



*Редакција*

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

*Радове у овој књизи су рецензирали:*

Проф. др Бабић Миланка  
Проф. др Бараћ Драган  
Проф. др Билбија Снежана  
Проф. др Бошковић Драган  
Проф. др Брђанин Бранко  
Проф. др Брчкало Бранка  
Доц. др Вујевић Вера  
Проф. др Вучковић Жељко  
Проф. др Зељко-Зубац Ружица  
Проф. др Јовановић Виолета  
Проф. др Јоковић Мирољуб  
Проф. др Кнежевић Саша  
Проф. др Ковачевић Војо  
Проф. др Ковачевић Милош  
Доц. др Кујунџић Маја  
Доц. др Куљанин Сања  
Проф. др Летић Бранко  
Доц. др Летић Марија  
Проф. др Максимовић Горан  
Проф. др Милена Максимовић  
Проф. др Росић Тиодор  
Доц. др Симовић Раде  
Проф. др Станаревић Рада  
Проф. др Стојановић Јелица  
Доц. др Шћепановић Михаило

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

Универзитет у Источном Сарајеву  
Филозофски факултет Пале

---

Посебна издања  
НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига 8  
том 1/2

## **НАУКА И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА**

**ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ**

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА  
(Пале, 17 – 19. мај 2013.)

Пале, 2014

НАУЧНИ СКУП  
**НАУКА И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА**

Књига 8  
том 1/2

**ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ**

*Издавач:*

Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву

*За издавача:*

Проф. др Миланка Бабић

*Главни уредник:*

Проф. др Милош Ковачевић

*Секретар редакције:*

Проф. др Саша Кнежевић

*Технички уредник и компјутерски слог:*

Страхиња Костић

*Лектура и коректура:*

Доц. др Сања Куљанин

Доц. др Биљана Самарцић

*Штампа:*

“DIS COMPANY” д.о.о. Пале

*Тираж:*

300 примјерака

Пале, 2014

COBISS.RS-ID 4271896

*Секција за књижевност*



## MOTIV PUTOVANJA U PROZI LJUBICE ARSIĆ: GLOBALIZACIJA I FENOMEN „NEMESTA“

Globalizacija – „pojam koji se tiče svih i svega“ (Milanović 2013: 31) – nesporno nudi magično osvajanje vremena i prostora, no istovremeno opominje na obavezu unifikacije. Toj se obavezi književnost uglavnom uspešno opire, pristajući uvek na dosluhe i srodstva, a nikada na postrojavanje i ujednačavanje.

Ženska književnost u Srbiji nije nesklona aproprijaciji zapleta i junaka, i neki su rezultati ove strategije odista bili dobri: Mirjana Mitrović je u svom prvencu *Autoportret sa Milenom* na planu fiktivne autobiografije Milene Pavlović Barili ostvarila mogućnost alternativne interpretacije života i dela velike slikarke, Milica Mičić Dimovska je tako prisvojila život, umetničko delo i misli Milice Stojadinović Srpkinje u romanu *Poslednji zanosi MSS* (trpeći zbog toga i kritike i nesklonosti), a istinski majstor ovakvog postupka je Mira Otašević, čija četiri romana efektno i vešto otimaju od zaborava sudbine i delanje futuriste Marinetija, Ničeove sestre Elizabete Ferster, polaznika Bauhauusa Selmana Selmanagića. Spisateljice Laura Barna i Ljubica Arsić su se na svaka sebi svojstven način iskušavale u ponovnom ispisivanju sudbine Isidore Sekulić i fikcijskih svetova Laze Lazarevića. Spisateljice na ovaj način podrivaju kanon, oduzimajući mu motive, prerađujući ih u istinski subverzivan tekst, artikulišući glas razlike, sučeljen sa oficijelnim verzijama istorije i pojedinačnih životopisa. Ženska proza u Srbiji formatirala je neke traumatične tačke savremene društvene istorije, obuhvatajući teme krize, tranzicije i globalnih promena.

U definisanju globalizacije pomoć nam može pružiti fenomen *nemesta* (franc. *non-lieu*). Antropolog Mark Ože, tvorac ove kovanice, nemesto definiše kao suprotnost pripadanju i prisvajanju, suprotnost svakom odredljivom poretku: hotelska soba, supermarket, aerodrom i autoput predstavljaju prostor neprekidnog protoka i potrošnje, odlaženja i prolaženja; to su prostori izvan istorije, daleko od mreže ljudskih odnosa i oblikovanja identiteta. Globalizacija odgovara kriterijumima protivrečne definicije koja u isti mah zahteva nepripadanje i otelovljuje pritisak neprestane razgradnje identiteta koja poriče mogućnost stabilne identifikacije.

Na izvestan način, ženska književnost i njen pokušaj da se ugradi u književni kanon, definicijski konzervativan i zasnovan na konsenzusu, odgovara na tu protivrečnu potrebu istovremene klasifikacije i poricanja pripadnosti.

---

\* vladysg@yahoo.com

Korpus ženske književnosti predstavlja to nemesto koje nema nikakvu antropološku genealogiju, već više podseća na palimpsest u koji se neprestano ponovo upisuju identiteti i relacije, na ono što bi Mišel de Serto nazvao radosnim i tihim iskustvom detinjstva (Auge 1995: 83), iskustva koje kontinuirano obnavlja primalni proces diferencijacije.

Globalizacija se prvi put kao tema srpske ženske književnosti očituje u prozi Nine Živančević, ponajviše u romanu *Prodavci snova* (2000), gde autorka piše iz autobiografske perspektive egzila. Metaforičnost lokaliteta istovremeno je banalna i direktna: glavna junakinja Nina, spisateljčina imenjakinja i alter ego, dolazi u Pariz, grad svetlosti, s namerom da pobegne što dalje od Njujorka, grada smrti. Prozni tekst bez koherentne radnje i zaokruženih likova postaje analogon „ljudske dijaspore“ – termin je Nina Živančević prvi put primenila u proznoj zbirci *Vizantijske priče* (1996), obuhvativši njime pojedince koji putujući svetom i menjajući mesta boravka nepovratno gube identitet. Bežeći iz jednog grada u drugi, Nina bezuspešno beži od nedoumica, konflikata, oskudice, nemilosrdnih carinika i zahtevnih prijatelja, gubeći u tom bekstvu jedino svoj identitet. U putovanju kome kraja nema polako nestaje i životna priča junakinje, i njeno umetničko delo: roman koji čitamo polako se defragmentizuje u krhotine jedne izgubljene celine, koja je sagorela u histeričnim ubrzanjima. Urbani egzil poništava literarni mit o putovanju kao o sazrevanju, jer putovanje od jednog grada do drugog postaje sinonim za lagano umiranje i tela i teksta. Junakinja *Prodavaca snova* je usisana u vrtlog semantičkog i kompozicionog *non sequitur*-a, lišena i same iluzije da može da odlučuje o sopstvenom životu a postajući deo globalizovane slike o krizi smisla i ontološkoj nesigurnosti. Nina, međutim, ne mora da se bori samo za svoj integritet, nego i protiv predubedenja sadržanih u apriornim filozofskim konstruktima: Njujork i Pariz nisu ni istorijski lokaliteti, ni zbornik privatnih sećanja i uspomena, nisu više ni literarni citat, već bodrijarovski hologrami hiperrealnog sveta.

Na tragu kratke tradicije aproprijacije u srpskoj književnosti, jedanaest priča u proznom prvencu Tatjane Venčelovski *Isidorin šal* (2012) ipak otkrivaju čitaocu nešto sveže i nesvakidašnje, uspostavljaju preko potrebni kodeks različitosti u srpskoj ženskoj prozi. Kratke priče ove autorke nisu ni najmanje nalik prozi Jelene Lengold, Ljubice Arsić niti Mirjane Pavlović; jer se ne bave svakodnevicom i pozicioniranjem emotivnih odnosa u realističkom prosedeu, jer su daleko i od idealizacije i od ideologizacije ženske sudbine i rodni identiteta; pre bi se reklo da pozajmljuju, ili čak i otimaju a ponekad i zlostavljaju, junakinje iz drugih diskursa i konteksta – mita, literature, muzike, filma – s namerom da ih raščetvore i uvedu u purgatorijum ispovesti. Aproprijacija i nadogradnja pozajmljenih junakinja realizuje se, prvenstveno, sa plemenitom spisateljskom nakanom osnaživanja njihovih glasova, produbljiivanja bezdana njihovih dilema (u cilju otkrivanja makar iluzije izlaza), oslobađanja njihovih strepnji i očekivanja. Svaka priča, bilo da daje glas nevernoj kraljici ili preosetljivoj suicidalnoj spisateljici, uvodi u razdor, u emotivnu kataklizmu, ali je u svakoj glas drukčiji: glas Marine Cvetajeve treperav i euforičan, glas Fride



Kalo sabran i klinički neutralan, glas Virdžinije Vulf testamentarno opor, glas ledi Magbet divalj i histeričan.

Na prvi se pogled čini da su priče zamišljene kao monolozi žena posvećeni muškarcima koji su njihova strast, opsesija ili muka i govoreći (o) njima, one govore (za) sebe. Tatjana Venčelovski osmišljava i doslikava sudbine i karaktere književnih junakinja (poput Klitemnestre i ledi Magbet) ili spisateljica (Virdžinije Vulf, Tes Galager), senčeći ih pažljivo i predano, dodajući boju i smisao njihovim glasovima, hrabro i riskantno prisvajajući njihove narative.

Fascinantna je dramska sposobnost autorke da preuzme na sebe kreiranje raznolikih narativnih perspektiva, kao i njeno umeće da podražava glasove, da ih teatralizuje, karikira, iskušava, preobraća, da ih pretvara u živu reč umesto u doživljeni monolog. Prividno zalutala u niz heroína literature i kulture, Marta iz pesme Toma Vejtsa i istoimene priče otvara stalnu temu ženskog života: suočavanje sa emotivnom prošlošću koja i dalje živi, pulsirajući u ritmu moguće destrukcije sadašnjeg spokoja. Svaki poziv na koji stane krv („I misao. I vreme. I život“), poziv muškarca koji čeka i nervira „tako moćno, i toplo i istrajno“ uvek tako da se žena u isto vreme oseti „i važna i kriva“, može da bude samo znak trenutne dezorijentisanosti ili pak hroničnog maskulinog stresa. Međutim, u finalu priče Tom od Marte želi smrt, i stavlja je pred moralnu i egzistencijalnu dilemu: da ode na sastanak s njim, i pusti ga da zadrhti poslednji put i umre, ili da ne ode, i ostavi ih oboje u večitoj stagnaciji neumrle emotivne istorije koja ih vezuje.

Svesna opore težine te ženske bitke sa emotivnom prošlošću, bitke nikad adekvatno predstavljene u literaturi zato što su je nepovratno zagadili komercijalno-sentimentalistički diskursi, Tatjana Venčelovski ulazi u hrabar obračun sa delezovskim znacima ljubomore i ljubavi, sa potrebom za pripadanjem kao večitim kukavičlukom koji se pripisuje ženskom identitetu a u stvari je muška projekcija, proistekla iz straha od slobode kao dominantno maskuline crte.

U prologu Čoserove poeme *Legenda o dobrim ženama*, Alkestida, mitsko oličenje vernosti, saopštava pesniku da je počinio „prestup“ tako što je pisao o nevernica i prevrtljivica, te da stoga mora da sačini legendu o dobrim ženama. Pesnik će tako napisati devet priča o junakinjama mita – biće tu Kleopatra, Tizba, Lukrecija, Arijadna, Filomela, Medeja – koje su zavrele da se dobrim ženama nazovu zbog postojanosti u ljubavi. Delo je ostalo nedovršeno, kao i *Kenterberijske priče*, možda upravo zato da bi je Tatjana Venčelovski dovršila mnogo vekova docnije, u ključu ženskog senzibiliteta koji se izbio za to da svi njegovi bezizlazi i protivrečnosti budu kanonizovani.

Ljubica Arsić u svojim knjigama od *Maco, da l' me voliš* (2005) preko *Manga* (2008) do *All Inclusive* (2012) pokazuje da se o ženskom telu i korpusu ženskih tema može pisati jezikom koji pripadnost gradi na konstantnom prerađivanju masovne kulture u elitne vrednosti (procesu neminovnom i spornom u isti mah), da se o patnji samoidentifikacije može govoriti sa lakoćom

i da se svaka kriza identiteta može u izvesnoj meri trivijalizovati. Uz sve tematsko-stilske domete srpske ženske književnosti od Judite Šalgo i Vide Ognjenović do Mirjane Pavlović, Jelene Lengold, Mire Otašević, Mirjane Novaković i Ivančice Đerić, kao i uz čvrsta poetička obećanja koja svojim prvcima izriču Jelena Rosić, Dunja Radosavljević, Dana Todorović, Katarina Brajović i Vida Basara, Ljubica Arsić ne samo da profinjuje vitalni interes ženskog teksta i pojačava temelj ženskog kanona, nego otvara mogućnost da se bolnim temama identiteta podari varljiva jednostavnost i lažna površnost koje su obično bile rezervisane za paraliterarne forme ispražnjene od vrednosti i pripadnosti u jednakoj meri. Prozni opus Ljubice Arsić definiše granicu između melanholičnog diskursa o ženi i banalizacije ženstvenosti; između hrabrog poetičkog eksperimenta i ponižavajućeg senzacionalizma. Ta se granica neće ticati toliko žanra i kanona koliko elementarne poetičke odgovornosti u razgraničavanju umetničkog i tržišnog principa produkcije vrednosti.

Jedna od mogućnosti stvaranja iluzije virtualne realnosti za pripovedačicu Ljubicu Arsić je nemesto zvano hotel, i iluzija promene zvana putovanje. Rodna analiza priča Arsićeve dovodi nas do razumevanja da, kao što su postmodernizmu imanentna iskušavanja i velikih narativa i monovalentnih tumačenja istorije i fikcije, tako ženskom kanonu postaje važna analiza predstava o realnom, i životna je potreba ženske književnosti da dokaže kako izmaštana, virtualna realnost koja ne postoji u čulima, empirijski, ali se ipak da spoznati, može da bude jednako realna kao čulima izmeriva stvarnost. U najnovijoj knjizi priča *All inclusive* Ljubica Arsić u središte interesovanja stavlja turistička putovanja kao mogućnost doživljaja nove realnosti, koja može biti izmaštana u umu ili posredovana putem tehnologije koja omogućava neprekidnu promenu mesta. Svaka od priča posvećena je jednom izolovanom iskustvu upoznavanja Drugog, ali to novo iskustvo takođe otkriva romantična i traumatična dešavanja u životu njenih junakinja. Arsićeva narativizuje turističko putovanje i njegovu prirodu „kontrolisanog otkrivanja“, s tim što su sve priče tematski i prostorno povezane sa bezličnim prostorom hotelske sobe. Hotelske sobe su kraj i početak avanture za njene junakinje, koje u svojim putovanjima tragaju za usamljenim, izolovanim i vanvremenim „nemestom“ kao iluzijom pripadanja dimenziji koja natkriljuje njihove živote.

Hotelska soba je kao semantički prazna reč: njena praznina preti i obećava, garantuje i intimnost i opasnost pa je otud opšte mesto dešavanja u svim književnim žanrovima zasnovanim na konvencijama misterioznog, neočekivanog pa i natprirodnog. Ljubica Arsić na početku knjige navodi dva citata iz poezije: stihove Ane Ahmatove („Tada na zemlji bila sam gost“) i Marine Cvetajeve („Gost sam kao u grlu kost / kao ekser u cipeli“), stihove koji ukazuju na simboličku poziciju njenih junaka u naraciji. Oni su u hotelskoj sobi samo gosti, u njoj borave kratko i tek slučajno, isto onako kako je u ljudskoj egzistenciji na zemlji sve prolazno i bezmalo nasumično.

U odnegovanoj bezličnosti hotela stalno niču začudne sitnice i groteskna upozorenja, pa ovaj mizanscen biraju i pisci lepe književnosti čak i ako nisu korisnici narativne pirotehnike: Haruki Murakami će hotelske sobe predstaviti kao mesta opasnosti i preokreta, a hotelske hodnike kao trasirane puteve u paralelne dimenzije prostora i vremena, kako to čini u svojim pričama i kapitalnom romanu *1Q84*. Hotelska soba je očekivano jednostavna i bezlična, koliko je i Murakamijevo pripovedanje bezinteresno i objektivno, no sve je to samo privid: i hotelska soba i Murakamijeva naracija vode pravo u zonu polumraka gde teku tajni životi natprirodnih bića i unezverenih ekscentrika. U romanu *Hotel Savoj* (1924) Jozefa Rota o velelepnom hotelu u Lođu glavni junak je upravo prostor koji „ugošćava“ veterane Prvog svetskog rata i sve druge ljude izgubljenih snova i propuštenih šansi: na smrt bolesne klovnove, siromašne plesačice koje od neljubaznog i strogog hotelskog osoblja sakrivaju rešo u kutiji za šešir, plemenite i impulsivne revolucionare koji sanjaju o Americi. Bivši ratni zarobljenik Gabrijel Dan je duša pripovesti o grandioznom hotelu kao ubilačkoj metafori za svet divlje eksploatacije. Ruska igračica Stasja i hrvatski revolucionar Zvonimir samo su dva tužna stanara zdanja kojim dominira Smrt – u liku liftboja Ignaca „pivski žutog“ pogleda, zaduženog da zaplenjuje kofere gostiju koji ne plaćaju račune. Poratna galaksija očajnih gubitnika, gnusnih profitera i licemernih industrijalaca slikom i rečju pokazuje kako se nasumično i lako čas izgubi ono najnužnije, čas stekne bogatstvo, te usled strelovite promene u statusu njegovih gostiju hotel postaje i alegorija kapitalizma. Svaki hotel ima mesto „gde se završava tepih“: nepropustljivu granicu između klijentele i „socijale“, granicu koja deli uređenu iluziju od robova koji iluziju grade.

Murakami i Jozef Rot prepoznali su, svaki u svom društvenom, istorijskom i kulturnom kontekstu, motiv nemesta. Jer, i hotelska soba je nemesto, tvrdi Mark Ože: hotelska soba je prostor neprekidnog protoka i potrošnje, odlaženja i prolaženja, prostor izvan istorije, daleko od mreže ljudskih odnosa i oblikovanja identiteta (Auge 1995: 81). Usamljenost i izdvojenost nemesta daju pojedincu iluziju pripadanja velikom globalnom sistemu i priliku da nakratko baci pogled ka golemom svetu utopije; nemesto je večita mogućnost da se uvek i nikada ne bude kod kuće.

Nemesto u čistom obliku ne postoji. U njemu se pozicije i odnosi stalno iznova prekomponuju. Ože tvrdi da su mesta i nemesta polariteti: ona prva se ne daju nikako izbrisati, ona druga nikad ne bivaju dovršena. Nemesta su kao palimpsesti sa bezbroj slojeva, na kojima se igre odnosa i identiteta uvek iznova upisuju. Pogodnu definiciju nemesta nalazimo u priči „Eva Evita“ Ljubice Arsić: njen junak dolazi u Buenos Ajres na operaciju promene pola, odseda u hotelu čije sobe posprema Soledad, koja je danju sobarica sa zogerom u ruci a noću strasna plesačica tanga. Ona će stidljivo, nespretno i neuspešno pokušati da se udvara hotelskom gostu, ne sluteći da je on na putu ka tome da postane žena poput nje, a potpuno je slep za lepu i očajnu Soledad jer je očaran Evitom Peron, ženom kakva bi hteo da postane, heroinom „beskošuljaša“ koju je balsamovao

možda baš otac hirurga čiji će mu zahvat promeniti prvo lice jednine. Buduća žena doživljava prosvetljenje: „Hoteli i muzeji imaju nešto zajedničko, mislio je dok je žurio prema bašti izbockanoj sunčevim mačetama. Oni koji u njima privremeno borave ne ostavljaju nikakav trag. Ljudski miris se tu ne zadržava, jer je vazduh toliko ispunjen prošlošću da u njemu nema mesta za znoj, parfem ili miris tašne od loše štavljene goveđe kože, uobičajen u ovoj zemlji sočnih bifteka“ (Arsić 2012: 69).

I hoteli i muzeji su „pusta, svečana mesta na kojima niko ne stanuje“ (Arsić 2012: 69), ali razlika postoji: dok muzeji pričaju priče o mrtvim stanarima istorije, hotelska soba briše svako prethodno prisustvo živih. Beskraj značenja u praznini hotela znalački otkriva Ljubica Arsić, maštovito i nestašno narativizujući bezlični prostor u koji smešta svoje internacionalne junakinje, koje ponekad žive kraj hotela ili rade u njemu, ali ponajčešće putuju od hotela do hotela same, povremeno u pratnji ljubavnika, uvek oprezne, senzitivne i pronicljive.

U fokusu Ljubice Arsić biće i krstarenja jahtama, i razgledanja egipatskih hramova, ali i fascinacija njenih junakinja jeftinim i uvek budnim beogradskim hotelom u neposrednoj blizini njihove kuće. Prva priča u knjizi *All inclusive*, „Plavobradi“, uvodi nas u hroniku sobe beogradskog hotela „Toplice“, a u poslednjoj, „Tetkina pudrijera“, isti taj turistički objekat posmatramo spolja, okom žene koja je u stanu preko puta hotela odrastala, fantazirajući o iznajmljivanju hotelske sobe u rodnom gradu, ne bi li docnije upravo to nemesto pretvorila u poprište svoje preljube. U priči „Plavobradi“ fantazija sobarice Olge o plovidbi po morskim talasima sa tajanstvenim gostom koji miriše na borove iglice groteskno se ostvaruje – kao mala sobna poplava zbog naprslog ventila. U priči „Tetkina pudrijera“ junakinja se seća kako je s prozora tetkinog stana bacala koštice i kornišone, pokušavajući da pogodi okno hotelske sobe preko puta. Nikad nije pogodila prozor iza kog su se kretale „siluete nepoznatih ljudi, gostiju o kojima neće saznati ništa važno, usamljeni došljaci u prolazu“ (Arsić 2012: 190). Zamišlja da su oni sinovi u potrazi za odbeglim očevima, ili muževi na lažnom službenom putu koji su rešeni da otkriju ženino neverstvo; zamišlja, da bi na kraju uspela da postane i sama stanarka hotela, za šta joj je bila potrebna, i dovoljna, vanbračna avantura.

Dvanaest priča u *All inclusive* simbolički uključuju, kao što i naslov sugerise, sve mogućnosti da se utroše vreme, ljubav, energija i sećanje. Sveznajuća i svevideća pripovedačica dominira operišući prividima: jer, letovanje u Turskoj, Italiji i Egiptu samo je kratka stanica kad mi nismo mi, kad izlazimo iz okvira svog identiteta i okruženja, a baš tu Ljubica Arsić traži preokret tako neophodan kratkoj priči, preokret koji ona izvodi minimalistički vešto, podmuklo koliko i obazrivo. Čitalac je neprijatno zatečen malim zemljotresima koji se dogode u priči: „Gospa od Škrpjela“ od razglednice pune sunca i prividno lagodne sentimentalne povesti prerasta u istorijat porodičnog nasilja, incesta i osvete; „Pica kaprićoza“ počinje egzaltirano i romantično, kao kolokvijalni žanr „limunade“, obećanjem opore slatkoće, ali se i završava se kao

limunada – sa oporom gorčinom. Umesto da se dogodi ponovljena ljubav u večnom gradu Rimu, u hotelu „Đentileski“, nazvanom po rimskoj slikarki iz sedamnaestog veka, ponavlja se samo ritual zadavanja bola, ritual koji je junakinji neophodan da bi održala idealizovanu sliku sebe kao fatalne žene koju muškarac koga ponovo povredi mora večito pamtiti. Ljubavna surovost tako se nameće kao moguća strategija osvajanja večnosti. Francuska i Argentina, Perast i Pariz, Rim i Egipat omeđuju koordinate ženskog života u kome se ogleda nasilje i strast, potreba za obožavanjem, a imaginarna geografija ovih priča samo dodatno potcrtava istovetnost iskustva nemesta.

Hotelski prostor koji opisuje Ljubica Arsić u svojim pričama ponekad je mračan i groteskan: u njemu ne može da se spava zbog jastuka gusto napunjenih sunderom; u njemu može da nas zamisli i uznemiri tuba boje za kosu i mrlja krvi na lavabou, „slična žilicama na nosu pijanca“ (Arsić 2012: 16), ili pak slika Kleopatre koja umire, čije telo nalikuje testu koje kipi iz zemljane činije; abažuri od slame i škiljave plafonjere onemogućavaju čitanje, baš kao da upozoravaju da junakinjama, za ono malo nevreme koje na nemestu provedu, nema bekstva u paralelne svetove.

#### Literatura

Arsić 2012: Lj. Arsić, *All Inclusive*, Beograd: Laguna.

Milanović 2013: Ž. Milanović, „Fragmenti globalizacije i književnost“, *Kultura*, XL/138, Beograd, 31-44.

Ože 1995: M. Auge, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by John Howe, London, New York: Verso.



## ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА

### *Национална књижевност – светска књижевност*

Размишљајући о вези између књижевности и глобализације прво што можемо да приметимо јесте то да ове две појаве нису супротстављене, напротив, уско су повезане. Нарочито ако тенденције ка уједињавању књижевних појава повежемо с појмом светске књижевности. Говорећи о мађарској књижевности, ова констатација се чини нарочито тачном, наиме већ неколико деценија после установљења појма мађарске књижевности као националне књижевности, писци и историчари књижевности инсистирају на упоређивању са светском књижевношћу. Један од најзначајнијих мађарских песника, Јанош Арањ, већ средином 19. века пише: „Што ми се видокруг више шири, што више ремек-дела светске књижевности упознајем: то сам уверенији у то шта недостаје нашој поезији.“ Поглед изван националних оквира, односно познавање светске књижевности обично постају показатељи књижевне образованости, али упоређивање најчешће указује на недостатке сопствене националне књижевности, одређујући тако задатак писца (в. Сегеди-Масак 1999).

Пример једног конкурса расписаног тридесетих година двадесетог века еклатантно показује шта се очекује од једног рада из историје књижевности: „Да расплете узајамни утицај мађарске књижевности и светског духа, али да дело оштро истакне специфичност мађарског генија који се разликује од свих осталих народа“ (Серб 1935: 5). Истакнути мислилац свог доба и одличан писац, Антал Серб, пише паралелне историје мађарске и светске књижевности. Појам светске књижевности је тада још – и све до продора авангарде – идентичан појму европске књижевности. Антал Серб већ 1935. не размишља о мађарској књижевности само у националним оквирима, него сматра да мађарска књижевност није ништа друго до минијатурна слика европске књижевности (Серб 1935: 16). Упоређивање је пак неизбежно. Често се говори да је национална књижевност закаслела – ова мисао дуго година искушава мађарску књижевност – у националном контексту се ређе истиче њена специфичност, у таквом поређењу се начин на који Ђула Круди барата временом показује модернијим од Жирадоа или Вирциније Вулф, јер је њихова претеча.

---

\* evatoldi@eunet.rs

Друга историја књижевности која обележава почетак 20. века, *Историја европске књижевности (Az európai irodalom története)* настала је из пера poete doctusa Михаља Бабича, који опет тврди да су национална књижевност и светска књижевност повезане тако да је оно што је од националне важности и мање вредно од онога што има међународни утицај. Осим тога важан је аспект да су дела светске књижевности доступна ширем кругу, познатија су за друге нације. У својој историји књижевности горко примећује да су мађарски писци непознати у свету, иако бројна дела мађарске књижевности не заостају у међународном поређењу.

### *Светска књижевност – глобализација*

Ове историје књижевности недвосмислено показују да се почетком 20. века већ формирала представа о књижевној подељености Запада и Истока, што можемо препознати у паралели светска књижевност–мађарска књижевност. У таквом контексту се појављују структуре моћи подређености и надређености, поставља питање везе између широке доступности и утицаја, као и вечита потреба да се надокнади закашњење и жеља да се припада светским токовима. Све саме категорије дакле, на које наилазимо и приликом посматрања појаве глобализације.

Појам глобализације се, међутим, не може безрезервно поистоветити с контекстом светске књижевности. Ни упркос томе што најзначајнији мислилац мађарске историје књижевности Михаљ Сегеди-Масак међу књижевним појавама данашњице истиче „уједињавање светских размера“. Појаве модерне мађарске књижевности, по њему, померају у први план „питања превода, апликације и начина упоређивања“ (Сегеди-Масак 2004). „Уједињавање“ пак „поново ставља у први план категорије 'светске књижевности' и 'европске књижевности'“. Два појма се међусобно не условљавају: док национална и светска књижевност могу да утичу једна на другу, дотле има веома мало шансе да и књижевност утиче на процес глобализације, а не само глобализација на књижевност.

То стоји и тада када нам је, трагом Ентонија Гиденса, познато да глобализација осим економског утицаја има и политички, технолошки и културни утицај. Гиденс супротставља глобализацију и национално, и по његовој тези се значај и суверенитет потоњег смањује. Према његовом схватању глобализација из локалних заједница и нација одвлачи власт у глобални простор, што подразумева и некада постојећу економску власт (Гиденс 2000: 23). Као што и наслов његовог рада наговештава: Свет се отргао контроли, сада се појавама не може управљати ни онолико колико раније, изгубљена је способност да се процеси контролишу, све је постало несигурно (Гиденс 2000: 12). Нација истовремено постаје не само превише мала да би могла решити крупне проблеме, него и превише велика за



решавање ситних проблема (Гиденс 2000: 23), па се повећава значај локалних аутономија.

Израз глобализација (Globalisierung) по Улриху Беку спада међу најчешће употребљаване и најређе дефинисане изразе, који је вероватно често злоупотребљаван, коришћен као реч (завршна или погрдна) за замагљивање и постизање политичког ефекта, а на тај начин ће се користити и убудуће (Бек 2005: 42). Он разликује глобализацију и глобалитет (Globalismus). Појам глобалитет „значи светско друштво“, његово постојање је „неопозиво, што се 'светског друштва' тиче, мултидимензионално, полицентрично, контингентно и, што није мање важно, има политички значај“ (Бек 2005: 98).

Глобализација је, по његовом мишљењу, „мекша“ варијанта глобализма, наглашава његов карактер процеса, под њим пре свега подразумева „интензивирање транснационалних простора, резултата, проблема, конфликта и животних путева“ (Бек 2005: 98). По њему, глобализацију интелектуално припрема постмодерна, најављују је филозофи постмодерне, они су били први који су „весело и полетно издали смртваницу тежњи науке за рационалношћу“ (Бек 2005: 16), јер сматрају да политички одговор који треба дати на велика питања будућности више нема субјекта ни места, имамо посла с историјски новом транснационалном појавом.

### *Прозни обрти*

На развој постмодерног мађарског историјског романа у великој мери је утицао начин размишљања о историји идеја, који је у свету већ био распрострањен, а који је показивао глобализацијске тенденције.

Мађарска култура се у ствари приликом промене режима 1989. суочила с питањима друштвене, али и културне глобализације. Паралела Запад–Исток која је у књижевном размишљању присутна од почетка 20. века је на утицај друштвеног уређења друге половине века и иначе добила другачију, јаку политичку конотацију, у значајној мери се удаљила од првобитне, полазне тачке. Како је престала оштра политичка супротстављеност, тај начин размишљања је коначно изгубио важност.

Тада се између осталог испоставило и да онај књижевни наратив, настао као последица наводне политичке изолације мађарске књижевности, који карактеришу „читање између редова“, техника алузија, потреба да се искључи радња, као и избегавање тзв. „приказивања стварности“, никако није мађарски национални „изум“. Данас већ сматрамо да се нит саморефлексије у романима није развила као специфична реакција на друштвене токове, да није изазвана политичким конотацијама. Године 1988. се преводи епохално дело Умберта Ека *Име руже*, у чијем поговору се објављују и *Постиле уз Име руже*. У њима можемо прочитати да је већ 1965, на састанку Групе 63 (gruppo 63) у Палерму, теоретичар „свих

експериментализама везаних за *Nouveau Roman*“, Ренато Барили најавио поновну експанзију приче. До тада се „предност давала крају заплета, и блокирању акције у епифанији и материјалистичкој екстази. Али започиње једна нова фаза у приповедачкој прози, у којој акција поново задобија вредност, мада је та акција *autre*“ (Еко 2004: 470).

Специфичност прозне књижевности, која се јавила на прекретници 60-их и 70-их година прошлог века, уопште није била појава карактеристична искључиво за мађарску националну књижевност, само се у односу на тенденције светске књижевности поново јавила са закашњењем. Карактерише је појављивање текстуалне књижевне нити, током чега је изгубила на веродостојности осмишљеност људског постојања, која се може исцрпети причама, заокруженост сижеа и његова усмереност на примере, анегдотизам радње, а место свих њих су заузели јачање ауторске фразе, саморефлексија наратије, разиграно проширивање самореференцијалитета текста, што се назива „текстуалном књижевношћу“.

Током 1990-их тај начин наратије постаје неодржив, и – по свему судећи не независно од тада већ транснационалних књижевних појава, у чијем центру је стајао управо роман Умберта Ека – настаје други прозни обрт, током којег прича поново осваја. Додуше, језичка саморефлексија и наратија су потиснути у други план, структуру романа ипак карактеришу дисконтинуитет, загонетка, елиптичност; чини се да се у њима нити приче дотичу, иако се никаквим каузалитетом не могу спојити. Тај начин приповедања карактерише стварање снажне атмосфере, као и фрагментираност, а истовремено се може приметити и повратак анегдоти која се сматра специфично националним жанром. Од идеја повратка с „текстуалног“ на „стварносно“ приповедање, од поновне експанзије приче и критика и читаоци су очекивали повратак „великог“ романа, великих историјских наратива (Маргочи 1999: 17).

### *Постмодерни историјски роман и глобализација*

У мађарској књижевности данашњице један од типичних облика историјске свести развио се као последица обрта прозе према стварности и произвео је читав низ историјских романа. Покренула га је најмлађа генерација, а карактеристична за њега је тематика из турског доба. Роман Јаноша Хаја *Цигердилен. Дивота срца (Dzsigerdilen. A szív gyönyörúsége*, 1996) био је први у низу оних које је савремена критика једнодушно назвала историјским романима, потом су следили *Бестиариум Трансилваније. Птице неба (Bestiarium Transylvanie. Az ég madarai*, 1997) Жолта Ланга, *Легенда о жонглерима суза (A könnymutatványosok legendája*, 1999) Ласла Дарвашија, *Време гаврана (Hollóidő*, 2001) Иштвана Силађија и трилогија *Братство (Testvériség)* Ласла Маргона (*Принудно ослобађање [(Kényszerű szabadulás [I, 2001], Три кани крви царства небеског [A*

*mennyország három csepp vére* [II, 2002], и *Тешкоће посланства* [*A követjárás nehézségei*] [III, 2003]).

Постмодерни историјски роман се у мађарској књижевности појавио као нови жанр који показује снажне глобализацијске тенденције. То се може објаснити пре свега тиме што су на његову појаву снажно утицале идеје Американца Хејдена Вајта, првенствено његово дело из 1973. *Метаисторија* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*), које је у великој мери допринело покретању тзв. „језичког обрта“ (linguistic turn) историографије. Погледи Хејдена Вајта су покренули бројна питања етике, епистемиологије и прагматике, методике науке, која су пре свега могла користити наратолошким истраживањима, у историографији као и теорији књижевности. И међу њима се најзначајнијима могу сматрати она усмерена на истраживање функционисања и улоге приповедања (наратива). Приступ који истраживање наратива замишља интердисциплинарно, а у ствари користи аспекте теорије књижевности, истиче поетично-реторичке аспекте приповедања историје, њима придаје нарочиту пажњу.

У делу које је у мађарском преводу објављено под насловом *Терет историје* (*A történelem terhe*) Хејден Вајт у основи поставља питање: „Шта уопште значи размишљати на историјски начин и какве индивидуалне карактеристике има специфично историјски метод посматрања?“ (Вајт 2001: 134) Дошао је до закључка да не постоји стварност која би за сваког априори била идентична, јер њу нам посредује језик који ни у ком случају није транспарентан. По њему, историјска стваралачка активност може бити идентична вербалној структури прозне форме приповедања, чија улога је да служи као модел или икона токова и структура прошлости. Разрађујући теорију историјске конструкције, он разликује разне нивое приказа историје. Ти облици су пак потребни, јер и историчар жели да добије одговор на питања као што су „Шта се догодило после?, Како се догодило?, Како се све завршило?“ (Вајт 2001: 138). По мишљењу Хејдена Вајта, постављање ових питања априори одређује оне „приповедачке тактике“ које историчар користи током стварања историје.

Преиспитујући показатеље који нам говоре на шта се у својим делима Хејден Вајт позива, можемо закључити да је рецепција дела у Мађарској каснила добрих неколико година. Док је 1974. било само једно реаговање на Вајтове погледе, а и у периоду до 1978. свега осамнаест, дотле их је крајем 1980-их било више од стотину годишње. Ово „фазно кашњење“ може се објаснити и тиме да су о проблематици наратологије писана првенствено теоријска дела, а историчари практичари њихове ауторе нису сматрали колегама из струке, па су се држали на дистанци од читаве теорије – као апстрактног проблема који је удаљен од историчарске праксе – што и не чуди, јер наративна теорија текста оспорава све елементе историчарске праксе. Друга необична последица је била то што док су у почетку на Вајтово писање углавном реаговали историчари, дотле су

временом ту улогу све више преузимали књижевници (Кишантал–Себерењи 2001: 118–119). За њих су највећи изазов биле његове следеће тврдње: „историчари приликом писања својих текстова имају исто толико слободе као песници или други књижевници“ (Вајт 2001: 8). Као и да историографија спада барем онолико међу фикционе дискурсе, колико међу фактуалне (Вајт 2001: 10).

Постмодерни мађарски историјски роман је доказ да „не изричито књижевне студије могу имати пресудни утицај на развој књижевности у ужем смислу“ (Сегеди-Масак 2007:15). У роману Ласла Мартона читамо: „... приче (односно личности и предмети који се у њима налазе) ће се пре успети изнајзлити, него пронајзлити“ (Мартон 2002: 188). Али је централна мисао историјског наратива за који је карактеристичан „језички обрт“ и та да је „стварност једна, али има хиљаду одела“ (Мартон 2001: 94), што потврђује да погледе Хејдена Вајта о релативитету стварности и о књижевном карактеру историографије скоро од речи до речи можемо наћи у тексту трилогије Ласла Мартона, *Братство*.

Осим утицаја с аспекта теорије историографије, међутим, постмодерни мађарски историјски роман указује на још једну глобализацијску појаву. На први поглед се не може открити зашто им је тема баш из турског доба, а приказану епоху заправо не представљају као визију која се у основи разликује од свих других историјских епоха. У погледу референцијалитета се ни један не труди да епоху прикаже детаљније од онога што одговара нивоу школског знања већине људи. По претпоставци тих писаца „турско доба“ је довољно стара, довољно мађарска ствар, довољно митично и егзотично, актери су му емблематични – на пример реч „турско“ активира приближно идентична асоцијативна поља код читалаца – и то га чини погодним да створи оквир, скелет приче. Али културни простор у којем се јунаци крећу прилично је апстрактан и схематичан. Полази се од тога да је спознаја о многим значајним историјским догађајима већ формирана у свести јавности, надовезују се на општепознате митске наративе великих мађарских националних романа, па се аутори никако не упуштају у њихово стварање. Најјучљивије је да приликом упоређивања фабуле и сижеа, сиже функционише беспрекорно, на нивоу фабуле се, међутим, појављају фрагменти који упркос томе не изазивају осећај недоречености код читаоца. Историјска равна је увек „у игри“ тако што: наратор историјски догађај ставља у другу епоху, замењује идентитет актера, ствара нови догађај који приказује као историјски, прекраја постојећи историјски догађај или сматра прикладнијом неку другу узрочно-последичну везу. Наглашено, често у облику саморефлексије бави се мишљу релевантности историјског догађаја, или пак чињенице не узима озбиљно. Историјска знаке извргава хумору или иронији, спаја временске равни и ствара проходност међу њима. Време романа се проширује: најчешће се дотакне и питања порекла, причу приповеда почев од настанка света. Али га заокупља и питање како се може приказати

историјски тренутак у којем се једноставно ништа не догађа. Како фиксирати протекли тренутак који је у покрету? „Како би се могло цитираним речима сведока испричати оно што ми замишљамо да се у ствари могло догодити у сенћанској бици или током опсаде Будима; и да ли је уопште важно да наши сведоци (на страницама романа који пре сто тридесет година није написан) евоцирају оно што је отишло унеповрат?“ – пита наратор *Братства* (Мартон 2001: 92). Управо се због тога налазимо на граничној територији истраживања историјске нарације и поетике.

Мађарски авантуристички постмодерни историјски романи који садрже и елементе криминалистичког, нису погодни за извлачење општих моралних порука. Као полазна тачка често им служи неко друго, у прошлости написано књижевно дело, настају као његова преписана варијација. Садржај приче је дакле само делимично референцијалан, за основу јој служи једно друго књижевно дело. Тенденција глобализације се показује у схематском приказу историјске епохе, али се као антипод појављује позивање на традиције националне књижевности, њено преиспитивање и интертекстуално евоцирање. За њих изазов значи начин приповедања најзначајнијих писаца мађарске књижевности, преписују и наново пишу приче Мора Јокаија, Гезе Гардоњија, Миклоша Месеља. Романи се и на нивоу хоризонта очекивања ослањају на националне односе: „турско доба“ наиме није глобални појам, него евоцирање историје Мађарске из 16. века, када је била подељена на три дела, као и на претпоставку да ће ово „турско доба“ бити повлашћена територија мађарске прозе магичног реализма, да ће заузети позицију као у књижевности Латинске Америке.

### *Искусва глокалитета*

Романи који приказују један други појавни облик историјске свести, представљају садашњост као низ историјских догађаја и редом тематизују проблематику односа између сопственог и страног. У протекле две деценије у мађарској књижевности у Војводини одиграле су се типичне тематске и поетске промене. Настао је низ дела у којима је основна позиција приповедача промена места, коју је прихватио својевољно или је настала принудом, миграција изазвана друштвеним околностима, поводом које настају нове културне интеракције, стичу се нова искуства која тематизују проблематику сопственог идентитета и оног који се може одредити као стран.

Ова дела настају на граници култура, „глобализација значи и то да се локалне културе спајају, узајамно сусрећу, захтевају ново тумачење. Робертсон као основни појам културне глобализације предлаже 'глокализацију', појам који је настао из комбинације речи глобализација и локализација“ (Бек 2005: 59).

Арјун Ападурај је проширио и разрадио релативну аутономију, специфичности и својствену логику глобалног схватања културе. У том контексту Ападурај говори између осталог о „ethnoscapes“-у, под чиме подразумева „крајолике од особа“ који дају свој печат немирном, фрагментираном свету у којем живимо, „сви ми: туристи, имигранти, избеглице, прогнани, гастарбајтери и други људи и групе које су у покрету. На утицај битних импулса који полазе од њих и њиховог физичко-географског немира мења се политика унутар нација и између нација, они су једно од лица глобалне културе“ (Бек 2005: 64).

И садашња мађарска књижевност у Војводини се развија у том знаку, гради се на новим интеркултуралним искуствима, стеченим као последице миграција. Када дакле говорим о мађарској књижевности у Војводини, говорим у ствари о једној новој интеркултуралној књижевној појави, наиме ту уврштавам и део стваралаца који су фактички напустили Војводину, али истовремено и лично и преко својих дела одржавају везу с регионом о којем је и даље реч у већини њихових текстова. Није случајно да не користим реч глобализација када говорим о овом питању, ни онда када је проходност међу регионима, нагињање на другу страну у културном смислу постало природно, наиме предочава бројне облике спознаје страности. Не само страност другог, него и сопствену, као и неспособност уклапања у средину која се сматра познатом, што се може објаснити изразито регионалним специфичностима као што је војвођански мађарски менталитет, тако различит од оног у Мађарској, који се често схвата као његова супротност.

Роман *Коме Север, коме Југ (Kinek Észak, kinek Dél)* Атиле Балажа је репрезентативни пример за ту појаву. Књига говори о историји Новог Сада, који Дунав дели на два дела, Петроварадин и Нови Сад; у роману се више пута алудира на географску паралелу која подсећа на Пешту и Будим. Време приповедања се протеже од оснивања града до наших дана. Богати „искуствени материјал“ дакле обезбеђује историјска позадина, подаци и чињенице, та бујица информација која се на крају романа од историографије помера према аутобиографији.

Град у сваком делу на другачији начин постаје „имагинарним“ градом, емоције и судбинске приче његових становника нам приказују различите менталне мапе. Атила Балаж помера менталну мапу, релативизује реалне локалне односе, прича се одиграва у „Северо-јужном крају“ (Балаж 2008: 50), Средња Европа не постоји, „по мишљењу неких ... ионако је само метеоролошки појам“ (Балаж 2008: 258). Нови Сад се може наћи на северу или на југу, у зависности од тога да ли га посматрамо из сопствене перспективе или с аспекта странца. Роман у потпуности користи конотације које се могу везати за појам севера и југа, што можемо обележити антонимима горе–доле, хладно–топло, развијен–неразвијен, европски–балкански. Томе, међутим, придаје и супротности хладан–мио. На страницама романа опасан, зарађени Балкан поприма обележја дома,

чак га је могуће и волети. Тада се мења перспектива, север и југ замењују места. Балкан није заостала, варварска, неука средина виђена очима странца, него загонетан, широкогрудни простор који се може описати великим емоцијама – митски простор каквим жели да га зна онај који тамо живи, а у њему и себе, какав уме да буде у својим најбољим тренуцима. Недвосмислено је да наратор тада не гледа предео очима странца, него га конструише с гледишта личне заинтересованости, као свој.

Роман изразито рачуна на локално читање, априори претпоставља две врсте читалаца: читаоца који ће текст читати само као фикцију, као каледоскопски вртлог замишљених светова, и читаоца који је у стању да текст чита као фикцију, али му уз помоћ својег искуственог ја није страни ни референцијално читање. Роман изричито пружа потоњу могућност читања, нарочито оне ко је способен да се уживи у улогу „супер читаоца“ (в. Немет 2004: 70), ко својим „искуственим ја“ не само да прихвата референцијалне алузије текста, него се ни не може ослободити одређеног степена референцијалног читања.

Наратор наиме у текст смешта натукнице којима једнако апелује на успомене, доживљаје и емоције читаоца, али којима „приступ“ има само онај ко уме да одгонетне локалне аспекте његовог система интертекстуалних и интеркултуралних знакова. Као пример можемо навести израз „куда иду дивље свиње“, дословни превод наслова култне филмске серије. Исто то жели да постигне и поглављима романа који су као одрази у огледалу, први део прича историју Петроварадина, а други историју Новог Сада под насловом *Гибралтар на Дунаву*, односно *Атина на Дунаву*. Осим тога сусрећемо такве облике интертекстуалности који указују на тематска места настајања савремених легенди. Историја последњег јужнословенског рата преузета из штампе вероватно ће бити позната само онима који имају конкретна искуства и успомене на оновремена дешавања.

Роман својим схватањем историје отвара нова питања. Причу о авиону за запрашивање комараца који је срушен изнад Новог Сада, јер се мислило да је непријатељски, Атила Балаж пише на основу извештаја из локалних новина, што и не таји. Наратор често наводи своје изворе међу којима има истинитих – на пример књига Мелхиора Ердуђељија *Историја Новог Сада* с краја 19. века – као и фиктивних – дневничке белешке господина професора Маслачка (Picspang tanár úr) – али осим оних наведених по наслову и бројне друге изворе, новине, архивску грађу, интернет портале. Више пута упућује и на историчара-иноватора Вељка Милковића, који је написао шест томова о Петроварадину, обрадио је не само историју, него и легенде у вези с њим. И пензионерка Емица Висал наступа као „казивач података“, а наратор-хроничар се тада користи методом *oral history*.

Трећи део романа који носи наслов *Брод срећних*, прихвата се да исприповеда, избрбља и велике колективне трауме. У њему се појављују убиства и масовна убиства, недужне жртве нанизане у бескрајни ред

безумних одмазди и реплицирања на одмазде. А река између два града (делова града), Дунав – који једном спаја, једном раздваја – постаје метафора трауме. Други велики троп је пак троп сеоба којем структура романа даје одличне могућности за расплитање. Сеоба хероја која повремено постаје бежање, а у неким случајевима и америчка емиграција, стварају прилику за произвољно смењивање локалитета и временских равни. Али се алудира и на велику сеобу под вођством патријарха Арсенија Чарнојевића, која је Србе довела чак до Сентандреје. Свој бег од рата у новије доба наратор поистовећује са овом митском причом о патњи, напуштање завичаја не води у обећану земљу.

Структура текста као за противтежу локалној грађи података показује према глобалитету: стил и бујни склопови реченица истовремено одрађују и дехероизацију традиционалног великог националног историјског наратива. Нарација не следи равну линију циљног принципа, него је разграната, следи више нити, приказује више тачака гледишта. Нису случајно у текст убачени ситни графички знаци који подсећају на иконице с рачунара. Поједине нити приче се уплићу у другу, а да су везе између њих често веома далеке. „Ризично је једним покретом зграбити ствари које су тако удаљене на рулетском столу времена“ (Балаж 2008: 39), рефлектује приповедач на свој метод поступања. Све то упућује на навике корисника интернета, нарочито јер као упутство за употребу добијамо и то да би се књига могла читати и од краја према почетку, по вољи.

Историја града, региона, на крају крајева једне распаднуте земље показује се у свој својој хаотичности и величанствености. Наново тумачи слутњу коју је можда најверодостојније изразио Иво Андрић у роману *Травничка хроника*: „Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати један и други, а не може учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе“ (Балаж 2008: 5). Атила Балаж га не цитира случајно – као интертекстуалну компоненту, без навођења извора – на почетку своје књиге. Тумачи његовог најновијег романа га хвале због објективности и због избегавања носталгичних тонова. Реченица Иве Андрића се, међутим – што књига Атילה Балажа већ не цитира – наставља на следећи начин: „колебати се, поводити целога века, бити код два завичаја без иједнога, бити свуда код куће и остати заувек странац; укратко: живети разапет“ (Андрић 1967: 278), што даје роману Атילה Балажа нове елементе за тумачење.

*Коме Север, коме Југ*, овај у основи причљив, бујан и разгранат роман постаје заокружен управо моментом прећуткивања, смисао добија ако дочитамо и домислимо неизречени део цитата из Андрићевог дела.

### *Резимирајући – тријумф глокалитета*

Указивањем на супротне тенденције глобализације приказане су и две врсте историјског наратива. Разлика између два жанровска типа је да



први изразито тежи глобализацији, историју користи само као алиби за причу, и свесно, снажно рефлектује на међународне процесе књижевности и теорије историографије, док је циљ другог да објави искуство идентитета, изрази интеркултуралну позицију, тематизује локални садржај, и за то појаве глобализације користи само као књижевна средства. Књижевност се – из било ког угла посматрали њену историчност – у оба случаја опире глобализацији: у првом случају схематизам историјске епохе се неутрализује односом према језичко-књижевној традицији, а у другом случају техника писања не може да потисне грађу доживљаја локалне заједнице. „Clash of localities“ (Бек 2005) може посредовати само искуство глокалитета.

### Литература

- Андрић 1967: И. Андрић, *Травничка хроника. Конзулска времена*. Сабрана дела Иве Андрића II. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна založба Словеније.
- Бабич [б. г.]: Babits, M., *Az európai irodalom története*, Budapest: Nyugat.
- Балаж 2008: Balázs, A., *Kinek Észak, kinek Dél*, Budapest: Új Palatinus Könyvesház.
- Бек 2005: U. Beck, *Mi a globalizáció? A globalizmus tévedései – Válaszok a globalizációra*. Szeged: Belvedere.
- Вайт 1997: H. White, *A történelem terhe*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Вайт 2001: H. White, „A történelem poétikája. Narratológiai kihívás a történetírásban“. Szeged: *Aetas*, XVI/1, Szeged, 134-164.
- Гиденс 2000: A. Giddens, *Elszabadult világ. Hogyan alakítja át életünket a globalizáció?* Budapest: Perfekt.
- Еко 2004: У. Еко, „Постиле уз Име руже (1983)“, у: У. Еко, *Име руже*, превод Милана Пилетић, Београд: Новости.
- Кишантал, Себерењи 2001: Kisantal, T., Szeberényi, G., „Hayden White ’használól és káráról’“. Narratológiai kihívás a történetírásban“, Szeged: *Aetas*, XVI/1, Szeged, 118-119.
- Маргочи 1999: Margócsy, I., „Ex libris“, Budapest: *Élet és Irodalom*, XLIII/50, Budapest, 17.
- Мартон 2001: Márton, L., *Kényszerű szabadulás (Testvériség I)*, Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Мартон 2002: Márton, L., *A mennyország három csepp vére (Testvériség II)*, Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Мартон 2003: Márton, L., *A követjárás nehézségei (Testvériség III)*, Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Немет 2004: Németh, Z., *A széttartás alakzatai. Bevezetés a „fiatal irodalom“ olvasásába*. Pozsony: Kalligram
- Сегеди-Масак 1999: Szegedy-Maszák, Mihály, *A Nyugat és a világirodalom* <<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/nyugat.htm>> 12.10.2013.

- Сегеди-Масак 2004: Szegedy-Maszák, Mihály, Nemzeti irodalom az egységesülő világban, *Magyar Tudomány* 8. 824. <<http://epa.oszk.hu/00600/00691/00008/04.html>> 10.08.2013.
- Сегеди-Масак 2007: Szegedy-Maszák, M., „Előszó“, y: Szegedy-Maszák, M., Jankovits, L. и др. (ред.), *A magyar irodalom története* кн. I, Budapest: Gondolat. 11-17.
- Серб 1935: Szerb, A., *Magyar irodalomtörténet*, Budapest: Révai.
- Серб 1980: Szerb, A., *A világirodalom története*, Budapest: Magvető.
- Хай 1996: Háy, J., *Dzsigerdilen. A szív gyönyörűsége*, Budapest: Pesti Szalon.

## УКИДАЊЕ ГЛОБАЛНОГ ЈЕЗИКА И ТЕХНО-КУЛТУРЕ: МАТИЋЕВ *ШАХТ* У ОРВЕЛОВСКОМ КЉУЧУ\*\*

### *Увод*

Дејвид Кристал, и сам специфична врста модерног хибридитета – лингвиста-звезда – пише не о смрти једног, већ многих језика; он пише о око 4000 језика (или две трећине од процењеног укупног броја језика на планети) који се могу сматрати угроженим (Кристал 2000: 14-15); он чак пише, и то у форми закључка, о формирању тимова за ревитализацију језика (Кристал 2000: 154ff). Спрам таквог перформативног, а истовремено, макар номинално, објективног дискурса који нас води у крцате шок собе и сале за реанимацију језика, феномен укидања једног језика унутар текста који се само-представља као фикција може деловати помало ординарно. Можда је и то део карактера савременог доба – толико сензационализма у тзв. објективној стварности, да му је тешко парирати маштом. Има ли заиста данас више сензационализма него што га је било јуче? Можда. Али, било да га је више или не, сензационализам је данас доступнији – и то не само онај из нашег непосредног просторног окружења: у глобалном информационом селу, сви су, и све је, у комшилуку.

### *Шахт и традиција дистопијског детерминизма*

Пре него наставимо са рабљењем метафоре планете као комшилука – да се не створи утисак да баш ничег сензационалног нема у Матићевом фикционалном укидању језика – да само напоменемо да се у *Шахту* не говори о нестанку некаквог локалног дијалекта са 23 жива говорника, већ о укидању енглеског језика, језика планете. Могло би се рећи да у Матићевом роману, од *linguafranca*, енглески језик бива редукован на *linguablanca*. Наравно, глобални језик је у овом роману укинута само у фиктивној Србији. Укидање глобалног језика на локалном нивоу – како би можда рекао неки данашњи политичар.

---

\* nikola.bubanja@gmail.com

\*\* Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Док се лингвистика клонила прескриптивних приступа, дистопијска литература није марила за аргументе о језику као датом, природном феномену изван свесне, намерне и планске контроле људи. Или је можда баш зато – сензационалистички – желела да прикаже језик рањивим и подложним контроли. У сваком случају, дистопија је друштвено-политичке манипулације језиком учинила препознатљивим делом своје жанровске традиције – традиције које је управо *Шахт* новији изданак.

Међу релевантним канонским текстова те традиције, издваја се Орвелова *1984*, због тога што у том роману долази до, не баш укидања или забране, али свакако до манипулативног и насилног редуковања енглеског језика, као и због одређене стилске симплификованости тог романа, а која, настојаћемо да покажемо карактерише и *Шахт*.

Ипак, у Орвеловој *1984*, иза насилног редуковања енглеског језика стоји јасна, читаоцу показана агенда – редуција језика води редуцији мишљења, односно, контролисање језика контролише мишљење, а тиме и понашање поданика. Орвелов роман се, чини се, ослања на Сапир-Ворф хипотезу (баш као, рецимо, Дилејнијев *Вавилон 17*), или барем на неки облик лингвистичког детерминизма.

С друге стране, кад је реч о *Шахту*, не може се говорити о лингвистичком детерминизму у строгом смислу. Енглески није званични језик државе која га укида, а чини се да држава не покушава да врши радикални утицај на матерњи језик становништва. Свакако, увођење готових парола које су на неки начин пандан оних из *1984* врше одређени утицај на језик и језички израз, а што се даље рефлектује на мишљење. Јер, како је то и Орвел писао у есеју *Енглески језик и политика*, ослањање на готов стереотипни израз води нечему што би се могло одредити као дисоцијација мишљења и језика, где језик постаје аутоматизован, машински одабир компонената без учешћа мисаоних процеса. Ипак, готови слогани су у *Шахту* малобројни, малобројнији него у *1984* – практично једини такав слоган у роману је „јединство, вера, слобода“, иако цела орвелијанска атмосфера и читалачка очекивања која подстиче чине да та једна parola евоцира орвеловско мноштво. Дакле, да је циљ, или макар најважнији циљ манипулисања језиком у *Шахту* контрола мишљења, било би природнијих и ефектнијих начина за то од укидања енглеског језика.

Како каже Ерсој (2006: IV) „уколико се не контролишу домени историје и језика, они ће дати поданицима аршине који ће им омогућити да схвате да су заправо подређени“ [“...if the domains of history and language are not taken under control, they are to provide the subjects with the standard of comparisons which would enable them to realize that they are in fact dominated”]. У том смислу се на укидање енглеског језика у *Шахту*, може гледати као на уклањања једног аршина, једне могућности за поређење које би могло водити друштвено-политичком освешћењу или чак бунту.

Јер, могућности поређења нису само, а ни првенствено лингвистичке: национални језик са собом носи читав сплет културолошко-

социолошко-политичких специфичности – а глобални језик представља истовремено и глобалну културу, друштво и политику, са којима Матићева тоталитарна српска држава можда не жели упоредбу. Зато се у *Шахту* укида и литература оригинално настала на језику непријатеља, баш као што се забрањује и музика таквог порекла.

Најзад, укидање енглеског као глобалног језика успоставља једну врсту лингвистичке надмоћи локалне политичке елите: јер, док је енглески језик забрањен фиктивном српском народу, политички естаблишмент га користи (користи га господин Сретеновић, архинепријатељ протагонисте, пандан Орвеловог О'Брајена, који чак и плаћа приватног професора енглеског за своју децу).

### *Глобализација, језик и насиље*

Дакле, приступање укидању енглеског језика у *Шахту* из угла дистопијске литерарне традиције – баш као и евентуално приступање из угла лингвистичке науке – даје резултате који би се и сами могли окарактерисати као традиционални. Могуће је ипак гледати на тај феномен и као на ироничан коментар о једном могућем аспекту анти-глобализацијске борбе, за шта ћемо се вратити иницијалној метафори света као комшилука.

Питер Слотердијк је пре неколико година, поводом бурних дешавања у исламском свету узрокованих познатим карикатурама Мухамеда из иначе ниско тиражних данских дневних новина, написао (Слотердијк 2006) да тај насилни догађај указује на мрачну страну глобалне комуникације. Наиме, много хваљена олакшана и побољшана глобална комуникација, која би по неком стереотипу требало да смањи тензије и спречи насиље, управо је на неки начин и довела до поменуте ескалације насиља.

Надовезујући се на Слотердијкове коментаре, Славој Жижек (2008: 58-59) каже да постојање глобалног информационог села представља услов догађаја у коме је цртеж у малом данском дневном листу, изазвао метеж и насиље у далеким муслиманским земљама. Наравно, проблем је у томе што у глобалном селу нема даљине: Данска, Јерменија, Иран и Пакистан су сви у истом комшилуку.

А комшија је, по Фројду, подсећа Жижек (2008: 59), првенствено некакво биће, створење, трауматични улез, чији нас другачији начин живота узнемирава, избацује наш начин живота из равнотеже, те зато, када приђе сувише близу, може произвести насилну реакцију чији би циљ био одстрањивање улеза. Дакле, близина или блискост продукује насиље или је макар у делимичној синергији са њим – што већ подсећа на деридијански концепт „варварства близине“.

Тако долазимо и до логике Слотердијковог наизглед парадоксалног закључка у виду мота – „више комуникације пре свега значи више конфликта“ [Morecommunicationmeansatfirstaboveallmoreconflict.]. Јер језик

се често сматра, подсећа Жижек, медијумом помирења, нечим супротстављеним медијуму насиља. Жан Мари Милер је писао да чин комуникације карактерише одрицање од насиља, те да, пошто је човек једина животиња обдарена говором, то значи да одрицање од насиља дефинише саму срж људскости (прем. Жижек 2008: 60-61).

Ако се, међутим, запитамо, да ли је човек заиста најненасилнија од животиња, падамо у искушење да, баш као што то чини Славој Жижек, ту тврдњу преокренемо: ако је човек најнасилнија од свих животиња, и ако је језик оно што га од свих животиња разликује, да ли се онда може хипотетисати да је баш језик оно што човека чини насилним? Како Жижек (2008: 61) примећује, сама симболизација ствари или људи језиком представља једну врсту насиља: језичка етикета симплификује и редукује означено мноштво на једно, уништава органска јединства растављајући их на наводно „саставне“ делове, и слично.

Осим тога, по Лакану, људска комуникација се не дешава на простору некакве егалитаристичке интерсубјективности (Жижек 2008: 62): она није уравнотежена и не подразумева симетричне позиције учесника. Сваки дискурс је на крају крајева утемељен на насилном наметању некаквог мастер-означитеља који је у строгом смислу ирационалан. Интерсубјективност је асиметрична – нема балансираног реципроцитета у сусрету са другим, а привид једнакости доноси дискурс господара и слуге, носиоца знања и његовог предмета.

Даље, како сматра Жижек, насиље идентификујемо на основу претпостављеног језичког стандарда који одређује шта јесте а шта није насиље, а наметање тог стандарда је највиша форма насиља. Зато, сам језик, наводни медијум ненасиља, доноси безусловно насиље.

Осим тога, наставља Жижек (2008: 66), вербално насиље није секундарна дисторзија, већ специфично људско насиље коме се прибегава у крајњој нужди. Радници на протесту, каже Жижек (2008: 67), протестују због искуства своје недаће које језик чини смисленим: реалност сама по себи никада није неподношљива, већ је неподношљивом чини језик и његова симболизација. Кад гледамо руљу како руши, пребија или линчује, упозорава Жижек, не смемо да заборавимо на речи које носе на транспарентима, речи које подржавају и правдају њихове поступке и дају им симболички карактер.

Ако, дакле, насиље није страно језику и ако, посебно под куполом глобалног информационог села, више комуникације значи и више конфликта, онда је глобални језик доносилац насиља, наравно, уз глобалну информатичко-технолошку мрежу (иначе, у Матићевој фиктивној Србији забрањени су, на пример, и интернет, као и употреба мобилних телефона). Доносилац насиља до којег води као симболички медијум, насиља које доноси кроз хегемонизацију комуникације, насиља које подржава или оправдава, насиља које сам артикулише односно представља.

Али глобални језик и симбол и основ процеса глобализације, доводи до једног само њему својственог облика насиља. Он смањује свет и чини да данска и арапска реалност постану суседне. То насилно зближавање има и своје мрачне стране.

Јер, глобална комуникација не елиминише другог. Можда га у неком смислу и у одређеној мери припитомљује. Али га зато доводи опасно близу. У кухињу, купатило. У језик, у мисао. Та насилна и иритирајућа присутност може водити насиљу као одговору на перципирану насилну интрузију.

То насиље може узети облик вербалног насиља, као, како смо видели, насиља специфично људске природе. Може узети облик физичког насиља (као на примеру арапског реаговања на карикатуре Мухамеда) које нас, како упозорава Вукашиновић (2012: 278) може додатно и неопозиво зближити и изродити се у круг или спиралу насиља. Или може, као у реалности *Шахта*, узети облик насиља према самом језику.

Насиље према глобалном језику је ту, с једне стране, одговор на насиље које он подразумева, доноси и може донети, и, с друге стране, акт заштите и одбране од интрузије другог, према коме, насиљем према језику, треба реинституисати првобитну, глобализацијом нарушену, дистанцу.

### *Насиље над језиком Шахта*

Интересантно је, међутим, размотрити другачији облик својеврсног насиља према глобалном језику у Матићевом роману. Не само да је о специфичном односу према глобалном језику могуће говорити у односу на институционалне поступке фикционалног тоталитарног друштва / државе Србије у могућем свету романа, већ и у погледу језика којим, односно каквим је роман написан.

Посебно кад се има у виду чињеница да је роман, до пред неколико завршних страница, понуђен као наводно писаније (у облику архивираних затворске белешке) Бојана Радића, лика из чије се перспективе сагледава целокупна унутрашња реалност Матићеве прозе, могуће је питање стилског израза романа сматрати питањем унутрашње логике текста.

Ипак, чињеница да је аутор романа по вокацији англиста (професор енглеског језика и књижевности, а магистар и доктор енглеске књижевности), отвара интересантне могућности за интерпретацију проблема укидања енглеског језика у роману.

При том се могу и избећи позитивистичке методе којима би се могле из угла ауторовог живота постављати питања о повезаности главног лика (који је сличних година као и аутор, који живи у истом граду у ком и аутор) и аутора, његовог евентуалног статуса у односу на запосленост у струци, итд.

Оно што је овде интересантно поставити као проблем јесте да ли је можда истискивање енглеског језика из његове фиктивне Србије

евентуално транспоноване неке врсте тежње за истискивањем енглеског језика из ауторовог властитог стилског израза. Продукт свесне или несвесне борбе за истеривањем глобалног језичког уљеза – тог лингвистичког глобалног комшије који се сувише приближио – из приватног света властитог уметничког израза.

Матићева проза је, на први поглед, ванредно чиста, готово сведена и симплификована. Сложена у по правилу кратке, јасне реченице које практично никада не попримају параграфске димензије. Вокабулар је опет чист, готово стерилисан – као да је намерно прочишћен од англицизама – чак и оних који су се одомаћили у данашњем медијском и политичком језику, иако је *Шахт* политична књига.

Историја књижевности нас учи да ауторов билингвизам или познавање више језика може да буде повезано са одређеном дозом анксиозности у погледу језичког израза. У најмању руку, она може имати облик неопходности доношења одлуке на ком језику ће се писати.

Милтон је писао на латинском, италијанском, па чак помало и на грчком и хебрејском. Марвел је такође писао на латинском: за неке песме се чак претпоставља да их је прво написао на латинском, па тек онда на енглеском. Зна се да је Милтон прве своје песничке саставе сачинио на латинском, а не на матерњем језику. Латински у 17. веку можда није био глобални језик, али је на неки начин био близу тога. Неки критичари сматрају да је Милтонова одлука да започне писање на страном језику била природна утолико што је било лакше постићи ултимативно артифицијелни израз уз помоћ донекле артифицијелног језика, језика којим се не тражи кобасица у продавници и језика који се удаљава макар од простог света у окружењу. Публиковане Матићеве текстове на енглеском, немамо, барем за сада.

Кад већ помињемо Милтона, можда се ваља присетити колико је латински утицао на његов енглески, како у погледу вокабулара, тако и у погледу реченичне конструкције. Утицај енглеског језика на Матићеву прозу је неочекивано мали (своди се на већ поменуте, малобројне и сажете енглеске фразе које у оригиналу употребљава лик по имену Сретеновић); мали, не само у контексту утицаја који енглески као глобални језик има, већ и у контексту ауторовог англистичког образовања. У том смислу се отвара могућност да се изостанак очигледнијег утицаја енглеског језика може сматрати знаком неке врсте борбе за истискивање (глобалног) лингвистичког уљеза из властитог уметничког израза, за реконституисање лингвистичког другог. Наравно, за подробније преиспитивање ове хипотезе у овом оквиру нема простора, била би потребна озбиљнија и подробнија лингвистичко стилска анализа репрезентативног узорка која би ову хипотезу потврдила или оповргла.



### Закључак

У књизи *Енглески као глобални језик*, Дејвид Кристал (2003: 26) каже да би у принципу две ствари могле зауставити енглески као глобални језик: једна је аутоматско, машинско превођење, које као што смо сведоци свакога дана напредује. Питање је само, каже Кристал (2003: 27), да ли ће, до времена када се створе технолошки услови за стварно савршено аутоматско превођење, статус енглеског као глобалног језика бити толико снажан, да ће престати потреба и интерес за развијање и коришћење таквог софтвера. Друга ствар која би могла зауставити енглески као глобални језик је политичко-економска моћ. Он каже (2003: 27), „ако је језичка доминација ствар политичког и посебно економског утицаја, онда револуција у балансу глобалне моћи може имати последице ... по глобални језик“

[If language dominance is a matter of political and especially economic influence, then a revolution in the balance of global power could have consequences for the... global language.].

Како је овде читан, роман *Шахт* представља демонстрацију једне такве политичке револуције у малом; с обзиром на то да је ефекат укидања локални, и с обзиром на то да је значај глобалног језика ипак препознат чак и у структурама које га тобоже укидају, Матићев роман би могао да представља једну врсту иронично-сатиричног коментара о екстремним облицима антиглобализма. Тим пре што се сатирична намера добро уклапа у дистопијску традицију којој роман припада.

Са друге стране, роман је и резигнирани израз немоћи пред интрузијом другог, који глобализација доноси претварајући свет у глобално информационо село. Немоћ је маскирана карикирањем антиглобализацијских настојања и њиховим једначењем са дистопијском диктатуром. Сам језик *Шахта* показује знаке ауторовог настојања да енглески укине и на нивоу стилског израза: без обзира да ли ће будуће анализе овог и других Матићевих текстова показати да је изостанак енглеског на нивоу стилског израза ствар унутрашње логике романа или део ауторовог стилогеног кретања уопште, та особина романа иде у корак са читањем романа као разочаране, ироничне карикатуре покушаја да се изнова заузме комфорна дистанца према глобалном лингвистичком и културном суседу.

Литература

- Кристал 2000: D. Crystal, *Language Death*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Слотердијк 2006: P. Sloterdijk, "Warten auf den Islam," Focus 10/2006.
- Ерсој 2006: Duygu Ersoy, *Manipulation Of History And Language In Three Dystopias*, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Social Sciences Of Middle East Technical University, доступно на <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12607679/index.pdf>[20.10.2013.]
- Жижек 2008: S. Žižek, *Violence*, New York: Picador.
- Вукашиновић 2012: Ж. Вукашиновић, Како је изгубљена утопија егзила? - о друштву без заједнице и отуђењу без самоће, у: *ЕГЗИЛ(АНТИ): књижевност, култура, друштво*, уред. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 275-286.
- Кристал 2003: D. Crystal, *English as a global language*, Cambridge: Cambridge University Press.

*БЕСНИЛО ЗВАНО ФОРВАРД:*  
НЕКИ АСПЕКТИ ПОЕТИКЕ ГРАДА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА  
И СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА У КОНТЕКСТУ  
ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

Доводећи у везу Пекића и Владушића не чинимо неки већи новитет у српској историји књижевности, јер су многи истраживачи већ учили доста додирних тачака између ова два аутора. Оно што, дакако, јесте новитет, јесте *писање* града у контексту глобализације, у распону две генерације српских писаца.

Најинтересантнији опис овог односа у дијахронији, долази из пера Але Татаренко, која у својој изванредној хабилитацији „Поетика форме у прози српског постмодернизма“ (Службени гласник 2013), прави занимљиву мапу развоја српског постмодернизма и као директног Пекићевог наследника издваја управо Слободана Владушића: „Спајање критичности на идејном плану и синтезе високе и тривијалне књижевности ради проналажења адекватног жанра карактеристично је за стваралаштво доследног „пекићевца“ епохе постпостмодернизма, Слободана Владушића“ (Татаренко 2013б: 316).

Татаренкова „критички постпостмодернизам“ објашњава преко Владушићевог романа „Форвард“: „Реч је о делу обележеном цртама антиутопије пекићевског типа које спаја критицизам негативне утопије-упозорења и форму тривијалног романа.“ Овај *критички* моменат свакако не треба схватити као део нечег што се помодно зове *ангажована* књижевност, већ као постављање стварности књижевности у једнаку раван са материјалном и ониричком што је, свакако, постмодерно наслеђе. У том смислу, књижевност би била схваћена „као историјски систем идентификације уметности писања, књижевност као специфичан чвор између једног система значења речи и једног система видљивости ствари“ (Рансијер 2008: 13). С обзиром на дистопијски карактер оба романа – и „Беснила“ (1983) и „Форварда“ (2009) – можемо говорити о негативним аспектима глобализације на различитим нивоима *писања* града у распону аутора двеју генерација. Колико су Пекићеве идеје биле антиципаторне и провизорне, сведочи Владушићев „Форвард“, који развија ове до самих рубова егзистенције. Ово је основни разлог због којег нам је у фокусу поетика града.

---

\* jela.knjiga@gmail.com

Борислав Пекић је од аеродрома Хитроу направио метонимију града. Ширењем беснила, затворивши га на тај начин у једну експерименталну лабораторију која има само један излаз – да нестане, да буде кремирана – пре него што оде у другу крајност. Пропагирање својеврсног безизлаза (ако се аеродром не кремира, постоји могућност беснила читаве планете; да су они који су примили противсерум спасени са Хитроуа, *заразили* би на потпуно други начин планету; и оно што Пекић бира за решење: безизлаз последњих преживелих и нада да са кремирањем нема већих последица) јесте прича о глобализацији. „Говорило се да је глобализација променила све: суверенитет држава је измењен; способност људи да се одупру владавини тржишта је нестала; могућност културне аутономије је анулирана; постојаност свих наших идентитета доведена је у питање. (...) Овај дискурс је у ствари огромно погрешно тумачење садашње стварности – обмана коју су наметнуле моћне групе, и – што је још горе – сами смо је попут очајника себи наметнули. То је дискурс који нас води ка игнорисању стварних дилема присутних у прошлости и погрешно тумачење историјске кризе у којој се сада налазимо“ (Волерстин 2003: 92). Једна валенца глобализације, код Пекића, дата је у анимализацији на рачун хуманизације (људи постају пси), а друга у *Übermensch*-у, такође, на рачун хуманизације. Крајњи производ је исти: човек губи своја основна дистинктивна обележја – право на хуманост, осећања, сећања, на слободну вољу<sup>1</sup>. Првима управља анимални нагон, а другима нагон савршенства (Соро Deveroux и John Hamilton на самом крају). Зашто је једина могућност да Хитроу као глобални град – Мегалополис нестане? Зато што је дат само као опомена, што изазива много јачи ефекат него да се катаклизма одиграла до потпуног краја. Овако, остао је наговештај негде између Габријела и сенке.

У роману „Форвард“ имамо посла са развијеним погледом на град у доба глобализације која напредује ка својој кулминацији. Читава Владушићева теорија града о Мегалополису као мрежи градова који су се одвојили од својих националних седишта градећи један корпоративни систем, који живи за себе, одвојено од остатка света, а своје велико економско богаћење остварује на рачун залеђине и тог *остатка* света, односно на рачун људи који тај новац *морају* да обезбеде, за последицу има сличне појаве попут оних у Пекићевом „Беснилу“. На овај начин поремећени су сви односи етике, естетике, статуса науке, уметности, слободе... „Ко је убио породицу? Ко је убио наше родитеље? Оне који су нам давали бесплатан ручак. Нема их више. Да ли се ти сећаш својих родитеља, Говедино? Ја се својих више не сећам. Некада смо се борили за слободу против очева, а данас нам је та слобода поклоњена. Она је бесплатна.

---

<sup>1</sup> Интересеантно је запазити како се у оба романа, намерно оставља простор *сведозвољености* која најбоље описује глобализацијске утицаје на светове ових текстова. Па чак и слободна воља, којој је, одистински, одузето свако право, бива постављена тако као да никад слободнија није била. Једино што се избор своди на умрети или умерти.

Поклоњена нам је у времену у којем нам на сваком ћошку говоре да нема бесплатних ручкова. Па шта да радим са том слободом, сада, када је бесплатна и безвредна“ (Владушић 2009: 261).

Наиме, овде радња није херметички затворена, већ живи у вирителном свету података, односно у једном транзиционом граду (игром случаја је Темишвар, могао би бити и неки други, но Румунија, према Пешикан-Љуштановић, с правом, овде ипак има своју функцију), који у назнакама открива постојање Мегалополиса.

Идући трагом тезе Ричарда Лехана у којој оно што вреди за књижевни град јесте „методологија која ће вредети за „стварност“ коју је сам текст створио“ (Лехан 1998: 4), у овом раду позиционирамо однос који је таква методологија донела у компаративном читању романа „Беснило“ Борислава Пекића и романа „Форвард“ Слободана Владушића. Град метонимијски спакован у клаустрофобију *беснила* аеродрома Хитроу, или транзицијски распршен у румунској престоници, свакако је тачка у којој се збирају многе одлике глобализацијске машинерије путем које правимо и терминолошку разлику између статичке књижевне слике града и динамичког књижевног града. Разматрајући Фукоов појам популације, Бодријаров појам моде, симулакрума и симулације, те Дејвисових надзирајућих система, или односа човека и технологије данашњице у Терклове, али не заобилазећи ни Бенјаминове погледе на уметност у доба техничке репродукције и других, у романима ових аутора *читамо* глобализацију као занимљиву опозицију градског и урбаног која је део поетичког проседеа Слободана Владушића. На разини културолошких опаски отворићемо поље говора о хуманизму и пикселној стварности коју је понудила могућност дијахронијског надограђивања писаца двеју генерација српске књижевности. Само постојање овакве надоградње потврђује рансијеровску идеју о књижевности као историјском систему идентификације уметности писања, чиме се глобализација као криптотема ових антиутопија разлама у поимању поетике града. Но, како бисмо ближе показали поетику града у делима ових аутора, то ћемо учинити путем главних тачака пресека.

Стварност која вреди за оба ова романа може се *читати* из угла Владушићевих теоријских разматрања о граду. На разини текста „Градско VS Урбано“ прави се интересантна опозиција која је далеко слојевитије дата у књизи „Црњански, Мегалополис“. Наиме, за Владушића је урбано негативна последица глобализације која се огледа у политици кредитне картице – имати све сада и овде, инстант постојање које не зна ни за јуче ни за сутра нити за ма какву укорененост у простору и времену. Блиске овоме јесу и мисли Зигмунда Баумана којима објашњава сву трагедију оваквог система, те каже: „...дилема о којој се данас најчешће размишља је да ли треба да конзумирамо да бисмо живели или живимо да бисмо могли конзумирати. То јест, ако смо још увек у стању и ако осећамо потребу да разликујемо живљење од конзумирања“ (Бауман 2003: 254). Односно још

страшније: „И заиста, навике се непрекидно, свакодневно, у првој повољној прилици одбацију, не добијајући шансу да се учврсте као гвоздене шипке кавеза (осим једне метанавике „навике мењања навика“)“ (Бауман 2003: 254). Град се, на овај начин, у Владушићевој визури смешта на два пола: урбани – Мегалополис, који говори празним, урбаним дискурсом и градски – Полис, који је у константном прегнућу пред одрицањем модерности, али не као конзервативни монолошки доминат, већ као прогресивни дијалогски амалгам (не хибрид!), који рачунајући са својом традицијом и својим идентитетом<sup>2</sup> пробира од новотарија само оно што има потенцијал градског, дијалогског, или моделује модерне тенденције ка томе. „Урбани дискурс тако читаве нације осуђује на пропаст, јер утиче на стигматизовање националних идентитета, док истовремено учествује у конструисању хиперколлектива као што је то, рецимо, концепт *мноштва*“ (Владушић 2011: 24).

Овде се већ разликује и у самој поетици града оно што је слика: град као статична позорница на којој протагонисти развијају наратив и оно што је књижевни град: динамичка, учествујућа улога града као јунака или у постмодерни – Текста.

Први импулс који сведочи да ће Хитроу бити симбол глобализације, Пекић даје већ у првим редовима, говорећи како је избор аеродрома случајан, што нас наводи на траг да место (које ће бити главни актер на готово шест стотина страница!) није важно – да се ово могло десити било где. Овај моменат се у Владушићевој теорији града показује као једна урбана истост. Да ли смо у овој или оној земљи, у њеном главном или неком другом граду – постаје сасвим неважно<sup>3</sup>. Сличну ситуацију, у првој реченици имамо и у „Форварду“: „Да је Мак Марино убијен дан раније, дакле у среду, ништа се не би догодило. Сигурна сам у то. Среду је обележио судар 12. кола Евролиге...“ (Владушић 2009: 9). Већ у првој реченици, писац обесмишљава смрт на рачун Евролиге и тиме сензација, вест, бива оно што доминира у поретку живљења. Ова сурова најава, једнако као и код Пекића пробија хоризонт очекивања, и већ ту смо спремни на тешке странице одвајања коже са лица света. Такође, код

---

<sup>2</sup> О овоме далеко радикалније Владушић проговара у роману који је изашао у октобру 2013. године „Ми, избрисани“, а чији допунски делови излазе на сајту: <http://slobodanvladusic.net/>, те који ће умногоме променити токове српске књижевности и бити један од барјака у борби против брисања националних идентитета!

<sup>3</sup> Пример за ово је увек сјајан, бодријаровски – Мекдоналдс. Оно што снижава и изједначава све градове јесте ланац ове брзе хране, тиме што се губе аутентични ресторани са националном кухињом (или су као национални бренд скупљи од јефтине *глобалне* хране пропадају), па увек згодан пример бива да где год да се налазите, ако једете у Мекдоналдсу немате осећај да сте се померили с места. То је онај моменат који Бауман приказује као једину сврху раздаљине у данашње време, а то је – да буде укинута! (Више у: Бауман 2003: 251).

Пекића на самом почетку каже се да су људи-функције, то је довољно да подсети на старије антиутопије попут Бредберијеве или Орвелових.

„Симбиоза вируса лишеног бесциљности и човека ослобођеног ограничења владала би природом, којој обоје служе само као ђубриво“ (Пекић 2004: 9). На овом месту из пролога проф. др Fredericka Liebermana, почињу први јасни контакти у којима беснило постаје *клик* за опцију *forward*. Видећемо како, заправо, оно што је беснило за Хитроу, постаје *forward* за савремено друштво.

Главни јунак Владушићевог романа Божа Говедина, направљен је генетским инжињерингом, а готово све јунакиње су комбинација пластичних ноктију, силиконских груди и усана, блајханих плавуша и перика, а иза свега тога лежи прича о хормону раста, такође делу инжињеринга о коме је и Пекић писао – HGH (Human Growth Hormon), а Liebermanов двојник завршава трећи део „Форварда“. Приповедач првог дела овог романа је камера, која бива много осетљивија од људи који само фигурирају као холограми или статисти ријалити шоуа који тежи да открије убицу Мака Марина. Пекић ову камеру антиципира у више наврата, онако како се она јавља код Дејвиса: „Једног дана ће и овде инсталирати теле-уређаје, магичне шпијунске очи, као по робним кућама и банкама...“ (Пекић 2004: 20). „С прецизношћу камере његове су, на изглед, незаинтересоване, очи по ко зна који пут снимале архитектонске детаље станице...“ (Пекић 2004: 24).

Такође, Владушићева камера стално се враћа на почетно време, где се замагљује могућност правог почетка – та фукоовска драма – То. Пекић се неће устручавати од једнако тачног мерења времена током читавог романа. Све је темпирано, али то време ће, као и у „Форварду“ потпуно изгубити смисао, када се камера поквари, односно сат стане, а Хитроу буде кремиран.

Важна одредница глобализацијског концепта у оба романа која разматрамо јесте интересантно померање у времену. Оно што су код Пекића емигранти, односно људи *out of place*, код Владушића постају *out of data base*. Потом, треба обратити пажњу на то како се суптилно дешава прегруписавање, дехијерархизација у околностима беснила у жеку. Док још има незнатан број оболелих, све статусне групе држе се чврсто унутар својих класних заједница, сматрајући људе из других група кривцима (као што се дешава и супротно) за оно што се дешава – за почетак, интересантни су људи из виших слојева који паниче, јер касне, а видеће се временом да паника не треба бити због кашњења, већ због могућности да се умре у најгорим мукама. Порастом броја оболелих, долази до само једне поделе – на болесне и оне који ће оболети. Дакако, велику улогу играју и националне разлике које се, такође, губе. У том смислу интересантна су два примера: стари двобој хладног рата између Русије и Америке, бива потпуно обесмишљен у пени беснила; а други је невероватна јачина оног

Шпанца, Суареза, који чини све да се његово дете роди у домовини, а не ту на ничијој болесној земљи.

Такође, у „Форварду“, катаклизма се дешава страхотније, глобализација је узела маха – сви су заморчићи, све је досада једног помиреног научника са непроменљивошћу. Трећи део романа једнак је страшној судбини једног Тишминог јунака из „Употребе човека“, који је у горој позицији од Говедине – нема руке, ноге, вид, слух, језик... и то је све. За Говедину не знамо да ли чује доктора, да ли је свестан па не реагује или је већ одавно биљка. Све је спаковано у неколико равнодушних реченица: „Међутим, за мене реч *човек* већ одавно није реч коју користим у свакодневном животу и можда сам због тога пожелео да са вама разговарам. Сада видим да је то немогуће. Добро, преостаје ми само да се вратим свом досадном животу у којем ће хормони и ензими бити једине авантуре, а вама ипак желим пуно веселости.

И немојте да дрхтите.

Немате разлога за страх, све ће се завршити брзо“ (Владушић 2009: 322).

Видели смо неколико важних места на којима се сударају ова два романа. Размотрићемо сада на који начин се поетике града моделују у контексту негативног *писања* глобализације.

Daniel Leverquin, у улози слепог певача на бојишту, са циљем да забележи да спасе сећање на смрт, у једном моменту бележи: „Свуда где год се окренем, људи су и њихове приче. Не моја проклета прича о њима. Њ и х о в а прича. *Аеродром је заправо слика света у минијатури*“ (Пекић 2004: 224, подвукла Ј. С. Ј.). С обзиром на чињеницу да Владушићев концепт Мегалополиса сведочи о самодовољности, аеродром ће бити метонимија Мегалополиса. „Ова књига почиње с градом, који је, симболички речено, читав један свет, а завршава се светом, који је, практично, постао један велики град“ (Мамфорд 2001: XI). На овој разини јаснија ће нам бити Пекићева порука: „У ширем смислу, карантин илуструје положај врсте. Положај човека у свету је карантински. А болест, ако је опасна, к в а с а ц који ће из људи извући оно што су, испод вештачке коре васпитања, угледања, интереса и лукавства, они стварно“ (Пекић 2004: 255). Позиција камере једнака је позицији Daniela Leverquina, и обоје свршавају једнако, с тим да он бива заробљен у причи, а она на ивици да постане хуманоид.

Наиме, Владушићева камера открива нам свој лик у фуснотама које су објашњења за људима свакодневне ствари, појаве, осећања, за које она претражује дефиниције на интернету. Како је и интернет сав од бинарних кодова, онда ће објашњење камери за реч *жалити* бити овакво: „...средња вредност између 1 („хоћу“) и 0 („нећу“) ипак за нијансу ближа 0; пример: *Жалим али не могу вам помоћи*“ (Владушић 2009: 11). Или: „Успомене – садржина људске меморије која се не може избрисати. Када се меморија напуни успоменама, људско биће умире“ (Владушић 2009: 11). Или:



„Родбина – група људи повезана крвним и судско-парничним везама“ (Владушић 2009: 15). Или: „Идила – хронотоп празнине када ништа не заслужује да буде снимљено, јер не постоји ни најмања могућност да тај снимак буде за нешто употребљен“ (Владушић 2009: 91). Овакав приповедач припада глобалистичком, визуелном свету, а не полисном наративном. Несразмер који се јавља јесте у дубини коју камера остварује за разлику од велике већине јунака који фигурирају готово као марионете.

У том смислу еволуира и статус приповедача. Leverquin у себи баштини традицију Демодока, сведока и некога ко даје наду за живот у сећању. Та традиција у нашој књижевности живо се наставља, свака епоха дала је свог Вишњића. Владушић покушава да покаже колико је сећање краткотрајна категорија у доба глобализације. Камера која фигурира негде између свезнања и беспрегледне меморије (сећања) се квари, пикселна стварност показује се као нестална. „Ерудитско знање овде замењује постмодерно свезнање као гомилање непотребних података (складиште се претвара у ђубриште), а запитаност над судбином цивилизације има иронично-саркастичан тон...“ (Татаренко 2013а: 206). Намеће се питање где је еволуција приповедача ако се његов статус распада? Па, управо у тој дегенеративној ноти, која у другом делу романа, покушава да се освети кроз Говедину, односно коју на крају добија онај који ће, засигурно, све то брзо завршити. Владушић овде подвлачи угроженост нарације пред мегалополиским полипом глобализације. То добро примећује и Татаренкова: „Међутим, читаочева вештина брзог читања показале се овде као неупотребљива. Изненађен, установиће да команда *forward* делује као мамузање коња који из неких чаробних разлога прелази из галопе у *slow motion*. Текст се опире брзом трошењу“ (Татаренко 2013а: 205). Тако ће Владушић Фукоово замагљивање почетка пребацити на немогућност краја. Једнако као што смо већ приметили за Пекићев избор завршетка „Беснило“, у „Форварду“ оно *stop* на крају романа засигурно не значи крај. То се потврђује и у новом роману „Ми, избрисани“, чија ће се штампана верзија допуњавати још годину дана. Код Пекића овакву мисао налазимо и у ширем контексту: „Једино што ће се овај пут еволуција одвијати уназад. Милионима година успињала се животиња Дрветом живота да узбере на врху његов плод – сазнање о себи и смислу властитог постојања. За неколико сати вратиће се на земљу као животиња која га није разумела“ (Пекић 2004: 465).

Мамфорд се, с правом, пита: „...хоће ли се он [човек- прим. Ј. С. Ј.] посветити развијању најдубљих вредности људске личности или ће се препустити власти готово аутоматских сила које је сам покренуо и препустити своје место свом дехуманизованом „другом ја“, постисторијском човеку (Мамфорд 2006: 6). Постисторијски човек, који према мишљењу овог аутора, неће имати потребу за градом, аутоматизујући живот и подређујући га подземном управљачком центру, негирајући остале (хумане) атрибуте живота, јесте онај наговештај који се показује

(не)постисторијским људима у постисторијском времену „Беснила“: „У међувремену, контуре 'света напољу', и наших бивших живота у њему, као да се бришу. И кад остају, ирелевантне су. 'Јуче' у карантину не постоји, ако није карантинско. Свако друго 'јуче' мучи нас успоменама, пропуштеним шансама, изгубљеним данима, неискоришћеним приликама. Што га пре заборавимо, тим боље. Јер у карантину постоји и вреди само оно што је 'данас'. 'Јуче' је оно о чему не може да се мисли. 'Сутра' је оно о чему не сме да се мисли. Остаје 'данас'“ (Пекић 2004: 353). То *данас* вечна садашњост време је урбаног постисторијског човека, каквим га и Владушић описује. Када се време сведе на сада, на шта се онда своди човек? На биће без породице, без историје, традиције, националног идентитета, индивидуалитета и то можемо наћи као опомену и код Пекића, али и код Владушића. Оба аутора забринуто *уписују* у своје градове оне линије мегалополисне конструкције коју је начинила глобализација. Код Пекића то су просечни: „Историја се не наслеђује, она умире са сваком биолошком генерацијом. И са сваком новом рађа се као нешто ново, што никаквих изгледа нема да преживи творце. Оно што се наслеђује, просечност је. Као и у природи, не надживљавају најјачи. Најјачи и најслабији нестају. Остају они са златне средине, они просечни. Просечност се увећава; постаје све просечнија, јер у просечном свету нестају најмање просечни, а остају они који су то највише. Остаје човек за једну сезону, просечан отпадак врсте“ (Пекић 2004: 386). Ово нијансирање у просечности опет унутар ње прави сводиву разлику без сврхе: „Каквог смисла има, мислио је, делити људе на оне што могу и оне што не могу, а онда направити свет у коме нико не може ништа“ (Пекић 2004: 493). Владушић, пак, у свом роману открива нешто што у први мах делује као *поетика грешке*, у којој се Пекићев просечник кити само једном могућношћу: „Отварам лименку пива и видим да натпис на њој није тачан. Грешка је мала, скоро неприметна, али ипак присутна. Натпис је скоро тачан. Као, уосталом, и скоро све остало: скоро савршено, скоро добро, скоро завршено, скоро праведно, скоро уништено. Скоро разумљиво. Скоро опростиво. То *скоро* је људска димензија читаве ствари“ (Владушић 2009: 204-205). У овом *скоро*, открива се површна поетика грешке, која је заправо *поетика промене*. Грешке које су у „Форварду“ нижу и преко којих се прелази командом назива романа, постаје дивље бекство из ничега у ништа, то бекство које беснило, у коме читав свет романа постаје сужањ, наредбе којом се само може напред, у ново *сада*: „Они, заправо и јесу затвореници беснила. Питање је само к а к в о г? Оног напољу, или о в о г а у њима?“ (Пекић 2004: 404).

Овакво бекство јесте окидач негативних последица глобализације. Бауман пише: „...задовољство потрошача мора бити *инстант*. (...) Култура потрошачког друштва тиче се углавном забављања, а не учења. (...) Потрошачи су пре свега сакупљачи *сензација*, а сакупљачи *ствари* само у секундарном и изведеном смислу“ (Бауман 2003: 255-256). Као што

беснило на аеродрому брише ма какав национални интегритет, тако у „Форварду“ чак и вечни град постаје пролазна станица сензација.

Једна од јунакиња романа је туристички водич, која је већ уморна од свог посла: „Маштају о Риму: била је тамо преко педесет пута; све је видела, зна напамет Микеланђелов *Страшни суд* и може да осети када ће се из звучника чути упозорење туристима да престану да сликају Микеланђелове фреске. А само их сликају. Уопште га не гледају. Сећа се те реке људи који трче уским грлима ватиканског музеја, као да се иза њих налази бик. Нема повратка, може се ићи само напред, јер је иза тебе већ други туриста, жељан да види још“ (Владушић 2009: 239). Ова јунакиња обилази у свом монологу велике европске градове, који су сада доступни свим фотоапаратима на бесмисленој покретној траци. На овај начин Владушић показује како сви ти градови бивају изједначени и обесмишљени тиме што постају једна сензација, чије је трајање тренутно колико и блиц апарата. Обесмишљавање градова као представника културе у концепту Мегалополиса значи да се сви градови који се помињу овде показују као пропали на путу до велике мреже Мегалополиса – пао је Рим, пао Париз, пао Праг... У роману „Ми, избрисани“, ови градови, који су остали престонице, али нису постали Мегалополиси, смештени су у видео-игру *Метрополис*, у којој, попут ових туриста, сваки играч у ма ком тренутку, може бити у ма ком граду на планети, конзумирајући га на потпуно исти начин. Сензација ове видео-игре, одлази у својеврсно *беснило* када јунаци/играчи који се по таквом свету крећу и у најтежим ситуацијама имају осмех на лицу. Онај језовити, гротескни.

И да сумирамо. У два књижевна града моделована или кроз аеродром или кроз транзициони Темишвар, све Пекићеве идеје на разини последица глобализацијског процеса, Слободан Владушић не само да развија, већ и радикално кристалише у контексту савремености. У том смислу оно беснило које је у људима и око њих блиска је бесловесној трци коју савремено друштво добија кликом на опцију *forward*. Но, ови писци не би начинили важан заокрет у писању града да је њихова тенденција била само и искључиво одрицање модерности. Напротив, највећа вредност ових романа јесте управо у томе да филтрирањем свих новина које нам доноси савремено друштво ипак пробирамо и чинимо овај свет бољим местом за живот. Када филтрације нема, већ једностраног окретања уназад, *старим добрим вредностима* које губе свој квалитет анахроношћу и немогућношћу надовезивања (а самим тим и остваривања традиције!), односно безупитног срљања напред, онда обе те валенце постају нешто закржљало и непотребно, али за глобални свет плодно тло за развој дегенеративних вредности. Још један изузетно саркастичан пример имамо и овде: „Ако и не напишем књигу о беснилу, остаће мој Дневник. Из њега ће свет сазнати шта се на Heathrowu догађало, док је жваћући ТВ сендвиче, пратио љубавне јаде младог медведа панде – некада је то бар био један Werther! – и гледао како се двадесет два човека отима о некакву лопту – а само један

одолева искушењу и звездаљком настоји да их освести – у доба просперитета, када је, бар на Западу, свако могао да има своју. Касније ће можда понеко од њих, кад се због другог панде буде узбуђивао, сетити да незадовољена полна глад није једина глад на свету коју треба задовољити, да муке које захтева протеривање лопте кроз две пар метара развојене стативе, нису једине муке вредне пажње и схватити да нису острва, да Donneova звона, кад год и где год се покрену, увек и за њих звоне“ (Пекић 2004: 415-416).

Ма како се у свету пикселне стварности све могућности чине отвореном, оба ова велика писца, и Борислав Пекић и Слободан Владушић, подсећају да смрт (ипак) постоји, али да је она дефинитивна за све људе и поре живота које живе у *инстант* вредностима. Романи на граници, који могу бити читани на потпуно супротан начин од овде приказаног, ове своје одлике показују само темељним читањем контекста у коме су настали. Чињеница да се у српској историји књижевности појавио овакав след, сведочи о томе да српска књижевност има важну спону са својом историјом и да ће као таква, упркос све већим насртајима мегалополисне слике света још дуго трајати, опирајући се бесловесном таласу глобализације.

#### Литература

- Бауман 2003: З. Бауман, „Туристи и вагабунди“, Београд: *Глобализација: мит или стварност*, приредио Владимир Вулетић, Завод за уџбенике и наставна средства, 251 – 273.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, „Мода или чаролија кода: фриволност већ виђеног“, Нови Сад: *Поља*, 394, 440-443.
- Владушић 2013: С. Владушић „Виртуелни становник Мегалополиса“, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 491/ 1-2, 118-130.
- Владушић 2011: С. Владушић „Градско ВС Урбано“, *Нова српска политичка мисао*, <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/gradsko-vs-urbano.html> [прилог у часопису доступан on-line]
- Владушић 2009: С. Владушић, *Forward*, Београд: Стубови културе.
- Владушић 2013: С. Владушић, *Ми, избрисани*, Београд: Лагуна.
- Владушић 2010: С. Владушић, *Црњанки, Мегалополис*, Београд: Службени гласник.
- Волерстин 2003: И. Волерстин, „Глобализација или период транзиције? – Поглед на дугорочно кретање светског система“, Београд: *Глобализација: мит или стварност*, приредио Владимир Вулетић, Завод за уџбенике и наставна средства, 92 – 112.
- Дејвис 2013: М. Дејвис „Тврђава Л. А.“, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 491/ 1-2, 131-145.
- Лехан 1998: R. Lehan, *City in the literature: an intellectual and cultural history*, London: University of California Press.

- Мамфорд 2001: Л. Мамфорд, *Град у историји: његов постанак, његово мењање, његови изгледи*; превео: Владимир Ивир, Београд: Book: Marso.
- Пекић 2004: Б. Пекић *Беснило*, Београд: Новости.
- Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, „Justice must win?“, Нови Сад: *Поља*, 460, 183-188.
- Рансијер 2008: Ж. Рансијер, *Политика књижевности*, Нови Сад: Адреса.
- Татаренко 2013а: А. Татаренко, *Из чиста немира: читања*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Татаренко 2013б: А. Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
- Урбана социологија 2005: *Урбана социологија*, приредили: Сретен Вујовић и Мина Петровић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црнобрња 2012: С. Црнобрња, „Лумпенелите и салони демократије“, Београд: *Политика*, LV/43, додатак: *Култура, уметност, наука*, 2.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Треба бранити друштво: предавања на Колеж да Франсу из 1976. године*, Нови Сад: Светови.



## МАЛИ ГРАДОВИ У ВЕЛИКОМ ГРАДУ (ЛИТЕРАРИЗАЦИЈА БЕОГРАД У 19. ВЕКУ)

Глобализација је појам који упркос својој краткој историји нема јединствено значење. Једно поређење са појавама из света кулинарства може нам сликовито дочарати његову сложеност. Посетиоци ресторана који су у недоумици шта да изаберу: суши и бургер, или суши или бургер, или нову комбинацију која се појавила у Јапану „сушибургер“, сликовито дочаравају међусобно супротстављене процесе пред којим су се наша и савремена друштва: процесе хибридизације, хомогенизације и/или диверсификације. Ипак, дилема, коју смо приказали служећи се „гастрономским“ метафорама није толико нова. Символичном избору јеловника придружујемо и један старији, из Стеријиног дела *Београд некад и сад*, у којем је јунакиња Станија (open poem) пред избором: кафе или млека, кафе и млека, кафе или земичке, земичку у кафи.

За разлику од јеловника који оставља појединцима могућност слободног избора, у глобалном свету сам избор је већ изабран – предност је дата општеприхватљом (то може бити роба, али и идеја) а не различитом. Полазећи од чињенице да наш свет још увек није јединствено и равномерно постао глобално село, Клод Леви Строс пише: „Данас је лако замислити време кад ће на Планети постојати само једна култура и једна цивилизација. Али не верујем да ће се то десити будући да се тежњи ка хомогенизацији супротставља тежња ка стварању нових разлика. Што процес хомогенизације више напредује у једној култури, то њена унутарња разграничења постају очигледнија: добитак на једном нивоу значи губитак на сваком другом. Ово ми говори интуиција, што значи да не располажем доказима који ће недвосмислено потврдити ток ове дијалектике. У сваком случају не видим како човечанство може живети без извесне унутрашње разноликости” (Леви Строс 2009: 25).

Наша анализа фикцијског Београда из 19. века у великој мери се заснива на препознавању и описивању два процеса у култури о којима Строс говори – један је процес хомогенизације, а други стварања нових разлика. Посматраћемо их као претече глобализацијских процеса који су се одигравали у времену када је свет био „мањи“ и кад се његово освајање завршавало преласком из села у град, из града у престоницу.

---

\* dragana.vukicevic@vektor.net

У 19. веку Београд је истовремено био град према којем су се самеравали остали српски градови, али и град који се саображавао према европским престоницама – за једне јесте био „свет“, а за друге град на граници (периферија и Запада и Истока). У раду ћемо се задржати на различитим начинима литераризације тог града-света пратећи га како у документарној, тако и у фикцијској прози. Корпус дела није мали. О Београду су писали Стерија, Шапчанин, Нушић, Веселиновић, Сремац, Матавуљ... Оно што обједињује многобројне радове јесу две уочљиве приповедне стратегије. Једну препознајемо у тенденција очувања културног памћење – литераризација *Београд некада*. Други поступак почива на унутрашњој динамици описа створеног градацијским контрастирањем два опозитна модела града. У радовима о Београду за време устаничких освајања, развијају се следеће опозицијске осе: турски:српски, у турски: европски, српски: европски град.<sup>1</sup>

На почетку века, под Турцима, он је имао двојни идентитет – буквално је био подељен на два дела српски (нижи) и турски (виши) део.<sup>2</sup> У студији *Београд прве половине 19. века у делима књижевника*, Бранислав Миљковић литерарни пандан овом Београду проналази у *Мемоарима Проте Матије Ненадовића*, *Почетку буне против дахија Филипа Вишњића*, *Србијанки Симе Милутиновића*... Други тип литераризације (српски (турски) наспрам европског града) везује за Стеријину комедију *Београд некад и сад* или за Радичевићеву поему *Пут 1847*...<sup>3</sup>

После српских освајања – „турски“ град умире, нестаје у рушевинама, а други се гради, прво поред њега, а онда и у њему, на рушевинама. Илустративна су сведочанстава Доситеје Обрадовића, Вука о буђењу

---

<sup>1</sup> Стерија у драми *Београд некада и сада* прати временске разлике које су се десиле за непуне три деценије. Осам деценија касније – понавља се модел „Београд некад и сад“ само су Нушићеве кулисе другачије. И опозицијска оса овде тамо се смењује - тамо може бити оријентално, европско, светско..

<sup>2</sup> Дубравка Стојановић у књизи *Калдрма и асфалт – урбанизација и европеизација Београда 1890-1914* пише да је из Београда „османска власт, турско становништво отишло тек 1867. До тада је био подељен град, чији су српски и турски део деценијама живели различитим динамикама: српски део се ширио и развијао, нарочито после 1841, када је Београд постао главни град...Тако су та два дела града, српски на савској, а турски на дунавској падини, живели своје одвојене историје чекајући, од првог уласка српских устаника у Београд 1806, пуних шест деценија да се реши питање градова у Србији“ (Стојановић 2009: 25).

<sup>3</sup> Београд је у почетку неосвојен град. Миљковић пише: „За Србе, рају, тај Београд је симболички представник туђинске власти и силе; одатле се намеће порез народу; одатле прете топови и разуларена турска војска, ту се окупљају царски одметници; ту се набијају на колац непослушни и бунтовници...“ (1956: 209)...Већања четворице дахија у кули Небојшиној опева Вишњић; у *Србијанки* се „често помињу Врачар, Карабурма, Топчидер где се окупљају побуњени сељаци“, а у Протиним *Мемоарима* су директно описани преговори између Срба и Турака“ (Миљковић 1956: 209).



новог града, о организовању школства, подизању значајних културних и националних институција. Београд се убрзано насељава јер „у земљи млеко и медом напуњеној“, како вели Јоаким Вујић када је 16. јула 1826. из Земуна прешао у „премилу и предрагу нашу Србију“ сви хрле (Миљковић 1956: 212).

Иако је странцима изгледао као источњачки град, он је заправо био град са два идентита, онда град са хибридним идентитетом. У приповеци *Догађај са попом Цијуном* Матавуљ, као и многи пре њега пише о овом „дволичју“ града „гдје се у свему огледа сукоб Истока са Западом, прошлости са новијим духом и животом! Поред палата и вила још се држе кривојаре и кућерци са испупченијем тријемовима; држе се ограде са тарабама и прошћем“ (Матавуљ 2007: 299).

У даљем паралелном читању историјске грађе и фикцијских текстова откривамо град у процесу његовог настајања, у динамичном смењивању старих и нових грађевина:

„С обе стране нижу се наизменице модерне зграде, страћаре, пусти ограђени темељи, ровине и градине с бујним зеленилом; са обе стране на неједнаким размацима, виде се зачеци тротоара. Новије грађевине као да се надмећу која ће већу пажњу привући на себе, јер, било због живих боја, било због неимарског слога, просто дрече; старије њихове друге као да се од стида склањају, јер ниједна право не стоји, а нису ни окренуте како ваља“ (Матавуљ 2007: 120).

Турски Београд је физички нестајао, али је симболички настављао да живи у српском град кроз моду, одећу, обичаје, јела. Улазио је у српски град, пружао му неку врсту отпора па се та хибридна идентификација града задржала бивајући двостурко вреднована – за једне је елемент старог, турског имао споменички значај и требало га је очувати (чак се у опозицији са европским препознавао као српски традиционални, патријархални)<sup>4</sup>. За друге, све што је упућивало на Београд некад (Београд као оријентални град) било је анахроно и у себи самом већ урушено, осуђено на пропадање (пропагирао се нов европски стил у архитектури, одећи, исхрани...).

Са првом литераризацијом Београда у знаку опозиције српско: турско, уско је повезана још једна литераризација заснована на опозицији сеоско (српско): градско (страно). У романима *Сањало* Милорада Поповића Шапчанина и *Јунак наших дана* Ј. Веселиновића залихе развија се стереотип *неискварено село и покварен град*. У инспиративној студији посвећеној Веселиновићевом роману, Младенко Сацак примећује: „Културни модел који се у овим делима узима као исправан јесте модел херојско патријархалан и супротставља се грађанској култури. Из тог модела као кључни елемент националног идентитета издваја се затвореност

---

<sup>4</sup> Занимљива су семантичка померања, нова симболична значења речи „турско“ –нови европски обичаји називају се „турским“ : У Стеријином комаду Станија каже: „Напустише људи закон, напустише образ; оставише аљине, отпадише се од бога, посташе Турци и некрштени“.

и неповерљивост, као и снажно осећање локалне, регионалне или националне вредности, и трагично разумевање сопствене судбине“ (Сацак 2006: 154). Негативан однос према граду није само књижевна чињеница. На примерима историјских наратива Дубравка Стојановића покушава да објасни порекло мржње према граду: „Реч је о томе да се у модернизацији видела опасност по национални идентитет, да се мислило да „град“ угрожава патријархалну матрицу саморазумевања“ (Стојановић 2009:100). У студији *Социјална историја Србије* Мари–Жанин Чалић анализира „урбанизацију“ градова коју објашњава чињеницама да је, после одласка Турака, у српске градове почела масовније да се досељава рурална популација која је довела до превласти сеоског над урбаним стилем живота и ојачала од раније познат „патријархалан тип града“ (Стојановић 2009:192). У фикцији, опозиција сеоско: градско нарочито је изражена у делима реалистичких писаца, Милована Глишића и Јанка Веслиновића.

Следећа литераризација везана је за опозицију: турски наспрам европски град. Један страни путописац Густав Раш, у делу *Светионик са Истока*, 1873 пише: „Београд је за пет година постао један европски град. Највећи део турске вароши је нестао са лица земље; на све стране се радило на изградњи нових улица, на отклањању рушевина, на рушењу барака, на градњи нових вишеспратних европских зграда, на поплочавању улица, на уређивању зелених површина, на отварању продавница; укратко: здушно се радило на томе да Београд добије европско рухо“ (*Заљубити се у један град: европски путници у Београду* 2007: 73).

Поред наведених, књижевни текстови су препуни и двоструких опозиција – тако се нпр. опозиција турско:европско (прво негативно а друго позитивно), смењује опозицијом европско (страно) : српско (домаће) у којој европско поприма негативни предзнак. У поеми *Пут* се помињу „магарци који у Београд довлаче штифле и штифлетне“, бечке шешире и фракове, панталоне и „круте криглове“, „рукољубе, курације“, и „шпацире“ (Миљковић 1956: 216).

У Сремчевом и Матавуљевом Београду пулсира и турски град и село/паланка, и модеран европски град и неуспела имитација европског града – у њему су похрањене најразличитије опозиције (мноштва градова у једном граду). Београд се литераризује и као град са сложеним етничким идентитетом. У њему, поред Срба, живе: Грци, Цинцари, Немци, Јевреји, Роми, а комбинације се увећавају и различитим етничким комбинацијама насталим стварањем мешовитих бракова. Каталозима јунака који су поевропљени и однорођени можемо, на пример, придружити и два Сремчева странца (родитељи су им Цинцари), а рођена Београђанина. Реч је о синовима Кир Герасовим које он шаље – једног у Праг, другог у Беч на школовање – и који се враћају са новим искуствима кући. По повратку, они више нису само Грци, нити само Срби – они постају „фини светски младићи“:

„Ко је био тих првих дана срећнији од пресрећне мајке, Герасовице, посматрајући своје лепо израсле синове, са лепим светским манирима, фино обучене, а како лепо говоре, и за време говора обрезају нокте, глате их малом турпијом и чисте малом четкицом, а кад се изражавају једнако вичу „молим“, и „пардон“ и грицају и влаже једнако језиком доњу усну! Једном речи, фини, светски младићи. Све им је некако друкчије и финије. Кад једу, они виљушку не држе у десној него у левој руци, а кад дође ред на грождје, а они љуске пљују у тањир, а и руке после перу над тањиром“ (Сремац б.г. 172).

Приповетка *Кир Герас* је за нашу анализу значајна јер открива још једну крупну урбану тему – процесе асимилације и хомогенизације београдског становништва. С једне стране, дата је перспектива оних који желе да остану верни својој културној матици: „Одвајкад су се они у свему делили од мештана Срба и хтели да буду над Србима као зејтин над водом: у цркви, у чаршији, у кавани, читалишту, па следствено и у школи“ (Сремац б.г. 168). С друге стране, прати се процес њиховог асимиловања. Приповетка се заснива на серији опозиција Цинцари: Срби све док не дође до стапања првих у друге: „Јер има и те какве грдне разлике између Грка и Србина. Грк почиње са малим, а храбри га том приликом то што је из ништа свет створен па и он тако ради. Он отвори трговину ма где, на нечијим басамцима, под нечијом капијом, у ходнику, после неког времена узме мали дућанчић, затим већи, после га прошири, закупи суседни дућан, Тако Грк: почне у палилули и накрај вароши па мало помало, миц по миц – докотура се до главне чаршије. Србин то већ друкчије ради. Он прво па у главну чаршију...“ (Сремац б.г. 154).

Поред дочаравања града кроз опозицијске осе и конкурентски однос који постоји међу њима, а који се тежи превладати или наметањем једног модела или њиховим амалгамирањем, у деветнаестовековним литераризацијама Београда уочава се још једна приповедна стратегија – уместо доминације и/или хомогенизације, другу стратегију приповедања коју смо уочили, назвали смо *анархични концепт града*. Фикционализација етнолика могла би да буде прва мета наших истраживања, друга – тематизација архитектуре Београда, (не)планског уређења града. У студији – *Дисјункција и разлика у глобалној културној економији* – Анџун Ападурај даје дефиницију етнолика и каже под „етноликом“ подразумевам токове људи који чине променљив свет у којем живимо: туристи, имигранти, избеглице, прогнаници, гастарбајтери (Ападурај 2008: 557).

У реалистичкој књижевности Београд се тумачио и као стециште многих народности, а чињеница везана за његову етничку разноликост доводила у везу, или са негативном атирбутизацијом Београда као места без јасне националне свести, или се етничка разноликост, у неутралном контексту, тумачила као специфичност града. Чешће је хумористичка литература, а у томе предњачи Сремац, била препуна негативних

стереотипа о Грцима, Цинацарима, Јеврејима... Навешћемо један одломак из Сремчевог дела који илуструје етнолик Београда с краја века.

“Како ври по целом граду, а особито по оном крају који се зове Дорћол и Зерек! Крај шарен и издрпан па не знаш је ли шаренији и издрпанији архитектонски или етнографски.

Кога ли све нема ту око старе Пиринчане, и у њој самој! И да не знаш баш много историје, би рекао и би се заклео да је баш ту на старом Дорћолу зидана она древна вавилонска кула, а стари Дорћолци опет на потомке оних старих дунђера којима је бог помео језике да се никада не разумеју. Ту се настанио Грк са обрвама већим од бркова и бројаницама кратким као миши реп! Цинцарин са поткресаним и подбријаним са свију страна брковима, где иде вечно и нешто шапуће, мрда уснама и после задовољно трља рукама као човек кад неком добро и на време подвали; ту Јеврејин вечито ужурбан и зверјући на све стране; ту младе Јеврејке иду у буљуцима испод руке, гуркајући се једна о другу; ту старе Јеврејке са зализаним главама као макове мехуне; ту Циганин који вечно гледа у земљу преда се, вечно тражи нешто што није изгубио, народ као што се види вредан, али ето, где нема среће. Ту даље, Мађари и Мађарице, Швабе које се пропиле, певају песме о Рајни али им се због наше шљивовице и жупског вина нашег никао не иде из Београда, Ту Швабице које су већ заборавиле швапски а не научиле српски,...и редовно се бар, једанпут у две годин трјују због каквог Србина“ (Сремац б.г. 164).

Сличну поворку људи срећемо и код Матавуља – и они су у покрету и сваки од њих репрезентује другачије време (историју) или другачији простор (порекло, образовање). Овога пута њихова различитост се манифестује кроз модне детаље:

„Туд пролазе људи у ускијем хаљинама, са високијем клобуцима, многи са стакленијем прозорима на очима, са штапићима у руци, жене у њемачким сукњама, са дугачкијем skutима, са накареднијим шеширима на глави – праве до доле; пролазе официри, њеки у француској њеки у руској војној ношњи; пролази милет у кафтанима, гегама, беневерцима, доламама, са фесовима, шубрама, шеширима – свакојака обличја различитих слојева!“ (Матавуљ 2007: 297).

Инспирисани колеткивним портретима Београђана крећемо у виртуелну шетњу њиховим Београдом. Није ли таква шетња начин да се институционална, урбанистичка, економска, архитектонска структура града разгради, и поново, али не оком и кораком, већ пером писца, реконструише. Реконфигурација стварности се одиграва у језику у чину писања, а тај свет не конституише рука која гради већ рука која пише. Питање које постављамо гласи: са чиме се суочавамо на Матавуљевим или Сремчевим улицама, а са чиме су се суочавали они који су ходали правим улицама Београда.

Прво што примећујемо у покушају да реконструишемо мапу фиктивног града јесте фрагментарност, разбијеност, неконтинуитет

простора. У већини приповедака јунаци се не крећу кроз простор, они прелазе из тачке *a* у тачку *b*. Простор се дакле не даје у континуитету корака; он је испрекидан парцијалан; види се једна тачка, а онда се јунак нађе на другом месту.<sup>5</sup>

Скерлић у свом приказу Матавуљевих прича помиње и „чувену београдску калдрму“. Питамо се зашто је београдска калдрма (коју у свести имамо као носталгично-егзотичну шетњу Скадарлијом) чувена. Може ли се осетити ход њоме, да ли је у фиктивним улицама „архивирана“ свакодневица оних који су ишли на пијацу, у школу, у куповину?

Да је „београдска калдрма „чувена“ и да је остављала неизбрисив утисак чак и на странце проверавамо листајући путописе писане у 19. веку. Издвајамо два запажања. Ендрју Арчибалд Пејтон, у путопису *Србија*, 1844, пише: „Али у две важне ствари Београд је оријенталан као да је у Тигру или Баради – по осветљењу и плочницима. Немогуће је обавити неколико посета по кишовитом времену а да не дођете кући каљави до чланака, а кретање ноћу без фењера је немогуће“ (*Заљубити се у један град* 2007: 77).

Три деценије касније, стање на београдским улицама није промењено. Никола Лазаро у путопису *Србија*, 1876. пише: „Посматрајући велики број обућара у граду, посумњао сам да градски оци калдрмишу улицу шиљатим облацима, који праве брда, долине и планине, управо да би били од користи овом уваженом слоју грађана, тако бројном и доста радном. Можда грешим, али изгледа ми управо тако; пар обичних ципела у градовима са добро поплочаним улицама могао би трајати најмање месец дана, а у Београду не може здржати више од осам дана, премда им цена није мала“ (*Заљубити се у један град* 2007: 81).

Ако имамо на уму овакав изглед београдских калдрма, онда лако можемо иронијом обојити емотивни узвик Матавуљевог јунака који се о њу спотиче, и у паду јој се обраћа: „О добросретна калдрмо београдска, доста ти је њежних ријечи намјењивано, али сумњам да си кад топлијех и искренијих ријечи чула од мојих!“ (Матавуљ 2007).

Београђинама из 19. века, како правим тако и оним фикцијским, биле су потребне добре ципеле. У студији *Калдрма и асфлт* – цитира се архивска грађа, као и дописи у новинама у којима пратимо незадовољство реалних Београђана. Ту су и извештаја о нелогичним поплочавањима улица а онда раскопавањима да би се увео водовод или канализација, па поновно поплочавање. Остала су и многобројна сведочанства о раскопаним улицама и многобројним рупама које су постале идеална грађа за хумористичке и сатиричне стилизације и фикционализацију Београда као једног анархичног града у којем се никакав ред не зна.

---

<sup>5</sup> Изузетак су Матавуљеве приповетке у којима је сам наратор шетач. Служећи се репортерском позицијом и обједињујући топос трга, кафане или пута, Матавуљ готово маниристички почиње различите приповетке (*Цигански укуп, У Филадельфији, Дигов посао*).

У већ поменутој студији *Калдрма и асфалт* Дубравка Стојановић мапира кључне послове које су покренуле власти од средине 80-их г. 19 века: одређивање градског рејона; регулација; нивелација, калдрмисање и прва асфалтирања улица; стамбена изградња; изградња водовода и канализације; увођење струје и трамвајског саобраћаја“ (2009: 16). Литерарни (а и стварносни) пандан уређеног планског града је неплански хаотичан град. Речима Нушића: „Код нас се у Београду, од педесет година наовамо, непрестано нешто мери, копа, раскопава, насипа, спушта калдрма па опет диже и...једнако се ради, и тај рад, тамо у општини, зове се званичним језиком час регулација, час нивелација, а час канализација. И као што видите, за свих ових педесет година копања, ми нити смо регулисани, нити нивелисани, нити каналисани“ (Стојановић 2009: 16). Анализирајући град из грађевинске архитектонске визууре, Павле Зорић у чаланку *Лена варош* пише: „Распоред београдских грађевина је јединствен у свету: нигде се не може да нађе такав безвредни, анархистичан поредак...“ (Стојановић 2009: 87):

И Матавуљевој и Сремчевој поетици одговарала је слика „непланског“ Београда. На плану текста грађевински „хаос кућа“ мотивисао је специфичан вид стилизације приповедне грађе – честу употребу контраста, поређења дисфункционалних ствари, стављање у исти низ нескладног, незграпног, неповезаног. Ако бисмо се у емпиријском свету љутили због одсуства сваког регулативног плана, у фикцијском свету уживамо у гротескности или хумористичкој изобличености урбаног пејзажа.

Препознавање „анархичне“ слике Београда у делима реалистичких писаца најраније налазимо у критикама Јована Скерлића. Индикативно је питање које он поставља инспирисан Матавуљевим београдским причама: „Ко ће рећи шта је Београд, Београд у хаотичном стању распадања, Београд где се сукобило неколико векова, неколико народносит, неколико раса, неколико цивилизација, Београд пометен, избијен из колосека, безбојан?“ (Скерлић 1955: 298). Ово питање је за нас занимљивије по одговору који у себи садржи : Београд (који се интензивно градио) види се као „хаотично стање распадања“, кроз „пометеност“ „избијеност из колосека“ „безбојност“... Век касније и Милош Црњански ће писати о Београду као граду збрке, али не као о безбојном граду. Црњанскова литераризација града назначавача, међутим, концепцију града: света суштински другачију од оне која је обележила 19. век.

Осим представе Београда као анархичног града, крајем 19. века појавила се још једна његова литераризација. У Сремчевој приповеци *Кир Герас* Београд се, кроз перспективу насловног јунака дочарао као простор непотребних, одбачених и заборављених ствари. Видно разочаран, ван света у којем је био, неприлагођен у свету у којем јесте, кир Герас се у једном тренутку приказује као складиштар уличног ђубрета. Сремац сликовито описује његово царство отпада: „Гледа у земљу и диже све што нађе. Диже и кући носи какве старе ципеле са раширеним федерима које су силно

зинуле на прстима, па не личе већ више на обућу него на какву ретку морску рибу која је жељна воде, разјапила вилице; диже папучу која већ више није папуча, јер нема ону другу полу ђона; диже празну кутију од машина, шарене корице од цигарпапира, кутију од сардина, и све што је уопште кадгод што вредело, и носи кући, меће на гомилу, у нади да ће све то опет кад тад некоме требати. Понекад му дође воља да се закључа, и седне па то све прегледа, размишља чије ли је све то било; та штумпфбандла, та брунерска женска ципела или нецована рукавица без прстију, ко се све бријао тим бријачем од којег он сад држ корице; која ли је дама носила тај сунцобран од кога држак и шипке држи сад он, и је ли коштао много и је ли мужу лако било куповати све то својој жени“ (Сремац б.г. 194).

Слика града као нефункционалног простора по којем се шетају усамљеници, у реалистичкој прози нема међутим карактер општости. Везује се за „ненормалну“, болесну перцепцију јунака инцидентног због своје изолованости, затворености и повучености од света. Оно што се спорадично јављало у реализму, тек ће са књижевношћу модерне добити карактер општости. У граду у коме је све пуно и све ври од живота, окружен људима, човек ће се осећати усамљено. Двадесети век је нудио нове одговоре на проблеме хомогенизације и културне разноликости, али они увелико превазилише обим нашег рада ограниченог на литературу 19. века у којој је град још увек био место у којем човек живи међу и са људима.

## Литература

- Ападурај 2008: А. Ападурај, *Disjunkcija i razlika u globalnoj kulturnoj ekonomiji*, у: *Studije kulture*, zbornik, Beograd: Službeni glasnik, 557-567.
- Богуновић 2005: С. Г. Богуновић, *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века*, Београд: Београдска књига.
- Вучо 1956: Н. Вучо, *Београдски еснафи у 19. Веку*, у: *Годишњак Музеја града Београда*, 3,135-163.
- Еко 2011: У. Еко, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar V. Stefanović, Beograd: Plato books.
- Ерор 2010: Г. Ерор, *Књижевна терминологија и домен компаратистике*, Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо.
- Ђорђевић 2009: Ј. Ђорђевић, *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Заљубити се у један град: европски путници у Београду (1815-1914)* 2007: Београд: Музеј града Београда, Народна библиотека Србије, Народни музеј.

- Иванић 2011: Д. Иванић, „Изажимање живота“ (Тежишта тумачења Матавуљеве прозе), у: *Симо Матавуљ Дело у времену*, Београд: Филолошки факултет.
- Леви-Строс 2009: К. Levi Stros, *Mit i značenja*, Београд: Službeni glasnik.
- Матавуљ 2007: С. Матавуљ, *Приповетке 3*, Београд-Загреб: Завод за уџбеник, Српско културно друштво Просвјета.
- Максимовић 2011: Горан Максимовић, Градови Симе Матавуља, у: *Симо Матавуљ Дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 315-328.
- Милинковић 2003: С. Милинковић, Јован Скерлић у Матавуљевим Београдским причама, у: *Књижевна историја*, 35, 2003, 120-121, 469-479.
- Миљковић 1956: Б. Миљковић, Београд прве половине 19. века у делима књижевника, у: *Годишњак Музеја града Београда*, књ, 3, 205-219
- Миљковић 1956: Б. Миљковић, Радоје Домановић у београдском књижевном и политичком животу, у: *Годишњак Музеја града Београда*, 3, 205-219
- Пантић 2007: М. Пантић, Слика града у Матавуљевим београдским причама, у: *Књига о Матавуљу*, Београд, Загреб: Завод за уџбеник, Српско културно друштво Просвјета, 236-244.
- Пековић 2011: С. Пековић, Матавуљеви (бео)градски светови, у: *Симо Матавуљ Дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 149-158
- Саџак 2006: М. Саџак, Јунак наших дана Јанка Веселиновића: иманентна поетика епохе, у: *Књижевна историја*, 38, 128-129, 119-131.
- Скерлић 1955: Ј. Скерлић, *Писци и књиге*, Београд: Просвета.
- Сремац б.г. : С. Сремац, *Приповетке*, Загреб: Типографија.
- Стојановић 2009: D. Stojanović, *Kaldrma i asfalt – urbanizacija i evropeizacija Beograda 1890-1914*, Београд: Udruženje za društvenu istoriju.
- Стари Београд, путописи из 19. века* 2008: Нови Сад: Зд+.



## МОДЕЛ СВЕТА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ СВЕСТИ

### *Свет и модел*

Библија, као алфатекст наше цивилизације, учи да је *свет* добро дело Божије и да то није модел неког другог света пресликаног из идеја. Тако је, дакле, *свет* творевина Бога, одређен репликом на крају сваког дана стварања: „И видје Бог да је добро.“ И Божији свет настао је као идеја, на основу плана непосредно израженог речима у Књизи постања на почетку свакога дана. Постојање речи пре ма чега потврђује смисленост тог плана: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч“ (Јов. 1,1).

Другачије, такође у Библији присутно, значење речи *свет* означава грех, односно, психоматеријални свет или дух плоти. И такво значење речи *свет* равноправно се среће на разним местима у Библији, као и у другим светим текстовима, употребљено од једних те истих светих отаца. Једно значење речи *свет* исто лице узима да обележи читаву Божију творевину као најсмисленију опредмећену суштину, а друго да истакне плотске страсти и све остало што човека одстрањује од Промисли.

У историји, па и у културној и књижевној, често нам се презентује идеја као модел *новог света* и *новог човека*, који ће заменити *стари свет* и *старог човека* или стално оживљавање флоскуле о *новом светском поретку*. Смена уметничких и књижевних епоха редовно је представљена у тој антагонистичкој позицији, све што је претходило достојно је потпуног презира, а оно што треба да буде ново, слика епохалну црту новооткривеног човечанства, премда смо свесни да стилске формације у књижевности никада нису тако јасно и прецизно разграничене, чак ни у западним књижевностима, одакле то све и потиче. Томас Стернс Елиот тврди да нам се “*ponekad (...) kultura, ili civilizacija, postavlja u prvi plan i griča nam se da je ono što nam treba, što moramo imati i što ćemo dobiti jedna 'nova civilizacija'*” (Елиот 1995: 13). Није уопште необично него је то у модерним временима редовна појава да су друштвено-историјске промене најављене културолошком припремом.

Повучемо ли паралелу између идеалног света различитих стилских формација прошлог века, видећемо да се модернистичке и духовторна естетика разликују у томе што је модернизам као свака друга рационална мисао полазила од премиса, а духовторно од доживљеног, што је ближе разумевању идеје као чулне појаве, далеко од неокантовског схватања *идеје саме по себи*. Доживљено је у књижевну мисао ушло на два начина, преко немачке психологије (Вилхелм Вунт) и естетике краја деветнаестог и

---

\* lira@microsky.net

почетка двадесетог века (Теодор Липс и Јоханес Фолкелт) и, у руској науци о књижевности, преко раних радова Михаила Бахтина и руске духовторне философије. И једни и други разумевали су свет уметности као трансцендентни свет, али разлику од когнитивног субјективизма у немачкој науци, код Бахтина и духовторних философа реч је о наглашеној етичкој и егзистенцијалној свести. Кјеркегор разликује у човеку естетски и етички живот и каже да је естетско у човеку оно што он јесте, а етичко оно чиме он постаје то што јесте (Кјеркегор 1990а: 17).

*СВЕСТ: сећање и знање*

Свака врста апстракције, на методолошком плану, подразумева неки облик асоцијативности или подсећања. Плотин је то сликовито назвао *врлином заборавних*, онако како установљава Платонова доктрина – савршенима не треба никакво подсећање јер они никада не губе визију истине. Митска слика о претварању богова у људе, као виду кажњавања, јасно је представљена у будизму: богови чије памћење је попустило пали су на Земљу реинкарнирани као људи. Будући да су поседовали моћи медитације и контемплације, успели су да освеже извесна сећања на своју божанску, претходну, егзистенцију. Сећање је последично својство заорава, а савршено знање је сушта божанска особина (Елијаде 1975: 147-148). Неспорно је да је свако књижевно дело испуњено елементима света преобликованим у књижевне чињенице, као и то да свет књижевних чињеница истовремено егзистира и као аспект јединог света и сâм – насупрот том стварном свету. Стога спознаја да ли је неко књижевно дело испуњено знањем или присећањем (асоцијативношћу) има примарно онтолошки и вредносни значај.

Књижевно дело, ма којег жанра, неодвојиво је од језика јер је оно увек остварено у њему, уколико се деси да напусти то своје природно поље, онда то није више књижевно дело. Ни усмена књижевност није књижевност ако није записана; докле год је само говорена или певана, она са осталим елементима (музиком, костимом, кореографијом и сл.) представља фолклор. Дакле, језик укупном својом потенцијом, системом који обухвата и његову вербалну страну, учествује у обликовању књижевних дела. Природно је да књижевне чињенице у првом реду кореспондирају са чињеницама језика на којем су написане, а преко њих даље са суседно распоређеним нивоима, као што се та два аспекта или ма која други никада не могу сасвим поистоветити. Књижевне и језичке чињенице налазе се у разноврсним односима – *мимоилажења*, *укриштања* или *поклапања* и уколико књижевно дело није испуњено присећањем него је настало на темељу знања, онда оно бива надахнуто свешћу која одликује језик на којем је написано.

Увођењем категорије уметничке (и књижевне) свести, превазилази се дводимензионалност апстрактног разумевања света дела. Традициона-

листи су значење и вредност препознавали искључиво у телеологији садржаја дела, модернисти су пак то исто пронашли у способности субјекта да конструише форму. Као што се види, и једни и други имали су свест о *свету*, колико год да су подразумевали аутономност уметничког остварења, оно је у њиховом тумачењу само део постојећег света. У њему нема ничега изузетног у односу на животну стварност, можда тек необичног у мањој или већој мери, као и то да та необичност долази код једних из ексклузивитета грађе, а код других, претежно, из комбинаторике истог. Међутим, савремена теоријска мисао разликује и свест унутар самог књижевног остварења, саморефлексивну свест, на тај начин што је утврдила услове, оне сталне и оне дијахронијске природе, у лествици појмова који међусобно разликују књижевни поступак (Кравар 1986: 406-407). Већ та самоспознаја књижевности, која се етаблира, јасно показује да се она подразумева као неко сасвим објективно сазнање, које није лишено евентуалних промена, дијалектике, али које ипак зна за одређене чврсте и смислене разлоге. Ако би те појмовности биле заувек непромењене, онда би њихова апстрактност надилазила постојећи свет, међутим, промене које се дешавају, примера ради, са романом говоре да биће романа учествује у једином свету, као и свет у њему.

Стилске формације двадестог века, које су настале у тзв. инвазији лингвистике у књижевности, ослањају се на Де Сосирову теорију о језику као систему, где се говор сматра за акциденталност. Бахтин, пишући о оригиналној *обликовној идеологији Достојевског* уместо *одвојених мисли* и *предметно-јединственог система мисли* у монолошком наводи *гледшта* и *гласове* у полифонијском роману, који се поклапају, као целовити став личности у јединству духовног и вербалног (Бахтин 1967: 153). Ту се, заправо, јасно види колико је западна лингвистика и наука о књижевности апстраховала духовну везу између инспирације, аутора и реципијента, свдећи је чисто на когнитивну компоненту и граматичку структуру. Тиме чак и теорије попут феноменологије и рецепције, у основи, саме себи бивају противречне. Парадоксално је да се формализам, као нуклеус свих модерних теорија, заснивао на пуној естетској конверзацији, а да су све касније теорије настале из њега обратиле пажњу искључиво на синтаксичко-синтагматску статистику уметничког текста. Неизоставно позивање западних теоретичара на Бахиново дело редовно је површно, јер не можемо говорити о песничком језику неког аутора као о његовој аутономности, управо супротно – песнички језик је нешто што га утемељује у општости, а оно што га сасвим издваја јесте његов *песнички говор*, који је у стању да води дијалог и производи контрапункт са другима. Песнички језик је стога предмет књижевне археологије (лингвистике), а песнички говор књижевноестетске анализе (поетике).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> О стилематичности и стилогености, на примерима Бећковићевог књижевног стила, односно, једно- и двоаспектној анализи језичке информације види у Ковачевић 1998: 53.

### Протокултура

На трагу те мисли одабрали смо по једну песму три српска песника, чији језички искази су по свему различити, али модел света који те песме обликују настао је на истој мисаоној основи, тако да можемо извести закључак како су ти текстови настали у једној, по свему особитој, општој свести. Рекли смо да, по иманентној хијерархији аспеката света, књижевне чињенице, природно, најтешње кореспондирају са чињеницама језика и преко њих са чињеницама других нивоа. Дакле, ако ниво језичких чињеница остварује одређени однос са чињеницама психичког нивоа баштиника тог језика, онда можемо са сигурношћу да тврдимо да се посредством личности, колективне и појединачне, у језику остварује и језичка свест, а у саодносу са њом и нарочита књижевна свест која настаје на том језику. То је очигледно и из ове три песме. Нешто друго, али кореспондентно овоме, у великим културама идентификује Јуриј Лотман; он, наиме, тврди да је културософија оних народа на које је просветитељство пресудно деловало обузета јединственим напретком људског духа – претпоставком о протооблику светске културе, чији носиоци су тзв. велике културе и велики народи, а тзв. мале културе су принуђене да сустижу ове прве и удешавају своју природу и сопствене облике културе, уметности и књижевности према њима (Лотман 1984: 36).

Све три песме наших песника носе идеолошки став који је супротстављен идејама обликовања света идеологијама тзв. великих народа, и то свака у духу јединствене књижевне свести, а различитог песничког говора датог песника. Можемо да закључимо да те песме захватају истоветне елементе објектног света, у виду историјских чињеница, од којих обликују свет свог песничког дела. Тако Мандићев *Онај судњи дан* обухвата као предметни свет, књижевнотеоријском терминологијом речено: мотиве усташког злочина над српским младићима у Мостару 1940. године, Бећковићево *Извињење* – агресије на Србију од османлијске најезде до бомбардовања 1999. године, а Петровићев *Прилог европској историји* – ниједан посебно, али претпоставља злочињење као *modus vivendi* нареченог просвећеног света. У Мандићевој песми садржај се поклапа са историјском стварношћу, имајући у виду све претпостављене отклоне које нуди књижевноуметничко преобликовање у виду избора, комбинација, стилског учинка и др.; тамо су поређане поименичне судбине двадесетогодишњака који су усмрћени датог дана у истом граду, њихове породичне, професионалне, културне и психичке карактеристике. Бећковићева песма, поред „згушњавања“ у виду сумицања историјске топографије и њеног низања на аксиолошки конац, значајно укључује културу, где у поређењу према данашњим неименованим злочинцима и фигура највећег зликовца досадашњег човечанства – фирера, који се колоквијално узима као инкарнација самог сотоне, изгледа колико-толико одвојена сликарском

страшћу од зла (*Уосталом ти си био сликар/ Какав такав/ И уметник какав год/ Имао си дара каквог било/ И сликао си колико толико/ И стајао си пред итафелајем/ Колико год да си стајао/ Инак си стајао/ И за толико ниси жарио и палио/ И из тебе је провиривало нешто људско/И на крају крајева/ Ти си се убио/ Што ти сви признају/ И умеју да цене/ То није учинио нико после тебе/ А није да нису имали разлога/ Нови варвари с атомским главама/ За које је твој гас мачји кашаљ*) (Бећковић 2009: 642). У овим завршним стиховима *Извињења* ређају се ванредно успели примери поклапања *еуфемизма* и *харијентизма*, где је сарказам у случају еуфемистичког разумевања окренут према најновијим творцима светског поретка, а у случају харијентистичког и према самом Хитлеру (Зима 1988: 58-61). У Петровићевој песми колективни злочиначки анонимус, најављен у Бећковићевом *Извињењу*, као да је сишао са ваздушних висина и селективно почео да делује на земљи, уобличен у метаисторијску свест која настаје као бег од свих стварних изазова живота који тече и мења се, а има крајњу тежњу да заврши у општој једнакости и непрепознавању. Безлични свет – људи без карактерних црта лица представљају свет апокалипсе и јасан показатељ сотониног господарења. Препознавање сопствених црта лица које доносе завршни стихови песме, изнутра потпуно растаче апсолут неидентификованих. (*Непредвиђено зађосмо у нека брда/ у брдима наиђосмо на бистру воду/ и угледасмо у бистрој води наша лица/ и изненада бризнусмо у плач/!*) (Петровић 1971: 102). Стравични призори зла који се, пре тога, ређају правилно и једнолично један за другим, уместо да сваки пут све више саблажњују, стварају утисак бесциљности, уобичајеног и досаде. „Свет је у опасности да ишчезне не због рата, него због досаде. Из зевања великог као свет изаћи ће ђаво, доносећи 'со' егзистенцији: 'идеолошке страсти' које ће покренути свеопште људождерство“ (Евдокимов 2009: 84).

### *Српски модел света*

Први слој који врши посредовање између читаоца и значења јесу стилске одлике текста, које су, право говорећи, предмет књижевне стилистике, а не лингвостилистике, стога што је стил недељив од аутора, његове личности, свести и гледишта, тј. има генеалогiju.<sup>2</sup> Стилске одлике у трима нашим песмама су посве различите, мада је свака написана у дужој форми слободног стила, са значајним уделом догађаја као одлике приповедачких жанрова. *Онај судњи дан* написан је у облику предања и према томе стилски уподобљен таквој врсти текста, а то је, у конкретном

---

<sup>2</sup> Тако формални стилски облик *словенску антитезу* нико не зове „лингвоантитезом“, иако би могло и тако ако би се апстраховало њено порекло. Исти случај је и са версификацијским облицима: *српски десетерац*, *пољски тринаестерац*, *краковјак*, *александринац*, *арапска рубаија* и сл., чији називи истичу генеалогско својство.

случају, дијалог са књижевним чињеницама *Старога завета*. Држимо ли се Лосевљево дефиниције језичког израза, онда је несумњиво да је ова песма исписана симболичким језиком и да је тиме истакнут, а не сакривен, митски слој, са посебним осећајем за дно времена. *Празан песнички скуп који се понаша као пун* (Петковић 1975: 430) сачињен је између жртва мостарског покоља са једне и библијских Аврама и Исака са друге стране. Основни тон има призвук Јововог протеста, којим се објављује песнички субјект, а симболи задржавају равнотежу између унутрашњег и експресивног значења, само их продубљују; личности и догађаји бивају хијерархично распоређени у складу са природом мита, жртве новог века бивају посвећене у поетском *најновијем завету*. Генеалозна сродност у оваквом *празном поетском скупу* није утврђена апстрактном категоријом историјности већ вредносним својством и дијалектиком, где се мали свет историјског тренутка рађа из великог заветног света и попуњава га. (*Zašto nisi zaustavio ruku zločinačku/ kao nekad što si učinio Avramu i spasio Isaka?/ Zar životi ljudski nisu isti i u Starom/ i u Novom i u Najnovijem zavetu.*) (Мандић 1990: 109).

Бећковићево *Извињење* особено је по томе што је ту песнички говор обележен изразом који је „ухваћен“ на месту претварања симболичког у алегоријски, настао на традицији народног усменог стварања, и то обраћањем народне свести светској култури. Сатирично обележје песме постигнуто је парадоксом који је доведен до горњих граница, и то управо различитом комбинаториком *празних поетских скупова*. Ти скупови сачињени су по временској оси између актера бомбардовања Србије 1999. године, као главних архитеката савременог света према, појединачно: Мурату, турском цару, Фердинанду, аустроугарском престолонаследнику, и Адолфу Хитлеру. Временска оса између актера поређења се укида вредносним сажимањем, уводи се двострука хијерархија: полазећи из дубине времена рационално опада статусна вредност актера (султан [цар]→престолонаследник→каплар→безлична сила [нико]). Истим тим, опадајућим, смером симболичке представности историје расте ниво зла у свету. Уносећи симболичке вредности стварног света, првих и других, у скуп, на границама поређења догађа се метафоричко значење песме, а све заједно целу песму претвара у општу алегорију палог човечанства. Између песама поменута два песника у основи се прави диференцијација, у првом случају *празан поетски скуп* сачињавају елементи позитивних, а у другом негативних вредности, што представља унутрашње својство које се манифестује и на површини песничког израза у избору стилских средстава. Присуство духовног и физичког у овим трима песмама (*Онај судњи дан, Извињење, Прилог за европску историју*) креће се овим редом: од потпуно духовног до потпуно физичког (материјалног), при чему духовни закон хришћанства *где свака личност у себи носи опшност, живи живот других* уступа простор закономерности природног физичког света по којем биолошка бића убијају једна другу да би сама преживела (Евдокимов 2009:

76). Док се у Мандићевој песми, слично житијској литератури, страшна смакнућа догађају у свечаној мученичкој атмосфери, трансцендирајући жртве у космолошке појаве (овде чак и без помињања егзекутора), са неразумевањем које је став песничког субјекта, у Бећковићевој је, поред неразумевања, истакнут и дух непростајања адекватан изразу народног карактера. Петровићева песма у овој ствари није могла ни показати ма какву противречност јер је у њој укинута воља будући да њу поседују само слободне личности. Одсуство слободе замењено је присуством само једне монолошке свести која припада личности глобалне (европске) културе.

Ова песма само у наслову, у атрибуту *европска*, наговештава симболичку вредност поетског израза, у самом тексту песме потпуно је напушта, премда је надомешта напоменом испод наслова, која гласи *Из дневника*. Писци дневничке литературе су, по правилу, они који сматрају да имају значајно сведочанство о свом времену. Чак и да нема овог, овде више алузивног неголи симболичког, означања, не би ништа било поремећено – алегорија би се препознатљивим значењем готово приближила симболу. То је зато што се говорник увек обраћа ономе што је изван говора, јер је *језик димензија света* (Петковић 1975: 429). Лирски субјект, за разлику од претходна два случаја, није само сведок или хроничар него и актер света који је, лотмановски казано, настао на *протооблику велике светске културе*. Наративност која је наглашена у све три песме, у овој последњој лишена је свега личног и тварног, њен тон није надсветски али је неупитан; унутрашња својства тих исказа уредила су како стилске тако и звучне елементе песама. Свака од њих прозодијски одговара природи оствареног поетског света. Мандићева је у свечаном тону, књижевне чињенице заветне традиције и апокрифног догађаја сливају се у један канонски простор по својој унутрашњој сродности, која се исто тако одражава и на језичком и на музичком плану. (а: *Doći će,/ mora doći taj dan/ kada ćemo opštem Sudiji i jedni drugima/ polagati račune/ za ono što smo učinili na ovome svetu//*; б: *Možda će sudija ćutati u meni nepojamnoj njegovoj prirodi,/a možda će mi kazati neočekivanu istinu/ da je on samo Bog pravednika/ i da nad zločincima nikada nije imao vlasti./ To spada u tuđe domene./ Jer osim njega ima i drugih bogova,/ moćnih gospodara carstva zla,/ sa kojima se bori od iskona.//*) (Мандић 1990: 106-110). Бећковићева песма је у сатиричном народном изразу, са ритмом карактеристичним за синтаксички и семантички паралелизам облика народне књижевности, у разноврсним иновацијама тих паралелизама – од правилног супротстављања тока између два суседна стиха, преко поентирања супротним смером у завршна два-три стиха, до супротстављања смерова у једном истом стиху (а: *Ti nisi osvajao svet/ A да твој нико не погине/ Нити си ратовао скривен иза облака/ Него си дошао лично/ И све платио својом главом/ Ниси ме ослобађао него поробљавао// Нити си ме нагонио да те молим/ Да ме окупираш и поробиш//*; б: *То је дан као и сваки други/ Дошао си по своје зло/; в: Ни бомбардовао само мене/ За мене си узео квоту сто за једног/ И ње си се*

*поштено држао/ Мада си мислио да је мало и хиљаду/ А ови су убијали све за једног/ И све одједном и с реда и заједно/*) (Бећковић 2009: 640-641). Петровићева у прозаизмом обележеним говору, равном, без икаквог музичког квалитета. (а: *Онда смо кренули даље/ за звездом која нас је водила/ имали смо задатак да нас по злу запамте/ народи које посетимо//*; б: *Наиђосмо на жену бремениту/ која дрско личаше на Богородицу/ дете ишчупасмо да гајимо и васпитавамо/ а њу недостојну итакорима//*) (Петровић 1971: 100-101). Тај елемент дубоко упућује на нивелисану природу тзв. европске културе, тим више што је уз ову песму аутор понудио и другу која се зове *Добровољни прилог за националну историју* (Исто: 95-96). Она је доследно исписана српским епским десетерцем и, за разлику од прве, са наглашеним епитетом у наслову *добровољни*, у којој је сарказам јасно исказан песничким говором који је сроднији оном у Бећковићевом *Извињењу*.

У све три ове поетске целине песнички свет је реализован као путовање или сусрет противречности, што је и иначе познат поступак у књижевности, примера ради у Његошевој *Лучи микроkozма*, као и у другим његовим песничким саставима, али и код многих других аутора. Међутим, код Мандића је то пут по дубини (висини) онтолошке мисли, код Бећковића сусрет двају супротних начела, а код Петровића најезда по ширини једне монолошке свести (пошасте). Обликотворне специфичности у књижевним делима која настају на знању, а не на присећању настају поступцима који у свему уважавају биће самог дела. Злочин у *Оном судњем дану* је каиновске природе; у *Извињењу* је амбивалентно исказан у размерама митског и рационалног времена; у *Прилогу за европску историју* хијератизован је ђавољи, а обесвећен Божији поредак. Све то јасно показује да се свет претходно реализује кроз језик, самим тим кроз гледиште, свест и личност. Како год особене песничким средствима, будући да су остварене у језику и говору и као такве комуницирају са светом изван језика, оне су код сва три наша песника етички хипостазиране у јединственом моделу света, као прихватање или као порицање, а све у складу са вредношћу тог аутохтоног модела света. Према томе, и њихова књижевна свест подразумева и односи се према одговарајућем моделу света који српски језик као димензија света једног народног спецификаума има.

#### *ПАРАДОКСАЛНО: као пут и као истина*

Будући да књижевно дело сведочи о присуству света у себи, при томе и стоји као свет за себе према свету, оно се поставља и као самостална истина и као део истине општега света. То значи да ауторитет који себи прибавља књижевно саопштена истина може исходити из два извора, или из генија појединачне апстрактне мисли, или из апостолског сведочења истине. У успостављању научних разлога увек се може поставити питање



доказивости или ауторитета апостолске истине, јер када би апостол, једнако заговорнику апстрактно-рационалног мишљења, могао износити своје виђење онда не би ни био сведок истине него њен измислилац; пут до сазнавања би тада био неконфликтан, али је резултат у односу на свет, својом неопредмећеном природом, наметнут и парадоксалан. Виђење истине апостолским откривењем јесте парадоксално, при чему је само пут до ње такав, а крајњи исход је непротивречан свету.

„U prolaznim odnosima autoriteta između čoveka i čoveka kao čoveka autoritet se po pravilu može spoznati po moći. Apostol nema drugog dokaza sem vlastitog iskaza, a u najbolju ruku svoju spremnost da zbog svog iskaza sve sa radošću trpi. Njegov govor u tom pogledu biće kratak: Mene je odredio na ovo Bog, radite sa mnom šta vam je drago, šibajte me, progonite me, ali moja poslednja reč ostaće moja prva; mene je postavio Bog i odgovaraćete večno za sve što mi činite.' (...) Upotrebom sile odredio bi, naime, svoje težnje u bitnoj istovetnosti sa težnjama drugih ljudi, a ipak je apostol samo, što je svojom paradoksnom heterogenošću, time što ima božanski autoritet, koji apsolutno neizmenjen može imati čak kada kao Pavle kaže: 'Postasmo kao smetlišće svijeta po kojem svi gaze'“ (Кјеркероп 1990б: 62).

Књижевна истина Мандићеве песме управо је таква, она је јасно осветљена у хијерархији христолике историје, јер жртве нису у прилици да се одрекну ма чега како би избегле страдање; те жртве су, заправо, смрћу којој нису нимало допринеле али нису учиниле ништа ни да се избеаве од ње прибавиле за себе, на вертикалној линији Христовог жртвовања, позицију апсолутне истине којој не може рационално да се суди. У песми је уписано ствараочево неразумевање, баш као и Јовово у *Старом завету*, да је такво зло могуће у свету који је створио и којим влада Свемогући. Ипак, Бог није заштитио земаљског пакла ни свог сина. Стога се као разрешење појављује стварање *најновијег завета*, у којем ће поворке песникових вршњака – новомученика, носити ореоле и корачати небесима. Књижевна истина песме *Онај судњи дан* свакако је особита у односу на сувопарну истину изванкњижевних чињеница, али јој и поред тога није противречна. Нарочито није стога што божански свет настоји да се успостави на вредности, чак и онда када се насупротив ње уместо оваплоћеног добра подмеће нешто, по својој природи, маштовито а регулаторно.

Главни недостатак опште светске културе је њена безличност, који проистиче из претпоставке да је она надлична, што је немогуће јер се ставља у позицију апсолута који се апстрактно разумева. Она тиме долази у колизију са *законом противречности* јер је истовремено подложна стварању, а понаша се као да је пре ма чега створена (Лоски 2001: 23). Како је иза те (не)личности сакривен човек као њен измислилац, у њему је дисолутан бог. За разлику од тога, мала српска књижевност исходи из стварног искуства преточеног у језик, као што се да видети из ове три песме, где свет није испосредован идејом него је предметан. Личност и свест српске књижевности није апсолутна, нестворена, она је као и свака

друга дата као потенција личности, која се остварује у оквиру Божијег поретка. Из овога, поведени каузалним мишљењем, могли бисмо да помислимо како опстанак мале књижевности и културе каква је српска зависи од воље чинилаца велике светске културе, али уопште није тако будући да је парадокс стварни садржилац истине. „Upravo ka tome [vodi] teorijsko odbacivanje sebe i svog života u okamenjeno spoznajno naučno biće; ipak, mi to radimo samo teorijski, ne promišljajući sve do kraja, inače bismo ostali u svom životu. Spasava nas to što istorijski jedini čin tog odbacivanja ne ulazi u to okamenjeno (апстрактно – прим. Н. К) биће, не postaje jedan od njegovih momenata, već ostaje u jednom jedinstvu našeg odgovornog života. Drugim rečima, svet u kojem se ta misao-postupak stvarno zbiva ne podudara se sa апстрактним производом те мисли, теоријским светом“ (Бахтин 2010: 16).

Антиномичност овог односа крајње сликовито приказује парадокс из Бећковићевог *Извињења: Опрости у име малолетног Г. П./ Кога је занело и име и презиме!* (Бећковић 2009: 641). Јасно је да у овом извињењу у првом наведеном стиху песнички субјект, у име малолетног Гаврила Принципа, хипотетички нуди морално задовољење аустријском престолонаследнику Францу Фердинанду, али други стих уноси сасвим другачији семантички однос који поништава историјску реалност каквом је замишља апстрактно-рационална свест. Парадоксална тврдња да је Г. П. у време извршења (и пре) атентата могао бити занет будућим значајем свога имена и презимена може да има и две невеселе конотације (1) о његовом славољубивом душевном пијанству или (2) о претенциозном и бесмисленом исказу аутора. Међутим, песнички исказ је, у другом наведеном стиху, обогашен двама истим везницима *и* који се одвојено односе на име Гаврило и на презиме Принцип. Конотацијама које производе рашчлањени име и презиме атентатора, а онда везницима спојени на другачији начин, успоставља се један нови поетско-митски однос где ауторитет Арханђеловог имена и етичка неупитност речи *принцип* производе дејство на свет догађаја, у којем су се сплели и на крају поистоветили облици симбола и метонимије. Тако разумеван овај дистих има сав потенцијал кјеркегоровског *апсурда иза парадокса*, који зрачи реалном оваплоћеношћу, његова истина уважава и изражава потпуни волумен конкретног и историјског народног бића у сплету догађаја који су га снашли: „...национална свијест проистиче из фундаменталног сазнања позиције појединца ('човјек бачен на бурну брежину, тајном руком смјелога случаја'), у укрштеном простору историје и метафизике, појединца и заједнице, слободе и крајњег сазнања“ (Мићовић 2007: 86).

### *ЗАВРШНИ ЧИН: Оправдање света*

Упркос томе што свако упуштање у стваралаштво мора да има план, тј. у основи поседује реч од самог почетка, и пре њега, креирање глобалног поретка на апстрактно-рационалном нивоу редовно настоји да на

концу оправда последице свог постојања, народски речено да се извини зато што постоји. То стога што се такав свет озваничава као нетелесна замишљена идеја, а потом се његова структура силом уводи у објективни свет. Колико год да се структура тако замишљене творевине надређује структури постојеће Творевине, ова прва за своје опстајање ипак користи мимикрију којом опонаша вредности истинског Света. И сама потреба да и она као услов свог бића мора да буде испуњена вредношћу јесте својство Божије Творевине, стога замишљени свет настоји да задобије теистичко лице, што апстрактни свет прелива преко граница, њему својственог, рационалног сазнања.

Нагласили смо да и Мандићева и Бећковићева песма садрже мотиве стварних историјских догађаја, који су зацело на другачији начин књижевно преобликовани, али им је једнако историјско порекло несумњиво. Ако бисмо хтели да утврдимо порекло тих догађаја и њихов карактер, амплифицирајући садржаје тих песама, без икаквих противречности бисмо лако установили да су се смакнућа у Мостару догађала у име и са идејом „светих циљева“ Римокатоличке цркве, а последња и неупоредива злочинства из песме *Извињење* под невиним називом *Милосрдни анђео*. У томе нису различит ни претходећи историјски случајеви Бећковићеве песме, и Мурат, и Фердинанд, и Хитлер су онтолошку и аксиолошку празнину попуњавали позајмљујући смисао од Творевине, истовремено га укидајући на коначан начин. То јасно показује изнутра описани карактер глобалне културе у песми *Прилог за европску историју: За нама неразуман лелек недостојних/ испред нас циљеви узвишени/ изнад Звер која нас води/ путевима Господњим//* (Петровић 1971: 102). Сукоб модела света створеног од одуховљене твари у српској књижевности са претходно описаним теизираним моделом глобалне културе и књижевности оличен је у самој структури, у првом случају као једност тројичног Бога (Логоса) и мноштвеност света, а у другом као мноштвеност логоса и једност света. Да би глобализација света била уверљива и пријемчива, она мора да добије теистички израз, те се прибегава ритуализацији дивљаштва, за разлику од процеса у српској књижевној свести, који се одиграва као вољни однос према непосредном искуству и непрестано се сажима у металогичко разумевање света творећи свеукупну митологију народа, од које јасно отпада свако вањско преосмишљавање.

## Извори

- Бећковић 2009: Матија Бећковић, *Извиђење*, Нови Сад: Летопис Матице српске, књ. 484, св. 5, с. 639-642.
- Мандић 1990: Svetislav Mandić, *Onaj sudnji dan у Pesme*, Sarajevo: Veselin Masleša, s. 106-110.
- Петровић 1971: Бранислав Петровић, *Добровољни прилог за националну историју и Прилог за европску историју (Из дневника) у О проклета да си Улицо Риге од Фере*, Београд: Просвета, с. 93-102.

## Литература

- Бахтин 1967: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 2010: Mihail Bahtin, *Ka filosofiji postupka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Евдокимов 2009: Павле Евдокимов, *Христос у руској мисли*, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Елијаде 1975: Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris: Galimard.
- Елиот 1995: T. S. Eliot, *Ka definiciji kulture*, Niš: Prosveta.
- Зима 1988: Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, Zagreb: Globus.
- Кебара 2012: Ненад Кебара, *Идентитет народа у митолошко-симболичној основи књижевности и покушај његове промене*, у: *Наука и идентитет*, Зборник радова, Пале: Филозофски факултет, с. 577-588.
- Кјеркегор 1990а: Seren Kjerkegor: *Brevijar*, Beograd: Moderna.
- Кјеркегор 1990б: Seren Kjerkegor: *Dve rasprave [na koricama] Dve kratke etičko-religiozne rasprave [у књижном блоку]*, Beograd: Grafos.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Стилиске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Кравар 1986: Zoran Kravar, *Lirska pjesma*, у: *Uvod u književnost* Zagreb: Globus: 379-412.
- Лосев 2000: Алексеј Лосев, *Дијалектика мита*, Београд: Zepster Book World.
- Лоски 2001: Николај Лоски: *Бог и светско зло*, Београд: Zepster Book World.
- Лотман 1984: Јуриј Лотман, *Текст у тексту*, Београд: Књижевна реч, 238-240, с. 36.
- Мићовић 2007: Милутин Мићовић, *Његош и савремена Црна Гора*, Подгорица: Удружење књижевника Црне Горе.
- Петковић 1975: Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.
- Петковић 2002: Новица Петковић, *Поезија и критика*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петковић 2003: Новица Петковић, *Публицистичка стилистика*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Соловјов 2001: Владимир Соловјов, *Духовне основе живота, Смисао љубави*, Београд: Бримо.

Франк 2007: Семјон Франк, *Смисао живота*, Београд: Логос.



## МОДЕРНИЗАМ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА

Започнувајќи со ренесансата во XIV век и кулминирајќи со просветителството во XVIII век западната цивилизација почнала да ја негира улогата на Божјата волја како основа за објаснување на светот. Бил создаден нов авторитет, човекот и неговата рационална моќ да создава научно толкување за разбирање на законите во природата, во литературата и уметноста познато како модернизам. Но, човековиот разум не довел до „спасение“ како што многумина очекувале. Па така се развил постмодерниот начин на гледање на светот, кој во почетокот бил само реакција на модернизмот. Со крајот на Втората светска војна вербата во неизбежниот напредок на човештвото во голема мера исчезнала, а бесцелноста и безначајноста го замениле оптимизмот и надежта. Во исто време, литературата во Англија, а особено во САД, покажува свест за негативните ефекти на индустријализацијата и комерцијализацијата на јавниот живот, кои довеле до еколошка криза, конзумеризам, кои пак процесот на глобализација ги претворил во светски трендови. Овие испреплетени процеси ги редуцирале и скоро целосно уништиле моралните норми и вредности во општеството, го симнале квалитетот на живеење на многу ниско ниво, меѓу другите сфери кои биле зафатени билеи културата и литературата. Популарната култура како израз на постмодернизмот е глобална појава, не само во западното општество, туку и во сите земји во светот. Помогната од медиумите, како што се телевизијата и интернетот, таа ги оформува мислата и начинот на живеење на постмодерниот човек. Она што медиумите им го „сервираат“ на луѓето станува дел од нивното живеење, од дизајнерски парфем и облека, површните сапуници, до целата филозофија на живеење која го опфаќа она во кое веруваме, идејата за „добро“ и „зло“ и вистината.

Модернизмот во литературата според некои критичари започнал уште во ренесансата, според „модерните теми“ кои се јавиле кај некои авори, но обично се однесува на периодот од 1898. до Втората светска војна. Ова бил период на големо експериментирање во литературата, музиката, уметноста, архитектурата, па дури според некои и политиката. Меѓу многу мислители и писатели сеуште постои вербата во вистината и напредокот, но средствата кои најчесто се применувани се екстремни. Овој период е сведок на многу револуционерни политички движења како: фашизам, нацизам, комунизам, анархизам и многу други. Модернистите всушност се сомневаат во сите вредности наследени од викторијанскиот

---

\* krste.iliev@ugd.edu.mk

период, како религијата, прогресот, буржоаството, наративноста, капитализмот, индустријата итн.

Некои од карактеристиките на модерната естетика вклучуваат: истражување на психолошката и субјективната состојба, која понекогаш е комбинирана со отфрлање на реализмот и објективното претставување, како „stream-of-consciousness“ техниката на Џејмс Џојс; радикално експериментирање со формата, и мешање на генеричката дистинкција, на пример поезија и проза; фрагментираност во претставувањето, како „Wasteland“ на Елиот; симултани и различни перспективи; употреба на пародија и иронија во уметничката креација и други.

Постмодернизмот во литературата се манифестира на повеќе нивоа. Едно од основните нивоа е тематското, кое е збогатено со нови содржини за еколошката криза, критика на конзумирачкото општество, слободата и спонтаноста, ориентална визија на светот под влијание на постлокониијалната литература која зема посебен замав со ослободувањето на бившите колонии. Тоа не значи дека етничките и другите претходно маргинализирани автори, како хомосексуалци, феминисти и други, станале дел од постмодернизмот само поради тематската разлика или нивниот етнички или сексуален идентитет. Нивните дела биле сметани за постмодерни главно поради употребата на постмодерни наративни техники, визијата за светот, па дури и политичките аспекти кои ги застапувале.

Се променило сфаќањето за уметноста и нејзините форми, па така таа станала дел од реалноста и секојдневниот искуство, поблиска до јавноста, како дел од изведби и концерти. Следејќи ја традицијата на харлемската ренесанса од 1920, бит поетите во средината на XX век, како Ален Гинсберг, Џек Кероуек и други, користеле блуз, џез и рок ритмовии нивната поезија била често рецитирана на отворено, стадиони, придружени од рок бендови.

Постмодерната литература ја напушта идејата за оригиналност и автентичност. Таа не сака да звучи ново и оригинално, затоа користи стари литературни форми и жанрови кои ги комбинира со кич, алузии, плагијаризми, пародии итн.

Посмодерната литература е тесно поврзана со развојот на напредните информациски и комуникациски технологии и медиуми, како што се телевизјата, филмот, компјутерите, интернетот и мобилните телефони. Тие не само што помогнале да се забрза комуникацијата меѓу луѓето, туку и придонеле за процесот на глобализација и создавањето на популарната култура, но и значително влијаеле на човековата визија за светот, која е особено пресликана во литературата.

Во својот роман „Middlesex“ Јуџинидес нуди калеидоскопски осврт на историјата на САД од XX век со сопствена интерпретација на американскиот сон. Авторот создал роман кој е комбинација од магичен и социјален реализам, како една од основните карактеристики на



постмодерниот роман. Приказната е раскажана преку главниот лик Калиопе Стефанидас, хермафродит кој живее во Берлин во почетокот на XXI век. Според постмодернистичкиот тренд на избор на протагонисти, авторот создал лик кој би се очекувало да биде маргинален и негативен, според предмодерниот период никогаш не би претставувал главен лик. И покрај техничките пресврти, во основата лежи старомодна приказна, која ја претставува намерата на авторот да го спои традиционалното и новото на постмодерен начин. И она што најмногу го вбројува овој роман во плејадата дела на постмодернизмот е темата која лежи во основа – инцестот, неморална вредност која делото не ја отфрла како негативна, туку завзема еден релативистички став. Како и во тематизирањето на традиционалната бинарност во однос на раса, род и дефиниција за пол, кога авторот воведува постоење на „трет вид“. Краен релативизам го карактеризира тематското ниво во однос на моралноста и не зачудува одлуката на авторот главниот лик да помине низ процес на фиктивна метаморфоза, промена на полот, од машко во женско. Процесот на глобализација е присутен со поставувањето на семејство од грчка етничка припадност на територијата на САД, постоењето на двете етнички култури на иста географска локација и фиктивните напори на грчката асимилација во американското општество.

На сличен начин во „The Satanic Verses“ на Селман Ружди е прикажано мешањето на различни култури. Романот на Ружди ја слави хибридноста, мешањето, трансформацијата која настанува од нови и неочекувани комбинации на човечки суштества, култури, идеи, политика. Како во повеќето постмодерни дела, фикцијата и фактот слободно се мешаат во „The Satanic Verses“ и според Ружди континуираната испреплетеност на фикцијата и фактот е уште еден пример на „хибридноста“ која според него ова дело ја слави. И овој роман меша елементи на старо и ново, според формата и стилот „The Satanic Verses“ претставува модерен роман, а неговиот постмодернизам лежи главно во неговата содржина. Чести се алузиите на Колриџ во делото на Ружди, кој во повеќе погледи е романтичар, од имагинативните креации до жестокоста на политичката определеност, и неговата спотивставеност на „апсолутизмот на чистото“. Ова го поврдува релативистичкото гледање на светот низ призмата на непостоење на „апсолутно чисто“ или „апсолутна вистина“. Вистината на Ружди е хибридна. Па дури и манифестот на романтизмот „The Marriage of Heaven and Hell“ на Вилијам Блејк, стои буквално и симболично во основата на „The Satanic Verses“. Тој го застапува тврдење дека потребни се спротивностите за да се постои заедно, за да има напредок.

Ако главна карактеристика на модернизмот била способноста на човекот да ги разјасни работите без помошта од божествените закони, кој ги решава сите проблемите на човековото живеење преку науката, постмодернизмот, кој го заменил е само реакција на неуспехот на

модернизмот, но не заменувајќи го со нешто подобро. Целата вистина во постмодернизмот станува субјективна и релативна. Не постојат апсолутни норми и вредности. Секој е допуштен да одлучува за себе и за она што е „добро или лошо“, „исправно и погрешно“. Поттикнат од процесот на глобализација и комерцијализација, постмодернизмот носи еден релативистички светоглед кој се рефлектира и во постмодерната литература. Се напуштаат сите традиционални норми во создавањето на литературните дела од изборот на главни ликови, до темата и начинот на одвивање на дејството кое честопати подразбира повеќеслојна нарација, фрагментираност, мешање на фактот со фикцијата, реалноста со фантазијата и необично комбинирање на литературни жанрови. Ликовите често изразуваат несигурност, релативизам и конфузност во врска со светот во кој живеат и неговата перцепција од индивидуата.

### Литература

Smith 2001: C. Smith Jr., *The End of the World...As We Know It: Clear Direction for Bold and Innovative Ministry in a Postmodern World*, Colorado Springs: Waterbrook Press.

Connor 2004: S. Connor, *Postmodernism and literature*, Cambridge University Press, UK.

Felluga: D. Felluga, *General Introduction to Postmodernism*, Introductory Guide to Critical Theory.

Jameson 1991: F. Jameson, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, USA.

Rushdie 2008: S. Rushdie, *The Satanic Verses*, Random House Trade Paperback Editions, USA.

Eugenides 2002: G. Eugenides, *Middlesex*, Farrar, Straus and Giroux, USA.

<<http://www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/introduction.html>>

<[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Postmodern\\_literature&oldid=528551189](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Postmodern_literature&oldid=528551189)>.

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКА МИТОЛОГИЈА НАСУПРОТ АРХАЈСКОЈ

Вечних митова нема! Према Ролану Барту, сваки предмет, који из затвореног, немог постојања пређе у говорно стање, може постати мит, док извесни предмети „бивају плен митског говора само неко време, затим нестају и њихово место заузимају други предмети, улазећи у мит“ (Барт 1971: 264). Јер, и живот и смрт митског језика условљени су човековом стварношћу.

Позитивистичку стварност 19. века Ниче види као ону која је лишена природне стваралачке снаге и којој посезање за митотворством представља нужно средство за обнављање културе и човека. Као „највећи представник такозване „филозофије живота“, која се оштро супротставља рационалистичком духу већине филозофских струја 19. века“ (Мелетински 1983: 28), немачки филозоф у свим варијантама, по правилу, тежи апологетици мита, имајући при том на уму потпуну илузорност утврђених филозофских и логичких категорија. Предмодернистички карактер има и Ничеово супротстављање мита историји, тачније његова „концепција настајања света као вечног враћања истога“ (Мелетински 1983: 28). С тим у вези, већ у првим деценијама 20. века долази до бурног процеса „ремитологизације“ који не почива само на апологетици мита, на његовој романтизацији као противтежи буржоаској прози, већ, како то наводи Мелетински, мит бива проглашен „вечно живим исходиштем, које врши практичну функцију и у савременом друштву“ (Мелетински 1983: 30); у њему самом распознају се везе са ритуалом и концепцијом вечног понављања или се он пак изједначава са психологијом, са идеологијом и са уметношћу. Ако је класична етнологија 19. в. видела у митовима претежно наиван или ненаучни начин објашњавања околног света и задовољавање радозналости дивљака који није умео да одгонетне и разабере карактер сила природе, нове приступе миту с почетком 20. в. назначили су заступници теорија прелогичности првобитних представа, или пак они који су веровали у мит као „архетип“, па све до оних који су, попут Барта, заступали тезу да мит претвара историју у идеологију или да једно друштвено уређење постаје митологизован систем, какав је рецимо у том тренутку био политички мит буржоаске демократије.

У таквом једном духу стварао је и Растко Петровић, присталица нове песничке мисли, који се, као и читава његова генерација, отргао од традиције да би тој традицији наново приступио на један посве нов и

---

\* [aleksandraja.petrovic@gmail.com](mailto:aleksandraja.petrovic@gmail.com)

аутентичан начин, посежући тада за митом као за средством у борби против утилитаристичке, прагматичке и догматистичке социјално/леви-чарске мисли. И попут Томаса Мана који је желео „да одговори митом на нацистичко митотворство“ (Мелетински 1983: 30), Растко је, уводећи мит у своје стваралаштво, начинио прекретнички, превратнички и радикални прекид са „устајалом, конзервативном, старинском и досадном стваралачком праксом – традицијом“ (Гешић 2009: 253). Његово „трагање за есенцијално `првобитним` заправо је ауторефлексивно, ескапистичко трагање за органским културним поретком, изгубљеним обрасцима свакодневног живота“ (Сретенковић 2003: 98), који, између два рата, пристају ономе што би се могло назвати „онтолошким беспућем“, а што је, како наводи Фроу, једна од кључних метафора стања модерности. Тако, у *Откровењу*, конституишући индивидуалне митове наш песник посеже за архајским, и открива своју необично немирну и узбуђену душу у својој голотињи, мучно кричући за сазнањем незаситим чулима, прекомерношћу својих порива и подивљалим нагонима. У последњем запису *Откровења* који носи назив „Пробуђена свест – Јуда“, он призива једну од средишњих доктрина традиционалног хришћанства и проговара језиком Христа:

„Божји син је ипак, ма и само мени рекао: Једи овај крух јер је то моје тело! И ја постах рад њега људождер. И пиј ово вино, јер је моја крв! И ја и рад њега постах крвопија“ (Петровић 1974: 94).

Тиме што је уприсутио Христа кроз првобитну метафору причешћа, где је Христ и Бог и човек, а његово тело и крв – хлеб и вино, Растко у својој поезији откључава значење читавог једног система мишљења и разумевања света. Посредством Христовог чина приступања човеку, наш песник, како би приступио себи и себе успоставио, тежи успостављању слободе, творећи мит о храни, води, сексуалности као темељима људског уживања. Његово хрљење ка ослобођеној речи и слободном чињењу условљено је ослушкивањем нагонских потреба и препуштањем голом нагонском инстинкту. Постављајући чинове сексуалности и исхране један поред другог, песник проговара о метафоричној вези која се заснива на хармонично условљеном односу унутар сваког појединачног чина и између њих: наиме, према Клод Леви-Стросу, „најмањи заједнички садржалац сједињавања између полова и сједињавања особе која једе са оним што она једе јесте у томе што и једно и друго доводе до сједињавања помоћу комплементарности“ (Леви-Строс 1966: 141). У том најмањем заједничком садржаоцу као производу комплементарности тела и онога што се у тело уноси/износи, дакле, налазе се задовољење и хармонија који почивају на еквивалентности датој митском свешћу, у којој се поредак мужјака и женке, откривен кроз однос онога који прождире и оне која је прождрана, кодира управо терминима што се односе на исхрану, док се у полном општењу не дозвољава да жена исцрпи стечену виталну снагу мушкарца и окрене је у своју корист. Отуда песник налази да и сам *Нови завет* настаје на темељима задовољства, као на изразу хармоније и склада, што је према

Растку основни услов и за обнављање естетике. Задовољење храном није неопходно да би се подигао један натчовек, у шта је веровао Ниче, „већ да би“, вели песник, „један човек – много један заситљиви човек задовољио себе, и омогућио себи даља задовољења“ (Петровић 1974: 98). Поред задовољства у прекомерном уношењу хране, песник налази задовољења и у другим органским потребама које се умирују прекомерјем:

„Много спавати, врло много спавати; и корачати по читаве сате, говорити без престанка по читава после-подне, и ћутати по целе дане“ (Петровић 1974: 98).

Какво чудо – намеће се питање – треба песнику да донесу та прекомерја у јелу, пићу, сношају, говорењу, корачању? Чудо настаје онога тренутка када једно тело престане да верује у границе које му намеће дух, јер само се тада открива догађај тела који није проституисан. То је догађај који треба да потврди човека примакнутог безграничном. А такав човек у песниковој поезији носи терет зверског:

„Човек је непрегледности животиња, тојест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности. Отуд, за разлику од обичних зверова, он је незадовољан“ (Петровић 1974: 108).

Расткова органска потреба да корача ка вечности, да загризе бескрај, да се ослободи свих закона и стега, и отисне се „негде изван граница схватања“ (Петровић 1974: 108), одводи песника у незадовољство и у спознају једино могућег живота који се претпоставља као прекорачење у вечност. Како су ти кораци тешки, готово немогући, свака његова екстаза бива болна и горка, сви чанци остају празни, духови несмирени, а демони неукроћени. Онда када човек, међутим, све изгуби, знао је то Растко, онда је најслободнији. Камијев Сизиф бива срећан у својој апсурдности где бесмислен живот воли више од смисла. Према томе, слобода иде из губитка; код нашег песника она настаје из губитка живота: ослобођење је у смрти и у самоубиству – „највеличанственијој матури“ (Петровић 1974: 108).

Назначени Расткови индивидуални митови, утврђени у чулним фигурама, које се заклањају и троше све дотле док не постану неприметне, настали су на нетакнутом капиталу архајске мисли и првобитног смисла, на исконској врлини чулне слике. Та вредност трошења првобитног отпочела је онога тренутка када је човек раскинуо са природом, када јој постао туђ, и, како нас учи Дерида, осула се и потрла постајући размена вишка вредности у облику прихода. Отуда произлази

„покретно мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама, укратко, збир људских веза које су поетски и реторски биле узнесене, пренесене, украшене, и које након дуге употребе, учвршћене, канонизоване и обавезне наликују на неки народ: истине су илузије за које смо заборавили шта су, похабане метафоре са изгубљеном чулном снагом, новчићи чији је отисак

истрвен и сада се могу једино посматрати не више као новчићи, него као пуки метал“ (Дерида 1990: 17).

Отуда и наш песник узалуд призива архајско и првобитно: оно му се тако потрошено и похабано никада више не може открити у својој бити, он нема са ким више да се размени, те остаје сам и отуђен, свезан и лишен истине, са Кафкиним разјапљеним чељустима и зубима препуних крика. Његови индивидуални митови, према томе, успостављају дијалог са оним што би се могло назвати идеолошким митотвореним концептом друштва. Таквом друштву Растко је био сведок, таквом друштву смо и ми сведоци данас. Јер, како Барт вели „наше друштво је изузетно погодно поље за митска значења“ (Барт 1971: 292). Мит преображава историју у идеологију, у догматски израз друштвених обичаја и вредности. На којим митовима почива друштво данас? Који су то митови садашњице и у ком смислу се употребљавају?

Пјер Бурдије то назива утопијским глобализацијским митом неолиберализма који своје упориште налази у глобализованим финансијским тржиштима која обезбеђују мобилност капитала. Крајњи темељ савременог економског поретка стављен је под знак слободе, док је естетско стварање интегрисано у робну производњу. Према Фредерику Џејмсону реч је о економској нужности као о новом миту глобалног друштва. „Бесомучна економска нужност да се у таласима производе ствари које ће изгледати увек као неки нови талас (од одеће до авиона) сада је естетској иновацији и експерименту дала све значајнију структуралну улогу и позицију“ (Џејмсон 2008: 493), које уживају институцијалну подршку. Под паролама слободе и неговања различитости, успоставља се одсуство дубине у новој култури имица и претварања, уметности попримају атрибут привремених, а осећајност бива неутрализована и у спрези са новом технологијом, као са делом новог економског система у свету. За разлику од поезије Растка Петровића у којој се јасно чује крик уперен против отуђења, самоће, неслободе, глобализацијски мит подразумева једну нову осећајност – нулти степен емоционалности, он одузима страст глобализованој култури, док уметничка дела, као један вид потрошачког капитала, поседују произвољну површност коначног декоративног застора. Ако поезију Растка Петровића „читамо“ као отелотворење развијеномодернистичког осећања побуне праћене страственом снагом израза, у једном времену стрепње и ишчекивања сам појам „крика“ претпоставља онда „неко дељење унутар субјекта, а заједно са тим и читаву метафизику унутрашњости и спољашњости“ (Џејмсон 2008: 498), при чему се експлоатација емоција одвија у знаку катарзе, као спољашња драматизација унутрашњих осећања. Раствући унутар субјекта, најдубље осећање пораза исказано криком тада руши зидове, прикључујући се свету звукова. Осећања бола и патње модерног субјекта као да, међутим, не налазе своје место у глобализованој култури. Наместо искустава отуђености и усамљености, према Фредерику Џејмсону, у глобализованој култури доминира искуство фрагментарности

субјекта, при чему је, у свету организоване бирократије, он изгубљен и као такав поништен. То ипак не значи да је такав субјект окарактерисан одсуством сваке осећајности, „већ да су та осећања – којима би, можда, више одговарао назив „напетоти“ – сада невезана и безлична и склона су да падну под утицај једне посебне врсте еуфорије“ (Џејмсон 2008: 500). То се објашњава и најчешће разумева као последица кризе историје. Наиме, како је прошлост постала неизвеснија од будућности, а будућност „још неизвеснија јер све мање зависи од прошлости и садашњости“ (Вулетић 2003: 7), садашњост, која је наизглед најизвеснија, понајвише је неизвесна. Она, рекло би се, више ни не постоји. Отуда више нико не може живети у садашњости, већ само у њеним представама. Уколико, стога, субјект покуша да кроз једно кохерентно искуство обједини прошлост, садашњост и будућност, он ће, наместо са својом целовитишћу, бити суочен са сопственом фрагментацијом у једном дисконтинуитету времена. Објављујући се као гомила фрагмената, према Џејмсону, лични идентитет једнак је идентитету шизофреника. До сличних резултата дошао је и Лакан у својој структуралној анализи: он, наиме,

„описује шизофренију као прекид у ланцу означитеља, то јест, у међусобно повезаним синтагматским серијама означитеља који конституишу одређени исказ или значење“ (Џејмсон 2008: 508).

Како је, према Лакану, значење изведено из кретања једног означитеља ка другом, према чему значење постаје привид створен међусобним односом означитеља, овај означитељски ланац, који пружа ефекте значења али не и само значење, не може више да унификује прошлост и будућност са садашњошћу, што доводи до дисконтинуитета нашег искуства, те и самог психичког живота. Прекид означитељског ланца за последицу има пак шизофренију, скуп поломљених и раздвојених знакова. При том се садашњост субјекту објављује не као простор трагања за сопством, за исцељењем модерног субјекта (о чему пева Растко), већ као искуство „о серијама чистих и неповезаних садашњости“ (Џејмсон 2008: 509). Услед прекида у означитељском ланцу садашњост се ослобађа сваког контекста и везе са оним што ју је таквом учинило, па сада тако изолована уништава субјекта, који се онда оспољава као узнемирен и без осећања за стварност.

Стварност која измиче у уметничким делима темељи се на идеји разлике, на хетерогености и мноштву, чиме је некадашња уметност уједињења замењена новим процесом разједињавања у уметности. Брисањем старе границе између високе културе и такозване масовне или комерцијалне културе настају уметничка дела подвргнута захтевима културне индустрије. Егзистенцијални опозитни модели аутентичности и неаутентичности, отуђења и разотуђења, слободе и неслободе у глобализованој култури замењени су највећим делом концепцијом пракси, дискурса и текстуалне игре, при чему се примећује „да је дубину заменила површине, или мултипликоване површине“ (Џејмсон 2008: 448). Успостављањем

јединства макрокосмоса и микрокосмоса створен је нови глобализацијски мит према којем се културна индустрија

„може похвалити да је одлучно провела често неспретну транспозицију културе у сферу потрошње, да је то уздигла у принцип, ослободила забаву наметљивих наивности и поправила каквоћу робе“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 147).

Јер, забавна, лака уметност није форма подложна распадању. Пошто је попут сенке дуго пратила аутономну, она наилази на нови третман који јој омогућава позицију равноправног такмаца озбиљној уметности. Изворни афинитет између забаве и трговине показује се, међутим, у апологији друштва. Забављати се значи бити сагласан и не мислити на стварност; али не толико у смислу да је функција забаве заборављати патњу колико у томе да се обеснажи и неутрализује сваки могући отпор који би могао живети у некој од последњих помисли у датој стварности. „Ослобођење што га обећава забава јест ослобођење од мишљења као негације“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 156). Услед тога на плану субјективности конституише се псеудоиндивидуалност као производ редукције индивидуалног на способност општег. Према речима Хоркхајмера и Адорна, „индивиде се само зато што заправо уопће нису, него су прометни чворови опћих тенденција, могу у цјелини вратити у оно опће“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 167). Дакле, како до индивидуације уопште није ни дошло, сваки појединац носио је на себи обележја друштва. У својој привидној слободи одувек је био ништа друго до производ социјалне и економске апаратуре. Зато културна индустрија може тако лако и несметано поступати са индивидуалношћу, јер се у њој увек пројектовала слика ломљивости друштва, док слобода остаје заувек недостижна и по себи несазнатљива. Док се у модерној двадесетих година певало о смрти као о ослобођењу, сада смрт, заробљена и неуништива, ћутећи, немо проговара из уметничких дела као из прочељеа робног фетишизма. Чак и слобода уметности остаје као негација друштвене сврховитости, те уметност одбацује своју аутономију себе сврставајући међу потрошна добра.

Ни песници модерне ни ствараоци савремене уметности, према томе, не могу да призову оно бивство које је некада почивало у колективном доживљају стварности, где се чувао нетакнути капитал и исконска врлина чулне слике. Отуда се једино могу преиспитивати митови као део историјског концепта или идеологизоване стварности, или се пак могу поједини феномени као што су смрт, храна, сексуалност, о којима је Растко тако страствено певао, супротставити новој глобализованој реалности и новој „белој митологији“, како је Дериде назива, која је похабала, обезличила и, најзад, обрисала првобитни смисао, трошећи при том сваку вредност ових феномена док и сама није постала нестварна и невидљива. Јер, вечних митова нема!



Литература

- Барт 1971: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Вулетић 2003: V. Vuletić, „Globalizacija – pro et contra“ u: V. Vuletić (prir.), *Globalizacija – mit ili stvarnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 5-28.
- Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Мелетински 1983: E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Петровић 1974: P. Петровић, *Поезија, Сабињанке*, Београд: Нолит.
- Сретеновић 2003: Д. Сретеновић, „У потрази за првобитним“, у: М. Пантић и О. Стошић (ур.), *Откривање другог неба: Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 90-106.
- Леви-Строс 1966: K. Levi-Stros, *Divlja misao*, Beograd: Nolit.
- Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Службени гласник.
- Хоркхајмер, Адорно 1974: M. Horkheimer, T. Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofski fragmenti*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „VESELIN MASLEŠA“.
- Џејмсон 2008: F. Džejmson, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“ u: J. Đorđević (prir.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 489-528.



## ТРАНСФОРМАЦИЈА НАРОДНИХ ВЕРОВАЊА И МИТОВА У КЊИЖЕВНОСТИ ПОД УТИЦАЈЕМ ПРОЦЕСА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

### 1. *Уводне напомене*

Многа народна веровања и митови укоренењени у архетиповима колективне свести словенских и других народа добили су ознаку универзалности, тиме што су ушли у свет књижевности, и постали књижевне теме. Једно од таквих веровања присутно у легендама и предањима Јужних Словена, Грка и Румуна је веровање у вампире.

Грађа словенских народних веровања и митова представљала је тематску базу на основу које су грађени ликови главних јунака. Вампири као главни протагонисти књижевне теме оличавали су негативну и мрачну силу, лишену људскости. Под утицајем процеса глобализације у књижевности долази до њихове трансформације.

У раду показујемо како долази до процеса трансформације народног веровања и мита о вампирима и како се књижевни јунаци од негативних преобликују у позитивне. Покушавамо да утврдимо узроке овог процеса, који су изазвани самим процесом глобализације. Процес глобализације, који у суштини представља сет процеса који генерирају међуповезаност и међузависност између држава и друштва повезујући их (Mclean and McMillan 2003: 223), допринео је брзом ширењу књижевности са темом вампиризма и, посредством медија, њеној великој популарности.

### 2. *О веровању у вампире*

Вампир је, према легенди, бесмртник који дању спава у мртвачком ковчегу, а ноћу лута у потрази за људским жртвама. У Вујаклијином *Лексикону* под одредницом вампир стоји да је то „мртвац који ноћу устаје из гроба и сише људима крв“ (Вујаклија 2006: 138). Ово демонско створење може да кад пожели поприми облик великог слепог миша. Често је еротски привлачан жртвама супротног пола, а на растојању га могу држати

---

\* stakicmz@ptt.rs

само крст и бели лук. Неуништив је, односно, може га докрајчити само колац забоден у срце.<sup>1</sup>

Крв је одувек изазивала извесну мрачну опчињеност код људи, што потврђује привлачност великог броја легенди које за тему имају обредна жртвовања и велико интересовање за вампире, као симболе супротности између смрти и вечности. И многи обреди из хришћанске традиције вуку корене из старих обреда приношења животињских жртава у јудаизму. Прве митолошке претке вампира налазимо још у паганској религији, оличене у ликовима демонских сирена. Сирене су симбол незадовољиве жеђи за животом, која нестаје одмах после његовог гашења.

Интересантно је да су и код народа, који се културолошки веома разликују од Јужних Словена, рецимо у Индонезији, Полинезији и Индији, постојала веровања у натприродна бића слична вампирима. У Кини су лешеви, за које се сумњало да би могли да постану вампири, излагани невремену како би се распали, док су у Британији самоубице сахрањиване на раскршћу, срца прободеног копљем. Овај окупни обичај забрањен је 1824. године (Гисперт 2008: 287).

Врло је тешко утврдити порекло веровања у вампире јер се традиција преплиће са веровањем у вукодлаке и вештице, за које је везан култ плодности. Упркос митолошкој подлози и дубоко укореењем страховима, веровање у вампире на просторима Балкана рашило се тек од XVIII века. Забележени су и неки историјски подаци који сведоче о томе колико је у народу било изражено сујеверје и страх.<sup>2</sup>

Верује се да је прво помињање појма *вампир* у западној Европи било у аустријском часопису „Vossische Zeitung“, број 98, који је објављен 1725. године. У енглеском језику реч *вампир* први пут се помиње у London Journal, четвртог маја 1732. године, када је објављен текст и превод извештаја војног лекара Фликинџера, у коме описује случај српског вампира.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Вук Стефановић Караџић (поистовећујући појмове вукодлак и вампир) оставио је о вампирима следећи запис:

„Кашто узму врана ждријепца без биљеге, па га одведу на гробље и преводе преко гробова у којима се боје да није вукодлак: јер кажу да такви ждријебац неће, нити смије, пријећи преко вукодлака. Ако се о ком увјере и догоди се да га ископавају, 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 баце на ватру те изгори. Кажу да таковога вукодлака нађу у гробу а он се угојио, надуо и поцрвенео од људске крви (црвен као вампир)“ (Караџић 1986: 132).

<sup>2</sup> У Румунији је постојао обичај ексхумације мртвих три до седам година после укопа, све до 1801. године, када је епископ Сигеша успео да спречи да се ископавају тела која су већ једном била ексхумирана.

<sup>3</sup> Реч је о извештају који је поднео Јаханес Фликинџер (Johannes Flückinger), који је од аустријске владе послат у Србију да истражи низ умирања људи под мистериозним и најасним околностима (Харенберг 1733).

Упркос првом помињању и везивању појаве вампира за подручје Србије у свету је раширено мишљење да вампири потичу из Румуније и Трансилваније. Немачки историчар Петер Марио Кројтер у свом докторату *Веровање у вампире у југоисточној Европи* износи тврдњу да први писани документи о веровању о вампире не потичу из Румуније, него из Србије, а потом из Хрватске.<sup>4</sup> Наведену тврдњу Кројтер аргументује позивањем на указ цара Стефана Душана из 1342. године, којим се свештеницима забрањује да учествују у ископавању и спаљивању лешева за које се сумњало да имају чаробне моћи.<sup>5</sup>

### 3. Вампири као књижевна тема у XIX веку

До везивања легенде о вампирима за подручје Румуније и Трансилваније дошло је захваљујући роману *Дракула* Брема Стокера (Bram Stoker). Стокера је инспирисала легенда о румунском владару, војводи Владу Тепешу, који је био познат по немилосрдној и окрутној владавини и убијању на хиљаде противника. Роман је први пут издат 1897. године. Аутор за живота није дочекао популарност свог дела. У XIX веку тема вампиризма у књижевности постала је популарна захваљујући, данас мало познатој, Полодијевој (John Polidori) новели *Вампир* (*The Vampyre*, 1819). У новели је дата романтичарска и романтизована верзија вампирског јунака која је у великој мери обликована на основу ауторовог виђења песника Бајрона.<sup>6</sup> Тек посмртно, Брем Стокер признат је за творца модерних хорор прича и прича о вампирима, а популарности романа знатно је допринела адаптација *Дракуле* у филм *Носферату* Ф. В. Мурна (F. W. Murnau)<sup>7</sup> 1922. године. Стокеров роман временом је постао и истински феномен, јер је снимљено преко стотину филмова према мотивима мита о вампирима и Дракули. Захваљујући филмској уметности, тема вампиризма у свету књижевности доживљава невероватну глобалну популарност. Ова словенска реч не само да је ушла у светске језике, већ бива коришћена и у психијатрији, где се под термином „клинички вампиризам“ обухватају поремећаји повезани са Ренфилдовим синдромом.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> У Далмацији је било раширено веровање у *кршнике*. Кршник, по веровању, представља човека који је рођен у посебним околностима (на пример, за време јаког невремена), те зато добија магијску способност да његова душа напусти тело и крене, када је то потребно, у борбу против вампира.

<sup>5</sup> Глас јавности, 17. јул 2010.

<sup>6</sup> И Бајрон помиње вампире у својој поеми *The Giaour*, 1813.

<sup>7</sup> Филм је снимила немачка компанија *Prana Film* 1921. године (премијерно приказивање 1922. године). У филму, Дракула је приказан као демонско биће које жуди за крвљу, што можда представља метафору на пожуду за ратом која је, у то време, постојала у Немачкој.

<sup>8</sup> *Ренфилдов синдром* или *клинички вампиризам* представља поремећај који људе наводи на испијање крви. Психијатри сматрају да пацијенти са Ренфилдовим

Дракула, главни јунак Стокеровог романа, представљен је као сложено и комплексно биће, које „понекад изгледа као културни и учени племић и прави представник традиције своје земље, а понекад делује као дивља животиња која исказује најниже инстинкте преживљавања“ (Стокер, Холт 2009: 429). У њему, упркос крволочној и демонској страни личности, постоји и свест о важности порекла и домовине, и изузетном племићком пореклу, „Ми Секелји имамо права да будемо поносни јер у нашим жилама тече крв многих храбрих раса које су се попут лавова бориле за племство“ (Стокер 1984: 44), што указује на директну повезаност фиктивног јунака са историјском личношћу, која је аутору послужила као инспирација за његову литерарну егзистенцију.

Упркос преобликовању легенде и придавању демонском јунаку извесних људских особина (свест о пореклу, понос, сујета, веза са смртницом), Стокеров роман изазива код читалаца страх и језу. Дракула се доживљава као мрачно и демонско биће које припада свету таме и зла.

У XIX веку и у српској књижевности вампири се јављају у улози књижевних јунака захваљујући приповедању Милована Глишића. Глишићева приповетка *После деведесет година* настала је пре Стокеровог *Дракуле*, али никада није успела да постигне, попут Стокеровог романа, међупланетарну популарност.<sup>9</sup>

Глишићева приповетка, као и „све народне приче у вези са демонима и вампирима које је Глишић литерарно обрадио; обредног су карактера“ (Вукадиновић 1995: 283). Сиже приповетке српског реалисте у свом површинском тематском слоју не заснива се на преобликовању народног мита. Само место дешавања онострани радње, код Глишића је у складу са народном традицијом, по којој воденице и раскршћа представљају хтонска места на којима се често сусрећу зла демонска бића. Опис воденице смештене у гудури са описним квалификативима који асоцирају на таму и мотивисаним глаголима (опонашају звук хуке, која асоцира на немир), изазива код реципијента страх и језу.<sup>10</sup>

---

синдромом поремећај стичу услед трауматичног доживљаја у детињству у ком су крварили или пробали крв, а да су том приликом осетили задовољство.

<sup>9</sup> По мотивима из Глишићеве приповетке снимљен је 1973. године у режији Ђорђа Кадијевића први хорор филм у Србији *Лептирица*. Становници села Зарожја, општина Бајина Башта, у коме се налази воденица у којој је обитавао Глишићев демонски јунак, покушавају да од воденице направе туристичку атракцију, што само сведочи о томе да су и становници руралних подручја у Србији постали свесни огромне популарности коју данас има у свету све што је повезано са темом вампиризма.

<sup>10</sup> „Одиста је страшна та гудура где је воденица зарошка. С једне стране густа шума, и дању је мрачно у њој, а камоли ноћу. С друге стране кршеви и стене, све некаке окапине, чини ти се сад ће се сурвати доле. Речица се вијуга испод оне стране где је шума, па гдешто хучи преко широких плоча стрмо у вирове, гдешто завија измеђ крупних као плашће стена. Воденица је баш под једном таким стеном, припета као ластино гнездо уз њу“ (Глишић 1995: 53).

У приповеци се јавља читав низ елемената које је изнедрило народно сујеверје: вампир је за живота био лош човек, преко његовог гроба не може да пређе вран, непочишћен коњ, да би се уништио потребан је колац и вода ацијазма (света водица), над његовим гробом поп чита молитву, а из тела излеће лептирак, који не може наудити старим људима, већ само мори малу децу. Вампирски јунак, Сава Савановић, после смрти наставља да обитава у воденици и пије крв људима који би у њој заноћили.<sup>11</sup> И сам опис вампира Савановића, који у гробу лежи преко деведесет година нераспаднут, „читав читавцит човек, као год да су га јуче ту спустили“ (Глишић 1995: 64), надувен од крви, „надувен као мешина, сав црвен, чини ти се да је сама крв“ (Исто, 64), у складу је са народним веровањем о вампирима као неживим бићима која се хране људском крвљу.

Грађа словенских народних веровања и митова представљала је тематску базу на основу које је Милован Глишић градио лик свог вампирског јунака. Сава Савановић, као главни нељудски протагониста књижевне теме, оличава негативну и мрачну силу, лишену људскости.

#### *4. Трансформација митова и веровања у вампире у књижевности под утицајем процеса глобализације*

У савременој књижевности долази до трансформације вампирских тема и вампирских ликова. Бојана Вујин сматра да је вампирски мит евалуирао, „те да су ови, некада језовити, од крви подбули сељаци, повратници са онога света и крволоци својих негдашњих пријатеља и укућана, постали неодољиви аристократски заводници, те најзад и великомученици, напаћене душе осуђене да заувек обитавају између овог и оног света, између живота и смрти, између благослова и клетве“ (Вујин 2012: 17).

Слажемо се са Вујин да до трансформације митова и веровања у вампире у књижевности долази услед евалуирања мита и осавремењивања приступа једној већ „помало отрцаној теми“ (Исто, 17), али разлоге наведене трансформације умногоме налазимо и у процесу глобализације.

Под утицајем процеса глобализације, у савременој популарној култури вампири су престали да оличавају зло и да означавају страх од неприродног и демонског. Савремена цивилизација је суочила човека са новим егзистенцијалним страховима који се не темеље на постулатима хришћанског виђења света. Глобализација је донела брзи развој човечанству на многим пољима (техника, саобраћај, финансије, медији...), али је човек и даље остао ефемерно и смртно биће. Глобализација је чак, суочивши човека са брзим развојем света на многим пољима, појачала његов страх од смртности, те разлоге хуманизације и очовечења демонских

---

<sup>11</sup> „Али за чудо божје – није се могао ни један воденичар одржати у тој воденици! Омркне здрав и читав, а осване мртав, са црвеном масницом око врата, као да је гајтаном удављен!“ (Глишић 1995: 44).

бића у књижевности (и свету филма) можда треба тражити у људској подсвести, која жели да оправда своју, у суштини, недозвољену жељу за бесмртношћу. Вампири тако постају оличење и можда нови симболи популарне културе, вечног живота, младости и неисцрпне сексуалне енергије. Љиљана Гавриловић указује да „идеја да су они мртви, а ипак ходају међу нама, више није требало да изазива страх од смрти и оностраног зла“, већ напротив, „постали су оличење кључних снова америчког, а сада у великој мери и глобалног друштва, јер су после смрти (као људских бића) стекли вечну младост, лепоту и здравље“ (Гавриловић 2011: 425).<sup>12</sup>

Сижеи савремених књижевних дела преосмишљавају народна веровања и минус поступком доводе до преобликовања структуралних елемената на којима се темељио мит о вампирима, што има за последицу негацију легенди, односно стварање нових, у којима главни протагонисти више нису демонска бића и ноћни шетачи, већ бесмртници, који, као и „обични“ људи, жуде за љубављу и носе у себи клицу добра и зла.

Минус поступак преосмишљавања народних веровања о вампирима, који се налази у основи савремених књижевних дела са вампирима у улози главних протагониста радње, није новина у обликовању књижевних врста. Владимир Проп га је проналазио у бајкама. Кроз изучавање богате етнографске и фолклорне грађе различитих народа (европских, азијских, америчких, афричких и океанијских) и њихове историјске, културне и социјалне прошлости, Проп је утврдио да се корени бајке крију у обредима и обичајима који су сачувани преосмишљено, што доводи до тога да сиже бајке настаје путем негације древне стварности (Проп 1990).

##### 5. Почети преобликовања вампирске теме

Вампирски јунаци су први пут преобликовани, и у односу на страшна чудовишта из народних веровања, процесом уметничке карактеризације, очовечени, у делу америчке списатељице Ен Рајс (Anne Rice).<sup>13</sup>

Рајс је вампирске јунаке представила као личности, са свим врлинама и манама које их карактеришу. Они су обучени су по најфинијој

---

<sup>12</sup> По Гавриловић, оно што и даље треба да производи страх у вези са литературом са вампирима у улози јунака јесте „њихова сексуална заводљивост, у складу са све јачим рестриктивним односом према сексу, проузрокованим с једне стране појавом AIDS-а и других нових тешко излечивих полних болести, а са друге озбиљним заокретом ка пуританизацији западног, пре свега америчког друштва“ (Гавриловић 2011: 415).

<sup>13</sup> *Вампирска хроника* Ен Рајс обухвата следеће романе: *Interview with the Vampire* (1976), *The Vampire Lestat* (1985), *The Queen of the Damned* (1988), *The Tale of the Bodu Thief* (1992), *Memnoch the Devil* (1995), *The Vampire Armand* (1998), *Merrick Blood and Gold* (2001), *Blackwood Farm* (2002), *Blood Canticle* (2003).



париској моди и стичу капитал захваљујући пословним агентима, који знатно после радног времена са њима обављају финансијске трансакције у ресторанима и кабареима. Очовечени су и у погледу људских емоција, у стању су да осећају љубав, мржњу, страх, да имају снове (...)

У роману *Интервју са вампиром*<sup>14</sup> суштина вампирске природе огољена је у виду исповести, коју главни јунак, вампир Луи, саопштава новинару. Кроз исповест главног јунака, Рајс је демистификовала многа народна веровања која се тичу вампира: они се не боје крста, могу да виде себе у огледалу, не могу да мењају облик, и колац прободен кроз срце не може их уништити. Иако главни јунак избегава морално питање: „да ли због саме своје природе јесам, или нисам, био проклет“ (Рајс 2004: 71), и бори се против вампирске природе испијањем крви животиња, а не људи, под самоизговором да то чини из естетских разлога, „желим да сачувам доживљај људске смрти за своје зрело разумевање“ (Исто, 70), ауторка не улепшава саму суштину вампирске природе:

„Вампири су убице“, рече он. „Грабљивци. Предатори. Са очима свевиђем, које су им дате управо да би гледали без саосећања. Да би имали способност да виде људски живот као целину, не са неком сентименталношћу, него са жарком сатисфакцијом што су баш они крај тог живота, што им је дата улога у извршењу божијег плана!“ (Исто, 81).

#### 6. Савремена књижевна дела са преобликованом вампирском темом

У роману Стокеровог потомка Дејкера Стокера (Dacre Stoker), који представља званични наставак романа *Дракуле*, *Дракула Немртви*, традиционални мит је проширен. Дракула јесте представљен као нељудско створење, које свој вечни живот генерише кроз људску крв, али је приметна тежња аутора да ублаже, или сасвим укину тамну страну његове личности, тврдњом да „вампир није по природи зао“ и да „душа човека који постане немртви“ није „обавезно проклета“, јер се добро и зло налазе „у одлукама које човек донесе“ (Стокер, Холт 2009: 380). Сам главни јунак, Дракула, за себе ће изговорити: „Поред мене у борби стоји Бог“ (Исто, 388).

Чувени серијал романа Мишел Рид (Richelle Mead) *Вампирска академија*<sup>15</sup> одлази корак даље у поларизацији вампирских јунака на добро

---

<sup>14</sup> Популарности књиге знатно је допринела њена екранизација. Филм *Интервју са вампиром* у коме глуме чувене холивудске звезде (и секс симболи) Бред Пит (Brad Pitt), Антонио Бандерас (Hose Antonio Domingez Banderas) и Том Круз (Thomas Cruise Marother IV) донео је глобалну популарност роману и његове главне протагонисте ослободио ореола ужаса, страха и демонског.

<sup>15</sup> У Америци се серијал Мишел Рид налази на листи New York Times бестселера, а у Србији су преведена шест романа из серијала (*Вампирска*

и зло. Код америчке списатељице, не постоји подела унутар карактера на тамну и светлу страну личности, већ је читав вампирски свет поларизован на зло и добро („стригоје“ и „мороје“). „Стригоји“ су зли бесмртници, које је могуће уништити на начине који су добро познати из усменог предања и легенди. „Мороји“ су представници добра у вампирском свету. Поседују знање магије кроз моћ владања једним од четири елемената: земљом, ваздухом, водом или ватром (Рид, 2011: 7-8).<sup>16</sup>

Главна места дешавања радње романа нису мрачна и застрашујућа, на којима бисмо очекивали да делују главни протагонисти вампирског света, већ школа – *Вампирска академија*, у којој се учи животињско понашање, вампирска („моројска“) култура, али и руски језик, математика, словенска уметност, античка поезија и америчка колонијална уметност (...) Ауторка је унела низ сличности и паралела са људским друштвом и долази до преосмишљавања народних веровања на којима се темељи мит о вампирима. У основи мита о вампирским бесмртним хтонским створењима налази се њихова нељудска, у основи злочиначка и деструктивна, потреба за људском крвљу, која и представља основу њихове бесмртности. Људско биће суочено са нељудском снагом, нужно се налази у подређеном положају, и у улози жртве. Америчка списатељица минус поступком доводи до преобликовања структуралних елемената на којима се темељио мит о вампирима. Деструктивна потреба за крвљу као животном енергијом остаје, али у свету „мороја“ (добрих вампира) човек суштински мења своју позицију, односно, од на силу приморане жртве постаје добровољац, а тиме и саучесник. Ауторка промену улоге људског бића у односу на легенду, образлаже хормоном „ендорфином“, који ослобађа вампирски ујед изазивајући истовремено и велико задовољство. „Мороји“ на тај начин бивају ослобођени насилног елемента.<sup>17</sup>

Лишавањем злочиначког, Мишел Рид није ослободила карактер вампирских ликова од нехуманог. Људско биће, иако се налази у улози добровољца, истовремено је и жртва, јер „ендорфин“, попут дроге, изазива велику зависност. Човек је тако лишен слободне воље, зависан од усхићења које изазива ујед, претворен у наркомана о коме се вампирски свет добро брине, обезбеђујући им „све потребне удобности“ (Рид 2010: 46). И сама Рид то назива „највишим обликом лицемерја“, што нас наводи

---

*академија, Промрзлина, Пољубац сенке, Обећање крви, Нераскидива веза и Последња жртва).*

<sup>16</sup> У народним легендама и предањима, као и у традиционалној вампирској литератури, вампири владају магијом и имају моћ трансформације у анималне облике, коју користе да би лакше савладали жртве. Мишел Рид минус поступком преобликује традиционалне елементе веровања о вампирима. У серијалу, свет добрих вампира се ретко служи магијом, а прво правило њиховог друштва је да се магија треба користити само за добро.

<sup>17</sup> Уколико би „морој“ убио човека, претворио би се у злог вампира „стригоја“.

на извесне аналогije у вези са положајем који човек данас заузима у модерном друштву. Улогу хормона среће у савременом друштву имају медији, телевизија и глобалне мреже пре свега, који, поред својих позитивних страна (првенствено се односи на брз проток информација), испољавају и негативно деловање, у виду пасивизирања и међусобног отуђења људи. Сати проведени на разним друштвеним мрежама у комуникацији са разним виртуалним пријатељима, које често прати скривање сопственог и прихватање туђег лажног идентитета, представљају реалност за многе људе, који живећи виртуелне животе заборављају да се прави живот одвија у реалном свету.

Вампирски серијал Аликсандре Харви (Alyxandra Harvey) *Хронике Дрејкових*<sup>18</sup> преосмишљава народна веровања и минус поступком доводи до преобликовања мита о вампирима. Канадска ауторка кроз овај серијал води читаоце кроз тајни свет вампирског друштва, који по много чему подсећа на људски, јер је пун интрига, страствених веза и тајних љубави. Антагонизам између људског и вампирског света у роману је поништен пријатељством између вампирске краљице Соланж Дрејк и смртнице Луси, као и низом љубавних веза које се успостављају на релацији између ова два света, што је у очитој супротности са антагонизмом, непријатељством и оштрим границама које постоје у усменим предањима.

Многи глобално популарни романи, попут *Саге сумрак*<sup>19</sup> америчке књижевнице Стефани Мајер (Stephenie Meyer)<sup>20</sup>, доносе једну сасвим преобликовану и улепшану слику демонског, насилничког и злог, која представља суштину вампирског у легендама и предањима. Мајер је била „особито слободна у својој интерпретацији мита о вампирима – они нису чудовишта, немају очњаке, већ отров; на сунцу не губе снагу, нити се претварају у прах, већ *светлуцају*; не могу се убити традиционалним коцем у срце, невероватно су брзи, снажни и леви, предивно им мирише из уста, хладни су као лед, не морају да спавају (...)“ (Вујин 2012: 18).

Ауторка се послужила љубављу, као вечитим мотивом, извором инспирације и снаге, не само у литератури, већ и у животу, као принципом преобликовања. У основи серијала налази се романтична љубавна прича између Беле Свон и Едварда Калена, између људског бића, смртнице, и вампира. Серијал је постао прави литерарни феномен са великим бројем поклоника широм света, а његова екранизација (у којој су главне улоге

---

<sup>18</sup> У Србији су преведени следећи романи из *Хронике Дрејкових* Аликсандре Харви: *Прободена срца* (2011), *Крвни непријатељи* (2011), *Жедни крви* (2012).

<sup>19</sup> У Србији су из *Саге сумрак* Стефани Мајер превели романи: *Сумрак* (*Twilight*, 2005), *Млад месец* (*New Moon*, 2006), *Помрачење* (*Eclipse*, 2007) и *Праскозорје* (*Breaking Dawn*, 2008).

<sup>20</sup> Серијал *Сумрак* Стефани Мајер преведен је на више од 37 језика. Књига *Сумрак* из тог серијала је продата у четири милиона примерака и 130 недеља била бестселер *New York Timesa* (од чега 91. недељу на првом месту листе бестселера).

поверене Кристен Стјуарт (Kristen Stewart) и Роберту Патинсону (Robert Pattinson), довела је до тога да се главни јунаци називају постмодерним Ромеом и Јулијом.<sup>21</sup>

Можемо се запитати да ли је љубав довољан мотив да објасни не само глобалну популарност овог серијала, већ и његове последице по систем људских вредности. За главну јунакињу њен вампирски изабраник представља „најбољи део живота“ и она му поручује: „Можеш да ми узмеш душу. Не желим је без тебе – већ је твоја“ (Мајер 2011: 64). Аутентична љубавна изјава, која показује нагонску снагу љубави да крши табуе и превазилази границе, што је сасвим у складу са идејама глобализације о друштву без граница. Такође, и порука која психолошки врло снажно делује на читаоца, јер се у процесу рецепције идентификује са јунакињом и саосећа на њеном патњом. Љубав постаје магична чаролија због које све постаје дозвољено и све оправдано. Човек има нагонску потребу да своје недозвољене жеље улепша, представи моралнијим и хуманијим. Љубав пружа савршено покриће да се жеља за бесмртношћу оправда. Главна јунакиња одлази корак даље од тога, она се чак одриче и своје душе, јединог бесмртног у човеку, по хришћанству, и читаоци широм света са њом саосећају. Због љубави? Љубав као да пружа савршен алиби да се замаскирају и сопствене жеље за бесмртношћу тела, вечним животом, неисцрпном снагом, чак и по цену одрицања од душе.

Вампирски јунак Стефани Мајер, Едвард Кален, оличење је привлачности, еротичности и сензуалности, што само потврђује тезу С. Т. Џошија да сексуална метафора лежи у сржи уметничких обрада мита о вампирима (Џоши 2011: 282-286). И у новели Мег Кабот (Meg Cabot) *Кћерка истребљивача* (*The Exterminator's Daughter*) вампирски јунак Себастијан Дрејк осликан је као савршено оличење девојачких снова: савршене усне, златокос, плавоок (...) Једна од јунакиња новеле, Лили, описујући га, надахнуто ће изговорити: „Тако је леп (...) и интелигентан (...) светски (...) и нежан“ (Кабот 2011: 20). Иза ових речи, не крије се само тинејџерска опчињеност супротним полом, већ жеља за вечним животом, у коме не постоји болест, понижење, старење, срцепарајућа усамљеност (Исто, 34). Јунакиња Лили изјављује: „Само један гриз и живећу вечно. Зар то није кул? Зар не бисте и ви пожелели вечни живот? Мислим, кад би вам се пружила прилика?“ (Исто, 22-23). Директно обраћање читаоцу, остварено у форми другог лица множине, употребом заменице *ви*, као да демаскира лажни хришћански морал глобалног друштва: Шта би било кад би нам се пружила прилика за вечним животом? Човеку није дато да живи вечно, можда зато и демонизујемо сваку помисао на земаљску бесмртност.

---

<sup>21</sup> Официјални сајт филма имао је преко осам милиона посета, а прво појављивање финалног трејлера на сајту *MySpace* за само 48 сати видело је 3.5 милиона посетилаца.

Највећи искорак у преосмишљавању народних веровања о вампирима пружа књижевно дело Кима Њумена (Kim Newman). Њуменов роман *Anno Drakula* критичари називају „политичком сатиром“, јер је аутор упловио у воде алтернативне историје „шта би било да је било, тачније шта би било да вампири постоје“ (Марковић 2002: 330) и представио вампиризам не као духовно, већ као првенствено физичко стање.

Радња романа смештена је у викторијанској Енглеској, дешава се у Лондону и његовој околини, за време владавине краљице Викторије. Њуман мења енглеску историју и књижевном имагинацијом повезује познате историјске и фиктивне личности, односно спаја браком краљицу Викторију и главног представника вампирског света, грофа Дракулу. Имагинарни демонски лик тако постаје званични владар Енглеске, а вампири нова, легитимна друштвена класа у успону. „Немртви су стотинама година били невидљиво краљевство, а онда је принц младожења једним потезом све то избрисао и почео од почетка, као владар и живих и вампира“ (Њумен 2002: 51).

Бити вампир у свету Њуменових јунака, више није лоше, већ постаје ствар друштвеног престижа. Александар Марковић запажа да у *Anno Drakuli* вампири губе ореол мистерије и зла и жиг отпадника и прогоњених. „Вампиризам постаје друштвени тренд, па чак и неписани предуслов за више домете у каријери и политици“ (Марковић 2002: 330).

Све оно што је кроз векове у народним предањима оличавало демонску страну вампирског, бесмртност, огромна физичка снага, појачана моћ перцепција и способност мењања облика, у роману постаје предност због које смртници желе да приме „мрачни пољубац“ вампира и одрекну се своје људске егзистенције. Један од вампирских ликова, Годамлинг износи и патриотизам, као мотив да се постане немртвим: „Имамо прилику да домовину учинимо снажном. За то ће нам бити потребне све наше способности“ (Њумен 2002: 31). И лепота је један од мотива Њуменових јунака да вечно продуже свој живот: „Лепоти не треба дозволити да избледи. Био би то злочин“ (Исто, 30), као и физичка привлачност и сексуална енергија вампира: „За једног мртваца, Годамлинг је дословно пуцао од живота. Све жене у просторији биле су очаране вампиром“ (Исто, 27).

У *Anno Drakuli* дата је и врло песимистичка визија будућности оних који не желе да се одрекну своје смртности, „али ће они који остану топле крви бити по природи наше слуге“ (Исто, 31), што асоцира на низ захтева које модерно друштво поставља пред човека у виду императива у понашању, моди, исхрани, стилу живота, и показује да су се вампири у књижевности показали као врло „флексибилан мотив“ који може да представи „широк спектар филозофских, друштвених, културних, па чак и политичких ставова“ (Цоши 2011: VII).

Друштвена моћ и положај, вечни живот, младост, снага, неисцрпна енергија и љубав, главни су мотиви који човека у свету модерне литературе

о вампирима наводе да се одрекне своје људскости. Психоаналитички приступ овој литератури асоцирао би на присуство недозвољених жеља и код уметника и код њихових рецепијената,<sup>22</sup> јер књижевна дела, по речима Зорана Глушчевића, потичу „из најтамнијих, најдеструктивнијих порива, израстајући непосредно из напетих стања или оплођујући се односима сукоба и напетости у које човек свакодневно ступа са својом околином“ (Глушчевић 1979: 196). Посматрана са таквог аспекта, хорор литература би растерећивала човека од неуротичних симптома, што је сасвим у складу са речима познатог хорор писца Клајва Баркера да је „наш укус за чудно, морбидно или парадоксално, насупрот ономе што смо научили да верујемо, знак нашег доброг здравља“ (Cavallaro 2002: 13).

### 7. Закључак

Без икакве намере да се упуштамо у разматрање о стилским вредностима књижевних дела са вампирима у улози главних ликова, чињеница да их је прочитао огроман број људи широм света, и то углавном младих, говори о њима као о својеврсном глобалном феномену. Огромна популарност ове литературе међу младом популацијом може се објаснити тврдњом С. Кинга (Stephen King) да је хорор присутан у временима када постоје проблеми (економски или политички) са којима људи морају да науче да живе, али не и онда када су суочени с „примерима ужаса у својим сопственим животима“ (Кинг 2006: 43). Светска економска криза и бројна политичка превирања у многим земљама широм света говоре о сталним економским и политичким проблемима са којим је суочен човек модерног друштва, а суочавање, односно несучавање са примерима ужаса у сопственом животу говори у прилог популарности ове литературе међу тинејџерима. Кинговом тврдњом можемо објаснити и зашто ова литература још увек није стекла ширу популарност међу средовечним читаоцима у Србији и земљама у њеном непосредном окружењу. Они су стално били суочени са примерима личних ужаса, ужаса изазваних ратовима, беспарицом, сталној изложености притисцима, економским и политичким кризама, што има за последицу угрожавање физичког постојања човека и његове духовне и емотивне стабилности.

Трансформација народних веровања и митова у књижевности под утицајем процеса глобализације за последицу има не само стварање нове књижевне врсте, већ и преобликовање свести људи, и то првенствено младих, које може да има далекосежне етичке последице. Оправдавање превазилажења смртности и крхке људске природе по цену улепшавања и хуманизовања демонског у литератури и разни експерименти у науци у

---

<sup>22</sup> Психоанализа тумачи књижевно дело као симптом, односно показатељ сукоба који постоје у подсвести уметника.

циљу продужења људске врсте можда су само различити облици појавности једне у суштини исте људске намере.<sup>23</sup>

Можемо резимирати да након више од века од настанка Стокеровог *Дракуле* и Глишићеве приповетке *После деведесет година*, књижевна дела са тематиком вампиризма губе главне карактеристике хорора као књижевног жанра. Приметна је тежња код аутора који се баве овом темом да анти јунаке који припадају демонском свету очовече придајући им људске особине. Вампири губе карактеристике језивог и страшног, које је било карактеристично за народна веровања и митове, улазе у књижевност намењену младим реципијентима, и захваљујући медијима доживљавају планетарну популарност.<sup>24</sup>

Оваква литература и њена екранизација можда крије једно наизгед суптилно и нимало безазлено прекрајање система етичких и религиозних вредности на којима се вековима темељио наш свет, те сматрамо да питање преосмишљавања народних веровања у модерним романима са темом вампиризма заслужује да му се посвети дужна пажња и да постане предмет научних и етичких разматрања.

## Литература

- Вујаклија 2006: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.
- Вујин 2012: Б. Вујин, „Сумрак омладинске књижевности: стереотипи, мизогинија и светлцуави вампири“, *Детињство*, XXXVIII/2, Нови Сад, 17-25.
- Вукадиновић 1995: Б. Вукадиновић, „Фолклорна имагинација“, у: М. Глишић *Изабране приповетке*, Београд: Драганић, 283-285.
- Гавриловић 2011: Љ. Гавриловић, „Бафи убица вампира: суперхероина, али не у Србији“, *Етноантрополошки проблеми*, 6/2, Београд, 413-428.
- Гисперт 2008: К. Gispert, *Velike zagonetke čovečanstva*, Beograd: Mono i Manjana.
- Глишић 1995: М. Глишић, *Изабране приповетке*, Београд: Драганић.
- Глушчевић 1979: Z. Gluščević, „Mit, književnost i otuđenje“, у: М. Solar (priр.) *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit, 192-203.
- Џоши 2011: S. T. Joshi, *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend and Popular*

---

<sup>23</sup> Наведена тврдња у складу је са ставом Милоша Кнежевића да је вредно и добро у овдашњој духовности одавно заплуснуто цунамијем глобализма (Кнежевић 2012).

<sup>24</sup> Популарности ове литературе допринеле су екранизације у виду филмова и серија (филмови *Интервју са вампиром*, *Дракула 2000*, *Сага сумрак*; серије: *Права крв*, *Вампирски дневници*, *Бафи убица вампира...*).

- Culture*, Santa Barbara-Denver-Oxford, Greenwood.
- Кабот 2011: М. Kabot, „Кóерка истребљивача“, у: *Paklene matorske večeri*, Београд: Evro Giunti, 7-39.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српски речник (1852) I*, Београд: Просвета.
- Кнежевић 2012: М. Кнежевић, *Неизвесни прелазак – демократија и транзиција*, Београд: Институт за политичке студије.
- King 2006: S. King, *Dance Macabre*, London: Hodder Paperbacks.
- Мајер 2011: S. Majer, *Млад месец*, Београд: Evro Guinti.
- Марковић 2002: А. Marković, „Kim Njumen: Serijal Anno Dracula“, у: К. Njumen *Anno Drakula*, Београд: Editor, 329-342.
- Mclean, McMillan 2003: I. Mclean and A. Millan, *The Consise Oxford Dictionary of POLITICS*, Oxford: University Press.
- Њумен 2002: К. Njumen, *Anno Drakula*, Београд: Editor.
- Проп 1990: V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost.
- Рајс 2004: Е. Rajs, *Intervju sa vampirom*, Београд: Čarobna knjiga.
- Рид 2010: М. Rid, *Vampirска akademija*, Београд: Laguna.
- Рид 2011: М. Rid, *Obećanje krvi*, Београд: Laguna.
- Стокер 1984: Б. Стокер, *Дракула I*, Београд: Просвета.
- Стокер, Холт 2009: D. Stoker и I. Holt, *Drakula nemrtvi*, Београд: Čarobna knjiga..
- Харенберг 1773: J. C. Harenberg, *Vernünftige und Christliche Gedancken über die Vampirs Oder Blutsaugenden Thodten*. Wolfenbüttel: Johann Christoph Meißner.
- Cavallaro 2002: D. Cavallaro, *Gothic Vision. Threee Centuries of Horror, Terror and Fear*, London: Continuum International Publishing.



## ЖАНРОВИ И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА

Одредницу *глобализација* први пут је употребио Теодор Левит (Theodore Levitt 1925-2006), професор са Харвардске школе за бизнис, 1983. године у раду „Глобализација тржишта” како би описао ширење финансијског тржишта. Од тог тренутка, овај назив постаје термин којим се истичу промене у савременом свету настале као последица либерализације и пораста међународне размене. Иако је у почетку глобализација превасходно била везана за сферу економије, њен смисао се убрзо проширио и обухватио све области живота, од економије до културе.

Етимолошки, назив *глобализација* изведен је од речи „globe” у значењу земаљска кугла, свет, односно „global” – светски, универзалан, општи. Глобализација у том смислу подразумева социјални процес који тежи свеобухватности и јединствености света.

Пошто је реч о појму веома широког опсега значења, актуелна је полемика око тога шта, заправо, глобализација подразумева, односно да ли је уопште у питању стварна појава или се пре ради о „аналитичком артефакту (миту)” (Wikipedia).

Глобализација се најчешће дефинише као процес „комплексне повезаности,” сачињен из више елемената (Томлинсон 2003: 269) који води метаморфози локалних и регионалних феномена у глобалне (Бхагвати 2004: 3).

Шолте је утврдио пет сегмената који одређују овај процес: интернационализација, либерализација, универзализација (светска синтеза културе), вестернизација или американизација и детериторијализација (2005: 15-17). У поступку вестернизације посебно се издваја лингвистички аспект и тенденција да енглески језик постане универзални светски језик, тј. чињеница да у осталим језицима доминирају американизми, не само у разговорном језику, већ уопште, од медија, преко науке, до уметности.

Ефекти глобализације посматрају се на више ниво, од којих су најчешћа три. Први и један од најважнијих јесте економски аспект, тј. хегемонија (нео)либералног капитализма. Други је политичко-правни који се односи на нарушену државну сувереност насталу укључивањем у међународне уговоре, заједнице и организације у корист глобалног управљања које ограничава моћ државе при чему настаје темељ за

---

\* dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

стварање новог, наднационалног поретка. Последњи аспект деловања глобализације односи се на подручје културе (Лончар 2005: 94-96).

Имајући у виду ова три аспекта, глобализација се често изједначава са процесом стварања и постојања глобалног села. Термин *глобално село* везује се за канадског социолога културе и визионара Маршала Маклуана (Marshall McLuhan). Ову фразу он је први пут увео у рукопису *Извештај о пројекту и разумевању медија* 1960, односно у књизи *Гутенбергова галаксија* две године касније. Фраза је била толико популарна да је пронашла место и у наслову две Маклуанове књиге, *Рат и мир у глобалном селу* из 1968. и постхумно објављеној књизи *Глобално село* (1989).

По Маклуану, друштвени развој креће се у правцу стварања глобалног села, односно непосредног вида комуникације који није ограничен забранама, за разлику од градске средине, где је комуникација слабије изражена због дубоких разлика у подели рада градског становништва,<sup>1</sup> разлика у социјалном статусу и др. Глобално село је за Маклуана нов облик поновног спајања у органску целину оних делова цивилизације које је штампано доба раздвајало и који су били одређени односом центар – периферија.

Након оваквог Маклуановог одређења, назив глобално село постаје крилатица којом се сугерише умреженост медијима, повезаност и међузависност свих делова света, свих политика и начела опстанка.

Иако појам глобализације као процеса повезивања читавог света у јединствени наднационални и надржавни простор постаје актуелан последњих деценија XX века, њене појаве, односно тенденције сежу далеко у прошлост. Тако Франк изворе глобализације проналази још код старих Сумера, 3000. г. п. н. е. (Франк 1998: 51). Робертсон истиче да је могуће издвојити пет историјских етапа кроз које глобализација пролази: иницијативни период (*germinal period*) 1400-1750, почетна фаза (*incipient phase*) 1750-1875, период узлета (*take-off phase*) 1875-1925, борба за хегемонијом (*struggle for hegemony*) 1925-1969. и фаза неизвесности (*uncertainty*) од 1969. до данас (Робертсон 1992: 25-31).

Ипак, сви се слажу да до правих околности за експанзију глобализације долази 80-их година 20. века када неолиберални капитализам, тј. потрошачко друштво доживљава свој максимум, усавршавају се технологије које ће довести до глобалног села, а крајем ове и почетком наредне декаде (тј. 90-их) пада и Берлински зид, односно долази до распада СССР-а.

У подручју културе процес глобализације одређује се симултано и као ширење културе до светских размера, али и као њено сажимање

---

<sup>1</sup> Ово Маклуаново одређење аосцира на марксизам, и то није случајно. Многи аналитичари глобализације наводе да је већи део круцијалних одлика којима се данас дефинише овај процес присутан у *Комунистичком манифесту* Маркса и Енгелса из 1848. године (в. Мајо 2005: 13-14).

(Featherstone 2004: 6-10). Роланд Робертсон је овом процесу додао и интензивирање свести о свету као целини (Робертсон 1992: 8).

У почетку, разматрање позиције коју глобализација има за културу одређивала су два приступа. Један се фокусирао на позитивне ефекте, при чему се глобализација дефинисала као процес у коме се људи, добра, идеје, понашања, технологија и информације слободно размењују и дистрибуирају између различитих култура читавог света. У том светлу се економска страна глобализације умањивала, односно посматрала као једна од инстанци културне дифузије или хибридизације<sup>2</sup> (Триго 2004: 6).

Други приступ глобализацију у култури, одређену масовном декултурализацијом, светском хомогенизацијом и нестанком етничког, посматра као неизбежан споредни ефекат економске глобализације, односно политичке модернизације и глобалне интеграције. Зато се утицај глобализације на културу, по речима Џона Томилсона, посматра у песимистичком светлу, као процес уништавања културних идентитета, вестернизација и стварање конзументске културе, односно као облик западног културног империјализма (Томлинсон 2003: 269).

Међутим, нове теорије напуштају концепт културалног или неоимперијализма и пажњу посвећују анализи феномена као што су хибридизација, дифузија и релативизација (Ешкрофт и др. 2006: 461). Посебно се издваја појам хибридизације који се наводи као најзначајнији ефекат културне глобализације. У постколонијалним студијама хибридизација упућује на стварање нових транскултуралних форми у оквиру простора који се колонизује (Ешкрофт и др. 2003: 118). Питерс је хибридизацију дефинисао као ризом културе, наводећи да се њоме означава став који се супротставља схватању глобализације као процеса хомогенизације, модернизације и вестернизације (Питерс 2009: 54).

Сем тога, многи теоретичари процес глобализације повезују са културним захтевима за локализацијом, те повезаност и комбинацију глобалног и локалног називају глокализација (Hampton, Wellman 2000).

У овом раду бавићемо се сагледавањем жанрова који су почели да свој препознатљив облик добијају од друге половине 18. века и који се узимају за показатеље процеса глобализације у књижевности. Овај процес се у књижевности може одредити на различите начине. Једна од могућности јесте да се глобализација разуме попут посебног начина помоћу кога се врши нарација актуелног интернационализма.

Ипак, за издвајање овог процеса у књижевности, могу се искористити две групе критеријума. Први се тичу историјских подударности, тј.

---

<sup>2</sup> Основа оваквог приступа налази се у теорему коју је поставио Малком Вотерс (Malcolm Waters), по којој материјална размена локализује, политичка интернационализује, а симболичка глобализује. Глобализација упућује на кризу капитализма и националних држава која доводи до ослобађања културе утицаја економије и политике и њеног успостављања као универзалног простора индивидуалне слободе и надматеријалних вредности.

чињенице да се глобализам у књижевности (култури) поклапа са временом када је овај процес захватио друштвени живот. Други је много значајнији и подразумева да промене које настају у књижевности одговарају основним својствима глобализма. У том смислу може се говорити о експанзионистичким, економским и тематско-идеолошким блискостима.

Иако не постоји сагласност око тога када је процес глобализације започео, односно да ли се о њему уопште може говорити независно од тенденција за доминацијом напредних друштава у свом времену, већина стручне јавности слаже се да се зачеци могу тражити од друге половине 18. века. Ово је доба када долази до прелаза из аристократско у грађанско друштво и управо због тога, дакле демократског заснивања друштвеног живота, који је предуслов глобализације, овај период се може окарактерисати на начин на који смо ми учинили. У том смислу, и промене које се дешавају на уметничком плану прате оне са друштвеног хоризонта, те се између књижевности овог периода и процеса глобализације може повући знак једнакости. То посебно важи за концепт светске („глобалне“) књижевности који се и заснива у овом раздобљу (Гете је овај појам формулисао 1827. године).

Сем тога, процес глобализације у књижевности непосредно је везан и за жанрове о којима говоримо: детективски, крими, хорор, СФ и др. јер од друге половине 18. века долази до њиховог формирања, тачније осамостаљивања из романсе и хибридикације са фелџонистичким облицима који су били актуелни.

Треба напоменути да наведени жанрови нису настали у 18. веку. Они су тада само модификовали раније постојеће облике (као што су романса, готик, *New Gate*, пикарска књижевност и слично) и почели да попримају синтаксу и семантику која је и данас препознатљива. Међу њима нема великих сличности, сем да су постали носиоци глобализма. Поставља се питање зашто? Иако су у почетку припадали књижевности главног тога, током модернизма, нарочито авангарде и њене окренутости метафизици и експерименту, због свог инсиситирања на јасним и кохерентним синтаксама (динамици, дијалогичности и фабуларности, између осталог) постају сублитература због чега су их многи и проглашавали забавним и тривијалним.

Али, у постмодернизму њихова позиција се мења и они поново наступају као део главног културног тока и средства деконпоновања логоцентричног хуманизма, јер их је модернизам, тежећи ка томе, одбацивао. Жанрови који се афирмишу у постмодерни нису искоришћени ни због ни ради глобализације, они само постају средства помоћу којих се овај процес шири. У чињеници да су ови жанрови нераскидиво повезани са постмодерном, а и како многи сматрају да глобализам баш у овом периоду доживљава свој најснажнији интензитет, може се објаснити њихова експанзионистичка природа. Готово да не постоји медиј, уметнички облик или дискурсна пракса у оквиру којих се не може препознати

присуство ових жанрова у постмодерној. Зато их ми и посматрамо као средства глобализације.

Сем тога, од актуелизације ових жанрова у 19, а нарочито почетком 20. века, њихова популарност код публике у блиској је вези са економским ефектима. Треба напоменути да књижевне традиције намењене разоноди у 19. веку постају значајним делом „забавне индустрије” са изграђеном инфраструктуром која ће почетком 20. века, а нарочито настанком Холивуда, условити да се поједини уметнички облици, пре свега жанрови о којима говоримо, готово сведу на своју економску вредност.

У почетку, дакле, половином 19. века, „забавна инфраструктура” сводила се на специјализоване часописе који су објављивали текстове ових жанрова. Тако се прва детективска прича појавила 1841. у *Graham's Magazine* у Америци, а слична традиција захватиће и Европу. Дојл, Агата Кристи и други, пре публиковања збирки прича, своје текстове су проверавали објављивањем у часописима. Економски аспект ових жанрова кулминираће у Америци 30-тих година прошлог века. Као илустрацију навешћемо пример чувеног часописа (*The*) *Black Mask*.

У Америци је постојала дуга традиција јефтиних публикација које су конципиране још у доба Америчког грађанског рата. У питању су биле такозвана „yellowbacks” (жуте корице) издања довољна мала да би војници могли да их сместе у џепове униформе, штампана на најјефтинијем (*pulp*) папиру, због чега су и жанрови о којима говоримо проглашени *pulp* фикцијом (петпарачком<sup>3</sup> књижевношћу).

Први број *The Black Mask* појавио се априла 1920. преносећи „Detection, Mystery, Adventure, Romance and Spiritualism stories”. После осам месеци власници Џорџ Џин Нејтан (George Jean Nathan) и Хенри Л. Менкен (Henry L. Mencken) продали су магазин „Поп” Ворнеру („Pop” Warner) и Јуџину Кроу (Eugene Crowe), издавачима *Smart Set*-а, у чијем поседу ће магазин бити двадесет година (Nolan 1985). Године 1926. за уредника долази „Кеп” Џозеф Т. Шо („Cap” Joseph T. Shaw)<sup>4</sup> који ће избацити *The* из наслова и начинити *Black Mask* најважнијим палп магазином. „Кеп” Шо је учио ауторе да пишу у складу са очекивањима публике,<sup>5</sup> али је и само њихово плаћање било спроведено на сличан начин. Писци су добијали новац по написаној речи тако да је тенденција ка јасном

---

<sup>3</sup> Превод *pulp* као петпарачки није најсрећнији пошто су у САД-у били познати петпарачки романи (*dime novels*) који су, заправо, били американизована верзија енглеских тзв. *penny dreadful* романа који су почели да се појављују од 1872. године.

<sup>4</sup> Joseph T. Shaw је потицао из старе угледне породице, дипломирао је на Боудин колеџу, учествовао у рату и био национални првак у мачевању.

<sup>5</sup> „We wanted simplicity for the sake of clarity, plausibility and belief, we wanted action, but we held that action is meaningless unless it involves recognizable human character in three dimensional form” (Шо 1931: 9).

и „нереторичком” стилу била условљена не само тежњом ка „натурализму”, већ и економским разлозима.

Али, *Black Mask* је и својом целином, односно појавом утицао на публику. Приче нису биле једино што је магазин преносио. Немали значај имали су и огласи који су били у складу са поетиком часописа. Директно се надовезујући на идеологију прича, огласи су „позивали” читаоце да постану вешти и доброплаћени радници, да буду мушкарчине и „жестоки”. Преко њих су стварани идоли који су пропагирани конфекцијско и лежерно облачење, сленг, вулгарност и непостојање манира. На тај начин овај магазин је тридесетих година прошлог века у потпуности био заснован на принципима тржишне економије, како начином на који је функционисао, тако и идеологијом коју је преносио, те се с правом може сматрати једном од најбитнијих претеча глобализма.

Четрдесетих година, када нови медији, радио и филм, добијају на значају, принципи пословне и уређивачке политике *Black Mask*-а биће преузети и даље разрађени од стране великих студија, и то како у смислу ангажовања аутора који су објављивали у овом магазину, тако и настављањем пропагирања и продубљивања идеологије и „естетике” тржишно засноване уметности.

Када осамдесетих година прошлог века неолиберални капитализам доживи свој максимум, овакви принципи постаће водећи. Може се навести пример Григорија Шалвовича Чхартишвилија и његовог постмодернистичког пројекта Акуњин. Чхартишвили о Борису Акуњину говори као о називу пројекта којим је желео да покаже како је у Русији 20. и 21. века могуће писати и објављивати текстове засноване на нормама „популарних” жанрови (односно „булеварских” романа) и од тога живети. По Фробсовој листи из 2006. године Чхартишвилијев пројекат је више него успео с обзиром на то да се његово богатство процењује на око 2 милиона долара. Сем тога, 2000. године Акуњин је био проглашен за писца године, а 2002. добио је награду за најбољи сценарио за филм *Азazel*. 2004. уручен му је француски орден Академска палма, а 2007. награђен је за најбољи превод јапанског писца Јукиа Масиме. 20. 4. 2009. Акуњин је постао носилац ордена Излазећег сунца четвртог степена који је примио у јапанској амбасади у Москви, а 10. августа исте године за рад на развијању културних веза Русије и Јапана добио је и награду Јапанског фонда (...)

Овај пример довољан је да покаже како жанрови о којима говоримо не само да су носиоци глобализма, већ и културе главног тока, односно да је она постала глобална, економска, али и естетска категорија.

Ипак, нису само ови наведени спољашњи (прагматички) ефекти једино што поменути жанрове чини носиоцима глобализације. Много битније је то да се они заснивају на тематици и идеологији овог процеса. Глобализам на тематском плану обухвата широки дијапазон тема које подразумевају глобални или светски значај, од пандемија, преко природних и технолошких катастрофа до ванземаљских инвазија. Све ове теме, тј.

њихове реализације подразумевају чињеницу да је свет јединствено место (глобално село) које се бори са наведеним проблемима. Овакава тематика посебно је карактеристична за СФ, фантазије и пустоловине, али не треба занемарити ни шпијунистику, или шпијунски жанр, који, може се рећи, акционо, динамички посматра глобализацију у свету у коме постоје тензије и води се борба око две тенденције, социјализма и капитализма, истока и запада, САД-а и СССР-а. Нешто притајенији аспект глобализма приметан је и у хорору, и то у појединим његовим поджанровима који се баве глобалним пошастима, зомбијима, духовима и сл.

Носиоци наведених тема јесу ликови који се у потпуности уклапају у глобалистички концепт. Они, у постмодерној, најчешће долазе из мањинских групација (у родном, расном, сексуалном и другом смислу) и представљени су као „обични” људи на којима је бреме спашавања света. У томе им помажу (одмажу) и други ликови који представљају метонимију читавог човечанства. Нарочито се издвајају љубавне сторије, наслеђене од романсе, које су приказане као оно што покреће главног јунака.

У основи овакве тематике, ликова и догађаја налази се идеологија западног мита, од жртвовања, до коначног и дефинитивног сукоба добра и зла, која подразумева да појединац, маргиналац може и мења свет. Тај појединац конципиран је на принципима егоистичке нарцисоидности која одређује културу савремене Америке (Лаш 1991). То је, заправо и најважнији показатељ американизације наведених митема, односно жанрова о којима говоримо. Сем тога, не треба занемарити ни лингвистички аспект који енглески језик поставља на врх вавилонске пирамиде, и то или као глобално средство комуникације или посредством лексике која се одомаћила у другим језицима.

Пошто су жанрови о којима говоримо традиционално одређивани као тривијални и естетски безначајни, поставља се питање на који начин њихова укљученост у процес глобализације утиче на ову претпоставку. Наш став је да оно мало вредних остварења (о чему смо говорили на другом месту: в. Милутиновић 2009) онемогућава да се о детективици, хорору, кримију, СФ-у и сродним жанровима говорио као о априорно безвредним категоријама. Чак и ако су они искоришћени ради поспешивања конзумеризма и глобализма. Јер, глобализација у култури може се разумети као инхерента појава у оквиру које одређени модели покушавају да успоставе своју превласт што се може схватити и као показатељ њихових вредности.

## Литература

Бхагвати 2004: J. Bhagwati, *In Defense of Globalization*, New York: Oxford University Press.

Глобализација. *Wikipedia* <<http://sr.wikipedia.org/sr/Глобализација>> 7. 2. 2010.

- Ешкрофт и др. 2003: В. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.
- Ешкрофт и др. 2006: В. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York: Taylor & Francis.
- Језик, књижевност, глобализација 2008: *Језик, књижевност, глобализација*, зборник радова, Ниш.
- Кејт, Велман 2000: Н. Keith, В. Wellman, „Cyberspace and Everyday Life,” Annual Meeting ASA, Washington DC, (August 12-16).
- Лаш 1991: С. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectation*, W. W. Norton & Company (С. Lasch, *Narcistička kultura: američki život u doba smanjenih očekivanja*, prevela Vesna Špiljak, Zagreb: Napred, 1986).
- Лончар 2005: Ј. Лончар, „Глобализација – појам, настанак и трендови развоја”, *Geoadria*, 10/1, 91-104, 94-96, <[hrcak.srce.hr/file/14812](http://hrcak.srce.hr/file/14812)> 21. 4. 2012.
- Мајо 2005: М. Mayo, *Global Citizens: Social Movements and the Challenge of Globalization*, London, New York: Zed Books.
- Милутиновић 2009: Д. Милутиновић, „Жанр – појам, историја, теорија”, *Philologia Mediana*, br. 1. 11-48.
- Murakami, Н. О'Brien, Т. Carver, R. *On the Globalization of Literature*, <<http://www.electronicbookreview.com/thread/internetnation/bungaku>> 11. 7. 2012.
- Нолан 1985: W. F. Nolan, *The Black Mask Boys: Masters in the Hard-Boiled School of Detective Fiction*, New York: William Morrow & Co.
- Питерс 2009: J. N. Pieterse, *Globalization and Culture: Global Melange*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Робертсон 1992: R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London: Sage.
- Томлинсон 2003: J. Tomlinson, „Globalization and Cultural Identity,” *The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate*, (2nd ed.), eds., David Held & Anthony McGrew, Cambridge, UK: Polity Press.
- Триго 2003: А. Trigo, „What Do You Mean by Cultural Globalization,” Working Paper Series on Historical Systems, Peoples, and Cultures, Dept. of Ethnic Studies, No17. Ohio: Bowling Green State University.
- Featherstone, М. The globalization of diversity: Knowledge diversity and global life. *UNU global seminar living together in cultural diversity*, <<http://www.unu.edu/hq/Japanese/gsj/gsj2004j/shonan20/featherstone.pdf>> 4. 7. 2012.
- Френк 1998: А. G. Frank, *ReOrient: Global economy in the Asian age*, Berkeley: University of California Press.
- Шо 1931: J. T. Shaw, „Greed, Crime and Politics,” *Black Mask*, March 1931, 9, Navedeno po: Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, New York: Dutton Books, 1976.
- Шолте 2005: J. A. Scholte, *Globalization: A Critical Introduction*, 2nd ed., New York: Palgrave Macmillan.



НЕСАЗНАТЉИВО:  
*Процес и Дервиш и смрт*\*\*

1.

Велике опсесије двадесетовековне уметности јесу проблеми дехуманизације, тоталитета значења, егзистенцијална и епистемолошка утамниченост појединца. Наше модернистичке заблуде – слободе, једнакости, разумевања - само нас учвршћују у идеалима телеолошке перспективизације смисла људске егзистенције, а егзистенцијална зебња расте пропорционално рационализацији и концептуализацији, обузимајући нас док губимо конвенционалне оријентире, као да нас је друштвени и институционални живот ичим задужио, као да неке нешто дугујемо, као да смо криви. Као да смо Јозеф К. или Ахмед Нурудин. Институционала едипализација, коју потврђују ова два јунака, феномен је који разумемо, али да ли можемо разумети да је ова едипализација исто толико неразумљива као што је то моћ која је производи.

Читаоци Кафкиног и Селимовићевог лавиринт-текста изнова упадају у замке традиционалног читања. И један и други, опет, упућују на просторе језика, егзистенције и смисла који су ван очекиваних хоризоната: с оне стране/у/ван знака/егзистенције. Конвенционално је поимање да знакови једноставно нешто значе, а њихово значење је у корелацији са истим знаком/речима, из чега следи да се језик разуме, да знак реферише на фиксну ствар, као и да своје значење извлачи из присуства значења знака. Значења, репрезентација – аутономне концепције језика и комуникације као мере истине – независна од идеологије, моћи и перспективизовања, само су модернистичко-просветитељске претпоставке униформисања и политичког искоришћавања субјекта. Убедљивије и дуготрајније долазе из простора отварања позиције неразумљивости као залога читања, бескраја значења и бесконачног тумачења као херменеутичког залога. Ову, ниченаску динамику читања као разумевања и нераздевања као да немећу и Селимовићев и Кафкин текст, и самим тим отварају могуће критике конструктивизма значења и смисла. Одлазећи

---

\* draganboskovic@kbcnet.rs

\*\* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

корак даље, и један и други аутор покрећу питања – која је већ поставио Валтер Бењамин – иманентног самопосредовања језика и затварања света знакова у сопствену динамику, у сопствене варијанте лишене независних значења јер правих и коначних значења нема.

Када Делез и Гатари запазе поетику Кафкиног романа као структуру без централизоване, хијерархијске организације, у којој се семантика и комуникација одвијају на прескок, и у којој је све, без трансцендентног означаног, заменљиво, они тако понављају Бењаминов увид о Кафкином свету као свету лишеном трансцендентне инстанце. Успостављање више епистемолошких становишта драстично отвара језик и спознају: спознаја, као и значења, увек је померена, увек на другом месту, као и јунаци, простор и време. Ово уланчавање знакова, њихова могућност да мењају места („две дијаметрално супротне тачке заправо се додирују“ (Делез, Гатари 1998: 130): Закон је Банка, Банка је Суд, Црква је Банка. . . ), далекосежна је Кафкина критика друштвеног и семиолошког поретка западне културе. Корак даље, у Селимовићевом роману, овај облик уланчавања људи и знакова, времена и простора, само ће се егзистенцијално потврдити, указујући нам да је модернистички поредак света заправо поредак тамнице. Одсуство метафизичке носталгије, која све читаоце Кафкиног и Селимовићевог романа обузима, чини да се у овом бескрајном лавиринту не разазнајемо јер оно што нам сама егзистенција саопштава је несамерљиво, неизмерно, па се и не може утамничити спознајом.

Епистемолошке блокаде реална су последица обесмишљавања телеолошког залеђа језика и нарације. Ако је Ахмед Нурудин био ограничен на унапред одређен начин читања знакова света, а тако и програмиран жељом да овлада знањем, и то знањем као моћи, ту је и била граница његове спознаје а тако и егзистенције. Нурудин, као и Јозеф К, као да није могао видети да језик никоме не припада, да је свет вишезначан, као ни да одвоји спознају од знакова. Запитаност над друштвеном, лингвистичком и епистемолошком инструментализацијом само учвршћује и Јозефа К. и Нурудина у њој. С том разликом да се у „лудом“ свету Јозеф К. понаша „лудо“, хамлетовски лудо, док Нурудин жели да буде коректан и присебан у некоректном свету. Тако остају, ускраћени за коначну спознају и егзистенцијалну дефинисаност, осумљичени сви: и јунаци, и језик, и поетика и егзистенција.

Већ смо напоменули да спознаја, као и значење, као и излаз, увек леже на другом месту, и тако их нема. Суспензија спознаје и значења, а самим тим почетка и краја, раскрива свет који је увек у покрету. Жељу Јозефа К. или Нурудина, за насилним, просветитељским или универзалним знањем, Жак Дерида би видео као трауматски процес насилног цепања и растезања, па можемо тврдити да се баш због насиља над знањем, насиља знања и догађај расцепи, насиље и таруматизован субјект ових романа. Јер субјект не пристаје на свет какав јесте, свет у једној бескрајној

покретности, нити на текст света који нема оно изван. Самореферентност, процепљеност у себи, динамична средишњост текста, несводива другост значења и егзистенције, бесконачни ланац означитеља, свет знакова без коначног значења, разиграност спознаје, лелујавост – све ове деридијанске метафоре само нам указују да нити Нурудин нити Јозеф К. не могу да пристану на ову врсту ненасиља, јер виде свет и закон као насиље и настављају да га чине. Само један епистемолошки обрт, једно непристајање на свет и непристајање на себе, довео би до тога да насиље Закона нестане. Нурудин је прокоцкао шансу коју је имао у Хасану, шансу да одустане од себе и да буде Хасанов, шансу коју Јозеф К. није имао, али и коју, да је имао, по трауматској логици модернистичког романа не би искористио. Самим тим ови јунаци су потврдили себе не као посебне него као конвенције. И тако допустили да их језик и спознаја, језик и писмо успешно прогањају, а они сами да желе да закон, језик и значења да буду присутни, да оне конвенционалне сабласти добију тело, облик закона, правде, функције правичности, облик насиља и хуманости. Јер, тврди Дериде, сабласно је оно вечно неодређено које обухвата просторе ни потпуног присуства нити потпуног одсуства, зато што духови нису ни живи ни мртви, већ их им потврђујемо као реалне, као што то чине Нурудин и Јозеф К, не желећи да живе заувек одгођену несазнатљивост своје садашњости. Зато у овим романима има насиља, насиља значења, има и пресуде, пресуде над знацима и значењима јер јунаци нису спремни да се са знаковима селе, мењају места, да буду део игре одлагања разумевања, да сабласти развејавају, као и да се пресуда, крај и кочења, као и фиксни појмови, суспендују.

2.

Проблем ових модернистичких јунака јесте тај што они не виде истину као нечињење истине, него и себе и језик и свет центрирају према фантому истине, сами желећи да чине и да њихово чињење буде истинито. Зато њихово пристајање на насилну концептуализацију света значи прихватање метафизичког прибежишта и тако трагање за етичким тоном пресуде. А, заправо, само тога нема. Заправо, само има проблема спознаје, читања, контроле знакова. Почевши, као смо показали, од језика, као основе тоталитета, литература себе налази у самопродуковању друштвених сабласти, раскривајући свуда око себе замке дискурса, спознаје, моћи, ритуала, тамнице. Будући креиран у оквирима „раног“ модернитета, Јозеф К. је – као што ће то бити и Ахмед Нурудин – јунак који онога момента када спознаје своје егзистенцијално стање, спознаје га као безизлаз, а та његова спознаја утамничености открива свет као тамницу чије су решетке знакови. Опкољен и испресецан параленим световима, свој свет Јозеф К. препознаје као преклапање, метафорично и онтолошко преливање у један више нераздвојивих светова, тачније свој свет као експонент

вишедимензионалног система са његовим сабласним маскама које представљају Банка, Суд, адвокати, уметник, катедрала и сл, у којем „привидно ослобађање уступа место неограниченом одуговлачењу“ (Делез, Гатари 1998: 130). Самим тим, Јозеф К. не може да препозна могућност да себе ослободи бекством у неки алтернативни, сасвим други/трећи поредак, јер Кафка такав простор није ни предвидео. Или га је предвидео, али га читалац, као ни Јозеф К., не може прочитати.

Савремени јунак тако се објављује као читалац, тумач, херменеутичар, али модернистички хомогени свет, растом модернитета постаје вишевалентан, а његово трагање за трансценденцијом враћа се као пораз јунака, егзистенције, света, модернитета и хуманитета (в. Бошковић 2010). Опет, трагање за метафизичким упориштем и окренутост поетици непредстављивог, модернистички свет ће препознати као ритуални, па ће се и граница човека видети у оном онтолошком бити на смрт, а самим тим и као граница знања, језика, етике. Човек је смртан и трагичан зато што постоји, и нема кривице, како нас то *Процес* учи; граница постојања и знања је у нама и она је с оне стране добра и зла. А пут спознаја, као по рецепту Едипа или Хамлета, води само смрти, јер спознати свет значи не живети, заправо значи пристати на себе и своје незнање по цену смрти.

Ако се у Кафкином *Процесу* исто и различито схватање једне исте ствари међусобно не искључују, ако је знак полисемичан, као и ако нема потпуних ослобођења, а самим тим ни краја, целокупна стварност Јозефа К. истовремено и јесте и није иста. Овај преображај знака у ствари и ствари у знакове, промене онтолошких равни или „степенa реалитета“ (Anders 1985: 56), прелази и тропи, десигнификација и дисеминација, само је продукција нових кодова који потврђују прикривени траг Закона који се утискује у све, као и прикривени траг другости који се увек изнова исписује у простору, времену, јунацима, тексту. Истовремена удаљеност и близина, неочекивана подударност и раздвајање онтолошких поредака, осећај вртоглавице и слободног пада, карактеристике су и света Ахмеда Нурудина. У амбивалентном и ширећем свету, дервиш тражи егзистенцијалистички одговор, упадајући у његову замку. Не прихватајући да буде оно друго система, проблем спознаје, знања о убиству брата вуче га, хамлетовски, даље. Верујући у полове, инстанцу добра, а онда, поведен идејом моћи, све то изврћући, Нурудин губи све, па и себе у том свему другоме. Не сусрећући се само са семиолошким идеологемама, виртуелним светом К.-овог Закона, већ са реалним светом *посткафкијански* оличеним у идеолошко-политичкој моћи друштвеног система, и у њеним јенодимензионалним маскама (Кадијица, Муфтија, Ајни-ефендија итд), које такође стварају ефекат егзистенцијалистичког безизлаза, и у Мешином роману, тим другим светом јунак потпуно опкољава сопствени свет, омогућавајући му да се објави у свим аспектима његове стварности, од Курана, вере, људи, љубави, пријатељства до јунакових психолошких траума које га прогоне из прошлости.

Раскривајући место субјекта у свету као ритуалну ситуацију, јунаци и њихови романи умножавају загонетност и несазнатљивост. Ухапшеност јунака и пре него што је „законски“ ухапшен, дискурзивна изолованост јединке као слика његове смрти пре биолошке смрти, откривају (мета)стварност која је „одавно“ провалила у нашу стварност, којој је наша стварност само ритуално друштвено-идолошка маска. Ритуална концепција постојања, ритуално кружење око истине (исти људи, исти простор: текија, улица, кафкијански уске и загушљиве просторије судница, кровова итд), ритуални осећај кривице и немогућности искупљења, све више нас учвршћују у једном модернистичком миту који је, за разлику од религијског или архајског, лишен сопствене осмишљености. У соби у којој Јозефа К. први пут ислеђују, на столу се налази свећа са шибицама, књига и јастук са иглама; на прво „рочиште“ јунак одлази интуитивно у недељу, у девет сати изјутра; дискурс Закона је дискурс парабола („Суд те прима кад дођеш и пушта кад одеш“; батињање Франца и Вилема инверзија је параболе о царнику и фарисеју или о убогом Лазару), загонетки без одгонетки; оптужени клечећи читју пресуде...

Иако је безизлаз за Јозефа К, као и за Нурудина очигледан, јунаци ипак покушавају да разреше своје место у свету, као и да разреше мистерију замке у коју су упали, иако сваким кораком у спознаји све се дубље уплићу у безизлаз. Преузимајући спаситељску, месијанску улогу, оба јунака, као первертовани спаситељи, не успевају да ишта промене у тамници у којој су се једнога дана пробудили. Нурудин, још више, не прихватајући једину могућност „слободе“ – која Јозефу К. није понуђена – пријатељство, постаје експонент моћи против које се борио. Самим тим и иницијално трагање за истином о систему и ухапшеном брату резултује чињеницом да је и сам Нурудин, могући месија, али сада чувар система, већ уништен дискурсом закона, као и да су извесност његове смрти већ симболички представљена смрћу/нестанком његовог брата, као и да из тврђаве, као метонимије друштва ипак постоји излаз, а тај излаз је онај који ће Хасан искористити, али који Нудрудин не успева нити да види.

Насупрот Јозефа К., без своје воље изабраног месије, Ахмед Нурудин производи своју месијанску улогу, улазећи тако у једну врсту негативне билдунгс-нарације, негативог сазревања и негативне спознаје, а њихово константно пристајање на дискурс поретка доводи до потврде немогућност њиховог превазилажење себе и сопствене неподношљиве затворености. Зато ови јунаци бивају жртвовани не би ли се открило затворено или отворено, скривено или јавно стално пулсирајуће стање тоталитарних ефеката друштва, насилних односа између неслободних, и тако подривао тотализујући текст друштва. Али, ако „слободна употреба самосталног ума биће најбоља гаранција послушности, под условом, међутим, да политички принцип који треба послушати буде у складу са универзалним умом“ (Fuko 1995: 235), онда су и Нурудин и Јозеф К. заправо само жртве просветитељског тоталитаризма. Иако иза обојице,

опет, лежи воља да се потрудимо да „никада више, ако је могуће, не допустимо да нека моћ на власти над нама врши насиље“ (Sloterdijk 1992: 333), тек на маргинама ових књига описан је излаз из тамнице, и то као немогућ, а ови романи постављени као надгробни споменици просвећености.

Ако је у своме настајању, просветитељство имало сврху смањења страха и отклањања предрасуда повећавањем знања, онда је у двадесетом веку дошло до тачке да оно увећева оно што је трабало да отклони: страх и предрасуде које је сама произвела. Страх од неограниченог одлагања, незавршеност нарације, неисписана смрт на крају *Дервиша* (смрт се, као ни садашњост не може представити; роман се сели у дневнички запис) и, како претпостављају Делез и Гатари, погубљење на крају *Процеса* као само „сан“ из којег се буди Јозеф К. на почетку романа буди, као дереализација друштвено-политичке стварности и дереализација дискурса, откривају фантоме поетике, онтологије и политике. Параболична дереализација јесте место на којем се види Кафкино/Селимовићевопесимистичко и модернистичко одустајање од измене друштвеног и политичког поретка, и то је место у којем скепса прелази у парадокс, а поезика у сопствену инверзију, откривајући, кроз најаву Кафкине „епистемолошке блокаде“ (Делез, Гатари 1998: 42) оно будуће немогуће поетике и егзистенције. Тако можемо пратити пораст модернистичке виртуелизације света која је од Кафке до Селимовића обрнуто пропорционална нарастању дехуманизације. Убиство Јозефа К. потврђује да је систем једини преживели јунак овог романа, док убиство Ахмеда Нурудина, које остаје записано на белинама незавршеног Нурудиновог фикционог дневника, потврђује да је настрадао главни јунак али и да је, поред система, преживео и Хасан.

## Литература

- Anders 1985. G. Anders, *Kafka: pro et contra*. Beograd: Rogoz.
- Бошковић 2010. Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*. Београд: Службени гласник.
- Делез, Гатари 1998: Ж. Делез, Ф. Гатари, *Кафка*. прев. С. Милетић, Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Derida 1984. Ž. Derida, „Potpis Dogadaj Kontekst“. prev. M. Stanisavac, Beograd: *Delo*, br. 6, 7-35.
- Derida 1995: Ž. Derida, *Sila zakona*. Novi Sad: Svetovi.
- Jeremias 1966. J. Jeremias, *Rediscovering the Parables*. New York: CSS.
- Кафка 1989: Ф. Кафка, *Процес*, прев. З. Бркић, Београд: Рад.
- Lyotard 1990. J-F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*. Prev. K. Jančin. Zagreb: August Cesarec, Naprijed.
- Селимовић 1988: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*. Сарајево: Веселин Маслеша.

- Sloterdijk 1992. P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*. Prev. B. Hudoletnjak. Zagreb: Globus.
- Suleiman 1983. S. R. Suleiman. *Authoritarian Fiction: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York.
- Fraj 1985. N. Fraj. *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*. Prev. N. Milić i D. Kujundžić. Beograd: Prosveta.
- Фуко 1997. М. Фуко. *Надзирати и кажњавати*. Прев. А. А. Јовановић. Београд: Просвета.
- Fuko 1995. M. Fuko. „Šta je prosvetiteljstvo“. Prev. I. Milinković. Beograd: *Treći program*, br. 102, 232-244.
- Наџион 1996. L. Наџион. *Poetika postmodernizma*. Prev. V. Gvozden i Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Džejmson 1984. F. Džejmson. *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*. Prev. D. Puhalo. Beograd: Rad.





## СЕЛИМОВИЋ ИЗМЕЂУ КАНОНА И БИЋА

Меша Селимовић појавио се својим великим романом као књижевно откриће и одмах, тих шездесетих година претходног века, успоставио нови аксиолошки поредак у савременој српској књижевности. Мада су се тих година појавили романи Владана Деснице „Прољећа Ивана Галеба“, Данила Киша „Башта, пепео“, Добрице Ћосића „Бајка“ и Пекићево „Време чуда“; Селимовић је својим романом „Дервиш и смрт“ померио свеколике границе српске прозе. Овај романескни мислилац је отишао, усуђујем се рећи, корак даље, боље рећи дубље, када је реч о рефлексiji о онтолошким питањима бића и његове есенције, него што су то учинили његови славни претчасници Иво Андрић и Милош Црњански. Још једну разделницу српске прозе обележио је Селимовић, као романескни медиј између ова два велика пола српског романа. У условно класичној форми романа коју је користио Андрић, извршио је обрт нарације у структурном смислу као што је то знао Црњански, користећи сопствену форму модернизованог реализма. Ушао је у зону тајног ризика који познају многи писци – односа етичког и естетичког и осталих полифоних бинарно-опозитних антропо-лошких категорија.

Највећа контроверза и сукоб у ауторском науку и лику главног јунака односи се на конфликт верског, политичког и сваког другог канона у великом механизму света и суверене личне савести мислећег и емотивног бића. Селимовићев приповедачки императив бави се односом канона и бића наизглед хронолошки инверзивно, али с препознатљивим савременим и актуелним хронотопом везаним за пишчеву биографију и новију историју на овим просторима. Естетички написан с примарном мисаоном енергијом и култивисаним језиком, овај роман у дубљим слојевима крије субверзивну критику и оптужбу идеологије сваке врсте. По начину довођења у сумњу канона и тражењу истине, Селимовић показује сасвим нови вид присуства писца у свету и теорију разлике (Дерида) у односу на друге литерарне пројекције у нашој литератури.

Између Курана као канона и властитог бића, у подривеном смислу правде и кривде, када света књига као *liber mundi* не објашњава комплексност света и човека у њему, Селимовић ће поставити једно од највећих питања људске егзистенције, питање које није решила ни религија, ни филозофија ни литература у целој култури и цивилизацији – где је истина? Блиско Аристотеловој изреци – Платон ми је пријатељ, али

---

\* andrejevic03@gmail.com

већи пријатељ ми је истина – Селимовић ће поставити проблематизацију истине бића у раљама канона. Он је одређује као процес метаморфозе у оквиру антрополошке тријаде – идеологија велике књиге – хуманизам и етика уопште – биће и његове властите идеје.

Између тврдње да су религиозни цитати из Курана као верског, лирског и филозофског текста суштински за поезику Селимовића и оних да су потпуно ирелевантни, вероватно стоји права литерарна функција ових навода. Не једном је у књижевној историји успостављена веза између религијског садржаја и цитата и мере поетичности у литератури, односно синергије верских легенди и естетике књижевности. Андреј Вознесењски је рекао да у религији има нечег песничког, као што у поезији има нечег религиозног. Није случајно што је Селимовић за главног јунака свог романа узео ортодоксног духовника. У његовој свести се дубље поларизују моралне дилеме, психолошке вертикале бића и успостављају софистициране спиритуалне везе између канона и бића. *Куран*, као ни остале велике књиге – *Библија*, *Тора* или будистичка начела нису dostatне да реше животне проблеме који их превазилазе. Демистификацију канона Селимовић започиње великом неправдом, невином жртвом, политичким смакнућем брата и уверењем да се мора тражити правда и истина, те да се ради тога мора ослободити форме, кодекса и норме. Колизација световних и духовних искустава се испољава већ на сахрани брата у напуштању обредног молитвеног тона и обећањем освете. Дервиш тада не слути да ће измештањем из наученог света, напуштањем тврде стазе молитве и сигурности канона скочити у непознату егзистенцију, у туђи свет још веће неправде. Нурудин, међутим, осећа бол човека који је опљачкан док је клечао пред богом. Бољих можда има, вернијих нема много. У потрази за истином и својим човештвом, он улази у нове законитости живота и напушта слово вере. Отуђен од канона, он верује у побуну честитог бића. Селимовић нам ту нуди још једну могућу културолошку дихотомију – сукоб два принципа, фатализма истока и западњачког објективизма. Компромиса нема.

Будући да обнова савеза с каноном више није могућа, на место те иконе Селимовић и његов јунак стављају биће и његов морал. Поремећена самодовољност молитве, апсолутне божанске свести и предестинираности, гони дервиша у другу стварност, у готово анархистичко рушење и старих и нових стубова живота. Зиданица на песку. Тотема вере су лажни. Уместо тог квазисвета и симулакрума вредности, дервиш изабира још несигурније световно устројство света, механичку матрицу вере замењује сумњивим поретком световности. Између канона и бића настаје још дубља апорија. Дервиш из свечаних одаја учења и огледала канона, улази у лавиринт живота. Оба се показују као химере.

Све време тече дијалог, отпричавање на суре и ајете, литерарни коментар писаног слова и закономерности свете књиге, њених симбола и духовних формула и сопствене рефлексije. Света књига замишљена као

апсолут не дозвољава побуну јединке у оквиру колективних правила, а дервишев пробуђени страсни индивидуализам вапије за побуном. Питање из Курана: Зар мислите да ће човек постићи оно што жели? за њега представља зачетак промене, као и бегунац Исхак и његова субјективизована визија отпора према власти. Да Селимовић није користио дословце иконографију свете књиге, доказује и његов навод ваљда најважнијег цитата из Курана, битног за однос канона и бића:

„Позивам за свједока мастионицу и оно што се пером пише

Позивам за свједока несигурну таму сумрака и ноћ и све што она оживи

Позивам за свједока мјесец кад наједра и зору кад забјели

Позивам за свједока судњи дан и душу што сама себе кори

Позивам за свједока вријеме, почетак и свршетак свега да је сваки човјек увијек на губитку“ (Кур-ан 1978: 87).

Овај цитат је недовршен и у Курану наставак гласи – „осим оних који вјерују и раде добра дјела и који препоручују истину“. Тај изванредан губитак, осећај да му свет није дом, да му канон више није кућа битка, јеретички одређује и писца и његовог антихероја. Тиме што користи недовршен цитат и одбацује део који опомиње на правоверност догми и доктрини верске идеологије, Селимовић искључује Бога као врховно биће и поставља човека као меру ствари. На томе ће му, наравно, замерити представници Исламске верске заједнице. Како Бог више није истина, задате схеме канона се растачу и Нурудиново биће поприма најразличитије дисперзивне облике у његовом похараном и урушеном животу и у свету у коме на драм добра долази два драма зла, како вели Андрић.

На тачки кад Куран више не обезбеђује крајње онтолошко одређење ни суштинску индивидуацију бића, он престаје да буде ментални и метафизички стожер дервишевог мистичног софизма. Едукацијски фундиран у дервишево поимање и звање, Куран постаје камен кушње нових духовних преображаја, чини антипод самом лику и постаје узрок драме и апсурда у роману. Синтетичко гесло и гномски карактер светог учења сада постају арабеска могућих профилисања бића. Сукоб канона свете књиге и њених упутстава са стварношћу бића одражава поетичку поларизацију две категорије и два мишљења.

Књижевна функција Курана је такође у конкретизацији својеврсног облика метафоричног мишљења, као парадигма супротстављена матаморфозичној стварности. Селимовић твори трећу категорију, метастварност бића као интелектуалну рефлексију и апстрактну спекулацију о истини које нема. Он мисли причу и прича мисао о човеку у раљама стереотипа и задате архитектронике света. Селимовићев Нурудин буни се у вери у верује у буну. „Човјек мора покушати и не успјети“.

Морални перфекционизам и проблематизација истине великог писца сударају се с изненађујућом силином и променљивошћу живота. По патњи која из тога произлази, Селимовић је близак Достојевском, а по

кривици без кривице Кафки. Сам однос између канона као идеологије и реалног живота у Селимовићевом роману се може схватити и као релација између логоса и праксиса.

Исламски мислилац Авероес учио је да постоје две врсте истина – истина вере и истина разума, интуитивни и рационални монотеизам. Мигуел де Унамуно, шпански филозоф препознаје и моралну, логичку, колективну, личну истину. Антидогматичан мислилац какав је Селимовић, бацио је свог јунака у узбуркани океан живота да тражи истину, онако го и незаштићен каноним, али из ларве вере се није ослободио лептир, већ немоћни човек, Паскалова трска која мисли, опхрвана језом егзистенције, криком есенције и тимором мортис. Прво је био верник без ума, потом умник без вере, како каже источњачки песник Абу Лала Мапу. Сахрањен је стари дервиш, рођен је мрачни кадија и на крају човек пред ужасом смрти. Док је веровао у Бога његов однос према смрти био је религијски став да је то прелазак у други свет. Говорио је то верницима и себи. Смрт ближњег мења га и окреће освети, а сусрет са сопственом смрћу ка драстичној чињеници сопственог нестанка и коначне истине. Свет нестаје за њега, јер у онај други више не верује. Биће мења одређења живота кад изаше из форме задатог канона.

Карл Густав Јунг у делу „Архетипови колективног несвесног“ говори о остатку психичке енергије везане за култ „слике божије“. Потискивање те пројекције у егу је императив за наглу субјективизацију свести и доводи понекад до жестоког, необузданог дејства либида. Ничеова реченица – Бог је мртав – овде служи за проблематизацију вредности, ревалоризовање света и релативизацију устаљених мишљења. Божанство Курана и демонство света су две монете те релативизације. Бивши верник и потоњи Јуда не прихвата више психолошко објашњење „поетике одозго“ (Густав Теодор Фехнер). Мит канона смењује мит бића.

Нурудиново писање дневника је такође одређивање према канону, облик замене за његову недовољност, кобелање из условности и потрага за изгубљеним јаством. То сопство Селимовић наративно дефинише као покушај независности од свих зависности (Секулић). Познато је да су Кафкини романи тумачени као религиозне параболе, као покушај бића, у литератури присутан од Сократа до Јозефа К. да оствари лични интегритет у друштву. Писање за Нурудина и за Селимовића су вид уништавања себе, али и вид молитве, истине, слободе, личног канона. Нурудин пише да објасни свет себи и себе свету, да порекне канон и дорекне себе, да кроз шупљине верске мисли преформулише древну легенду о уклетом уметнику Утнапиштаму, судбине друкчије од осталих људи и путање с ону страну религијске стазе. Нека мање религиозна и мање морална личност лакше би поднела несрећу која је задесила дервиша. Колективни логос, саборно умље и генска меморија опште свести и онтолошка језа кризе идентитета трву се у страшном измождавању лика.

Постоји низ занимљивих кореспонденција између дервиша и свете књиге, између оријенталног канона и који више није „луча свему двоуљењу“ и самосвести освешћеног интелектуалца. Још би се једна паралела могла извући из присуства Курана у роману Селимовића. Покрет духовног бића јунака, његово моћно и непорециво преображење, равно је оном који је Куран произвео у исламској мисли. Микрокосмос бића тако досеже до универзалне димензије романа. Верска сврха сура и ајета нуди потрагу за тариком – мистичним путем ка савршенству. Статус таквог руковођења муршидом – савршенством, са становишта исламске ортодоксије, био је јеретички. Дервиш мавлавијског реда има херезу и екстазу као канонске петрифициране облике ритуалног карактера. Они у овом случају нису више довољни и дервиш се уплиће у зачарани круг вечног и темпоралног, трансцеденталног и иманентног, у свести побрканог и претумбаног поретка. То обртање стварности Селимовићу служи за проблематизацију рефлексije.

Процес верског мишљења кристализован је дуго и створио канон који се не да тако брзо променити. А шта ће дервиш са својим процесом себе који је ту, сада, који пројектује свет као немогући, непријатељски и неупостојени концепт? Како ослободити принцип хуманости у духу ако је на делу погибија најближег и како ван канона одговорити на питање – Шта сам ја сада ? Увређени брат или несигурни дервиш? Како остати „светло вере“ када страдају најбољи? Како доспети у стање рага (наде) тума нина (спокојство у миру), када је религиозна реченица општа, строга, туђа, а губитак и бол раздирући, персонални, блиски? Како поштовати политичку пасивност мавлавијског реда ако је верска власт угрожавајућа, криминална и често служи другим интересима? Како вратити смисао обавезном намазу (молитви) ако је он празна структура, фраза за заваривање? Како доћи до некси мелхеме (највиши степен савршенства душе) сумњајући у каноне вере? Од свих правила Књиге, Селимовић као најнеприхватљивије и најтеже бићу одређује хакикат (непосредно искуство суштине реалности). Тренутак објаве о којој говори Куран Нурудин ће осетити кад осети мржњу, а не верску љубав. Света књига није скинула засторе који скривају реалност и њене законе, она је у ствари сам тај застор. Како ништа није савршено и ништа није завршено, Селимовић се, у дубокој саучесној идентификацији са својим ликом, пита о моралу у неморалним условима. Не само што писац обнавља моралну свест јунака у савременој српској прози, већ аутентично одговара на питање Ролана Барта – Ко прича? Аутор или лик? Ко је наратор? Очито је да из биографске подударности можемо утврдити високи степен пројекције ауторског гласа у самом лику.

Разочараност у канон не ослобађа дервиша. Она га само баца на сцену злих маски у источњачком позоришту сенки. Од свеца постаје ништарија, на путу очовечења се рашчовечује. Пут у пакао био је поплочан добрим намерама, али opakим последицама.

Протопоетичке односе канона и бића видимо и делу *Темељи ислама* (сура 26), где се каже да је човек слаб и сићушан као комарац. У *Али Имрану* (721) стоји навод о окрутном убиству човека од стране синова Исраилових и тврдим срцима као камен. Ако је већ неко преузео божју посао одузимања живота дервиш то исто жели осветом. Канон дозвољава борбу против оних који се боре против човека, али поставља границу вере. Кад увиди да свет није више верска заједница, већ владавина појединаца, дервиш негира канон, укида га и прелази преко Рубикона његових лимита. Он више не мисли да су лепе речи као лепо стабло што даје плод, како стоји у наводу из Курана иуспред 13. поглавља романа. Он својим понашањем сведочи против себе (Дио 3. Фусилат) и постиже негативни ефекат у практичном животу. Централни проблем Нурудина је што су слобода воље и лична истина изван доктринарне прецизности верског детерминизма. Индивидуалац у конфликту с друштвом постаје подложен сопственој моралној дезинтеграцији. Не може да издржи истовремене, комбиноване силнице друштвених снага.

Велике теме канона су и преиспитивање властите савести, истрајност у поразу и сведеност људске речи. Дервиш управо то и предузима. Али када губи веру у Бога, а потом и у људе, он се налази пред Ничеовим амбисом у који је заглаван толико дуго да амбис почиње да гледа у њега. Тај оловни антрополошки песимизам и онтолошки пад јунака у свет види се у цитату пред 16. последњим поглављем романа: „Тог дана ми ћемо рећи паклу: Јели ли се напунио? А пакао ће одговорити: Има ли још?“ Свака тежња за апсолутом, води пречицом до смрти. Врлина и грех, правда и кривда, добро и зло, све је подривено и прометнуто. Наводи канона из Курана: „Истина је дошла, а лаж је нестала. Истина је моја“ (17.81), не могу бити остварени у реалној димензији на нивоу једне егзистенције.

Овако опширна дискусија с каноном Курана јединствена је у српској књижевности, а и шире. „Колико ја знам, у моме роману `Дервиш и смрт` по први пут у европској књижевности коришћени су наводи из Курана, док је то с Библијом чињено безброј пута. На жалост, не постоји добар превод Курана и ја сам цитате слободно стилизовао, чувајући само дух свете књиге“ (Селимовић 1983: 376).

Овај пишчев исказ је и прави уметнички алиби за велику тему односа канона и бића и добар одговор фундаменталистима. Ауторитет верског канона је, дакле, стилизован и профилисан према поетичком императиву писца. Тако је један лик велике егзистенцијалне немоћи, промашен и неостварен човек, постао моћан естетички лик, један од најдуховнијих које има наша књижевност. Статична униформисаност се у мајсторском приповедачком процесу обликује као истински битак у покушају. Покушати и не успети.

Често можемо уочити полемички контекст навода Курана. Селимовић се служи верским искуством и мудрошћу свете књиге, али често противно њој мисли. Ипак, писац у животу није предузео одмазду за

лични губитак већ је то учинио преко лика (двојника?). Нурудиново пасивно нечињење и онда погрешно чињење хамлетовски поставља питање људског морала и акције. Без митопоетизације свете књиге, писац у саму нутрину романа поставља питање бића. Нурудин не пада ничице пред канонем који је само аршин по коме се мери у метаморфози, а писцу је само предложак, протопоетички текст за промишљање и преиспитивање. На овом нивоу рефлексije, Селимовић је нарочито сродан мислима суфисте Ибн Арабија који је обзнанио теорију преображаја срца отвореног сваком облику. Сопство и усебност су једина права стварност бића у роману које је латентно превратничко – час с Алахом, час са шејтаном, час боготражитељ, час богоубица.

Заробљени ум се ослобађа канона и кетмана јер структура вере постаје апстрактна, узрокује бесмисао и неподношљиву тежину постојања. Као надоместак несавршености канона, Селимовић нуди морално усправљање и етички смисао литературе. Човек је слаб и смртан, књижевност је моћна и вечна. Епистоларна нарација његовог лика која из духовне прелази у световну екстазу твори велику књижевну грађевину на стубовима хуманизма, канона и бића. Разбаштињен у вери, његов дервиш из хладне, свечане тишине верског плана упада у буку и бес света. Канон је бог без стварности, а стварност је без бога. Мистични схематизам древног архетипа и модерни сензибилитет бића више не могу заједно. Селимовићу једино остаје религија истине већа и од канона и од бића – обистињење истине путем писања драгоцене, мудре, испаћене, горке спознаје његовог дервиша. Након престанка идентификације с канонем, настаје дервишева самоидентификација – обе су биле неуспешне. Зло ће, уместо добра, бити његов примвремени идентитет. Кад је престао бити сенка канона, сусрео се са властитом сенком. У богу је свршетак мисли, а Нурудин своје мисли тек започиње. Канон се затрпава хаосом стварности. Без реда и шаблона, он не може да функционише као слободан човек. Ко ће чисто извадити из нечистог? Онај који је у чистилишту без катарзе. Онај који пролази кроз најужа врата вере и света. Кад нађеш, знаћеш шта си тражио.

Укрштајући канон и биће, Селимовић твори игенизно садејство прозног текста и традиционалног културног обрасца и модела мишљења. То ослобађа монолошку снагу дервиша и на семантичком и на дијалошком нивоу романа, дајући му интертекстуални и цитатни квалитет, медитативну иновацију и аксиолошку аналогију. То је нови вид цитатности, али не оне у Кишовом постмодернистичком кључу, већ као повезивање предтекста канона у контексту романа и глобалног значења у оквиру личног мишљења. Тако је стари канон омогућио нову експресију и осветлио вашар таштине света. Света за који дервиш није спреман, који не познаје, који није његов. Један свет је напустио, духовни, а други световни га не прихвата:

„Слушао сам с неврјерицом. Шта је ово? Лудило? Ужас који нас обузима у тешким сновима? Тамна област живота у коју нико никад не

завири? Невјероватно изгледа да човјек може толико да не зна. Јесу ли људи предамном ћутали, је ли се сувише тихо шапутало, јесам ли био унапред спреман да не повјерујем, јер би ме сазнање избацило из освојеног мира и пореметило створену слику о прилично уравнотеженом свијету који је мој? Ако и нисам мислио да је савршен, вјеровао сам да је сношљив, како бих могао примити да је неправедан? Је ли то лицемерје? Или сљепило? Да није грех клети се, заклео бих се тврдом клетвом да нисам знао. Правду сам сматрао потребом, кривдом могућношћу. А ово је све сувише заплетено за моју наивну мисао о животу, створену у издвојености и послушности; требало је много црне маште да се уђе у те замршене сплетове односа, које сам примао ка нужну и часну, додуше прилично неодређену, борбу за божју мисао“ (Селимовић 1983: 121).

Реминисценције из канона помажу у промрежавању иниверзалних, симболичких и субјективних елемената нарације. Селимовић између општежића и саможића нуди усложњавање приповедног поступка и његово иновирање техником пронађеног рукописа или увођењем старог рукописа који коментарише причу из другог плана. На мегдану су два суверена и сугестивна аспекта – канонска тачка гледишта и ауторска самосвест писца, обе релевантне у књижевној структури великог романа. Селимовић активира и реикарнира слово канона и доводи га у жижку бића, архаичан текст и модерни роман и постиже ефекат новог естетичког времена у роману. Супротстављајући пасивне петрифициране облике свом активном ја, Селимовић језички, структурно и поетички обогаћује целокупну српску прозу 20. века. Нови поредак традиције у уметничком поретку романа доказује и мисао великог Црњанског да од племенског треба узети оно најбоље, што не спречава напредак књижевне мисли. Велика идеологија свете књиге и велика поетика писца то доказују.

Тријада канон – биће – истина покреће проблематизацију вредности у роману. Јесу ли истина канона и истина бића обе у вакууму утопијског модела и личног мита? Поставивши проблем истине као синтезу есенције и егзистенције, Селимовић увиђа њену рашомонску природу. Човек који ујутру спозна истину, увече може да умре, каже, Конфучије. Дервиша ни слом канона ни слом бића нису довели до ње. У чему је онда проблем греха? У канону да је настао већ самим животом, у суморној мисли Андрићевог Карађоза да нема невиних, у миту који је погрешно забележио примордијалну истину, у архетипу који се индивидуализује увек тазли-чито? Где је отети ореол истине (Кристева). Све сам списак заблуда.

Нурудин је неуспели реформатор сопственог бића, како се тек може носити с начелом универзалне истине? Није довољно бити частан, није довољно бити зао као други, треба се борити за истину с неизвесним исходом, тачније с извесним неуспехом у обрнутом систему идеолошких манипулација. Својим коперниканским обртом промене бића, Селимовић даје нараторски замах и поставља полифоне проблеме романа. Писац



поставља принцип сумње као основни задатак литературе. Однос равнодушног устројства канона и личног схватања истине и правде показује и Нурудинов анонимни саговорник у тамници:

„Ништа од тебе не зависи (...) Ако ниси крив, њихова је грешка. Ако си без кривице, задесила те несрећа, као да си пао у дубоки вир. Ако си са кривицом, долијао си, ништа више (...) Је ли власт од бога? Ако није, одакле јој право да нам суди? Ако јест, како може погријешити? Ако није од бога, шта нас обавезује да трпимо неправде? Ако јест од бога, јесу ли то неправде или казна због виших циљева? Ако није, онда је надамном и над тобом и над свима нама извршено насиље, и онда смо опет криви што га подносимо“ (Селимовић 1983: 257).

Десакрализујући канон, дервиш се одлучио да постави оваква питања на која не дају одговор. Довољно је што их поставља, доводећи у питање канон. Селимовић гради свој роман на чврстим моралним стубовима, с морално сенигурним дервишем и утопијском природом идеје истине. Показује се да истина није велики аргумент живота, а на њој је дервиш градио свој отпор канону. Пораз је апсолутан. Канон је, иначе, отровао Сократа, разапео Христа, спалио Галилеја. Не постоји перпетуум мобиле ни канона, ни живота. Ни мимо норме човек се не може сасвим изразити као биће и налази се у новомитској ситуацији трагичне жртве.

Нурудин је трагао за онтолошком истином. Дубљи простор у литератури не постоји. У тим дубинама Селимовић је људски немогућу истину преобразио у несумњиву уметничку истину. Дивинизација идеје истине генерише поетику романа у свим његовим слојевима. Комплетна етичка и естетичка, егзистенцијална и есенцијална пројекција канона и бића интензивира и остале идеје и свеколике аксиолошке особине овог романа. Селимовић се тиме легитимише као писац који реализује најзахтевнији и најизворнији однос филозофије и литературе, а конфликт канона и бића поставља као конституитивни елемент романа. Он је аутентични мислилац српске литературе који поседује јединствену пројекцију света општег и света појединачног у литератури, а њу је остварио прворазредном нараторском структуром и високом казивачком културом.

Литература

- Бахтин 1983: М. Бахтин, *Теорија романа*, Љубљана: Цанкаријева založba.
- Балтц 1982: В. Балтц, *Митологија Курана*, Загреб: Графички завод Хрватске.
- Едел 1952: Ј. Едел, *Психолошки роман*, Београд: Култура.
- Корбин 1980: Х. Корбин, *Историја исламске филозофије*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Куран часни* 1978: Загреб: Стварност.
- Селимовић 1983: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд: БИГЗ.
- Селимовић 1983: М. Селимовић, *Писци, мишљења, разговори*, Београд: БИГЗ.
- Унамуно 1967: М. Д. Унамуно, *Трагично осећање живота*, Београд: Култура.

## ДРУГАТА СТРАНА НА РЕАЛНОСТА (СТРАВОТ И НАДЕЖТА ВО „ЖЕНСКИТЕ“ РАСКАЗИ НА ИВО АНДРИЌ)

### 1. *Пристап*

Прво што како на опитен читател ми падна на ум при повторната „средба“ со кратката проза на Иво Андриќ беше – „неподносливата едноставност на кажувањето“. Ваквиот впечаток со Кундеровски призвук, се чини, се должи колку на шармантната нарација што неизнасилно и моќно кокетира со вас, толку и нанеприкосновената константа на исказот на нобеловецот – постојано да се движи по границата меѓу ординарноста и чистата апстракција.

Во средиштето на вниманието оваа статија ги ставам трите расказа со „женска“ проблематика: „Елена, жена што ја нема“ (Андриќ 1977: 197–221), „Жена на каменот“ (Андриќ 1977: 163–181) и „Жена од слонова коска“ (Андриќ 1977: 187–191). Во сите нив станува збор за манифестации чиј доминантен признак е – „од другата страна на реалноста“. Тоа сесекавања, илузии и привиденија на/од жена или за жена, дадени од машка нараторска дистанца: во првиот случај како „компетенција“ на јас-раскажувач, во вториот на омнисцент, а во третиот пак, раскажувачот е во јас-форма, но во името на трето, отсутно од говорната ситуација лице (=пријателот на симпатичниот наратор).

Трите расказа покажуваат сродност и по однос на можноста во нив, заправо во илузиите, секавањата и привиденијата да се диференцираат иманентните на категоријата менталитет ентитети – страв и надеж. Од таква перспектива посматрани, овие четива на Андриќ стануваат податни за двојна универзализација – еднаш во правец на препознавање на балканскиот човек и жена во нив и уште еднаш, во правец на препознавање на типичните за човекот воопшто стравови и надежи. Најпосле, „смыслата на стравот“ во апострофираните текстови е една иста. Таа се сведува на единственото сознание – страв од осаменост, односно надеж дека сепак, нема да се биде/остане сам... А осаменоста е суштинска, секогашна човекова состојба.

---

\* [lusikaranikolova@yahoo.com](mailto:lusikaranikolova@yahoo.com)

## 2. За стравот и надежта

Стравот и надежта ги третирам како белези на менталитетот, такви кои би требало да придонесат за уште едно можно „читање“ на човекот, односно жената на Андриќ. Станува збор за состојби, односно афекти типични за менталниот склоп на *homo sapiens*-от.

Стравот е исконски феномен и едно од основните искуства на човековата егзистенција. Во слободна интерпретација, си дозволувам стравот да го наречам и „меч со две острици“, зашто еднаш е конструктивен, а друг пат деструктивен. Кога имено, стравот е долготраен процес (војна, елементарна непогода и сл.), тогаш се работи за состојба, која може да биде погубна и да придонесе за длабоки психолошки последици. Кога пак е краткотраен, тогаш може да стане збор за афект (кој, исто така, се разбира, има свои психолошки реперкусии). Афектот страв се артикулира при реална или нереална физичка или психолошка загрозеност.

Стравот и надежта уште ги определувам и како очекувања – првиот на нешто лошо, а втората на нешто добро.

Аристотел, стравот, односно бојазноста ги дефинира како: „[...] некаков вид потиштеност или поматеност, заедно со претставата за некое претстојечко погубно или угнетувачко зло“ (Аристотел 2002: 1382a).

Современата психијатрија од руска провиниенција го сфаќа стравот како „[...] спој од лично негативно искуство (што го памети десната половина на мозокот) и информации за тоа какви сè опасности им се закануваат на луѓето (тие информации ги собира и складира левата половина на мозокот). Во свеста постојано се преплетуваат личното искуство и нашите знаења за евентуалните опасности. Последица на тоа е стравот да не ни се повтори тоа што веќе се случило, но и да не се случи тоа што инаку може да му се случи на секој човек“ (Курпатов 2008: 48).

Надежта пак, според Вацлав Хавел „[...] во своето најдлабоко и најважно значење не е просто радост поради тоа што работата оди како што треба. Тоа е способност да се трудиме поради некоја цел само поради тоа што таа цел е добра и прекрасна, а не поради тоа што нуди шанса за успех“ (Курпатов 2008: 122).

Петре М. Андреевски пак ќе рече: „Стравот е страшен само за тие што му се плашат“ (Андреевски 1990: 157)

Како и да е, стравот и надежта се афекти и/или состојби од кои никој, никаде и никогаш не бил поштеден. Тие стојат на два пола на една иста оска и секогаш, или речиси секогаш или одат заедно или се следат.

### 2.1. Хронолошки третман

Теоријата на менталитетот прави обид да ги подреди и „периодизира“ стравовите и надежите на античкиите, средновековните и нововековните луѓе, иако, во тој напор секогаш повторно и повторно

израснува сознанието дека отсекогаш, човекот се плашел од исти нешта и се надевал на исти нешта.

Луѓето од грчката и римската антика се плашеле од боговите. Заправо, „[...] стравот од боговите заземал голем простор“ (Dincelbacher 2009: 244). И, ако античките Грци стравувале конкретно од боговите, кои кај нив постигнувале висок степен на антропоморфност, дотогаш Римјаните „[...] го почитувале дејствувањето на божествените сили *numina*. Тие се изразувале, на пример преку природните појави, како што биле ударот на гром или однесувањето на животните додека јадат. Таквите појави давале информација за волјата на боговите“ (Dincelbacher 2009: 244, 225).

Канализирањето (=справувањето) со стравот пак, античките Грци и Римјани го правеле така што практикувале религиски засновани култови (=„ритуализирано жртвено дејство“).

Надежите, во античкото доба, природно, пуштале корени во секое подрачје од човековата егзистенција. Исто како и денеска, и во антиката, „[...] во прв план се наоѓала желбата за материјална благосостојба. Била изразена и надежта во слава и почести [...] Сите можни одликувања [...] можеле да го зголемат социјалниот престиж. Таквите почести пак, биле гаранција дека ќе се остварат надежите за слава и после смртта“ (Dincelbacher 2009: 247). Оваа е една форма на типичната за човекот желба, односно надеж за бесмртност.

Своевидно премостување меѓу антиката и средновековието на овој план прави секогашната човечка надеж во „[...] блажен живот после смртта. Луѓето, по сè изгледа, умираше без голем страв. Напорите и опасностите во животот од овој свет мошне рано на религиски план повлијаеле за појава на надеж во подобар живот после смртта“ (Dincelbacher 2009: 248). Станува збор за универзална одлика, неограничена временски, просторно и антрополошки.

По однос на стравот и надежта, одлика на средновековниот менталитет е стравот од, за денешни сфаќања нереални претстави, каков што на пример, бил стравот од ѓаволот. Наспроти ова, многу стравови биле реални и разбирливи: „од болести и природни катастрофи [...], од диви ѕверови или зли луѓе“ (Dincelbacher 2009: 251).

„Надежта дека ќе бидат благословени со деца или стравот од предбрачна бременост, владееле со женскиот живот неспоредливо посилено отколку денеска [...] Типични за средниот век пак, а сосема спротивни од антиката и модерното доба се колективните стравови и надежи што ги предизвикувала религијата или пак се манифестирале во религиските категории [...] Имено, во целиот среден век владеел исклучителен страв од судбината после смртта“ (Dincelbacher 2009: 251).

Во средниот век постоеле и политичките стравови, потоа страв од поробување, од мачење, од затвор, од казна – значи од нешта од кои

човекот отсекогаш стравувал и засекогаш ќе стравува. Имено, стравот бил сеприсутен, иако за него тогаш малку или воопшто не се зборувало.

Средновековниот човек имал свои методи на справување со стравот. Имено, најприфатена била постапката на „[...] доверување на својот страв на Богот [...] И светците биле помошници во сите животни неволји“ (Dincelbaheer 2009: 252).

Во начините на совладување на стравот спаѓало и ритуализирањето: молитви, исповеди, миси/литургии пред битки, церемонии околу мртовецот и погребот. Функцијата на овие ритуали била да го апсорбираат стравот. За таа цел, најчесто, луѓето се здружувале во заедници, за да можат полесно заемно да си помогнат.

Во текот на средниот век и надежите се одвивале во рамките на религиозните претстави.

Новиот век заедно со „вечните“, донел и нови стравови и нови надежи. Елитната култура на XVIII век, со свртувањето кон разумот, кон науката, кон верувањето во напредокот извршила суштински пресврт, кој дури многу подоцна ќе ѝ се случи на масовната култура. Напредокот на медицината, науката, техниката, помоќното „владеење со природата“, напредното образование – сето тоа придонело за отфрлање на „мрачното суеверие“ и потиснување на влијанието на црквата. Типични нововековни стравови се: социјалните, потоа, стравот од жената, поточно стравот од еманципираната жена. Во периодот на фашизмот, стравот имал улога на стабилизатор на системот, зашто имено, стравот се користел за да биде проектиран на непријателските групи. XX се смета за „век на перманентен страв“ (Dincelbaheer 2009: 261).

Според австрискиот теоретичар на менталитетот Питер Динкелбахер, 90-тите години на минатиот век, после распадот на Советскиот Сојуз и уривањето на Берлинскиот ѕид „[...] создале еуфорија на надежта, за набрзо да ја снеса пред новото будење. Бавноста и тешкотиите од земјоделските, политичките и општествените промени во посткомунистичките држави, раѓаат страв [...] – пред новото загрозување“ (Dincelbaheer 2009: 261).

Како натаму ќе тече „еволуцијата“ на стравот и надежта? Најверојатно така што нови стравови секогаш ќе се „раѓаат“, а старите ќе ги пуштаат своите корења сè подлабоко и подлабоко.

### 3. Стравот и надежта и „женските“ раскази на Андриќ

Како наративни ентитети, а со претензија да се перцепираат како одлики на менталитетот, стравот и надежта во апострофираните раскази се сретнуваат во различни квантитативни пропорции. Во расказот „Елена, жена што ја нема“, (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЕЖН) доминира надежта со 20 примероци, стравот со 6 примероци и 6, т.

н. „хибридни“ единици на страв и надеж, во кои границата меѓу нив или е тенка или пак, воопшто ја нема.

Расказот „Жена на каменот“ (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЖК) брои 24 единици страв, само 5 надеж и 3 хибридни единици страв и надеж, едновременно.

Расказот „Жена од слонова коска“ (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЖСК) содржи 5 примероци страв, 1 надеж и еден хибриден примерок, и страв и надеж.

Паѓа во очи можноста, заправо семантичката и смисловната флексибилност на текстовите, сите да бидат сведени на слични, односно сродни логички категории – во овие случаи – бинарни опозиции. Така, вкупното наративно ткиво на ЕЖН се сведува на бинарната опозиција реалност : илузија; она на расказот ЖК се врзува за поимите непознато : познато, додека пак тоа на расказот ЖСК на бинарната опозиција има : нема.

Впрочем, секаде постои нешто нестварно, некаква илузија, привидение, некое сеќавање, кое во суштина го нема, но во наративниот презент се „евоцира“, се „воскреснува“, така што – го има. Оттука, склона сум, смислата на сите три расказа да ја поедноставам, сведувајќи ја на бинарната опозиција има : нема. Таа, едновременно се однесува и на категориите страв и надеж, кои или ги има, или ги нема. Поточно, ако ја има едната, отсуствува другата и обратно, освен во случаите кога е речиси невозможно да се утврди дали и кога се работи за страв, и дали и кога се работи за надеж. Заправо, ситуацијата по однос на заемното сооднесување на стравот и надежта во трите текста на Андриќ е такво што, кога стравот ќе се надмине, настапува надежта. Или: состојбата на надминат страв е еквивалент на состојбата надевање. Тоа веќе значи дека меѓу овие два ентитета (овде и два афекта) нема „период на неутралност“ (=ни едното ни другото), туку само период на „двојна присутност“ (=и едното и другото).

И конечно, заедничкиот именител, како што веќе се рече, на сите три текста и на присутните во нив ентитети – страв и надеж, претставува стравот од осаменоста.

Како и по каков начин стравот и надежта стануваат елементи на менталитетот, прераснуваат во „показатели“ на менталитетот, за како такви да бидат слика и прилика на човекот (односно жената) од овие наши простори и на човекот секогашен и иден?!!! Структурата на текстовите на Андриќ, нив ги „исфрла“ на многу едноставен начин – линеарно!

Во антологискиот расказ ЕЖН, доминира надежта, како илузија. Елена, тоа е веќе одамна апсолвирано во српската и јужнословенската критеријатика е „церебрална и емотивна проекција“ (<[http://www.ivoandric.org.rs/assets/images/bai\\_sep2011.pdf](http://www.ivoandric.org.rs/assets/images/bai_sep2011.pdf)>) на јас-нараторот (=приказ на жена од машка перспектива). Откако се даваат 6 единици надеж, темпото се „забавува“ со една хибридна единица на страв и надеж: „Ете така се јавуваше зимоска. Така се јави пред малку, на

прозорецот, со пролетното ветре. Уште под каков вид ќе ја сретнам? Каде ќе ме однесе ова привидение, што е помило од сè и поопасно од секоја опасност во реалниот живот“ (Андриќ 1977: 204). Следуваат уште 8 единици надеж (значи нараторски илузии), па повторно 1 хибридна, па уште 1 надеж па 3 страв: „На моменти ми се причинуваше дека Елена свртува зад аголот. Се стрчував нагло и таму наоѓав – некоја непозната жена“ (Андриќ 1977: 211). Стравот е присутен кога раскажувачот си дава можност, т. е. кога има прилика да се соочи со реалноста. Следува 1 хибридна, па 2 страв, 6 надеж, 1 хибридна, па 4 надеж, 1 страв, 1 надеж и последната хибридна: „Сега е пролет. Пак пролет! [...] Додека стоев така нерешителен од среќа, почувствував дека зад мене наеднаш се создаде Елена. Не смеев да се свртам“ (Андриќ 1977: 221). Финишот на овој текст безмалку претставува семантички биланс на нарацијата, и тоа благодарениена етимолошкото значење на името Елена. Зашто имено, тоа „[...] потекнува од грчкото Elene, Helene, а изворно од hele, што значи сончева светлост, „сјајна“, „блескава“, и уште поконкретно од Helios, или сонце (<<http://www.ana.rs/forum/index.php?topic=17133.30>>). И кај Андриќ, Елена се јавува само во летната, сончевата половина од годината. Таа кај него доаѓа заедно со пролетта. Затоа, на крај, нараторот, речиси експлицитно признава дека се плаши да не засекогаш му исчезне илузијата за љубовта, за партнерство, па макар биле тие и имагинарни. Затоа тој не сака да се сврти, веројатној не се ни свртува, зашто не сака да остане сам.

Стравот и надежта во овој расказ не се регионализираат, не се „посрбуваат“ како категории на менталитетот; тие само се универзализираат. Иако можеби замислени како стравови и надежи на „маж за жена“ од еден простор (етничкиот српски, за кој вообичаено пишува Андриќ), прераснуваат во приказ на страв и надеж на човек за жена, воопшто. Се разбира дека не би можело помалку да се очекува од нарација што „оживува“ од перото на неприкосновениот нобеловец.

По сличен начин, стравот и надежта се однесуваат и во другите, „женски“ раскази.

Расказот ЖК има авторитативен наратор кој „влегува“ во мислите и чувствата на жената на каменот. Почнува со една единица надеж и завршува со една единица надеж. Стравот што се јавува во 7 примероци по првичната надеж е најнапред недефиниран, но од позиција на читател се препознава како страв од стареење: „[...] Зар проклетството на стареењето е толку моќно што не ја зафаќа само нашата сегашност, не ја замрачува само иднината, туку владее и со нашите сеќавања?“ (Андриќ 1977: 169, 170). Се разбива потоа тој страв со 2 единици надеж, тогаш кога се случува „сеќавање“ на нараторот, за потребите на читателот, а по однос на младоста и убавината на херојката: „Тоа (телото на Марта, заб. моја) со години беше и остана снажно и мермерно чисто, а подвижно како лесна, фино градена едрилица; таа не го чувствуваше, а располагаше и владееше со него како со огромно и беспределено, разновидно богатство. Во неа



никогаш не се јавуваше потреба да мисли или дури и да зборува за него. Живееше со неговиот живот, кој беше раскошен, слободен, доследен, ведар...“ (Андриќ 1977: 171). Следува повторното интензивирање на стравот, во смисла на „препознавање“ на промените на телото што ги носи стареењето: „А сега, од пред извесно време, сè се менува на полошо, на страшно и на срамотно, во нешто што ѝ е сосем необично и непријателски туѓо“ (Андриќ 1977: 171). Значи, неименуваниот страв почнува да се одмаќинува во неа преку „препознавање на промените на телото“, за веднаш потоа да следи еден примерок надеж: „И на другите и на самата нејзе ѝ се чинеше дека природните закони навистина немаат власт над тоа тело“ (Андриќ 1977: 172). Конечно, стравот кулминира, кога ќе се именува како таков, како „страв од стареење“, па ќе следува неприфаќање, односно одбивање со пркосење, па со срамење од сопственото тело, и дури и со одвратност, што пак е еднакво на непомирување со него, со негово преувеличување, зголемување до неподносливи размери, за целата таа состојба да финишира со неутрализација на стравот. Тоа веќе би требало да значи – надминување на стравот, прифаќање на стравот и конечно, негово трансформирање во состојба на надеж, како што впрочем и завршува овој расказ. „[...] Во неа растеше силата на мирното задоволство, што нема потреба ни да се крие ни да се покажува“, односно: „Чувствуваше дека некаде во дното на утробатај ’рти, ѝ никнува тивко блаженство без име [...] Можеби навистина сè е добро“ (Андриќ 1977: 180).

Сеприсутниот во овој расказ страв од стареење, во својата основа е сепак, сведлив на страв од осаменост, како иманентна состојба на херојката, за која божем попатно низ нарацијата се спомнува дека не останала во брачна заедница, исто како што и отсуствува да се рече (а тоа лебди низ наративниот простор) дека е уште и бездетна. Ваквиот тип жена (сè уште) не е доволно омилен ниту пак често се сретнува на овие наши, јужнословенски и балкански простори, што не значи и дека го нема.

Во последниот „женски“ расказ ЖСК, јас-раскажувачот зборува за жена, преку неа зборувајќи за себе. Веднаш на почетокот, на еден „женски“ предмет му се припишуваат човечки особини: „Во цебот носев жена од слонова коска“, за набрзо потоа тој предмет да се „хуманизира“ и „псонализира“ до таа мера што тој ќе стане предмет на негов немир. Во суштина, станува збор за констатирање на почетен недостиг, кој има тенденција низ кусата нарација да се надомести по таков начин што „очовечената“ жена од слонова коска го кажува она што на јунакот-раскажувач му недостига. А му недостига љубов и внимание, односно – тој „страда“ од осаменост. И овде се соочуваме со илузија, и овде нараторот е на границата меѓу реалноста и имагинацијата, и овде има – и има и нема. Поточно, овде, повеќе од другите два текста постои конфузија по однос на разграничувањето – што е има, а што нема, односно, кога жената ја има, а кога ја нема, дали воопшто ја има (т. е. дали навистина предметот се анропоморфизирал) или пак воопшто ја нема. Во таа смисла, најверојатно,

најдобро е да се рече дека неа, жената од слонова коска ја има и кога ја нема и ја нема и тогаш кога ја има.

По однос пак на единиците страв и надеж, како репрезенти на менталитетот, паѓа во очи доминацијата на стравот над надежта, кој, во крајна линија, и овде, исто така се сведува на страв од осаменост. Впрочем, персонифицираната жена од слонова коска му го зборува на анонимниот јас-раскажувач она по што тој најмногу копнее, она за што тој најмногу се надева: „Морам да се жртвувам и да останам крај вас, бидејќи вие сте толку лош, болен сте, но јас ќе ве негувам како мајка, како сестра, вечно...“ (Андриќ 1977: 189). Она по што копее е истото тоа од што и најмногу се плаши: „Веќе не се сеќавам што сè не ѝ изнакажав во тој страв и со последната мисла да не ја навредам некако и да не ќе си замине така. Но таа само нишаше сожаливо со главата и не се мрднуваше“ (Андриќ 1977: 189–190).

Стравот од жената што отворено ја зборува вистината за неговата осаменост добива чудовишни размери: „[...] Наеднаш забележав дека жената крај мене почна да се шири [...] Жената се ширеше сè повеќе и повеќе, додека не ги загуби сите форми и не ја исполни собата како сив млак чад“ (Андриќ 1977: 190).

Се рабира дека природно е да не го сакаме она што нè дразни, што не потсетува на реалноста на нашата состојба и, се разбира дека е природно од тоа да се плашине. Исто така, природно е да се надмине стравот, иако понекогаш е полесно (но, привремено полесно) да се отстрани „потсетувачот“ на она што не плаши: „Замавнав со сета сила и ја фрлив жената на улица“ (Андриќ 1977: 190). Односно: „Сиот истрпнат, го затворив прозорецот, седнав крај ламбата и ја сведнав главата под мислата: дали намерно, пак ќе ја сретнам некаде. Верувај ми, и сега се стрелушам од ѓаволската работа таа нок“ (Андриќ 1977: 191). Најпосле, останува стравот дека пак ќе дојде, пак ќе се појави „потсетувачот“ на осаменоста.

Поведението на овој анонимен маж и божем жена од слонова коска, исто така анонимна е поведението на секој човек, секаде и секогаш. Тоа е дел од менталитетот на човекот воопшто – да се сака да се уништи стравот што упатува на вечната, на сеприсутната човечка осаменост.

#### 4. Коментар

Исклучителната филозофичност и длабока мислителност на големиот писател Андриќ „испровоцираа“ да споменам уште три нешта, за трите заеднички именитела на трите „женски“ раскази:

- Доминантните *има – нема*. Всушност, сè за што овде стана збор, конечно е „притока“ на има и нема. Елена е жена што ја нема реално, но ја има во илузиите на јас – нараторот. Жената на каменотчас е во реалноста (=ја има), час е во светот на своите соништа (=ја нема). Жената од слонова коска пак, кога ја

има го тревожи нашиот наратор, за кога ќе ја нема, стравот да продолжи да постои – да не повторно се случи да „ја има“...

- Секогаш присутниот – страв од осаменот. Од него никој не успева да побегне – ниту вљубениот и вљубеникот во Елена, ниту оперската пејачка Марта, ниту пак оној што се плаши божем од жена од слонова коска. Додуша, кај жената на каменот тој страв се именува како страв од стареење, но многу лесно „се преведува“ во страв од осаменост.
- И најпосле, да не се стекне впечаток дека правам „техничка грешка“ или уште помалку, дека можеби наидов на „техничка грешка“ кај Андриќ: стравот и надежта требаше да доживеат двојно семантичко прекршување – еднаш национално (=регионално) и уште еднаш – севременско, општочовечко и универзално. Точно е дека тие овде доживуваат само еднакратна значенска насоченост – универзална, која секако, си го подразбира локалното. Не беше можно никако поинаку, зашто во прашање е проза на Андриќ, но и затоа што на „испитување“ без подложени категории на менталитетот на *homosapiens*-от, а не само на Балканецот.

И конечно, во таков случај нема ништо конечно...

## Литература

Андриќ 1977: И. Андриќ: *Елена жена што ја нема*, Скопје, Београд, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo: Собрани дела на Иво Андриќ, „Мисла“, „Просвета“, „Mladost“, „Državna založba Slovenije“, „Svetlost“, превела Велика Ширилова.

Андреевски 1990: П. М. Андреевски, *Пиреј*, Скопје: Македонска книга.

Арадурај 2011: А. Арадурај, *Kultura i globalizacija*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Аристотел 2002: Аристотел, *Реторика*, Скопје: Македонска книга, превод од старогрчки, предговор, белешки и коментар Весна Томовска.

Dincelbaher 2009: P. Dincelbaher, *Istorija evropskog mentaliteta*, Podgorica: Службени гласник.

Крамариќ 2010: З. Крамариќ, *Идентитет, текст, нација*, Скопје: Табернакул.

Курпатов 2005: А. Курпатов, *Како да го смените односот кон животот*, Скопје: Матица.

Skok 1971: P. Skok, *Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Knjiga prva, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti u umjetnosti.

*Imena:*                            *značenja*                            *i*                            *poreklo*.  
<<http://www.ana.rs/forum/index.php?topic=17133.30>>. 05. 03. 2013.



## ЕДИНКАТА, ОПШТЕСТВОТО И КОНЦЕПТОТ НА СЕМЕЈСТВОТО ВО *ТВРДИНА* ОД МЕША СЕЛИМОВИЌ

Романот *Тврдина* е дело, за кое веројатно секогаш и во секое време можеме да сметаме дека е парабола на режимот и власта која во моментот е актуелна. Неговата лоцираност во 17. век, по Хоџинската битка, само навидум го определува како историски роман, но всушност критиката ја потенцира неговата хибридноста, во смисла на позицијата на ликот – наратор Ахмет Шабо, кој како воен повратник во Сараево, станува homo sacer или „виновник“ протеран од заедницата, како политички неподобен, па така ова е и политички роман, а љубовта кон неговата Тијана му ја дава димензијата на љубовен роман. Всушност, Меша Селимовиќ со својот филозофски пристап кон ликовите, како и психолошкото нијансирање на темите и мотивите, врзани пред сè со ликот на Ахмет Шабо, а преку него и со Мула Ибрахим, Махмут Неретљак, Шехага Сочо, Осман Вук, сердарот Авдага, создал егзистенцијалистички роман во кој апсурдот и потрагата по смислата на постоењето ги издигнал на ниво на парадигма, сугерирајќи ни го тоа преку насловот, и како збор и како појава, поимот на војната и на мирот во нивната внатрешна поврзаност, во „името и ликот“ на безвременската и беспросторната *тврдина*, која е Ахметовиот микрокосмос и општочовечкиот макрокосмос.

### *За единката и општеството*

За единката и за нејзиното место во заедницата се размислувало уште во античко време, каде што тој однос се гради врз принципот на нееднаквост, што според Аристотел одговарало на космичкиот светски поредок. Тој вели: *Да се владее и да се биде владеан, не само што спаѓа во нужни односи туку и во корисни. Од самото раѓање одделни нешта се раздвојуваат – едни во правец на потчинување, а други во правец на владеење* (в. Динцелбахер 2009: 31). И она, што de facto, па и de jure и денес, во 21. век е евидентно, иако живееме во време на принципиелно залагање за демократија, а во Антиката е нешто сосема природно се вели: *И секогаш било подобро она владеење кое се врши* (од страна на послаби владетели: Заб. моја) *над подобри потчинети, како што е влеењето над човекот подобро од она над животните* (Ibid 2009: 31).

---

\* violeta.dimova@ugd.edu.mk

Во книгата на филозофот Динцелбахер се вели дека всушност Демократијата е само збор, кој се толкува како „владеење на народот“, поаѓајќи од етимолошкото значење на зборот *демос*, што значи *народ*.

Според старогрчките филозофи – Аристотел, Платон, Цицерон, всушност и во т.н. демократска Атина, а ни подоцна, никогаш (подвл. од мене) не владеел обичниот народ!

Она што е карактеристично за Средниот век по однос на единката и на општеството е тоа дека во оваа епоха никој не поаѓа од принципот на еднаковост, туку од различните вредности на луѓето, што од своја страна имплицира дека општеството било хиерархиски изградено, што е општоприфатено од луѓето. Ваквата хиерархиска структура била цврсто заснована во сликата на светот како дадена од Бога. Човекот во Средниот век се дефинира примарно како член од некоја заедница, било природна (семејството, родот), било вештачки создадена. Единката е сосема вклопена во заедницата која за него е и психички и материјално неопходна. Само групата можела да даде некаква сигурност или заштита во време кога немало доволно државност, од секојдневните насилства и постојаните војни. Во рамките на групата по дефиниција влеле мир, (иако во пракса не било секогаш така) и подготвеност да се помогне при нападите од надвор. Било невозможно да се опстане сам; оној кој бил слаб морал да се стави под заштита на некој помокен, а со тоа станувал негов „човек“. Па така, односите во раното средновековно општество се одвиваат меѓу единката и групите, а не помеѓу единката и институциите. Ваквата претстава за единката, која секаде се покажува само како дел од некоја група укажува на тоа дека една од најголемите жртви била ако некој одлучи да ја напушти заедницата – групата и да живее како пустиник, отпадник, оставен сам на себе. Затоа, прогонството било рамно на смртна казна. Идентитетот, единката сега го доживува како надминување на општественото битие по пат на забележување и доживување на сопствената личност и нејзината субјективност. Ова излегување на единката од „општественото тело“ било услов за една од највпечатливите иновации во историјата на менталитетот: за откривање на љубовта како *raison d'être* (в. Динцелбахер 2009: 50).

Во романот „Тврдина“ на Меша Селимовиќ, дејството се одвива во 17. век, во времето на Европскиот рационализам и просветителство, но се чини дека ништо не е сменето од она што е „правило“ во однос на единката и заедницата во Средниот век.

Младиот учител Ахмет Шабо се враќа од војната во својата родна Босна, но ништо не е како што било пред тоа. Неговото семејство повеќе го нема, сите изумреле од чума, семејната куќа не сакајќи ја запалиле Циганите, сам, без нигде никого, без спомени, без минато, но и без иднина, Русоовски слеан со природата, среќен поради фактот што е жив, но Мерсоовски рамнодушен за сè што се случува околу него: *Немав работа, немав куќа, немав ништо, а ми беше сеедно*, вели тој, зелен само за мир.

А сепак, неговиот обид да заборави на војната, на сиот оној страв и ужас од воените настани, да излезе од „групата“, да избега од „општественото тело“, да се самопрогони, е речиси сосема неуспешен. Тој е сам, до моментот кога несвесно, но силно ќе се врзе за Тијана, девојка од соседството, христијанка, чиј татко, трговецот Мићо Бјелопетиќ бил убиен од непознати сторители, за кои властите не се ни потрудиле многу, многу да ги пронајдат (а може и да се претпостави зошто). Така, откривањето на љубовта, за Ахмет Шабо ќе стане *raison d'être*. Тоа ќе биде причина за тој да ја прифати работата на писар во дуќанот на воениот другар Мула Ибрахим, на кого Шабо му го спасува животот, воден повеќе од човечкиот, хуман инстинкт, отколку од некаква храброст.

Поранешниот млад учител, кој тргнал во „туѓа“ војна, полн со некакви илузии, се враќа во родниот крај без никакви фантазии за иднината, празен за животот, а полн со кошмарни слики од Хоћинските битки, кои го гонат во осаменост, во желбата да избега во некој свој свет, во којшто нема ни радост, ни тага, ни желба.

Иако војната како тема е експлицитно дадена само во првата глава, под наслов „Дњестарските мочуришта“, војната, како лајтмотив се протега низ целиот текст и тоа, не само како мисла која Ахмет Шабо сака да ја отргне од својата глава, туку како нешто што станува белег, како жиг, како длабока рана и причина за внатрешните страдања на Шехага Сочо, или како темна сенка, која постојано се надвиснува над Мула Ибрахим и го потсетува дека го изневерил оној којшто му го спасил животот. Тој, Мула Ибрахим ќе биде, помалку или повеќе виновен за неуспешниот обид да го вклучи Шабо во заедницата, каде што ќе биде под заштита на некој помокен, но со самото тоа треба да стане „нивни човек“ – човек без морал и идентитет. Куката на хаџи Духотина, каде што на седенка се покануваат само „избрани“ станува метафора за заедницата, општеството кое функционира според напишани, а сепак јасни правила на посланиот, помоќниот, со силата на богатството, имотот, парите, што имплицира лицемерие, нечесност, лукавство, завист, каде што не важат никакви ордени и заслуги, образование и ум. Таа е непробојна „тврдина“ во која можат да влезат само тесен круг на луѓе, но никогаш не се повикани оние вистинските, како стариот Дугоња, кој со сакати прсти од војната, прави сукала и чибуци за да преживее, или јуначкиот бајрактар Мухарем, последен од стотината бајрактари од бањалучката војна, кој немо и без зборови пита стоејќи пред стариот ан. Од тој ден, кога Ахмет Шабо ќе стапне во таа куќа, на таа „непријателска земја“, ќе го изгуби и оној едвај најден спокој во скромниот, сиромашен живот со неговата сопруга Тијана, во жешката соба над пекарската фурна. Малку поднапиен, а повеќе поради пробуденото достоинство на некој што до скоро живеел како сенка и кому единствено прибежиште му била љубовта, на седенката, вешто „наместен“ од Џемал Зафранија, човек без никаков морал и образ, ќе изговори вистини за војните, за воените херои, за животот воопшто, што ни на сон не смеел

да си го дозволи. Со тоа како сам да си потпишува смртна казна. Истата вечер, враќајќи се дома некоја непозната рака го удира по главата, а потоа го понижуваат на најдолен начин, така што го испогануваат и го валкаат со моч и измет! Микрокосмосот на Ахмет Шабо е разнишан, но не е сосема уништен зашто ја има својата Тијана, како прибежиште и утеха, тивко пристаниште во кое тој единствено го наоѓа својот мир. Сепак, болката од понижувањето не ќе може така лесно да ја избрише: *Попусто ме переа сношти, попусто ќе се мијам утре и со години, понижувањето не ќе можам да го измијам* (Селимовиќ 1976: 74). Од тој настан, сосема изгонет од заедницата, на којашто иако тој и самиот не сакал да ѝ припаѓа, останува сам да се бори со, и за животот. Мула Ибрахим мора, би рекле кукавички да постапи и да го избрка од работа. Исплашен до смрт за себе и за својот живот, го остава на цедило оној кому му го должи животот, иако знае дека сопругата на Ахмет, Тијана, носи во утробата дете. Така, Ахмет Шабо ја сознава суровата вистина дека се претвора во човек кој мора да се бори за нивната егзистенција и кој моли, кој попусто оди од канцеларија до канцеларија да бара работа, но дека како единка и отпадник од групата не може да го пробие непробојниот сид на тврдината, која стои околу него како *неизлез, непристап*, а не го пушта внатре.

*Почувствував страв. Како ли ме убија вака? Не сум ранет, не сум заклан, не сум мртов, но ме нема. Господи, луѓе, зар не ме гледате? – велам. Зар не ме слушате? – велам. Но мојов лик не влегува во нивното око, ниту мојов глас не влегува во нивното уво.*

*Ме нема* (Селимовиќ 1976: 101).

Меша Селимовиќ, нарацијата ја гради врз постојаното испреплетување на пропозицијата и опозицијата на сложената внатрешна структура на ликовите, преку кои, ставајќи ги честопати во апсурдни ситуации ја гради егзистенцијалистичката рамка на својот роман „Тврдина“. Тука е Махмут Неретљак, кој со својата трагикомична фигура и во обидот некако да му помогне на Ахмет Шабо го вовлекува во помали и поголеми неволи, па така, на некој начин станува врската помеѓу судбината на ликот-наратор и животните приказни и судбини на студентот со револуционерни идеи Рамиз, потоа со суровиот сердар Авдага, кој не знае за милост и за кого сите се виновни, кој сомневајќи се во поврзаноста на Шабо со бегаштото од тврдината на Рамиз, постојано „му диши во врат“. Особено влијание врз неговиот понатамошен живот ќе биде, *Во едно чудно лето*, навидум случајното поврзувањето на Ахмет Шабо со еден од главните моќници од Сараево до Цариград, човек, кој иако ги влече сите „конци“, оној од кого се плашат сите видни луѓе во градот – од кадијата, валијата до сердарот Авдага, е всушност длабоко несреќен. Длабоката рана поради загубата на синот единец, кој на осумнаесет години бега од татаковата куќа и оди во војна, за подоцна да биде стрелан како воен дезертер е неговата најстрашна и најдлабока болка. Овој, можеби еден од најсложените ликови во романот, еден наспрема сите други, самотник и



самоизгнаник од елитната заедница, човек кој само навидум ги мрази луѓето и родниот крај, повторно и повторно ќе ја издигне моќта на љубовта на највисок пиедестал, како *raison d'être*. На смртната постела во Венедик, Шехага Сочо уште еднаш ќе му ја потврди вистината на Ахмет Шабо дека човекот не може да живее сам!

*Ја видов смртта на моќниот човек, го уби тагата, видов можеби убиство од далечина, видов човечка омраза, а мислев, како опседнат, само на едно: дали последната мисла му беше одмазда или љубов? Како да висеше на тоа целиот мој живот.*

*Се решив за љубов. Помалку е вистинито и помалку веројатно, но е поблагородно. И подобро: така сè има повеќе смисла. И смртта. И животот (Селимовиќ 1976: 375).*

### *За концептот на семејството во „Тврдина“*

Едно од најважните, прашања на кои отсекогаш, од Антиката до денеска му се посветувало големо внимание е прашањето за семејството.

Во Универзалната декларација за правата на човекот од 1948 година се вели: „Семејството е природен и основен елемент на општеството и има право на заштита од државата и општеството“ (член 16), но не постои дефиниција за семејството.

Во Законот за семејство, во член 2 се вели: „Семејство е животна заедница на родители и деца и други роднини, ако живеат во заедничко домаќинство. Семејството настанува со раѓање на деца и со посвојување.

И денеска во 21. век, не можеме, а да не забележиме дека и во Декларацијата за правата на човекот, како и во Законот, не постои прецизна дефиниција за семејството ако, (ако го парафразираме Законот за семејство) нема деца?!

Значи, се наметнува прашањето: Дали отсекогаш постоел концепт за тоа како да се дефинира семејството и според кои параметри се определува што е тоа семејство.

Историски гледано, семејството за античкиот човек било првобитна и најнепосредна инстанца. Во неа се прекршувале политичките, економските и социјалните можности. За Аристотел државата (*polis*) не е составена од единки туку од семејни домаќинства (*oikoi*). Паѓа во очи дека поимот семејство се употребува мултифункционално и служи, како за означување на семејното јадро (родители, деца), така и за проширеното роднинство (*gens*), и за домаќинството како за економска заедница (*domus*) – во која спаѓаат и робовите и слободните (в. Динцелбахер 2009: 37–38). Понесен од начелниот став на единката спрема надредените величини на семејството и државата, античкиот човек се чувствува најдлабоко обврзан кон семејството и државата. Со свеста дека неговата егзистенција е силно загрозна без потпора на заедницата, за него, најголема доблест била да се жртвува за државата, што вклучувало и заложување на сопствениот живот.

Само по себе се подразбира дека во текот на илјада години, видливо се промениле концепциите според кои се посматрани и толкувани единката и општеството во Средниот век. Во секојдневниот живот, како и во светот на претставите по важност, на прво место биле семејните врски. Меѓутоа под терминологијата – семејство од повеќе или две генерации итн. не секогаш се подразбирале крвни врски. Во „фамилија“, во раниот Среден век спаѓале сите оние што живееле во една куќа заедно, (дури и слугите). Овој збор има значење на домашна заедница, во која глава на семејството е таткото, чие право во почетокот било и право на одлучување за животот и смртта, но од друга страна и правото да ги штити однадвор своите домашни (в. Динцелбахер 2009: 48-52).

Понатамошниот развиток преку доцниот Среден век и ренесансата го потврдува фактот дека во секојдневието и сега, како и некогаш останало важно да се припаѓа на една група, или на поголем број групи – на сталеж, еснаф, ред, но и понатаму пред сè на семејството.

При проучувањето на историјата на менталитетот, постојано се поставува прашањето дали чувствата воопшто смееме да ги постулираме како врзувачки елемент на античките семејни структури. Женидбата, пред сè во горните слоеви била семејно-политичко, а не емоционално прашање. Иако, уште во Средниот век средиште на семејството бил брачниот пар, каква било претстава за некаков емоционален живот кој ја надминува вообичаената присност и сексуалност би била неадекватно романтична, бидејќи девојките не се мажеле по сопствен избор, туку по желба на родителите.

Веќе во раниот Нов век пак, би било погрешно семејните односи да се означуваат како лишени од љубов. Но сепак, наклонетоста била ограничена од економските, социјалните и демографските фактори, а нејзиното изразување било подложено на строги правила. Страсната љубов, како меѓу брачните партнери така и спрема децата, била сомнителна како потенцијален предизвикувач на однесување, спротивно на редот.

Афективно испреплетеното јадро на семејството, токму во емоционалната обоеност било нешто многу сериозно.

Во романот „Тврдина“ не се зборува толку за семејството и семејните вредности, видени од аспект на Антиката, Средниот век, како и почетокот на Новиот век, колку што е ставен акцентот на љубовта, како движечка енергија кон желбата да се оствари брак, деца, семејство. Бракот на Тијана и Ахмет Шабо е резултат на нивната потреба да бидат заедно „во добро и во зло“ (што е овде прикажано во буквална смисла на зборот). Нивниот брак е тврдина, која ја бранат со љубовта која е вистинската и единствена смисла за нивното постоење. Но сепак, иако овој роман го доживуваме во сета негова хибридна и како љубовен, во него препознаваме имплицитно, концепти за семејството, слични како оние во Средниот век, каде што таткото, како глава на семејството, одлучува за

животот и за смртта на неговите членови. Типичен пример за ова е случката со синот на Омер Скакавец, кој поднапиен за малку ќе ја издаде тајната за грабнувањето на студентот Рамиз од тврдината, па затоа платил со својот живот од раката на сопственото семејство. Осман Вук пак, својот живот го става во функција на желбите и потребите на неговиот господар Шехага Сочо. Тој е неговите „очи, уши, свест и совест“. Сочувствува со неговата тага и болка по мртвиот син и му останува верен и на смртната постела на Шехага, исполнувајќи му ја и последната желба да умре во Венедик. Иако негов момок, тој со својата посветеност станува дел од семејството, во буквална смисла на зборот – домот на Шехага Сочо е и негов дом.

Она што е само допрено, но не и занемарливо во романот „Тврдина“ е различната верска припадност на Тијана и Ахмет Шабо. Можеби и тоа е една од причините за „прогонството“ на Ахмет како единка од средината, а од друга страна уште еден моќен аргумент за нивната љубов како *raison d'être*, без оглед на верата, економската, па и политичката определба.

Главниот јунак на романот се обидува да најде мост до другите луѓе, да излезе од тврдината, зашто знае дека не разделува и не уништува омразата и дека ќе не одржи само љубовта, или барем вербата дека е можно какво било разбирање меѓу единката и заедницата. Воден од таа верба и желба тој, на крајот останува ведар и морално чист!

Дејството во романот се случува во 17. век, но тоа се однесува и на некое вчерашно, денешно, дури и на некое идно време. Сето она за коешто се зборува во романот, од хоџинските искуства, како што е болното сеќавање за силувањето на жената кај којашто биле сместени, нејзината молчалива, но дотолку пострашна омраза кон оној, (Ахмет Шабо) кој покажал сожалување кон неа, судирот на единката со општеството, но и со самиот себе, сето тоа е универзално и е дел од секоја војна и секој живот во мир, кога дури може да биде потешко да се опстои и да се опстане како единка. Времето кога е излезен од печат романот *Тврдина*, (1970) е време на комунизмот во Југославија, кога иако не може да се тврди целосна тоталитарност на власта, онаква каква што е прикажана во времето кога се одвива дејството во романот, почетокот на 17. век, сепак јасно се препознава вертикалната хиерархиска поделба на власта, одозгора надолу, како моќ, како тврдина која се заканува, казнува, која се брани во името на некои сопствени принципи, оправдувајќи се дека моќта и правото да владее е дадена одозгора, од Бог, како нешто природно. Селимовиќ преку несреќната судбина на Ахмет Шабо, создал портрет на единката, заедницата, на општеството во еден историски миг, а всушност, тој миг се претвора во слика која станува препознатлива и денес, на просторите на поранешна Југославија и на Балканот, каде што човекот е веќе преморен од постојаниот стисок на раката на власта околу неговиот врат.

Парадигмата на 21. век е заедништвото, т.е. организацијата на општочовечкиот систем на постоење (хумана глобализација која ги опфаќа економијата, политиката и културата) која подразбира елиминација на јазот, конвергенција на достигнувањата на социјализмот и капитализмот, како и тоа дека човекот истовремено е и патриот на својата татковина и граѓанин на светот кој живее во системот: „единка – народ – држава – човештво“. Алката единка – народ – држава мора да функционира како иницијативна демократија која остварува непосредна повратна врска меѓу народот и елитата, а исто така ги подразбира државниот, националниот и конфесионалниот алтруизам и трпеливост. Глобализацијата станува хумана и се претвора во заедништво само кога се базира врз фактите дека единката е најголемата вредност во светот и дека за него важат сите човечки права и општочовечката солидарност. Единката и неговото духовно богатство и среќа е векторот на историскиот напредок во новиот милениум (в. Рождественски 2008: 501).

Дали ќе се постигне една вака високо поставена цел на глобализацијата во 21. век, останува времето да покаже!

#### Литература

Ацески 2011: И. Ацески, Глобализација, култура, идентитет, *Спектар*, XXIX/58, Скопје, 317-325.

Бановиќ 2012: А. Бановиќ, Субјектот и идеологијата, човекот и власта во романот *Тврдина* на Меша Селимовиќ, *Спектар*, XXX / 60, Скопје, 68-75.

Динцелбахер 2009: P. Dincelbaher, *Istorija Evropskog mentaliteta*, Beograd: Glasnik.

Рождественски 2008: Ј. Боров, *Естетика*, Скопје: Македонска реч.

Селимовиќ 1976: М. Селимовиќ, *Тврдина*, Скопје: Мисла, Зид.

<http://www.uvmk.gov.mk/files/zakoni/zakon%20za%20semejstvo.pdf>

<http://www.pravo.org.mk>

<http://www.slideshare.net/ssuser765a1c/33-univerzalna-deklaracija-za-covekovite-prava>

## НАРОДНИ ПИСАЦ РИСТО Т. ПРОРОКОВИЋ – НЕВЕСИЊАЦ И ЊЕГОВА ПРИПОВЈЕДНО-ИСТОРИЈСКА ПРОЗА

Ристо Т. Пророковић Невесињац припада оној плејади посленика јавне ријечи која је поткрај деветнаестог и почетком двадесетог вијека у Херцеговини и Босни носила луч просвјете и идеје српског националног ослобођења и уједињења. Рођен 1869, годину дана млађи од Алексе Шантића, он у тој плејади претходи Светозару Ћоровићу (1875-1919), Петру Кочићу (1877-1916) и Ристу Ринди Радуловићу (1880-1915), с којима је подијелио невеселу судбину рано сагорјелих бораца за националну идеју. Умро је у родном Невесињу 1908,<sup>1</sup> скрхан туберкулозом, у 39-ој години

---

\* zalom@blic.net

<sup>1</sup> „У Невесињу у Херцеговини умро је 27. априла млади српски књижевник, син кршне Херцеговине и врли родољуб Ристо Т. Пророковић. Покојник тек ако је свршио основну школу, али је од природе даровит и читањем се толико изоштрио да је писао чланке по многим српским листовима, а написао је и неколике књиге, које су награђене из разних фондова у Србији. Живио је дуже вријеме у Биограду. Скоро је штампао друго прерађено и попуњено издање своје књиге *Једно љето четовања*, гдје описује устанак у Херцеговини 1875. Та ће књига послужити историчару као грађа за описивање устанка, јер су подаци вјерни и истинити, црпљени из уста самих усташа и њихових јуначких вођа. Покој му српској души!“ Овако је сарајевска *Босанска вила* (1908, XXIII, 14, стр. 224) обавијестила читаоце о Пророковићевој смрти.

По свему судећи, ову кратку биљешку послао је уредништву књижевник Марко С. Поповић, тада парох у Коњицу, који је до 1. новембра 1897. био свештеник у Невесињу, гдје је присно друговао с Пророковићем, о чему опширно пише у два броја сарајевског листа *Српска ријеч*, у мају и јуну 1908. Први чланак је непотписан, а испод другог, који је по свему судећи његов наставак и дјело исте руке, стоји псеудоним *Родољуб*, којим се Поповић често потписивао и у другим листовима, што потврђује четворотомна *Библиографија књижевних прилога у листовима и часописима Босне и Херцеговине 1850-1918*, издање Института за књижевност у Сарајеву 1991. У првом чланку стоји:

„27-ог априла дошао је из Дубровника у Невесиње тешко болан гдје је последије неколико сати и умро, вриједни Србин и књижевник Ристо Т. Пророковић, Невесињац. Покојни Пророковић био је један од оних правих и истинских патриота, у кога није било ни мало оног ћифтинског патриотизма, којег, на жалост, највише има у нашем данашњем друштву. Не могући подносити тиранију, која се на њ као на опасна противника била окомила, пок. Пророковић мораде оставити своје родно мјесто и емигрирати најприје у Црну Гору, а затим у Србију. Немајући средстава за живљење, он је морао подносити материјалну биједу бринући се за

живота, након што су га аустријске власти 1895. протјерале из земље, па је пребјегао најприје у Црну Гору, гдје исто тако, изгледа, није био политички пожељан. Зато се убрзо премјешта у Србију, најприје у Пирот, да би се скрасио у Београду, гдје је у периоду од 1902. до 1908. објавио своја најважнија дјела. У Невесињу је иницирао оснивање Српског пјевачког друштва *Застава* (1891), био његов први предсједник и хоровађа. Помиње се и као учитељ прве основне школе, отворене у родитељском дому, кући његовог оца, невестињског трговца. Био је покретач и уредник кратковјеког политичког листа *Невесиње*.<sup>2</sup> Основна школа у Невесињу носи његово име,

насушни хљеб. Он је био упућен једино на свој књижевни рад, а како се тај рад код наше читалачке публике слабо цијени и награђује, то није ни чудо, зашто је пок. Пророковић отишао у изгнанство здрав као дријен, а сад се вратио у домовину као жртва туберкулозе. Покојни је Пророковић тражио од босанске владе, више пута, да му се допусти да се врати у домовину, али му она то, као политички опасну човјеку, није допустила. Покојни Пророковић био је истински патриота и одличан карактер, и да није имао никаквих других заслуга, то би било довољно да га сачувамо у трајној успомени. Присиљен да остави своју отаџбину, а искрено је љубећи пок. се Пророковић латио пера и настојао, да пером у руци користи своме роду и српској књижи. Без велике књижевне културе, једино својим талентом и великим радом он је постигао знатан успјех. Она херојска, али по нас несрећна борба, која почиње невестињском буном учинила је на Пророковића велики утисак и он се латио да даде јасну слику те витешке борбе“ (*Српска ријеч*, Сарајево, субота 3. маја /16. маја/ 1908, год. IV, бр. 96, стр. 3).

„Син ових планина рођен у њима ноћу 9. децембра 1869, а сеоба његова с њих у вјечност би такођер ноћу 28-ог априла 1908. г.“ Ово је забиљежио Мостарац Јован Ђугумовић, близак Пророковићев пријатељ, три године након Ристове смрти у емфатичној, развученој некролошкој апотези *Покајник – Праху Риста Пророковића Невесињца*, објављеној у Народном илустрованом календару „Ратар“ из Велике Кикинде, 1911, стр. 41-52.

<sup>2</sup> И овај податак се налази у Биљешци о писцу, у *Сабраним дјелима* (као и податак да му се отац звао Томо). Међутим, *Библиографија књижевних прилога у листовима и часописима Босне и Херцеговине 1850-1918* каже овако: „*Невесиње*, лист за политику и књижевност, излазио је на Цетињу, једном недељно, од маја 1898, до априла 1899. године. Штампан је у Никшићкој штампарији, ћирилицом на фолио формату. За непуну годину изашло је укупно 50 бројева листа. Лист је био власништво Акционарског друштва Никшићке штампарије, а главни уредник му је био Стево Врчевић (са изузетком броја 12, који је уредио Никша Ђ. Иванковић)“ (Том II, стр. 905). Пророковић је можда био уредник у редакцији, али као такав није потписиван, можда и из конспиративних разлога. Лист је имао рубрику у којој се писало о историјату појединих мјеста и гдје су редовно излазиле кратке биографије херцеговачких и црногорских јунака, па се с правом може претпоставити да су ти непотписани прилози Пророковићеви. Под псеудонимом Невесињац у петнаестом броју листа штампана је и једна пригодна, највјероватније Пророковићева пјесма, под насловом: *Његовом благородству Г. Војв. Шаку Петровићу-Његошу*, - приликом „*Поздрава Невесињу и никшићкој омладини*“ – *Отпоздрав*.

али тек појавом *Сабраних дјела*<sup>3</sup> Риста Пророковића завичај му се одужује у потпуности, обнављајући на прави начин свијест о значају књижевног рада овог заслужног, али готово заборављеног ствараоца и националног радника.<sup>4</sup>

---

Биографија Риста Пророковића у оквиру слободне енциклопедије Википедија каже да је он политички лист *Невесиње* покренуо и уређивао у вријеме свог краткотрајног боравка у Пироту. Тај податак потврђује и чланак Вељка Сушића *Ристо Пророковић – Невесињац*, објављен у *Политици* 1938, о тридесетогодишњици Пророковићеве смрти. Сушић прецизира да је покретање листа услиједило 1898. У том чланку читамо да је Пророковић још као тринаестогодишњак „за време другог устанка“ залазио с оцем у кућу војводе и попа Петра Радовића, истакнутог народног првака, и да му је то била, уз очево васпитање, најважнија национална школа. Сушић наводи да је Ристовом оцу било име Трифко, да је био Гачанин по рођењу и да је прије доласка у Невесиње био трговац у Мостару. Он ће свом најстаријем сину довести за учитеља Мостарца Јова Љепаву, кад га аустријске власти протјерају из родног града одмах по окупацији. Ристо ће у осамнаестој години, након очеве смрти, постати глава бројне породице и наслиједити трговачку радњу, али није имао смисла за трговину и ускоро се оканио тога посла да би се посветио „националном и политичком раду“. Први пут Пророковић долази у сукоб с тадашњим среским начелником у Невесињу „злогласним Галантајом“, који ће га касније протјерати, због правила Српског пјевачког друштва *Застава*, донесених 1891. у сарадњи са Алексом Шантићем, за кога Сушић каже да му је био близак друг. По наређењу Галантаја у два маха је код Пророковића вршена преметачина куће, он је хапшен и злостављан, а списи заплијењени и спаљени. „Његова радна одаја, у којој су висиле слике Карађорђа са војводама из првог устанка, краља Милана, кнеза Николе, руског цара Александра II, сва је испретурана. Велика књижница са књигама историске и национално револуционарне садржине заплеењена је и запаљена“ (Сушић 1938: 18). Већину података о Ристу Пророковићу Вељко Сушић је добио од Алексе Пророковића, који је 1938. имао још увијек „свеже успомене“ на свога старијег брата.

<sup>3</sup> Пророковићева *Сабрана дјела* у издању Народне библиотеке из Невесиња (2012) чине заправо двије његове најзначајније књиге, обје у два дијела и са по два издања – *Невесињска буна 1874. и почетак устанка у Херцеговини 1875. године* и *Једно љето четовања. Из живота херцеговачких хајдука*; затим историјска приповијест *Од једног крвника другоме. Из живота српског народа у Херцеговини*; историјска драма у три радње „*Војислав*“ или *Устанак у Зети 1040. године*; приказ књиге политичких чланака Б. Никашиновића и полемички одговор Тому А. Брагићу на његов приказ књиге *Једно љето четовања*, објављен у мостарском *Пријегледу Мале библиотеке*. Свеукупно, то је у овом издању 470 страница, рачунајући и предговор мр Момчила Голјијанина, као и рјечник турцизама и мање познатих ријечи, биљешку о писцу и библиографију његових радова, те напомену издавача, што је дјело приређивача издања Љиље Ивезић.

<sup>4</sup> Подаци о животу Риста Пророковића крајње су оскудни. Поп Марко С. Поповић у некролошком тексту *Сјени Ристе Т. Пророковића-Невесињаца* доноси неколико занимљивих детаља о њиховом дружењу у дућану трговца Пера Прцовића: „Покојни Никола Радојичић, вриједни и заузимљиви раденик, таленат у

Иако је имао и знатних белетристичких амбиција,<sup>5</sup> Пророковић је у основи љетописац херцеговачких буна и устанака од Вукаловићевог

трговини који се ријетко рађа; пок. Јово Маргета, Илија Милићевић, Никола Катић, пок. Ристо Т. Пророковић и ја били смо редовни гости чика-Пере, који је трговао звјерком, кожом, житом и другим. Његов дућан био је за нас као кафана, хотел или читаоница. На читаоницу у Невесињу у оном времену није се могло ни помишљати, јер је тада у свој земљи било на дневном реду денунцирање и шпијунажа. У Невесињу опет више него и у једном другом мјесту у Херцеговини. У његовом би дућану читали новине, претресали разне дневне догађаје, причали о свему и свачему. (...) Од цијелог нашега друштва најозбиљнији су били пок. Ристо и пок. Радојичић. (...) Покојни Ристо најволио би причати и разговор водити из историје, а нарочито из задњих устанака за ослобођење. Имао је велики дар памћења, а начитан је био доста. Познавао се са многијем четовојама и усташима из устанка, њих је испитивао, биљежио и памтио разне догађаје. Знао је вјерно и живо причати и ми би га са задовољством слушали. Због његовог отвореног карактера, јер ником није завијао у кучине, и због његовог патриотизма, политичка власт била се на њ много окомила. Није му то било право, али се није никад плашио нити се бојао денунцирања гадних изрода, него је свијетла и отворена чела свакоме у очи гледао“ (Поповић 1908а: 2). Поповић је у чланку посебну пажњу покљонио свом испитивању код средског начелника (*године 1895. с рана прољећа*), због иницијативе за оснивање српске основне школе у Невесињу. За исту ствар је мјесец дана касније био испитиван и Пророковић, коме је начелник тада наложио да мора *кроз четрнаест дана сасвим селити из своје отаџбине*. По томе тачно знамо да је Пророковић емигрирао у прољеће 1895, а не 1896, како стоји у биљешци о писцу, у *Сабраним дјелима*, и како је сам писац на једном мјесту у књизи назначио, вјероватно омашком. (О Пророковићевом биографу, свештенику Марку Поповићу, овдје доносимо основне податке, добијене од протојереја-ставрофора Радивоја Круља, садашњег пароха мостарског: Рођен је у занатлијској породици у Пљевљима, тадашњој Епархији Херцеговачко-Захумској, 30. јануара 1869. Завршио је Богословију у Рељеву код Сарајева. Рукоположен је за ђакон 25. јула 1893. године, а за свештеника 29. јуна 1894, у Саборној цркви у Мостару од стране тадашњег херцеговачког митрополита Серафима Перовића. Једну школску годину служио је као ђакон и учитељ у српско-православној основној школи у Фочи. Одмах по рукоположењу за свештеника постављен је на парохију жиљевску у Невесињу, а 1. новембра 1897. премјештен је за пароха у Коњицу. Послије Првог свјетског рата премјештен је од стране тадашњег херцеговачког владике Петра Зимоњића за пароха у Мостару. Умро је 6. јула 1936. године у Мостару и сахрањен иза олтара Старе цркве у Бранковцу.)

<sup>5</sup> Најранији сачувани Пророковићев књижевни оглед представља цртица *Челик-Србин* (Посвећено пријатељу Н. Н. Херцеговцу), објављена у *Босанској вили* (број 17 од 15. септембра 1890, стр. 263), типичан примјер високопатетизоване прозе с тезом нужности националног јединства и слоге. Он је још 1895. имао готову историјску драму „*Војислав*“ или *Устанак у Зети 1040. године*, коју нуди за објављивање тадашњем уреднику *Бранковог кола* Јовану Грчићу, што овај очито одбија, јер се драма појављује тек 1904, у београдској штампарији Ч. Стефановића. Занимљиво је то да Пророковић покушава да ургира код Грчића преко Јефтана Шантића, младог мостарског пјесника, који је био Грчићев ученик у новосадској



времена и првог Омерпашиног похода на Црну Гору, 1852, до 1878, кад су устаници умирени и разоружани, не својом вољом, него интервенцијом црногорске владе, непосредно уочи аустријске окупације. Типичан памти-тељ и причалац по мјери свога завичаја и његове предањске, усмене културе, Пророковић је као писац успио да у цјелости сачува говорну једрину и живописност источнохерцеговачког дијалекта, што је, посебно из данашње перспективе, његова најоучљивија списатељска врлина. Осим тога, био је и човјек књиге, упућен у политичке прилике свога времена,<sup>6</sup> информисан и поуздан истраживач, а поготово добар зналац живота и менталитета народа коме је припадао. С те стране гледано, његово

---

гимназији. „Ургенција“ је заиста необична; Алексин млађи брат пише свом професору овако: „Ја знам да би га се Ви драге воље ратосиљали, и могу погодити отприлике, зашто му нисте све досад писали. Али, вјерујте, драги учитељу, Ви ћете учинити велико дјело милости душевне, ако га оштро у писму опоменете, да се он окане ћорава посла. Он има велику фамилију, а он јој је глава; он не ради апсолутно ништа, него се шета и пискара; његово имање рапидно опада, док му главу раздиру све већма социјалистичке илузије и брутални Пелагићевизам. Осим тога узмите у обзир његову примитивност, необразованост, па ћете имати слику Слепчевићеву, а видећете, да бисте добро учинили, кад би га строго опоменули, да то није његов посао. За то треба спреме, образованости“. (Цитат је преузет из књиге Станише Тутњевевића *Мостарски књижевни круг*, Београд, 2001, стр. 224; а он је цитирао према књизи Јована Грчића *Портрети и писма*, књ. 3, Београд, 1924. Писмо је иначе објављено и у *Босанској вили* 1904, што помиње сам Пророковић у полемичком чланку *Мало одговора Попу Томи Братићу „познатом критичару“*, гдје читамо и ово: „Пред очима оног младунца Пелагић је бруталан, а пред мојим очима, више вриједи један Пелагић него читаво туце, или туце туцета пјесника, који своје најбоље године упропасте вјежбајући се у писању ода неким анђелима у сукњама, њиним црним и плавим очима, и понављајући по неколико пута *то исто само мало другачије*, - па на крају крајева, многи од њих, пошто се освијесте, можда и сами узвикну: *жалоси Боже толику артију и утрошено вријеме*. Један од таквих пјесника био је и Ј. Шантић. Он је млад умро, но ако је истина да се по јутру дан познаје, он би такав био, па да је и дуже живио.“ /Пророковић 2012: 465/ ) Даровити и несрећни Јефтан, који ће умријети на Видовдан 1896, у двадесет првој години живота, по свему судећи није читао Пророковићеву драму у којој, истина, има одвећ угледања на Његошев и Јакшићев тип драмског говора, али у цјелини она није много испод просјека тадашње српске историјске драме.

<sup>6</sup> Како сагледава дјеловање аустријско-католичке акције у Херцеговини путем штампе, у конкретном случају листа *Вијенас*, показује његов напис *Опет хрватски шовинизам* из 18. броја *Босанске виле* за 1890. (стр. 287-288): „У 35. броју од ове године на *Народно славе* у *Макарску* позивају се Хрвати из свијех крајева њихове домовине, па ту спомињу и *мостарске Хрвате* како су и они вијенац донијели. Дакле у Мостару живе Хрвати; лијепа парада! Само бих молио *Viенас* да ми разјасни који су то Хрвати у Мостару и како се зову; је ли то онај Мартин Прндо, М. Шешелј и Фрањо Миличевић, што их тамо зову *млинарима*, или су то неки нови, јер ја других тамо не познајем. А како би их познавао, кад их и нема?, јер ће ће у Мостару бити Хрват, кад је Мостар главни град *Војводине св. Саве*, у коме су вазда живјели чисти Срби од три вјере.“

књижевно дјело данас је и прворазредно етнографско, односно антропо-географско штиво. Па ипак, оно по чему су Пророковићеви списи најближи данашњем читаоцу, превасходно у Републици Српској, садржано је у приликама и мотивима које су пратиле њихов настанак. Његова хроника Невесињске пушке (1874) и устанка 1875. настала је, наиме, као одговор на општеувријезено мишљење у Србији његовог времена да је овај устанак изазвала и усмјеравала Аустрија. У предговору издању из 1902. аутор изражава разочарење оваквим мишљењем које је, каже, *чуо и од најкомпетентнијих историка*, а његово чуђење је *тијем више, што су неки од њих имали довољно и прилика и времена да се о томе тачно обавијесте; док су неки и лично судјеловали у ствари устанка, ако не на бојном, а оно на дипломатском пољу* (Пророковић 2012: 19). Он је такво мишљење сматрао *индиферентизмом* директно усмјереним против ослобођења и уједињења српског народа, *нарочито оног дијела његовог који се налази под Аустро-Угарском*. Осим тога, политичке околности које су пратиле објављивање Пророковићевих дјела у Србији, и његов лични политички статус, били су крајње неповољни: државна цензура зазирала је од замјерања Црној Гори и Аустрији, док писцу након 1902. није био могућ приступ цетињском архиву, као главном истраживачком извору. Данашњем Пророковићевом читаоцу бјелодано се указује да неке ствари ипак нису од јуче и сасвим му је близак и разумљив (јер је слично искуство у питању!) несносан положај херцеговачких устаника, *сламке међу вихорове* високе европске политике, којима је, упркос свим ранама и патњама, најтеже падало неразумијевање истородне браће из Србије и Црне Горе. Потпуно разумијевајући узроке и смисао устаничког прегнућа, Пророковић убједљиво одбацује сва накнадна политикантска домишљања о томе, тврдећи одлучно, између осталог, да је *пребацити Херцеговцима да су у невријеме устанак покренули, исто као пребацити Обилићу што се није стрпио у своме праведном гњеву*. Иако свјестан да се ради о органској цјелини, он се није дотицао устанка у Босни, *не због каквог намјерног подвајања*, како истиче, *него из ова два разлога: прво с тога, што о почетку и току устанка у Босни нијесам довољно обавијештен, нити имам потребне податке; а друго с тога, што се рад на устанку кретао у два правца, из Босне према Србији, а из Херцеговине према Црној Гори, те ће неки Босанац или Србијанац моћи боље одговорити истини у погледу устанка у Босни, него што бих ја то могао овога пута учинити* (Пророковић 2012: 21).

А како тек данашњем читаоцу изгледа слика духовног јединства српског народа у јединственој херцеговачко-црногорској акцији за ослобођење од Турака, од Вртијелке до Вучјег Дола, акције која није признавала политичке границе између двају покрајина! Као прави син свога Невесиња, Пророковић је прославио дух пуног народног јединства и безусловне братске слоге, гдје се с обје стране на сваки поклич за помоћ било спремно истог часа у *крв загазити*. Он је у том смислу посебно

истакао улогу хајдучких и ускочких чета с обје стране, које су непрестано одржавале живим дух отпора турском завојевачу. *Ако се будна народна свијест, вели Пророковић, може сматрати као мост преко кога се из ропства у слободу прелази, онда се слободно може рећи да су хајдуци и ускоци били будни чувари тога моста, док се уморан народ, од ранијих похода и напора, одмарао и за нови прелазак приправљао* (Пророковић 2012: 280). Па ипак, ауторова истинољубивост није пропустила да укаже на чињеницу како је тај дух јединства био временом нарушен династичким интересима и званичном црногорском политиком, тако да је заједнички улог у крви на разне начине све више био представљан као искључиво *црногорски*. На ту врсту замућивања историјских чињеница Пророковић је био нарочито осјетљив, освјетљавајући је понајвише преко личних односа појединих првака, гдје се по правилу сударају црногорска гордост (која не подноси право приговора) и херцеговачка одважност, која не трпи тиранију, па макар била и братска. Лако је зато одгонетнути зашто су овом хроничару устанака најближи јунаци попут Луке Вукаловића и Стојана Ковачевића. Луку он по нарави и јунаштву пореди с Карађорђем, а посебно истиче како је пао у немилост куће Петровића због отворене ријечи коју је знао рећи гордом војводи Мирку: *Ја и ти смо у свему равни. Ако си ти велики војвода црногорски, и ја сам ерцеговачки. Породица Петровића није ништа боља од породице Вукаловића. Ако сам ја пушке правео, и ти си дрва из Ловћена носио. Црногорци нијесу бољи јунаци од Ерцеговаца, већ ови од њих* (Пророковић 2012: 31). Не бојећи се гњева књаза Данила, Лука је једини имао петљу да на Цетињу не љуби руку кнегињи, јер се *заклео да турску и женску руку нигда пољубити неће*, а за ордење црногорско, па чак и руско, апсолутно непоткупљив, није давао ни пет пара. Пророковић, истина, наводи да је војвода Вукаловић *мало више волио пиће, а то је био узрок те је у бесједи често и претјеривао*, а онда, што је посебно дирљиво, опет има потребу да некако оправда тог бескомпромисног слободара, једнако отвореног и пред владоцем и сељаком, па додаје: *Пио је мало више, а то и с тога, што није пушио дуван* (Пророковић 2012: 32).

Исти разлози мотивисали су Пророковића да на посебно издвојеном мјесту у књизи *Једно љето четовања*, написаној по причању харамбаше Стојана Ковачевића, донесе и ово свједочанство: *„Освем Стојана Ковачевића, не признајем ни једноме живоме Црногорцу ни Херцеговцу да је више глава посјека“* – рекао је Новак Рамов Јововић, на Цетињу, приликом крштења престолонашљедникова, када је кнез истакао *चित малијех пушака, да их дарује најбољему јунаку. Једну је добио Стојан и она му се види за појасом, а другу је добио Новак: прву Херцеговац а другу Црногорац* (Пророковић 2012: 137). Стојан је и главни актер епизоде у којој се описује како су здружене хајдучке чете Петка Ковачевића и попа Луке Јововића ноћу похарале Исовића торину у Гатачаком пољу и потјерале за Сомину петстотина овнова, те како се црногорска чета уплашила и смутила од турских кубура и кликовања. На одсјечну Стојанову опомену

да не бјеже и да се не брукају, један ће одговорити: *Не брукамо, ни да Бог!*, на шта Стојан потегне нож и плане: *Шта „ни да Бог“, неваљали кртолане црногорски! Угледали сте десет кобила гатачкије, па вам се чини да се цијело Гацко дигло за вама! Натраг!* Наставак дијалога, кад већ Турци буду надбијени и стану бјежати, сав је у знаку менталитетске супротстављености гордости која ријеч протура умјесто дјела и истинског јунаштва, спремног и за опроштај:

*Утекоше Турци! – кликне један Црногорац, од малопрешњијех бјегунаца, тргнувши нож.*

*Шта ћеш то?! – упита га Стојан зачуђено.*

*Загон за њима – а да што!*

*Сјед, море, не помичи! Сад си ми се начинио мајчин јунак, пошто је душманин окренуо плећи!*

*Што рече, јадан?! – припита Црногорац пријетећи.*

*Заћеди то звожђе, рођени, заћеди, па ајде полако за мном! Јунаштво приштеди за други пут, ће ти може ваљати!* (Пророковић 2012: 273-274). Осим што је био јунак без премца, неуморан прегалац, повјерљив и одан друг, Стојан је, напомиње Пророковић, *од свију хајдука био најбољи нотњик и највјештији калауз.*

Жалећи често што због година није могао бити друг оваквим устаоцима, Пророковић је често на списатељском послу показивао хајдучку одрешитост, а каткад неодмјереност и нескривену малициозност<sup>7</sup>: он оштро пориче књижевну пропаганду Тома А. Братића у корист Стевана и Богдана Зимоњића (*иначе добре и заслужне стране*, наглашава Пророковић) као иницијатора, односно челника устанка, супротстављајући јој другачије чињенице. Посебно се обрушава на једну Братићеву (*склепану*) десетерачку пјесму по којој испада да су *Невесинци и други Херцеговци покренули устанак из страха од војводе Богдана*, и доста разложно појашњава: *Војвода Богдан нигда није био ни толико дрзак, ни толико лакомислен, да овакве поруке шаље Невесинцима и другим Херцеговцима, а сваки гуслар зна да би се они на овакве поруке само насмијали, ако не би и то помислили, да је поручилац сасвим памет изгубио* (Пророковић 2012: 462). Урођена демократичност и неприкосновено право јавне ријечи међу српским народом Источне Херцеговине били су основна препрека да се ту успостави некакав повлаштени домаћи патрицијат, тумачи Пророковић, јер Херцеговци се нису бунили зато да би турску тиранију замијенили домаћом.

---

<sup>7</sup> За Тома Братића каже да му се *боја од мантије подудара са бојом од образа*, а да му пером влада сам ђаво, па овако закључује: „С тога добро би било, да г. Братић своје перо подвргне молитвама свога оца попа Аћима; јер, кад су оне у стању изгонити по 17 ђавола из палца десне руке неке луде, - е да би се могла прекрстити, - зашто да не буду у стању истјерати једнога ђавола из пера Томина?!“ (Пророковић 2012: 459).

Да је Ристо Пророковић у душу познавао тај устанички нараштај Херцеговаца, понајбоље свједочи дводјелна књига *Једно љето четовања*, која би се могла звати и *Хајдук Стојан*, као неки херцеговачки *Хајдук Станко*. Све што је у њој изнесено посвједочио је, рекосмо, главом хајдук и јунак Стојан Ковачевић.<sup>8</sup> (Пророковић је иначе имао прворазредне информаторе, најзнатније устаничке прваке, али је, увијек кад је био у прилици, провјеравао и званичне изворе, првенствено оне архивске, а онда и штампугу.)<sup>9</sup> Живот и *прикљученија* хајдучке чете Петка и Стојана

---

<sup>8</sup> Ево како сам писац предочава читаоцу предисторију књиге *Једно љето четовања*: „Стојаново причање побилежио је његов син Видак. Билежио га је с намјером да неком писцу послужи као градиво за Стојанову биографију, или за једно веће дјело из живота херцеговачких хајдука његова доба. Ово градиво дошло је у руке једног овдашњег уредника још 1896. године, да га обнародује у подлиску свога листа. Тај уредник нашао је: *Да је оно, онакво какво је, одвише сувопарно за читаоце, а није имао времена да га поправи и допуњује*, - зато га није ни обнародовао. Стојан ми се жалио на њ, у Никшићу, и вајкао се што га није дао мени. *Ти би, рођени, то доћеро и уредио како ти знаш, па би штампо кад било. Овако, видим да неће никад. Оно што је написано, иструнуће, а да ти причам све испочетка, дуго је вола* – говораше Стари. Након годину дана дошао сам у Биоград. Дотични уредник био је мој познаник са Цетиња. Умољен од моје стране изнашао је забачени рукопис и предо ми га на употребу, заједно са једном књижицом, на руском језику, у којој А. Васиљев износи јунаштво Петково и Стојаново, називајући их славнијем богатирима херцеговачким. У тој књижици налази се слика Стојанова, са које је клише прерађено за ову књигу. Ја сам нашао да је градиво углавном врло добро; да га је корисније употријебити за ону другу намјену, него ли за саму биографију Стојанову; али да треба прикупити још многе податке који му недостају. (...) У даљем раду много ми је помогао г. Јован Ковачевић, син пок. Петка, својим причањем и особитијем памћењем“ (Пророковић 2012: 139). *Једно љето четовања* првобитно је штампано у XXIII књизи *Годишњице Чутићеве задужбине*.

<sup>9</sup> „Имајући на расположењу живе изворе т.ј. људе, који су у овој буни били најактивнији и проучивши сва писања докумената, која су се на буну односила, пок. је Пророковић потпуно успио да јасно прикаже узроке и развитак саме буне и устанка, који је иза ње слиједио и који је био почетак оне велике војне за ослобођење.

Све је то лијепо приказао пок. Пророковић у своме дјелу, које носи наслов *Невесињска буна 1874. и почетак устанка у Херцеговини 1875. године*. Ну, пок. је Пророковић настојао да отме забораву и јунаке, који су учествовали у борби за ослобођење и да их прикаже у правој свјетлости.

Он се ту морао да одмакне мало од хладног набрајања историјских факата и отишао је на поље историјске приповијетке. Први је рад те врсте *Једно љето четовања* потпуно успјела ствар, те је дјело и награђено из задужбине Илије М. Коларца. Пред смрт своју писац је ову приповијетку издао у другом поправљеном издању и посветио је српској омладини, а као наставак ове књиге изашла је прије неколико дана и друга књига *До битке на Граховцу*“ (Поповић 1908: 3). За опис битке на Граховцу Пророковић је користио билешке архимандрита Нићифора Дучића и рукописну биографију војводе Петра Вукотића.

Ковачевића, у времену од 1856. до битке на Граховцу 1858, описани на фактографски поузданој историјској полеђини, садрже ванредне физичке и карактеролошке портрете јунака, али и амбијентацију и сценичност на којима би аутору могли позавидјети понајбољи српски реалисти његовог времена. Писцу је изнад свега било стало да феномен хајдучије у Херцеговини искључиво прикаже какав је уистину био, као важан чинилац општег српског ослободилачког покрета против отоманског завојевача, изворно ослоњен на хајдучку традицију времена Првог српског устанка и праве српске хајдуке попут Главаша, Чарапића и Хајдук-Вељка. Међу херцеговачким хајдуцима и ускоцима, изричито наглашава Пророковић, *није се налазило онаквије бездушника, са каквијем се, збиља, понекад сретамо* (под именом хајдука) *у старијим горама шумадијским па и у новој Србији* (Пророковић 2012: 141). Као узорни представници средине и колектива којима су припадали, они су људи високих етичких начела изграђених на темељу хришћанске духовности. По злом удесу и вишем морању отуђени од колектива и насмрт закрвљени с Турцима, они су били осветници који су мислили на гријех и бар га нису чинили *без невоље*. Ако би који међу њима на тренутак и заборавио на то, опијен осветничком мишљу, други би га оштро упозорио и прекорио, као што харамбаша Петко оштро прекоријева Филипа Мандића и Саву Пејовића *да не гријеше душе без невоље*, кад су се ова двојица већ машила ножева и устремила према дјечи попа Косорића, након што је овај *законоша* срамно изиграо хајдучко повјерење и издао чету Турцима на Гласинцу. Харамбаша Петко Ковачевић је свагда понављао пред четом да му *брездушници* не требају, опомињући своје људе да је једно плијен а друго гријех. Када се ипак деси да ови *заточници мријет навикнути* загазе у гријех, као при крвавој пљенидби брава у Кули Фазлагића, Пророковић не затвара очи пред њиховим непочинством, али има потребу да их оправда: „Двоје момчади турске нађу на спавању, код тора, потегну ножеве и – покољу их. Силина догађаја, које су преживјели за тако кратко вријеме – од гласиначке издаје до овог тренутка – бјеше им растројила ону њежну хармонију између срца и ума, која се зове душа, те у извјесним тренуцима заборављаху на гријех и на срамоту“ (Пророковић 2012: 225). Хајдуци су се најчешће исповиједали и причешћивали под Острогом „припремајући душу за самртни час, коме су се по свом позиву свагда могли надати“. Као и сав народ Горње

---

Као комбинацију историографског списа и историјске приповијетке Пророковићево дјело *Једно љето четовања* одређује и Томо А. Братић у кратком приказу из трећег броја мостарског *Пријегледа „Мале библиотеке“* за 1904. годину, додуше у сасвим негативном контексту: „Ова друга радња нити је историја, нити је опет историјска приповијетка, него нека *збрка* ређања факата од локалног значаја са дијалозима, а уз то пуна погрјешака“ (стр. 287).

Херцеговине, и они су међу собом с посебном побожношћу гајили култ Светог Василија Острошког.<sup>10</sup>

Занимљиво је да је *Једно љето четовања* у рукопису откупила „Задужбина Стаменковић“ за ондашњих двије хиљаде динара (1907), али она се није појавила као издавач, јер је оцјењивачки одбор Задужбине заузео становиште да се том књигом *вријећају осјећаји наше браће муслимана у Босни и Херцеговини*. Пророковић овако коментарише ту одлуку: *Браћи муслиманима – ако њихово братство према нама није сумњиво – не може бити криво кад прочитају да су наши хајдуци били много бољи него што су их они замишљали. Они су о њима имали само рђаво мишљење, представљајући их себи као окорјеле зликовце и разбојнике; зато треба да им буде мило кад чују да су ови горшитаџи имали пред очима једну узвишену идеју, која заслужује поштовање и од противника; и да се нису одметали у гору ради пљачке, шићара и убијања, него ради освете над зулумћарима који су их на тај пут нагнали* (Пророковић 2012: 140). Поред двојице Ковачевића из Срђевића, браће од стрица Петка и Стојана, потврђују то својим животним причама и дјелима и остали из дружине: Ристо Манојловић - Биједић из Корита, Малета Поповац из Срђевића, Илија Суџум испод Осоја у кадилуку билећком, Сава Пејовић и Малиша Нинковић из Рудина, Стеван Прдеклић из Бањана, Михајло Курдулија из Корита, Лако Бјелетић из Прераца, Ђуро Алексић из Подврши Рудинске, Михајло Попара из Кукричја, Милутин Васков Бјелица из Дабра, Марко Продрибабић и Ђорђије Тијанић из Пиве, Филип Мандић из Дулића, Тешо Давидовић из Самобора, Мићо Шкиљевић с Плати, Мркоје Хаџић из Бодежишта, Боро Кривошијанин, Стеван Деретић и Станко Тресковић из Кривошија.

Ти прагаоци слободарског идеала у Пророковићевој књижевној слици су одиста животни у пуном смислу ријечи; *заточници мријет навикнути*, људи вични свакој невољи и трпњи, вазда спремни стићи и утећи, али и разговорције и шалције; плаховити често и јогунасти попут дјеце, али пожртвовани другови, који држе до части и образа и умију да разумију људске слабости. Животним их чини, заправо, пишчево приповједачко мајсторство, смисао за наизглед споредан, али упечатљив и увјерљив детаљ амбијента и ситуације у којој дјелују.<sup>11</sup> Ево како Стојан на

---

<sup>10</sup> „Немогуће је у мало ријечи казати, какву је и колику духовну и личну везу подржавао и утврђивао у народу, између Црне Горе и Херцеговине, манастир Острог и у њему мошти св. Василија. Не само из Херцеговине, него и из Босне, и других крајева, народ је сваке године о Тројичин-дану гомилама врвио к манастиру, на поклоњење, носећи собом богате прилоге“ (Пророковић 2012: 41).

<sup>11</sup> „Пророковић је у својим историјским приповјеткама остајао увијек вјеран истини, јер главна врела за његове приповјетке била су причања самих јунака које је он описивао, особито храброг харамбаше Стојана Ковачевића. Ту је приказан дивно живот херцеговачких хајдука, а што приповјетци даје особиту вриједност, то је: лијепа техника, гладак стил и красна народна дикција. Особито

брзу руку и пред опасношћу да буде откривен, ложи ватру на Моринама да загрије од болешчине обољелог побратима Риста Манојловића: *Прикупивши дрва и суварака подоста, донесе и наложи поред болесника. Из силаха извади техару, а из ове кресиво, укреше у труд и пропири га. Кресиво побаци, те дохвати шаку шушња, труд тисне у њ, махне руком око себе неколико пута, шушањ плане, он га тисне у суварке, плану и суварци* (Пророковић 2012: 232).<sup>12</sup> А ево како изгледа хајдучко пуњење пушке, са неизоставном епском реминисценцијом, у жеку боја с Турцима на Гласиначком пољу, након издаје попа Косорића:

*„У трку је пушку напунио,  
Јер је таки адет у ајдука.“*

*И они су, у току тога боја, више пута у трку пунили.*

---

згодни дијалози и моменти који прелазе у перипетију, јесу једна од главних одлика његових приповједака. Пророковић је прави народни писац, који је у народном духу приказао народну прошлост, и који је борце за слободу љепше прославио, него и народна новија поезија“ (Поповић 1908: 3).

И Сл. Јовановић је, у приказу прве Пророковићеве књиге, посебно нагласио његов стил (како он каже *слог*) и језик: „Ова је књига набијена новим и врло занимљивим појединошћима о херцеговачким бунама, а писана је лаким слогом и лаким језиком“ (СКГ, Београд, 1902, књ. VI, 7, стр. 1192). Иначе, сам Пророковић наводи да су о његовој првој књизи писали Миленко Вукићевић у *Делу*, Сл. Јовановић у *Српском књижевном гласнику*, Д. Живаљевић у *Колу*, Ђ. Чокорило у *Бранковом колу* и Ј. Радоњић у *Летопису Матице српске*. Како каже, његов рад су подржавали и Стојан Новаковић и Љубомир Ковачевић (Пророковић 2012: 459, 463).

<sup>12</sup> Колико пажње Пророковић поклања детаљу и како до у ситнице прецизно познаје предмет о коме пише, показује и овај одломак из приповијести *Од једног крвника другоме*, по коме би се, као по каквом упутству, данас могла саградити кућа од плетера, склониште за краћи, привремени боравак:

*Чувиши од каваза за што је и по чијој наредби дошао, Обрњани се одмах ставе на расположење Шћепану да му помогну наћи потребне сувоте. Један домаћин уступи му појату за крупну стоку, други му уступи кланицу за ситну; само куће нема, а чељад на брду.*

*„Није друге – рећи ће један – вега да скочимо сви, па да начинимо чојеку кућу од плетера. То море бит за неколико дана. Чељад ћемо подијелити на троје, да не ноћивају наизвану.“*

*Раном зором прегли су на посао, да сијеку и догоне грађу, шта је ко обећао. Првог дана усјекли су и дотјерали сохе, греде, мертеке, жсоке, коље и пруже. Другога дана побили су сохе и коље, оплели плот, дигли шљеме и ударили мертеке. Трећега дана пожгочили и покрили сламом. Четвртога дана обљепили плот говећом балегом, премазали је клачнијем шербетом и наложили двије ватре, да извуку прву бугију. Петог дана уселила се породица Булатовић у своју кућу* (Пророковић 2012: 341).



На први поглед рекао би да то није ништа необично, али није тако. Да се напуњај на најбржи начин изврши, требало је ипак учинити све што се и у редовнијем приликама тражи. Једном руком држати пушку, другом извадити фишек из фишек-кесе, зубима му одгрести врх, барут сасути на дно цијеве, извадити шипку и сабити; зрно и артију, као и сукију, тиснути па и то сабити на барут, вратити шипку на своје мјесто, потпрашити, навити, нанишанити и тек онда опалити (Пророковић 2012: 204). Па још, за промјену, сцена брзог и нехотично комичног хајдучког ручка између двије потјере: *Брже-боље налију воде у млијечни котао, наставе на ватру и подложе сувијем плотом. Пошто вода узаври, докопају врећу с брашном, те накрени баш онако одока. Дотле приспију и остали и посједају испред куће, очекујући качамак. Пет брата Рогоја стану око села на стражу, да их не би потјера изненадила. Сава донесе један колац, те он и Стојан прихвате објеручке мутити качамак. Једна жена донесе и саспе у котао четири оке масла. Мало траја, док полеће колац по котлу – готов качамак.*

На кући двоја врата. Дохвате два млијечна саплака, а дружини реку да по двојица улазе на једна врата, па пошто приме тајин, да на друга излазе. Почну дијелити. Качамак масан, али врућ одвише. Људи узимају у руке и једу одмах, јер се нема кад чекати. Многи опржили и руке и језик. Неки ћуте, а неки вичу:

- *Ох! Уз`о час га изио!* (Пророковић 2012: 209-210).

На моменте страшни и неумољиви осветници, гороломи и главосјецци, ти херцеговачки хајдуци као људи ведра духа често су бивали неочекивано дјетињасти, чисти, безазлени, склони шали и игри, чак и онда кад баш није бивало вријеме за шалу.<sup>13</sup> (Пророковићеви хајдуци по томе су потпуно исти као и хајдуци Срећка харамбаше у Веселиновићевом роману *Хајдук Станко*: „Ови горски вуци играху се као деца или као мали мачићи. Њихова мрка лица посташе ведра и весела као небо... Ко би их сад видео, заклео би се да ниједан од њих мрава није згазио, а овамо, сваки је имао бар по једно убиство на својој души...“ /Веселиновић 2005: 97/). То

---

<sup>13</sup> Један у низу таквих примјера Пророковић даје у слици кретања чете по Гласиначком пољу, под тако густом маглом *да друг друга видјети не може* и под изричитом харамбашиним наредбом да се крећу у потпуној тишини: „Она их је приморала да се држе један за другог, да не би који заврљао и остао у пољу. Уосталом, то им није првина да тако иду. Тако су ишли кад год су били велики карамлуци: калауз напријед, па друг за другом, држећи се за струку или за велику пушку онога што иде пред њиме. По неки би навлаш дао другу крај од појаса, те би се дигла шала и смијех.

- Видите ли ви да ја водим овога на узицу, к`о међеда?
- Не видимо добро, тек ето чујемо!
- И иде пус`, неће да се откине!
- Неће, питомо је то звијере!
- Б`е, да видите чуда, питомије по ноћи но пре`о дан!
- Ха! Ха! Ха!... Лишмоли на овом карамлуку!“ (Пророковић

2012: 196).

потврђује и чувени харамбаша Перо Тунгуз, потоњи подгорички сужањ, који је, упркос опрезу и противљењу народних првака, на своју руку убрзао почетак устанка. Кад је он с четом пресрео у Бишини, на Ћетној Пољани, трговачки караван и побио кириције, Турке Подвелешце, међу заплијењеном робом нашао се неким чудом и један сунцобран који је *шале ради разатео над собом*, каснећи у повлачењу. Тако га је затекла и турска потјера из касаве и до те мјере остала затечена и збуњена тим призором да је мутесариф забранио да се пуца, с образложењем *да он и не зна ко су они људи, јер ето не само што јашу коње, него још носе и сунцобран* (Пророковић 2012: 126). Готово надреалан случај и дјетиња радозналост спасили су тако гласовитог четобашу, који је одмах након тога с дружином поклао на Удрежњу најбоље браве Николе Вујадиновића-Самарције, под изговором да је ријеч о турској удворици, што је додатно отежало његову позицију пред старјешинама.<sup>14</sup> Свака могућност литераризације и циљаног очуђења овдје је искључена, јер су подаци из прве руке, пошто је и харамбаша Перо био Пророковићев информатор, као што су у његове књиге ушла и свједочења Петра Радовића, Јована Гутића, Илије Стевановића, Јована Голијанина, Пера Говедарице, Лазара Сочице, Мрдака Лубурића, Тривка Вукаловића, и осталих виђенијих учесника устанка. Иако у дјетињем узрасту, и сам Ристо Пророковић је ипак био свједок устанка, па у књизи преноси и један упечатљив детаљ свога раног сјећања, градећи на њему (иако у фусноти, као узгредно) веома упечатљиву сцену: *Писац овијех редака тада је био у 6-ој години, али се добро сјећа момента кад су Турци потрчали у Бишину. Хаџи-Дервиш Пекушић појахао његова брњаша, засукао рукаве до рамена, извадио сабљу још пред кућом, наљутио коња, па натјерао кроз чаршију. Брњаш скаче, а Хаџи-Дервиш виче: „Удри сваког крсти ли се крстом!“ На повратку из Бишине био је мирнији* (Пророковић 2012: 126).

Пророковићев драмски нерв, пригушен у жанру поетске драме, излази на видјело у оним дијеловима његове историјске прозе који су

---

<sup>14</sup> Плаховит и својеглав, Тунгуз је често бивао у спору с народним првацима и инадио им на свој начин. Сцене таквих сукоба Пророковић посебно пажљиво и убједљиво језички обликује, махом у дијалошким дионицама. „Е нека знаш, коцобашо, да ћу кроз двадесет и четири сата убити Турчина у кнежини сливској; па и ти добро чувај!“ – ову пријетњу харамбаша Перо упућује кнезу Тому Станићу, након састанка у Сливљима и жучног вербалног обрачуна, гдје се замало и крв није пролила. Тунгуз је заиста остварио своју пријетњу, убивши исти дан Ибрицу Вукотића, барјактара из Гацка, што ће домало постати разлог хајдуковог жестоког сукоба с Илијом Стевановићем у Дрежњу. „Чим су се састали, Стевановић потегну пушку на Пера, говорећи јетко: *Лупежу један, ко ти рече да кољеш Турке међу нама?! Грубачић одгурне пушку у страну, а Перо тргне Ибричин ханцар, па одговори: Бог ми је рек'о, Стевановићу! Ако не вјерујеш, иди па га питај!* Гвожђа на хајдучким и ускочким пушкама расклопе се, али ни једној страни није било мило да се братска крв пролијева између себе“ (Пророковић 2012: 122).

организовани по начелу драмске сцене. У једној таквој дата је узвишена и потресна једноставност хајдучке смрти, и то у страшном часу кад је чети за петама потјера, наред Гатачкога поља:

*Ту завика Боро: - Скините ме, браћо, ја ћу умријети.*

*Уставе се у једној ривини, скину га с коња и положи на земљу. Стојан сједе више њега, подигне му главу и наслони на крило; за тијем извади воштаницу, укреше и запали. Дружина их склопи струкама са свију страна, да се не види свјетлост. Стојан држи свијећу, а Боро зијевај: никад се с душом раставити. Петко се сагне, завуче му руку у њедра и извуче мараму, која је била на рани сприједа. Самртников потоњи издисај пође к устима, али одуши на рану – умре.*

*Бог да му душу прости и помилује! – узвикну сви, скину капе и прекрсте се. Стојан му склопи очи, за тијем угаси свијећу. Мртва Бора навале на сапи ђогату и привежу за жива Михаила... (Пророковић 2012: 219).*

Много је сличних сцена код Пророковића, а његов књижевни дар посебно долази до изражаја кад је у питању убрзана, сценична нарација, пуна динамичног покрета и акције. Он каткада умије да тај покрет ухвати у једној јединој реченици, најчешће експресивним дејством глагола: *Онај са дората стрмекне на ледину, а дорат поплашен задре преко Гласинца* (Пророковић 2012: 201). (Исто тако, и његова мирна реалистичка дескрипција, у јакој спреси с доживљајем лика, повремено има непатворену књижевну вриједност.<sup>15</sup>) Дијалози су му махом успијевали, јер у његовом осјећању језика превладава истанчан слух за живи, сликовити народни говор Горње Херцеговине. Отуда се он с лакоћом често упуштао у дуге дијалоске дионице, стављајући их каткад и у функцију расправљања одређених проблема, као на примјер у случају спора Петка и Стојана Ковачевића по питању значења појма дјевојачке клетве. Наиме дешавало се да хајдучка чета пропусти повелики *шићар* (плијен), ако је требало напасти турске сватове са дјевојком, јер се тврдо вјеровало да је кварење дјевојачке среће велики гријех. Стојан у једном тренутку предлаже Петку да се с

---

<sup>15</sup> Такав је и опис предјела које гледају два јахача на путу од висоравни Морине до надомак Мостара, у приповијести *Од једнога крвника другоме: Сјутра дан газили су преко Морина... Невесињско поље већ се било прошарало копнином. Путници су пошли рано, коњ добар, товар лак, а дан прољетни дугачак, зато су и ухватили далеко, стигли у хан на Паљеву Дољу и ту коначили. Друм кроз Бишину био је сав под снијегом. Истом другога јутра укаже им се копнина. Од Бакрачуше, идући ка Мостару, бивало је све љепше и љепше, топлије и топлије. Низ Благајску Продо, као и у пољу, све озеленило. Чим су сишли на Бусак и угледали зеленило пред собом, Марку се учини да се пред њим отвара рај, а за њим остаје накао. Дође му криво што је то Бог тако оставио, да се они, у планинама, боре са снијегом по читаво пола године, а ови, у хумнини, да га, по неке зиме, ни очима не виде. - Вала Богу, стрико, чудне љепоте амо, у хумнини! (Пророковић 2012: 345)*

таквим непрактичним обичајем престане, а овај га полако, готово сократовски, приводи познању истине и суштим разлозима једног предања:

- Збиља, рођени, како би било да се ми оканимо овога обичаја?  
Ово други шићар

пропушићемо с ђевојчуре, која нам не жели никаква добра, баш ко ни њезин ђувегија!

- Нека не жели! Од њезине жеље нема никакве штете ни користи.
- Не велим, чојче, ни да је убијемо, па да нам пуца брука. Њу ваља причувати да

не погине; потље нам нико не смета да је опремимо у род.

- Богати, шта збориш?!
- Зар је рђаво ово што зборим!... Је ли људи?! – Упита, погледавши по дружини.
- Немој питати никога другога, но слушај шта ћу ти ја сад рећи.
- Да чујем?
- Не буди брездушан!
- Ја и нијесам.

Петко му се принесе ближе.

- Да видимо нијеси ли?... кажи ми шта ће ђевојка у роду?

Он не одговори одмах.

- Говори.
- Шта и остале.
- Бива, да плете сиједе, па да нас куне до вијека?!
- Нека се уда за другога.
- Нема за кога... Пукне ли ђевојци глас да је баксуз, свак се одбија од ње ко од ђавола.
- Онда је не опремати у род, но у кућу младожењину.
- Мислиш да би је примио?
- Мислим.
- Вараш се.
- У образ јој не би дирио нико од нас.
- Не с тога.
- Да сашта је не би примио?
- Хм!... Ко да не знаш!
- Море бит да и не знам.
- Знаш, јер смо зборили о томе и прије... У сватовима вазда има по неко од

родбине младожењине. Кад му та родбина изгине око ње, он је потље неће шћети узети ни по што. А и кад би шћео он, не би му дала друга родбина, јер је не би могли гледати у кући.

- И онако кад изгину идући по њу, то је све један ђаво – њи` нема па нема.

- Не, не!... Није то свеједно, ко што се теби чини. Онда се баксузлук не товари на ђевојку, но на некога другог. Некад на коња, некад на чојека, ја ли на жену јенђибулу. Истом кад нема у сватовима ни коњчета ни чељадета под рђавим биљегом, каже се: суђено им да изгину.

- Опет, ако младожења неће, море да је не узме.
- Море. Ама ако је не узме он, узмеће је други јер није под маном.
- Тако је! – потврде хајдуци.

Петко настави:

- Да је ово какав рђав обичај, ја би први пљунуо на њ` и погазио га. Ама кад знам и видим да није рђав, но добар, да је народу мио, и да му одају пошту чак и Турци, онда... нека бјежи од мене сваки, који га се не мисли држати до краја.

- Хм!... Турци и њи`ова пошта! Да што нас зову арамијама?
- Нека нас они зову како гођ`оће, ми ваља да имамо вазда на уму ко смо и шта смо.
- Безбели... Зликовцима душмани, народу браћа и пријатељи
- Лијепо... Она ђевојка није зликовац, нити има прилике да ће додијати коме

нашему. А чуо си како људи говоре, да нема теже клетве од ђевојачке (Пророковић 2012: 252).

Уопште узевши, Пророковићева дјела подастиру пред читаоца цјелокупан народни живот и културу Источне Херцеговине, почевши од куће, покућства и окућнице, преко одијела, хране и игара, па све до ратних вјештина, обичаја, вјеровања, моралног кодекса и предања по коме се управља свакодневни живот. Колико је географски прецизан у опису свога Невесиња,<sup>16</sup> толико је поуздан и књижевно убједљив као сликар

---

<sup>16</sup> „Варошица Невесиње, звана *касаба невестињска*, налази се југоисточно од главног града Херцеговине – Мостара, удаљена 6 сати пјешачког хода, на висоравни од 850 м. над морем. Испод варошице шири се и пружа на обје стране Невесињско поље, које хвата у дужину добријех 10 а у ширину 1 ½ сата хода. Пучина дужине поља износи око 6 сати, док у оба краја увукла су се поједина брда и планине, те видик с једног краја на други укратиле. Дужина поља рачуна се од Лукавачког кланца до на врх Лијешћа, гдје срез Невесињски граничи с Коњичким. Главна брда и планине, која поље са свију страна окружују, ова су: источно, изнад села Лукавца, уздиже се планина Островица, иза које се налази село Слато, са пространијем пољем, а изнад овога планина Ресина, која се простира до Ивице и на сјевер до Грабовице и Сиљевице. Островица се веже са планином Рогачама, на којој је село истог имена. До Рогача, изнад села Зовог Дола, уздиже се планина Глог, иза које се налазе села Доњи и Горњи Дрежањ. С друге стране овијех села налази се брдо Некудина, које се источно пружа до изнад Слатског поља, сјеверно до села Грабовице, а западно пада у ријеку Дрежањку. Село Грабовица налази се на подножју планине Сиљевице, а у самом пољу сеоца Крекавице и Будисавље, која такође спадају у кнежину Грабовичку. Сиљевица веже са планином Заломом,

менталитета његових људи, гдје одговорност пред колективом и жртва у име колектива представљају можда и најважније карактеристике. Тај жртвени дух људи његова завичаја посебно је изоштрен у ликовима херцеговачких хајдука и ускока, истинских представника народа као што је и Пророковић прави *народни* писац.

#### Литература

- BIBLIOGRAFIJA Književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine 1850-1918 (I-IV); Institut za književnost, Sarajevo, 1991.
- Веселиновић 2005: Јанко Веселиновић, *Хајдук Станко*, Београд: Политика – Народна књига.
- Ђугумовић 1911: Јован Ђугумовић, *Покајник – Праху Риста Пророковића Невесињаца*; „Ратар“. Народни илустровани календар за преступну годину 1912. Уредио : Славко М. Косић. Издање Српске књижаре и штампарије Јована Радака у Вел. Кикинди.
- Јовановић 1902: Сл. Јовановић, „Буна 1874. и устанак у Херцеговини 1875“ *Р. Т. Пророковића Невесињаца*, књ. VI, бр. 7, Београд: Српски књижевни гласник.
- Поповић 1908: Марко С. Поповић /Аноним/, + *Ристо Т. Пророковић Невесињац*, субота 3. маја (16. маја) 1908, год. IV, бр. 96, Сарајево: Српска ријеч.
- Поповић 1908а: Марко С. Поповић /Родољуб/, *Сјени Ристе Т. Пророковића-Невесињаца*, сриједи 11. (24) јуна 1908, год. IV, бр. 125, Сарајево: Српска ријеч.
- Пророковић 2012: Ристо Т. Пророковић, *Сабрана дјела* (Приредила Љиља Ивезић), Невесиње: Народна библиотека Невесиње.
- Сушић 1938: Вељко Сушић, *Ристо Пророковић – Невесињац*. Рад и дело једног херцеговачког националног револуционара, Београд: *Политика*, недеља 11. септембар 1938.
- Тутњевић 2001: Станиша Тутњевић, *Мостарски књижевни круг*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

---

на којој се налази село истог имена. Од Залома до села Братача и брда Свињаца протежу се Руда брда, а одатле Свињац, који пада у ријеку, поред Кифина Села. Залом, Руда брда и Свињац падају својом сјеверо-источном страном у ријеку Заломку и Колешницу, која поред Кифина Села савија око брда Свињаца, па вијуга пољем испод села: Братача, Крекавица, Будисавља, Дрежња итд., а зове се разнијем именима, по мјесту поред којих протјече. Овој ријеци врело је у Гацку. Њенијем коритом, између планина, води друм из Гацка у Невесиње и обратно. Скоро на средокраћи пута између Гацка и Невесиња, баш поред друма, налази се село Фојница, више кога је одмах и граница Невесињског среза с Гатачким.“ (Пророковић 2012: 52).

## DŽINS-PROZA U VREMENU GLOBALIZACIJE: OD MOME KAPORA DO MARKA VIDOJKOVIĆA

### *Uvodna razmatranja*

Džins-proza ili „proza u trapericama“ naziv je kojim je hrvatski teoretičar književnosti Aleksandar Flaker sedamdesetih godina prošlog vijeka okarakterisao određene romane „srednjo i istočnoevropske regije“ (Flaker 1983: 3) (što uključuje i izvjestan broj romana srpskih i hrvatskih autora) napisane o životu urbanih mladih ljudi, iz perspektive njihovih života i stavova, ili, njegovim riječima, strukturu „jednog novog proznog tipa koji je na evropskom istoku počeo funkcionirati u pedesetim godinama i nije još svoje funkcioniranje završio“ (Flaker 1983: 25), nalazeći svoj uzor i razvijajući se, prvenstveno, na osnovima romana *Lovac u žitu* američkog pisca Džeroma Dejvida Selindžera koji je, prema Flakeru, postao „paradigmom proznoga tipa što smo ga nazvali 'prozom u trapericama“ (Flaker 1983: 38).

U svojoj studiji Flaker navodi najznačajnije strukturalne osobine na kojima džins-proza počiva: „opozicija svijeta mladih i svijeta odraslih, novi tip pripovjedača na kojemu se takva opozicija gradi, a koji u prozu unosi suprotstavljanje dvaju jezika kao opoziciju dvaju svjetova (bez obzira da li je drugi jezik u njoj prisutan ili se [...] podrazumijeva): približavanje pripovjedačeva jezika usmenom spontanom govoru na razini pripovjedačeve svijesti o vlastitom pripovijedanju, unošenje žargona mladih ljudi u pripovijedanje [...] i ironično-parodistički odnos prema zatečenim vrijednostima kulturnih struktura“ (Flaker 1983: 38). Bitna karakteristika ove proze jeste i „njezino horizontalno traženje kontinuiteta u suvremenoj kulturi: na njezinim stranicama nalaziti ćemo iste ili srodne sustave vrijednosti koje mladi pripovjedači pronalaze u suvremenoj kulturi i prvenstveno u njezinim masovnim medijima: filmu, glazbi, načinu odijevanja i knjigama“ (Flaker 1983: 45), što Flaker naziva *civilizacijskim kompleksima* „koji ističu pripovjedačevu pripadnost njemu suvremenoj urbanoj civilizaciji i određenom tipu za nju vezane kulture“ (Flaker 1983: 130).

U daljem tekstu, biće riječi o svakoj od navedenih osobina.

Opozicija svijeta mladih i svijeta odraslih, prema Flakeru, javlja se kao dva „temeljna tipa takva odnosa: konfliktni i evazivni“ (Flaker 1983: 48). Kada se radi o konfliktnom odnosu, obično je u pitanju „djelo sa naglašenijom fabulom koja nosi u sebi tragično razrješenje konflikta ili pak dovodi do priznavanja vladajućih društvenih normi“ (Flaker 1983: 48). S druge strane,

---

\* dax1978@gmail.com

evazivni odnos je nešto karakterističniji za džins-prozu, pri čemu se „likovi mladih izdvajaju iz svijeta u kojemu vladaju norme društvenog ponašanja [...], napuštajući školu ili radni odnos“ (Flaker 1983: 49) ili se odlučujući za napuštanje porodičnog okruženja, bilo kroz bjeg od kuće ili kroz donošenje odluke o početku vođenja samostalnog života. U okviru evazivnog odnosa, prisutna su dva tipa: prostorna evazija i socijalna evazija (Flaker 1983: 50). U okviru prostorne evazije, „autori stvaraju za svoje likove 'otoke' unutar grada ili ih vode u prostore udaljene od gradskih struktura, a katkada omeđuju svoj prostor zidovima gradskih stanova u kojima se na svojim zabavama i 'žurevima' okuplja mladež“ (Flaker 1983: 50). Prostorna evazija nekad je motivisana „napuštanjem radnoga mjesta [...], izlaskom iz škole [...], bjegom od kuće [...], ali je najčešće ipak zadana općom temom ljetovanja, skitnje ili odmora“ (Flaker 1983: 50).

S druge strane, socijalna evazija, odnosno evazivni odnos unutar pomenute opozicije postiže se „time što se zbivanje smještava u svijet koji je već po svojoj socijalnoj naravi opozicija strukturiranom svijetu“ (Flaker 1983: 50). Takvi su, na primjer, svijet gradskog podzemlja, mračnih ulica, zaklonjenih dvorišta i stepeništa, noćnog života na gradskim ulicama, u kafanama ili klubovima i slično.

Još jedan bitan element koji se koristi za podvlačenje opozicije između svijeta mladih i svijeta odraslih u džins-prozi jeste i pripovjedačeva invarijantnost, nepromjenjivost njegova jezika, odnosno pojava da se tokom romana ne mijenjaju ni pripovjedač ni jezik koji on koristi, kao ni njegovi stavovi i ideali. „U pravilu je u tom tipu proze pripovjedač sam mladi 'junak' ili se njegovo gledište [...] približava liku [...] i njegovoj svijesti sve do pripovjedačeve identifikacije, napose jezične, s 'junakom“ (Flaker 1983: 53).

Govoreći o novom tipu (ili novim tipovima) pripovjedača na kojima se gradi opozicija između svijetova mladih i odraslih, Flaker definiše tri varijante, koje naziva *inteligentni pripovjedač*, *infantilni pripovjedač* i *brutalni pripovjedač*.

Osnovne karakteristike *inteligentnog pripovjedača* jesu: određen stepen obrazovanja, poznavanje književnosti, muzike ili umjetnosti, negiranje uzora i svijeta ustaljenih društvenih struktura i normi te oslanjanje „na gradski govoreni jezik, prije svega na žargon mladih ljudi“ (Flaker 1983: 61) u stilu pripovijedanja.

S druge strane, u pripovijedanju *infantilnog pripovjedača* naivnost se ističe kao načelo „na kojemu se temelji struktura pripovijedanja“ (Flaker 1983: 65). Pri tome se, kada se govori o *infantilnom pripovjedaču*, ne misli samo i isključivo na prozu u kojoj je gledište pripovjedača smješteno u dječijoj svijesti, već se prije svega govori o infantilnom načinu pripovijedanja, zasnovanom na „sintaktičkom pojednostavlivanju“ (Flaker 1983: 67).

Konačno, *brutalni pripovjedač* u džins-prozi „predstavlja huligansku sredinu, socijalnu marginu gradskoga stanovništva koja je suprotstavljena čvrstim i hijerarhiziranim socijalnim strukturama“ (Flaker 1983: 72). On



pripovjeda o dešavanjima iz svog svijeta, ne bježeći od, za taj svijet svakodnevnih, tema kao što su nasilje, seks, finansijske malverzacije, život u siromaštvu, koristeći pri tome sleng ili žargon koji karakteriše sredinu kojoj pripada.

Naravno, ovakva tipologija pripovjedača unutar džins-proze „znači isticanje čistih modela, uz istovremeno apstrahiranje, zanemarivanje graničnih pojava. Mnogi su, međutim, slučajevi ili variranja tih temeljnih modela ili predstavljaju granične pojave 'mješovitih' pripovjedača“ (Flaker 1983: 83). Međutim, uz svu raznolikost tipova pripovjedača koje je moguće naći unutar „proze u trapericama“, različiti tipovi pripovijedanja vezani za jednog istog pripovjedača se, u principu, ne pojavljuju unutar jednog djela, već „jednom odabrana stilistička gesta uglavnom odlučuje o stilu glavnine djela“ (Flaker 1983: 84). S druge strane, prisutnost *drugog jezika* (Flaker 1983: 88) je stalna osobina romana džins-proze, bez obzira na stepen u kome je naglašena i kakva joj je priroda. Najčešće se kao *drugi jezik* pojavljuje uobičajeni, standardni jezik literature ili svakodnevnne publicistike, kao opozicija pripovjedno stilizovanih „urbanih govora mladih ljudi“ (Flaker 1983: 88).

U svim tipovima pripovijedanja okarakterisanim kao džins-proza redovna je pojava da se pripovjedač približava spontanom usmenom govoru prema kome je orijentisan, i to „tako što se stilističkim sredstvima nastoji stvoriti iluzija usmenog pripovijedanja“ (Flaker 1983: 98), pri čemu se, u najvećem broju slučajeva, ova stilizacija ne spominje kao postupak, ili se ukazuje na proces stilizacije koji teče linijom: „tobože autentično usmeno pripovijedanje – pisac koji je to usmeno pripovijedanje stilizirao“ (Flaker 1983: 99). U oba slučaja cilj je da se stvori utisak „neusiljenog“ usmenog pripovijedanja, „tzv. sintaktička *parcelacija*, kako je već u literaturi nazvano raščlanjivanje rečenica na manje sintagmatske cjeline kojima se oponašaju pauze u govoru“ (Flaker 1983: 102) čime se stiče utisak spontanog pripovijedanja u kome ono što se saopštava nastaje onako kako teče misao.

S tim u vezi je i uvođenje žargona i slenga u pripovijedanje, kao manifestacija udaljavanja od književnog jezika, jezika škole i službene kulture, te „gesta prezira prema ustaljenoj hijerarhiji vrijednosti“ i „čin nepoštivanja uperen protiv društva. a ujedno potvrda vlastite pobune, utvrđivanje vlastitog, nezavisnog, drugačijeg“ (Flaker 1983: 119). Ovakav žargon karakteriše i učestala pojava anglicizama u govoru.

Džins-proza njeguje i krajnje ironičan i parodirajući odnos prema vrijednostima kulturnih struktura i društvenih normi svijeta koji ih okružuje, nastojeći ostati „iznad situacije“ i sačuvati svoje „junake“ i njihovo djelovanje autentičnim i slobodnim. S druge strane, već pomenuti *civilizacijski kompleksi* koji ističu pripadnost pripovjedača njemu savremenoj urbanoj civilizaciji i određenom tipu kulture koja se za tu i takvu civilizaciju vezuje diktiraju kulturu mladih ljudi o kojima se pripovjeda, počev od mode i načina oblačenja, pa do različitih vidova umjetnosti – književnosti, filma, muzike, itd. te „predmeta masovne kulturne potrošnje“ (Flaker 1983: 136), naravno, u skladu sa

dostupnošću svega navedenog. S tim u vezi, prisutni su jaka naklonjenost kulturnim modelima i vrijednostima koje propagira Zapad, i želja za putovanjima u neki od centara američke ili evropske kulture, kao što su Njujork, Pariz ili London.

### *Džins-proza Mome Kapora*

U vremenu u kome se termin „proza u trapericama“ prvi put pojavio, obuhvatajući i opisujući, pored ostalog, i određene pojave u srpskoj književnosti, jedan od njegovih najznačajnijih nosilaca bio je Momo Kapor. Naime, prva tri romana koja je ovaj pisac objavio (*Beleške jedne Ane*, 1972, *Foliranti*, 1974. i *Hej, nisam ti to pričala*, 1975) po svim svojim karakteristikama spadaju u „prozu u trapericama“ onakvu kakva je teoretski postavljena od strane Aleksandra Flakera.

Roman *Beleške jedne Ane* i njegov drugi dio *Hej, nisam ti to pričala* pripovjeda osamnaestogodišnja Beogradanka Ana, u formi fiktivnog razgovora sa autorom. Prema Flakerovoj tipologiji, Ana prvenstveno spada u tip inteligentnog pripovjedača, posjedujući izvjesno obrazovanje i poznavanje književnosti, filma i muzike, mada na trenutke sadrži i elemente brutalnog, u najblažem smislu te odrednice. Njen narativ, u kome se, na osnovi kombinuje nekoliko različitih elemenata (opis Aninog svakodnevnog života, članova porodice i njihovih uzajamnih odnosa, anegdote i priče dobijene iz različitih izvora, Anini pogledi na svijet koji je okružuje i kulturno-estetske pojave u njemu, Anin ljubavno-emotivni život itd.) ispričan je na duhovit način uz obilatu upotrebu različitih vidova slenga koji je karakterisao govor mladih u Beogradu u vremenu u kome je roman napisan (pri čemu sam Kapor, u svojim *Ispovestima*, navodi da je prilikom „kreiranja“ Aninog govora često izmišljao sleng, odnosno kreirao riječi i konstrukcije koje, realno, nisu bile u upotrebi u govoru do trenutka kada su objavljene u romanima), i na više različitih načina izražava opoziciju svijeta mladih prema svijetu odraslih. Takva opozicija zasnovana je prvenstveno na evazivnim odnosima, koji se javljaju i kao prostorna (Anino bjekstvo od kuće, odlasci na napušteni brod na Savu, lutanje gradskim ulicama i kafanama, zatvaranje u sobu) i kao socijalna evazija (Anino druženje sa živopisnim likovima sa Save i iz beogradskih kafana). Ana ironično gleda na stečene društvene i kulturne norme i realnosti svijeta koji je okružuje i obilato ih analizira i komentariše, na način koji u sebi često sadrži oštru kritiku dobro upakovanu u šaljivi i ležerni ton. U Aninom pripovijedanju ne prikazuju se realistično stvarne životne nevolje i problemi, već sve nekako nalazi svoje rješenje, krijući često u sebi i duhovitu pouku.

Odličan primjer za Anin način pripovijedanja i razmišljanja predstavlja sljedeći odlomak:

Odjedanput, zar nisi primetio, Čarli, pojavila se bulumenta tipova sa zlatnim prstenjem; znaš, Čarli, okolo zlato – a unutra crni kamen!

Kompozitori narodnih pesama i kompozitori meksikanskih narodnih pesama!

Čarli, pa oni se gađaju padežima i kavijarom!

Čarli, pa oni voze monstruozno skupe automobile!

Čarli, pa oni mogu da otkupe mog matorog, zajedno s njegovim celokupnim delima i celokupnom porodicom za sledećih sto osamdeset godina?

Čarli, pa oni mogu da gaze svojim kolima po ulici koga hoće i koliko im drago, pa da im ništa ne bude! [...]

Zato, Čarli, ne ostavljaj me nikad samu dok tranda svira!

Može svašta da mi se desi; može mi se učiniti da sam nenormalna, a ostali svet da je normalan, mogu pomisliti da se narodne pesme stvarno komponuju, mogu svašta, Čarli! Mogu.

Sav pristojan svet, Čarli, zavukao se u mišju rupu i ćuti, a oni se razmiledi i razgalamili, Čarli — šta da se radi? Gde da se briše?

Čarli, neću da kažem da sam baš skroz-naskroz luda za Bahom, Čarli, mogla bih da živim na Savi i da Debisi nije komponovao svoje *Odbleske na vodi*, ali Čarli, pa mi sirotog Baha možemo da slušamo jedino kad neko važan odapne ili izgine masa sveta u kakvoj nesreći, pa se proglasi sveopšta narodna žalost, Čarli, samo onda!

I zato, Čarli, ne ostavljaj me nikad samu dok tranda svira!

Mogu iz njega izmilet i ti kreteni s obavezanim zlatnim zubima i još zlatnijim iglama za kravatu, pa početi da me jure po siroti Adi; mogu iz njega, Čarli, mogu iz njega isfurati one alapače s neobrijanim nogama i papilotnama u kosi, što svake nedelje snime po jednu najordinarniju glupost, pa im posle opisuju živote u nastavcima — po novinama — šta da se radi? Gde da se briše? O! Čarli! (Kapor 1976b: 147–150)

Kroz „obraćanje“ mačku, Čarliju, Ana na svoj karakterističan način opisuje i komentariše, jednu za drugom, brojne pojave u društvu iz njenog vremena koje smatra nepravednim i pogrešnim. Pri tome se može reći je da je veliki broj tih *pojava* i u današnjem vremenu veoma prisutan, zabrinjavajući, ali istovremeno i (tragi)komičan. Anin pseudo-ozbiljni, lamentirajući ton svojim humorističnim i anegdotskim karakterom sprečava da se ono što ona saopštava u potpunosti posmatra kao ozbiljno i istinsko, a ipak je dovoljan da predstavi svojevrsnu kritiku sistema društvenih vrijednosti i samog društva.

S druge strane, u romanu *Foliranti* pripovjedač izlaže retrospektivno, vraćajući se u dane kada je kao mlad student iz malog mjesta došao u Beograd na studije. On opisuje svoje druženje sa Aletom, takođe studentom koji je došao iz provincije, i mladom Beograđankom Mimom Laševskom, sa kojima „otkriva“ Beograd, krećući se po studentskim domovima, kinima, bibliotekama i kafanama. Događaji o kojima pripovjedač govori završavaju se tragično, tako što Ale gine nesretnim slučajem.

U ovom romanu ponovo je u pitanju inteligentni pripovjedač, sa širokim poznavanjem kulture, slikarstva i umjetnosti uopšte, muzike i, naročito, filma. Čeznući, s jedne strane, da bude prihvaćen i nađe svoje mjesto u velegradu u koji je došao, a s druge za centrima i izvorima zapadnjačke kulture, čijim mrvicama se hrani posredstvom svih medija koji su mu dostupni (filmovi, radio, izložbe slika i reprodukcije, rijetki časopisi i knjige), pripovjedač usvaja svaki detalj i svaku informaciju koja mu postane dostupna. Takođe, njegovo pripovijedanje ispoljava, za džins-prozu karakteristično, suprotstavljanje mladih i odraslih, koje se ispoljava prvenstveno kroz prostornu evaziju (odlazak od kuće, a potom i od rodbine i izbjegavanje kontakta s njima uprkos gladi i siromaštvu, boravak u kinima, čitaonicama i bibliotekama, kao mjestima na kojima je moguće, bar u mislima, biti u svjetovima i na mjestima koje pripovjedač u tom trenutku smatra idealnim za sebe), na Savi, na Adi, u sobama Studentskog grada, ali i kroz i socijalnu (druženje i poznanstva sa različitim likovima iz Studentskog grada, sa Save i iz kruga prijatelja Mime Laševske). Pri tome pripovijedanje teče „čistim“, književnim jezikom, dok se beogradski žargon mladih koristi rijetko, odnosno prilikom direktnog navođenja „govora“ nekog od likova koji se njime služi ili samog pripovjedača.

Iz narednog odlomka mogu se izvesti glavne karakteristike pripovijedanja u romanu *Foliranti*.

U hodnicima Akademije otkrih tako odbačene nesrećnike slične sebi. Polagali su prijemne ispite iz godine u godinu, ni sami ne verujući da će ih primiti, ali uvek iznova, uvek sa očajničkom željom da jedanput naprave svoju sopstvenu filmčugu, da se jedanput izvuku i pokažu ko su, u stvari – sami protiv svih! – sa svojim privatnim ludilom, divnom bolešću. Primiše me kao mlađeg brata i odvedoše u svoja svetišta. Otkrili su mi Kinoteku (ona je bila njihov hram), prljave menze gde su se hranili isključivo „repetom“ – ostacima već prožvakane hrane iz aluminijumskih tanjira, galeriju Grafičkog kolektiva na Obilićevom vencu, gde se moglo sedeti u toplom do devet sati uveče, na jednoj drvenoj klupi, i još neke sobe kojih se više ne sećam, gde nam je jedan ostareli peder puštao sa gramofonskih ploča drame Oskara Vajlda u izvođenju ser Džona Gilguda, a mi se gušili keksom sa stola, i neka druga mesta na kojima je bilo neutešno hladno, ali gde su živeli slikari i pokeraši koje su poznavali, i još neki Dom invalida gde su nas tužno gledali sakati ljudi, ali gde je bilo besplatnog čaja sa rumom i slobodnih šahovskih ploča. Smucao sam se jedno vreme sa svojim novim prijateljima i ne primećujući kako nedelje prolaze i kako iščezavaju poslednji tragovi mog građanskog života, kako se pantalone ližu na kolenima, a tur postaje proziran kao sito. Ali to spoljno propadanje nije me mnogo brinulo. Još nisam imao lice bitange – onaj izgledni izraz i večitu spremnost da zbrišem čim ko vikne ili potrči; nisam još bio nabacio ponižavajuću masku bede koju su moji novi prijatelji nosili prirodno i bez ikakvog stida (Kapor 1976b: 17–18).

Sjećanja mladog čovjeka koji je iz provincije došao u Beograd kako bi se pokušao upisati na studije filmske režije, a potom se, nakon neuspjeha, sa svojim novim prijateljima koje je stekao na hodnicima Akademije i u Studentskom gradu, prepustio „čarima“ velegrada u onoj mjeri u kojoj mu je to siromaštvo dopuštalo, odišu nostalgijom i svojevrsnom pomirenošću sa neuspjehom, u čijoj pozadini se krije glad mladog provincijalca za novim saznanjima. Iako pisana retrospektivno, sa određene vremenske distance i od strane naratora koji je zreo, odrastao čovjek, svojim fokalizovanjem kroz mladog naratora ona uspijevaju da dočaraju u kojoj mjeri je on bio suštinski sretan u to vrijeme i na koji način su mladalačka očekivanja, lutanja, prijatelji i glad za saznanjima uspijevala nekako nadomjestiti i potisnuti u drugi plan njegov prividno nepovoljan položaj.

Sva tri navedena romana, na različite načine i iz različitih perspektiva, prikazuju život mladih u Beogradu šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog vijeka, predstavljajući preko medija pripovjedača njihove stavove, poglede na svijet i kulturne, literarne i umjetničke preferencije.

#### *Džins-proza Marka Vidojkovića*

Romani Marka Vidojkovića, beogradskog pisca sa početka 21. vijeka, u osnovi čine isto što i njihovi prethodnici koje je napisao Momo Kapor, ali im je radnja smještena nekoliko decenija kasnije, u problematične devedesete godine prošlog vijeka. U četiri romana (*Ples sitnih demona*, 2001, *Davo je moj drug*, 2002, *Pikavci na plaži*, 2003. i *Kandže*, 2004) Vidojkovićev pripovjedač Boban Šestić opisuje događaje tokom svojih srednjoškolskih i studentskih dana (u Pravno-birotehničkoj školi i na Pravnom fakultetu u Beogradu) u periodu 1991–1998. Taj period karakterišu burni događaji: izbijanje rata u Hrvatskoj i BiH, sankcije Međunarodne zajednice nametnute Srbiji, i studentski protesti protiv vlasti (u kojima Šestić aktivno učestvuje). Kroz četiri romana, Šestić se prati u vremenu, ali pri tome se u određenim segmentima mijenja samo njegov lik, dok samo pripovijedanje ne trpi posebne izmjene. Šestić je kombinacija inteligentnog i brutalnog pripovjedača, čiju spoljašnjost i vizuelni identitet inicijalno određuju ideologija i estetski kodovi pank, rok i hevi metal muzike, dok na njegov unutrašnji svijet trag ostavljaju disfunkcionalna porodica (majka sa kojom živi i sa kojom jedva da komunicira i otac, koji ih je ostavio i ponovo se oženio i kod koga ide na nedeljne ručkove), teška ekonomska i socijalna situacija, obrazovni sistem u kome se ne pronalazi i čije autoritete i vrijednosti prezire, dani provedeni u besciljnim lutanjima i gluvarenjima po gradu, nesretne ljubavi, čudne, često agresivne veze i prijateljstva, seksualna iskustva, alkohol, tablete i narkotici. Šestićev otpor prema svijetu odraslih je potpun i obuhvata sve – od najbližih članova porodice, preko škole i fakulteta pa do samog života u Beogradu i Srbiji. Boban je, prvenstveno, konfliktna ličnost, u stalnom sukobu sa svim, makar i potencijalnim autoritetima koji ga okružuju, pa čak često i sa

djevojkama sa kojima je u vezi. Takođe, on je, s jedne strane, prostorno evazivan (što se manifestuje kroz lutanje po gradu i vrijeme koje provodi na stepenicama ispred Zavoda za izgradnju ili na žardinjerama na Trgu Republike, eskiviranje škole i odlazaka na predavanja, zatvaranje u sobu, upadanje na žurke i rođendane i pravljenje ekscesa na istim), a s druge strane socijalno evazivan (što se može vidjeti kroz njegovo druženje sa jednako problematičnim mladim ljudima, fanatično učestvovanje u svim oblicima protestovanja, obilno konzumiranje alkohola i tableta, te promiskuitetno seksualno ponašanje koje ispoljava).

U pripovijedanju Bobana Šestića naglašeno je prisutan već pomenuti, za džins-prozu karakteristični jezički dualizam, budući da se u njemu klasična, književna naracija, mjestimično dopunjena slengom i vulgarizmima koje Šestić obilato koristi, kombinuje sa autentičnom transkripcijom usmenog govora Šestića i njegovih vršnjaka, u svim situacijama u kojima se taj govor direktno prenosi. To više nije ironični, slengom dekorisani govor koji koristi Kaporova Ana, već je u pitanju mahom grub i direktan jezik ispunjen psokvama, ironijom i agresivnošću. Sleng je u njemu prisutan, ali ne u šarmantno-dekorativnom smislu već prosto kao sredstvo ogoljivanja, pojednostavljivanja i brutalizacije onoga što se saopštava.

Boban Šestić u svakom pogledu negira, ismijava ili prosto ignoriše stečene kulturne, društvene i tradicionalne vrijednosti svog okruženja. On eskivira školu i predavanja, na proslave odlazi samo kako bi se najeo, napio i napravio incident, ima izrazito negativan i negirajući stav prema Bogu i religiji uopšte, na život u Srbiji generalno gleda sa prezirom i nezadovoljstvom, a isto tako se (polazeći od vlastite haotične situacije) odnosi i prema instituciji porodice, pa čak i prijateljstva. Nešto drugačija situacija je kada su u pitanju ljubavne veze, i to su jedini momenti kada Boban pred čitaocem bar djelimično skida svoju ironičnu i agresivnu masku i pokazuje emocije. Od nesretne zaljubljenosti u školsku drugaricu Anu, koja, budući da se nikad nije potpuno realizovala kao nešto konkretnije, dugo biva predmet Šestićeve opsesije i patnje, preko čudne i burne veze sa Vesnom pa do neobične, nekoliko godina starije, Nade, sa čudnim, natprirodnim moćima i koleginiče s fakulteta, Ivane Milić, Boban Šestić prolazi kroz razne emocionalne faze koje se na različite načine, mahom kroz brojne vidove agresivnog i često autodestruktivnog ponašanja, manifestuju u njegovom pripovijedanju i samim postupcima (osamljivanje, neumjereno konzumiranje alkohola, tableta i marihuane, seks sa drugim djevojkama, fanatično gledanje Svjetskog prvenstva u fudbalu itd.). Jedino što Bobana može pokrenuti na akciju i čemu se, u potpunosti, posvećuje jesu različiti vidovi protestovanja (protesti srednjoškolaca kojima se traži ukidanje mature, studentski protesti kojima se traži smjena vlasti) koji mu omogućavaju da kanališe svoju nagomilanu negativnu energiju prema nečemu.

Što se tiče *civilizacijskih kompleksa* o kojima govori Flaker, kod Bobana Šestića oni su sasvim jasno vidljivi i ispoljavaju se na različite načine. Kao neko ko se deklarira kao panker, Boban na glavi ima karakterističnu krestu, ili je ošišan na nulu, u uhu nosi zihernadlu, na nogama „starke“ ili „martinke“, a na

sebi iscijepane farmerke, majice sa slikama pank ili hevi-metal grupa i vijetnamke i pilotske jakne. U jednoj fazi, doduše, tokom srednje škole i veze sa Vesnom, Boban napušta takav način oblačenja i usvaja tada aktuelni, tzv. „dizelaški“ stil koji čine trenerke i patike, ali ga ubrzo napušta i vraća se na staro. Pri tome, dosljedno, sluša američku pank i hevi-metal muziku, a lektira su mu stripovi.

Naravno, u vremenu u kome živi, zahvaljujući opštoj globalizaciji i širenju zapadnjačke kulture, ideologije i estetike, Bobanu su predmeti „masovne kulturne potrošnje“ (vokmeni, kasete, CD-plejeri, CD-ovi, ploče, starke, martinke, jakne „vijetnamka“ i „spitfajerka“, stripovi) mnogo lakše dostupni nego što je to bio slučaj sa likovima o kojima pripovjeda Kapor. To, doduše, stvara situaciju koja je djelimično paradoksalna, budući da Šestić, objektivno, živi u polusiromaštvu i zemlji koja je okružena ratovima i blokirana sankcijama, ali se u njegovom pripovijedanju može naći pojašnjenje, time što odjevne predmete – statusne simbole pank ikonografije opisuje kao nešto kupljeno u „normalna“ vremena prije ratova i sankcija, dok se još nalazio u okvirima normalne, emocionalno i finansijski stabilne porodice, dok mu muzika, ukoliko se izuzmu uređaji, ploče, kasete i diskovi koji su, kao i odjeća, nabavljeni u godinama prije rata i sankcija, postaje dostupna zahvaljujući ekspanziji tzv. piraterije (nelegalnog umnožavanja i prodaje nosača zvuka i slike) do koje u Srbiji dolazi tokom devedesetih i koja daje veliki doprinos globalizaciji u segmentu muzike.

Naredni odlomak, sa početka Vidojkovićeveg romana *Kandže*, plastično dočarava kako funkcioniše Šestićevo pripovijedanje:

Stajao sam ispred ogledala. Musav od sarme koju sam pojeo pre prvog džointa. Uživao ca marihuane možete prepoznati po crvenim beonjačama. Tu su. I drhtave ruke. I izgrizeni nokti. I raščupana kosa bez frizure. Cokule, svedoci hiljadu koncerata. Kaput, kupljen 1990. na Cvetnom trgu. Džemper, dala mi ga je Vesna, 1994. Bela razdrljena majica, koju nisam menjao poslednjih šest dana. Uflekana ajvarom, spermom i vaginalnim sekretom. Najzaraznija majica u svemiru. Neko dete je prošlo pored mene. Pravi se da ga ne primećuješ! Izgledaj normalno! Perifernim vidom prati njihovo kretanje! Još jedno dete. I još jedno. Zarežao sam na sebe, ali niko nije reagovao. Navikli. Srpska deca su naučila da žive usred pakla. Da se igraju rata. Da igraju fudbal. Da izvrću skočne zglobove. Da prenose zauške svojim očevima. Da silaze niz stepenice, s pomfritom i milkšejkom na poslužavnicima. Popeo sam se uz stepenice. Za kasama ih je bilo sedmoro i svi su izgledali odvratno. Meni je zapala najružnija.

„Dobar dan, izvolite”, prepala me je svojom lažnom srećom.

„Dobro, mamu ti jebem, je l' vidiš ti šta se dešava, je l' vidiš ti to? Otkud to veselje, koji ti je bre kurac?!“

„Dobar dan, izvolite“, ponovila je, ništa manje veselo.

„Mali šejk od jagode.“

„Za ovde, ili nosite?“

Dok sam čekao, pokušavao sam da se setim gde je trebalo da se nađem sa ostalima. Da li u parteru, ili u suterenu? Ili u WC-u? Možda nisu ni uspeli da stignu, možda su negde izgubili svoje mlade studentske živote?

„Vaš kusur, gospodine.“

Sišao sam zatim niz stepenice i ponovo zastao ispred ogledala. Gospode bože. Ugledao sam ih u ćošku. Zaverenici. Revolucionari. Domundavali su se i osvrtni, s revolucijom u kosama, borbom u očima i kricima pod jaknama. Izgledali su opasno (Vidojković 2004: 5–6).

Eksplzija kratkih i preciznih rečenica, koje od samog početka sadrže u sebi agresivnost i negativni naboj, što otvoreno izbija na površinu prilikom Šestićevog razgovora sa kasirkom u Mekdonalsu, trenutno prikazuje gnjevnog mladog čovjeka, čije nezadovoljstvo i prezir obuhvataju čitav svijet koji ga okružuje. Pri tome njegova sjećanja diskretno aludiraju na neka ranija, vjerovatno sretnija vremena, ali istovremeno i na grubu i brutalnu svakodnevicu kojoj je izložen i prepušten. On, kao i njegovi vršnjaci, ne čezne za neotkrivenom ili teško dostupnom muzikom, prevodima novih knjiga i reprodukcijama umjetničkih djela – njima je sve to dostupno, ali izgleda da ih je upravo ta dostupnost istovremeno udaljila od svijeta iz koga ta umjetnost dolazi. Oni se bore za egzistenciju, fizičku otvorenost prema svijetu i žele promjene, šta god da one donose i koliko god bili suštinski nesigurni u to čemu zaista teže.

### *Zaključak*

Tokom prethodnog teksta, već je djelimično izvršeno poređenje između džins-proze sedamdesetih godina prošlog vijeka i one sa početka novog milenijuma, na primjerima romana Kapora i Vidojkovića, ali ipak vrijedi izvesti nekoliko zaključaka, kako sa aspekta promjena koje su se desile, tako i u pogledu uticaja globalizacije na te promjene.

Pri tome se ne smiju izgubiti iz vida ni pomenute specifične okolnosti života u Srbiji tokom devedesetih godina, koje su se dešavale uporedo s globalizacijom.

U vrijeme kada je nastala, a prikazana u ključu navedenih romana Mome Kapora, džins-proza predstavljala je svojevrsan uvid u svijet i razmišljanje mladih tog doba, odnosno način za njihovo uvođenje u književna djela u svojstvu glavnih likova. Problemi koje oni imaju, ideološki okvir njihovih razmišljanja i stavova, te informacije sa kojima raspolažu i za kojima čeznu oslikavaju, suštinski, način na koji Kapor vidi širi društveni položaj mladih u Beogradu, kao glavnom gradu bivše Jugoslavije, u decenijama nakon Drugog svjetskog rata. Takav pogled se, iz današnje perspektive, može djelimično okarakterisati kao romantičan i dekorativan (što se, naročito, može reći za



romane *Beleške jedne Ane* i *Hej, nisam ti to pričala*), budući da autor, kroz naratore svojih romana, čak i takve probleme kao što su siromaštvo, neimaština, glad, kulturološka jednoobraznost i ograničenost dostupnih izvora informacija često posmatra i prikazuje na duhovit način, ili ih se prisjeća sa nostalgijom, vodeći naposljetku svoje priče ka nekoj vrsti stabilnog i manje ili više sretnog završetka. Ono što se osjeća u Kaporovim romanima koji spadaju u džins-prozu svakako jeste i sistemska, pozadinska stabilnost svijeta koji naseljavaju njegovi likovi. Drugim riječima, uprkos svim problemima sa kojima se susreću, njihovi životi teku bezbjedno u smislu odsustva straha od fizičkog nasilja i ugrožavanja života. Oni se slobodno kreću po gradu po danu ili po noći, zalaze u kafane, spavaju u studentskim domovima, borave na Savi ili Adi Ciganliji, ne prikazujući nijednog trenutka u svojim narativima da smatraju da nešto može fizički ugroziti njihovu bezbjednost ili život. U tom smislu i samo njihovo pripovijedanje je u velikoj mjeri lišeno agresivnosti u izražavanju, otjelovljene prvenstveno kroz psovke, uvredljivi govor i opise činova nasilja. Takođe, može se reći da je ograničenost dostupnih izvora informacija, kulturnih i umjetničkih sadržaja dovela kod ovih likova do svojevrstne idealizacije zapadnjačkog načina života i estetskih vrijednosti koje taj život podrazumijeva, u poređenju sa okruženjem i okolnostima u kojima sami žive.

Nekoliko decenija kasnije, tačnije početkom XXI vijeka, romani Marka Vidojkovića, u kojima pripovijeda narator Boban Šestić, prikazuju jedan sasvim drugačiji način života mladih ljudi u Beogradu, u neraskidivoj uzročno-posljedičnoj vezi sa brojnim društvenim, ekonomskim i kulturnim promjenama koje su se desile u periodu koji prethodi njihovoj radnji. Tu se mogu uočiti dva paralelna strujanja, koja su uzajamno izrazito suprotna. S jedne strane nalaze se raspad SFRJ, oružani sukobi koji su ga pratili i refleksije tih sukoba na stanje i kvalitet života mladih ljudi u Beogradu i Srbiji. S druge strane, međutim, nalazi se postupna globalizacija koja je tekla uporedo sa navedenim dešavanjima i, kao jednu od bitnih posljedica, imala potpuno „otvaranje“ prema svim mogućim kulturološkim uticajima i laku dostupnost svih mogućih sadržaja i objekata popularne kulture za koje bi mladi mogli biti zainteresovani. Iz takvog okruženja čitaocu se obraća Boban Šestić. On odrasta u Beogradu, koji, kao njen glavni grad, predstavlja jednu zemlju koja je iscrpljena okolnim ratovima, političkim previranjima i međunarodnim sankcijama i gdje bunt i nezadovoljstvo mladih raste do krajnjih granica. Boban, kao što je već rečeno, pripovijeda kombinacijom „klasičnog“ književnog i agresivnog uličnog govora, a ono o čemu priča i načini na koji to opisuje otvara potpuno nove aspekte džins-proze. Ona više nije sastavljena od opisa svakodnevnog života i anegdota sa beogradskih ulica, niti je žal za studentskim danima provedenim u oskudici, po ulicama i tuđim sobama, ali ispunjenim mladalačkim željama, težnjama i planovima za budućnost kao pogonskom gorivom. Nasuprot tome, Vidojkovićeve „varijanta“ džins-proze predstavlja krik jedne generacije kojoj je mladost zaustavljena ili usmjerena u nepoznatom pravcu, generacije koja je gnjevna, puna mržnje, agresivnosti i prezira, generacije do koje je „razvijeni

svijet“ došao na sve moguće načine, u svim svojim vidovima i kroz sve moguće uticaje, ali koja, opet, smatra da je životnim okolnostima i samim mjestom življenja spriječena da bude njegov dio. Boban Šestić nema funkcionalnu porodicu, nema jasan cilj i ambicije u životu. On je ljut, ogorčen na sve što ga okružuje i to se vidi iz svake rečenice njegovog narativa. Međutim, isti taj narativ otkriva i jednog pristojnog, vaspitanog i relativno široko obrazovanog mladog čovjeka, čije odrastanje je, uporedo sa stvarnim životnim problemima sa kojima se suočavao, teklo pod snažnim uticajima određenih segmenata popularne kulture, koji na sve načine nastoji da takve osobine sakrije i potisne što dublje, naročito u odnosu prema drugim ljudima i okolini uopšte. On teče kao savremeni akcioni film, sniman iz perspektive glavnog junaka i fokalizovan kroz njega, gdje se događaji, djelovanja i razmišljanja glavnog junaka smjenjuju u brzom nizu scena, svedeni (ogoljeni) na suštinu. Upravo to predstavlja suštinsku razliku između onoga što je inicijalno nazvano džins-prozom i u prethodnom tekstu predstavljeno kroz tri romana Mome Kapora i proze sličnog tipa nastale na početku XXI vijeka otjelovljene u Vidojkovićevim romanima. Nema više vremena i prostora za suviše emocije, gradske anegdote i emotivne opise Beograda, njegovih ulica i čari. Džins-proza postala je gruba, direktna, ironična i agresivna. Kao i oni o kojima govori.

#### Literatura

- Flaker 1983: A. Flaker, *Proza u trapericama*, Zagreb: ZNL.  
Kapor 1976a: M. Kapor, *Beleške jedne Ane*, Zagreb: Znanje.  
Kapor 1976b: M. Kapor, *Provincijalac*, Zagreb: Znanje.  
Kapor 1978: M. Kapor, *Hej, nisam ti to pričala*, Zagreb: Znanje.  
Vidojković 2004: M. Vidojković, *Kandže*, Beograd: Samizdat B92.  
Vidojković 2005a: M. Vidojković, *Ples sitnih demona*, Beograd: Samizdat B92.  
Vidojković 2005b: M. Vidojković, *Davo je moj drug*, Beograd: Samizdat B92.  
Vidojković 2007: M. Vidojković, *Pikavci na plaži*, Beograd: Samizdat B92.

## МОТИВ ЖРТВЕ У РОМАНУ *ВУЧЈА СЕН* РАДОВАНА ЖДРАЛА

Текстови који говоре о стваралаштву Радована Ждрала, а који су нам у овом тренутку били доступни, могу се сврстати у круг књижевне критике, односно књижевних приказа. С обзиром на њихов садржај, можемо уочити неколико маркационих тачака које би окарактерисале вишедеценијско стваралаштво овога херцеговачког аутора. Тако Драгомир Попноваков, говорећи о Ждраловој књизи приповедака *Крилати бик* (1976), наводи да се наш аутор може сврстати у ону групу писаца који са сваком новом књигом започињу нешто ново доносећи неочекиване литерарне преображаје, који, природно, намећу сваки пут друкчије критерије вредновања, те да овакве писце стваралачки немир гони да трагају за необичним садржајима и да, ризикујући, откривају непознато и ново (Попноваков 1996: 73). Једна од особености поетике Радована Ждрала била би и на различите начине формулисана фантастика, па кад је реч о роману *Глинене кочије* (1979), бивала је означена као *социјална фантастика булгаковљевског типа* (Бадњаревић 1980: 401), док је фантастика у роману *Руководећи мозак* (1983), који је *преплет фантастичног и реалног*, доведена, с правом, у везу са сатиром, која је *друштвену критику прикривала екскурсима у фантастичне светове и пределе* (Млађеновић 1985: 102). Блиско овом мишљењу јесте и то да у појединим Ждраловим делима доминира *поступак алегоризације* (Белеслијин 2010: 72), па је помало спорно могу ли се нека од њих уопште и означити у целини као фантастична (реч је о роману *Водич за покорне*). Такође, једна од битних стваралачких равни овога аутора, која се јавља у скорије време, јесте заснована на значајним личностима, односно догађајима важним за национални идентитет, чији би главни репрезенти била *Трилогија Теслијанум* (*Господар муња*, *Мит о господару муња* и *Детињство господара муња* 2006), као и *Херцеговачка рапсодија* (2003).

Дело које ће бити предмет наше анализе јесте Ждралов роман *Вучја сен* (1990). Роман је сачињен из четрнаест насловљених поглавља, при чему би прво и последње имали улогу својеврсног пролога, односно, епилога. Најједноставније речено, радња романа прати судбину дечака Ћићија почевши од његовог првог живота, смештеног у праисторију, кроз дванаест инкарнација у различитим епохама и просторима, по нечему цивили-

---

\* aropin@np.ac.rs

зацијски значајним<sup>1</sup>, па све до последњег јунаковог отелотворења, јединог у коме ће се остварити до краја, као одрастао човек. Оно што је узроковало ову сеобу дечакове душе јесте одлука Господара Тама<sup>2</sup> да дечака узме за свога наследника<sup>3</sup> и дечаково упорно одбијање да на то пристане, те је стога кажњен да се изнова враћа и сваког пута мучки буде убијен. Једна од главних (ако не и главна) идеја, која се протиње кроз читав роман (а која је уочљива и у неким другим делима овога писца), јесте исконска борба деструктивне силе зла и креаторског позитивног принципа, али и промишљање о пореклу зла међу људима, које, по мишљењу аутора, није урођено већ стечено и то, како се овде очитује, под утицајем неких спољашњих сила, оличених у божанству таме, смрти, подземног света. Насупрот овом божанству, јесте божанска представница, заштитница – мајка људи – богиња Меа.<sup>4</sup> Тако представници људи кроз читав роман балансирају између ова два принципа, тачније, како се нижу векови, бивају све потчињенији Ркасу<sup>5</sup> – Господару Тама. У складу са таквом поставком,

---

<sup>1</sup> У неким поглављима романа историјске чињенице дате су само као оквир за причу, без помињања историји познатих имена, док се негде наизглед конкретизују увођењем историји познатих личности. Међутим, ако се позабавимо и тачношћу смештања личности у дати оквир, видећемо да се аутор поиграва чињеницама. На овај начин се релативизује тачност историје, али се истиче оно што јесте заправо најбитније – она се понавља, уз мање или више варијација. У складу са тиме, може се рећи да у овом роману аутор, на својеврстан начин, приказује циклични доживљај времена, а не линеарни, што је још један од елемената митског оквира.

<sup>2</sup> Ово божанство таме именује се још и као Сиви Вук и Ркас. Има могућност инкарнације у људска бића, али се појављује и у свом облику. У неким поглављима се отворено представља као супротност соларним божанствима, која су, из неког разлога, напустила људе. Самим тим је отворен простор за владавину Господара Тама. Посебно је интересантан облик множине за именицу тама, чиме се још више потенцира дубина и слојевитост мрачних димензија.

<sup>3</sup> Наводи се како је Ркас *облежао* Ћићијеву мајку, те му је биолошки отац. Овај мотив везан за начин зачећа подсећа на Зевсове односе са смртницама (в. Речник 2000:158-161), што је још један од примера за то како аутор слободно варира познате чињенице. Такође, и Зевс је био побуњеник против свога оца, попут главног лика у роману.

<sup>4</sup> Име и *деловање* ове мајке – заштитнице људи може се довести у везу са Гејом (уп. Речник 2000: 92-92).

<sup>5</sup> Аутор, вероватно, није случајно дао ово име свом лику. У разговору који смо у јануару 2013. године обавили са писцем романа, речено је да је име Ркас највероватније пронађено код Чајкановића. Међутим, код Чајкановића се на једном месту помиње Оркус, као римски бог доњег света (в. Чајкановић 1994: 55), за шта смо потврду пронашли и у *Речнику грчке и римске митологије* (уп. Речник 2000: 309). Стога сматрамо да је аутор и овде направио варијацију на познати податак, као и у случају Мее – Геје. Дакле, читава концепција по којој је изграђен лик Господара Тама јесте у вези са подземним божанствима прехришћанских

неминовно је да се кроз радњу романа представља и судбина бројних жртава, које су падале у сукобима поменутих двају принципа. То нас доводи и до дефиниције појма жртве, јер се у роману овај термин може посматрати у оба своја основна значења: религијском, *као оно што се приноси на дар неком божанству у знак захвалности или ради придобијања милости тога божанства*, и оном другом, по коме је жртва *онај који је погођен ратним разарањем, који је убијен, погинуо* (Речник СЈ 2007: 375). Међутим, у раду ће акценат бити стављен на оне елементе који су у блиској вези са првим поменутих значењем појма жртва, тј. Жртвовање, при чему ће се, што је и природно с обзиром на узраст главног јунака, посебна пажња обратити на жртвовање деце. Пошто ово дело Радована Ждрала (и не само ово) мотивски вишеструко кореспондира са традиционалним културама које припадају различитим просторно-временским тачкама, циљ нам је да покажемо о каквим везама је заправо реч, те како се и са каквом улогом одређени елементи тих култура претачу у мотиве романа.

По дефиницији, жртва је *ритуални дар у облику приношења или размене с божанским бићима, светим силама или прецима. Намера је да се успостави комуникација, исправан однос и добију одређене бенефиције за појединца, заједницу или читаво друштво* (Енциклопедија 1992: 823). Чин жртвовања заснован је на *вољном давању или одрицању од неке високовредноване супстанције или начина бивствовања у корист неке свете силе или бића вишег статуса* (Енциклопедија 1992: 823). Из овога очито следи да приношење жртве подразумева три основна елемента: жртводаваоца, жртвопримаоца и саму жртву. Што се жртве тиче, постоји веома широка палета *објеката* који се могу жртвовати. По некаквој хијерархији, на првом месту би било само божанство (Пуруша у Индији, Озирис у Египту, Христ у раној црквеној теологији итд.), затим човек, а потом следе разне врсте животиња, биљке, напици, јела од житарица, а често и предмети (одећа, алат, оружје, накит и сл.). Поред ових објеката, познате су као жртве и *замене* по систему *део за целину* (животиња за човека, биљке за животињу, фигуре од теста, као и жртвовање дела тела). Као што је већ речено, помоћу жртвеног обреда покушава се успоставити комуникација са неком вишом силом да би се сачувала заједница од опасности, која је животно угрожава, па било да је реч о предупредивању те опасности или отклањању оне која је већ настала. Према томе, *жртвеним ритуалом је створен образац инвестирања у сопствену животну извесност и контролисање природне реалности* (Јовановић 1998: 32). С обзиром на то колико је велики број ритуала, који су у функцији отклањања животне неправилности и успостављања поновне равнотеже, а у овом случају на првом месту јесте обред жртвовања, *прича о обреду је*

---

религија, али је евидентно да га је Ждрале уметнички преобликовао, те му доделио само негативне атрибуте.

својеврстан наративни ритуал уграђен у књижевну форму која живи као упориште културне традиције (Јовановић 1998: 34). У складу са тим и постоји низ књижевних дела, било да потичу из слоја усменокњижевне традиције или из корпуса савремене књижевности, која негде у свом подтексту, експлицитно или латентно, садрже примере *деловања жртвеног обрасца* (уп. Јовановић 1998: 34-36). Једно од таквих дела јесте и роман *Вучја сен* Радована Ждрала.

У пролошком поглављу романа под насловом *Смрт пра човека Тићија* представљена је кризна ситуација у једној племенској заједници. Наиме, завладала је хладноћа због изостанка сунца, а и глад као последица недостатка плодова и улова. Услед тога, племе је принуђено да приступи обреду жртвовања, при чему се жртвују најмлађи чланови – синови и то тако што се каменом размрскава глава жртве, да би се након тога раскомадала и појела. Овај начин жртвовања можемо условно довести у везу са жртвовањем неког од божанстава у виду потомка, који представља нешто највредније, при чему би се тако његова снага пренела на чланове заједнице, у виду својеврсног причешћа – теофагије. Са друге стране, очито је и прилагање деце као жртве зарад напретка и бољитка у животу заједнице, које је било познато у различитим традиционалним културама, почевши још од неолита (уп. Јанићијевић 1995: 45-47). Важно је истаћи и детаљ да је жртводалац отац, што одговара оном делу традиционалног обреда по коме ту улогу и извршава неки од водећих чланова заједнице. Међутим, овде изостаје било какав позитивни резултат који би уследио као одговор жртвопримаоца, а уводи се лик Господара Тама Ркаса, који обелодањује дечаку, главном јунаку, да му је заправо он отац и нуди му наследство у виду управљања светом мртвих.

Наредно жртвовање у религијском кључу јавља се у *трећем искушавању*, насловљеном *Заробљеник*. Овога пута дечак се нашао у Египту, за време владавине Аменофиса III. Током одсуства владара, који је у ратном походу, Тићија проналази Нефретете, владарева супруга. Одлучује да сакрије дечака и одгаја га као свога сина, али јој је претња Астарта, која има претензије да угрози њен брак и замени је у тој улози.<sup>6</sup> Аменофис се враћа из рата, али не као победник. На једном месту раније сазнајемо да је бог Ра тај коме се Египћани клањају и у његовом обраћању поданицима сазнајемо који је принцип по коме функционише благостање међу људима. Он каже: *Од летине своје и од житних ствари немој затезати да принесиш првине; првенце између синова својих мени да даш. Сви првенци нека ми буду принети, како првенци човека, тако и животиња!* (Ждрале 1990: 49). У продужетку следи и Нефрететино објашњење оваквих божанско-људских односа: *Тако верујемо. А ми хоћемо да поремећаја не буде, да све остане исто, онако како је било у доба наших старих краљева. Зато се*

---

<sup>6</sup> И овде је аутор варирао чињенице, наиме, Нефретете је била супруга Аменофиса IV, а Астарта је била богиња семитског порекла, а не смртница из Египта.

морају приносити жртве од принова. Нови овнови, ново жито, нови синови. У супротном би дошло до тешког пормећаја у свету (Ждрале 1990: 49). Дакле, аутор веома експлицитно даје образложење самога ритуала.<sup>7</sup> И, с обзиром на обичаје и пораз, владар одлучује да дечак Ћићи, који индиректно постаје његов првенац, постане жртва богу не би ли се успоставила равнотежа након поремећаја и тако окренула ратна срећа. Као и раније, а и након овога, дечак у крвнику препознаје Ркаса.

Пето искушавање, насловљено као *Краљев син*, смештено је у Шведску, када у њој влада краљ Аун. Готово читава радња овога поглавља заснована је на Фрејзеровом запису о жртвовању краљевих заменика<sup>8</sup> у *Златној грани* где се каже: *Тако се прича да је Аун, краљ Шведске, приносио жртве Одину неколико дана узастопце и да му је тај бог затим одговорио да ће живети докле год буде жртвовао по једног сина сваке девете године. Он је на тај начин жртвовао девет синова и жртвовао би и последењег, десетог, али му Швеђани нису дозволили да то уради. Тако је умро и сахрањен је на једном брежуљку код Упсале* (Фрејзер 2003: 277). У овом наводу реч је о жртвеној замени, јер су владари некада били временски ограничени када је о управљању реч, те су бивали сами жртвовани, док се обичај није преиначио у жртвовање краљевих заменика, након чега је он могао да остане и даље на власти. Ипак, аутор романа поетски је трансформисао овај навод. Наиме, Один није реаговао на краљеве молитве, али их је услишио Ркас, тако да је он заправо тај који склапа погодбу са Ауном око жртвовања синова ради продужетка живота, а самим тим и власти. Исто тако, нема епизоде са побуњеним народом, већ и последњи син – Ћићи бива жртвован. Наравно, све жртве су биле узалудне, јер је човеку вечност онемогућена. Дакле, у овом делу, аутор варира и улогу самог бога Одина, који је био врховно скандинавско божанство, па самим тим и бог подземља, јер овде, као и у читавом роману, та улога припада искључиво Ркасу Господару Тама.

Последњи део који мотив жртвовања приказује у религијском значењу овога појма проналазимо у *осмом искушавању* под насловом *У Јасеновицу*. Реч је о *приношењу жртава на Божић: Увече тога дана, у славу свога бога, пред Заповједнишвом заклано је двадесет божићних `печеница`. (...) Приношење жртава изведено је уз божићну церемонију. (...) На жртвенику од храстових дасака пуше се још топла људска тела,*

---

<sup>7</sup> У овом мотиву код Ждрала долази до преклапања неколико познатих чињеница о оваквом жртвовању. Реч је о обичајима у Сирији, Феникији и Палестини (Канаанци) (в. Јанићијевић 1995: 83), јудаизму – Јахве је побио све првенце у Египту, осим јеврејских (Јанићијевић 1995: 122). У Грчкој су жртвована деца богињи Артемиди. Све ово је чињено у циљу савладавања непријатеља, спасавања отаџбине, борбе против глади, куге или других несрећа (уп. Јанићијевић 1995: 128-129).

<sup>8</sup> В. Фрејзер – о жртвовању краља и његових заменика у Шведској (Фрејзер 2003: 277).

шаљући неми знак у космички простор. Двадесет вукова из чопора Сивог Вука кидишу им на џигерицу. Око зуба и чељусти им црвени мак меса. Заповједник слави Божије рођење (Ждрале 1990: 78). У овом поглављу, које је једно од најобимнијих у роману, долази изнова до померања основног ритуалног обрасца жртвовања. Уз прославу празника у част рођења онога који се жртвовао за читав људски род, изводи се крвави пир, који садржи све елементе ритуала: жртвоваоца, жртву, жртвеник и жртвопримаоца. Међутим, жртвопримаоца је у потпуности изопачен. Он није неко ко ће успоставити равнотежу након што прими жртву, он је заправо тај који у роману од самога почетка креира наopak свет. Наведен чин жртвовања само је један од детаља у мноштву жртвовања у овоме поглављу, а која бисмо подвели под друго значење појма жртва. Занимљиво је поменути и то да се овде, кроз речи Месеца, промишља о смислу жртве, али и кривице, што су и по Владети Јеротићу блиско повезани појмови.<sup>9</sup> Наводи се читав списак великих кланица присутних на свим меридијанима и у свим временима од како човек постоји, да би се поставило питање: *Шта ли су скривили тешко и неопростиво ти људи, те им и децу кољу и маљем убијају? Која је то покора? (...) Не може бити да су криви толико да их убијају на стотине хиљада! Не може бити! Постоји ли уопште кривица због које човек човека може осудити на смрт?* (Ждрале 1990: 79-80).

Иако се ова питања не налазе на самом крају романа, сматрамо да су она кључна за његов настанак. Пратећи судбину дечака Ћићија и богињу Меу у сталном дуалистичком сукобу са господаром Ркасом и његовим вучјим пратиоцима, постављено је неколико идејних нити овога дела. Осим ауторових констатација да су крвава раздобља неодвојиви пратиоци људске врсте, те да су жртве исконског зла увек невинне, видели смо да се поставља и питање евентуалне кривице, која би била узрочник свих жртвовања. Јер, навикли смо да за сваку последицу тражимо и узрок, не бисмо ли дали смисао ономе што је наизглед бесмислено, и тако олакшали сопствени опстанак. У овом роману Радована Ждрала узрочник и онај који је одговоран за зло у људима, који по својој природи нису створени да буду зли, јесте Ркас. Дакле, да није њега, не би било ни насилне смрти као последице зла у свету. И овде ћемо се поново осврнути на промишљања Владете Јеротића, који на питање зашто је човек крив, па самим тим и заслужује жртвовање каже следеће: *Неко је сагрешио пре човека! Неко, може да буде само духовно биће које надилази у много чему човека. Назван је Луцифером, за којим је пошао, заведен, једно време, човек (велики Његош је ово наслутио у Лучи микроkozма). Човеков `прародитељски грех` (са библијским митом о рају, Адаму и Еви), само је понављање пра-*

---

<sup>9</sup> Мишљења сам да и поред, наизглед, различитих описа (садржаја) појма жртве – у различитим периодима људске преисторије и историје, код различитих народа и њихових религија – у корену жртве и жртвовања, налази се кривица (Јеротић 2007: 87).



прародитељског греха гордог и завидљивог Луцифера (Јеротић 2007: 88). На крају можемо рећи да Радован Ждрале, без обзира на давање мрколомрачне слике људског постојања, ипак жели да сачува чистоту врсте којој и сам припада, на првом месту зато што одбија да усвоји чињеницу како је човек исконски предодређен да чини и зло, а потом, и даје, иако веома бледу, могућност да она мањина, која је одбила да се потчини владару таме (Луциферу или Ркасу, то је сасвим свеједно), успе да рекреира ново племе, чисто и плодотворно, зарад кога људско постојање може имати смисла.

#### Литература

- Бадњаревић 1980: А. Бадњаревић, „Радован Ждрале: Глинене кочије“, Нови Сад: Поља, 261, 400-401.
- Белеслијин 2010: Д. Белеслијин, *Дан, контекст, брзина ветра*, Панчево: Мали Немо, 71-73.
- Енциклопедија 1992: *Енциклопедија живих религија*, Београд: Нолит.
- Ждрале 1990: Р. Ждрале, *Вучја сен*, Сарајево: Свјетлост.
- Јанићијевић 1995: Ј. Јанићијевић, *У знаку Молоха, Антрополошки оглед о жртвовању*, Београд: Идеа.
- Јеротић 2007: В. Јеротић, *Улога жртве, прогонитеља и спасиоца у животу човека и народа*, Нови Сад: ЛМС, јул/август, књ. 480, св. 1-2, 83-93.
- Јовановић 1998: Б. Јовановић, „Мит о жртви“, у: *Књижевност и историја: зборник радова са научног скупа на тему Жртвовање и саможртвовање у књижевности*, Ниш: Центар за научно истраживање САНУ и Универзитета: Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 31-37.
- Млађеновић 1985: М. Млађеновић, „Преплет фантастичног и реалног“, *Домети, Часопис за културу*, 40, год. 12, Сомбор, 102-104.
- Попноваков 1996: Д. Попноваков, *Не реци да си књижевник*, Нови Сад: Папирус, Ivan Ivan company 73-75.
- Речник 2000: *Речник грчке и римске митологије*, Д. Срејовић, А. Цермановић, Београд: СКЗ, Јавно предузеће Службени лист СРЈ.
- Речник СЈ 2007: *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Фрејзер 2003: Ц. Ц. Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, Београд: Иванишевић.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон.



## АСПЕКТ ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА У ГОРСКОЈ СЛУЖБИ ЂОРЂА СЛАДОЈА\*\*

Категорије израза су независне од сваке културне детерминисаности, у њима примећујемо искуство субјекта који се поставља и ситуира помоћу књижевног текста. Субјективност јесте способност песника да себе постави као „субјект“ и одређује се статусом лица. Субјективност се може сагледати и на филозофском нивоу. Филозофи антополошког периода Старе Грчке превасходно су се интересовали за субјект који сазнаје, мисли и говори. Говор појединца, израз је индивидуалне психологије. Појединац кроз свој говор изражава лична преживљавања, тако да речи добијају конкретни смисао у моментима када се изговарају, односно исписују. Сваки израз одликује се стилем који се заснива на различитим организовањима речи.

За градњу лирског исказа, осим стихова, служи и лирски субјект. Лирски субјект, у зависности од тога како врши своју функцију, може да буде прикривени и неприкривени, стварни или имплицирани. Стварни лирски субјект је песму написао, а имплицирани је пишчева творевина. Разни су односи између лирског субјекта и лирског исказа. Лирски субјект може бити ван песме или да сам у њој учествује.

Наука о књижевности нас учи да лирски субјект означава говорно лице у лирској песми. Он је носилац лирског исказа у ја-форми, али и носилац мисли, осећања и расположења. Јавља се у различитим формама па се користе синонимни појмови: стваралачко ја, песничко ја, говорно ја, лирски јунак, биографско ја, фиктивно ја, ауторско или емпиријско ја. Све ове варијанте именују се као „лирско ја“. Овај рад има за циљ да размотри аспект лирског субјекта у збирци изабраних песама о завичају *Горска служба Ђорђа Сладоја*. Приликом анализе песама кренућемо од претпоставке да се глас Сладојевог лирског субјекта креће у распону од скрушеног монашког гласа до сатиричног тумача извргнуте стварности. Покушаћемо да дамо одговор на питање: да ли између ауторског и лирског ја постоји дистанца?

Предмет интерпретације је, дакле, Сладојева збирка изабраних песама о завичају. Кроз перспективу једног проблема, а то је аспект лирског субјекта вршићемо њено тумачење.

---

\* snezanabascarevic@hotmail.com

\*\* Рад је урађен у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, бр. 178028, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Ђорђо Сладоје припада реду песника чије песништво има динамичан ток. Најбитнију карактеристику његовог талента представља песничка способност помоћу које је свој поетски свет изградио на патријархалној култури, затим, на личном и колективном искуству. Сладоје је један од најстаријих гласова стражиловске линије; пише крајње једноставно, у духу народног казивања. Његову стваралачку природу карактерише и тематско-мотивски распон који се креће од руралног завичајног света са флором и фауном, до урбаних тема и тема надмоћи историје над појединцем. Сладојев поетички став је да лирске песме нема без емоције и он је не скрива. Његова тежња лежи у следећем: да у песми максимално оснажи интензитет најчистијег и најинтензивнијег доживљаја света.

Сладоје показује способност да сажме збивања и доживљаје, тежњу да изнесе своје виђење света и да их саопшти на уском простору песме. То је поступак који свет завичаја боји поетски. У песмама ове збирке песник је јединка у туђем свету, која с чежњом и тугом истовремено мисли на свој завичај. Сладоје, певајући, успешно спроводи принцип узајамног прожимања простора, времена, предметности, осећања, мисли, расположења, идеја, хтења и стремљења. Повезује туђину и завичај, предметност туђине и предметност завичаја, прошлост и садашњост, живот и смрт, живе и мртве, материјални и духовни свет. Уочљив је и принцип повезаности који је остварен на формалном плану збирке, њеним структурирањем: врло је очигледна међусобна повезаност (кореспонденција) поетских целина и повезаност међу структурним елементима поетске целине. Ти видови повезаности огледају се на мотивском, лексичком и версификацијском плану. У реферату наше тумачење ће, надаље, бити у тесној вези и са питањем религиозности и завичајности, јер глас Сладојевог лирског субјекта иде у распону од скрушеног монашког гласа до сатиричног тумача извргнуте збиље.

Религија представља систем веровања, одређени поглед на свет и однос према Богу. Она је ствар опредељења и непрестаног трагања за смислом (Башчаревић 2010: 285–293). Питање религије дубоко је укорењено у човековој личности и представља његово уверење и понашање. Повезаност уметности и религије остала је непромењена кроз историју. Предмет спознаје религије и уметности јесте човекова природа, његов положај у свету, а основни смисао је истоветан – открити и пробудити духовност у човековом бићу. Појединачни делови једног књижевног дела и његови најситнији елементи, посредно говоре о духовној егзистенцији свог писца, а међусобно се повезују и уграђују у вишу целину и, како каже Бахтин, у „крајњу смисаону интенцију дела“ (Бахтин 2013: 67). Дух религије је живи дух присутан у поезији, начину живљења и поимања света Ђорђа Сладоја и представља извор мудрости и лепоте. Његова поезија по својој природи тежи да собом сублимише, а не само да симболише духовност.

Песме збирке *Горска служба* упућују читаоца на теолошки контекст у коме тријумфује хришћанска вера. Лирски субјект тражи излаз из безизлаза у вери отаца. Кад притисак живота, притисак историје постане неиздржљив, вера се указује као уточиште. Вера обећава спас. У његовој визији спасења, тело и дух су сједињени у религији. Ђорђо Сладоје је на једном месту експлицитно дефинисао сопствену поетику: „Детињство, завичај, Косово, српска историја, култура, митологија, религија, моје су опсесивне теме, ево већ три деценије.“<sup>1</sup> Сладојев дијалог са религијом и завичајем, много је сложенији него што то на први поглед може изгледати.

Збирка *Горска служба* је збирка лирских песама савременог израза и исказа која јасно отвара питања књижевног наслеђа код аутора. Песме се наслањају на нашу епску и лирску поезију, али то наслеђе својим индивидуалним талентом песник успешно преображава и даје лични печат. Лакоћа је само једна од тајни његовог песничког умећа. Сладоје својом поетиком, служећи епској и лирској традицији потеже озбиљна питања читања и критичког вредновања савремене поезије. Он нас опчињава изворном лепотом песничког језика, благородним, готово молитвеним тоном и пригушеним сјајем запретаним између речи и стихова. Он је модеран песник на немодеран начин (Христић 1968: 69).

У стиховима ове збирке успоставља се одређена вертикала смисла, која се, и поред непосредности језичког израза, може сагледати као заокружена, систематска целина. Она се код Сладоја показује као дубога хришћанска до те мере да је његов опус вероватно најпристалије место у којем бисмо могли да сагледамо православну мотивику у савременом српском песништву.

У стиховима *Горске службе* преовладава тежња да нас приведе покајању и искупљењу. Зато у песмама верујемо лирском субјекту и тако лако прихватамо његов молитвени запис као свој сопствени. Вероватно због препознатљивог повезивања личних и заветних дамара и због разнежености која ствара свеопшту тугу и страдање.

Уз исконски чисту, детињу душевност која ћопићевски зари из завичајних слика и мотива, овог песника пресудно одређује увек присутна аура православне духовности јединствена у целокупној новијој српској књижевности, коју смо већ поменули. Потрага за Богом, дијалог са њим, а још чешће унутрашњи дијалог о Њему, веома су чести мотиви у Сладојевој поезији, као у песми „Успомене полазника“:

„Пртином сјајном ко по води,  
Као ласица кроз снежне пласе -  
И ја сам кричио: Христос се роди!  
И шапутао спаси нас, спасе“

---

<sup>1</sup> Из интервјуа Жељке Домазет (*Ново Ослобођење*, Српско Сарајево, 14. 10. 2003, 25).

(Сладоје 2010: 12).

Лирски субјект пева и о божјем присуству у људском свету. Као пример наводимо стихове из песме „Вазнесење“:

„Који летео није, Господе, узнеси га,  
Испрегни из вршаја, долапа и таљига!  
Узнеси нишчег духом, паора и аласа,  
И спаси сваког – коме је још до спаса“

(Сладоје 2010: 199).

Божје постојање је само по себи чудо, а о таквој свести песник из песме оставља и те како убедљива лирска сведочанства, као у стиховима песме „Велики пост“:

„О, кад ће недеља  
Бела,  
Цветна,  
Чиста,  
Просветљена;  
Недеља мироносица,  
Недеља спасоносица;  
Воздвиженска,  
Преображенска,  
Богојављенска  
Недеља  
Кад ће?“

(Сладоје 2010: 128).

Ђорђе Сладоје је песник којем традиционална, хришћанска духовност широког спектра представља основно упориште за све оно што подразумева активан рад језика. Негујући наизглед лаке и једноставне, али вазда ефектне и снажне лирске песме, овај песник нас непрестано упозорава на то да никако не треба заборавити оно што представља темеље културолошког идентитета којем припадамо. Оно што је свима познато Сладоје приказује као неку врсту чуда и као својеврсно откриће.

Отуда основни парадокс Сладојеве поезије: она је, с једне стране, изразито једноставна, а, са друге стране, она по правилу делује рафинирано и, чак, откривалачки. Ова поезија нам показује како оно што је добро знано може бити виђено на нов, до сада нечувен начин (Паовица 2004: 859–871). Лирски субјект, очигледно, сматра да је света служба она у којој сопствене животе, нашу стварност и културу откривамо са упечатљивом свежином и иновативном убедљивошћу. Лепота открића познатог је оно што увек изнова осваја у поезији Ђорђа Сладоја.

У песми „Манастирски баштован“, у њеном стиху:

„Света је ово служба – само ти синко треби“  
(Сладоје 2010: 190),

рафиниран читалац може препознати изразити аутопоетички став Ђорђа Сладоја.

Трава, сунцокрет, пчеле, фреске, извор у стени, трешњин цвет, мирис зове, осмех на драгом лицу, сјај у дечјим очима, све су то мала васкрсења – чудеса којима нас Господ, по милости својој, свакодневно дарује, које песник из песме препознаје и користи као мотиве. Он те дарове не одбија, већ узвраћа уздрајем:

„Прокрчи пут до врела – крај улишта и саћа  
У којем сваки лик се у божји преобраћа  
И не треба ти друге ни молитве ни хвале  
Осим живога зрна и трешње процвале“  
(Сладоје 2010: 193).

Лирски субјект је андрићевски брижан. Он брине о судбини света и кад то од њега нико не тражи. Тад можда и најинтензивније. Ради боље илустрације наводимо прву строфу песме „Поклоњење“:

„Треба се смерније пети  
До прага манастира  
Да би нас чуо свети, у  
Уместо среског жбира“  
(Сладоје 2010: 129),

и завршне стихове песме „Здес и днес“:

„Господе, иже јеси,  
У рогачу и реси,  
У заперку и лози,  
Ако ћеш – сад помози!“  
(Сладоје 2010: 174).

Сладојева поезија је редак и драгоцен спој песништва, високе културе, осећајности, изразитог моралног става као израза заветне свести, упркос времену сумњи и растакању вредности. Ретки су песници који, литургијски снажно и лирски понесено, славе божје присуство у свету, видљивом и невидљивом, у свему што је поштеђено кобне свести о пролазности и смрти. То потврђују стихови песме „Црква на далеком брегу“:

„Душама кад, у сутон, измиле да се згрију,  
Проповед киша држи, северац литургију“  
(Сладоје 2010: 76).

Из религиозних стихова закључујемо да је корен религије у емоционалном стању лирског субјекта, у његовој преданости Богу. Вера је најособенији и најдубљи акт његовог духа, јер религиозни акт чини човека човеком. Сладојева тежња за божанским је тежња за спасењем од свега земаљског, пролазног и ништавног.

Сладојева поезија чува колективни, народни дух, који примећују сви морално осетљиви Срби. Сладоје је опојао напуштене куће, остављене цркве и школе, похарана села и својим стиховима запалио свећу—задушницу милим убогостима. Оно што посебно издваја Сладоја јесте његов завичајни циклус. Он је брижан херцеговачки баштован. Његове књиге су речници и збирке народног живота у којима су сабрани трагови једне аграрне културе и цивилизације. Осећање завичајне припадности постаје све дубиозније, све више бива архајска ознака. Све је више људи без завичаја и без родне куће, они не познају ту архетипску емоционалну везу. Вероватно није реч само о искорењеним људима него о промени цивилизацијског кода и другачијој лествици вредности. И песницима је, приликом стварања, неопходна временска или географска раздаљина. Завичај је све видљивији што смо даље од њега. Такве слике су обично истинитије. Оно што је далеко, још боље недоступно или изгубљено, успешније се симболички реинкарнира. То је уочљиво и у Сладојевом завичајном албуму, у песми „Улог“:

„Чим склопим очи, ето њега —  
Мог суда и спаса потоњега“

(Сладоје 2010: 37).

Уношење модерног сензибилитета у традиционалне оквири зацело је Сладојев омиљени поступак. Потом се јасно види лом између патријархално уређеног света у пропадању и долазећег, модернијег и проблематичнијег. Његове песме су молитве за умрле. Једна од таквих је и „Да земљи топлије буде“:

„Одлазе моји мили  
У земљицу студену  
Учини, Господе, да их  
Негде у суво удену“

(Сладоје 2010: 78).

Тужне су невоље сеоског гробља: гробље је далеко и нема више места, нити има ко да опоје упокојене. Једна од песама на ту тему је „На гробу очевоме“:



„Покрај Алексе ту одмах до Тривка  
Лежи мој отац већ четири лета  
Са својима је па зашто ме зивка“

(Сладоје 2010: 77).

Дубока антрополошка и културолошка проникнућа лирског субјекта имају уистину завичајни залог, посебно у препознатљиву и убедљиву херцеговачку нијансу. Он ће преко завичајних слика стићи до неслућених дубина личног и колективног памћења и језичком чаролијом оживети не само чуда и знамења нашег разореног патријархалног света, него и неке од кључних религијских и историјских симбола. Под великим луком животног и песничког искуства израсла је Сладојева Херцеговина, споља језички и евокативно-мелодијски раскошна, а изнутра тиха и смерна, света у својој сиротињи и хришћански самилосна, сва у сапатнички топлом одсјају, где у сваком срцу стоји једна црква. Сладоје је редак песник аутентично православне духовности која зари из готово свега што је написао, и то некако завичајно препознатљиво. О свом прогнаничком усуду проговориће кроз песму „Прогонства“:

„Из родне куће глуве барутане  
Терају ме стухе јејине и вране“

(Сладоје 2010: 139).

А о одбрани кућног прага кроз стихове песме „Чуваркућа“:

„Ево ме, Земљо, на бранику –  
На мртвој стражи – у дрвљанику.

Ту чувам оца, мајку, ћерку,  
Сестру и драгу“

(Сладоје 2010: 144).

Оно за чим душа вапи код Сладоја се по правилу најпре односи на детињство и завичај, на онај отисак душе у коме зари светлост сећања претопљена у прапочетни библијски сјај у коме се као у жижи сажимају прошло, садашње и будуће. У појединим песмама мотив гробља се све чешће поистовећује с мотивом завичаја. Његово присуство евидентно је у песми „Сиња пустош“:

„Родиће гробља, кажу нове књиге,  
Исписане језом страшног мушког плача.  
Налијећу кише, црне ко вериге,  
На распуклу земљу као испод сача“

(Сладоје 2010: 83).

Указивање на бројност поетичких нијанси одвело би предалеко, али је потребно бар назначити распон од исповести, дијалога и лирске констатације до сублимне слике у коју је утиснут прозачни мајчин лик, као у песми „Писмо мајци“. Најчешће су то евокације с границе подсвесног, кадре да размотају клупко лирског сећања.

Сладојеви стихови носе нијансу истинске мудрости којом пророчки зари свака песма и имају завичајно исходиште. Све оно што у Сладојевом песништву иде у више, универзалне сфере, има свој дубоки херцеговачки корен. Завичај је невесела прича и једна од његових опсесивних тема. Он је песник подједнако отворен за земне и за небеске прилике. Заборавити завичај – то би за песника била најтежа казна, јер то значи остати без свега што се најпре и најјасније видело и најснажније доживело, са чим се у најприснијем јединству боравило, а што се касније покушава у песми призвати. Завичај је оно што памтимо – у слици, у звуку, у мирису, у сну и непрестаној игри душе, језика и света, што поезија заправо јесте. То је потврдио песмом „Слика коју не могу заборавити“:

„Илиндан – подне беље од кости:  
Вјечно ожалошћене старице и сатрци–угарци  
Моле се утома.  
У позадини коњи, слијепи од мудрости,  
Привезани за коље.  
И посрнули рогови бившег задружног дома“

(Сладоје 2010: 16).

Приликом детаљног тумачења уочили смо да свет завичаја чини аутентичну унутрашњу перспективу лирског субјекта у збирци песама *Горска служба* из које се он јавља надахнут и најличније покренут и у реферату настављамо даље тим трагом. Песма „Зимска молитва за Улог и за свих седамнаест његових становника“ то и потврђује:

„Пуст је и старшан Улог за који песма јамчи  
Па би а не зна како милости да искамчи  
За наше ничије куће и похарана села  
Где Мора коло води и пева Куга Бела  
За лудог механцију што никад не затвара  
Крчму у коју сврате тек Сабласт и Утвара  
И ветар згранут бане – од нечег и он бежи  
За јеку у Злом долу и маглу на Вележи“

(Сладоје 2010: 5).

У Сладојевом песничком поступку говор лирског субјекта овде има две функције: 1) затвара строфу у једну мисаону целину, 2) уобличавањем сазнања отвара психолошко поље радње, тако да је обична дескрипција замењена психолошким миљеом.

Већ смо указали да у песмама ове збирке песник са свог аспекта посматра завичај и упознаје нас са њим. На тај начин предодређена је главна тема збирке, која ће се надограђивати смењивањем сродних мотива. Песник вреднује и свет детињства. То потврђује у песмама „Рани јади“ и „Ђачка мора“. Мотиви из света детињства открили су његово унутрашње стање и поглед на свет. Као аргумент наводимо пример из песме „Рани јади“:

„У димљиву избу што је зову школом  
Силазимо ћутке, ко у каменолом.  
Чекају нас клупе, студене и празне –  
Смислили су, дакле, како да нас казне“

(Сладоје 2010: 22).

У збирци је створен доживљај детињства поступком који је одређивала перспектива упоређивања прошлости са садашњошћу, при чему је прошлост непрестано добијала на вредности. Лирски субјект није ауторитативан хроничар догађаја, већ судеоник у радњи, што значи да исказује и тумачи догађаје из личне перспективе, као у песми „Ђачка мора“:

„На кашуну, у гуњу, згучен,  
Покисо, модар, потклобучен,  
Дрхтим ко јаре уз фуруну  
Где шумски дуси снују буну;  
До пола слеђен, од пола стишан,  
А не скидају с мене нишан,  
Унакрсно из сваког ћошка,  
Бестидно сретна деца варошка“

(Сладоје 2010: 23).

Чинилац поетске атмосфере у песмама ове збирке је и природа. Уметничким обликовањем и транспоновањем мотива природе песник гради препознатљиви свет флоре, као у песми „Покуда биљу“:

„Гдје је расла  
Чуваркућа  
Милоглед  
И божје дрвце  
Царев цвијет  
И балговањ  
Повратич

И бела рада

[...]

Сада расте  
Очајница  
Покосница  
Угасница  
Куњавица  
Прострелица  
И грчица“

(Сладоје 2010: 103).

Истанчано осећање за природу изражено је и у песмама „Трешња“, „Храст“, „Липа“, „Јавор“, где је уткан чулни доживљај природе.

Сладоје је одавно препознат као дискретни лирик оскудне и тегобне породичне присности, али и као глас моралног и духовног активизма, урођен у неприлике времена и својим најбољим песмама потврђује да је неугасла традиција Шантићеве елегијски свете слике наших патријархалних домова, макар слика потицала са забитих рубова нашег народа и скрајнутих стварности нашег времена. То потврђује песма „Сестра“:

„Моје једина, наша-сестра-Сенка  
Брани очевину страхом од јеленка;  
Дахом чува жишку у задњем угарку  
И кућним димом извезену варку“

(Сладоје 2010: 59).

Сачувавши лични и исповедни тон песник се не одриче привилегије комуникације с другим. Ову тврдњу поткрепљујемо примером из песме „Убићу ја вука“, која у себи садржи елементе сатире. Она је и место где се јавља глас лирског субјекта, као сатиричног тумача извргнуте збиље:

„У детињству ми је мајка говорила:  
'Кад те страх обузме, само пјевај, сине,  
Само ти пјевај – убићу ја вука.'  
И пјевам, а страх никако да мине.  
Ни да јења мука“

(Сладоје 2010: 27).

У том облику комуникације нема херметичког издвајања. Зависно од тога на шта је песник желео да стави већи нагласак – монолоичност или дијалогичност исказа – његов аспект је могао добити у песми различите

функције. Могао се концентрисати на интимну (монолошку) исповест или на дијалогски карактер и тада уводити драмске црте у песму.

Евидентно је да је за Сладоја привлачно певање у првом лицу посредством лирског субјекта. Помоћу таквог аспекта и израза постигнут је јаван акт личне исповести и презентације субјективне тачке гледишта. Песник је одабрао песнички израз који читалац препознаје као свој, „читљив“, њему одговарајући.

Већ смо указали да се глас Сладојевог лирског субјекта креће, чак, до распона сатиричног тумача извргнуте стварности. Чињеница је да је присуство хумора и сатире у људском животу непобитно и представља велику тему културе. По дефиницији хумор и сатира су психичка диспозиција (стваралачка и пријемна) која дозвољава да се изразе разне појаве живота у категоријама комичности. Сатира може бити и способност откривања смешних или апсурдних елемената у идејама, ситуацијама, догађајима и поступцима. Смисао за хумор и сатиру у односу на једног човека значи и интелигенцију и специфично перципирање стварности, таленат за опажање контраста или сличности у неподвижним ситуацијама. Када је у питању Сладојев опус песама о завичају, прво питање које се намеће јесте: ко је носилац сатиричне интонације? У овом случају то је лирски субјект који је истовремено и лирски јунак. Он бира одређен начин певања, а то је певање са сатиричним ставом према себи и свету. Очигледан пример је песма „Успаванка од које се све чешће будим у зноју лица својега“ чије стихове наводимо:

„Цуцу цуцу на коњу  
Вуци мајка закољу  
Турци ђеда одведу  
Низ поточић по леду

Мора ћаћу пројаше  
И сватовски појаше –  
Дјећу ћемо шкопити  
А млијеко попити

Игра црни репати  
Залуд му је тепати –  
Бјежи враже кракати  
Сестра ће ми плакати

Куку куку на коњу  
Дођу спале покољу  
Па како ћу заспати  
Док су будни касапи“

(Сладоје 2010: 15).

На крају закључујемо да је у збирци песама *Горска служба* Ђорђа Сладоја предност дата духу певања. У својим песама Сладоје тежи ка представљању догађаја и њихове слике у доживљају лирског субјекта. Значи, догађаји не подлежу узрочно-последичном току, већ субјективној визији и оном што се, због евокације догађаја и ситуације, може назвати лирском експресијом. Аспект песника опредељен је кроз аспект лирског субјекта. Сладоје је увођењем аспекта у коме између лирског субјекта и аутора не постоји дистанца књижевне критике дао један нов подстицај за тумачење. Његов лирски субјект бира поетички пут, али образује и другу релацију која се односи на проучавање чулних доживљаја, нарочито подстиче чулне реакције које немају једноличну и сасвим одређену физиолошку улогу. То су чулне модификације. Песник тежи да аспект његовог лирског субјекта буде конкретан и позитиван и заснива га на два важна постулата: опажајног доживљаја и произвођења доживљаја путем лирског исказа. Лирски субјект Ђорђа Сладоја је неприкривен и стваран. Он је песников творевина, чији глас преовладава целом збирком. Као судеоник у радњи исказује и тумачи догађаје из аутентичне унутрашње перспективе коју чине чулне модификације. Кроз њега је песник приказао свој свет без дистанце.

#### Литература

- Арган 1982: Ђ. К. Арган, *Студије о модерној књижевности*, Београд: Нолит.
- Башчаревић 2010: С. С. Башчаревић, Религијске основе у књижевном делу Исидоре Секулић, Ниш: *Црквене студије*, 7, Ниш, 285–293.
- Бахтин 2013: М. Бахтин, *Естетика језичког стваралаштва*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Булгаков 1991: С. Булгаков, *Православље*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Домазет 2003: Ж. Домазет: *Интервју – Ново Ослобођење*, од 14. 10. 2003, Српско Сарајево: Ослобођење.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Егерић 1984: М. Егерић, Глас аутентичног лиризма, Београд: *Књижевна реч*, 295, Београд, 11–12.
- Ејхенбаум 1972: Б. Ејхенбаум, *Књижевност*, Београд: Нолит.
- Елијаде 1996: М. Елијаде, *Водич кроз светске религије*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Жмегач 1986: В. Жмегач, *Тежишта модернизма*, Загреб: СНЛ.
- Паовица 2004: М. Паовица, Лирске пројекције епохалног пораза, Нови Сад: *ЛМС*, 474/6, Нови Сад, 67–74.

- Радуловић 2008: М. Радуловић, *Књижевност и теологија*, Сарајево – Београд: Православни богословски факултет – Институт за књижевност и уметност.
- Сладоје 2010: Ђ. Сладоје, *Горска служба*, Лакташи: Графомарк.
- Хамовић 2008: Д. Хамовић (ур.), *Зборник Ђорђо Сладоје, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Христић 1968: Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: Полит.





## ИСТОРИЈСКИ ПОДТЕКСТ ЋОПИЋЕВЕ ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА *БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ*

Збирку *Башта сљезове боје* чине две приповедачке целине *Јутра плавог сљеза* и *Дани црвеног сљеза*<sup>1</sup>, као и посвета написана Зији Диздаревићу, пишчевом пријатељу који је убијен у јасеновачком логору 1942. године. Посвета је написана у епистоларном облику, интимистичким тоном „драги мој Зијо“, што, можемо претпоставити, показује потребу Бранка Ћопића да своју интимну исповест повери неком блиском, неком ко га најбоље разуме и ко зна „да се у овом послу не може измишљати“. Светозар Кољевић у овој посвети препознаје прву причу из збирке *Башта сљезове боје* (в. Кољевић 1990). Ако прихватимо ову констатацију, нужно је да и унутар посвете покажемо могући историјски подтекст који је евидентан у чињеници да је књижевник Зија Диздаревић изгубио живот у Другом светском рату, у Јасеновцу 1942. године. Такође, можемо претпоставити да је ратни вихор „куга с косом смрти“ коју је Диздаревић наслутио у приповеци *Бркина прича о куги* (в. Диздаревић 1983), а које се након толико година сећа и Бранко Ћопић, у ствари синоним за ратне догађаје. А над топлу причу о детињству, и потоњу причу о рату, надвија се сенка страшне дехуманизације, ужаса и пада свих вредности на којима може почивати живот.

*Јутра плавог сљеза* обухватају период између два светска рата. Састоје се од четрнаест прича, а прва је *Башта сљезове боје*, којом нас писац уводи у „шарени свијет“ свог детињства и упознаје са људима који су обележили његову најранију младост. „На први поглед изгледа да је Ћопић под снажним утисцима из детињства стварао забелешке о свом завичају. Међутим, то је само спољашњи вид који писац користи као манир да би (...) пружио једну специфичну, посебну животну слику“ (Марковић 1966: 11). Своја животна искуства Ћопић је у *Башти* предао дечаку и деди, и свет, људе и догађаје посматра њиховим очима (в. Поповић-Радовић 1990). Мали Баја помињан у причама је, у ствари, Бранко, који сведо-

---

\* elmahalilovic19@yahoo.com

<sup>1</sup> *Башта сљезове боје* први пут је објављена 1970. године у издању Српске књижевне задруге у Београду, са две „подзбирке“ *Јутра плавог сљеза* и *Дани црвеног сљеза*. У Просветином издању из 1972. године објављена је у ширем издању, са „подзбирком“ *Несмирени ратник*.

чанство о људима и догађајима пројектује из перспективе дечака који је пре свега посматрач и чувар сведочења о једном времену и људима у њему.

Време о којем пише приповедач јесте идеализована прошлост детињства где предњаче приче „добрих старца“ и дечији несташлуци. Приповедач показује како је постојало једно време у његовом животу, „у животу свакога од нас, које се више неће вратити, постојао је, и још се памти, изгубљени рај некога скоро предживота, и, како године пролазе, то благо поднебље бива све чудесније и све недостижније. Песник је овде само последњи сведок постојања једне дивне могућности живота, преостали житељ маглене и све неодредљивије покрајине среће. Све велико и значајно наслутили смо у та давна, скоро нестварна дечја времена; тамо и тада, назначена нам је пуноћа и лепота живота“ (Данојлић 1981: 139).

У том времену посебно место у животу Бранка Ћопића заузима његов деда Раде. Он је и централна личност ове збирке. Родом је из Лике, а његова породица је доселила у крајишко село Хашани у некој од многих сеоба (в. Ченгић 1987). Отац Бранка Ћопића је био рањен у Првом светском рату, а умро је од шпанске грознице 1919. године, када је писац имао свега четири године. Добродушни деда Раде у потпуности је преузео бригу о породици умрлог сина, а посебну наклоност је осећао према Бранку. „Иначе, дјед ме је необично волио и у кућном ми одгоју у свему надомјештао оца, па се и нисам осјећао као сироче“ (Ченгић 1987: 33). О деда Раду Бранко Ћопић каже: „Мој деда Рада био је необичан човек. Његов зачарани свет, сав саткан од бајки и маштарења, месечине и прозрачне свиле михољског лета, био је својеврсни свет октобра, али оног нашег, крајишког, смиреног, златног октобра у рану јесен, о Михољдану, када су нам у кућу долазили драги гости, кад је све било пуно прича и обиља, кад је и мачка била сита и мирољубива, а миш дебео и безбрижан... (...) Одатле сам кренуо и почео да стварам свет по лику и подобју овог честитог, душевног и на свој начин праведног човека“ (Према: Адамовић 1981: 238). „Честити и душевни“ Раде је горштак, сељак чији свет испуњавају исти предели и исти људи, а пре свих, самарција Петрак, рођак и ситни крадљивац стоке Сава Дамјановић, сликар брадоња и други. Његов живот је једноставан и наизглед сасвим обичан, сељачки и тежачки. Деда Раде разуме свет који га окружује, јер је растао са вуковима (*Башта сљезове боје*), припитомљавао земљу, према млину се опходио као према светилишту које му даје „хљеб насушни“ (*Млинар поточар*), али суочен са новотаријама он осећа страх, неповерење и зазор (*Чудна справа*). Везан је за родно тле, живи у природи и у складу са њом. „У томе је његова снага, и његова потчињеност, привидна једноставност, и древна неухватљивост“ (Данојлић 1981: 141). Деда Раде је отворен према људима. Његова кућа је увек радо примала госте (*Ти си коњ, Дане Дрмогаћа*). Посебно су интересантни били дани слава када се пекла ракија и када се разговарало уз казан до касних вечерњих сати (*Поход на мјесец*). Ови дани су посебно били радосни за писца који је волео причу и користио сваки тренутак да

буде уз одрасле. Све приче које је чуо наратор је интерпретирао кроз призму сећања и у њима је проговорио о безбрижности једног времена, једноставности живљења, о љубави међу људима, о њиховој доброти и чојству.

Самарција Петрак прати дечака не желећи да расприши његове илузије и сањарења (*Поход на мјесеци*). Заљубљеник у коње Петрак тврди да „само добар човјек може личити на коња, никакав други“ (*Ти си коњ* 1972: 21). Говорећи о „души од коња“ он у заносу назива свог пријатеља коњем „ево га пљунути Раде Ћопић“ (*Ти си коњ* 1972: 21).

На први поглед се чини да у овој крајишкој забити живе људи одвојени од великог света. Стиче се утисак као да крупни историјски догађаји не допиру до њих. Међутим, сама чињеница да је Бранков отац умро од шпанске грознице посредно показује да ратне последице допиру до наизглед изолованих предела. „Дуги и неразумљиви рат приближио је нашим потпланинским селима и тако далеке земље и крајеве за које раније једва да смо чули. (...) 'шпањолска' дође као посљедња најезда замореног рата и паде по селима, тамна и тешка, одузетих крила, најпотоња врана птица с далеких бојишта“ (*Трешња с краја рата* 1972: 139). „Попустила и зарушила се чак и гробљанска ограда, на њој десет бреша и врата; отворило се убого сеоско гробље, а 'шпањолска' мори и сатире читаве фамилије: никог од снаге да бар честито раку ископа и крстачу истеше“ (*Повратак ратника* 1972: 126). „Рат се отезао и отезао, никад му краја, па људи већ и заборавили оно раније мирно живовање: дошло им оно као давни сан, као незаборавно дјетињство, које се неће никад вратити“ (*Повратак ратника* 1972: 125).

Иако је доживео низ породичних губитака<sup>2</sup>, деда Раде је у тешким временима задржао присебност и стабилност. „Стара газдинска кућа, отанчала после свјетског рата, проријеђена шпанском грозницом, није се лако предавала. Још увијек је држала слугу, а то је био сигуран знак да смо и даље неко и нешто“ (*Раде с Брдара* 1972: 45). Приповедач примећује да се у њиховој кући осећају последице рата. Породица која живи од пољопривреде мора да обрађује земљу, а како је рат затро многа огњишта најамници су били неопходна радна снага.

Ратови нису пустошили села и градове, нису у њима страдали људи, у њима су нестајале и животиње. Познато је да су коњи коришћени за транспорт оружја, хране и људи имали важну улогу у ратовима. Држава је у рату мобилисала не само људство, већ је одводила и животиње. „Посљедње године Првог светског рата отјеран је у војну комору наш дорат, један од најстаријих коња у читавом крају. То је већ био јасан знак да је држава пала на најниже гране“ (*Слијети коњ* 1972: 90). Деда Радетова констатација да је некада моћна Аустроугарска монархија спала на то да

---

<sup>2</sup> Деда Раде је доживео смрт жене Милице, брата Јове и сина Вида (в. Ћопић 1972).

им најстарији коњ у читавом крају „извлачи кола из блата“ јесте у ствари, његова слутња о пропасти Аустрије. Заклоњени под Грмечом, изван савремених цивилизацијских токова, Крајишници трпељиво подносе ратну свакодневницу. „Сви ми, па и они најмањи знамо за рат. Он је расплакао бројне жене, везао им црне мараме, прориједио људе и стоку, скинуо звоно с цркве и свакодневно низ друмове шаље страшне и чудне људе: инвалиде на штакама, црне просјакe, брадате Русе“ (*Четири цара* 1972: 132).

Рат је односио животе, доносио болести, али и незаборавне доживљаје који се причају и допричавају по селима и крчмама. Приповедач се сећа да су ти доживљаји превасходно везани за стрица Ницу, „старог виловњака, спадала и стрмоглавца“. Николу Ћопића приповедач доживљава као несмиреног ратника о чијим доживљајима приповеда у истоименој збирци. Тај несмирени ратник пропутовао је „читаву Америку, од Атлантика до Пацифика, а тек што је Аустрија објавила рат Србији, он се јавио у добровољце и већ се деветсто петнаесте обрео у Србији“ (*Женидбе мога стрица* 1972: 116). Већина добровољаца у српској војсци били су Срби, мада их је било и из других словенских народа (в. Батаковић 2007). „Посебна 'југословенска дивизија' створена је од добровољаца регрутованих претежно у Америци“ (Батаковић 2007: 263). Вероватно је и стриц Ницо био један од ових добровољаца.

Ницино учешће у Првом светском рату било је повод његовим пријатељима за збијање разних шала. Према једној од њих, стриц Ницо је у српским добровољцима био неборац, коњводац. „Добићеш у Банату само пола добровољачке парцеле, толико спада неборца“ (*Изузетан доживљај* 1972: 172). Из биографије Бранка Ћопића сазнајемо да је његов стриц Ницо заиста мигрирао у Банат (в. Ченгић 1987), где је „живио на добровољачкој земљи“.

Друга приповедачка целина носи наслов *Дани црвеног сљеза*. У њој се присуство рата интензивније осећа, али је сам рат приказан из угла људи који не одлучују о преломним историјским догађајима. Приповедач више није дечак. Он сада не посматра стварност, већ учествује у њој. Догађаји за које се везују приче јесу из Другог светског рата, или се збивају и непосредно након њега. И сада, као и раније приповедачево интересовање изазивају Крајишници, само што то нису старе добричине и сањалице већ херојски ратници и човекољупци. „Људе из Босанске крајине писац је добро познавао. Најдраже успомене, успомене из детињства, везане су за тај крај“ (Марковић 1981: 60). О Крајишницима Бранко Ћопић казује да су „један изузетан сој људи, свет за себе. На изглед ћутљив, а није. На изглед мрк и мрачан, а није. Горд јесте, али је и племенит“ (Адамовић 1981: 238). У *Данима црвеног сљеза* има више ликова који су приказани у различитим животним ситуацијама. Писац своје Крајишнике прати кроз историјски преломне догађаје којима не придаје примарну важност. Он у први план истиче ликове и уједно приповеда о њиховом сналажењу у датом тренутку.

У причи *Дјечак с тавана*, којом почиње ова збирка, приповедач је на рушевинама некадашњег тавана. Сећа се минулих времена кад је као дечак сањарио о неком срећном и безбрижном свету, а сада 1942. стоји на крхотинама тог заувек уништеног света и размишља о томе како „на овом свијету, изгледа, нема у исто вријеме мјеста и за бомбардере и за опчињне дјечаке, који роне испод сјенки и нешто траже кроз тишине опепељене тугом несмирених предака“ (*Дјечак с тавана* 1972: 253). Дјечак с тавана је у ствари приповедач који на згаришту једног живота, једне илузије о вечној срећи креће да гради неки нови свет за који каже „У срцу сваког од нас или негдје иза танке линије хоризонта – башту сљезове боје треба тражити, а коначно ћеш се вратити 'дому старом'. Домовина је ипак, ма гдје била, то гнијездо – да се човјек врати и да у њој прави башту сљезове боје“ (Ченгић 1987: 250). Приповедач главног јунака, Крајишника преноси из једне затворене средине у ратни вихор. Иако је то „неки засукан свет“ у новим околностима Ћопићеви јунаци задржавају присебност и испољавају природну сналажљивост, али и чојство, храброст и људскост.

И у овим причама изражена је пишчева љубав према јунацима. И када показују своју горштакчу природу, привидну грубост и сировост, Ћопићеви јунаци су у ствари осетљиви и добри, попут артиљерца Марка Медића, који у једном од окршаја осорним обраћањем мајци једног борца из супарничке војске, покушава да прикрије тугу за својом мртвом мајком. Наизглед груб сусрет са неном Марко Медић доживљава као сусрет са својом мајком. „Убио је лед, ова стара иста моја матер. Чисто сам претрнуо кад сам је малоприје спазио уз овај путељак“ (*Артиљерац Марко Медић* 1972: 321). Марко Медић је, иако храбар и одважан борац, у души велико дете, а такав је и непознати Крајишник из приче *Ораси*. У тренутку окршаја крајишки делија је пронашао џакове ораха и под најјачом палбом кренуо је да их купи. Када је убио непријатељског војника код кога је пронашао „љупине од ораха“, нестало је оног суровог ратника, а заменио га је човек који уме да саосећа: „Би ми га жао, онако мртвог. И он волио орахе, жива људска душа“ (*Ораси* 1972: 309). Ћопић је на страни обичног човека који је само оруђе у рукама владара и идеологија, што је видљиво из става деда Рада: „Кад им је већ до рата, требало би цареве извести на какву ледину, сваком у шаке по једне виле и нек се туку, па ко надјача. Тако би људи сиромаси остали на миру“ (*Повратак ратника* 1972: 130).

Писац је Крајишнике тога времена представио као свет замишљен и зачуђен при сусрету са великим светом и ужасима рата. У причи *Бомбаши пред музејом*, писац открива њихову културну заосталост, тачније њихово припадање другом типу културе, када музеј доживљавају као „стари-нарницу са краденом робом“. Сви они имају снажан нагон да преживе рат и опстану у тешким историјским околностима. Жељу да живе имају и браћа Јоваша и Микан. У жестоком окршају они се међусобно препиру као да се не налазе усред борбе. И кад је најтеже, њихов виталан дух не посустаје. Јоваша гине и на смрти поклања брату ципеле јер њему „не требају“. У

последњем сусрету остају „две страшне ледене сузе“ да посведоче о величини трагедије коју носи „коса смрти“.

Сви поменути јунаци су пре свега жртве: Василије је отрнут из свог дома и окружења и бачен у нови свет, њему стран и туђ, јер иако још никада није напустио своје село он се „одваја од својих игара да би ушао у крваву и трагичну игру уништавања“ (Новаковић 1981: 111); Грмечлијама је остао плави лончић да их сећа на родна села, јер кад се укаже панорама под Грмечом, „преокрене се понекад нешто у срцу, претегне неки враг у души... Доста је да ти пред очима заигра онај твој плави лончић“ (*Плави лончић* 1972: 288). А тај лончић симболизује сву чежњу за домом и огњиштем и показује нам огромну везаност тих простодушних људи за свој крај. Примећујемо да храброст и срчаност не недостају Ћопићевим саборцима. Окружени ратним дешавањима, суочени са смрћу, изнурени глађу они не посустају пред несрећама, већ храбро иду напред и активно учествују у ратним дешавањима.

Бранко Ћопић прати своје сународнике и у мирнодопским временима. И када се чини да је трагедијама дошао крај, по шумама и пропланцима лута безимени јунак који жели да врати један млади живот тако што би заложиио ватру (в. *Треба наложити ватру* 1972), што сведочи о хуманости и мистичним везама међу Крајишницима. Ћопићеви јунаци не доносе одлуке, они извршавају задатке, истичу се храброшћу као Стево Батић. За њих нису параде и славља, за њих је пушка. Зато се и Стево у новом времену осећа као заточник. И као да није било довољно патњи и страдања, честити и ваљани људи не налазе мира и спокоја, наслућујемо из књиге. Нова бирократска правила доводе их у разна искушења, па су неки суочени са губитком идентитета о чему говори прича *Непостојећа бакица*. Иако у тој причи доминира хумор као једна од карактеристичних одлика Ћопићевог приповедања, можемо претпоставити да је овај његов хумор у ствари само оквир за трагедију о којој је приповедач проговорио. Познато је да су многи у рату нестали и да им се изгубио сваки траг, да су изгубили свој идентитет. А о овако великој и озбиљној теми Бранко Ћопић је проговорио кроз лик бакице која је бежећи пред непријатељем успела да сачува живот, али не и идентитет, јер кад се вратила у своје село рекли су јој да је погинула и да мора доказати да је жива: „Изводи ти најпре крштеницу да ми видимо да си ти баш та Тривуна, а онда ћеш тражити потврду да си још жива“ (*Непостојећа бакица* 1972: 346).

Као што можемо уочити, историјски токови не мимоилазе ни заби-та места, нити људе који живе у њима. Они, као што примећујемо у већој или мањој мери одређују судбину једне заједнице и њених житеља. Велики историјски догађаји, попут Првог и Другог светског рата посредно или непосредно уводе промене у једну затворену патријархалну заједницу, која као да живи по неким само њој својственим законима. Губитак најближих

заједница прихвата стоички и храбро<sup>3</sup>, али када је реч о бирократским променама, у њима избија горштакчи бунт људи ненавикнутих на промене. Тако, у причи *Женидбе мога стрица* нови закон о томе да се брак мора озваничити пре него се уведе девојка у кућу задавао је невоље, јер „је било чак и присрамотно да се вјенчава и тако на сва звона оглашава своја брука“ (*Женидбе мога стрица* 1972: 118). Невоље и несналажење у новом времену сликао је Бранко Ћопић и у збирци *Дани црвеног сљеза*. Ослобођење од непријатеља доноси и успостављање нове власти, а прилагођавање људи новонасталим условима као да је Сизифов посао. Већ поменутом Стевану Батићу, придружују се и ликови бабе Совије, којој треба обијаснити да после толико година које је провела славећи Бога и светитеље сада после рата нема ничег: „Изгубише се и мили бого, и рођени светитељи и блажена рајска хладовина, толико драга утруђеној сељачкој души“ (*Магарац с чељадећим ногама* 1972: 349). Пожељно је истаћи да се заједница развијала у контексту историјских и друштвених промена, али и да је прихватајући неминовности покушавала да што дуже и што више сачува своју оригиналност.

Заједница чува сећање на далеку и блиску прошлост, о чему сведочи очување косовског предања: „Нијесам ја Вук Бранковић па да издам цара на Косову“ (*Бунар без воде* 1972: 161), као и сећање на времена под турском влашћу исказана поменом бињеџија.

Занимљиво је запажање Бранка Ћопића да „појмови слобода и ослобођење нису били ни познати међу сељаштвом под Грмечом, нит их је ико икад и за шта потезао“ (*Бунар без воде* 1972: 149). Овакав однос према слободи индивидуе и слободи колективитета говори да је крајишка заједница у дугом временском периоду била дубоко изолована и без утицаја на друштвене токове.

Приказана као затворена средина са својим законитостима, патријархална заједница Ћопићевог завичаја бива запљуснута глобалним историјским процесима. Иако је неодвојива од макроисторијских збивања, заједница успева да очува културолошку самобитност, да живи свој живот и да одолева времену истрајавајући у својој посебности.

---

<sup>3</sup> У првој збирци *Јутра плавог сљеза* помиње се смрт Бранковог оца од шпанске грознице (в. *Трешња с краја рата* 1972), док је у другој збирци *Дани црвеног сљеза* смрт присутнија, јер су ликови у директном сусрету са њом, али и поред тешких искушења они одолевају и мире се са судбином (в. *Браћа* 1972).

Литература

- Адамовић 1981: D. Adamović, Moji vitezovi tužna lika, u: M. Idrizović (prir.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 237-242.
- Батаковић 2007: Д. Т. Батаковић (прир.), *Нова историја српског народа*, Београд: Наш дом.
- Буњац 1984: V. Bunjac, *Jeretički Branko Ćopić*, Beograd: Narodna knjiga.
- Данојлић 1981: М. Danojlić, Najbolji Ćopić, u: M. Idrizović (prir.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 138-152.
- Диздаревић 1983: Z. Dizdarević, *Pripovjetke*, Sarajevo: Svjetlost.
- Љуштановић-Пешикан 2013: Љ. Љуштановић-Пешикан, „Златна бајка о људима“ - *Башта сљезове боје и усмена књижевност*, Зборник радова Филозофског факултета. Филолошке науке. бр. 14 књ. 1. Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, 39-56.
- Марковић 1966: С. Марковић, *Бранко Ћопић*, Београд: Рад.
- Новаковић 1981: В. Novaković, Na međuprostoru tragike i humora, u: M. Idrizović (prir.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 107-128.
- Поповић-Радовић 1975: М. Поповић-Радовић, Башта сљезове боје, књига сећања, у: *Башта сљезове боје*, Београд: Просвета, Нолит и др.
- Ћопић 1972: Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Београд: Просвета.
- Ченгић 1987: Е. Čengić, *Ćopićev humor i zbilja*, knj. 1, Zagreb: Globus.
- Ченгић 1987: Е. Čengić, *Ćopićev humor i zbilja*, knj. 2, Zagreb: Globus.



## НОВА ДИМЕНЗИЈА ЊЕГОШЕВОГ ПЈЕСНИШТВА

Његошево пјесништво непрестано изазива интересовање не само историчара, критичара и теоретичара књижевности, већ, скоро подједнако, и других посленика у оквиру разнородних научних дисциплина, о чему свједоче бројне научне монографије и студије, књижевнокритички и есејистички текстови, те више критичких издања са исправкама и уједначавањем са правописним и ортографским стандардима, различита криптографска дешифровања, семантичко-мисаона процјењивања и језичко-стилске анализе. Међутим, у неким текстовима и студијама често су понављани општи критички судови и истицане идеје које једва додирују Његошев пјеснички простор, док је вриједност и љепота његове поезије остајала по страни, а у њој „има и светлости и путоказа за свачији пут, и то светлости која не гасне и путоказа који не вара“, како наводи пословично одмјерени Иво Андрић (1976: 105), као одговор на реторичко питање којем се писцу и дјелу стално враћа.

Није довољно рећи да је Његош наш највећи пјесник и да су његова дјела ненадмашна, јер таква уопштавања умногome замагљују дубље разумијевање поезије, а неријетко су и погодан оквир за разноврсна „научна“ огрешења, посебно када се тенденциозно тумачи неки издвојени дио. Стога Његошево пјесништво треба бранити од испразног дивљења и критички неутемељеног вредновања. Још прије скоро сто година, тачније 1925. године, Милан Богдановић је, не без разлога, опомињао: „Вратимо Његоша литератури!“ Истичући како су Његоша „отели“ од књижевности, апострофира, између осталих, националне романтичаре који су од Владике „начинили пророка, претечу југословенске мисли, и ставили га као беоцуг у један ланац који они тако истрајно везују још од Гундулића и Качића, па преко Штросмајера и кнез-Михаила све до наших дана“ (Богдановић 1977: 85). Слично њима, само у оквиру својих ужих научних система, даље примјећује Милан Богдановић, „теолози и филозофи се пркосно, да не кажем пакосно, споре о право да га присвоје“. То „присвајање“, поред *Луче микрокозме*, посвједочује и тумачење пјесме „посвећене“ *Људевиту Штуру* (в. Ђорђевић 1959: 44-43). И та пјесма побуђује многе недоумице, почев од наслова и датирања њеног настанка, преко форме оригинала и првог објављивања, до читања прилично затамњених дугих стихова, чија је „алузивна палета разапета до крајњих могућности“ (Ломпар 2010: 16), те њиховог премрежавања на изражајном и семантичком пољу. Сужен

---

\* vojokovacevicbg@gmail.com

тематски опсег подвучен у наслову пјесме, који је само „силом околности“ тако означен, најчешће је саображаван са панславистичким идејама.

Поред поменутих чињеница, бивање *Горског вијенца* сметало је већини Његошевих дјела, а његови умјетнички квалитети напросто су их засјенили, за шта су најочитији примјер исказани вриједносни судови о политичкој драми *Лажни цар Шћепан Мали*. Проводећи особену анализу и истичући поједине критичке оцјене, Јован Деретић закључује да ће се ускоро и друга Његошева дјела ослободити сјенке коју на њих баца *Горски вијенац* и да ће њихова тумачења бити прецизнија и разноврснија. Након дуготрајног и студиозног бављења Његошевим опусом, такво очекивање следствено је испунио Мило Ломпар, који у својим студијама *Његош и модерна*<sup>1</sup> и *Његошево пјесништво*<sup>2</sup> открива једну нову димензију Његошеве поезије, у цјелости одговарајуће модерном духу и времену. Уз присјенак полемичког тона, имајући у виду релевантна критичка мишљења, а не пренебрегавајући ни она тенденциозно изречена, аутор увјерљиво оповргава идеолошки сјенчене оцјене, затим изводи објективан критички суд.

У трагању за новом димензијом Његошевог пјесништва, проучавањем веза између оновремених собитија, обичаја и вјеровања са искуством модерног човјека, његовим духовним обзором и сензибилитетом, уочено је да запостављање тих релација и статичан однос према утврђеним парадигмама у култури производи многа ограничења и огрешења о природу литерарног дјела, па и српске културе у цјелости: „Решетка културе је ужа од ширине песничког искуства, јер је гвоздена маска класика кљастила лице песника“ Ломпар (2008: 8). Тако апсолвирана разноврсна искуства, побуде и интенције, упућују на мишљење да „око песника стражаре, из разлога непознатих, или сувише очевидних, бране га од непосвећених, од

---

<sup>1</sup> У уводном поглављу студије *Његош и модерна*, изражена је бојазан од разноврсних „непјесничких“ наноса који прате тумачење књижевног дјела Пустињака цетињског. Начин и степен разумијевања Његошевог пјесништва саображени су са историјским околностима, идејним и поетичко-стилским специфичностима епохе романтизма и структуром поетског текста, а тумачење замршених и затамњених стихова из његових дугих пјесама, остварено је сагледавањем и сажимањем многоструких смисаоних релација, анализом тих односа, тако да су поетски израз и смисаона цјелина нераскидиво повезани.

<sup>2</sup> У својој другој књизи о Његошу, *Његошево пјесништво*, Ломпар додатно освјетљава Његошеву поетику, продубљује досадашње анализе и интерпретације, успоставља најразноврсније аналогије и активира затамњене семантичке слојеве. Ломпарева студија је врло кохерентна, подијељена у три развијене и заокружене цјелине: *О трагичном песнику*, *Европске теме*, *Луча микрокозма и питање о души*. У њој је критички сагледана пјесникова улога у књижевноисторијској перспективи и допринос његовога дјела препороду српске књижевности, историје и културе, и разматран појам *апсолутне / чисте* поезије на темељу Малармеовог мишљења о затворености књиге и отворености текста, књиге као „чистог“ и бескрајног „пространства“ које чува бивствовање свијета.

мисли јеретичких и неодобрених, ишчашених, чудно неусклађених са општим мишљењем о нама, које се, мистериозним путем, претвара у мишљење о њему, у одсуство сваког мишљења, у камено море предрасуда.“

Реактуализација Његошевог поетског кода првенствено је остварена, методолошки функционално и књижевнотеоријски прецизно, у особеном херменеутичком кључу.<sup>3</sup> Одређивање карактера Његошевог пјесничког искуства те специфичности пјесничке имагинације, инвенције језичког израза и мисаоне сложености његових пјесничких дјела, наводи на закључак да су та обиљежја, посматрана у духу филозофских идеја или, пак, чисте поезије, ма колико се термин може чинити упитан, најближа апсолутној поезији, а она је „несводива на поетичке претпоставке, на улогу у књижевноисторијском кретању, на природу песничке имагинације и на инвенцију песничког језика, иако свако од тих својстава учествује у њеном настајању“ ( Ломпар 2010: 7).

Полазећи од појма „отвореност пјесничког текста“ и његове многоструке алузивности те вишезначности израза, на посве друкчији начин анализирани су сви нивои језичке структуре, помно праћена и забиљежена „тотална експанзија слова“ чију је покретљивост пјесник успио да оствари, а научна интерпретација и тумачење Његошевог пјесничког дјела

---

<sup>3</sup> Сама ријеч *херменеутика* потиче од грчке ријечи *hermeneus, hermeneia* и значи изрећи, изразити, објаснити, разложити, односно учинити нешто разумљивим. Отуд је *hermeneutikè tèhne*, вјештина објашњавања, тумачења. У грчкој митологији, Хермес је посредник између богова и људи. Херменеутика означава, дакле, ону „средину“ (посредовање) у којој се конституишу значења свега неразумљивог (Урбанчић 1973: 433). Херменеутичка техника разумјевања текстуално фиксираних искуствених исказа је рефлексија о условима разумјевања и техничким могућностима, настала из интерпретације античких и ранохришћанских извора и коментара. Вишеструкост значења библијског текста допушта алегоријско тумачење Светог писма, насупрот историјско-граматичком методу карактеристичном за александријску школу. В. Дилтај је херменеутику учинио основном методом у хуманистичким наукама. По Хајдегеру онај ко разумије мора на основу искуства да располаже неким знањем о ономе што је предмет разумјевања (херменеутски круг). У савремену методологију науке о књижевности херменеутика је ушла захваљујући Х. Г. Гадамеру, који је увео два појма: *традицију* и *аппликацију* – традицију у смислу оптерећености структуре наше свијести оним што је било прије нас, па нисмо у стању да дамо објективан суд, док апликација указује на то да нам се ни дјело не открива увијек у свим својим аспектима (Речник књижевних термина 1986: 237–238). Гадамер (1973а: 506) истиче да је „задаћа филозофске херменеутике да херменеутичку димензију разастре у пуном досегу и истакне њезино темељно значење за цјелокупно наше разумјевање свијета, у свим његовим облицима: од међуљудске комуникације до друштвене манипулације, од искуства појединца у друштву као од искуства што га он стјече о њему, од традиције изграђене од религије и права, умјетности и филозофије до ослобађајуће (*emanzipatorischen*) рефлексивне енергије револуционарне свијести – не искључује да су ограничена искуства и поља искустава она од којих полази поједини истраживач.“

засновани на разумијевању поетског израза, досљедно пратећи, хајдегеровски изведено, *бивствовање по могућностима*. На темељу односа човјека и збиље (ствари), као и „онога“ које сеже иза човјека и стварности, а што препознајемо у многим Његошевим рефлексивним пјесмама, и свакако *Лучи*, успостављена је корелација истицањем пјесничког топоса човјека, његовога битка и бивствовања, и Бога, Творца свега видљивог и невидљивог. Његошево пјесничко искуство и пјеснички искази о природи човјека и смислу његовог бивствовања испољеног у поетском тексту, разрјешавају се успостављањем релацијског интерактивног односа пјесничког *ја – ти* или, пак, *некадашње ја – садашње ја*, с циљем да се изнађе заједнички коријен који је садржан у нечему неименованом, а уједно изворном и суштинском: „На месту песничког ја препознаје се човек, док место песничког ти остаје неименовано: оно је само означено светлошћу“ (Ломпар 2010: 17).

Што је дубље интерпретаторево питање, односно разумијевање, анализа или научна интерпретација као и излагање о појединим вјечним темама, критички суд је самим тим не само оригиналнији, већ и истинитији. Стога су поједини теоретичари херменеутике разумијевање означили као прафеномен. „Излагање Нечег као Нечег битно је фундирано на каном, предвиђањем и предзахватом. Излагање није никако једно без претпоставки схватања оног што је дато пред нама“, напомиње М. Хајдегер (1973: 488). Разумијевање претходи поимању и тумачењу те самим тим и излагању, а схватање комплексних творевина као што је пјесништво, захтијева темељно познавање не само литературе, већ и многих различитих научних дисциплина. Гадамер истиче како се „универзални проблем људске језиковности протеже и на друге димензије. Тако херменеутичка тема сеже и у друге смисаоне склопове који одређују језиковност људскога свјетоискуства“ (1973а: 507).

Изазов херменеутичког приступа је у одређењу метафизичких својстава и наглашеним лирским карактеристикама, а тај метод подразумева не само разумијевање, већ и прецизно излагање.<sup>4</sup> Будући да свако

---

<sup>4</sup> Усљед тога Ломпар на другачији начин анализира не само реторичке и стилско-поетичке особености Његошевог пјесништва, већ критички продубљује главни ток књижевног развоја српске књижевности, упућујући на Његошеву модификацију стиха српске „класичне“ (*усмене*, В. К.) поезије и прожимање грађанске и народне, лирско-епске традиције. У погледу идејно-мисаоне анализе и језичко-стилске интерпретације те алузивног разлиставања и премрежавања тамних мјеста у Његошевим пјесмама, Ломпарев приступ је израз најдубље усредсређености на структуру пјесничког текста. У настојању да освијетли скривени смисао, маркира и рашчлани семантичка поља главних пјесничких топоса, оцртава примарне идеје, не удаљавајући се од затворене структуре дјела досљедно проводи објективну интерпретацију, уз повремене врло функционалне коментаре, као путоказе у значењском расвјетљавању израза и многих рефлексивних. Премрежавајући значењска поља, прецизно и пажљиво прати мотивске, језичко-стилске, ритмичко-мелодијске и жанровске особености, на трагу је њеног

пјесништво због отворености текста изазива тумачење значења које језички израз попут флуида распршује, пјесник и критичар, сваки на свој начин, доприносе одгонетању, али и разлиставању бескрајних могућности рефлексивности и тумачења. „Поетско писмо *чита* само себе као критичко, док, симултано, критичко *пише* себе као поетско. Једно захтева друго. Улазећи једно у друго, она се међусобно објашњавају“ (Аћин 1975: 57). Дијалектичко прожимање обје функције писма Жерар Женет је означио као *poetique è critique*, заправо стварање смисла и критички однос спрема њега. Дијалектичко јединство и двострукост писма омогућава да све прошло буде увијек присутно. Историју концентрисану у писму можемо сажето дефинисати и *историја* као *писмо*. И тумачење схваћено као облик историјске и личне спознаје, доприноси адекватном спознавању поетске истине: „персоналност и историчност тумачења нису површни колорит, нити непотребни додатак, нити индискретна пратња, нити, што би било још горе, произвољно слагање, односно суштинско ограничавање, или непоправљива деформација, до те мере да бисмо могли чак желети њихово уклањање, или планирати њихово укидање, или занемаривати њихову фаталност; јер, у односу на истину, личност и ситуација не представљају фатално спречавање ни незгодну препреку, него су пре једини пут приступа и једино средство спознавања и, поред тога средство продирања које је, ако га добро употребимо, погодно и осетљиво као ниједно друго“ (Парејсон 1973: 698).<sup>5</sup>

Жан Старобински (1973: 695) у огледу *Од тумача до предмета* разматра избор предмета (*књижевног дјела*, В. К.), потом апострофира значај интерпретаторског одређења за најадекватнији и свеобухватнији методолошки поступак, што претходи чину тумачења и од чијега избора

---

апсолутног духа, у смислу сједињавања различитих пјесничких искустава које илуструје истицањем примјера пјесничког искуства и пјесничког израза Гетеа и Шилера, Његоша и Стерије. Функционално износи семиолошка објашњења, интерпретацију умјетничког знака и система знакова, а при том ни за тренутак не губи из вида јединство текста те аналитички трага за смислом и значењем поимања човјека и свијета исказаног у Његошевом дјелу.

<sup>5</sup> М. Ломпар интерпретирајући Његошево пјесништво открива до сада непрочитане и скривене *пјесничке истине* на основу хајдегеровски казано „разумијевајућег читања“, досљедно спроводи изворни херменеутички задатак, објашњава многа тамна мјеста и освјетљава запретена значења. И при избору Његошевих пјесма и дјела као предмету тумачења и научне интерпретације, одређење се за она дјела која су остала „непрочитана“ или су, пак, тенденциозно и површно „читана“, анализирана и интерпретирана, тако да је остала затамњена, слободно можемо рећи, основна димензија Његошевог дјела. С циљем да истакне универзалност Његошевог пјесништва, Ломпар одабира „тешке“ и „тамне“ пјесме рефлексивног карактера, *Људевиту Штуру*, *Мисао*, *Ползак Помпеја*, *Спровод праху С. Милутиновића*, *Љетње купање на Перчању* и *Ноћ скупља вијека*. Оштроумно и поступно врши „егзегезу“ пјесничког текста и стих по стих, прати експанзију Слова.

зависи научнокритички домет интерпретације. „Иако нема метода који нам баш ништа не каже о предмету који тумачимо [...] све се састоји у томе да се одреди да ли одговара, да ли је специфична и довољно обухватна, да ли се може применити на читав предмет или само на једну њену компоненту, један облик постојања или један ниво значења.“

Посебан изазов за херменеутички метод представљају Његошеве дуге пјесме рефлексивног карактера, у којима пјесник тематизује питања која се тичу односа човјека, бога и божанског, живота и смрти, пролазности и бесмртности, духа и душе. Унутар фиксираних структуре пјесничког дјела, уочене су разноврсне конотативне равни и проицијиво, тананим засијецањем у јединствено ткиво текста, оцртане многоврсне рефлексивне што исијавају идеје са прецизно маркираних семантичких поља, почев од античких схватања и ранохришћанских вјеровања, средњовјековних и нововјековних учења, до модерних мишљења.

Уз повремене функционалне дигресије, истраживач се не удаљава од ријечи пјесника и само посматра оно што је остварено у језику. Усредсређен на примарне пјесничке теме, које се тичу одређења човјекове природе, његовог дјелања и стварања и вјечног питања *шта је човек, а мора бити човек*, Ломпар, при анализи пјесме *Мисао*, најприје одређује природу Његошевог пјесничког искуства, затим га самјерава са искуством Ј. Стерије Поповића и садржајем исказаним у његовој пјесми *Човјек*. Пјесниковим поимањем *мисли* као суштине људског бића, односно божанске извиискре усмјерене ка „небу“, која перманентно путује у свјетлосним луковима, „јер мисао представља позив на путовање“ (Ломпар 2010: 48), освијетљен је пјеснички поступак утемељен на непосредном дијалогу *ја – ти*, не само у сфери самоупитаности појединца, већ и као релацијским односима и поређењу са другим: „Однос *ја – ти* објективизује се у спољашњем свету: то га ослобађа психолошких импликација. Али, различити садржаји објективизације, садржаји који улазе у састав самог *ти*, имају сродна унутрашња својства: то открива њихово заједничко начело“ (Ломпар 2010: 16).

Универзалност Његошевог поимања човјека испољеног у структури поетског израза, истодобно је и есенцијално обиљежје човјекова духа и то не само у сфери индивидуалног, него и наиндивидуалног. Онтолошки докази пронађени су у семантички маркираним изразима и њиховим контекстуалним везама, чија је комплексност и дубина често парадоксално остварена: „Јер, појам *мисли* је ситуирана антиномична структура песничког искуства: мисао је *или* сведок бесмртности *или* мисао о смрти [...] Антиномична структура *Мисли* открила је, дакле, да сам појам *мисли* бива у Његошевој песми двоструко означен. Оним делом којим се везује за мисао о бесмртности, сама мисао је *мисао* – оно што одређује човека [...] Али, одсуство извесности који је везује за мисао о смрти, чини од *мисли* само човекову мисао као оно што одређује песничку реч о *мисли* [...] То значи да је мисао захваћена међусобно искључујућим половима искуства,

јер у њој ипак постоје две мисли: једна мисао припада уму, у њој се човек потврђује као *animal rationale*, она има дубински еквивалент у мисли о смрти; друга мисао је, пак, она која надилази и човеково самопрепознавање у фигури *animal rationale*, као она мисао која *границу моћи пређе људске смјело* – њен дубински еквивалент је мисао о бесмртности“ (Ломпар 2010: 52–53).

У динамичком прожимању мотива, мозаички уклопљених у цјелину, при чему се нераскидивост цјелине оцртава у херменеутичком кругу и интеракцијској спрези појединачних мотива и цјеловитог дјела, у Његошевим дугим пјесмама класицистичког карактера уочена су мотивска понављања космолошког, идиличног, танатолошког карактера. Поред наведених пјесама, у херменеутичком кључу анализирана и интерпетирана пјесма *Ноћ скупља вијека* указује да у њој „унутрашње разлистивање Његошевог песничког искуства добија највећи распон [...] не само по концентрацији и природи песничких мотива него и по њиховом међусобном односу“ (Ломпар 2010: 156). И у њој препознајемо мисаоно-идејне аспекте космолошког и идиличног карактера, а пјеснички топоси *жене и мушкарца, тијела, љубави и љубљења*, на „јединствен начин“ су компоновани. *Љубав није изучена*, пјева Р. М. Рилке у *Сонетима Орфеју*, а *hieros gamos*, односно свето спајање, опире се рационалном одређењу и објективном „изучавању“. Мистични, митски, религијски, психолошки или физиолошки аспекти остају недостатни у одређивању љубави и љубљења као „светог спајања“ мушкарца и жене: „Јер, док космолошки и идилични мотив хармонизује мистичко подручје, дотле појава танатолошког и еротичког мотива уноси извесну проблематичност у само подручје, будући да омогућава само диференцирање његових својстава“ (Ломпар 2010: 158). Мистични панеротизам и екстаза љубави који обухвата космос, као и расположење у којем љубавник осјећа да људска душа *има сношај са небом*, у овој пјесми су директно и „зорно“ исказани. Свијест о тијелу пјесничког субјекта врло дескриптивно је предочена као израз реалистичке и психолошке мотивације, и представља својеврсни фон на којем се „обликује“ и освјетљава људска душа. Доживљај тијела укључује и доживљај свега онога што је у њему замршено, загонетно и неизрециво, а доживљај потпун бива тек у сусрету и стапању са другим тијелом. Унутрашњи сукоби који творе Његошево пјесничко искуство пребивали су у невидљивом свијету који имплицира разноврсне рефлексије о човјеку и свијету, бићу и бивствовању. Пјесмом *Ноћ скупља вијека* пјесник пластично дочарава најсуштаственији „сан“, испуњен и досањан тек у *светом спајању*, а једино тад, човјеков живот може бити концентрисан у један дан. Сличан пјеснички доживљај и тежња ка јединству или досезању *чисте/апсолутне љубави*, исказана је и у *Сонетима Орфеја*, Р. М. Рилке: *Спаваше у мени. Сна њена то је сјена. / Дрвеће, даљина, свему ја се чудим, / ливаде пуне, у усхиту се будим.*

Са рођењем човјека, рођена је и жена, нераскидив дио њега, као ребро, око или образ, као вјеран одраз његовог бића. У срећном часу њиховог *светог спајања* освјетљава се цјелокупни космос, природа, док осјећавање њих обоје гради најјаче магнетно поље. Језгро тог магнетног поља јесте пољубац и њихово (дуго)трајно љубљење. И *тај сусрет најлепши на свету*, како примјећује Дучић, сабира све магнетне силе, док Његош (1969: 61) екстазично узвикује: *Цјелителни балсам свети – најмирисни аромати / што је небо земљи дало – на усне јој стах сисати*. Дакле, пјесник у *Ноћи скупљој вијека ка совршенство творенија посегну, таинствене силе боже*, које разоткрива мотивима мистично-еротичке природе.

У настојању да проникне у све кутове душе, његово пјесничко искуство, обогаћено новим сазнањима, тражи друкчији израз, стварнији и једноставнији. Измијењено искуство нужно захтијева нови израз, подобан умјетности пластике, као кад израз вајара „замјењује“ изразе у сликарству и књижевности, који, каткад, такав израз не посједују: *Малена јој уста слатка, а ангелски обрашчићи – / од тисућа што осјећујем једну не знам сада рећи! / Сњежана јој прса кругла, а срецају светим пламом, / дв'је слонове јабучице на њи дубе слатком мамом;* (Његош 1969: 61). Снатрећи „тијело“ какво скулптор чекића, и у којем су наталожене све тајне несвјесног и неизрецивог, пјесник врло дескриптивно дочарава.

Судбина скоро сваког великог пјесника умногоме је подударна са природом пјесништва. Несводљива је, измиче сваком одређењу, и, у крајњој инстанци, постаје трагична. Трајно пулсира на клатну распетом између апстрактног и конкретног, неба и земље, божанског и људског, живота и смрти, вјечног и пропадљивог: *Вјечна зубља вјечне помрчине / нит' догори нити свјетлост губи* (уп. Ломпар 2010: 33). Много неспоразума везује се за Његошево име и његово књижевно дјело. Да би се ти неспоразуми отклонили или, макар, ублажили, било је неопходно провести осмишљен, систематичан научнокритички, историјски и културолошки план. Извјесну тешкоћу представљала је чињеница која се тиче његовог имена, јер најчешће се неспоразуми везују за име, а не за дјело. Умјетнички вриједно дјело прераста оквир имена. Међутим, како Његошево име сједињује више позива: пјесник, владар и владика; неријетко се тенденциозно цијене и зарад претходно конструисаних циљева мистификује, кривотвори или „субјективно“ валоризује литерарни текст. Ломпар, пак, својим тумачењем и прецизним излагањем превасходно недовољно ишчитаног и „неизреченог“ у Његошевом пјесништву, са прецизно оцртаним, научно утемељеним координатама, сугерише да се до пјесничке истине једино може доћи научнокритичким истраживањем, тумачењем и излагањем. Јер, како напомиње Емил Штајгер (1973: 655), „свако право, живо уметничко дело је у својим утврђеним границама бесконачно, *Individuum est ineffabile*“. Разматрање умијећа тумачења подсећа на непролазност хуманистичке истине као и могућност свих



истраживача и тумача да сазнају оно што је људско. У непрестано дијалектичком укрштању „напредовање тога сазнавања врши се у току историје и нема краја, све док се традиција продужава“, закључује Штајгер, а књижевнокритичка студија, јединствена интерпретација и анализа Његошевог пјесништва коју је извео Мило Ломпар то потврђује.

## Литература

- Андрић 1976: И. Андрић, Светлост Његошевог дела, у: *Есеји и критике*, Сарајево: Свјетлост, 105–107.
- Аћин 1975: Јовица Аћин, *Изазов херменеутике*, Београд: ДОБ.
- Богдановић 1977: М. Богдановић, Његош (вратимо Његоша литератури!), у: *Критике и огледи*, Београд: Рад, 85–88.
- Гадамер 1973а: Н. G. Gadamer, *Retorika, hermeneutika i kritika ideologije*, у: *Hermeneutika: Teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 506–527.
- Гадамер 1973б: Н. G. Gadamer, *Mitopoetski preokret u Rilkeovim Devinskim elegijama*, у: *Hermeneutika: Teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 713–732.
- Ђорђевић 1959: Н. Ђорђевић, Његошева песма Штуру и њен превод на словачки језик, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, књига XXV, свеска 1–2, 44–53.
- Ломпар 2008: М. Ломпар, *Његош и модерна*, Београд: Нолит.
- Ломпар 2010: М. Ломпар, *Његошево песништво*, Београд: СКЗ.
- Његош 1969: П. П. Петровић Његош, Ноћ скупља вијека, у: *Плам у пламу*, Титоград: Библиотека *Луча*.
- Парејсон 1973: Luidi Parejson, *Izvornost tumačenja*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 697–712.
- Речник књижевних термина 1986: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Рикер 1973: P. Riker, *Sukob tumačenja*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 570–586.
- Старобински 1973: Žan Starobinski, *Od tumača do predmeta*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 676–696.
- Урбанчић 1973: I. Urbančić, *Uvod u proučavanje hermeneutike*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 433–452.
- Хабермас 1973: J. Habermas, *Zahtev hermeneutike za univerzalnošću*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 528–545.
- Хајдегер 1973: М. Хајдегер, *Razumevanje i izlaganje*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 486–492.
- Штајгер 1973: E. Štajger, *Umešnost tumačenja*, у: *Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja*, Beograd: Nolit, 632–656.



## ЗНАЧАЈ БИБЛИОГРАФСКИХ ИСТРАЖИВАЊА ЗА ИЗУЧАВАЊЕ ЊЕГОШЕВОГ ДЕЛА

„Један уметник је нацртао капелу на Ловћену као бочицу мастила. Већ век и по нема ниједног пера наше модерне поезије које се није дотакло, ако није и изашло из те мастионице“, рекао је Матија Бећковић на уручењу Његошеве награде 1998. године на Биљарди, на Цетињу.

Другујемо са Његошем ево већ два века, а његов нам је лик и дело једнако инспиративан и актуелан у свим временима. Двестагодишњица рођења једне од најкрупнијих личности српске историје и културе и оног о коме се сигурно највише говорило и писало добар је повод да се Његошево дело још једном сагледа очима данашњег тренутка.

Његошологија је дала бројна и значајна дела. Приметно је да тако обиман и вредан књижевно-теоријски и књижевно-историјски опус не прате адекватна библиографска истраживања која би била од огромне користи како за библиографску, тако и за књижевно-историјску науку. Све до сада објављене библиографије о Његошу, а њих у поређењу са другим радовима на ову тему, није много, знатно су скромнијег и опуса и намене.

У широј научној јавности међу најчешће спомињаним је свакако *Библиографија о Његошу* Љубомира Дурковића – Јакшића, штампана у издању београдске Просвете 1951. године. Дурковић је 1937. године докторирао на теми о Његошу. Проучавајући његов живот, рад и Црну Гору тог времена, Дурковић је бележио и литературу која му је при овоме раду била потребна. Тако је прикупио и највећи део грађе за своју библиографију која је касније надопуњена новим јединицама. Према Дурковићевим наводима, у библиографију су ушли сви радови који су објављени до 1951. године, а до којих је он могао доћи.

Библиографија садржи 3077 јединица, хронолошки пореданих од броја 1 до броја 3085. Јединице су распоређене хронолошки и у азбучном реду аутора, скраћеница, псеудонима или анонима. Библиографски подаци за које не зна писац и немају наслова сређени су према наслову часописа или новина у којима су објављени. Библиографија је опремљена хронолошким и именским регистром у азбучном следу. У предговору Његошевој библиографији Дурковић помиње тридесетак библиографских пописа и извора који су објављени прије његове монографије, а у којима је могао пронаћи понеки податак и за своје истраживање<sup>1</sup>. Такође наводи да је и сам

---

\* jasnalg78@gmail.com

<sup>1</sup> Дурковић наводи да су му одраније познате библиографије наших и страних аутора у којима је пронашао неке податке о Његошу и његовом добу који

урадио један чланак у којем је пописао сва нова издања *Горског вијенца* која су се појавила поводом прославе стогодишњице *Горског вијенца* 1947. године. За овај чланак Дурковић наводи да ће бити објављен у часопису *Библиотекар* након закључивања ове књиге.<sup>2</sup>

Поводом изласка из штампе исте године објавили су допуне овој библиографији Божидар Ковачевић и Бранко Чулић. Ковачевић је у часопису *Књижевност* VI, књ. XIII Београд 1951, стр. 540-542 под насловом *Један драгоцен податак за проучавање Његоша* придодео педесет допуна, углавном из посљедњих шест деценија. Бранко Чулић је Дурковићевој библиографији надодео тридесет и четири јединице понајвише из босанскохерцеговачке штампе. Чулићев текст објављен је у часопису *Бразда* IV, Сарајево 1951, стр 888-889, под насловом *Уз библиографију Његошеву*.

Осврт на Дурковићеву библиографију дао је и Љубомир Никић у часопису *Библиотекар*, V, 3/4(1953), стр. 197-203.

Три године касније, 1954. године, Живорад Р. Јовановић објавио је *Прилог библиографији радова о Петру II Петровићу Његошу: I – библиографија поводом стогодишњице Горског вијенца* у часопису *Библиотекар* VI. бр. 4, на стр. 258-266. Ова библиографија садржи укупно 307 библиографских јединица, те се у извесном смислу такође може сматрати надопуном Дурковићеве библиографије.

Најпотпуније допуне и поправке Дурковићеве библиографије дао је Андрија Љубомир-Лисац у својој библиографији коју обједињено можемо насловити као *Сувремена библиографија Његошева и Његошеве Црне Горе 1833-1854 те допуне и поправци библиографије о Његошу 1855-1954*. Ова библиографија излазила је у четири наставка у часопису *Прилози за књижевност* од 1958. до 1960. године. Лисац је у прва два наставка обрадио Његошево доба јер је, како и сам каже, тај период код Дурковића најлошије обрађен. Прво је 1958. године књ. 24. св. 3/4 објављен први део *Сувремена библиографија Његошева и Његошеве Црне Горе 1833-1854, те*

---

су му послужили у састављању његове библиографије. Он наводи имена: Милоша Поповића, Валентинелија Ђузепија, Свет. Вуловића, Андре Гавриловића, Марка Драговића, В. М. Јовановића, Н. С. Петровића, Лазара Томановића, Алфреда Јансена, Јована Грчића, Е. Колођејчика, Јована Скерлића, Драгутина Прохаске, Павла Поповића, Павла Ровинског, Пере Шоћа, Јозефа Бајзе, Божидара Ковачевић, Ристе Драгичевића, Стојана Новаковића, П. А. Лаврова, Милана Решетара, Данила Вушовића, Павла Равана, Живорада П. Јовановића, Мирка Деановића, те чланке објављене 1901. и 1902. године у мостарској Зори и Летопису Матице српске, а у којима су побележени сви важнији чланци објављени поводом обележавања педесетогодишњице од Његошеве смрти.

<sup>2</sup> У: Радуловић, Калођера-Петровић, 2007: 3. Радуловић, Д. Калођера-Петровић, Библиографија часописа „Библиотекар“ (1948-1997), Београд: Библиотекар: часопис за теорију и праксу библиотекарства, XLVIII, 1-4 (2006), 7-435 види библиографску јединицу бр. 633 Нова издања „Горског вијенца“/ Д-р Љ.Д.-Ј. [Љубомир Дурковић-Јакшић].-Приказ// 3 : ¾ (1951) 167-169.

допуне и поправци библиографије о Његошу 1855-1954: увод и Библиографија Његошевих списа 1833-1854 са уводом у коме је дат и критички осврт на Дурковићев и рад осталих библиографа чије се библиографије ваљају сматрати надопунама Дурковићевој библиографији. Библиографија садржи укупно 85 библиографских јединица. Следеће године у књ. 25, св. 1/2 изашао је наставак ове библиографије: *Библиографија о Његошу и Његошевој Црној Гори 1833-1854* са 217 библиографских јединица и Регистром аутора и преводилаца. Наредни број, 3/4, исте године донио је *Допуне и поправци библиографије о Његошу (1855-1954)* са 318 библиографских јединица. Наставак ове библиографије штампан је у књ. 26, св. 1/2, 1960. године под насловом: *Допуне и поправци библиографије о Његошу (1855-1954): (наставак и свршетак)*. Библиографске јединице у овој библиографији нумерисане су, како то и наслов каже, у континуитету са претходном библиографијом од броја 319 до броја 857.

Посматрано у целисти, библиографски рад Андрије Љубомира-Лисца садржи 1159 библиографских података. Први део поређан је хронолошким, а други абecedним редом презимена, односно, шифара. Стога је други део и надопуњен хронолошким регистром. У њу су уврштена дјела и самостални чланци из новина, часописа и календара али не и новинске вијести као ни разне ситне белешке.

Осврћући се критички на Дурковићев рад Лисац наводи низ неправилности које је код овог уочио.

Он истиче да је Дурковићева библиографија за науку од малог значаја. У првом реду наводи да је једна четвртина тамо објављених података непотпуна или нетачна или се пак подаци уопште не односе на Његоша. Лисац верује да је до оваквих погрешака дошло због тога што библиографија није рађена *de visu*, тј. са извора него је Дурковић податке преписивао са разних страна преузимајући тако и погрешке. Велики број јединица је непотпун, док су неке библиографске јединице донесене два пута, једном под именом и презименом аутора, а други пут под имном и презимном преводиоца, као аутора. Лисац затим наводи да је између осталог уочио да се у Дурковићевој библиографији налази и један број искривљених или пак посве криво наведених имена и презимена, велики број штампарских грашака као и један број јединица које се уопште не односе на Његоша и Црну гору тога времена. Код Дурковића се јављају и грешке у писму којим је дјело писано у односу на оно наведено у библиографској јединици. На крају Дурковић није навео ни списак часописа које је прегледао прикупљајући грађу за своју библиографију.

Како и сам Лисац наводи, његова библиографија је настала као резултат потребе да се Дурковићев рад надопуни и поправи.

Тек седамнаест година након Дурковићеве појавила се прва самостална библиографија која је за свој предмет пописивања имала Његоша и његово дело. Реч је о монографији *П.П.Његош: библиографија: 1963-1966*, аутора Мирослава Лукетића и Олге Вукмировић, која се 1968. године појавила у

издању Централне народне библиотеке „Ђурђе Црнојевић“ у едицији „Био-библиографије“. Библиографија је рађена поводом 150-годишњице пјесничког рођења. На 103 стране садржано је 1067 библиографских јединица, Регистар аутора и преводилаца и Предметни регистар. Мирослав Лукетић у часопису *Стварање* исте године објавио је и приказ ове књиге. Поред ове, у временском следу наводимо још неке монографије:

- Рацковић Никола: *Југословенска издања Његошевих дјела: библиографија*, Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“, 1997, стр. 136 посебна издања, књ. 32. Исте године 1997. Рацковић је ову своју библиографију штампао и у *Библиографском вјеснику*, год. 26, бр.1-2 (1997) стр. 7-136. Рацковић је у Библиографском вјеснику објавио још две библиографије на ову тему: *Његош 1925: библиографија*, год. 23, бр. 3(1994), стр. 77-92\* библиографија на стр. 91-92 и *Његош 1925: библиографија (2)*, год. 25, бр. 1-2 (1996), стр.5-10. У Енциклопедија Његош из 1999. године, на стр. 1001-1085 налази се и Рацковићева *Библиографија издања Његошевих дјела на српском и хрватском језику*.
- Калуђеровић Лидија: *Његош у црногорској периодици:1967-2004: библиографија*, 2009. Подгорица: Матица црногорска, 2009. – 555 стр. Приказ је урадила и објавила Миленија Врачар, у часопису *Лингва Монтенегрина*, 2009.
- Аранитовић Добрило: *Његош и позориште: прилог библиографији радова: (1884-2011)*, Шабац : Шабачко позориште: Алтера, 2012.-188, стр.

Аранитовић је 2013. године добио престижну награду Стојан Новаковић за своје три књиге од којих је једна и библиографија *Његош и позориште*.

Иако по основној структури није монографија већ посебан отисак *Књижевне историје*, требало би овде свакако споменути и *Essai de bibliographie des auteurs français sur Njegoš avec l'indication des cotes des ouvrages recensées dans les plus importantes bibliothèques de Paris*, тј. *Оглед библиографије француских аутора о Његошу са сигнатурама дела у најзначајнијим париским библиотекама* Крунослава Ј. Спасића. Библиографија је објављена 1983. Године у броју 61 Књижевне историје<sup>3</sup>. Настала је највероватније као предрадња за Спасићеву докторску дисертацију под називом *Његош и Французи*, одбрањену на Сорбони 29. априла 1972. године, а код нас објављена 1988. у издању Кристала из Зајечара. Спасићева докторска дисертација има 760 страна и једно је од најобимнијих дела о Његошу. Спасићев рад није остао незапажен. У *Политици* од 13. маја 1972. године објављен је текст Војислава Ђукића под називом *Његош на Сорбони: после петнаест година рада професор Крунослав Спасић*

---

<sup>3</sup> П.о.: Књижевна историја; год. 16, бр. 61, (1983), стр129-143.

постао аутор најобимнијег дела о великом писцу. Три године касније Спасић је за свој рад добио и награду Француске академије. У *Новостима* од 17. децембра 1974. године појавио се текст Ђорђа Поповића *Његош освојио Сорбону: за дело Његош и Французи др Крунослав Спасић добио награду француске академије*.

Спасићев рад ни данас није заборављен. О томе сведочи и текст Слободана Јарчевића: *Неугасла актуелност: Његош и Французи: Париз пред горостасом*, објављен у два наврата у часопису *Србистика*, бр. 2/3, 1998. године и *Стварање*, бр. 10/12, октобар/децембар, 2000. године.

Веома обимну и за истраживање најзахтевнију и свакако најзначајнију скупину чине библиографије које су објављиване по часописима и листовима. Иако верујемо да је њихов број далеко већи, ми на овом месту наводимо само оне до којих смо дошли приликом нашег истраживања:

- Живорад П. Јовановић: *Прилог библиографији радова о Петру II Петровићу Његошу*, објављену у Прилозима за књижевност, књ. 29, св.3/4, 1936; *Прилог библиографији радова о Петру II Петровићу Његошу: I – библиографија поводом стогодишњице Горског вијенца* о којој је већ раније понешто речено. Јовановић је 1963. године поводом стопедесетогодишњице рођења Његошевог у Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 29, св. 3-4 (1963), стр. 368-381, објавио и *Прилог библиографији радова о Петру II Петровићу Његошу*. Грађа обухвата период од 1955. до 30. септембра 1963. године, дата је хронолошки, а унутар хронологије по азбучном реду аутора. Садржи укупно 319 нумерисаних библиографских јединица.
- Душан Вуксан: *Библиографија радова г. Д.Д. Вуксана о владици Раду* у часопису *Записи*, Цетиње, год. XIII, књ. XXXIV, св.4, 1940.
- *Библиографија : [П.П. Његош]* у часопису за књижевност и културу, *Стварање*, год. 2, св. 6 (1947), стр. 370-375.
- Ратко Ђуровић: *Библиографија уз чланак Поезија у славу „Његоша“* у *Стварању*, год. 6, бр.7/8 (1951), стр. 533-537.
- Дамјан Морачић: *Новија издања Његошевих дела: библиографија у часопису Друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Србије и Друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Црне Горе*, Књижевност и језик, год. 11, бр. 4 (1963), стр. 73-74
- Зорица Мандић: *Прилог библиографији радова о Петру II Петровићу Његошу* у Прилозима за књижевност, књ. 35, св. 1/2 (1969), стр. 144-156. Библиографија садржи 287 библиографских јединица. Њоме су обухваћени прилози објављени у домаћим часописима и дневној штампи од краја 1963. до краја 1967. године. Распоред грађе је урађен по абecedном реду презимена аутора.

- Василије Јововић: *Његош у „Стварању“*: (Библиографија 1946-1973) у часопису за књижевност и културу, Стварање, год 28, бр. 9/10 (1973), стр. 1285-1304.
- Анкица Васић: *Библиографија Луче микроkozма*, у: Библиографском вјеснику, год. 25, бр.3 (1996) стр. 33-46.
- Весна Килибарда: *Библиографија превода дјела Петра II Петровића Његоша на италијански језик*, такође у Библиографском вјеснику, год 26, бр.3 (1997) стр. 5-8.
- Бојка Ђукановић: *Прилог библиографији о Његошу на енглеском језику*, у: Библиографски вијесник, 26, 3 (1997) стр. 9-18

За библиографе ће свакако највећи изаов представљати тзв. Скривене библиографије, тј. оне библиографије које су рађене као прилози монографијама или радовима објављеним у зборницима и часописима, а којих је уједно и највише и садрже драгоцене податке без којих се Његошева библиографија не може сматрати свеобухватном. Да бисмо приказали њихов број и разноврсност навешћемо само неке:

- Штедимлија, Савић, Марковић: *Из библиографије о Његошу на унут. Стр. Кор. Листова // Борбе и интриге око наслједства Петра II Петровића Његоша*, п.о. Прилози за националну, политичку, економску и културну повијест Црногораца; 2, 1969.
- Саво Вукмановић: *О оригиналном рукопису „Горског вијенца“*, Цетиње: б.и, 1969 п. о. Гласник Цетињских музеја, 2,1969. \* Библиографија и биљешка уз текст.
- Саво Вукмановић: *Да ли је Драго Драговић Његошев псеудоним*, Цетиње б.и, 1973, стр. 119-123, сепарат \* библиографија и биљешка уз текст.
- Мирон Флашар: *Топика и метафорика платонизма у посвети Његошеве луче* у Аналима филолошког факултета, св.11 (1974), стр.40-69\* библиографија и биљешка уз текст.
- Божидар Ковачевић: *Његош: [допуне библиографије о Његошу, аутограф]* (на примерку београдског издања из 1940, Београд), 1981\*[легат Владира Отовића].
- Бојка Ђукановић: *Превођење „Горског вијенца“ на енглески језик у зборнику Превођење „Горског вијенца“ на стране језике*: радови са научног скупа, Подгорица, 28. и 29. маја 1998, објављеног 2001. године, стр. 87-95. \*Библиографија превода Горског вијенца и из Горског вијенца на енглески језик: стр. 93-95.
- Драгосава Јевремовић: *Библиографија посебних издања о Његошу : (1851-2002) // Његошева поетика и естетика/ Радомир В. Ивановић*, Нови Сад: Змај, 2002. ; стр. 370-395.
- Марија Јованцаи (редиговала записе): *Селективна библиографија*: стр. 341-353, У: *Петр II Петровић Његош*/приредио Миро



Вуксановић. – Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, стр. 419.

Посебну пажњу требало би посветити оним библиографијама које се у наслову не односе на Његоша или је пак та веза индиректна, а у којима се могу пронаћи подаци за Његошеву библиографију. Овој скупини припадају и следеће библиографије:

- *Прилог библиографији књига, чланака и студија за 1971. годину из историје Црне Горе, његошологије, етнографије, ликовних умјетности и музеологије/ Василије Јововић // Гласник цетињских музеје, Цетиње, књ. 4, 1973.*
- *Прилог библиографији књига, чланака и студија за 1972. годину из историје Црне Горе, његошологије, етнографије, ликовних умјетности и музеологије/ Ксенија Грујичић // Гласник цетињских музеје, Цетиње, књ.9, 1976.*
- *Прилог библиографији књига, чланака и студија за 1973. годину из историје Црне Горе, његошологије, етнографије, ликовних умјетности и музеологије/ Олга-Цана Вукмировић // Гласник цетињских музеје, Цетиње, књ. 11, 1978.*
- *Прилози историјске садржине објављени у „Гласнику“, службеном листу Српске православне цркве од 1945. до 1990. године/ Живорад Јанковић //Гласник: службени лист Српске православне цркве. – 73, 12 (1992), стр. 202-217.*

У оквиру активности којима ће се обележити двестагодишњица рођења Петра II Петровића Његоша, Српска академија наука и уметности у Београду, Матица српска у Новом Саду и Академија наука и умјетности Републике Српске у Бањој Луци организоваће почетком новембра научни скуп о теми „Његош у свом и нашем добу“. Најављујући активности у вези са овим догађајем академик Вуксановић је изјавио да ће ове године бити објављена и Његошева библиографија која има седамнаест хиљада јединица, а он је објавио свега 13 књига.

Истим поводом Национална библиотека Црне Горе публиковаће друго допуњено издање библиографије „Његош у црногорској периодици 2005-2013“, аутора Лидије Калуђеровић, која ће обухватати и чланке објављене у овој јубиларној години. Публиковање ове библиографије предвиђено је за почетак 2014. године.

Из Института за црногоски језик и књижевност, а у сарадњи са Националном библиотеком Црне Горе најављује се и пројекат *Библиографија Његош*. Ријеч је о вишетомном дјелу на коме су ангажовани еминентни црногорско библиографи Нада Драшковић, Петар Кривокапић, Љиљана Липовина-Ђорђевић, Лидија Калуђеровић и Анђелка Мартиновић.

Редакцију Библиографије чине мр Чедомир Драшковић, др Аднан Чиргић и Александар Радоман.

Према најавама, овом библиографијом биће обухваћене све библиографске јединице о Његошу и сва издања Његошевих дела од Његошевог времена до 2013. године у Црној Гори, на јужнословенском простору и на великим светским језицима. Библиографија Његош састоји се од томова Његош у црногорској периодици, Његош у јужнословенској периодици, Његош у зборницима и монографијама, издања Његошевих дјела и Његош изван јужнословенског простора.

До закључења радњи на нашем раду у интервјуу који је за Црногорска питања дао директор Института за црногорски језик и књижевност др Аднан Чиргић, сазнали смо да су радови на *Библиографији Његош* завршени, те да се очекује излазак из штампе ове значајне библиографије. Библиографија садржи импозантних 35.000 библиографских јединица. Чиргић недвосмислено каже да је израда и публикавање библиографије о Његошу један од најзначајнијих доприноса његошологији.

„Његош се тумачи погрешно, управо због тога што је врло мало стручњака који би се њиме бавили. Рекао сам већ да стручњака млађе или средње генерације код нас нема, а онда аматери ступају на сцену и самим тим Његош постаје све оно што није.

Ми смо у Институту за црногорски језик и књижевност, рачунајући управо на мале снаге данашњице, које би се могле бавити Његошем, одлучили, или да се не бавимо ничим што има везе са њим, или да пружимо нешто што може бити прави допринос његошологији и његовом јубилеју. Рачунајући на постојеће снаге, једино што смо мислили да се може јесте да се ангажују репрезентативни црногорски библиографи, реномирани стручњаци, и да се уради библиографија Његоша која ће га приказати у пуном свјетлу. Тај пројекат је завршен и ових дана излази из штампе. Библиографија Његош има 35.000 јединица, свака је са нотацијом. Мало је народа, не само у окружењу, него уопште на свијету, који имају пјеснике или владара који се може похвалити са 35.000 јединица о себи. Тим Његош стаје у исти ранг са Дантеом, Гетеом, Шекспиром и другим великанима. Његош је то, а не оно што му аматери спочитавају“ (Чиргић 2003).

Верујемо да ће се публикавањем најављених библиографија употпунити празнина која се у науци већ дуго осећала.

Кратак преглед досадашњег библиографског рада указује и на све већу потребу да се на једном месту прикупе, на савремен начин обраде и јавности презентују сви досадашњи библиографски радови о Његошу. Библиографија о Његошу требало би да обухвати све монографије библиографија о Његошу, све радове библиографског карактера који су о овој теми публиковани нашој и страниј периодици, све on-line доступне библиографије, као и све тзв. скривене библиографије. Наш рад имао је за циљ да послужи као основа једној таквој библиографији.

Његош је схватао и истицао значај просвјетног и научног напретка. У писму Јеремији Гагићу, од 6. децембар 1831. године, он каже:

„Мене се радује срце и душа када ја виђу моје отечество тако сложено и када виђу толико њихово почитаније к нашему царју и благодјетелју и к њиховијема старјешинама и главарима, али каква ће ми јошт и ово радост бити када виђу моје отечество ће напредује у наукама и процвјетава просвјешченијем и када га виђу да почне излезати своје просвјешчене и вјерне синове, који ће га умјети бранити не само оружјем него и пером умним“.

Његошеве речи отворен су позив васцелом роду, а нарочито млађем научном подмлатку, да дају значајније доприносте очувању наше традиције и културе, а самим тим сачувају и сведочанства нашег вековног битисања на овим просторима.

#### Литература

- Дурковић-Јакшић 1951: Љ. Дурковић-Јакшић, *Библиографијао Његошу*, Београд: Просвета.
- Лисац 1958: А. Љ. Lisac, *Suvremena bibliografija Njegoševa i Njegoševe Crne Gore 1833-1854, te dopune i popravci bibliografije o Njegošu 1855-1954*, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXIV/3-4, Београд, 367-379.
- Маџар, Александра. *Srpska obilježava godinu Njegoša*. Глас Српске, 3. април 2013. [glassrpske.com](http://glassrpske.com). 22. април 2013.
- Мартиновић 1989: Д. Мартиновић, *Црногорска библиографија 1494-1994*, Цетиње: ЦНБ „Ђурђе Црнојевић“.
- Јарчевић 1998: С. Јарчевић: Неугасла актуелност: Његош и Французи: Париз пред горостасом, Приштина: *Србистика*, I/ 2/3, Приштина, 203-211
- Чиргић, Аднан. *Bibliografija Njegoš ima 35. 000 jedinica. Crnogorska pitanja*, 22. децембар 2013. [crnogorskapitanja.wordpress.com](http://crnogorskapitanja.wordpress.com). 23. децембар 2013.



## СВЕТО И ПРОФАНО У АНДРИЋЕВОЈ ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА *ДЕЦА*\*

Народна књижевност је детињство свих књижевности. Настала у човековој наивној представи о свету она пружа велику могућност за понирање у најдубље слојеве архаичног. Чистота и наивност човекове архаичне свести и колективно-несвесно пружаће могућност да кренемо трагом интертекстуалне везе наивне књижевности са наивним представама детета у збирци *Деца* Иве Андрића. Покушаћемо да покажемо на који начин кореспондирају наивни облици колективно-несвесног, похрањени у архетиповима и транспоновани у уметничком тексту Иве Андрића.

У народној традицији све је подређено митолошком поимању света, тј. у служби „придобиања склоности 'натприродних' сила“ (Елијаде 2003: 7). Мирча Елијаде говори о „архајској онтологији“ и упућује на то да тај човек *homo religious*, јесте једини човек у пуном смислу“ (Елијаде 2003: 21). Он констатује да је свет и човек тако устројен да одржава успомену на „врховно небеско Биће“. Али, оно што је битно за нашу анализу је да се, то биће „манифестује само у светом“ (Елијаде 2003: 21). Та манифестација божанског у човеку отвара могућност у тумачењу религиозних слојева, који су увек манифестација светог и у усменом и уметничком тексту.

У светом времену обитава оно „што су богови и божанска бића учинили на почетку времена“ (Елијаде 2003: 25). За њега је сваки људски чин делотворан ако понавља оно што је „на почетку времена извршио неки бог, херој или митски предак“ (Елијаде 2003: 25). Оно што је човек ради по својој иницијативи, „без митског узора, припада сфери профаног“ а ритуал регенерише индивидуу и друштво, као и само време“. Човек преко ритуала улази у „време прапочетка“ у време обиља. За тематику света деце Андрић је почео да се интересује негде око 1935. године када у Београду објављује приповетку *Деца*. (Српски књижевни гласник, књ. XLVI, бр. 7, стр. 485–490).

Писац улази у свет детињства разоткивајући њихове најдубље страхове, несташлуке, немуре, деловање у самоћи или групи (Nedelcu 2007: 316). У анализи Андрићеве збирке приповедака *Деца*, кренућемо путем проналажења оних момената који су у сфери светог и профаног. У приповеци *Кула* сам наслов указује на омеђени простор у којем обитава дух

---

\* Рад је рађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије.

узвишеног бића. Кула је на неки начин посвећени простор јер је била нечије станиште и сигурно је настала тако што је морала да јој се принесе жртва. Елијаде каже да је за традиционална друштва „карактеристична опозиција коју ова друштва подразумевају између своје настањене територије и неодређеног простора који је окружује: ова прва је „свет“ (тачније „наш свет“) и космос; остала територија више није космос већ нека врста „другог света“, страни хаотични простор, настањен аветима, „странцима“ (који су, уосталом, изједначени са демонима и фантомима) (Елијаде 2003: 82).

Омиљено место Андрићевих јунака је баш кула, у којој почиње њихова чаролија и несвесни сусрет са сакралним простором камена.<sup>1</sup> Међутим, сам изглед куле која је зарасла у шипражје асоцира на хтонске просторе доњег света. Она је у сфери хтонског јер у нечистим местима обитавају демони, а само порекло куле коју су звали *стара турска барутана* указује на манифестацију демонског у Турцима. Она се полако урушавала, људи су разносили материјал, само је остала „још покоја храстова греда“ која асоцира на остатак, симбол древног времена и култа храста према којем српски народ „има велико поштовање, и многи стародревни примерци сматрани су за божанства и уживали култ“ (Чајкановић 1994: 206). Из крша је клијала „дивља трава и расли чкаљ и репух“. Иво Андрић тај мрачни, влажан, неприступачан простор који је на неки чудан начин повезан са доњим светом супротставља деци која долазе у кулу и на необичан начин улазе не у хтонски свет, већ у чаробан свет који ће сама створити. Андрић каже да су дечаци ту проводиле „дуге, светле и лепе сате“. Контраст дугих, лепих и готово ритуалних сати управо и јесте супротстављање два принципа, светог и профаног. За дечаке је спољашњи свет неважан, досадан, са чаршијом и грађанима, школом и кућом. Андрић читаве светове споља види као профане, за разлику од приповедака где насупрот профаном декору чаршије стоји величанствена турска кула. Занимљиво је што у овој приповеци долази до обрнутог процеса. Очекивали бисмо да кула припада свету профаног, сфери доњег света. Међутим, овде се обавља други процес. Спољашњи свет постаје незанимљив, свакодневан, „досадан, неважан и нестваран“ он је профан, за разлику од куле где су се играли и живели „животом својих жеља и тако доживљавали све што се жели“ (Андрић 1988: 8).

Андрићеве мали јунаци налазе се често у ситауцији у којој осећају страх<sup>2</sup>, на граници фантастичне имагинације из које траже излаз (Џацић

---

<sup>1</sup> „Подигнут камен заступа све видове Једног, он је и симбол бића, и средиште уједињујуће силе божанства. Он је у човеку потребна антитеза његовој променљивости, покретљивости, несигурности у трајању. Зато се подигнут камен, као и савршен облутак, полако претварају у артикулисани идол, а идол у представу нечег што наткриљује свемир“ (Павловић 1984: 42).

<sup>2</sup> У приповеци *Књига* Иво Андрић, да би најавио мотив страха и кривице, за мото узима народну песму:

1983: 209–226). Када дечак залута, сав у страху трчи да нађе излаз, њему се, како наводи Андрић, ходник, који је имао „савршени и благословени облик правилног круга“ (Андрић 1988: 11) у који, по народном веровању, „не могу нити не смеју да уђу демонска бића“ (Бандић 1991: 109) претвара у своју супротност. Он постаје профано, хтонско место. Трансформација кружног ходника од светог места ка хтонском дешава се у тренутку када време од два, три минута изгледа као неподношљива вечност. Андрић у приповеци прибегава коришћењу симбола традиционалне културе где поставља праг као гранично место између застрашујуће куле и светлости дана. Он ће рећи: „Ухватио се за камени доворотник као за спасоносну обалу, а затим се спустио на излизан праг, да одахне и да се прибере“ (Андрић 1988: 11).

Андрић уводи у причу категорију светлости и познатог места. За њега је познато место све што је изван тајновите, претеће куле, а светлост долази увек као симбол сакралне заштите од свега што је тама и асоцијација на хтонско. По изласку из страшног ходника куле дечак је на „светлости и познатом месту“ и Андрић душевном олакшању дечака придодаје и завет ћутања јер је остао решен да „о свему овом нипошто не говори. Никад, ником, ништа“ (Андрић 1988: 12). Завет ћутања је такође детаљ из традиционалне културе (Bandić 1980: 7–22). Део обредних радњи приликом сејања жита, откупљивања итд., тако да је овде на неки начин ћутање излазак у свет сакралне заштите од магијског утицаја демона.

Андрић у збирци приповедака *Деца* слика миље свакодневног живота, али маркира свето и профано из визуре детета. Занимљиво је да он свет детињства посматра на готово пасторалан начин. Наивно детињи и чист, као први облик архајске свести, која је у дослуху са сакралним јасна граница између старијих и деце, наглашена је у детињој свести као занимљиво и досадно. Маркирањем друштва које се у приповеци *У завади са светом* сваке недеље састаје, пије вино и прича „говоре гласно, упадају један другом у реч, и, зајапурени, ударају дланом у сто“ (Андрић 1988: 15) само је један од приказа профаног у којем влада контролисани хаос, где је реч изгубила значење и лепоту и које дечак жали јер „никада нису разговарали о лепим и занимљивим стварима као што су путовања, открића и разни подвизи, него увек о ценама и роби, о куповини и продаји, о њему непознатим људима и њиховим неразумљивим поступцима и односима“ (Андрић 1988: 15).

Андрић јасно прави границу између сакралног, заштићеног простора дома где обитавају преци и простора вани где, како се прескочи праг, наступа могућа опасност. Он своје мале јунаке изводи на улицу, која је

---

Мој мејтефе, мој велики страху!  
Доста сам ти страха поднијела,  
Док сам ситну књигу научила  
(Андрић 1988: 59).

несигурна и претећа, опасна и изазовна. Приповетка *Мила и Прелац* почиње реченицом „Дечак се играо сам, на прашном друму, недалеко од великих авлијских врата своје куће“ (Андрић 1988: 23). Јасно позиционирање света унутар и ван куће већ прави граничну разлику, али је простор ван, тј. улица за дечака место где ће се појавити „нешто ново, ретко и узбудљиво“. Свет доле, близу касабе је свакодневан, познати, незанимљив и свет где нема опасности, али ни мистике. Постоји још један свет, то је свет *горе*, свет стрмог брега *изнад* касабе, где се сваког дана појављују путници где је сваки „изазивао у дечаку чудан и занимљив и празноверан страх и љубопитство и безгранично сажаљење“ (Андрић 1988: 23). Свет скитница, просјака, бедних и сакатих, као инкарнација хтонског у приповеци *Мила и Прелац* изазивали су посебно интересовање у свести дечака. Композиција приповетке и распоред простора уклапа се у Елијадеову која маркира два простора, „Космос“ и „Хаос“. Свету „Космоса“ припада уређени простор чаршије, док свету „Хаоса“ припада свет непознатог, „настањен аветима, странцима“ (који су, уосталом, изједначени са демонима и фантомима) (Елијаде 2003: 82). У приповеци *Мила и Прелац* Андрић прави још једну границу. Не само да је направљена граница између простора, сакралних и профаних, већ и граница међу ликовима који су из дечје перспективе равни божанству и ликова који су манифестација хтонског.

Мила је девојка од око двадесет две године. Она је, попут чудесног божанства које ствара „знала многе игре и вештине, и дечаку се чинило да њеним белим, снажним рукама не може ништа одолети, ни свила, ни метал, ни ватра и да у њима све постаје невиђено, ново, послушно, радосно и лепо“ (Андрић 1988: 23). Девојка, готово нестварна, као да је инкарнација древног божанства које се игра и у игри ствара, барата металом, свилом и ватром и део је неке далеке митске приче која је омеђена сакралним, божанским и стваралачким чином. Андрић пореди Милу са ведрином грчких богова, а сам одлазак у цркву, где је Мила одолевала разним момцима који су уздисали за њом, била је божанска, стваралачка шетња која је за дечака била једина светлост. Из визуре дечакове свести њена појава, која је инкарнација божанског, издвајала је Милу из профаног света касабе. Дечак је знао да „Мила игра неку узвишену улогу, као што јој и припада“ (Андрић 1988: 26). Том узвишеном улогом Андрић је омеђио простор светог и профаног између којих је стајао дечак. Та граница светова, тај „други свет који је од саме светлости“ део је сакралног простора који чини суштину сваке његове приче у збирци *Деца*. Магија сакралног, чистог простора као електризам чудесног порекла мали Андрићеве јунаке. Писац је у своју прозу унео архетип мајке, заштитнице, нестварне древне богиње чуварке или хришћанске Богородице. Тај сакрални, заштитнички свет у којем јунаци постају божанства фокусиран је на конкретне ликове. Андрић своје ликове, који имају функцију божанског, не оставља у детињству. Они постају ванвременски. Готово иконичну



слику која има улогу архетипа Спаситеља, Андрић пројектује у будућност: „И доцније, у животу, у најтежим приликама и на најстрашним положајима, он је много пута успео да заспи са мишљу на дивну жену која бди негде у близини, али невидљива; мудра, лепа, моћна жена због које се човек, док склапа очи на сан, унапред радује буђењу и сунцу“ (Андрић 1988: 26). Милу, као инкарнацију божанског Андрић слика симболима традиционалне културе. Она је била „као игра, као хлеб, као светлост и сан“. Категорије *игра*, *хлеб*, *светлост* и *сан* упућују на древност игре као стваралачког, божанског чина, који се догађа у светлости, нека врста божанског, ванвременског, *хлеб* на евхаристијско светост свете тајне и на крају, преко категорије *сна* излазак из свакодневног, профаног света једноличности и тривијалности.

Међутим, Андрић стварајући сакрални свет преко Миле паралелно, испред дечака позиционира још један, а то је свет чаршије где су људи „необични и непознати“. Као пандан божанском Милином свету Андрић ствара још један у којем доминира лик поцепаног мушкарца који силази низ литицу, прашњав и дивљег изгледа, „раздрљен и поцепан, са разноликим комадима одела на себи и са обућом без облика, белом као креч и сасушеном од жеге хода“ (Андрић 1988: 24). Слика прљавог и поцепаног момка, са штапом у руци, као да је део хтонског света тако да Андрић позиционира своје јунаке у свету божанског и хтонског, између којих стоји свакодневни свет у који, између ова два, обитавају његови мали јунаци. Они су у граничном простору, исцељујућег и претећег које збуњује и изазива у деци радозналост, дивљење али и несигурност и страх.

Веза са далеким просторима и регресивно враћање у сакрални свет прошлог времена догодиће се и у тренутку када Ђоркан, далек од свих, у свом свету седи на рушевини старог зида, налази новчић са ликом жене. Слика Ђоркана који је „обасјан сунцем и сав прожет осећањем чудног односа и савршене хармоније“ (Андрић 1988: 30) на неки начин је успостављање чудног односа са божанским и окренутост неком далеком граду на Истоку „са својим кулама, женама и подвизима“ насупротив кућама на ушћу Дрине и Рзава.

Андрић своје ликове повремено води у сакрални простор комуникације са узвишеном лепотом. Међутим, догађа се да се они из визуре детета смештају у омеђени простор који је високо изван профаног, али долази и до десакрализације њихове светости онда када из свог света сићу у свет свакодневног. Чудесна је слика тетке Миле чија божанска лепота и ореол светости, који је створен у дечаковој машти, полако нестаје када она пусти сузу за скитницом Прелцем.

У атмосфери дома, дакле заштићеног простора, док слуша звоно које звони за покој Прелчеве душе дечак посматра Милу и тада се догађа готово ритуални процес –десакрализације њене личности. Андрић каже: „Чинило му се да сваким ударцем божанска жена тоне и пропада у неку мрачну дубину, из које више никада неће изаћи на сунце“ (Андрић 1988:

43). Непомирљиви простори у дечаковој визури довешће до велике туге коју ће исплакати у мирисним јастуцима.

Занимљиво је да у време великих хришћанских празника, најчешће када је Велики петак, или некакав јеврејски празник, дечаки полазе да туку јеврејску децу. Како је празник искорак из времена и улажење у ванвременски простор сакралности, сама идеја деце да тога дана иду у тучу нека је врста нарушавања хармоничног кретања времена и сакралности празника. Група дечака која креће у поход прелази реку, као гранични простор овог и оног света и зауставља се на раскрсници<sup>3</sup> која је у традиционалној култури Срба место где се окупљају демони и где дечаки показују и спремају своје оружје. Када су кренули у поход на мале Јевреје био је њихов празник. Један од дечака ће констатовати да „они сада иду око воде“. Занимљиво је што свет сиромашних дечака, који је на левој обали реке и живота постаје место туге, глади, досаде, место где је увек мрачно, готово хтонски простор у којем нема шта да се тражи. Други свет је најчешће свет оних који су дошли у касабу, било то Чеси, Аустријанци, или Јевреји. Из визуре деце њихов свет је увек негде горе, недостижан и узвишен, богат и светао, рекло би се некако сакралан, за разлику од профаног света леве обале. Тај вечити сан да се пређе на другу, топлију, светлију обалу јесте она човекова вечита тежња за смислом, за светлошћу и узвишеним. Иако је Андрић ова два опозитна света посматрао из визуре реалног живота, ако овај његов поступак ставимо на матрицу архајског човека, отвара нам се простор за сагледавање човекове тежње да победи мрак, који је у митским причама представљен кроз победу дивова, ала, аждаја. Код Андрића је то победа над сиромаштвом и тамом леве обале у тежњи да се досегне светлост.

Занимљиво је да Андрић врло често у збирци приповедака *Деца* помиње сунце које је „једина ствар која је једна и увек истоветна на људском видуку“ (Павловић 1984: 29) синоним за боље, другачије, као човекова потреба да сагради сакрални свет у којем ће бити сигуран. За дечака Марка сакрална слика света је обала реке у предвечерје „са једином црвеном тачком која лута по њој као пламичак“ (Андрић 1988: 103).

Део измаштаног света који се пореди са мистичним светом архетипске потребе за изласком у свет чудесних слика је и слика панораме у којој дечак гледа слике далеких градова и земаља. Готово ритуална потреба за панорамом у дечаку ће прерасти у излет у чудесан свет маште и другачијег живота, излазак из профаног света свакодневице у чаробан свет панораме. Дечаков утисак о панорами иде у правцу успостављања готово сакралног односа са далеким световима и она на неки начин добија финкцију божанства. Дечак констатује: „Излазио сам у сумрак у ком је све

---

<sup>3</sup> „На раскршћу се окупљају демони: ђаволи, вештице, караконцуле, вампири, прикојасе и виле. Тамо се у глухо доба ноћи појављује краљ дивова на коњу. Зато се раскршћа избегавају ноћу, нарочито за време Некрштених дана, јер тада настају жива кретања демона“ (СМР 1970: 253).

било познато и немило, тонуо у стварне улице мога града као у ружан сан, осећајући како за мноме све даље остаје свет моје једине светле стварности“ (Андрић 1988: 123).

Из профаног света дечаци улазе у тајни, чудесни свет лепоте девојке Миле. Из профаног света Андрић уводи своје јунаке у сакрални свет друге обале реке која је богата и сунчана. Андрићеви мали јунаци стално су на граници профаног и чудесног, са сталном потребом да се уђе у радознали свет чаролије која је на сваком кораку.

Свет панораме изазваће у дечаку невиђену радост, комуникацију са исконским пределима свога бића. Његова издвојеност из друштва и узвишена лепоте биће слична издвојеном појединцу пред тајном оностраног. Међутим, и ту се догађа сурова десакрализација његовог измаштаног света, посредством слика градова панораме. Наиме, биће довољна једна реченица друга Лазара који ништа није разумео и који је део свакодневног миљеа реалног света: „Шта вреди све то и чему служи? Ништа и ничем!“ (Андрић 1988: 131). Андрић се зауставља на опису дечаковог стања који после профане изјаве свога друга пада у очај јер му се срушио свет у којем је обитавала узвишена, готово божанска, сакрална лепота. Он ће констатовати: „Видео сам да ми најбољи друг затвара најлепши видик и разара најбогатију наду. Избегавао сам његов поглед и осећао физички бол у грудима“ (Андрић 1988: 132). Кључно питање које је Андрић поставио у приповеци *Панорама* задире у појам Елијадеовог Центра света као тачке ослонца која, како каже Елијаде, одговара Центру света, а суштина је битисања Андрићевих малих јунака.

Ако јунаке Андрићеве збирке приповедака *Деца* ставимо на матрицу Елијадеовог поимања светог и профаног наћи ћемо сцене и ликове који се потпуно уклапају у његов модел поимања ова два појма. Наиме, Елијаде констатује да постоје такозвани „повлашћени делови простора“ који су различити од осталих. Ти повлашћени делови простора различити су од осталих: „пејзаж родног места, предео где је доживљена прва љубав, улица или неки део првога страног града који смо посетили у младости“ (Елијаде 2003: 77). Све ове облике сакралног простора налазимо код Андрића. Код њега уочавамо перманентно присуство сунца било кад Њоркан седи на каменој рушевини обасјан сунцем, било када дечак у приповеци *Панорама* каже „у жељи да видим још мало сунца испео сам се на ограду уз коју је Јеврејин комшија наслагао велику гомилу букових дрва“ (Андрић 1988: 133) или „свуда по брдима било је још сјаја који ме је неодољиво привлачио“ (Андрић 1988: 132).

Дакле, Андрићева збирка приповедака *Деца* даје могућност да преко језика традиционалних симбола одвојимо просторе који су супротстављени један другом, али који на неки начин и јесу у функцији карактеризације ликова. Андрић је на односу светог и профаног градио и своје ликове и фабулу, које је уводио и у свет светог и у свет профаног који је супротстављао потреби његових малих јунака. То најбоље потврђује крај

приповетке *На обали* у којој Андрић у први план ставља архетип Спасиоца којем, стешњени профаним временом касабе, теже његови јунаци: „Испливати из хладне воде и окренути леђа свему, и маштањима о оном што је било, и чега нема, и што би требало да буде, и овој обали и овом животу. Пливати и испливати!“ (Андрић 1988: 104).

#### Литература

- Андрић 1991: И. Андрић, *Деца*, Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит: Београд.
- Бандић 1991: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Нолит: Београд.
- Bandić 1980: D. Bandić, *Tabu i tradicionalnoj kulturi Srba*, BIGZ: Beograd.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Nedelcu 2008: О. Nedelcu: *Облици приповедања у причи Књига Ива Андрића*, у: Међународни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Филолошки факултет.
- Павловић 1984: М. Павловић, *Природни облик и лик*, Београд: Нолит.
- СМР 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М.
- Џацић 1983: П. Џацић, *Христова греда у каменој капији*, Београд.

## РЕЛИГИЈСКИ ПОДТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Јован Дучић (1874-1943), „кнез песника“ у тежњи да буде „другачи од осталих“ (Скерлић 1953: 106) једним изграђеним „дисциплинованим фантазирањем“ (Секулић 1985:306) води српски језик, стих и ритмику стиха у авантуру, један неизвестан непрокрчен пут који би српски песнички језик и стих тешко прошао без овог марљивог и педантног песника, Србина, који никако није желео да личи на друге.<sup>1</sup> То је Дучића учинило јединственим песником који је својом поезијом обележио један књижевни правац. Зато Дучића називају лирском парадигмом (Ного 2004: 9) и „најистакнутијом и најинтимнијом лирском заставом у кули српске поезије“ (Бећковић 2004:16). Та кула, саздана на темељима српског језика изнутра је опточена Дучићевим стиховима као „лирским иконама“. Отуда је за Слободана Ракитића Дучићева поезија „чудесни лирски храм“ (Ракитић 2004: 106), који треба сви песници да посећују као извор модерног националног песништва. Тај храм, на жалост, није био само извор дивљења, већ и извор великих неспоразума у којима је највише трпела поезија.

Неретко, Дучић бива оспораван, као личност, али се није дало да се маргинализује као песник. Иван Негришорац у предговору, у избору Дучићеве поезије „Пет кругова“ (1993), истиче да је разлог трајања Дучићевог дела естетичке и поетичке природе. Дучићево трајање је резултат низа искорача из тада уобичајеног песничког дискурса, које је овај песник начинио. Дучић је, за разлику од дотадашњих песника, песник „материје која нестаје“ (Негришорац 1993:13). Његовом поезијом се сазнаје душа. То је поезија која о себи мисли, „душа која себе посредује интелектом“ (Негришорац 1993:13).

Дучић је схватао овај свет, сматра Негришорац, тек као материјалност коју треба „довести до нестајања“ (Негришорац 1993:14).Тек

---

\* pjasovic@gmail.com

<sup>1</sup> Антон Густав Матош (1873-1914), супротно ставу водећих књижевних критичара оног времена, Дучићу замера неоригиналност: „Дучић није оригиналан, то јест нема још свог стила. Пунији је књига но живота, пунији других него себе. Отуда је слаба у *Пјесмама* персонална, нова жица, Дучић као да ништа није доживео“ (Матош 1902: 57). Ипак, није Матошу измакло да примети: „Дучић би могао унијети у српску поезију нов елеменат, нову, модерну љепоту међу прстима, која чисто нема боје, нема ријечи, струјећи у сјенама и шапатима“ ( Матош 1902: 63).

искључивањем материјалности могуће је спознати онострани свет. У тежњи за ослобађањем од материјалног и сазнавањем оностраног, Дучић се потврђује као песник који „чезне за оностраношћу“ (Негришорац 1993:14). „Отуда, по тој чежњи за превазилажењем физике, материјалне реалности, Дучић је један од најизразитијих наших песника метафизичара. Његова је метафизика, метафизика слутње, не метафизика визије“ (Негришорац 1993:14). То је довело до дематеријализације и до десупстанцијализације света у представљеном свету његове поезије. Тако је он, у односу на рецепцију, начинио значајан поетички заокрет, *онеобичавањем* лирског израза.<sup>2</sup>

Негришорац истиче „Дучићев подвиг“ као опозицију и данашњем стању у српској култури.: „Дучић је остварио један специфичан песнички подвиг“ - каже Негришорац, јер „усред културе која се непрестано задовољавала осредношћу, културе која није умела да поштује снажне индивидуалности и која је врло наклоњена популистичким пројектима, (...) он је успео да зацрта и реализује лични песнички пројекат који далеко превазилази оквире сопственог времена“ (Негришорац 1993:18).

Дучићеве стихове настале по повратку из Палестине Кашанин сматра најискренијим, јер у њима „он не говори више о људском животу, већ о свом, и не говори о туђој смрти, него о својој“ (Кашанин 1977:178). Према томе, песме о Богу су дубоко искрене и персонализоване. То је допринело да хипокризија, неистина и лаж у песниковом бићу нестану, јер је било немогуће неискреношћу ступити у разговор са Богом.

О Дучићевој поезији религиозне тематике писано је доста. Дучићевом песништву религиозне тематике треба приступати опрезно, јер религиозно песништво „није исто што и религија, иако је прожето снажним доживљајем Бога и божанског (...) Пјесник не шири учење, већ поставља питања и проблематизује; вјерује, али и сумња; вјерује не зато што зна, већ зато што слути“ (Делић 2008:78). Дучић промишља Бога. Он га интелектуално проблематизује и песнички потврђује. Дучићева поезија религиозне тематике је, према томе, више инвентивна слутња и поетичка потрага него манифестација религиозног учења, као што је то, рецимо, у поезији епископа Николаја.

Дучићева поезија религиозне тематике, у српској науци књижевности елаборирана је са три аспекта: књижевног, метафизичког(односно филозофског) и теолошког.

У значајне књижевне елаборације на ову тему можемо сврстати радове Јована Делића (2009), Вука Крњевића (1994), Нова Вуковића (1998) и рад Светлане Шеатовић (2009). У радове који са филозофског аспекта тумаче Дучићеву поезију религиозне тематике убрајамо рад

---

<sup>2</sup> На темељно питање естетике: *Зашто једно дело траје и представља живу традицију*, Негришорац даје одговор на примеру Дучићеве поезије: „Дучић је жив, јер је велики песник нашег језика, јер нам, данас и овде, проговара као што ће проговарати сутра и тамо, прекосутра и овамо!“ (Негришорац 1993:17).

Милослава Шутића (1985) и Радована Батурана (1999). Овде бисмо сврстали и предговор „Аура Јована Дучића“, односно делове монографије „Лирска аура Јована Дучића“ (2009) Ивана Негришорца. У радове који су писани са теолошког аспекта свакако можемо сврстати беседу његове светости Патријарха српског Павла (2004), као и беседу Епископа српског Николаја.

Овом приликом истичемо радове Јована Делића, Милослава Шутића и епископа Николаја Велимировића. Ове студије, не само да су најисцрпније, теоријски утемељене, већ су и најлепше написане. Постоји могућност спорења са појединим закључцима, али је немогуће њихове резултате маргинализовати.

За сваки од поменутих радова не можемо рећи да поезију Јована Дучића посматра једнодимензионално, само са књижевног или само са филозофског аспекта. Реч је о томе да се у поменутих радовима срећемо са примењеним плурализмом аспеката, који се на значењском фону преплићу творећи кохерентну интерпретацију. Само су њихови полазни аспекти и крајњи резултати одређени полазиштем, а сама интерпретација није. На пример, Делићева интерпретација је поетичке суштине, Шутићева онтолошке, а Велимировићева теолошке, али се сви они користе плурализмом метода за сазнавање књижевних чињеница. Свака од поменутих интерпретација задире у још неку научну област, или више њих.

Зато није изненађујуће што ће се у Делићевом раду позиција човека у односу на Бога манифестовати као „онтолошка језа“ (Делић 2008: 76), коју Делић одређује као „метафизички песимизам“ (Делић 2008: 77). У Шутићевом раду су полазне позиције филозофске, онтолошке са феноменолошког аспекта и хајдегеровског поимања бића и битка, али је у основи његов рад књижевни, јер садржина његове обимне студије не произилази из промишљања бића као објекта сазнавања, већ произилази као начин разумевања Дучићевог односа према Богу и бићу. Објекат сазнавања није биће, већ Дучићева поезија и модуси препознавања бића у њој. На крају, у студији Николаја Велимировића, поред одређења Дучићевог односа према Богу, држави и народу (што је домен социологије), наилазимо и на одређење Дучићевог карактера и истицање језичко-стилских особености његовог песничког дела.

Дучић, израстао на патријархалном миљеу Срба из Босне и Херцеговине није могао лако да се отргне од онога што је чинило суштину његовог народа, али и света уопште, јер су, како каже Дучић: „Бог и божанство (...) ознака људске врсте“ (Делић 2008: 73). Бог је суштина човека. Афирмација човека и његова потврда људскости је немогућа без вере у Бога. Међутим, за разлику од Шантића, за којег је божји чин благослов, за Дучића је „коб ума“ („Звезда“). Божанство је уму незаобилазно, али је умом несавладиво, необухватљиво, несазнатљиво“ (Делић 2008: 76).

Ту је садржана још једна поетичка карактеристика коју Негришорац одређује као „парадокс људске мисли“ (Негришорац 1998:16). Реч је о томе да, иако је Дучић видео у мишљењу врхунац потврђивања људског бивања, он ипак сумња у људску мисао. „Не предаје се емпиријској већ трансцендентној мисли“ (Негришорац 1998:16). Трансцендентна мисао је нешто што се тиче човека, али долази изван њега као могућност спознаје света и светова сасвим другачијих од реалног света који одређује људску мисао.

Зато налазимо да је Дучић имао сложенији однос према Богу од Шантића. За њега је Бог „Срећа нашег срца и коб нашег ума“ (*Песма Богу*), јер је човек, како нас подсећа Делић, „биће двоструке природе“ (Делић 2008: 74). Зато се Бог манифестује у човеку као противречност:

„Једино ти си што је противречно –  
Кад си у срцу да ниси у свести...“  
(*Човек говори Богу*)\*

Противречност је јасно експлицирана, али не и њено порекло. Наиме, остаје нејасно да ли ова противречност проиходи из Бога или је она резултат људске несавршености да прихвати Бога истовремено и умом и срцем, разумом и емоцијом. Као да се људски разум налази у својеврсном раскораку са емоцијом. Оно што је разумом сазнатљиво и што је разуму прихватљиво као реалност, емоцији делује као хладно, тек половично сазнање. Са друге стране, оно што је емоцији прихватљиво као истина, уму је тек празна доколица. Чини се да је Дучић био свестан да уму измиче спознаја трансцендетног сазнавања Бога, зато је тежио да успостави „равнотежу“ (Негришорац 1998: 16) између рационалног и ирационалног, умног и емотивног сазнавања трансцендентних простора.

Из тог раскорака између умног и емотивног настала је још једна врста дихотомије на нивоу сазнања Бога. Јован Делић ту двострукост истиче као *слутњу* и *сумњу* (Делић 2008: 75). Слутња Бога није случајна, она долази из човека, нутрине његовог бића јер је у човеку глас Бога „од постања“:

„Знам да си скривен у морима сјања,  
Али те стигне дух који те слути;  
Небо и земља не могу те чути,  
А у нама је твој глас од постања.“  
(„Човек говори Богу“)

Пошто је „свака истина духа ограничена, за разлику од људске слутње, која је безгранична“ (Делић 2008: 75), те су и простори њеног сазнавања далеко шири од оних простора који се сазнају као конкретни

---

\* Сви стихови су наведени према издању Дучић 2008.



реалитет, који су као објекти мишљења лишени слутње, као додатног промишљања и испуњавања садржином тог објекта. Као илустрацију неограничене слутње, Јован Делић наводи завршну строфу из песме „Богу“:

„А ти што сазда сунца и плод равнице,  
Био си само Слутња, болна и стравична:  
Јер свака Истина духа знаде за границе,  
Једино наша Слутња стоји безгранична.“

Слутња Бога је лишена рационалног промишљања. Она се потврђује на емотивном плану (Делић 2008: 75), као једна врста трансцендентног сазнавања Бога које се састоји у вечитој потрази и тежњи успостављања јединства са Богом („Песма Христу“).

„Слутњу прате мисао и запитаност, која је често израз сумње“ (Делић 2008: 75). У песми „Човек говори Богу“ та запитаност се тиче почетка и краја граница, могућности сазнања и несазнатљивости Бога. Лирски субјект у непосредном обраћању Богу пита, јер мора. То је суштина његовог живота. Али, питање је више резултат сумње него вере:

„С које обале се укрцах, о Силни,  
У то јутро као у почетак пева?  
И шта доприноси твојој величини  
Тај мој атом бачен у сјај једног дана?“

Чим ће да оснажи хор којим те славе,  
Мој слаби глас сумње; и чим да појачава  
Сјај сунца што те непрекидно плаве,  
Жижак оног који у тмини корача?“

Господе, који ме посеја и зали,  
Зашто бејаш нежан у свету и пуку?  
Прођох пут и видех све сем тебе. Али  
Кад год мој брод нагне, нађе твоју руку.“  
(„Песме Богу“ I)

Питања постављена са видном дозом сумње, за ортодоксне хришћане не постоје, јер, истиче Његова светост патријарх српски Павле, циљ живота „сваког човека је да то блаженство постигне својом еванђелском вером и животом по тој мери, да то блаженство створимо већ овде не земљи и са њим да уђемо у непролазно царство небеско, где нема ни болести, ни жалости, ни уздисања, него где је живот вечни“ (Патријарх Павле 2004: 27). Нема сумње у крајњи циљ, јер што је сумња већа циљ је

све маље остварив. Зато Дучићеве стихове треба разумети као својеврсну колебљивост човека на путу сазнавања Бога.

У стиховима: „Јесмо ли као у искомске сате/ Налик на твоје обличје данас?/ Ако ли нисмо, каква туга за нас./ Ако јесмо, каква беда за те“ („Човек говори Богу“), који су публиковани 1943. године, изражена је још дубља сумња и још страшнија дилема. То су најчешће навођени стихови, било да се потврђује Дучићево одбацавање Бога, било да се истиче његова сумња у Бога. Једна од исцрпнијих и прецизнијих интерпретација ових стихова је она која је изашла из пера Јована Делића. Ова интерпретација је од значаја, како за утврђивање дела поетичких карактеристика Дучићевог песништва, тако и за поезику српске модерне, али и српског песништва религиозне тематике у целини, јер Делић уводи и образлаже значење и значај појма *метафизичког песимизма*.<sup>3</sup>

Поред неминовности метафизичког песимизма, који је добрим делом и рефлексија друштвеног стања у целом свету, а посебно у српским крајевима, несумњиво је да Дучић верује да је Бог створитељ света. То се види из стихова:

„Јесмо ли као у искомске сате  
Налик на твоје обличје данас?“

Његово дивљење величанствености тој Божијој креацији узрокује питање. Дучић сумња да су људи „данас“, дакле у његовој актуелности, налик Богу као што су некад давно били. Овом песмом је Дучић указао на пропадање и осипање људскости. Зато Делић ту проналази „онтолошку језу“ људске судбине, али и губљење лика Божијег у човеку до потпуног непрепознавања. То је поразна реалност која „метафизичким песимизмом“, у који је запала, неминовно искључује афирмацију људскости у човеку. Тај песимизам је утолико трагичнији и дубљи уколико је метафизички. Дакле, он надилази реалитет и захвата трансцендентне сфере наде.

---

<sup>3</sup> Због значаја овај део Делићеве интерпретације износимо у целини: „Из питања би се могло закључити да човјек, у 'искомске сате' – у времену постања свијета и човјека – био налик Богу (Бог је створио човјека према своме лику), али да је од своје првотне сличности и сродности с Богом много изгубио, што упућује на Адамов пад и изгон из раја. Одговори дати у трећем и четвртном стиху ове строфе – ма колико било хипотетични – изразито су песимистични. Ако је тачна прва могућност – да више нијесмо слични Богу – онда је човјекова позиција бескрајно тужна. Она се може тумачити као онтолошка језа: ако човјек бива више није налик Богу, онда је из његовог обличја ишчекао сваки траг, сваки атрибут божанског. Ако је, пак, и данас налик богу, овакав какав јесте, онда је то знак најтеже метафизичке биједе; онда је то не само људска, већ и божанска биједа. Морао би тужно изгледати Бог сличан данашњим људима. У оба случаја реч је о метафизичком песимизму“ (Делић 2008: 76-77).

Оно што је Делић назвао „онтолошком језом“, патријарх српски Павле, назива „језом бесмисла“ у којој је човек препуштен „ужасу паганске смрти“ (Патријарх Павле 2004:27). Зато је човек у Дучићевој поезији један од најусамљенијих људи у представљеном свету поезије. Тај човек је „метафизички усамљеник и метафизички странац, себи и свету“ (Делић 2008: 78).

Дучић је осећао самоћу целином свог бића.<sup>4</sup> Поводом самоће пише Шантићу: „Мене је туђина обесхрабрила, ја сам се осећао свакад усамљен; нисам вјеровало да ме неко негде чека ни воли; и да моје среће и несреће нису равнодушне за сваког другог. Овај кратак додир са својом грудом и мојима, дало ми је нову љубав за живот и вољу за рад“ (Поповић 1982: 100). Дучић је осећао самоћу. Његов осећај самоће је реакција на спољашњост, на туђину, коју, по свему судећи, није волео, а читав живот је провео у њој.

Као што је у додиру са отацбином Дучић превладавао самоћу и проналазио извор енергије за даљи рад, тако Милан Кашанин (1895-1981) сматра да је Дучића самоћа чинила надахнутијим и религиознијим. Тим поводом он записује: „... он, *вечно ван себе тражећ своју мету*, нема више са ким да разговара осим с Богом и са самим собом. У таквом тренутку, ни за кога, ни за њега, нема хипокризије. У љубави се може говорити неистина, и једна жена заменити другом женом, али је смрт само једна, и пред Богом се не може говорити лаж“ (Кашанин 1977:178).

И заиста, иако је у Дучићевој поезији присутан метафизички песимизам као парадигматска окосница његове поетике, чини се као да овај песимизам представља тек увод у песимистички оптимизам трпљења, као општи духовни штимунг књижевног правца у целини. Опет, то говори да је неопходно подробно истражити значај и значење песимизма у српској модерни, означити и описати све његове модалитете, као значајне поетичке карактеристике, које нису само одлика поезије Симе Пандуровића.

Као што је Дучић тражио равнотежу у песничком изразу између реалног и ирационалног мишљења, тако је Дучић тежио да пронађе равнотежу између сумње и вере. То је омогућио језик симбола. Некад ће, рецимо, таму коју доноси сумња превладати увођењем „жишка оног који у тмини корача“, или ће то бити испружена рука пријатељства и сигурности на коју лирски субјект може увек рачунати, чак и кад његов имагинарни „брод тоне“ („Песме Богу“). Равнотежа између сумње и вере биће успостављена и сазнањем да „треће нема“. Дакле, постоји само Бог и оно што је његова супротност. Искључивањем свега што би могло бити треће, лирски субјект доказује своје признавање Бога.

Илуструјући Дучићеву опсесивност темом смрти у „Песмама Богу“ (њих три), „Песмама смрти“ (њих четири), „Међом“ и песмом „Пустииња“, Јован Делић примећује да је Дучић величајући смрт као „крај свих

---

<sup>4</sup> Ту проналазимо корен његове онтолошке језе.

дилема, / Конац свих питања и судба свих вера“ („Песма смрти“ IV), заборавио на хришћанско учење да се смрћу превладава смрт (Делић 2008: 84). Упркос томе, Делић сматра да је Дучић доказао да је велики „православни, христолики, пјесник; по тој вјери у моћ људског бола, патње и сузе“ (Делић 2008: 85). Дакле, вера у бол, као својеврсно катарзично искуство, преко трпљења и саосећања са народом, Дучића чини христоликим песником.

Милосав Шутић је са филозофских (онтолошких) основа тежио одређењу јединствености бића у Дучићевој поезији као основној семантичкој потки његовог лирског опуса. Шутић у свом раду креће од тезе да Дучић није „у својој поезији изградио јединствен однос према богу“ (Шутић 1985: 140). То за Шутића не представља недоследност веровању у Бога, већ подразумева „одсуство робовања само једној религијској или атеистичкој доктрини, одсуство које Дучићу управо дозвољава да се свестрано песнички односи према тако универзалном појму какав је појам Бога (Шутић 1985: 140).

Овај експлицит захтева коментар који ће ближе одредити не само филозофичност Дучићевог песничког израза, већ и појам Дучићеве религиозности. Филозофичност Дучићевог песничког израза је често истицана. На пример, Кашанин подсећа да је Дучић *мислилац* колико и *песник* и да се по томе у књижевности придружује Лази Костићу и Његошу (Кашанин 1977:175). Према мишљењу Негришорца, *мисаоност* означава Дучићево дело у целини, па га можемо сазнавати на духовним и филозофским основама. Поред Делићевих истицања „онтолошке језе“, и „метафизике пораза“, као парадигматских ознака, нису изостале интерпретације у којима се Дучићево дело сматра „највишим степеном метафизике“ (Ракитић 2004:106).

Што се тиче Дучићевог односа према религији, више је него јасно да поезија није исто што и религија (Делић 2008: 84), нарочито то није у случају песничког опуса Јована Дучића. Према томе, не треба је тако ни схватати. Песник није позван да шири религијско учење. Он саопштава сопствене доживљаје света. То тако чини да његови описи не личе ни на један доживљај до тада описан, а говоре о истој појави. Дакле, није спорно да се песнику дозвољава свестрани однос према Богу и да се тај однос ишчитава као једно од могућих значења тумачене поезије. Спорно је, ако се тај однос одреди као вишерелигијски и атеистички,<sup>5</sup> јер се у том случају више истиче професионална одређеност песника – што је вантекстовна чињеница, него значење које се ишчитава из стихова – што припада сфери текстовног изучавања поезије.

Пантеистички и деистички наноси су присутни у Дучићевој поезији, али не као религијско учење или уверење, већ као резултат значења

---

<sup>5</sup> Овај пар појмова представља *contraditio in adjecto*, јер свако постојање религије искључује атеизам и обратно свако атеистичко стање свести (уколико је оно уопште могуће) искључује развојни појам религиозности.

песничког дискурса. То су значења која доприносе полисемантичности Дучићеве поетике. Дучићево паганство није новина. Као једна од основних поетичких карактеристика његовог песништва прати га још од првих критика. За ову прилику, о Дучићевој располућености између хришћанског и паганског истичемо интерпретацију Милана Комненића. Он каже: „У оба случаја поводећи се час за паганском бујношћу, час за хришћанском смерношћу, увек је стајао пред крајњом категоријом Бога. Бог пагански као израз митског космоса или Бог хришћански као појављивање новог домостроја спасења кроз појављивање Богочовека“ (Комненић 1990: 522-537). Дакле, без обзира о ком је начелу реч, Дучић је увек имао на уму Бога и пут Богочовека. То, ако не искључује друго, атеизам сигурно искључује.

Паганска фаза у Дучићевој поезији је уочена и од стране савремених теолога. Његова светост блаженопочивши патријарх српски Павле кад држи беседу над земним остацима Јована Дучића подсећа на Дучићево религијско лутање: „Окренут класичној паганској лепоти песника он се није упознао са православним песништвом и науком. Тек у периоду доцнијег живота и стварања, после путовања у Египат, а онда у Палестину, он ће се окренути хришћанству са изразима похвале и особитим начином његовог изражавања“ (Патријарх Павле 2004: 26).

Није ни епископ српски Николај Велимировић пропустио прилику да подсети на „паганску фазу“ Дучићевог живота. Дучић је заокружио своје интелектуално сазревање тек пошто је цивилизацијска искуства, грађевине и мисаона достигнућа сагледао другим очима отвореним за виђење светлости Христовог лика. Према мишљењу Николаја то је тек пошто је Дучић прихватио његов савет 1930. године да посети Јерусалим. Тада је Дучић схватио, према речима епископа Николаја Велимировића, да није могуће волети паганизам и бити савршени хришћанин. Ако је „раније“, каже Николај, „тражио Бога изван себе, у оствареној природи он га је последњих година тражио и налазио у себи“ (Велимировић 2001:727). Дучић је себе и човека уопште, доживљавао као огледало Божије:

„Господе знам ти клицу чудну  
У свом добру и у квару,  
Јер огледаш се мени у дну  
Ко небеса у бунару“  
(„Побожна песма“)

Поред тога што доживљава себе као огледало Божије, јер је створен према Божијем лику, лирски субјект је свестан постојања Бога иако је „сакривен у морима сјања“, јер је глас Божији ту „у нама“ „од постанка“ („Човек говори Богу“).

Дучићев доживљај Бога на месту страдања Исуса Христа и промишљање религије као друштвене појаве несумњиво говори о дубоком поштовању и искреном веровању у место, које на њега делује мислеће,

изазивајући дубоке мисли и јасне опсервације о сакралитету места на коме се нашао: „Све је овде вечито и све је свето. Мит о Богу је најлепша али и најчуднија и најсвирепија човекова творевина: једина у којој се човек сам себе одриче, преносећи све своје на извор који је ван њега, и на вољу која је изван њега! Има ли ишта мање схватљиво и приступачно људском разуму? А тај мит небески је, међутим, овде у сваком уздаху ваздуха и у свакој капи неба. Две хиљаде година су плачне очи целог просвећеног света гледале само из ових крајева, и веровало се да су све среће и несреће пореклом из ове земље. Дом божији је био утврђен на Сиону откад је престао да буде усађен на Олимпу. Човек је први пут нашао своју утеху откад се обрнуо на беспућу између две најлепше своје утопије: многобожачке легенде и хришћанске вере, и у чистоти једне рибарске и пастирске параболе нашао најзад решење своје судбине и своје место под сунцем“ (Дучић 2008: 270-271).

Према наведеном видимо да, кад Дучић говори о Богу, он увек има на уму и веру. Кад говори о чудесности веровања и стваралачкој енергији Бога, која је рефлектована на све што је створено, експлицитно истиче хришћанство, Стари и Нови Завет и Христа. Према томе, у поезији Јована Дучића нема ни говора о атеизму, или каквом сличном безумљу.

Поред енергије Творца коју све живо поседује на светом месту, Дучић сматра да сама приповест верског догађаја архитектонским облицима у Палестини даје сакрални значај, који трансцендирајући у садејству са емпатијом посматрача, долази до њега и светим испуњава његово биће. Дучић записује: „Одиста, ништа не измени карактер и изглед граду или пределу као каква верска легенда која је за њега везана. Кад бисмо мислили да је Партенон био кућа Аспизије, а не светилиште богиње Атене, нико се овом храму не би дивио осим архитекти; али је одавде протерано једно божанство, и негде даље убијено, а та лепота драматичности постаје неодољивом пре него и идеја да је ово најлепши храм античког света. Човек пре реагира на душевно на ствари добра и зла него естетички на ствари лепог и ружног. Човек је у сваком месту најпре душа па онда дух; најпре дете а затим човек; и човек мисли увек са напором воље, а осећа спонтано и слободно“ (Дучић 2008: 275).

Оваквом рационализацијом верских храмова, Дучић, не само да је дао своје поимање значаја веровања и религије, већ је дао и основ свог естетичког поимања кога ће се, рецимо за пример, доследно држати у својим есејима о књижевницима.

Није Дучић испустио ни да конкретизује веру којој је чином крштења приведен, нити да апострофира народ којем припада. Он то чини истичући величину лозе Немањића: „Немањићи су потрошили све своје, 'куле гроша и дуката' да узвисе име господње, и да украсе славу хероја, и да узнесу мученика са Голготе. Српски Свети Сава, велики печат наше историје, јесте по чистоти и непорочности његове личности, и по лепоти и обимности мисије, и о државничкој продорности и стварању, једна од

највећих фигура европског XII века, богатог мистицима, века светог Бонавентуре и Дантеа. Зато сам, поред Христа, мислио често овуда и на овог његовог српског изванредног светитеља. Он ме је пратио целим путем. Био је можда први од свих Срба који је овуда прошао својом краљевском ногом. Све што овде данас блиста на сунцу вечности, огледало се у плавим немањићким очима, очима тог нашег мудраца и писца, политичара и светитеља“ (Дучић 2008: 298).

Због оваквих делова у Дучићевим записима епископ српски Николај Велимировић сматра да би Дучић постао „прави верски мистик“ да је дуже живео. Сматра да се Дучић „срцем и душом у зрелим годинама повратио Богу, православљу и народу своме“ (Велимировић 2001:726). То још једном доказује да је, ако не раније, а оно у познијим песмама, Дучић имао изузетно развијену и комплексну представу о Богу, коју је више промишљао, него што је давао према готовим канонским учењима која му нису била страна.

#### Литература

- Батуран 1999: Р. Батуран, „Метафизичар Дучић“, Нови Сад: ЛМС, год. 175, књ. 463, св. 1-2 (јан-фебруар), 152-167.
- Бећковић 2004: М. Бећковић, „Најинтимнија лирска застава“, Дучићеве вечери поезије 2000-2003, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2004, 16.
- Велимировић 2001: Епископ Н. Велимировић, „Јован Дучић“, Сабрана дела, књ. II, Линц, Православна црквена општина ЛИНЦ, 719-727.
- Вуковић 1998: Н. Вуковић, „Слутња као трансцендентна спознаја или Дучићево поетско тражење Бога“, Подгорица: Стварање, год. 53, бр. 4/8, 425-429.
- Делић 2009: Ј. Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.
- Дучић 2008: Ј. Дучић, *Песме*, приредио Рајко Петров Ного, Сабрана дела, том I, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Дучић 2008: Ј. Дучић: *Градови и химере*, Београд: Штампарија Макарије, Блиц.
- Кашанин 1977: М. Кашанин, *Изабрани есеји*, Београд: Рад.
- Крњевић 1994: В. Крњевић, „Дучићев духовни лик“, Београд: Књижевност, књ. 100, бр. 7/9, 624-629.
- Љубибратић 1996: Р. Љубибратић: *Дучић, поезија, љепота, завичај*, Требиње: Српско просвјетно и културно друштво *Просвјета*.
- Матош 1902: А. Г. Матош, „Јован Дучић: Пјесме“, Бранково коло, Сремски Карловци, VII, 2/3, 57-63.
- Негишорац 1993: И. Негишорац, „Аура Јована Дучића“, у: Јован Дучић, *Пет кругова*, Нови Сад: Нови Орфеј.

- Ного 2004: Р. П. Ного, „Бјеседа о Дучићу“, Дучићеве вечери поезије 2000-2003, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 9-10.
- Павле 2004: Његова светост Патријарх српски Павле, „Лака му очинска материнска земља“, Дучићеве вечери поезије 2000-2003, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 26-27.
- Ракитић 2004: С. Ракитић, „Лирски храм Јована Дучића“, Дучићеве вечери поезије 2000-2003, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2004, 106.
- Секулић 1985: И. Секулић, *Из домаћих књижевности I*, Сабрана дела, књ. 4, Београд: Југославија публик, Вук Караџић.
- Скерлић 1953: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
- Шеатовић 2009: С. Димитријевић-Шеатовић, „Метафизички циклуси у поезији Јована Дучића“, у: *Поезија и поетика Јована Дучића*, уредник Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Учитељски факултет Требиње, Дучићеве вечери поезије 2009, 261-284.
- Шутић 1985: М. Шутић, „Јединство бића је основна тема Јована Дучића“, у: *Поезија и онтологија*, Београд: Вук Караџић, 135-190.



## НАСТАВНА РЕЦЕПЦИЈА ПРИПОВЈЕДАКА ИЗ ЗБИРКЕ *БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

### 1. *Теоријске поставке*

Теорија рецепције (лат.: *receptio* – примање, прихватање) бави се односима читаоца и писца, тј. читаоца и дјела (Јаус 1978). Самим тим она не може заобићи питање разумијевања и спознавања књижевног дјела. Тако је њено филозофско исходиште херменеутика која се бави правилима и средствима тумачења текста. Теорија рецепције ослања се и на теорију комуникације, тј естетске комуникације, као и на разне друге методолошке приступе књижевном тексту: структуралистички, феноменолошки, теорију руских формалиста, теорију интерпретације. Теорија рецепције говори о „повратној спрези“ између читаоца и дјела. Читалац успоставља вриједносни однос према књижевном дјелу, а историја књижевности, ако не жели да остане само као „хроника догађаја“ мора у свој предмет проучавања укључити читаочево вредновање књижевног дјела. Теорија рецепције тражи од историје књижевности да истражује цио систем односа: однос између савременог дјела и савременог читаоца, однос између прошлог дјела и прошлог читаоца, однос прошлог дјела и савременог читаоца, однос између прошлог читаоца и савременог дјела, однос савременог дјела и прошлог читаоца и однос савременог читаоца и прошлог дјела.

Јаус (1978: 58) уводи нови појам „хоризонт очекивања“ и њим означава „збир читаочевих уверења који му омогућава рецепцију датог дела“. Овај збир у случају сваког дјела у историјском тренутку његовог појављивања одређен је „претходним разумевањем жанра, формом и тематиком раније познатих дела, као и супротношћу поетског и практичног језика“. Јаус говори о обичном читаоцу и његовом очекивању, боље речено о читалачкој публици, за разлику од професионалног читаоца (интерпретатора) о коме се до тада говорило.

У оквиру феноменолошке школе, у којој су највећи допринос имали Едмунд Хусерл, Роман Ингарден и Волфганг Изер, још раније се развило схватање да, „иако посједује аутономну материјалну основу, текст живи само онда кад се чита (конкретизује)“ (Изер: 225, према: Бужињска, Марковски 2009: 109). „Конкретизација је попуњавање схематске структуре дела коју за време читања обавља индивидуални читалац.

---

\* brankabrckalo@yahoo.com

Изванредно ће се ретко десити да две конкретизације истог дела које су образоване од стране више читалаца буду потпуно једнаке“ (Ингарден 1971: 399-400). Термини „недоречена мјеста“ или „мјеста неодређености“, „схематизовани аспекти“ и „празна мјеста“, која чине простор између два „схематизована аспекта“, појављују се у оквиру феноменолошке школе. Сва та „мјеста“ нису никакве мане умјетничког текста, већ његова битна својства и она захтијевају дореченост коју у процесу конкретизације треба да изврши реципијент (Ингарден 1971). За разлику од Ингардена, Изер ставља акценат на стваралачку улогу читања које се не своди само на попуњавање „мјеста неодређености“.

На овим поставкама теорије рецепције заснива се и наставно проучавање књижевних дјела. Методички систем књижевног васпитања и образовања укључује однос ученика према књижевном садржају, тј. према књижевном дјелу. Школска интерпретација у свом систему садржи све битне елементе теорије рецепције и феноменолошке школе. Они су посебно уграђени у проблемско-стваралачки методички систем. Од рецепцијске спремности ученика зависи систем поступака у аналитичко-интерпретативној фази. Теорија рецепције истакла је импресионистичко гледиште које у наставном тумачењу књижевних текстова треба поткрепљивати аргументима из књижевних дјела. Комуникацијски модел у савременој настави књижевности заснива се на интеракцији између текста и ученика, текста и наставника, ученика и наставника, наставника и ученика и ученика међусобно. Комуникацијски модел укључује и контекст, вантекстовне елементе: резултате теорије књижевности, историје књижевности, социологије. Ипак је најважнија естетска интеракција која обухвата интеракцију између текста и ученика, текста и наставника. Комуникацију између текста и ученика успоставља наставник, након што су они самостално прочитали и прихватили доминантне елементе књижевноумјетничког текста. Естетске доживљаје и спознаје које ученици исказују наставник допуњава и осмишљава својим интервенцијама које се односе на књижевнотеоријско и књижевноисторијско одређење текста. Додатне наставникове информације не поништавају изворне естетске доживљаје и спознаје него их подижу на виши ниво естетског вредновања.

## 2. О „Башти слезове боје“

Збирка приповједака *Башта слезове боје* Бранка Ћопића убраја се у његова умјетнички највреднија дјела. Када се појавила оцијењена је највишом оцјеном критичара, а добила је и Његошеву награду. Неки критичари су сматрали да би се Ћопић нашао у самом врху наше књижевне мисли и да је написао само *Башту слезове боје*. Састављена је од 54 приче, као да је писац желио да свакој иживљеној години живота посвети по једну причу, јер је збирку објавио 1970. године, као педесетчетворогодишњак (рођен 1915). Тако, као да кроз приче струји цио његов живот. Од *Јутра*

*платог сљеза*, како је насловљен први циклус приповједака у збирци, у коме су дате слике пишевог дјетињства и предратни догађаји, преко циклуса *Немирни ратник* који представља године сазријевања, до циклуса *Дани црвеног сљеза*, који говори о годинама Другог свјетског рата, Револуције и посљератног времена, у коме свијетле, плаве, дугине боје замјењују црвене, зреле, кржаве. Давна и скоро нестварна дјечја времена испуњена пуноћом и љепотом живота, из првог дијела књиге, замјењују горка сазнања, сивило испражњених година и немиких ратних и поратних догађаја у другом дијелу књиге, што се сублимирано и снажно исказује у причи *Потопљено дјетињство*, када се писац у позним годинама враћа у завичај, тражећи „башту“ свог дјетињства: „Пред сневеселеним путником нема више дубоке зелене долине с неједнаким разнобојним крпама њива и поломљеним огледалима ријеке нанизаним уз врбике. Поглед више не може да суновратке зарони у познат удубљен предидо, да срце претвори у слободну птицу која ће заплвити низводно као чапља за сушна времена. Сад је пред човјеком само пусто блиједо небо одсликано у мирној води пространог вјештачког језера. По његовим ивицама, непотребно удвојени и сувишни, окренути наглавце, ћуте околни брегови. Ти нови брегови ниједи су као и сви утопљеници, али ипак живе некаквим својим животом уклетих сјенки, подложни мијенама годишњих доба, биљежећи вјерно и непогрешиво сваки покрет и промјену код своје живе браће близанаца“ (Ћопић 1983: 179).

Највеће вриједности Ћопићеве збирке приповједака су: изворност мотива, занимљивост њихове обраде, сажетост и језгровитост казивања, разноврсност облика казивања, сјетни лиризам, ведар хумор, јасно издиференцирани ликови, локални говор ликова.

*Башта сљезове боје* једна је од двадесет Ћопићевих збирки приповједака. Поред тога он је написао и пет романа и више збирки пјесама, репортажа, цртица, фелџона, сценских игара. Зато је његово стваралаштво „шире од његове биографије“, како је запазио Светозар Личина.

Иако подијељене на циклусе, приповијетке из *Баште сљезове боје* чине једну цјелину са истим наратором, амбијентом, сродним мотивима и богатством и топлином емоција. Дио те јединствене структуре је и писмо на почетку збирке које Ћопић упућује свом пријатељу Зији Диздаревићу, убијеном у логору Јасеновац 1942. године. Њему аутор посвећује књигу и овај дио је значајан за разумијевање цијеле збирке јер садржи кључ и поруку дјела. Правећи аналогију између свог и Зијиног времена, Ћопић долази до сазнања да зло силе још нису нестале, да се из дана у дан по свијету умножавају „црни коњи и црни коњаници“, а писац жели да се пакости и злу супротстави својим стваралаштвом, својим причама о доброту и зато пише „златну бајку о људима“.

3. *Наставна рецепција приповједака из збирке „Баишта слезове боје“*

Ћопићева дјела заступљена су у *Наставном плану и програму за основно образовање и васпитање* за Републику Српску (НПП 2003)<sup>1</sup> у готово свим разредима, а у *Наставном плану и програму за гимназију* (НПП 2003)<sup>2</sup> у завршном разреду, када се проучава цјеловита збирка приповједака *Баишта слезове боје*. Почев од *Изокренуте приче* која се чита у првом разреду основне школе, преко *Јежеве кућице*, у другом, затим *Доживљаја Мачка Тоше* у четвртном, стиже се до Ћопићевих приповједака из збирке *Баишта слезове боје*, које се изучавају од петог до осмог разреда основне школе. Прво се обрађује приповијетка *Баишта слезове боје* у петом разреду, затим *Поход на мјесећ* у шестом, *Чудесна справа* у седмом и једна приповијетка по избору из „Златне бајке о људима“ у осмом разреду. У шестом разреду проучава се и роман *Орлови рано лете*. Заступљеност дјела Бранка Ћопића кроз готово цијело школовање, говори о универзалности и свремености оствареног умјетничког свијета и порука које носи.

Овај рад бавиће се приступом поменутој збирци у четвртном разреду гимназије. Приповијетке из ове збирке дају почетни импулс ученицима, повод за разноразна размишљања и асоцијације, а наставник их у томе усмјерава. Приступ збирци може почети подстицајним питањима:

- *Из колико циклуса приповједака се састоји Ћопићева збирка? - Који циклус вам се највише допада и зашто? – Какову функцију у структури збирке има писмо Зији Диздаревићу? - Оно садржи и нека начела пишичеве поетике. - Како су та начела остварена у збирци? - Образложите своја запажања. - Како је у збирци приказан Ћопићев дјед Раде и како се он односи према свом унуку Баји? – Какав значај дјед има у дјечаковом животу? - Да ли сте запазили и забиљежили неке појединости у дјелу које могу да засмију читаоца? – Утврдите изворе и природу Ћопићевог хумора. - Наведите приче које посебно побуђују вашу пажњу и образложите свој избор.*

Ученици се додатно мотивишу ако им се покаже слика или елемент филм Ћопићевог родног села Хашана испод Грмеча, његове родне куће, која је данас скоро потпуно оштећена и чека се на њену обнову, као и основне школе коју је писац похађао, а данас носи његово име. Елемент филм садржи битне моменте биографије писца. Овим средствима стварају се услови за естетску рецепцију дјела. Оба ова средства пружају могућност

---

<sup>1</sup> Нова верзија *Наставног плана и програма за основну школу* у Републици Српској у којој су разреди у оквиру деветогодишње основне школе подијељени на три тријаде (1 – 3, 4 – 6. и 7 – 9. разреда) доступан је на страници [www.rpz-rs.org/index.php](http://www.rpz-rs.org/index.php).

<sup>2</sup> *Наставни план и програм* за гимназију општег смјера из 1993. г. доступан је на страници [www.rpz-rs.org/index.php](http://www.rpz-rs.org/index.php).

ученицима да доживе живу ауторову личност, прате његов стваралачки пут, упознају амбијенте карактеристичне за његово стварање и мотиве приповједака. Конфронтирањем онога што ученику нуди филм и онога што му нуде књижевни текстови може се створити проблемска ситуација да ученици трагају за пишчевим виђењем стварног свијета.

За интерпретацију Ћопићевих приповједака битно је да их ученик приликом читања снажно доживи. Тек снажна рецепција омогућује сагледавање њихових етичких и естетских вриједности и даљи успјешан наставни рад. Ученик на часу треба да покаже све што је доживио приликом читања приповједака код куће. Постоји више поступака којима он то може да оствари (Илић 1998). Први поступак је да ученик интерпретативно чита или казује дијелове текста, монолошка мјеста или учествује са улогом у дијалозима, чиме исказује свој доживљај текста. Готово све приповијетке из Ћопићеве збирке подесне су за таква читања, јер у њима има доста дијалога, али и лиризмом прожетих слика, какво је писмо Зији Диздаревићу, са почетка збирке.

Други поступак заснива се на ученичком дограђивању текста. Како су у приповијеткама назначени само репрезентативни „схематизовани аспекти“, ученици сва остала „мјеста неодређености“ могу конкретизовати замишљањем оних својстава тог свијета која нису назначена. Ту треба укључити ученички сараднички однос према дјелу успостављен у току читања.

„Текст је својим структурним елементима потенцијал значењског декодирања, он читаоцу омогућује да активно одгонета значење. Наводи читаоца како да ишчитава његов смисао“ (Росић 2013: 8).

Ученик саопштава своја замишљања аспеката који у тексту нису назначени, а то чини драматизовањем текста; казивањем монолога које је сам смислио, везаних за садржај прича; конкретизовањем описа који су у тексту само назначени; посматрањем једног лика из перспективе другог; сачињавањем сценарија за филм на основу пишчевог текста; друкчијим завршавањем тока радње или њеним настављањем; учачањем битних својстава књижевноумјетничког стила и његовим преношењем у административни или новинарски (писање вијести или извјештаја о неком догађају који је дат у причама). Ћопићеви текстови различитим својим вриједносним чиниоцима могу да подстакну ученика на сопствено казивање. Тако се остварују програмски захтјеви у оквиру подручја *култура изражавања* из области:

- *реторике*: вјежбе јавног говорења пред аудиторијумом;
- *стилистике*: функционални стилови;
- разних облика *писменог изражавања*: приказ, осврт, расправа, књижевне паралеле, есеј (НПП 1993: 21).

У приповијети *Млин поточар* дат је кратак монолог дједа Раде који одлази до старог млина, да последије смрти жене Милице потајно тугује скривен од туђих погледа:

„Е, мој драги, тако ти је то. Била је покојница, право да се каже, свакаква, то ја најбоље знам. И попиту је вољела, Бог јој душу простио, једном тако умало кућу није запалила. Па опет ми је жао, то само теби кажем. Жао добога“ (Ћопић 1983: 44).

Ученици могу проширити овај монолог својим измишљеним. Могу дати замишљени дијалог између дједа Раде и старог млина. Какве би ријечи утјехе упутио млин поточар старцу? У причи је дата само једна реченица коју млин упућује старцу или старчић сам разабире из млинове хуке, која „одузима тузи глас, ућуткава је и заглушује“: „Послушај ти, старино, мене, ја ћу теби казати (...)“ (Ћопић 1983: 44). Ученици могу за писмени задатак обрадити тему: *Прича старог млина поточара*. Инспирисани ликом дједа Раде, који је у свим приповијеткама приказан као добар, племенит и непорочан, ученици могу да пишу састав о теми *Личност која ме је учила племенитости и љубави*.

У вези с осталим приповијеткама може се тржити од ученика да замисле и опишу неки пејзаж, ентеријер, екстеријер. У приповиједи *Раде с Брдара* говори се за собичак дједа Раде да је то „кутак гдје је мало ко имао посла и гдје се без велике потребе није завиривало“ (Ћопић 1983: 56). Ученици могу дати шири опис тог собичка. Исто тако могу описати и друге просторе у причама: башту, долину, таван, небо, ријеку. Башта, кућа и завичај добијају шире хуманистичко значење, то је простор који се воли и увијек носи у срцу, то је простор дјетињства и драгих успомена, уточиште и потврда идентитета. Привлачна моћ домаћег огњишта и родне долине нарочито је изражена у приповијеткама *Башта сљезове боје*, *Дјечак с тавана* и *Плави лончићи*.

Бројне су могућности да се послуже анализе Ћопићевих приповједака остваре одређени програмски захтјеви из културе изражавања. На примјер, приповијетку *Посљедњи калајџија* ученици могу довршити на свој начин, јер се она завршава тако што Циганин свом снагом тресне гранатом о камену плочу, киван, али и поносан, не дајући никоме да га вријеђа и тако страдају сви актери ове приче.

Ученици могу смислити и друкчији завршетак приповијетке *Заточник*. Они могу образложити зашто се ова приповијетка нашла на крају Ћопићеве збирке? Зашто се њен јунак Стеван Батрић одвојио од људи и својих бивших сабораца? Зашто одлази у туђину? Да ли то Батрић као и Ћопић сагледавају другу страну револуције? Да ли је уопште могућ друкчији завршетак приповијетке с обзиром на пишчеве интенције и цјелокупну концепцију лика? У овој приповиједи поново се јављају мрачни тонови са почетка збирке, из писма Зији Диздаревићу, и они уоквирују цијелу збирку, цијелу бајку о доброти.

Поред тога што ученици могу дати осврт на Ћопићеву збирку приповједака или приказ, расправу и есеј, као облике писменог изражавања којим се остварују програмски захтјеви наставног подручја *култура изражавања*, веома је инспиративно да дају књижевну паралелу. То је

„анализирање двају или више текстова међусобним упоређивањем“ (Милатовић, Савић 2004: 410). Такав рад је тежак и тражи велике интелектуалне напоре ученика. У Ћопићевом дјелу осјећа се утицај Петра Кочића, писца крајишког поднебља. Очигледна је сличност у тематско-мотивској грађи, јер је и Ћопић, као и Кочић прије њега, дао специфичне карактеристике живота крајишког сељака. Обојица се служе сеоском приповијетком, као жанром, кратком сажетом формом са елементима драме и реалистичким поступком у сликању села. Слични су и неки мотиви у приповијеткама ових писаца, као што су: социјални мотиви, мотив неиспуњене љубави, мотив завичаја, мотив природе. Појава преплитања истих мотива говори да је грађа црпљена са тла стварности, да су прототипови били крајишки сељаци. Разлика је само у томе што се Кочић служи оштрим алузијама и сатиром, а Ћопић благим хумором.

Ученици могу дати књижевну паралелу између Ћопићеве приповијетке *Маријана* и Кочићеве приповијетке *Кроз маглу*. У обје приповијетке мотив је неостварена љубав, дата у једном болном тону, разлика је само у томе што код Кочића због љубави пати жена, дјевојка Марушка, а код Ћопића мушкарац, стриц Ницо. Исти је амбијент у коме се јавља чежња и немир у устрепталој души код оба поменућа лика – амбијент природе – рано прољеће, пуно бујања, „ноћних шумова“ и животне радости (у приповијетици *Маријана*) и касна јесен, пуна густе магле (у приповијетици *Кроз маглу*).

„То је оно вријеме кад се и у дједовог синовца Ницу, мог стрица, насели необјашњив немир. Најављују га туга и несаница, а на крају све то проговори кроз пјесму (...)“ (Ћопић 1983: 59).

„То је она тешка јесенска магла која једног јутра ненадно осване и коју, истом кад подобро застуди љути зимски вјетрови у страшном урлику распрште и некуд далеко, далеко пред собом отјерају... Само пјесма и даље јеца, цвили и у слаткој чежњи и тузи умире, а жалобитни се припјев све тужније, силније, заносније понавља“ (Кочић 1999: 67). Исто је и оно осјећање тјескобе, губитништва и скучености.

„То ти је овај тијесни живот, ђаво га носи!“ (Ћопић 1983: 65).

„Брате, брате, све ми хоће да отму – снове моје, жеље моје, наде моје, све, све!“ (Кочић 1999: 71).

Динамичне су слике природе, пуне визуелних и акустичних сензација у обје приповијетке. Пјесма се јавља у приповијеткама као израз чежње, узбуктале и устрептале љубави. Слика друштвене средине слична је у обје приче: у условима крутих патријархалних закона нема мјеста за љубав. Магла је избављење за Марушку, јер је скрива од свијета и она може да даље јеца у слаткој чежњи и тузи. У нешто ведријем тону завршава се приповијетка *Маријана*, јер Ћопић у хумору види лијек против тјескобе и незадовољства. Разлика између ових приповједака јавља се у облику казивања који је заступљен. Ћопићу је својствена нарација и дијалог и они доминирају у приповијетици *Маријана*, док је у Кочићевој

приповијечи дескрипција најизраженији облик. Разлика је и у томе што се Кочић служи оштрим алузијама и сатиром, а Ћопић благим хумором.

Андрић је говорио да су књижевна дјела која трају „на сталној проби времена, не само од једног нараштаја до другог него и у границама сваког појединог од њих“ (1977: 143).

Сигурно се Ћопићево књижевно дјело не треба плашити тих проба, јер задивљује лакоћа којом он приступа радњама и ликовима, природност, јасност и једноставност његове реалистичке прозе, прожете хумором.

Истакнуто мјесто у умјетничком склопу *Баите сљезове боје* има прича *Поход на мјесећ* и она репрезентује цијелу збирку. *Поход на мјесећ* припада централној тематици овог Ћопићевог дјела, те се интерпретацијом ове приче може дотаћи суштина цијеле збирке. У приповијечи су подстицајне форме казивања, опис људи, предјела, ситуација, дијалог међу ликовима, казивање догађаја из перспективе петогодишњег дјечака и пишчево непосредно казивање, поступци ликова, занимљивост радње, основна идеја, изворни народни говор, хумор, лиричност и сл. Иако је приповијетка веома концизна, у њој се ипак сусрећу четири до краја јасно издиференцирана лика, репрезентативна за циклус приповједака *Јутра плавог сљеза*. То су петогодишњи дјечак Баја, у коме се може препознати и писац приповијетке, његов дјед Раде, самарџија Петрак и Бајин стриц Ницо. Ако се карактери ових ликова дограде сазнањима која о њима нуде друге приповијетке у оквиру збирке, онда се остварује потпуна слика.

Тумачење ликова и с њима спојених порука дјела представљало би централни дио анализе приповијетке на часу, а ученици би се могли овако подстицати на разговор:

- *Ко је дјечак Баја из приповијетке? – Како замислите његов портрет? – Које су његове духовне особине најучљивије? – Како он испољава своје жеље и какве су његове преокупације? – Како се дјечак односи према старијима, а како они према њему? – Саопитите своје утиске о осталим ликовима? – На ком принципу су грађени ликови дједа Раде и самарџије Петрака? – Како се они односе према „походу на мјесећ“? – Замислите и опишите портрете ликова окупљених око дједове ватрице. – Дочарајте атмосферу која ту влада. – Шта симболизује мјесећ? – Које сте поруке открили из приповијетке?*

Највише пажње биће посвећено лику малог Баје. Ученици препознају у овом лику писца из времена дјетињства. Аутобиографски карактер приповијетке утиче на њих да ликове и догађаје доживљавају као дио пишчевог стварног живота и идентификују се са њима, дубоко проживљавају ситуације у којима се ликови појављују, имају развијену литерарну имагинацију. Тако ученици дјечака Бају доживљавају живо и са појачаним читалачким интересовањем, па ће стварати различите конструкције његовог портрета на основу онога што знају о пишчевом дјетињству.



Баја је радознао дјечак, веома заинтересован за свијет око себе. Осјетљив је и склон сањарењу. Забране и стеге које му намећу одрасли он не доживљава као њихову брижност него као тешку казну. Својствени су му несташлуци и жеља за слободним и неспутаним животом („Пењем се по дрвећу, завирујем на таван, шврљам око потока (...) Згодно бих тако и у Америку само да знам пут“...). Из свијета маште одрасли га често и грубо враћају у стварност. *Мјесец* за њега значи посебан изазов и недокучиву тајну. Значења ријечи се даље шире и воде ка порукама приче, *мјесец* постаје симбол свега што је далеко, непознато, онострано, симбол човјекове подсвијести и имагинације. Насупрот томе *дједова ватрица* симболише оно што је земаљско, блиско, стварносно, означава сигурност, заштиту, пријатељство и топлину.

Самарција Петрак је човјек сликовите судбине иза које се назире тужна и комична прича. Кад му је најбољи друг отео жену, он се потпуно окренуо од људи коњима и од тада почињу његова лутања и несмиреност. („Зна се, самарција се, по доласку, најприје пропитује за коње.

- Како Вранац, Раде брате?
  - Добро.
  - А како Доруша?
  - Здрава је, хвала богу.
  - Нека, нека. А продадoste ли онога њезиног ждрепчића, Доратића?“)
- (Ћопић 1983: 30).

Он се са тугом сјећа својих дјечијих заноса, кад се „помоли мјесец над гајем, а ноге га саме понесу к њему“ и „ћаћиних“ стега које га „затукоше“ да изгуби душу. Ипак у њему је сачувано још доста животне ведрине која разгали душу дјечака Баје, јер старац повлађује свим његовим несташлуцима, па и сам занесењачки креће у „поход на мјесец“ да иживи своје неживљено дјетињство.

На принципу супротности овом лику грађен је лик дједа Раде. Он је рационалан и никад не иде изван граница видљивог и могућег. Подсмјева се занесењацима и њиховим „вантазијама“. Не хита даљинама и висинама већ својој „ватрици“, „казану“, „ракији“, свакодневним бригама. Он је оличење честитости и смјерности. Прави патријархални домаћин и у материјалном и у духовном смислу. Стар и непомјерљив, иде увијек за неком својом визијом свијета („Вук је зелен“). Самосвојна природа, која тешко прихвата новотарије („од погледа на термометар добије вртоглавицу, а од васер-ваге је закретао главу као од урокљивих очију“). Племенита хуманост и чистота, његове су особине, због којих га многи из околине уздижу до светачких висина. Помало наиван у својој непорочности, он је спреман на праштање, чак и кад га изневјере и покраду. Има у његовој кући мјеста за све страдалнике овог свијета, па макар били скитнице и испичутуре, па чак мјеста и за једног истрошеног коња који је ослијепио у рату и кога би свака рационална свијест осудила на смрт, јер је потпуно бескористан. Отуда у свим Ћопићевим

приповијеткама провејава „туга за дједом и његовом долином“, некада сигурним уточиштем и топлином коју дјечаку пружа драги лик и кућно огњиште, а касније, у годинама зрелости, туга за протеклим, несталим временима љубави, њежности и чистоте.

Стриц Ницо, предузимљив и на промјене увијек спреман, рационалан, гунђало и зановијетало. Изневјерених илузија, неиспуњене љубави и склон чашици, понекад само пјесмом да одушка својој души од дјетињства утамниченој и спутаваној. То је епизодни лик који је у скоро свим приповијеткама приказан као пијан или мамуран.

У вези са ликовима датим у приповијетци, а који су репрезентативни за цијелу збирку, развиће се бројна питања и дискусија која ће представљати ученичку надградњу дјела. Сваки од ових експресивних портрета довољно је инспиративан да подстакне ученике да пишу и о ликовима из своје средине који су по нечему слични овим ликовима. Могу описивати несташне и маштовите дјечаке; добродушне и честите старце; вјечито младе старце, сањаре и занесењаке; незадовољне, пргаве и осорне људе, какав је стриц Ницо.

Занимљивост радње ове приповијетке и њене идеје могу ученике подстаћи да пишу о неким сопственим авантурама и распетости између „смирене дједове ватрице и страшног бљештавог мјесечевог пожара који вуче у непознато“.

Дијалози у тексту само су релативно завршени па пружају могућност доградње. Ученици могу, на примјер, да напишу какав би дијалог водили дјед Раде и самарџија, могу написати замишљени монолог дједа Раде, када су Петрак и дјечак одмицали уз бријег да освоје мјесец, могу дати дужи дијалог између Петрака и дјечака Баје.

Многе ситуације из приповијетке ученици могу илустровати или представити карикатуром (они који имају дара за то) и тако дати своју надградњу текста. Талентованији ученици могу на часовима литерарне секције написати филмски сценарио једног мјеста из приповијетке или драматизовати најзбудљивије мјесто и дати музичку обраду за причу.

Постепено се рад на тексту и његовој доградњи поново враћа и преноси на шири план, на остале приповијетке из збирке. Ученици ће показати колико познају текстове Бранка Ћопића ако самостално одреде која су то „мјеста неодређености“ у њима погодна за доградњу и који вид доградње је најпримјеренији. Свака приповијетка нуди понеко мјесто за надградњу, али су посебно подесне: *Млин поточар*, *Чудесна справа*, *Маријана*, *Посљедњи калајџија*, *Потопљено дјетињство*, *Заточник*, *Раде с Брдара*, *Дане Дрмогаћа*.

Значај *естетских циљева* који се остварују читањем и тумачењем приповједака Бранка Ћопића примаран је, јер су они услов за постизање васпитне, образовне и практичне сврхе наставе. Читајући дјела Бранка Ћопића, ученици стичу многа знања о животу, витализму и непокорности народа, патриотизму и слободарству, завичај схватају као сигурност и

основу идентитета, упознају менталитет крајишког сељака у коме се иза привидне грубости крије искреност, доброта и простодушност. У образовне циљеве спада још откривање психолошке и антрополошке тематике, откривање мотива губитништва и усамљености, утамничености и маште, племенитости и истрајности. Поред тога ученици ће откривати доминантна мјеста у развоју радње приповједака, композицију, сиже, фабулу, ликове (њихове поступке, изглед, душевна стања, мисли, осјећања, намјере), експресивност умјетничког простора у дјелу, битније поруке са поткрепљењима, облике казивања, језичко-стилске поступке.

Читањем Ћопићевих приповједака оствариваће се и васпитни циљеви наставе књижевности, као што су: јачање сазнања код ученика о човјековим вриједностима, сазнања да је племенитост једина противтежа злу, нечовјештву и свим тминама, да се хумором и оптимизмом треба борити против тјескобе, скучености и незадовољства. Значајно је и развијање сазнања да би без маште, заноса и радозналости свијет био празан, прозаичан и досадан.

Проучавањем Ћопићеве *Баиште сљезове боје* оствариваће се у настави и функционални циљеви, као што су: развијање код ученика моћи запажања битних детаља, јачање радозналости и истраживачког духа, навикавање ученика да самостално процјењују вриједност Ћопићевих приповједака и износе своје ставове о томе.

Говорећи о наставној обради збирке приповједака, Љиљана Бајић (1994: 50) истиче да „проучавање започиње увидом у осећања, расположења и размишљања која песнички свет дела побуђује код ученика“.

„Када се на мотивационој основи уметничких доживљаја створе наставне околности повољне за интензивно, истраживачко и стваралачко изучавање збирке, тада уметнички доживљаји своју улогу обично препуштају водећој предметности, стваралачким поступцима или литерарним проблемима“ (Бајић 1994: 50).

Аналитичко-синтетички поступци при обради збирке доприносе да се сви битнији умјетнички чиниоци повежу, групишу и да се заједнички обрађују. Умјетничка вриједност Ћопићеве збирке није само у томе шта је аутор читаоцу саопштио, већ и како је то учинио језиком као изражајним средством.

#### 4. Закључак

На поставкама теорије рецепције заснива се и наставно проучавање књижевних дјела. Методички систем књижевног васпитања и образовања укључује однос ученика према књижевном садржају, тј. према књижевном дјелу. Школска интерпретација у свом систему садржи све битне елементе теорије рецепције и феноменолошке школе. Снажна рецепција омогућује сагледавање етичких и естетских вриједности у приповијеткама из

Ћопићеве збирке *Баишта сљезове боје* и даљи успјешан наставни рад. Ученик на часу треба да покаже све што је доживио приликом читања приповједака код куће. То чини ако интерпретативно чита или казује дијелове текста, монолошка мјеста или учествује са улогом у дијалозима, чиме исказује свој доживљај текста. Готово све приповијетке из Ћопићеве збирке подесне су за таква читања, јер у њима има доста дијалога и експресивних мјеста.

Такође, ученик може да дограђује текстове из поменуте збирке. Како су у приповијеткама назначени само репрезентативни „схематизовани аспекти“, ученик сва остала „мјеста неодређености“ може конкретизовати замишљањем оних својстава тог свијета која нису назначена. То чини драматизовањем текста; казивањем монолога које је сам смислио, везаних за садржај прича; конкретизовањем описа који су у тексту само назначени; посматрањем једног лика из перспективе другог; сачињавањем сценарија за филм на основу пишчевог текста. Истакнуто мјесто у умјетничком склопу *Баиште сљезове боје* има прича *Поход на мјесец* и она репрезентује цијелу збирку. *Поход на мјесец* припада централној тематици овог Ћопићевог дјела, те се интерпретацијом ове приче може дотаћи суштина цијеле збирке. У приповијети су подстицајне форме казивања, опис људи, предјела, ситуација, дијалог међу ликовима, казивање догађаја из перспективе петогодишњег дјечака и пишчево непосредно казивање, поступци ликова, занимљивост радње, основна идеја, изворни народни говор, хумор, лиричност и сл. Аналитичко-синтетичким поступцима сви ови битни умјетнички чиниоци се повезују и групишу, те заједнички обрађују чиме се остварују образовни, васпитни и функционални циљеви наставе књижевности.

## Извори

- Кочић 1999: П. Кочић, *Приповетке, Јазавац пред судом*, Београд: Рад.  
НПП 2003: *Наставни план и програм за основно образовање и васпитање у Републици Српској*. <[www.rpz-rs.org/index.php](http://www.rpz-rs.org/index.php)> 4. 12. 2013.  
НПП 2003: *Наставни план и програм за гимназију у Републици Српској* <[www.rpz-rs.org/index.php](http://www.rpz-rs.org/index.php)> 12. 2013.  
Ћопић 1983: Б. Ћопић, *Баишта сљезове боје*, Сарајево: ИРО Веселин Маслеша.

## Литература

- Андрић 1977: И. Андрић, „О мајстору приповедачу“, у: И. Андрић, *Уметник и његово дело*, Сарајево: Свјетлост, Загреб: Младост.  
Бајић 1994: Љ. Бајић, *Методички приступ збирци приповедне прозе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, превод Ивана Ћокић, Београд: Сл. гласник.
- Ингарден 1971: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд: СКЗ.
- Илић 1998: П. Илић, *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси – Методика наставе*, Нови Сад: Змај.
- Јаус 1978: Х. Р. Јаус, *Естетика рецепције*, избор студија, превела Даринка Гојковић, предговор Зорана Константиновића, Београд: Нолит.
- Молдавскаја 1973: Н. Д. Молдавскаја, „Наивниј реализм читатеља – шкољника“, *Литература в школе*, бр. 3, Москва: Просвешченије.
- Милатовић, Савић 2004: В. Милатовић, Б. Савић, *Теорија књижевности*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Николић 1999: М. Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Росић 2013: Т. Росић, *Иманентно-методичко тумачење песничког текста*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.



## ИНТЕРКУЛТУРНИТЕ РЕЛАЦИИ МЕЃУ ИСТОКОТ И ЗАПАДОТ И НИВНАТА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА (ПРЕКУ ПРИМЕРИ ОД ДЕЛОТО НА МАРСЕЛ ПРУСТ)

Глобализацијата во областа на културата обично подразбира надминување на националните обележја за сметка на размената на културни добра помеѓу различните народи. Литературата, пак, како една од пројавите на културата, ги рефлектира случувањата во општествата и на селективен, афирмативен или критички начин, ги промислува преку нарацијата. Имено, новите тенденции на интерференција на општествен план претставуваат своевидно огледало во развојот на компаративната метода во изучувањето на литературата или како што наведува Ападурај: „Мојот предлог е да почнеме да размислуваме за конфигурацијата на културните форми во денешниот свет како за нешто суштински расцепкано, нешто без евклидовски граници, структура или правилност“ (Ападурај 2011: 75), токму според онаа структура која компаративистиката ја има од своите почетоци (Flaker 1980).

Целта на оваа статија е да укаже на примери од еден од најзначајните романи на дваесеттиот век во француската литература, делото *Во потрага по загубеното време* од Марсел Пруст, кој иако претставува роман во кој се огледа и со кој се идентификува во текот на еден век француската нација, неговите не само метафориските инспирации, туку и тематски алузии, изобилуваат со елементи на ориентализам. Оваа теза е значајна бидејќи го отсликува влијанието на литературите кои географски, а и временски се оддалечени една од друга, како и постоењето на интерференција и дијалог помеѓу две и повеќе култури со посредство на литературата. Од друга страна, Ан Симон со право потврдува дека Пруст е најчесто сметан за „типичен француски автор“, иако „таквиот пристап го заборава отворањето на романот на Пруст кон она „отаде“ кое го сочинува Ориентот, *отаде* кое е всушност составен дел на француската култура: не е случајност тоа што двете дела кои сака да ги напише одново Пруст се *Илјада* и *една ноќ* и *Мемоарите* на Сен-Симон, кои можеме да ги сметаме за кулминација на францускиот идентитет“ (Simon 2008).

Во овој текст ќе се задржиме на референците кои го приближуваат романот на Марсел Пруст до добро познатата персиска книга *Илјада и една ноќ*, ставајќи го акцентот врз некои симболични претстави, како и врз

---

\* eva.velinova@ugd.edu.mk

одредени фигуративни обележја на текстот кои придонесуваат за неговото идејно обогатување. Исто така ќе ги извлечеме оние елементи од делото каде Ориентот е употребен како метафора за различните уметности кои се споменуваат во делото на Пруст. Од друга страна, ваквиот податок говори не само за присуството на компаративни елементи во делото, туку ја отсликува и внатрешната реална поделеност на француското општество кое сакало да признае или не, сепак е ставено пред предизвикот да се справи со христијанско – исламската дихотомија.

### *Ориентализација на Комбре*

Прустовиот роман, кој го презентира француското историско минато на преминот од 19-ти кон 20-ти век и одблиску ги анализира француската буржоазија и аристократија низ различни аспекти, присуството на Ориентот го маркира помалку како реално искусена мултикултурна стварност, а повеќе како имаголошка претстава за Ориентот, еден вид вкус на повисоката класа изразен преку елементите за декорација на ентериери, мебел, уметнички слики, кинески чајници, егзотични цвеќиња. Таквата атмосфера која ја отсликува епохата може да се забележи уште во првиот том на *Потрагата, Комбре* (Proust 1986), роман за семејството кое е закрила на малиот Марсел и каде што тој минува преку низа на екстатични доживувања соединувајќи со природата. Како што калеидоскопот на сеќавањата надоврзува безброј простори на бивствување, така се профилира малото француско село каде ориенталноста на цвеќињата, лилјаните споредени со „млади муслимански жени кои ги чуваа во овој француски двор живите и чисти тонови на Персија“, нарцисите поврзани по потеклото со «Индија», се употребени за да му дадат на целиот амбиент ониричност и мистика која ја доловува детската перцепција на светот во кругот на семејството. Она што е најегзотично од Ориентот всушност е дел од фасцинацијата која кај детето ја предизвикува автентичниот француски живот на село. Анализата на монденскиот живот кој за Пруст претставува важен дел од сликањето на националниот идентитет започнува со претставувањето на буржоаскиот салон на Вердуран во вториот том на романот, *Една Сванова љубов* (Proust 1986), каде „виоле-товиот пењоар од Кина“ на Одета, „сидовите“ на нејзиниот стан, „од каде паѓаа ориентални платна, ленти од турска монистра, и голема јапонска ламба“, нејзините „кинески тенцериња“, вазни или „жаби од жад“, преку нивната пренатрупаност и кичот на деталите интензивирани до бизарност го отсликуваат очајниот копнеж на Западот по Ориентот.

Сепак, реферните кои упатуваат на Истокот во делото на Пруст не укажуваат на негова селективност во однос на конкретен простор, туку на преземање на Ориентот во неговата воопштеност. Затоа, текстот избобилува со елементи од далечниот Исток, со декорации кои се однесуваат на пејзажи од Кина и Јапонија, но исто така и со мотиви од Средниот Исток



кои кај Пруст доживуваат двојно потекло: од една страна Стариот Завет и референците на еврејството, а од друга страна исламската, персиска книга *Илјада и една ноќ*. Третиот извор се однесува на посредството на француската класична литература, поточно на драмите на Расин, *Естер* и *Аталија*, кои Пруст ги користи за да создаде сплет од симболични референци помеѓу еврејството и хомосексуалноста.

### *Илјада и една ноќ како инспирација*

Како и преносот на модните детали, така и ориенталната литература доживува свои преводи во тогашна Франција, при што во *Потрагата* се споменати две верзии на *Илјада и една ноќ* кои му биле достапни на Пруст, првата од Галанд, а втората од Мардрус создадена помеѓу 1899 и 1904, при што последната верзија содржи нецензурирани поглавја кои биле прескокнувани во првата. Првата споредба која ја навестува нараторот на дело е неговото поистоветување со Шехерезада: « Јас би живеел во немир, не знаејќи дали Господарот на мојата судбина, помалку толерантен од султанот Шеријар, утрото би сакал да ја суспендира мојата смрт«. Во последниот том од делото, нараторот потенцира дека ќе му бидат потребни „многу ноќи, можеби сто, можеби илјада“ (Proust 1986) за да ја реализира идната книга. Можеме да се потсетиме дека во *Илјада и една ноќ*, Шехерезада е онаа која на некој начин си го продолжува животот раскажувајќи му приказни на султанот, бидејќи нејзиното убиство е пролонгирано до моментот до кога ќе биде ставен крајот на раскажувањето. Жеден за нови продолженија на приказната, султанот секој ден го одложува нејзиното погубување, а со тоа ги спасува и сите можни илјада девојки кои би ја следеле Шехерезада. Рамковната приказна треба да укаже на насушната потреба од раскажувањето, на нарацијата како антрополошка предодреденост на човекот, но исто така и на творењето/раскажувањето како начин на придодавање на смисла на самото живеење, а траењето на приказната како потврда за човековото опстојување. Од друга страна, *Илјада и една ноќ* и *Потрагата* се создавани во време на ноќта, што треба да ја потенцира поврзаноста на зборот со сонот, со несвесното, со имагинарното.

Во *Потрагата* всушност доаѓа до поклопување на барањето вокација и воедно филозофска тема за идниот роман на главниот лик и животниот век на истиот, бидејќи при крајот на животот тој доаѓа до сознанието дека тема која заслужува најмногу внимание е самиот негов живот. Имено, ликот чии што животни перипетии ги согледаваме во текот на читањето, треба да постане наратор кој ќе го преработи и презентира во роман она што нам како читатели ни е веќе познато. Содржината на романот кој за ликот треба да следи, за нараторот и за читателот е веќе минато. Меѓутоа, определбата за оваа тема коинцидира исто така со размислите за надминување на смртта, слично како во случајот со

Шехерезада, а самиот крај на романот наведува на почетокот, при што се создава една цикличност на одново препрочитување кои симболизира и одново живеење. Нарацијата како симбол на животот е во основата на двете дела.

### *Симболиката на ликот на мајката*

Фигурата на мајката, која има големо симболично значење во делото на Пруст, е онаа која е непосредно поврзана на книгата *Илјада и една ноќ*, бидејќи таа му ги прави достапни овие книги на детето. Преку својот подарок, мајката станува поврзана со забранетото и со сексуалноста, ако на тоа се гледа како на прикриен инцестуозен повик, кој беше првично алудирани во *Комбре* преку книгата на Жорж Санд, *Франсоа де Шампи* (Sand 1976). Како што мајката една ноќ поминува во собата на своето дете читајќи му ја Жорж Санд, така и овој пат му подарува книга која се сосредоточува на говорната верзија од раскажаното или на оралната книжевност. Таа оралност може да се интерпретира како инфантилна поврзаност на детето со својата мајка, но и како оралност на раскажувањето за сметка на прочитаниот текст. Ако на почетокот рековме дека нараторот го зазема местото на Шехерезада преку своето раскажување, во овој случај мајката е таа која станува Шехерезада и која и несакајќи го одложува заспивањето на својот син. Во книгата на Жорж Санд која е интертекстуалната лектира вметната во *Комбре*, приказната се однесува на мајка која посвојува најдено дете, но откако останува вдовица и откако тоа дете се враќа од војска, таа се мажи за него. На индиректен начин се создава алузијата на прикриениот инцест кој се поврзува и со ориенталната приказна и го остава акцентот на мајчинството, на еротизмот, на инцестот и на вината. Другата поврзаност со ликот на Шехерезада се случува за да се постигне суптилна, имплицитна интерпретација на настаните во делото. Имено, во арапската приказна нескриена е љубовната релација која е во основата на раскажувањето меѓу султанот и Шехерезада, а која во првиот том на делото е препознатлива на еден понаивен начин, каде смената на протагонистите го сведува дијалогот на релацијата меѓу мајката и детето.

Од друга страна, во еден од средишните томови на делото, *Затвореничка* (Proust 1987), Албертина станува своевидна заробеничка на нараторот кој го крие нејзиното присуство од останатите во куќата, и која како Шехерезада треба да одговори на неговите желби. Но, на парадоксален начин, таа станува спротивност на Шехерезада, бидејќи не ја поседува способноста да раскажува или да заведува преку говорот. Нејзината карактеристика ќе биде склоноста кон гревот и обидот за негово прикривање, низа на реченици кои содржат дигресији, испрекинатост, недоследност и кои се опираат на моќта да се создаде живот за себе си преку раскажувањето. Ако Шехерезада е онаа која си го продолжува животот, Албертина успева да побегне од својот затвор но оди директно

кон смртта, самоубивајчи се при падот од коњ. За нараторот пак ќе биде потребно да исчезне Албертина, да ја заборава својата страст кон неа, за да може да ги сублимира страстите и да започне со пишување на своето идно дело.

### *Ориентот како заднина на војната*

Секој момент кој претставува интензивен пресврт во дејствието или во атмосферата на раскажувањето е надополнет со алузии од споменатата книга. За време на почетокот на Првата Светска војна која се чувствува и во Париз, каде главниот лик однадеж се наоѓа после подолгиот престој во болница, присуството на гранатите и заканувачките сигнали во приквечерието, како и темните улички кои навестуваат воена атмосфера на сокривање, се споредени со магичниот простор на *Илјада и една ноќ* каде што зад секој агол демне некое неверојатно или иреално случување. Наместо стандардното прикажување на военото заплашување и на заканата, нараторот му придодава на контекстот возбудиливост кое има за цел да ја наметне поетичноста и неангажираноста на литературниот текст, спротивно на реалистичното и фактографско презентирање на настаните. Воедно, таквите асоцијации кои го ставаат во улога на багдадскиот лик, учествуваат и во една генерална стереотипна визија на Западот за Истокот која опстојува во 20-тиот век и која го поврзува Ориентот со сè она што е туѓо, непознато, грубо, заплашувачко, ирационално и непредвидливо. Ако почетокот на прустовото дело, во кое нараторот ги испреплетува минатото и сегашноста, за да повика еден момент од суштествувањето кога свеста е на работ меѓу јавето и сонот, е мотив преземен од приказната за сонот на калифот во *Илјада и една ноќ*, тогаш камшикувањето на баронот во *Потрагата* при крајот на романот прави алузија на персиската приказна во која трите сестри претворени во кучиња треба да ја поднесат казната на камшикувањето за да бидат ослободени од вината.

### *Неразликување на исламот и јудаизмот*

Ориентот во делото на Пруст е застапено всушност на два начина, еднаш правејќи алузија на исламот, а втор пат на јудаизмот. Познато е дека Пруст го споредува своето дело со катедрала, поради неговата обемност, но исто така и католичка симболика на светост, а сепак тоа не го спречува изразите на црквата да ги претстави со мотиви од Стариот Завет, поточно со јудејските приказни на Естер и Мардоке, при што Естер е онаа што го крие своето јудејство, на ист начин како и Пруст. Поради присуството на споменатите фрески, Бенхаим (Benhaïm 2005 : 73-85) во својата книга докажува на кој начин прустовата црква всушност крие синагога, додека пак ликот на Сван, искусен познавач на уметничките дела, смета дека истата е спој на „римски, готски и персиски стил“ (Proust 1986). И во

самото име на Балбек се крие всушност ориентална основа, ако се имаме предвид дека во Либан постои место со назив Баалбек, додека пак самиот Пруст во една од своите белешки го наведува чувствувањето на „персиското име“ на Балбек, што говори дека веројатно овој податок му бил познат. Ориентот е употребуван насекаде низ делото за да се создаде алузија на прикриената суровост. Од друга страна богот Баал во Библијата е спомената како објект на идолатрија преку крваво жртвување, што на некој начин може да ги објасни анализите на Ан Симон : „ ‘Нежната Франција’, дури и во нејзините најтипични уметнички дела, е секогаш поврзана кај Пруст со една подлабока Франција, помрачна, подива – станува збор за клише од тој период во однос на Ориентот“ (Simon 2008).

Интересен е податокот кој го среќаваме во делото за религиозната уметност на Емил Мал, кое според написите пронајдени во прустовите писма веројатно го конултирал овој автор. Тоа може да одговори зошто кај Пруст постои испреплетеност, па дури и неразликување помеѓу Ориентот и Библијата. Имено, распространетоста на библиските приказни на Истокот прави тие да бидат популаризирани и предадени низ модификации и комбинации со бајковити содржини:

„Беше извршена врз Библијата голема популарна обработка во Ориентот (...) Легендите кои се однесуваат на Стариот Завет (...) нè воведуваат во еден бајковит свет, исто толку чуден како оној во кој се движат ликовите од *Илјада* и *една ноќ* (...) Овие интересни легенди се наоѓаат во изобилство во книгите на рабините. Но едвај ги препознаваме големите фигури од Библијата, Мојсеј, Давид, Саломон. Кралевите, пророците, стануваат умешни магепсници кои го разбираат јазикот на птиците и ги знааат моќите на скапоцените камења. Целата фантазија за Ориентот се одигрува околу Саломон. Сеќавањето на него, толку драго за Евреите, ја восхитува подеднакво и арапската имагинација. Во легендите на Арапите, Саломон управува со ангелите и демоните, ги затвора циновите во вази од бронза, прави да се вцврват дванаесетте лавови кои ги красат скалите на неговиот трон“ (Mâle 1988: 240-241).

### *Ориенталната архитектура*

Аристократијата како идеја постои уште во Комбре, каде што грофицата Германтова е дел од мозаикот кој ги сочинува детските копнења и се сврзува со низата на безусловни предавања кон природата, уметноста и имагинацијата. Не случајно делот од Комбре кој им припаѓа на Германтови е пресекуван со реката Вивона, со нејзините недостижни извори „ма кои често помислував и кои за мене имаа толку апстрактна, идеална егзистенција...“. Германтова и` припаѓа на историјата, носејќи обележје на сржта на француското тло, таа е потомок на Женевјев Брабант од легендата на ноќната ламба, како и на оние од приказните прикажани на таписериите во Црквата. Символиката на недостижноста на

аристократијата за Марсел е предадена преку инспирации од ориенталната архитектура. Хотелот на принцезата и војвотката Германтова, кој треба да претставува културно обележје на нацијата, преку имагинацијата на авторот наликува на „непристапната палата на Аладин“, украсите во апартаментите на војвотката наликуваат на високо поставено „минаре“. Тука Ориентализмот е употребен за да означи егзотизам но во социјална смисла, како недостижност и различност на класата на Германтови. Хотелот пак во Нормандија наликува на Храмот во Ерусалим или на палатата од *Илјада и една ноќ*, а служителите на ливити.

Архитектурата на Венеција е исто така клучен момент на ориентализација преку архитектурата. После смртта на Албертина, нараторот се враќа во овој град, која за него е магичен и кој во себе ги сублимира историските остатоци од османлиските освојувања, правејќи чудесен спој на источното и западното. Споредувајќи се со ликот на Абу Хасан, нараторот оди низ улиците на Венеција кои наликуваат на „оние палати од ориенталните сказни каде ликот после поминатат ноќ се враќа дома и не успева да го пронајде магичното живеалиште и верува дека таму стигнал само преку сонот“ (Proust 1986). Но, овој град кој наликува на Ориентот, констатира нараторот, сепак потсетува и на холандско уметничко дело, остварувајќи ја на тој начин авторовата тенденција да ги сплоти во едно поднебје својствата на разноликоста.

Оттука, Венеција може да ја носи и подлабоката смисла до која доаѓа нараторот преку спојот на културите. Бидејќи овој том од делото се наоѓа веднаш после миговите на тагувањето по Албертина и на отпочнувањето на идното дело. Темнината, напуштеноста на просторот, споменувањето на подземните вирови на Венеција, во имагинарното на авторот ги означуваат длабинските слоеви на неговото „јас“ и воедно на несвесното кое е изворот на неговата идна инспирација. Нараторот има чувство „дека влегува сè подлабоко во нешто таинственото“. Венеција, која самиот наратор ја нарекува „град од Ориентот“ е всушност симболика на постојаното трагање по сопственото јас, односно алегорија на потрагата на нараторот која започнува уште од првите страници на романот. Во градот, тој им чувство дека „влегува сè подлабоко во нешто таинствено“. Во овој град тој се среќава за прв пат и со делата на Карпачио, кои во себе ги мешаат ориенталните и западните референци. Нараторот се наоѓа „среде нови квартави како лик од *Илјада и една ноќ*“. Венеција е градот кој за него го симболизира всушност несвесното.

### *Заклучок*

Иако испреплетувањето на претставите од Ориентот инкарнираат една генерална имагологија која дури може да подложи и на критика, бидејќи го претставува Истокот онаков каков што е во претставата на Французите од тој период, сепак можноста за спојување на културите

говори за една универзализација на човековата потрага и за проникнување во длабоките сфери на суштествување, а преку тоа и за откривање на изворите на инспирација преку соочување со другоста. Имено, литературата може да се смета за привилегиран простор во кој се огледуваат неспорните комуникации помеѓу Истокот и Западот, но исто така може да претставува иницијатор на понатамошен реален дијалог.

### Библиографија

- Ападурај 2011: А. Apaduraj, *Kultura i globalizacija*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Бенхаим 2005: А. Benhaïm, „Unveiling the Synagogue. Beyond Proust’s Cathedral“, in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, „21st Century Proust“, New York and London: Routledge.
- Бујагет 2005: А. Bouillaguet, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris: Honoré Champion.
- Жулиен 1989: D. Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris : José Corti.
- Мал 1988: E. Mâle, *L’Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris: Colin.
- Пруст 1987: М. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard.
- Пруст 1987: М. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard.
- Санд 1976 : G. Sand, *François le Champi*, Paris : Hachette.
- Симон 2008 : А. Simon – „D’un engouement Belle Epoque à un motif littéraire structurant : l’Orient chez Proust“, séminaire du Centre de Recherches Proustiennes, Pierre-Edmond Robert dir., Université Paris III.
- Флакер 1980: А. Flaker, *Poredbena književnost u promjenljivoj svijetu*, Umjetnost riječi.

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И САВРЕМЕНА ИТАЛИЈАНСКА ЛИТЕРАТУРА: ИТАЛИЈАНИ У СВЕТУ, СВЕТ У ИТАЛИЈИ

### *Увод*

Последњих неколико година италијанско друштво је доживело радикалне промене чији узрок нису били само унутрашњи процеси у земљи, већ у највећој мери су били последица светских догађаја у економији, политици и култури као што су уједињење европске заједнице, мигрантски процеси, продор енглеског језика у свакодневной комуникацији итд. Ипак сматрамо да је један од снажнијих фактора промена у свим друштвеним сферама у Италији, поред пребрзог технолошког развоја и утицаја електронских и штампаних медија, кретање народа, и ту пре свега мислимо на мигрантске процесе и туризам.

Несумњиво је да је Италија једна од најпосећенијих туристичких дестинација у свету. Према Италијанској националној агенцији за туризам 2012. године Италија је пета најпосећенија земља у свету са боравком изнад 46,1 милиона туриста на међународном нивоу, док прошле године овај број је надмашен (<<http://www.enit.it/it/studi-ricerche.html>>). Са друге стране, и сами Италијани све су више перципирани као специфична група туриста ван своје земље, а број оних који су напустили „Il bel paese“ (лепу земљу) због одмора креће се око пола милијарде у 2011. Поред туриста, „странци“ који долазе због задовољства и остају кратко, и који су обично јако добродошли у Италији и који несумњиво остављају печат у свакодневном животу њених становника, постоји још један профил „странаца“ чије присуство буди више дебате него радозналости у позитивном смислу. Реч је о имигрантима, оних са „carte in regola“<sup>1</sup> и оних који се воде као „нелегални“ – „кандестини“, односно тајни, чији је статус у италијанском друштву је још увек нејасно дефинисан, али чији је утицај у култури и свакодневном животу све више евидентан и силан. Интерактивни сајт Peoplemovin.in (<[http://peoplemov.in/#f\\_IT](http://peoplemov.in/#f_IT)>) посвећен миграциским процесима у свету, недавно је објавио да у Италији чак 7,35% становника, или око 4.500.000, претстављају становници насељени из других земаља.

То не значи да се истовремено не одвија процес у супротом правцу. Примат у уметности, леви пејсажи и славна италијанска кухиња и поред

---

\* jovana.karanikik@ugd.edu.mk

<sup>1</sup> Превод са италијанског: исправни документи.

тога што су магнет за туристе, истовремено нису довољни да задрже саме Италијане, па је тако нестабилна економска ситуација многе од њих натерала, према Reoplemovin-у, око 3.500.000 да оду у Немачку, Швајцарску, САД, Канаду итд.

Ове бројке, поред тога што могу бити индикација за процес размене у области економије и политике, могу нас инспирисати да размишљамо о томе што значе за културу и поготово литературу као једну њену важну форму. Баш та културна размена је у основи онога што дефинишемо као глобаизација изван економских и политичких оквира. Питамо се: како је овај проток језика, обичаја и вредности пренесен у савременој италијанској литератури?

Ово питање нас наводи да прецизирамо шта подразумевамо под савременом италијанском литературом и како бисмо могли да се лакше крећемо из терминологију, концентрисаћемо се првенствено на литературу написану на италијанском језику чији аутори живе у Италији.

Да бисмо илустровали међусобни утицај два „света“, онај који је постао, односно има корене ван Италије али се надграђује баш на њеном тлу, и оног који се дефинише као италијански, али своје хоризонте шири ван њених граница, фокусираћемо се на две ауторске категорије. У прву категорију спадају италијански аутори који преносе искуства стечена контактима оствареним у Италији са имигрантима или путовањима у иностранство. Други су аутори који припадају такозваној „италијанској књижевности миграције“. Ова синтагма постаје се више употребљавана, али не у целости прихваћена од књижевне критике у Италији, и означава књижевност чији аутори пишу на језику који није њихов матерњи, практикујући чак и превод сопствених дела у оба смера (Њиши 2003: 8).

### *Италијани у свету*

У прву категорију спадају Валтер Сити и Томазо Пинчо. Валтер Сити, професор италијанске књижевности и критичар контраверзног Пјера Паоло Пазолини и есејиста, води нас у свет Арапских Емирата у свом делу „Il canto del diavolo“ (*Песма ђавола*, Сити 2013) Аутор у првом лицу пише о путовању у свет Блиског истока, оног који се гради и који се развија невероватно брзином. Преко низа независних реченица које одговарају утисцима аутора и који се нижу великом брзином, упијамо слике једног новог света. Језик је богат неологизмима, фразама из енглског језика и арапских термина који су појашњени највећом могућом сликовитошћу. У том новом свету који је још увек „under construction“ аутор није успео видети спонтаност и природни континуитет на које је навикнут као неко ко у себи носи део „италијанског културног наслеђа“, што и сам изјављује у последњим страницама књиге. Парадоксално, у целој вештачкој урбаној џунгли у којој се хармонија може видети само у природном пејзажу којег нуде пустињски предели, он успева створити један лингвистички баланс



између италијанског језика данашњице: термини коришћени у књижевности, новинарству, али и на улици, истовремено и називи предмета, појмова и фразе са којима се среће преко комуникације са људима из целог света које уједињују Емирати – глобализација у једној о најконкретнијих манифестација.

„Eccoli dunque, gli altri: indaffarati, banali, senza il minimo appeal sessuale [...] Giacchette tristi, cinesi senza maniche ma accollatissime nella blusa a fiori, vietnamiti in pantaloni beige da emporio sovietico – T-shirts, jeans, quasi niente di arabo: qui vestono tradizionale i ricchi, non i poveri. La gente usa il pretesto del cambiamento per condurre le solite vite, si fa un alibi dell'epocale per ribadire il quotidiano; [...] Est e Ovest abbracciati in equilibrio instabile – gomito a gomito ma ringhiosi l'uno verso l'altro, ciascuno intento a seguire il proprio progetto di benessere, conservatore o rivoluzionario poco importa; comunque senza avere coscienza del risultato finale di quello che fanno. Ho un mondo intorno colmo di novità che scompaginano i clichés e ne creano di nuovi, la tecnologia catapultata direttamente sul Medioevo; una città-mondo che ronza“ (Сити 2013: 32).

„Дакле, ево их, они други: презаузети послом, банални, без икаквог сексипила [...] Носе јадне кинеске жакете без рукава али са ролком до браде и блузу са цветовима, Вијетнамци у беж панталонама са совјетског бувљака – мајце, фармерке, скоро ништа арапско: ту се богати облаче традиционално, а не сиромашни. Људи користе промене као изговор да би водили уобичајени живот, епохално постаје алиби да би се потврдило свакодневно; [...] Исток и Запад загрљени у нестабилној равнотежи, раме уз раме, али намрштени једно према другом, свако усмерен ка властитом плану за благодатање, небитно да ли је то конзервативан или револуционаран план; у сваком случају без свести о крајњем резултату онога што раде. Око мене је свет пун новина које померају клише и стварају нове, технологија је катапултирана директно у средњем веку, један град – свет који се окреће око себе.“<sup>2</sup>

„Che tutti negli Emirati parlino inglese è una palla colossale; gli immigrati poveri spesso parlano solo urdu (i pakistani), o hindi (che poi è quasi lo stesso, gli indiani) o tagalog (i filippini) o tamil (Deccan, Sri Lanca), o nepalese o indonesiano o persiano; o anche solo arabo (contadini egiziani, marinai siriani, o muratori irachieni). [...] Ogni tanto, qualche vocabolo inglese o spagnolo (*temperature, trabajo*) evidentemente entrato in quelle lingue al seguito del colonialismo, piccoli cristalli di comprensibilità in una roccia amorfa; *no inglisc*, e sorridono disarmati. Perfino i nomi propri così deformati da risultare irricognoscibili.

Con loro niente da fare, chiusi nel loro monolinguisimo come in un sarcofago; seduti a mezzo metro su una panchina, l'estraneità assoluta – ma anche con gli altri, quelli che hanno imparato l'inglese come lingua

---

<sup>2</sup> Ауторов превод свих цитата са италијанског на српски.

transnazionale la comunicazione non è facile. Chiedono a me se io sono di Londra, figuriamoci come stanno messi loro. Dicono *càpni* e devi capire *company* dicono *fasingher* e devi capire *passenger*; [...] L'inglese è un perno intorno a cui giriamo, equidistanti – e quale inglese poi, una lingua basica che sarà formata da cinquecento parole. Non si possono fare discorsi seri in una lingua così, la lingua è l'anima. Io parlo francese dieci volte meglio che l'inglese eppure i comici francesi mica sempre mi fanno ridere, perché non afferro le sfumature, le allusioni di sbieco – non puoi parlare del privato, dei sentimenti. Anche tra loro, tra etnie diverse, la preoccupazione principale sembra essere quella che Jakobson chiamava il *contatto*: mi senti? Untendiamo la stessa cosa? Usi quella parola nel senso in cui la uso io [...] Come se la convivenza si potesse fondare su cinque o sei operazioni esteriori: salutarsi, comprare, mangiare e bere nei fast-food, sorridersi, versare o intascare denaro, firmare documenti“ (Сити 2013: 37–38).

„То да сви у Емиратима причају енглески је једна огромна лаж; сиромашни имигранти често причају само урду (Пакистанци), или хинду (који је скоро исти, Индијци) или тагалоски (Филипинци) или тамилски (они из Декана и Шри Ланке) или непалски, индонежански или персијски; или само арапски (египатски сељаци, сиријски морнари, или ирачки зидари). Понекад се чује и која енглеска или шпанска реч (*temperature*, *trabajo*) очигледно доспеле у те језике након колонијализма, мали кристали разумљивости у аморфној стени; *no inglisc* и смеју се разоружавајућим осмехом. Чак су и лична имена толико деформисана да се уопште не препознају.

Затворени су у својој немоћи и у том њиховом монолингвизму као у саркофагу; седе на клупи од пола метра, апсолутно отуђени – али ни са онима другима, који су учили енглески као транснационални језик, комуникација није лака. Питају мене да ли сам из Лондона, можемо само да замислимо како је њима. Кажу *càpni* а мисле на *company*, кажу *fasingher* а ти треба да разумеш да хоће да кажу *passenger*; [...] Енглески је као клин око којег се окрећемо на једнаком растојању – и то какав енглески, један базични речник од педесет речи. Не може се озбиљно разговарати таквим језиком, језик је душа. Ја причам француски десет пута боље од енглеског, ипак ме француски комичари не насмеју баш увек, зато што не могу да ухватим нијансе, искривљене алузије – не можеш причати о приватним стварима, о осећањима. Чини се да је главни проблем међу њима, међу различитим народима, оно што Јакобсон назива *контакт*: да ли ме чујеш? Да ли разумемо исту ствар? Да ли користиш ту реч у истом смислу у којем је ја користим? [...] Као да се саживот може свести на пет или шест основних операција: поздравити, купити, јести и пити у фаст-фуду, насмешити се, уплатити или примити новац, потписати документа.“

Томазо Пинчо је псеудоним писца Марка Колапјетра (италијанска транскрипција Томаса Пинчона, иначе сарадник италијанских новина и магазина као што је *Ролинг Стоунс*). Насловна страна његовог романа

*Cinacittà* (и сам наслов већ алудира на један културни спој који као да је избегнут у општој комуникацији): портрет кинеске девојке поред Колосеума, а наслов алудира на италијански филмски центар, квартал *Cinescittà* из Рима, али са изменом у вокалу чиме Рим од „филмског града“ постаје „град Кинеза“.

У роману се сусрећу погледи потомка великих римских императора и кинеске реалности Рима у XXI веку, преко приче о протагонисти оптуженом за убиство кинеске проститутке и о чудним околностима у којима ће се наћи једног дана. Језик је типичан за савремену прозу: кратке реченице које се читају течно, у којима се среће и понеки термин римског дијалекта и, наравно, термини кинеског језика.

„I cinesi dicono: ciò che viene fatto senza che qualcuno ne sia proviene l'artefice dal cielo, ciò che avviene senza che alcuno abbia agito è il destino. Hanno una parola per questo, *tianming*. *Tian* è il cielo, mentre *ming* significa, ordine, comando. Per cui *tianming* è esecuzione di un ordine proveniente da altezze insondabili. Il destino. Nel mio caso, però sarebbe più giusto coniare un nuovo termine, *wangming*, perché il fattaccio che mi riguarda è farina e sacco di Wang. Quanto a quel poco che si potrebbe definir opera mia, l'ho fatto perché manipolato di lui. Perlopiù“ (Пинчо 2008: 14).

„Кинези кажу: то што настаје без ичије иницијативе, долази са неба, то што се дешава без ичијег деловања је судбина. Они имају реч за то, *тианминг*. *Тиан* је рај, а *минг* значи наређење, команда. Дакле *тианминг* је извршење наређења са недокучивих висина. Судбина. У мом случају, тачније би звучала кованица *вангминг*, јер мој злочин је масло Ванга. Оно мало што се може дефинисати као моје дело, урадио сам јер ме је он манипулисао. Углавном.“

### *Свет у Италији*

Према бази података BASILI где се могу пратити статистике повезане са италијанском књижевношћу миграције, објављени број писаца броји преко 400 имена, што довољно указује на потребу да се скрене пажња на ову књижевну, али истовремено и веома важну друштвену појаву(< <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>>).

Уколико боље погледамо језик познатих романа после 2000. године, приметимо многобројне референце из домаћих култура, непреводљивих појмова, појмова који упућују на неке религиозне обичаје и концепте, појмова који се односе на храну, имена познатих личности из средина из којих потичу ликови, наслови песама итд. Истовремено, аутори користе и велики број референци италијанске културе да би успоставили равнотежу. Наш изазов је био видети како се аутори сналазе при решавању ситуација које претстављају „лингвистички“ сукоб њихове две културе. Амара Лакус, аутор алжирског порекла, термине који упућују на исламске обичаје означава косим словима и додаје објашњење у склопу своје

нарације. Наслов његовог романа *Развод на исламски начин на Виале Маркони* (Лакхус 2009) је сплет културних алузија. *Развод на италијански начин* је култни италијански филм који је добро познат италијанском читаоцу, и неколико ситуација из романа намерно упућује на познате сцене из филма, придев „исламски“ упућује на бракоразводне поступке према исламској традицији кроз које пролази протагонисткиња.

„*La salat, la preghiera, è una sorta di appuntamento con Dio, è molto importante arrivare puntuale, un aprova di rispetto*“ (Лакхус 2009: 67).

„*Salat, молитва, је један вид састанка са Богом, јако је важно стићи на време, то је доказ поштовања.*“

„*In Egitto si dice: ‘Al maktub aggabin, lazem tchufu l’ain!,’ ciò che è scritto sulla fronte gli occhi lo devono vedere per forza!*“ (Лакхус 2009: 29).

„У Египту се каже *Al maktub aggabin, lazem tchufu l’ain*, оно што стоји исписано на челу, очи то морају видети.“

Ауторка индијског порекла Лејла Вадја у роману *Amiche per la pelle (Другарице по кожи, Вадја 2007)* користи једноставни италијански језику како би описала „њен“ Трст, који није центар некадашње „mitteleurop-e“, већ центар једног малог света. То је свет четири станарке из Кине, Босне, Албаније и Индије које се свакодневно заједно суочавају са италијанском бирократијом и са предрасудама Италијана према странцима, али и својим властитим предрасудама према земљи у којој више нису гости. И овај текст је богат појмовима који не припадају основном италијанском вокабулару, али који су најчешће појашњени у самом тексту. Ауторка оставља без превода одређене речи које припадају језицима протагонисткиња и тиме даје посебан тон италијанском тексту.

„*Non si accorgono che la soia non lega molto con i cevapcici e la manìosa non ha niente a che fare con il curry!*“ (Вадја 2007: 79).

„Не схватају да соја не иде са *ћеванчићима* и да касава нема ништа заједничко са каријем!“

“*Pasulj, stufato piccante di fagioli, una vera delizia*“ (Вадја 2007: 120).

„*Пасуљ*, љуто јело са месом, од граха, право уживање.“

Занимиљива је игра аутора са личним именима ликова, иза којих је најчешће прича или неки културни изазов. Тако Сафија у Италији ненамерно постаје Софија, а сличност ће бити рефлектована и у њеном изгледу који подсећа на велику Софију Лорен (Лакхус 2009: 22 – 30).

### Закључак

Ово је само једно кратко виђење ефеката глобализације, разматрана пре свега кроз миграције и путовања у Италији и ван ње и виђена из два супротна, али истовремено и комплементарна угла. Без улажења у дискусије које се стално вежу за поимање глобализације и за предности и недостатке које она носи, можемо констатовати, бар што се тиче италијанске књижевности, да је она језично обогаћена и то је допринос ове нове литературе у изражавању, док су њен реалистични тон и иронија допринос у приказивању данашњег „глобализованог“ света.

### Литература

Вадја 2007: L. Wadia, *Amiche per la pelle*, Roma: E/O.

Лакхус 2009: A. Lakhous, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma: E/O.

Њиши 2003: A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e Migrazione*, Roma: Meltemi.

Пинчо 2008: T. Pincio, *Cinacittà. Memorio del mio delitto efferato*, Torino: Giulio Einaudi editore.

Сити<sup>2</sup> 2013: W. Siti, *Il canto del diavolo*, Milano: Rizzoli.

Agenzia Nazionale del Turismo, Direzione Centrale Programmazione e Comunicazione. *Il turismo straniero in Italia*. 11. 9. 2013.

<<http://www.enit.it/it/studi-ricerche.html>>.

Senette, Maria. (ред.) Numero totale scrittori catalogati. *BASILI-V. Bollettino di sintesi*.

<<http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>>. 10. 5. 2013.

*Peplemovin*. <[http://peplemov.in/#f\\_IT](http://peplemov.in/#f_IT)>.



## ТРАНСКУЛТУРАЛНА ПОТРАГА ЗА СОПСТВОМ У *КЛУБУ РАДОСТИ СРЕЋЕ* ЕЈМИ ТЕН

### *Уводна разматрања*

Отварање новог поглавља књижевнотеоријског промишљања аутобиографског жанра, чија се развојна линија, од времена модернизма па све до данашњих дана, наставља кретати узлазном путањом, наступа са јачањем покрета за женска и грађанска права. Интензивирање активности на пољу истраживања аутобиографске фикције, која доспијева у средиште интересовања како феминистички оријентисаних списатељица, тако и оних које припадају мањинским и/или маргинализованим скупинама друштва, можемо приписати не само свеопштој тенденцији пораста потребе за литерарним уобличавањем властитог идентитета, него и актуелним социокултурним и политичким збивањима. Масовност наративне продукције сопства у временима великих друштвених преокрета прати и својеврстан одмак од наслијеђене литерарне традиције претходних раздобља, те тако „кључне категорије аутобиографије, а нарочито оне које присваја западни феминизам у посљедње двије деценије [прошлог стољећа] – објелодањивање индивидуалности, хронолошко откривање живота, размишљања и признања, успостављања потиснутог идентитета – бивају искоришћене, прерађене, па чак и одбачене“ (Смит, Вотсон 1992: 122).

Тренд растуће популарности аутобиографског приповиједања заогрнутог у привлачно рухо фикције неће заобићи ни америчку књижевну сцену на коју ће поткрај осамдесетих година суверено ступити литерарни првенац америчке списатељице кинеског поријекла, Ејми Тен. Иако својевремено није стварала унутар оквира позиције моћи, објављивање њене дебитантске збирке кратких прича, *Клуб радости среће* (*The Joy Luck Club*, 1989), бива пропраћено завидном пажњом како критичара и проучавалаца књижевности, тако и ширег круга женске, преобладајуће бијеле читалачке публике. Штавише, постоје оцјене да се неочекивано велики комерцијални успјех ове аутобиографски утемељене збирке прича посредно одразио не само на потоњу децентрализацију америчког књижевног канона, већ и на начин читања и интерпретације књижевних остварења уопште (Изгарјан 2008а: 39). Овакве критичарске оцјене нису нимало претјеране нити изненађујуће. Утолико прије што помније читање овог прозног дјела изванредне композиционе архитектонике открива аутентичне модусе посредовања између доминантне и мањинске културе и језика, при чему

---

\* milkicas@teol.net

ваља нагласити и то да је подривање бинарних опозиција и датости, на којима почива устројство америчког друштва, проведено врло досљедно, али ненаметљиво. Није, наравно, без значаја ни то што ауторкин хвале вриједан покушај дестабилизовања доминантности америчке културе и језика не нарушава естетску димензију саме збирке, која, захваљујући употреби нових наративних стратегија, као и инивотивном приступу у обради и расвјетљавању низа релевантних социјалних проблема данашњице, заузима истакнуто мјесто на мапи савремене азијско-америчке књижевности.

### *Транскултурална потрага за сопством*

Умјесто једноставног, фактографског исписивања властите животне приче, Ејми Тен је посегнула за неуобичајеном наративном стратегијом: зналачки уплићући одабране исјечке из личне и породичне историје у приповједно ткање збирке, она је пред читаоце донијела прегршт интимних, емотивно интонираних прича о сложеној имигрантској збиљи четири кинеске породице, чије чланице свесрдно настоје да се отргну животу на рубу друштвене видљивости. Стратешко увођење полифоног дискурса омогућава паралелно праћење (не)обичних животних судбина читаве галерије женских ликова, којима је ауторка даровала право на самопредстављање. Тако, изузев приповијести о Сујан Ву, прерано преминулој оснивачици Клуба радости среће – чија је трагична егзилантска судбина дочарана из угла њене кћери – све остале протагонисткиње преузимају улогу наратора сопствене приче. Но, из њихових нарација не добијамо цјеловит приказ једног људског живота или више њих, већ само најупечатљивије фрагменте прожете бујицом слика и успомена, које, у кризним тренуцима, незустављиво навиру из скривених предјела устрептале душе. Иако се превасходно заснивају на најдубљим личним садржајима, у које протагонисткиње интроспективно пониру како би спознале себе и преиспитале свој однос са мајкама, одломке из њихових минијатурних животописа не можемо посматрати искључиво као производ хронолошког биљежења прошлих догађаја и критичког освртања на исте. Напротив, минуциозно осликане цртице из живота осам јунакиња су резултат колико преплитања временских равни прошлости и садашњости, толико и наглашеног замагљивања граница између имагинације и реалности, између личних искустава и колективног памћења.

Непостојање јасно оцртаних граница на релацији измишљено – догођено, у спрези са оригиналним уобличавањем и груписањем приповједног материјала, умногоме доприноси постепеном разоткривању унутрашње динамике замршених породичних односа, представљених из перспективе кинеских мајки и њихових готово у потпуности американизованих кћерки. Кроз густо саткану мрежу успомена, које свједоче о узајамној нетрпељивости и неразумијевању мајки и кћерки, не стичемо



невеселу слику само о свакодневним проблемима у сфери приватности. Из овог колоплета успомена израста и суморна слика о тешкоћама асимилације прве генерације кинеских досељеника у новом свијету и новом језику, а самим тим и о незавидном положају припадница ове етничке заједнице унутар изразито хетерогеног друштва какво је америчко.

Поред тога што одражава нужност за редефинисањем постојећих хијерархија моћи карактеристичних за однос центара и маргине, збирка прича Ејми Тен обрађује и једну од изузетно потентних тема западне књижевности, која у ери глобализације постаје све актуелнија. Ријеч је о тематици везаној за конструкцију етничког идентитета. Дакако, у позадини ауторкиног трагања за одговорима на комплексна питања шта чини етничитет и шта утиче на његову изградњу и коначно установљавање, није тешко уочити тежњу за разрјешењем властите идентитетске кризе, која је сачињавала пропратни дио њеног турбулентног процеса одрастања и индивидуације, снажно обиљеженог противрјечним утицајима двају дијаметрално супротних култура.

У покушају да размрси чворишта разнородних формативних чинилаца који су оставили трага на уобличавање њеног етничког идентитета, Ејми Тен је успјела да начини значајан искорак у погледу преобликовања фрагмената личне и породичне историје у универзалне и у исти мах потпуно специфичне нарације о међугенерациским несугласицама. Оживљавањем успомена на мукотрпан процес освајања простора за самоконструкцију сопственог идентитета, ауторка је, на јединствен начин, проговорила о духовима и сјенкама тегабне прошлости из више различитих визура, усредсредивши се при томе на истраживање узајамног утицаја сјећања и историје на формирање осјећаја етничког заједништва као битног аспекта личности сваког појединца. Сходно томе, генеза овог социјалног конструкта, који не представља непромјењиву нити статичну категорију, тематски је пропитана преко антагонистичких односа мајки и кћерки, чији монолози чине конструктивно језгро *Клуба радости среће*.

Без неког прецизно установљеног редослиједа у изношењу радње, садржај збирке је подијељен на шеснаест наизглед независних прича, структурално и тематски организованих у четири дијела. Свака прича има разрађен заплет, али је прожета низом флешбекова помоћу којих се фрагменти индивидуалног и/или колективног сјећања уводе у садашње вријеме нарације. Па ипак, отклон од класичног наративног система утемељеног на линеарном поимању времена и тока нарације бива надомјештен сврставањем појединачних сегмената у пажљиво осмишљене приповједне цјелине, те тако први и посљедњи дио збирке доноси приче мајки, док су средишњи дијелови посвећени причама кћерки.

Изузимајући истоимену причу којом се збирка отвара, у првом циклусу нарација пратимо епизоде из интимне свакодневице кинеских протагонисткиња, које евоцирају успомене на властито дјетињство и дјевојаштво. Осим што представљају лични осврт јунакиња на одсудне

моменте који су обликовали њихов животни пут, приче обједињене у поглављу насловљеном „Пера с пута од хиљаду *лија*“ нуде потпунији увид у ауторитарну, пирамидалну организацију живота унутар традиционалног кинеског домаћинства. Истовремено, кроз њихове емотивне реминисценције на дане дјетињства и адолесценције, који бивају помућени трауматичним искуствима, поближе се упознајемо са начином вредновања и позиционирања жена у патријархалној култури, а тиме и са наметнутим идеалом женствености. Иако васпитаване у духу строгих закона обичајног понашања, чланице санфранцисковске верзије Клуба радости среће нису приказане као немоћне жртве рестриктивних друштвених норми, него им је остављена могућност да промијене неповољне околности у своју корист. Штавише, умјесто пасивног реаговања повлачењем у себе или, пак, беспоговорног пристајања на важеће друштвене конвенције, кинеске јунакиње посједују ментални склоп непоколебљивих бораца. Вођене жељом за прихватањем и равноправним третманом, оне храбро стреме ка испуњенијем животу. Чак и онда када наилазе на озбиљне препреке на путу личног испуњења, мајке нису склоне препуштању јаловом очајању и малодушности, већ преузимају активну улогу у осмишљавању властите егзистенције, истрајавајући у намери да се не повинују притиску мизогине и родно нетолерантне средине.

Њихова безгранична вјера у бољу сутрашњицу помогла им је да преброде вријеме искушења и патње које је услиједило након пресељења у Америку, гдје су, супротно очекивањима, такође биле приморане да играју потчињене улоге. Упркос томе што их суочавање са распршеним илузијама о сниваној земљи неизбјежно води ка осјећају безнадежне изгубљености, мајке, ипак, не посустају пред тешким животним изазовима. Нарастајућа свијест о неприпадању, удружена са немогућношћу самоостварења у (за)датим оквирима доминантног америчког окружења, приморава их да нађу начин да се отргну маргинализацији којој су у новој средини изложене. Тиме што спремно прихватају ингениозну идеју о оснивању Клуба радости среће, који им најприје пружа прибјежиште од суморне свакодневнице, а потом и сигурну луку у коју ће се често враћати, оне успијевају да чврсто дограбе кормило сопственог живота, што се испољава у њиховој потоњој ријешености да ништа не препусте случају. Испоставља се, међутим, да је прилагођавање условима живота на непознатом културном простору и у непознатом језику било неупоредиво дуготрајније и тежобније него што су чланице Клуба могле првобитно претпоставити.

Настојања мајки да превазиђу немаштину и да се изборе са језичким баријерама бивају дочарана у сљедећем циклусу нарација, гдје долази до не само до помјерања фокуса дешавања радње, већ и угла из које су приче испричане. Насупрот, наиме, прича у претходном циклусу које нас враћају у вријеме конфучијанске Кине, у нарацијама предоченим у склопу поглавља „Двадесет шест злокобних капија“ посторно-временски оквир је измјештен у кинеску четврт Сан Франциска са почетка шездесетих

година прошлог вијека. Акценат је стављен на одрастање кћерки под будним оком мајки, које чине све што је у њиховој моћи како би своје кћерке поштедиле патње и понижавајућег живота какав су, бивајући неправедно потиснуте на друштвене маргине, имале прилику да искусе на властитој кожи. И поред тога што су онемогућене у остварењу пуног интензитета бивствовања у туђини, не напушта их вјера у могућност реализације америчког сна, који упорно покушавају досегнути преко кћерки пред које постављају нереалне циљеве. Будући да кћерке пречесто не успијевају одговорити њиховим захтјевним стандардима или, пак, као што је то случај са Џун Ђинг-меј Ву, не желе оптеретити своја плећа америчким сном о успјеху, пријекоран призивок мајчиних ријечи провејава кроз више него једну расправу. Дакако, из ових мучних ситуација, које упућују на непомирљиву поларизацију интереса двију генерација жена, нико не излази као побједник: мајке су разочаране, а кћерке повријеђене. Штавише, наметање пожељних образаца понашања и моралних вриједности који не кореспондирају са затеченим околностима, уз изразито ауторитарни стил опхођења старије генерације дјелује спутавајуће на развој и афирмацију личности кћерки. Оно што условљава њихово понашање и што их нагони да се приклоне једном другачијем систему вриједности, те да своју слободу и независност остваре раскидањем веза са мајкама, а тиме и са кинеском заједницом, није само опирање строгом родитељском ауторитету, него, што је још важније, опредјељење за живот мимо овова традиције.

Нимало случајно, слика дисфункционалног породичног окружења, у којем није могуће пронаћи благонаклону подршку и ослонац, преовладава и у остатку прича, груписаних у поглављима која носе наслов „Амерички превод“, односно „Краљица мајка западног неба“: радња ових прича се такође одвија у Америци, али са временским отклоном од готово три деценије у односу на други циклус нарација. Изузетак је једино посљедња прича четвртог циклуса, у којој долази до просторног измјештања радње. Слично остатку нарација млађе генерације, кроз чије монологе пропламсавају кризе и несигурности личног идентитета, и ова се усредсређује на унутрашња превирања Џун Ђинг-меј Ву, пратећи при том њене напоре да, посредством сјећања, реконструише кључне догађаје који су се збили у мајчином животу прије доласка у Америку, а затим и њен дриљиви сусрет са полусестрама,<sup>1</sup> које је Сујан била принуђена да остави у Кини током јапанске инвазије Квјелина.

Њена транскултурална потрага за неповратно изгубљеном прошлостју, која непрестано измиче свеобухватном поимању, започиње

---

<sup>1</sup> Трагајући за сопственим коријенима, ауторка се отиснула на путовање у мјесто мајчиног рођења, гдје се први пут сусрела са полусестрама које је њена мајка, Дејзи Тен, оставила у Кини. По ауторкином свједочењу, „емоционални дијелови“ (Ђоа 2007: 48) овог дирљивог породичног окупљања послужили су као инспирација за настанак посљедње приче у збирци.

већ на првим страницама збирке, у тренутку када Џун, на очев наговор, заузима мајчину позицију „за столом за мах Ђонг, на Истоку, одакле све почиње“ (Тен 2005: 36). Међутим, помијешана осјећања почињу да преплављују Џун док се присјећа свог дјетињства које је протекло у знаку сталних размирицама са Сујан, чије се материнско држање заснивало прије на поукама него на њежностима. Намјерена да код кћерке усади амбицију за напредовањем на друштвеној лествици, ова одважна и непоколебљива жена није бирала средства у остварењу зацртаног циља. Но, осим прорачунатог приступа животу, који неумитно постаје камен спотицања у проналажењу заједничког језика са кћерком, Сујан није умјела да изрази љубав нити је имала обичај да говори о својим осјећањима, те тако њена најдубља интимна колебања и лутања – неријетко потакнута немогућношћу суочавања са посљедицама трагичних збивања у ратом разрушеном Квејлину – остају за Џун вјечна непознаница. Ипак, пребирући по властитим успоменама, Џун не узмиче пред духовима прошлости, већ призива у сјећање мајчине небројене покушаје да причу о Квејлину преточи у смислену нарацију. Појединости ове потресне приче, за коју Џун никада није помислила да је „ишта више од једне кинеске бајке“ (Тен 2005: 19), непрестано су се мијењале. Прича је расла и расла, варирајући у складу са Џунином старошћу, али и са ступњем мајчине расејаности у датом тренутку: но, њен је крај постајао све мрачнији, бацајући дуге сјенке на животе женских чланова породице Ву, чији је однос био далеко од складног. У контексту претходно реченог, постаје евидентно да Џунин симболични чин окретања ка Истоку сугерише нужност поновног успостављања давно прекинуте споне не само са мајком, већ и са постојбином предака. Истовремено, њен пут ка упознавању до тада непознатог културног и породичног наслеђа, те потоњем превладавању располућености властитог етничког бића, служи и као нека врста окидача, који активира архиве сјећања у причама које слиједи.

### *Борба сјећања против заборава*

С обзиром на то да се приче у збирци протежу на два континента, захватајући прилично широк временски и тематски распон, основни предуслов за успјех овакве наративне стратегије почива на суптилном увлачењу читалаца у текстуалну игру осмишљену у постмодернистичком маниру. Ова игра, у којој се приче отварају у складу са правилима мах Ђонга, нипошто није сама себи сврха. Напротив, она изискује активан читалачки ангажман, поготово што се поједине теме изнова јављају, али су увијек приказани у новом, другачијем свјетлу и из другачије перспективе. Па ипак, без обзира на то што се појединачне приче дотичу читавог дијапазона наразличитијих тема произашлих из приватних проблема и личних дилема са којима се протагонисткиње суочавају како у раним формативним годинама, тако и у зрелијем добу, као водеће тематско

опредјељење у структурирању саме збирке можемо издвојити сјећања јунакиња на дешавања у окриљу породичног дома, који прераста у мјесто пробуђених нада и изневјерених очекивања, а неријетко и у поприште отворених вербалних сукоба.

Мозаична структура *Клуба радости среће*, сачињена од монолога седам протагонисткиња, додатно потцртава динамичну концепцију збирке као комплексне и полифоне наративне творевине, чија интерпретација подразумијева својеврстан читалачки напор не само у погледу асоцијативног повезивања тема, већ и константног разоткривања неизмјерно богатих наноса значења. Уз то, сваком циклусу нарација претходи пролог, чија је функција вишеструка. И поред тога што подривају хронолошки слијед одвијања радње у збирци, пролози доприносе њеном садржинском обогаћивању, па чак и композиционом јединству: њихов фантастични садржај вуче, наиме, коријене из кинеске културе, усљед чега долази до стварања подтекста који функционише као спона не само између различитих протагонисткиња, него и између њихове кинеске прошлости и америчке садашњости (Изгарјан 2008б: 254). Отуда и не чуди да су пролози установљени као чврст темељ и најава заокружених тематских цјелина које, посредством сликовитог приказа интерперсоналних конфликата између двије генерације жена, недвосмислено потврђују тврдњу да је конституисање идентитета посредовано искључиво односом према другом (Хол 2001: 219).

Упркос томе што не можемо негирати чињеницу да се уобличавање идентитета остварује „унутар релације са значајним другим“ (Тејлор 2008: 39), обиљежја збирке на свим текстуалним разинама противе се једнозначном тумачењу и очекиваној подјели на бинарну опозицију Исток – Запад (Изгарјан 2008б: 254). Па ипак, интерпретативно поље *Клуба радости среће* није сужено захваљујући постојању фундаменталних разлика у начину на који припаднице прве, односно друге генерације имиграната посматрају значај очувања културног и историјског богатства поднебља са којег потичу. Наиме, у односу на мајке, које је заједничко искуство изолације и мукотрпне борбе за преживљавањем учврстило у њиховој интенцији да очувају дух заједништва и осигурају континуитет предачког наслеђа изван матичне земље, нарације кћерки осликавају потешкоће битисања на размеђи двају потпуно различитих и међусобно искључивих културних модела. За разлику од припадница прве генерације имиграната, чије осјећање етничке припадности није пољуљано нити доведено у сумњу, кћерке су у приличној мјери збуњене својим бикултуралним наслеђем, усљед чега бивају принуђене да изнађу одговоре на кључна питања: „Шта је америчко? Шта је кинеско? Шта је боље?“ (Тен 2005: 277).

Запитаност над суштинским питањима, на које није могуће пронаћи једнообразан одговор, ставља кћерке у позицију расцјепа. Разапетост између два културна модела снажи њихов егзистенцијални немир, који их

прати чак и након што успију закорачити из сјенке ауторитарних мајки. Дакако, отклањање недоумица, које дуги низ година заокупљају млађу генерацију, представља проблематичан подухват. За потомке имиграната, исход овог подухвата остаје крајње неизвјестан, тим прије што је његова успјешност условљена недостатним знањем о матичној земљи коју не откривају непосредно, већ преко усмених предања, у првом реду пословица, народних прича и бајки (Хамилтон 1999: 125). Иако стратешки одабране како би их припремиле да самостално кроче у свијет одраслих, ове народне умотворине, у којима доминирају дидактичко-моралистичке ноте, нису понудиле кћеркама оно најважније – могућност сагледавања позитивних аспеката завичајне културе. Отуда и не чуди да је неуспјех у саживљавању са далеком и мистичном постојбином властитих предака резултирао вишеструким и далекосежним посљедицама, које се огледају у томе што кћерке почињу доживљавати културна обиљежја Кине као конститутивни, нераскидиви дио суштине свог бића, али и као свој највећи терет.

Непрестано осцилирање између два културна модела – које је веома тешко, па чак и немогуће помирити – рефлектује се кроз њихову унутрашњу драму, која бива интензивирана тиштећим осјећајем непотпуног припадања кинеској, односно америчкој заједници. Међутим, онеспокојавајућа отуђеност кћерки од свијета предака наступа након што децидно одбију да крену утртим стазама кинеске традиције, која налаже самопожртвовање и беспоговорно покоравање туђим жељама. Тежња за самоостварењем мимо стега традиције додатно нарушава њихов крхки однос са мајкама, које пропуштају да увиде да је кинески карактер немогуће мијешати са америчким околностима. Такође, мајкама промиче и чињеница да су њихове бунтовне и својевољне кћерке растрзане између потребе за афирмацијом сопствене индивидуалности и потребе за припадањем култури која их је током раног дјетињства обликовала, а према којој, на прагу зрелог доба, изграђују амбивалентан став.

Склоне да примијете само мањкавости источног културног модела, кћерке се радије одлучују за опонашање западних образаца живота и некритичко прихватање фаворизованих увјерења и моралних вриједности америчке културе, која у први план поставља индивидуалистички идеал. Но, поред суштинског непознавања предачког наслеђа, али незаинтересованости да прошире своје ограничене видике, кћерке нису имале превише слуха ни за потресна свједочанства о одавно окончаним историјским дешавањима. Овакав став млађе генерације неизбјежно води ка све већем породубљивању културолошког јаза, а напосљетку и ка потпуном изостанку комуникације са мајкама које су „оставиле иза себе, у Кини, неизрециве патње и наде, о којима нису ни покушавале да говоре на свом крхком енглеском“ (Тен 2005: 14).

Међутим, проминентност простора који је Ејми Тен посветила нарацијама прве генерације кинеских досељеника сугерише важност

именовања неизреченог и неизрецивог из позиције садашњости. Селекција догађаја из новије кинеске историје, која бива освијетљена из женског угла, упућује на то да поменута свједочанства могу одиграти значајну, аке не и пресудну улогу у обликовању етницитета кћерки и њихове накнадне перцепције свијета из којег су потекле. То потврђује и прича о ауторкиној прикривеној литерарној двојници, Цун Ђинг-меј, која се упушта у транскултуралну потрагу за сопством у циљу разрешења дилема произашлих из конфронтације са мајчином трауматичном прошлошћу. Упркос томе што није искусила трауму изгнанства и разарања родног огњишта, Цунино путовање у мјесто мајчиног страдалаштва распршује вео тајни који обавија породичну историју, те доводи до рађања безгранично вриједне спознаје о нужности суочавања са болним и потиснутим историјским истинама о несагледивим посљедицама ратних дејстава, која су оставила дубок, непробрисив траг на судбину њене прерано преминуле мајке. С друге стране, укрштање личне и националне историје у приповијести о оснивачици Клуба радости среће – чију фрагментарну животну причу пратимо и након њеног одласка са овог свијета – свједочи о ауторкиној преданости колективном интересу, која се читује у залагању за очување сјећања. Њена борба против заборавља није мотивисана само настојањем да се разбије зид тишине који окружује истину о другима, него и потребом за преузимањем личне одговорности у изградњи другачије сутрашњице за будуће нараштаје кинеских Американаца, а посебно за двоструко маргинализоване припаднице ове етничке заједнице, чије су трагичне егзилантске приче традиционално изостављане како из фикције тако и из званичне историографије. Придодамо ли томе и чињеницу да је сјећање историја оних друштвених групација којима се одрицало право на историју (Куљић 2002: 17), значај умјетничког ангажмана Ејми Тен постаје чак и већи.

### Закључак

Изразивши отпор према великим нарацијама утемељеним на „мушкој историји и миту који потичу из прича испричаних око логорске ватре“ (Баркер-Нан 1987: 56), Ејми Тен је одала почаст затомљеним, од јавности скриваним причама мајки и преткиња, те тако њена збирка представља потврду да женска историја, као уосталом и женско стваралаштво, „проналази своје архетипове у причи за дјецу или причи испричаној из срца“ (Баркер-Нан 1987: 56). Истовремено, одбацивши патријархалну верзију историје у корист исписивања вишедимензионалног циклуса нарација о женском имигрантском искуству, ауторка је упутила имплицитан захтјев за радикалним измјенама незадовољавајуће друштвене и литерарне стварности, усљед чега тематски садржај *Клуба радости среће* можемо тумачити у кључу афирмације културне различитости.

Па ипак, мноштво женских гласова приказаних у овој запаженој збирци прича не одражава само ауторкину реакцију на позицију искључености из центра, него и њену тежњу за оснаживањем везе са постојбином предака, а самим тим и за успостављањем конструктивног дијалога између (кинеске) прошлости и (америчке) садашњости. Будући да борба око виђења прошлости није ништа друго до борба око садашњице (Куљић 2002: 51), остваривање овог дијалога представља подухват од неизмјерне важности за потомке кинеских досељеника, јер им допушта могућност да пригрле своје бикултурално наслеђе. Отуда и не чуди да се у аутобиографској фикцији Ејми Тен сустичу свјетови двије разнородне цивилизације, бурна историјска дешавања и (не)обичне животне судбине двије генерације жена, које настоје да редефинишу сопствени социјални статус, и тиме утру пут ка прогресивнијим друштвенополитичким кретањима у будућем устројству њихове „нове“ домовине.

#### Литература

- Баркер-Нан 1987: J. Barker-Nunn, Telling the mother's story: history and connection in the autobiographies of Maxine Hong Kingston and Kim Chernin, *Women's Studies*, Vol. 14, Issue 1, 55–63.
- Ђоа 2007: D. Gioia, Life is larger than we think: A conversation with Amy Tan, *American Interest*, Vol. 2, Issue 5, 47–51.
- Изгарјан 2008а: A. Izgarjan, Savremene multietničke američke književnice, Novi Sad: *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LIII/ 454, Novi Sad, 39–43.
- Изгарјан 2008б: A. Izgarjan, *Maksin Hong Kingston i Ejmi Ten: Ratnica i šamanka*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Куљић 2002: Т. Куљић: *Prevladavanje prošlosti: uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd: Zagorac.
- Смит, Вотсон 1992: S. Smith, J. Watson (ed.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Тејлор 2008: Џ. Тејлор, *Izvori sopstva – stvaranje modernog identiteta*, prevod Sofija Mojsić, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Тен 2005: Е. Тен, *Klub radosti sreće*, prevod Boba Eraković, Novi Sad: Stylos.
- Хамилтон 1999: P. L. Hamilton, Feng Shui, Astrology, and the Five Elements: Traditional Chinese Belief in Amy Tan's *The Joy Luck Club*, *MELUS*, Vol. 24, Issue 2, 125–145.
- Хол 2001: S. Hall, Kome treba „identitet“?, prevod Sandra Veljković, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 64/10, Beograd, 215–233.



## ШЕКСПИРОВЕ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ – ПОБУНА ПРОТИВ ТОТАЛИТАРИЗМА И ЈЕДНОУМЉА У ЕРИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

### *Увод*

У Шекспирово доба, упркос чињеници да је позориште стално надзирала држава, његова улога као институције била је сложена. Познато је да је Шекспир увек спајао драму са одређеним коментаром на друштвене односе и, иако је своје драме смештао на далека и егзотична места или у далеку прошлост, он се увек бавио проблемима своје домовине. Он је размишљао о прошлости да би расветлио садашњост, а то је стратегија коју су користили и још увек користе многи савремени драмски писци који су користили Шекспирове драме да би истраживали сопствени историјски тренутак. У свом уводном есеју књиге *Политички Шекспир* под називом „Шекспир, културни материјализам и нови историзам“, Долимор каже да позориште није било само место за друштвена окупљања, већ и политичка институција и да је позорница била арена где су установљене вредности могле да буду оспораване. О улози позоришта у друштвеном животу постојала су два опречна гледишта. Једно гледиште је истицало улогу позоришта да одржи поданике у послушности, док су присталице другог гледишта наглашавале моћ позоришта да демистификује власт, па чак и да је подрије (Долимор 1991: 7-8).

Различите адаптације Шекспирових дела на позорници у двадесетом веку, нуде алтернативна читања Шекспира, посредством различитих сила расе, језика и културе. Скоро свака генерација је покушавала да рedefинише Шекспира савременим терминима у процесу промена које су у току (Марсен 1991: 9).

Да би се успоставила савремена теоријска основа за размишљање и анализу, новије критичке анализе о извођењу и адаптацији Шекспирових текстова ослањају се на неколико извора, углавном на антрополошке концепте Клифорда Герца, који промовише одлучну преданост принципу да је свако значење историјски детерминисано и да оно функционише као „део дискурса стварања значења“ по коме му свака различита култура даје смисао света који ствара и настањује (Хокс 1996: 9). Из ове перспективе брехтовска естетика пресељења и ажурирања класичних текстова постала је уобичајена пракса коју су усвојили савремени драмски писци и

---

\* tanjadumi@yahoo.com

редитељи, пошто такве процедуре радикално мењају значења традиционално приписавана Шекспировим драмама од стране критичара који су углавном били преокупирани њиховим текстуалним интегритетом. Синфилд сматра да главне одлике Шекспирових драма могу да се експлицитно реконституишу тако да постану начин за изражавање различитих вредности. Тако су Брехт у *Кориолану*, Едвард Бонд у *Лиру* (1971), Арнолд Вескер у *Трговцу* (1976), Том Стопард у драми *Розенкранц и Гилдестерн су мртви* (1966) „присвојили“ главне одлике Шекспирових драма за изражавање различитих вредности и убеђења (Синфилд 178-179).

Драматуршки експерименти ових драмских писаца који су доста слободно прерађивали изворни текст, третирајући га као „материјал“ који треба преобликовати укључујући суштинске промене као што су брисања и убацивања показују могућности употребе у сврху политичког ангажмана који може да се припише Шекспировом тексту (Маровиц 1991: 5).

Културни материјалисти инсистирају на томе да Шекспирово дело има снажне политичке димензије, смишљене да идеализују и/или демистификују специфичне облике моћи. Џонатан Долимор верује да се политичка перспектива примењује нарочито на трагедију, за коју се традиционално сматрало да је жанр који је најспособнији да пренесе историјски моменат почетка и приказивање универзалних истина. По њему, савремене формулације трагичног сигурно су се односиле на мисли, идеје и уверења, али су такође биле одлучно политичке, нарочито оне које су то трагично дефинисале као приказивање тираније. Такви описи и саме драме били су тумачени и као одбрана и оспоравање ауторитета (Долимор 1991: 9).

Тери Иглтон у свом делу *Критика и идеологија* противи се оним погледима који Шекспирову политику виде као огледало свог времена или филозофске изјаве за сва времена. Он сматра да Шекспирова драма производи, са специфичног становишта у оквиру ње саме, озбиљне контрадикције једне идеолошке формације (Иглтон 1976).

### *Шекспир-побуна против једноумља и тоталитаризма*

Књижевници и критичари двадесетог века невољно употребљавају речи тиранија и тиранин. Реч се замењује речима као што су ауторитаран, тоталитаран, деспот, а највише се користи реч диктатор. Шекспир користи ову реч веома често. Тиранија је за Шекспира била вечити политички и људски проблем. Његове драме драматизују тиранију као политички ентитет који је у светској историји присутан више него иједан други. Он се проблемом тираније бавио из различитих углова: политичког, психолошког, историјског, естетског. Тиранија је, делом, за њега, била израз недовољно развијених, прекомерних жеља за љубављу или чашћу. За разлику од модерних писаца, као што је Орвел, који су се бавили тиме да опишу репресију посебног система, Шекспир је највише био заинтересован за то

шта се дешава у самом тиранину јер оно што тиранија ради држави и њеним поданицима најбоље се разуме ако се завири у поремећени ум и страсти самог тиранина.

Тоталитарно насиље засновано на терору и диктатури било је једно од главних питања којим су се бавили социјални филозофи као што је Хана Арент, која сматра да су моћ и насиље, иако се обично појављују заједно, супротни феномени, пошто искључива владавина силом долази у обзир кад год се изгуби права моћ. Арентова тврди да насиље може да уништи моћ, али да је у потпуности неспособно да је створи. Управо је губитак моћи оно што тера тиранине да подлегну искушењу да замене насиље за моћ и да примене терор да би одржали надмоћ (Арент 1970: 50-55).

Овај рад се бави начином на који Шекспирово дело открива како машинерија тиранске власти функционише кроз насиље које се базира на терору и диктатури, односом моћи и власти као два супротна феномена.

О политичком моћништву, односно о бескрупулозној тежњи за њим и људској покварености коју она узрокује проговорио је Шекспир у *Магбету*. У овој драми он проблематизује краљевску власт и узурпацију. Ипак, покушавајући да Магбета представи као деспотског владоца, Шекспир под тим деспотизмом више подразумева злоупотребу власти, него узурпацију престола.

Кад Магбет убија Данкана, он то чини будећи деспота у себи, а да то још увек није заиста и постао. Стварност тираније почиње са Банкановим убиством. Он користи тајно убиство као замену за окрутну и произвољну али отворену употребу деспотске власти. Ипак онај елемент у тиранској владавини који леди Магбет наговештава, још увек није показао јасне симптоме. Узнемирујући и бесмислен ток тиранске власти је дошао до изражаја убиством леди Магдаф и њене деце. Остала убиства су зликовачка, али су „макијавелистичка“, јер су у извесном смислу политичка. Врхунац Магбетове тираније је његова ирационалност у злочину. На тај начин се приближава претечи модерног тиранина. Ипак оно што њега и даље покреће није дивљање неких малих страсти већ жеља за влашћу и истовремено несигурност у сопствену моћ (Вајт 1978:147).

Шекспиров *Магбет*, драматизација успешног збацивања узурпатора или тиранина један је од најбољих примера трагедије са тематском алузијом и политичким последицама. Већина савремених критика *Магбета* приказује на сатиричан начин политичку амбицију и осуђује тиранију. У источној Европи драма је постала моћно, политички субверзивно оружје које је имало за циљ да осуди декадентне и корумпиране тираније.

Шекспиров *Магбет* се може читати као приказивање легитимног права наслеђивања Џејмса I и као улагивање краљу. Међутим, такво традиционално читање је само једна страна приче. Драма се може читати и као критика шкотског монарха; или као приказивање једног нецивилизованог дела земље, назадне и варварске Шкотске; или као компарација или контраст, у смислу да ли Шекспир наглашава сличности између

Енглеске и Шкотске или отвара питање разлика између њих; или чак као Шекспирово истраживање о томе каква је разлика између Магбетове владавине и владавине тадашњих апсолутистичких европских владара, укључујући Џејмса I.

Пошто је Шекспирова глумачка дружина била под заштитом краља, Шекспир је можда изабрао да пренесе поруку апсолутизма и елизабетинске слике света као што је сматрао Тилијард, али је у исто време, имплицитно и веома лукаво унео у текст елементе који су подривали поредак који је изгледало да потврђује, јер је знао да у Тилијардову слику света нису сви веровали управо зато јер она је била идеолошка легитимизација постојећег друштвеног поретка (Долимор 1991: 5).

Да би довео у питање *status quo* Шекспир је манипулисао историјским чињеницама које је нашао код Холиншеда, бавећи се слободно својим изворима и уводећи низ промена које чине богати подтекст, омогућавајући различита читања драме која публику чине осетљивом за извесне паралеле које се могу повући између времена у коме се драма дешавала – средњовековна Шкотска – и времена у коме је настала – ренесансна Енглеска. Џонатан Голдберг сматра да, иако је Шекспир намерно цртао јасну слику светачког краља (Данкан) и зликовачког убице (Магбет), он је такође допуштао публици да предвиди низ двосмислености у самој нарацији. Шекспиров Данкан је старији и достојан поштовања, за разлику од младог, слабог човека и владара какав је Данкан описан у историјским изворима. Упркос чињеници да је створио сложену слику Магбета да би оцрнео његов лик, не следећи доследно Холиншеда и спајајући епизоде из различитих извора, постаје очигледно, од самог почетка драме, да је крвава слика насилничке хијерархије у Шкотској представљена да покаже да су хаос и насиље владали тамо и пре интервенције тиранина Магбета. Такође, историјски детаљи у вези са законом о наслеђивању су изостављени. Не спомињу се ни десет година Магбетове праведне владавине. Истраживање односа Шекспирове драме и њених извора открива неколико нерешених контрадикција у тексту, подстиче критичко преиспитивање и проблематизује низ тема, између осталог и дебату у вези са легитимитетом Џејмса I.

У свом есеју „Магбет: историја, идеологија и интелектуалци“, Алан Синфилд нуди убедљиве аргументе да Шекспиров *Магбет* нуди два различита читања: једно које потврђује безусловну власт законитог монарха у апсолутистичкој држави, као и супротно гледиште које узима здраво за готово законитост поступка узурпатора у случајевима тиранске владавине. Он даље каже да је краљ Џејмс I правио разлику између „законитог краља“ и „тиранина узурпатора“. Он је одбијао могућност тираније када је владар законитим путем дошао на власт и сматрао је да чак и ако учини насиље то ће бити легитимно, пошто ће средства и циљеви за употребу силе бити различита од оних који би користио тиранин узурпатор. Да би илустровао легализовање насиља смишљено да подржи

власт у апсолутистичкој држави, тј. разлику између оног насиља које држава и данас, у ери глобализације, сматра легитимним и оног кога сматра нелегитимним, Синфилд спомиње два чина насиља које се приписују Магбету: када он убија Данкана, он се сматра страшним убицом; међутим, после убиства Мекдоналда, побуњеника, њега Данкан хвали због храбрости. Према Синфилду, логичан закључак је да је насиље у реду кад је у служби доминантних структура власти, а када те структуре опструише или угрожава онда постаје зло. Захтев за монополом на легитимно насиље је кључни захтев у развоју модерне државе у ери глобализације; када је тај захтев успешно испуњен, већина грађана научи да посматра насиље државе као квалитативно различито од оног другог насиља и не мисли да је насиље које те држава спроводи уопште насиље ( акције полиције, армије, насупрот акцијама протестаната, криминалаца, терориста) (Синфилд 1986: 63). На тај начин и данас питања тоталитарног институционализованог насиља поново заузимају главно место савремених дебата, што указује на Шекспирову актуелност.

*Хамлет* приказује нацију којом управља краљ убица и узурпатор; у Данској, где се влада из параноичног и нестабилног двора, под претњама агресивних и моћних непријатеља и коју посећује дух из прошлости чија интервенција, иако легитимна, доноси само уништење. Када краљевска породица пропадне, Данску наслеђује норвешки принц, Фортинбранс. Централно питање драме је један од елементарних проблема о коме се расправља у Макијавелијевом *Владару*: како вешт политичар може да освоји власт у одсуству законског наследника, али по цену настанка државе која постаје болесна и трула, сцена на којој владају сплетке и интриге.

Политичка суштина Елсинора је интрига, манипулација, шпијунирање, непоштена игра моћи – све је то оличено у Клаудију. Он је у потпуности Шекспиров краљ политичар; манипулативан, промишљен, милозвучан, тајновит, сумњичав и наравно окружен ласкавцима. Његов Елсинор је параноичан и нестабилан двор на коме су се функције дворских службеника да дају савете, дискутују о одређеним државним проблемима потпуно изопачиле и претвориле у ласкање, шпијунирање и мистериозну тишину. Политичка власт се темељи на дволичности и страху. Свет Елсинора је варљив. Елсинор је пун ћошкова, завеса, галерија из којих увек неко тајно вреба. То је место где сви који желе да опстану морају да буду веома довитљиви и да буду стално на опрезу. Свако прислушкује сваког (иза завесе, испред врата, ...) и сви морају да живе двоструким животима, једним који је за јавност и другим који је њихов прави унутрашњи живот, живот сопствених мисли и осећања.

Данска, на чијем челу се налази такав краљ највероватније је болесна-трула, а да је та болест старија од Клаудијевог братоубиства најбоље приказује први министар Полоније, који је оличење интриганства и улизиштва према моћнијима од себе и малограђанског тиранства према

онима који су на скали моћи ниже од њега. Он је оличење континуитета власти у Данској која постаје симбол сваке државе.

Клаудије је веома оштроуман и успешан политичар који као и Полоније разуме да бављење политиком подразумева преваре и издају. Он ангажује Розенкранца и Гилденстерна да шпијунирају његовог синовца Хамлета, спремно прихвата Полонијеве предлоге за шпијунирање и, најзад, спреман је да превари Хамлета и да га пошаље у смрт. Својим поступцима он је уништио било какву наду за одрживим политичким процесом, који се сада изопачио и претворио у стандардну комбинацију улагивања и шпијунирања која постоји на дворовима тирана и оставио своју земљу на милост и немилост непријатељу кога је његов брат успео да порази.

Хамлетов проблем постаје чињеница да и он мора да изврши убиство како би повратио претходно стање, а то би значило повратак варварства (Годард 1965). Он ипак капитулира „пред оцем, државом и традицијом“, притиснут Фортинбрансовим примером и одриче се критичког мишљења. Он на крају бива доведен у безизлазан положај не само заслугом краља и његове замке већ и властитим недоумицама због којих није успео да поправи „нешто труло у држави Данској“.

Шекспиров *Хамлет* је и политичка драма, јер је млади Хамлет добио наређење да изведе освету над оним који је на челу државе, дакле над краљем. Не постоји никаква шанса да се одржи било какво суђење у вези са смрћу старог Хамлета нити да Хамлет оптужи Клаудија. Шекспир веома тачно и прецизно описује страсти и односе који преовлађују на двору – они су актуелни и данас када још увек говоримо о неправди и патњама оних који живе под корумпираним режимима. Клаудије је у потпуности шармантан политичар данашњице који се смеши са насловних страна утицајних новина и са уводних шпица разних телевизијских емисија. Али, испод тог шармантног осмеха, крије се вешт манипулатор који је спреман на све само да би се докопао власти.

У својим описима Лира у својој драми *Краљ Лир* Шекспир је тражио оно што ми не желимо да нагласимо у својим описима Лира: парадигму за величину. Лир је у исто време отац, краљ и нека врста смртног Бога: он је слика мушког ауторитета, владар, самовољни тиранин чијој вољи све мора да буде подређено. У једном тренутку одлучио је да подели краљевство и преда власт у руке „млађима“. Овакав његов поступак би могао и да се сматра симпатичним, чак и похвалним да није једне „ситнице“. Лир, у ствари, не жели да се одрекне својих краљевских повластица. Након повлачења са трона Лир се и даље понаша као размажени краљ-тиранин. Он не жели да се истински одрекне моћи, жели да се ослободи дужности које га замарају и да задржи права која су му потребна. Моћи ће да задржи своју пратњу, да иде у лов, да се забавља путујући и све то боравећи по мало код сваке од својих три кћери.

Са размаженошћу човека који има огромну власт и који је дуго сматрао да се све може наредити, он на церемонији поделе краљевства

тражи од својих кћери да му кажу колико га воле јер смера да највећи дар додели ономе ко га највише воли. Али управо та његова моћ уништава не само способност онога који је поседује да воли већ и спонтаност исказивања љубави и свих око њега. Он никада не може да буде сигуран да ли је наводна љубав пријатеља и рођака истинска, јер врло лако може да буде чисто ласкање из користи. Онај ко одбија да ласка бива омрзнут и прогнан док ласкавци бивају награђени. Када Корделија одбије да се надмеће са својим сестрама у реторичком исказивању љубави и оданости Лиру, то је за њега ударац у најосетљивију тачку која је до тада била краљевски неповређена и он одлучује да отера и њу и човека који је на њеној страни. Ово нарушавање обавеза краљевског достојанства је иницијално дело из кога се развила трагедија. Никола Кољевић у својој књизи *Шекспир, трагичар* сматра да је Шекспир и стилизовао Лира као бајку, односно прихватио елементе бајке који су постојали пре његове драме. Он даље каже да је Лир политичка бајка и да се Шекспир овде критички поставио према хировитостима Џејмса I које нису биле мале. А суштину таквог понашања Шекспир је могао да покаже само у ситуацији у којој се политичка моћ укршта са личним и породичним. Он никако није портрет краља Џејмса; Шекспиров краљевски патрон је вероватно у најбољем случају симпатисао Лира али се није поистовећивао са краљем који је поделио краљевство. Али Лирова величина је могла пуно значити Џејмсу: он је сваки делић свога бића сматрао краљевским.

А како се то Лир понаша после суровог раскида са Корделијом? Због једне несмотрене али искрене речи отерао је Кента у прогонство, бахато се понаша према слози своје кћери Гонериле само зато што га он не ословљава како он мисли да је достојно њега, удара племића зато што прекоревала његовог слугу, љути се због ситница, понашајући се као краљ који је повређен у својој краљевској размажености. И све тако док му околности то дозвољавају и док је уверен да човек на власти све може и да ће му политичка моћ омогућити све што пожели. А када се сретне са границама своје моћи он почиње да неповратно губи тло под ногама.

Лир више не може да функционише као краљ. Чак су се и његови последњи краљевски потези показали погрешним. Када му Гонерила замера на понашању његових људи и чак и њега оптужује за „ћудљиве наступе“, тада се он окреће себи питајући се ко је он у ствари. Моћни тиранин с почетка драме постаје лажни, луди краљ, окружен пољским цвећем, обучен у дроњке уместо у пурпурну одећу. Краљевска титула која му је заклањала поглед на свет је одбачена. Она пређашња краљевска размаженост је нестала и заменила ју је мржња према власти као таквој.

И управо је ту Шекспир проговорио критички о политичкој моћи. Лир схвата да је краљ само човек. У разговору са Глостером, говорећи о правди и власти, он каже да и пса слушају кад је на власти, а саму власт Лир види као уметност прикривања и претварања. Сви људи су грешни, а богати моћници скривају своје злочине и мане раскошем и златом. Правда

је само средство које служи богатим и моћним да угњетавају сиромашне и слабе. И управо у тим тренуцима огромне патње он овако саветује Глостера:

Набави стаклене очи, па се као  
Политичар подли претварај да видиш  
Што не видиш ... (4, 6)

Тако је Лир, доживевши огромну бол, завршио са собом као краљем и са краљевањем као таквим. И када се пред њим руши и нестаје његов краљевски идентитет, он постаје исти као и сваки други човек. Он је против свега што човек сам измишља да би себи створио неки лажни идентитет. Одбацује чак и одећу као највидљивији облик људске извештачености. За њега је политичка власт највеће зло, најопаснији облик човекове умишљености и притворности.

Шекспирова драма *Краљ Лир* преиспитује тоталитаризам и како власт у потпуности квари човека. *Краљ Лир* осликава политику модерног доба подсећајући на данашње „посвећене“ политичаре. Шекспиров Лир као да је спој свих диктатора двадесетог века и представља правог ауторитарног владара који не хаје за људску патњу, све док сам не постане жртва те патње.

Већ и сама чињеница да се врховна политичка моћ као таква представљала и имплицитно преиспитивала на сцени – од старог Рима, преко енглеских средњовековних владара, до тјудорске власти – значила је слабљење ауторитета владара, израз кризе политичких ауторитета раног модерног доба али и израз политичке свести и разумевања политике изван званичних кругова власти. Власт која је присвојила театаралност као вид комуникације могла је да користи позориште за промовисање сопствених идеја али позориште је могло постављати и питања која ће публику навести да размишља о политици, а узнемирити оне који су на власти. Оно што је својствено Шекспиру јесте да његове драме нису угрожавале постојећи поредак експлицитно, већ су га имплицитно подривале. Етичка питања својствена трагедији и самом трагичком јунаку у Шекспировим трагедијама преплетена су с политичким испитивањем природе моћи у друштвеној заједници.

На прагу трећег миленијума десиле су се крупне геополитичке промене – рат западне коалиције против Ирака, реунификација Немачке (1989), колапс социјалистичког блока, разбијање Југославије и ратови на том простору, регионалне економске интеграције (ЕУ, НАФТА). Нови светски поредак успоставља се после 1990. године од када и започиње процес глобализације. Западне земље, лишене једног превазиђеног идеолошког конфликта против заједничког непријатеља проналазе у економским односима суштину новог конфликта, који ће учврстити њихово цивилизацијско јединство. У свету економске, политичке и информационе глобализације у коме долази до ширења информација и комуникативне мреже тако да свет постаје као глобално или „информационо



село“ у коме се зна све о свему, доминантан је војни и политички утицај САД, које одређују „правила игре“ на светској сцени. Међународна заједница постаје „складиште“ истине која се више не сме преиспитивати јер америчка инквизиција има доминантну улогу. Они који се усуде да се супротставе „миру“ и „одговорности НАТО пакта да се заштити“ етикетају се као терористи. Под слоганом да Запад мора да се бори против зла у свим облицима да би сачувао западни начин живота, САД и земље Европске уније, покретачи бројних ратова се представљају као жртве.

Са политичком и економском, неминовно долази и културна глобализације. Све више долази до ширење западног, претежно америчког модела, система вредности и стереотипа понашања. Енглески језик у америчкој варијанти, амерички џинс, Мекдоналдс ресторани, Кока-кола, бројни американизми у свакодневном говору постају синоними ткз. модерности и прогреса. Духовна глобализација захвата културу, религију и идеологију. У том смислу глобализација се јавља као американизација. Неки у свему томе виде тријумф либералне демократије и тријумф новог светског поретка и управо су они ти који сматрају да Шекспирове драме треба видети као најмоћније инструменте за промоцију западне културе. Међутим, он не само да не промовише вредности те културе већ је имплицитно у својим драмама осуђује и критикује.

Шекспир у својим трагедијама суди лицемерима и лажовима, свима који своја злодела покушавају да легализују као неопходна за развој и очување цивилизације. Он осуђује све оне који и данас раде на затупљивању људског ума, на уништавању морала и свих других квалитета и вредности који нису пожељни, а ни потребни за ефикасно функционисање у новом светском поретку, против бесмислене политике запада. Његове трагедије и данас, ако се покуша проникнути у њихову суштину, осуђују лицемерје западних цивилизација и инсистирају на моралној доследности и одговорности. Шекспир је увек врло јасно разликовао истину од неистине и није дозвољавао да се, у трагичним политичким збивањима чији је савременик био, та разлика релативизује и изгуби. Данас су покушаји да до такве релативизације дође бројни, посебно преко оних облика и садржаја који се називају „уметност“. Иако тривијални, својом бројношћу и сензационалношћу они успевају да публици која их прихвата, веома перфидно, наметну правила погледа на свет који је политички прихватљив за владајућу елиту. Све те наизглед безопасне форме и садржаји, које се нуде народу имају један веома опасан циљ: креирање укуса и контролу свести. Многи добро плаћени и популарни уметници веома често се стављају у службу идеологије и преко њих се веома суптилно спроводи тријумф воље најновије генерације светских моћника.

Међутим, постоје и они којима је Шекспир послужио као путоказ у борби против тоталитаризма, једноумља, лицемерја и насиља које западна цивилизација спроводи над духовним животима појединаца и народа,

моралним и етичким вредностима који чине суштински смисао живота. Љиљана Богоева-Седлар у свом есеју „Белешка о Шекспиру: о судијама, судовима и расуђивању“ говори и о огромном утицају Шекспира на многе савремене уметнике као што су Том Стопард, Ежен Јонеско, Тед Хјуз посебно истичући енглеског драмског писца и позоришног режисера, великог борца за људска права и жестоког противника америчке ратне политике „поробљавања света“ Харолда Пинтера, који је још 1950. године забележио да Шекспир није величао тријумф цивилизације, већ се односио веома критички према њој. Њега на првом месту интересује како Шекспир у својим драмама користи методе помоћу којих се код већине људи слама морални отпор у ситуацијама великог притиска (Богоева-Седлар 2000: 326).

Богоева-Седлар такође спомиње и драму Тома Стопарда *Розенкранц и Гилдернстерн су мртви*, која приказује Шекспировог *Хамлета* из перспективе два наизглед минорна лика Розенкранца и Гилдестерна, једна је од најуспешнијих адаптација Шекспировог *Хамлета* која је трансформисала једну драму о освети у драму апсурда. Изазивајући јавност да преиспита власт, рушећи митове у вези са моћи и престижом, Стопард приказује недостатак апсолутних вредности и проблем слободе у данашњем свету тоталне отуђености. Ежен Јонеско је Шекспира сматрао родоначелником позоришта апсурда. Он је 1972. године извео, на основу Шекспировог оригинала, драму *Магбет*, у којој је дао своје виђење стања западне цивилизације, критички се односећи према власти. Француски редитељ Жак Лик Годар се бави односом силе и врлине у Шекспировом делу. Он нарочито наглашава оне аспекте који истражују изворе моралне снаге који мало људи поседује и у најсуровијим околностима. Годар је 1987. снимео своју верзију *Краља Лира*, у којој користи мотиве Шекспирове трагедије да укаже на процес пропадања западне цивилизације у којој апсурди конвенционалног мишљења и понашања угрожавају и уништавају смисао живота. Тед Хјуз у свом делу *Шекспир и Божиња целовитог бића* сматра да су Шекспирова дела истрага спроведена над западном цивилизацијом, суђење на којем, због злочина почињеног над животом, Шекспир на оптуженичку клупу изводи читаву хеленско-хришћанску цивилизацију (Богоева-Седлар 326-343).

Кроз примере многих интелектуалаца и уметника западног света који су своју инспирацију за критички став црпili од Шекспира, и који су, враћајући се њему кроз модерне адаптације његових драма или позивањем на њега у својим делима, подигли глас против лицемерја, једноумља и ратне политике западних цивилизација, истиче се важност моралне интелигенције и очувања моћи расуђивања који су у земљама западне цивилизације, у ери глобализације, потпуно урушени.

### Закључак

Један од најпознатијих данашњих тумача Шекспира Нортроп Фрај каже да Шекспирове драме почињемо да читамо као и друга драмска дела која су настала у одређеном времену и у зависности од културних прилика у којима су створена, од ограничења властитог доба, рачунајући да ћемо моћи да га разумемо онолико колико нам допуштају прилике и културна ограничења. Када завршимо с читањем, постајемо свесни да су та културна ограничења, те предрасуде нестале. „Другим речима, почињемо с идејом о томе шта би се разумно могло претпоставити да драма значи, а завршавамо тиме што схватамо да је оно што драма заиста значи толико далеко од тога да као да у потпуности лежи у једном другачијем свету разумевања“ (Фрај 1983:7-8). Упркос томе што нас од Шекспира деле векови, наш уметнички контакт с њим остварује се без препрека, уз превазилажење свих временских баријера – у универзалној и општељудској равни.

Међутим, у Шекспировим делима постоји скривено значење, које није могуће експлицитно сагледати. Критикујући на имплицитан начин институционализовани морал, Шекспир наглашава значај етичког деловања и драматизује консеквенце таковог одступања у институцијама власти. Он је покушао да укаже на све негативне стране институције власти, да би, у ствари, истакао велики значај њеног етичког деловања, како у свом тако и данашњем времену.

### Извори

Шекспир 1995: Viljem Šekspir, *Hamlet, Macbeth, Kralj Lir*, u: *Sabrana dela*, Beograd: Službeni list SRJ: Dosije.

### Литература

Арент 1970: A. Hannah, *On violence*, New York: Harcourt Brace.

Богоева-Седлар 2000: Ljiljana Bogoeva-Sedlar, „Beleška o Šekspiru, o sudijama, sudovima i rasuđivanju“, u: *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti*, 4, 325-343.

Вајт 1978: H. B. White, *Macbeth and the tyrannical man*, u: *Antiquity Forgot*, Volume 90, 31-43.

Годард 1965: H.C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago.

Долимор 1991: J. Dollimore, „Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism“, u: *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, eds. Ithaca & London: Cornell University Press, 2-17.

Иглтон 1976: T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, London: Verso.

Маровиц 1991: C. Marowitz, *Recycling Shakespeare*, London: Macmillan.

- Марсден 1991: J. Marsden, ed. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Фрај 1983: N. Frye, *The Myth of Deliverance*, Brighton: The Harvester Press.
- Хокс 1996: T. Hawkes, ed. *Alternative Shakespeares*, Vol. 2. London: Routledge.
- Синфилд 1986: A. Sinfield, „Macbeth: History, Ideology and Intellectuals“, u: *Critical Quarterly*, 28, 63-77.

## POSLJEDICE GLOBALIZACIJE: IMAGINARNI HRONOTOPI U ROMANIMA POLA OSTERA

### 1. *Izmaštani hronotipi*

Vrijeme i prostor su kategorije koje oduvijek intrigiraju naučnike, filozofe i umjetnike – tako i savremena američka književnost obiluje različitim percepcijama i načinima građenja tekstualne verzije tih kategorija. Kao teorijsko polazište u shvatanju hronotopa kao književne kategorije u radu se koristi Bahtinov koncept hronotopa, koji će kasnije biti podrobnije objašnjen. Rad se bavi analizom imaginarnog, tzv. hronotopa lutanja u tri romana postmodernističkog američkog pisca Pola Ostera. Taj imaginarni hronotop u velikoj mjeri zasnovan je na konceptu reprezentovanog prostora koji se pronalazi u podjeli prostora Anrija Lefevra.

Sâmi koncepti vremena i prostora nalaze se u žiži interesovanja oduvijek. Jasno je da su to kompleksne kategorije, koje se nikako ne mogu posmatrati samo kao koordinate na kojima počiva svijet. Stav prema njima mijenjao se kroz istoriju. Naučnici i umjetnici u doba prosvetiteljstva počinju razvijati teorije o vremenu i prostoru, po kojima je prostor neograničen i beskonačan, a vrijeme je sredstvo kojim svako biće mjeri sopstveno trajanje. Njutnove teorije koje se zasnivaju na prosvetiteljskim idejama o apsolutnom prostoru i vremenu koji postoje izvan naše realnosti bivaju opovrgnute početkom dvadesetog vijeka, sa pojavom Ajnštajnovе teorije relativiteta, koja subjektivizuje vrijeme i prostor, čineći ih relativnim kategorijama. Poimanje vremena i prostora sada zavisi od jedinke, te se postojanje samo i apsolutno jednog prostornog i vremenskog okvira izričito negira – vrijeme i prostor prestaju biti pravolinijske, konkretne, opipljive kategorije. Pojava medija poput televizije, filma i računara, kao i sveukupne društveno-političko-istorijske promjene do kojih dolazi od druge polovine dvadesetog vijeka pa do danas (sjetimo se smjenjivanja ekonomskih i političkih razdoblja – industrijalizacije – socijalizma – kapitalizma), još jednom mijenjaju doživljaj prostora i vremena. Francuski filozof i sociolog Anri Lefevr, istražujući „proizvodnju prostora”<sup>1</sup> produbljuje teoriju o socijalnom prostoru, koji postaje „bogat i dijalektičan zato što učimo

---

\* borjanka.djeric@gmail.com

<sup>1</sup> Naslov studije Anrija Lefevra u kojoj se bavi vremenom i prostorom je *The Production of Space*. Knjiga je na francuskom izašla 1974. godine, pod nazivom *La production de l'espace* (Paris: Anthropos), dok je engleski prevod objavljen 1991, pod naslovom *The Production of Space* (Trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell).

kako ga 'čitati', ne čitajući ga kroz njegove zasebne dijelove – prirodni prostor, apsolutni prostor i zamišljeni prostor, već kao prostor koji povezuje sve ove elemente<sup>2</sup> (Lefevr, *Production of Space*, navedeno u: Smethurst 2000: 51). Tako on, između ostalih prostornih dimenzija<sup>3</sup>, uvodi i pojam reprezentovanog prostora (eng. *representational space*) „koga čine simboličke i metaforičke mape pomoću kojih mi doživljavamo fizički prostor. Živimo u sopstvenim predstavama o prostoru, čitajući znake i simbole kao našu stvarnost, ali to je i poetski prostor koji pisci i umjetnici biraju i teže promijeniti“ (Lefevr, *Production of Space*, navedeno u: Smethurst 2000: 48). Upravo ovaj, reprezentovani prostor, predmet je interesovanja rada. Lefevr takođe pravi razliku i između subjektivnog (individualnog) i objektivnog prostora (prostora fizičkog svijeta), smatrajući da se upravo te dvije prostorne podvrste preklapaju unutar već pomenutog društvenog prostora. Jasno je da postmodernistički pisci, između ostalih hronotopa, možda češće baziranih na fizičkom prostoru, stvaraju i ovaj imaginarni hronotop, koji izuzetno vjerno i dosledno oslikava stanje čovjeka u savremenom svijetu.

Postmodernistička književnost svakako mijenja način predstavljanja prostora i vremena. Povlačenje jasne crte između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, kao i između stvarnog i zamišljenog, postaje problematično. Savremeni stvaraoci nepokolebljivo ističu da predstava o svijetu jeste sami svijet – individualno viđenje i shvatanje prostora i vremena se veličaju, „postmodernizam signalizira radikalan nestanak granice između stvarnog svijeta kao istorijskog i geografskog referenta, i predstava tog stvarnog svijeta“ (Smethurst 2000: 3). Jasno je da svaki književni hronotop, koji po Mihailu Bahtinu predstavlja „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa umetnički osvojenih u književnosti“ (Bahtin 1989: 13), funkcioniše na dva načina – pisci ograničavaju i oblikuju stvarnost, ali i, sve češće i smelije, brišu bilo kakve granice i potenciraju imaginarne, plutajuće kombinacije koje stvaraju u svijesti svojih junaka. Jedan od prvih pisaca koji se odriče perspektive objektivnog pripovijedača, nastupajući kroz vizure svojih junaka, jeste Lorens Stern. Njega mnogi smatraju pretečom postmodernizma, iako je stvarao u osamnaestom vijeku. On je, za razliku od svojih savremenika koji su se bavili politički korektnom tematikom, želeći pružiti objektivnu sliku svijeta, potencirao upravo suprotno – pružanje subjektivne slike svijeta, shvatajući da zapravo postoji onoliko svjetova i istina koliko ima pojedinačnih ljudskih svijesti.

Postmodernistički hronotopi su bez sumnje uslovljeni haosom savremenog doba, prouzrokovanim odsustvom bilo kakvog pravca ili cilja. Oni predstavljaju mapu savremenog svijeta, dok književni hronotop tretira vrijeme i prostor kao ravnopravne ose izmišljenih svjetova u romanu, i koristi se kao „optičko staklo, ili X-zraci“ za čitanje i analiziranje samih romana. Mihail

---

<sup>2</sup> Gdje god to nije posebno naznačeno, citati su dati u sopstvenom prevodu.

<sup>3</sup> Anri Lefevr govori o tri dimenzije prostora: prva je prostorna praksa (spacial practice), druga dimenzija pripada predstavama prostora (representations of space), i treća, u radu analizirana dimenzija su reprezentovani prostori (representational spaces).

Bahtin je upotrebom ključnog pojma – hronotopa – osigurao neuporedivo bolje razumijevanje književnih djela. Ovaj ruski mislilac je prije sedemdesetak godina uočio da su vrijeme i prostor zapravo neodvojive kategorije, koje književni hronotop objedinjuje u jednu cjelinu.

Na kraju dvadesetog vijeka pisci postaju zaokupljeni problemima prostora i vremena – književnost se bavi društvenim pitanjima – prostor očigledno postaje homogenizovan pod uticajem sveprisutne globalizacije; industrijska era biva zamijenjena novom, informatičkom. Stoga ne iznenađuje izgubljenost (eng. *placelessness*) savremenih književnih junaka. Javni prostor postaje univerzalna kategorija – gradovi sadrže identične zgrade, prodavnice, saobraćajne znakove, benzinske pumpe, robne kuće, lance restorana – uniformisanost ozbiljno prijeti gubitkom bilo kakve individualnosti i originalnosti. Sa druge strane, kao što Paul Smethurst (*The Postmodern Chronotope*, 2000) primjećuje, tzv. društveni prostor, za razliku od fizičkog, javnog prostora, postaje sve raznovrsniji, podložan je konfliktima, veze među ljudima postmodernog doba ne prestaju da slabe i pucaju. Dakle, iako je prostor koji nas okružuje sve sličniji, iako smo i mi sâmi sve sličniji, ta uniformisanost ne vodi ka boljem i kvalitetnijem razumijevanju – postajemo sve udaljeniji – „društveni prostor postaje isparčan, dislociran i izmješten“ (Smethurst 2000: 34). Tako se i postmodernistička pojava višestrukih, raznovrsnih, nepovezanih svjetova može smatrati reakcijom na globalizaciju – stvaranjem imaginarnih, potpuno ličnih i originalnih svjetova, savremeni pisci pružaju otpor uniformisanosti i izjednačavanju bilo koje vrste.

Postmodernistički hronotopi predstavljaju književni doživljaj savremenog svijeta, koji, pod uticajem globalizacije, „koka-kolonijalizma“ (Džarvis 1998: 88), otuđenosti uslovljene materijalističkom površnošću, dovode do opšte izgubljenosti savremenih književnih junaka koji na različite načine pokušavaju pronaći sopstveni put u toj prostorno-vremenskoj zbrci koja ih okružuje. Stoga nas ne iznenađuje sve češće pojavljivanje disfunkcionalnih postmodernih Odiseja, koji, za razliku od antičkog pretka, na svom dugom putovanju nerijetko ne nalaze ono što traže, pretvarajući se u lualice bez jasne putanje izmještene iz bilo kakvog vremensko-prostornog okvira, lualice koje čeznu za izvjesnošću i sigurnošću, za svojim „mjestom pod suncem“. Poput lualica (eng. *The Wanderer*) u anglosaksonskoj elegičnoj kao i romantičarskoj poeziji, savremeni junaci kreću u potragu za modernim svetim gralom spoznaje, ali, njihov pohod umjesto dostojanstvom biva obilježen besmisлом i ispraznošću:

„Izgleda da je neizbježno i sve češće lutanje u postmodernizmu, pa kako se mi mirimo sa ovom fundamentalnom promjenom u našoj sredini? Postmoderni roman se često bavi prostorom, izgubljenošću i osjećajem pripadanja, te se čini da se obraća problemu zadovoljenja iskonske ljudske potrebe: potrebe za pripadanjem negdje“ (Smethurst 2000: 98).

Kao što Brajan Makhejl primjećuje, iako se postmoderna književnost bavi pitanjem pripadanja, romani nam rijetko nude bilo kakvo konkretno

rješenje, tj. „uzemljenje“ – junaci bivaju obasuti cijelim spektrom mogućih izbora, te se proces ontološkog preispitivanja samo nastavlja:

„Koji je to svijet? Šta treba uraditi u tom svijetu? Koja od ličnosti u meni će to uraditi? (...) Šta je svijet? U kakvim oblicima postoje svjetovi, kako su konstruisani i po čemu se razlikuju? Šta se dešava ako različiti svjetovi dospiju u sukob, ili ako se granice među tim svjetovima naruše? Na koji način tekst opstaje, i na koji način svijet ili svjetovi koje taj tekst projektuje opstaju?“ (Makhejl 1987: 10).

Shvatamo da savremene književne „lutalice“, ponovo definišući i stvarajući, kako vrijeme, tako i prostor, mogu samo djelimično i trenutno pripadati nekom „stvarnom“ hronotopu. Gubitak oslonca bilo koje vrste je očigledan, pa se donekle možemo složiti sa Bodrijarom, koji određuje postmoderno doba kao „čisti simulakrum“. Naša era, u kojoj dominiraju mediji i informacije, postaje „(...) mjesto ništavila i očaja, u kome kibernetika i telekomunikacije kolonizuju društveni prostor“ (Džarvis 1998: 34). Stvarnost postaje dezorijentisana, haotična, iskrivljena, umnožava se i prelazi iz jednog oblika u drugi. Književnici sada stvaraju neku novu dimenziju postojanja u romanu, koja je često nestabilna, podijeljena, ponekad čak i šizofrenična – pa nas onda i ne iznenađuje izgubljenost junaka, i njihova nemogućnost stabilizacije na bilo kom mjestu i u bilo kom vremenu. Siguran, pouzdan oslonac u svijetu koji ih okružuje izgleda nedostižno. Deridin koncept „adestacije“ (Džarvis 1998: 34), koji uključuje potpuno gubljenje cilja i pravca, „konačnog odredišta“, pa samim tim i svrhe postojanja, obilježava postmodernističku književnost – sve smo ubjeđeniji da „pismo nikada ne može zaista stići.“ Neki kritičari čak isključivo tvrde kako je „postmoderni tekst bez centra, bez odredišta ili pravca, književnički besmislen“ (Džarvis 1998: 53), zaboravljajući da savremeni pisci, upravo potencirajući besmisao i ništavilo, ističu koliko putovanje ka konačnom odredištu postaje presudno.

Savremena američka književnost oslikava Ameriku koja „(...) nije ni san ni realnost, već hiperrealnost“ (Džarvis 1998: 36). Jedini način pomoću koga možemo bliže upoznati i doživjeti taj prostor postaje lutanje – Amerika je prostor koji je istovremeno svuda oko nas, ali i nigdje (eng. *everywhere and nowhere*). Junaci postaju izgubljeni u toj hiperrealnosti; zapravo – idu čak i dalje – njima sigurnost i utočište sada pruža jedino lutanje.

Međutim, isto kao što postmodernistički junaci nesmetano, bez plana i usmjerenja, plove svojim imaginarnim svjetovima, oni često imaju i neko posebno mjesto na kome se osjećaju potpuno. To mjesto se najčešće ne može ucrtati na mapi svijeta, niti se mogu odrediti njegove koordinate na dijagramu sačinjenom od vremenske i prostorne ose. Određuje ga isključivo njihov unutrašnji osjećaj pripadanja (eng. *insiderness*). To mjesto nema granica – junaci bivaju preplavljeni magičnim i dugo traženim osjećajem pripadnosti usred pustinje, kao i u intimnosti svoga doma, ili u svom umu zamišljenom posebnom mjestu, u tramvajskoj gužvi, u zagrljaju voljene osobe. Nedostatak te „oaze smisla“ uzrokuje masovno osjećanje haosa i nesigurnosti – sve veći broj je onih



kojima osjećanje egzistencijalne izgubljenosti nije daleko, naprotiv – ophrvava ih svom svojom silinom. Svijet postaje ujedinen nedostatkom prostora – junaci su pritjerani uz zid činjenicom da ne postoji mjesto gdje bi mogli pobjeći.

Opšta izgubljenost kao jedna od osnovnih karakteristika našeg doba predstavlja izazov za postmoderne stvaraoce, čiji zadatak postaje „izrađivanje mapa dezorijentisanog postmodernog hiper-prostora“ (Džarvis 1998: 80). Pol Oster se u svojim romanima upravo i bavi iscrtavanjem mapa kretanja savremenog čovjeka, te načinom na koji on pokušava pronaći sopstveni identitet. Junaci njegovih romana često su izgubljeni ljudi koji, poput Bodlerovog *flâneur*<sup>4</sup>, lutaju gradom, ali ne samo kako bi ga u cijelosti iskusili – savremene lualice idu korak dalje, njihovo putovanje je mnogo kompleksnije u odnosu na putovanja prilično opuštenijih aristokratskih šetača-boema iz književnosti devetnaestog vijeka. Tako i Kvin, glavni junak *Grada od stakla* prvog dijela Osterove *Njujorške trilogije*, predstavlja tipičnu lualicu, koga karakteriše trajni osjećaj izgubljenosti:

„(...) izgubljenosti ne samo u gradu, nego i unutar sebe... Od besciljnog lutanja sva mesta postala su ista, i nije mu važno gde se nalazi. U svojim najboljim šetnjama, mogao je da oseti kako se ne nalazi nigde. Njujork je bio to nigde koje je sagradio oko sebe, i shvatio je da nema nameru da ga ikad napusti“ (*Njujorška trilogija*, 9-10).

Šetanje se pretvara u lutanje, postmoderni junaci postaju zavisni od pokreta, jer – dok su u pokretu, osjećaju se sigurno, „bježeći od razmišljanja ili osjećanja“ (Džarvis 1998: 85). Osterove, ali i druge postmoderne junake – lualice, Vendi Feris (navedeno u: Džarvis 1998: 85) opisuje kao moderne minotaure koji hode urbanim gradovima u kojima se nerijetko osjećaju kao zatočenici u bezizlaznom lavirintu. Međutim, Oster u svojoj prozi ide još jedan korak dalje – izgubljeni junaci često taj urbani lavirint doživljavaju kao jedino mjesto na kome su sigurni, kao mjesto koje ih brani, kako od stvarnosti surovog spoljašnjeg svijeta, tako i od njih samih, kao hibridnih tvorevina savremenog materijalističkog hiperdoba.

Ovaj rad bavi se analizom imaginarnih svjetova koje junaci tri Osterova romana, *Bruklinske revije ludosti*, *Putovanja u skriptorijum* i *Čovjeka u mraku*, stvaraju kao oruđe pomoću koga se bore sa stvarnošću u kojoj njihova jedina konstanta ostaje besciljno lutanje. Osterov postmoderni *flâneur* se otiskuje na beskrajno putovanje, na putovanje čiji krajnji cilj ostaje nedokučiv. Izmješteni iz bilo kakvog stabilnog i trajnog podnožja, junaci ova tri romana se bore protiv mučnog i sveprisutnog osjećaja nepripadanja kako najbolje znaju – stvarajući sopstvene, zamišljene svijetove, koji im služe kao zaštita i utočište, kao jedino mjesto na kome „konačno mogu nestati“ (Džarvis 1998: 92).

## 2. *Hotel egzistencija*

---

<sup>4</sup> Šarl Bodler – „Čini mi se da ću večito biti sretan tamo gde me nema“ (*Njujorška trilogija*, 100).

*Bruklińska revija ludosti* (2005) je Osterov drukčiji roman – sumornu tematiku koja je nezaobilazan činilac njegovih ranijih djela (romana *Njujorška trilogija*, *Mjesečeva palata*, *U zemlji posljednjih stvari*, *Levijatan* i dr.) u ovom romanu zamjenjuje blaga nada koja se pojavljuje niotkuda. Pa iako je glavni junak romana šezdesetogodišnji penzioner, Nejtan Glas, u stvari još jedan pripadnik horde usamljenih ljudi koji pate, on se nerijetko šaljivo i optimistično osvrće na prošlost, na sopstveni život ali i društveni plan u kome se nalaze, i u kome pokušavaju opstati. Nesumnjivo je da je jedna od glavnih preokupacija Pola Oстера upravo opstanak običnih, normalnih ljudi u savremenom, groznom, mračnom svijetu. Međutim, *Bruklińska revija ludosti* je jedini roman koji tim napaćenim i nesrećnim književnim junacima nudi izmaštanu oazu smisla.

Ujka Net, kako ga je ranije zvao njegov sestrić Tom, tipični je nesrećni i izgubljeni savremeni čovjek. Ostavila ga je žena, sa kćerkom skoro da ne razgovara, oporavlja se od raka pluća, i jedino što želi je „savršeno mesto za umiranje“ (*Bruklińska revija ludosti*, 9). Svoju porodicu doživljava kao „šarolikulu gomilu zbrkanih, nesprenih duša“, „neverovatne primere ljudske nesavršenosti“, „naprsli, kukavni, mali klan“ (*Bruklińska revija ludosti*, 161). Kao prebijeni pas koji se vuče kući, dolazi u Bruklin, mjesto svog rođenja. Smatra ga savršenim za „mirni svršetak svog tužnog i besmislenog života“ (*Bruklińska revija ludosti*, 9):

„Digao sam ruke od života, a kad su mi izvadili tumor, i pošto sam prošao kroz jezivo mučne ture zračenja i hemioterapije, pošto sam propatio od dugih napada mučnine i vrtoglavice, gubitka kose, gubitka volje, gubitka posla, gubitka žene, teško mi je bilo da zamislim kako bih nastavio dalje. Otud Bruklin. Otud nesvesni dolazak na mesto na kome počinje moja priča“ (*Bruklińska revija ludosti*, 11).

Međutim, u Bruklinu sasvim neočekivano sreće Toma, sestrića koji je isto tako odustao od svog života. Ta dvojica potpuno izgubljenih ljudi će neočekivano jedan u drugom pronaći utjehu; povrativši nekadašnju bliskost, tokom cijelog romana će zabavljati jedan drugog u svom jadu. Zbog ponovnog susreta ne osjećaju se više toliko demoralisano, i Nejtana jedino kad ostane sam „zvekne to što se pretvorio u čoveka koji je toliko jadan i usamljen – kao neka besmislena gomila ljudskog mesa“ (*Bruklińska revija ludosti*, 62). Zajedničkim snagama će nastaviti izbjegavanje sumorne stvarnosti koja ih okružuje. Svoje besmislene živote lakše provode zajedno, napade usamljenosti i potištenosti liječe zajedničkim interesovanjem za književnost, ali i stvaranjem sopstvene, izmaštane stvarnosti u kojoj će povratiti izgubljeni smisao postojanja, mir i bezbrižnost. Jasno je da im je život u stvarnom svijetu postao nepodnošljiv:

„Hari: Svet je bezvezan. To svi znaju. Zato činimo sve što je u našoj moći da ga izbegnemo.

Tom: Ne, ne činimo. Nalazimo se u samom središtu, dopadalo se to nama ili ne. On je svuda oko nas, i kad god podignem glavu da ga malo bolje

osmotrim, osetim gađenje. Tugu i gađenje. (...) i kako se ova zemlja pretvorila u jezivo mesto. Ja to, gospodo, više ne mogu da podnesem. Ja bih da izađem.

Nejtan: Na neko mesto gde ćeš živeti pod sopstvenim uslovima. O tome govorimo, zar ne? Povratak u „Imaginarne rajeve“ (*Bruklinska revija ludosti*, 95).

Očigledno je da se Oster još jednom vraća kritici savremenog društva – junaci se ne snalaze u mehanizovanoj i zagađenoj stvarnosti, u Americi koja je „otišla do đavola, koju je na smrt zdrobila narastajuća planina mehanizacije i novca“ (*Bruklinska revija ludosti*, 22), te su primorani da bježeći od nje spas traže u svom zamišljenom svijetu. Oni, zajedno sa prijateljem Harijem Brajtnanom, vlasnikom knjižare u kojoj radi Tom, detaljno razvijaju koncept tog savršenog mjesta u kome će pronaći sami sebe:

„Reč je o nepostojećim svetovima“, kazao je moj nećak. „To ti je studija o unutrašnjem utočištu, mapa onog mesta na koje čovek odlazi kada život u stvarnom svetu nije više moguć.“

„Mesta koje se nalazi u ljudskom umu?“

„Upravo tako. (...) Ono što dobiješ je potpuno razrađen sistem ljudske čežnje“ (*Bruklinska revija ludosti*, 21).

Junaci koji vole život, ali ne vjeruju u njega, odustaju i bježe „iz velike mračne rupe koju nazivamo svetom“ (*Bruklinska revija ludosti*, 95). Hotel Egzistencija je imaginarni svijet, unutrašnji egzil, mjesto na koje se ide kada život u stvarnom svijetu postane nepodnošljiv. To je, na neki način, i „obećanje o boljem svetu, mesto koje je bilo više od toga, šansa da se živi u sopstvenim snovima“ (*Bruklinska revija ludosti*, 96). Oni zapravo govore o bjekstvu u odaje sopstvenog uma, „o snu, ludom snu o tome da se sklonimo iz ovog sumornog sveta tuga i briga i stvorimo svoj svet“ (*Bruklinska revija ludosti*, 106). Amerika za njih više nije „najbolje od svih mjesta“, postala je najgore mjesto na svijetu; Amerika predstavljena kao Zemlja izobilja i Raj zaglavljena je i zaboravljena daleko u istoriji (Džarvis 1998). Mjesto, prostor i vrijeme više nisu statičke kategorije, te nas ne čudi što junaci stvaraju imaginarne oaze; realni prostor i vrijeme u kome žive postali su suviše bolni i turbni. Kreiranje mapa tog „dezorijentisanog postmodernog hiperprostora“ (Džarvis 1998) postaje težak zadatak – sva ograničenja sada su zanemarena, a imaginarni hronotopi poput Hotela Egzistencija postaju sve češći. Roman *Bruklinska revija ludosti* je iskorak u prozi Pola Oстера jer, makar na trenutak, nudi nadu oličenu u tom psihološkom utočištu. Vidjećemo kakav je imaginarni svijet koga stvara Ogast Bril, junak romana *Čovjek u mraku* – bez trunke optimizma ili vjere u pronalaženje bilo kakvog smisla postojanja ili makar izmišljenog mjesta na kome savremenom čovjeku može biti podnošljivije živjeti.

Otuđenje koje je donijela informatička era svakim danom jača. Stoga nas ne čudi priroda mjesta na kome već izmaštani svijet Nejtan i Tom čak uspijevaju pronaći – sasvim slučajno nailaze na savršenu fizičku manifestaciju svoje oaze, koja je daleko od kapitalističkih i informatičkih tvorevina. Na samom startu svoje neplanirane potrage, oni se odriču brzog putovanja, smučili su im se „ti

izvanredni autoputevi“, privlačniji su im oni „manji, rasterećeniji, seoski“, žele da izbjegnju „povorku brzih, beživotnih automobila“, čeznu za „šumama, na primer, pa divlje cveće duž rubova puta, da i ne spominjemo krave i konje, farme i pašnjake, seoske proplanke i poneko ljudsko lice“ (*Bruklińska revija ludosti*, 145). Davno izgubljeni mir pronalaze u divljinama Vermona; odsjedajući u Čauder Inu, uspijevaju povratiti zaboravljeni osjećaj spokojsva:

„Želim da pričam o sreći i blagostanju, o onim retkim, neočekivanim trenucima kada vam utihne onaj glas u glavi i kada osećate da ste sjedinjeni sa svetom. Želim da pričam o tome kakvo je vreme početkom juna, o harmoniji i blaženom odmoru, o crvendaćima i zebama i drozdovima koji proleću kraj zelenih krošnji drveća. Želim da pričam o Tomu i Lusi, o Stenliju Čauderu i ona četiri dana koja smo proveli u Čauder Inu, o onome što smo sanjali na tom brdu u južnom Vermontu“ (*Bruklińska revija ludosti*, 154).

Iako Tom i Nejt čvrsto stoje na zemlji, i shvataju da je novi Hotel Egzistencija „sagrađen na temeljima prazne priče“, da je to i dalje „samo laka izmaglica i beznadežna maštarija“, njima je neophodno da vjeruju u nju. Oni, poput Ogasta Brila, „zatvaraju oči i puštaju misli da lutaju kud god žele“ (*Bruklińska revija ludosti*, 91). U tom bijegu od stvarnosti im u velikoj mjeri pomaže i književnost, čiji ljekoviti učinak Oster opet naglašava. Čitanje je Nejtanov „beg i uteha“, njegovo „pribežište, simulacija izbora: čitanje iz čistog zadovoljsva, zbog prelepog mira koji te okružuje dok slušaš treperenje piščevih reči u svojoj glavi“ (*Bruklińska revija ludosti*, 20). Nejtan čak počinje i da piše – kao i Ogastu Brilu, i njemu stvaranje priča predstavlja iscjeljujući bijeg u neku drugu stvarnost. Nejtanov nećak Tom, čovjek koji se intenzivno bavio proučavanjem književnosti, sada „odiše porazom“. Negdje u ludom, izvitoperenom svijetu on je izgubio svoj pravac, i sada luta, čak i ne pokušavajući pronaći pravi put – povlači se u sebe, napušta obećavajuću karijeru, bavi se besmislenim poslovima kako bi utrošio vrijeme. Postaje taksista, jer mu ta profesija:

„(...) pruža najneposredniji put u bezobličnost bića, jedinstvena tačka ulaska u haotične supstrukture vasion. Voziš čiatave noći, a nikada ne znaš kuda ćeš krenuti sledećeg trenutka. Svako odredište je nasumično, svakom odlukom rukovodi slučajnost. Ploviš, pleteš, stižeš najbrže što možeš, ali zapravo nemaš pravo glasa u celoj stvari. (...) Zamišlaš da letiš, da taksi ima krila i da zaista lebdiš kroz svemir. Ostavljaš za sobom svoje telo i ulaziš u punoću i gustinu sveta“ (*Bruklińska revija ludosti*, 34).

Tom je, odmah prepoznavemo, još jedan osterovski junak koji se liječi besciljnim kretanjem. „Krstareći avenijama u razdrndanom žutom dodžu“ on se uspjeva održati u potpuno pasivnom stanju koje lakše podnosi od bolnog suočavanja sa stvarnim svijetom. Međutim, ta profesija ne uspijeva odnijeti primat nad književnošću – mjesto koje Tomu potpuno odgovara je „Brajtmanov tavan“, Harijeva knjižara, „papirni mauzolej u kome se uvek osećao kao kod kuće, listajući stranice odbačenih knjiga i udišući stare, prašnjave mirise“ (*Bruklińska revija ludosti*, 32). Značajni su i elementi metafikcije koji se javljaju u romanu – Oster pominje Poa i Toroa kao dvojicu veoma značajnih američkih

književnika koji zastupaju ideju o pronalaženju savršenog utočišta, poput junaka ovog romana. Pisac uključuje i interesantnu biografsku priču o Kafki, kojom uzdiže značaj stvaranja drukčije, imaginarne realnosti. Izmišljena priča o sudbini izgubljene lutke omogućava genijalnom piscu da utješi potpuno nepoznatu djevojčicu, čiji će gubitak „nadoknaditi drugačijom stvarnošću – lažnom, možda, ali ipak nečim što je istinito i uverljivo prema zakonima književne proze“ (*Bruklinska revija ludosti*, 143). Shvatamo da je stvaranje imaginarnih svjetova, toliko karakteristično za lijepu književnost, neophodno kako bismo se izborili sa stvarnošću, svakodnevnim poteškoćama, sopstvenim krizama. Makar povremeni život u zamišljenom svijetu daje nam snage da, ako ne prebrodimo, bar zaboravimo realne probleme koji su nas snašli, i da, poput Kafkine djevojčice, utjehu pronađemo u nekoj drugoj, izmišljenoj prostorno-vremenskoj dimenziji:

„Do tog trenutka, naravno, do kraja izmišljene priče, djevojčici lutka više i ne nedostaje. Kafka joj je umesto nje podario nešto drugo, i do isteka te tri nedelje, pisma su je izlečila od jada. Dobila je svoju priču, a kada neko ima sreće da živi u priči, da živi u zamišljenom svetu, onda sav bol ovoga sveta nestaje. Jer dok priča traje, stvarnost ne postoji“ (*Bruklinska revija ludosti*, 144).

*Bruklinska revija ludosti* je optimističan roman, koji nam daje nadu u srećne završetke. Do samog kraja. Iako su Nejtan i Tom sredili svoje živote, upotpunili ih novostvorenim porodicama, ušuškali se u svoju oazu, postoje u svom Hotelu Egzistencija, Osterov pesimizam i nihilističko gledanje na svijet se kao bumerang vraća – Nejtanova priča završava se samo četrdesetak minuta prije tragičnog terorističkog napada 11. septembra. Oster spaja na prvi pogled nespojivo – ovo je knjiga srećnih završetaka, ali i strašnih ljudskih sudbina. Pa iako nudi utjehu i nadu da pojedinci mogu opstati u ovom mračnom svijetu, Oster nam ne dozvoljava da potpuno potisnemo stvarnost i do kraja se otisnemo u svoje imaginarne svjetove:

„Ne može se pobeći od nesreće koja se šunja ovim svetom. Čak ni na vrh najdaljeg brda u južnom Vermontu. Čak ni iza zaključanih vrata i zabavljenih tremova kaobajagi svetišta poznatog pod imenom Hotel Egzistencija“ (*Bruklinska revija ludosti*, 174).

### 3. *Skriptorijum: mjesto sa koga počinje lutanje*

Starac sjedi sam, u praznoj sobi. Potpuno je dezorijentisan i zbunjen: ne zna ni ko je, ni odakle dolazi, zašto je tu gdje jeste, da li je zatočen, koliko dugo je već tu. Sve izuzev sobe u kojoj se nalazi i sadašnjeg trenutka je jedna velika praznina za gospodina Blenka<sup>5</sup>, koji je „u mislima negde drugde, nasukan među tvorevinama svoje mašte (...) Lebdi u prošlosti, luta među fantomskim bićima nagomilanim u njegovoj glavi, svim silama nastoji da odgonetne pitanja koja ga muče“ (*Putovanja u skriptorijum*, 9-10). Pol Oster kao da je umoran od poigravanja sa sopstvenim likovima – romanom *Putovanja u skriptorijum* (2006)

---

<sup>5</sup> Blank (eng.) – prazan, neispisan.

pokušava da pokaže kako i sâmi stvaraoci često bivaju upleteni u igru, gubeći kontrolu nad pričom koja ih nadjačava, otima se, traži sopstveni, nezavisni put. Ovo je roman o stvaranju, o preispitivanju stvaralaca, „svojevrсно sučeljavanje, na trenutke i obračun, kreativnog uma sa plodovima sopstvene imaginacije. Kada se pisac uvuče u fiktionalnu kožu lika koji je pisac/čitalac, njegova savest i habitus, dobijamo dvostruki otklon od stvarnosti: ona biva ukinuta, a mi ostavljeni da plutamo fikcijom bez čvrstog uporišta, jer pisac ne može da pomogne ni samome sebi, a kamoli čitaocu“ (Đurić-Paunović: *Putovanja u skriptorijum*). Roman je napeta i ciklična zagonetka koja progona i izaziva čitaoce, zahtijevajući njihov neprekidan angažman.

Jedini trag i moguće rasvjetljenje dato gospodinu Blenku, ali i čitaocima, je rukopis koji pronalazi na radnom stolu. Priča drugog zatočenika, koja se odvija u još jednom alternativnom svijetu, uz to je i nedovršena. Raduju nas i susreti sa likovima iz ranijih Osterovih romana – pisac ih okuplja u prostoriji u kojoj se našao gospodin Blenk, gdje se smjenjuju, izražavajući svoj stav o sudbini koju im je podario pisac. Rijetki su junaci koji blagonaklono gledaju na svoju sudbinu – u većini su gundala koja stvaraocu zamijeraju svoj turobni život proveden u sjeni, bez sretnog završetka. Gospodina Blenka:

„(...) sam prizor tih tvorevina uma ispunjava stravom, i još jednom ga obuzima neumoljivo osećanje krivice. Nagada da je reč o ljudima koje je godinama slao na različite zadatke, i možda su neki od njih, ili mnogi od njih, ili svi, prošli loše, čak toliko da su bili podvrgnuti nepodnošljivim patnjama i/ili ih je sustigla smrt“ (*Putovanja u skriptorijum*, 47).

Uvođenjem svojih prijašnjih likova, Oster daje odgovor na vječito pitanje koje postavljaju čitaoci ali i sami stvaraoci: šta se dešava sa junacima po završetku romana? U ovom romanu „operativci“ oživljavaju, zahtijevajući od pisca – gospodina Blenka, koji se u isto vrijeme gubi „u maglama duholikih bića i rasparčanih sećanja“ (*Putovanja u skriptorijum*, 25) – da ispravi nepravdu koju im je načinio. Gospodin Blenk ne shvata „zašto se oni toliko uzbuđuju s tim u vezi“, kada su spisateljske tvorevine poput snova, koji se „ionako nikada ne događaju. Nisu ništa drugo do reči na stranici, čista izmišljotina“ (*Putovanja u skriptorijum*, 61). No, izmaštanim junacima jeste itekako važna njihova sudbina, kako primjećuje Džejms P. Flad, junak iz romana *Njujorška trilogija*: „Čitav moj život zavisi od toga. Bez tog sna, ja sam ništa, doslovno ništa“ (*Putovanja u skriptorijum*, 62).

Pol Oster ovim romanom ide još jedan korak dalje – stvarni vrijeme i prostor su svedeni na jednu sobu i jedan dan; imaginarni svjetovi sada konačno i neopozivo uzimaju primat. Junaci Osterovih pređašnjih romana dolaze iz ko zna koje prostorno-vremenske dimenzije, tražeći svoja prava, zahtijevajući iskupljenje od pisca. Stvarnost i imaginacija mijenjaju mjesta – u romanu ne postoji niti jedna čvrsta osovina – roman predstavlja turbulentno putovanje koje se otima kontroli stvaraoca. Oster kao da izaziva čitaoce, dovodeći ih u stanje slično onom u kome je gospodin Blenk: neprestano se pitamo ko je ko, šta je šta, ko je ovdje autor, a ko izmišljena ličnost romana. Podvrgavajući i čitaoce

psihološkom tretmanu prolaska kroz jedan pravi metafizički lavirint sačinjen od nekoliko priča u priči, Oster naglašava u kojoj mjeri sâmo stvaranje ponekad postaje zbudjujuće i apsurdno – kako primjećuje Alfred Hickling (*Where is the exit?*), „unutrašnjost Osterove lobanje nekada stvarno postaje izuzetno haotična i prenatrpana.“

Gospodin Blenk se bori sa poimanjem stvarnog svijeta u kome se trenutno nalazi, ali i onog unutrašnjeg, čudnog, paralelnog univerzuma – on ima zadatak da nastavi započetu priču koju pronalazi na radnom stolu. On dalje razvija dâti simbolični, izmaštani svijet – još jednu alternativnu i nimalo svijetlu istoriju Amerike. Pol Oster, kao u svom romanu *Čovek u mraku*, priča o Americi koja je podijeljena na Konfederaciju i prostor u kome žive plemena, primitivci. Izmaštani, imaginarni hronotop koji gospodin Blenk stvara ne nudi utjehu niti nadu – pisac kao da želi naglasiti do kog stadijuma je stiglo savremeno društvo – naglašava upravo to uskovitlano stanje uma individue u postmodernoj Americi, uma koji nije u stanju čak ni izmaštati pozitivniju verziju svijeta u kome postoji. Stvarajući nastavak priče, gospodin Blenk oklijeva, predomišlja se, pruža alternativne verzije; ni sam ne zna da li će njegov nastavak priče pružiti olakšanje, nadu, ili – još jedan sumorni, mračni završetak. Ova „vežba iz imaginativnog rezonovanja“ (*Putovanja u skriptorijum*, 89) govori o Americi, ali „ne o Sjedinjenim Državama kakve poznajemo, već o zemlji koja se razvila na drugačiji način, koja ima drugačiju istoriju“ (*Putovanja u skriptorijum*, 90). Konfederacija je nestabilna, novoosnovana država sačinjena od kolonija i provincija. Da bi se to „slabašno ujedinjenje“ održalo, najbolji način je izmišljanje zajedničkog neprijatelja s kojim će stupiti u rat – „Primitivni“ u ovom slučaju savršeno odgovaraju. Pol Oster stvaranjem ovog imaginarnog hronotopa alternativne Amerike još jednom oštro kritikuje, kako opšte stanje naše civilizacije, tako i vodeću silu – sopstvenu državu, koja neprestano izmišlja ratove kako bi ostvarila svoje ciljeve. Amerika „predstavlja centralni hronotop u kome su sadržani svi drugi, i iz koga svi drugi proističu“ (Đurić-Paunović 2008). Imaginarni hronotop je očigledno reakcija na stvarnu Ameriku – stvarajući alternativni, nimalo bolji niti ljepši svijet, Oster još jednom potvrđuje svoj društveni angažman.

Ciklična struktura, sem osjećaja stalnog ponavljanja, naglašava i besmisao uslovljen nedostatkom bilo kakvog pravca, nepostojanjem izlaza iz trenutne situacije. Dan gospodina Blenka završava se u istom neznanju; ne postoji čak ni najsitniji nagovještaj da će novi dan donijeti neko prosvjetljenje – glavni junak ovog romana kao da je osuđen na doživotno zatočeništvo u odajama sopstvenog uma, ispunjeno mučenjem od strane svojih kreacija. Oster kao da pokušava destilovati suštinu stvaralaštva, kao da želi prikazati kako se sâmo stvaranje ponekad pretvara u pravu noćnu moru u kojoj postaje nejasno ko je zapravo autor djela a ko izmišljena ličnost. Pitamo se kada pisanje prestaje da bude ljekovito, oslobađajuće? Zašto i kako čarobno pripovijedanje postaje zatočeništvo?

Kraj romana je, kako primjećuje LeJeune (*Sure Shot, or Round of Blanks?*), jedinstven način pomoću koga Oster razrješava konflikt, frustrirajući mnoge čitaoce – razrješenje zapravo ne postoji, nema jasnog kraja, nema otvorenih vrata na koja biste izašli na svjetlost sunca. Samo praznina (Mr Blank) je oko nas. Fenšo, još jedan pisac u galeriji likova Pola Oстера, mogući autor priče, razjašnjava kako nema kraja stvaralačkom procesu, i kako nam jedino preostaje da pokušamo upravljati tim turbulentnim, skokovitim, nepredvidljivim prostorno-vremenskim dimenzijama u kojima se nađemo, iako ćemo se često nemoćno morati predati tvorevinama svojih imaginarnih svjetova:

„Gospodin Blenk: Kada će ova glupost da se okonča?

Fenšo: Nikada. Gospodin Blenk je sada jedan od nas, i koliko god da se bori da shvati svoj usud, uvek će biti izgubljen. Verujem da govorim u ime svih onih koje je slao na zadatke kada kažem da je dobio ono što zaslužuje – ni manje, ni više. Ne kao vrsta kazne, već kao čin vrhunske pravde i saosećanja. Bez njega, mi smo ništa, ali paradoks leži u tome što ćemo mi, tvorevine tuđeg uma, nadživjeti um koji nas je stvorio, jer kada nas pustite u svet, mi nastavljamo zauvek da živimo u njemu, i naše priče i dalje će se pričati, čak i kada budemo mrtvi“ (*Putovanja u skriptorijum*, 138-139).

Savremeni skriptorijum, mjesto na kome se piše<sup>6</sup>, drukčiji je od srednjovjekovnog prostora u manastirima, na kome su monasi pisali, prepisivali i čuvali stare spise. Taj prostor je sada rezervisan za postmodernističke igre, koje uključuju preplitanje stvarnih i zamišljenih hronotopa, realnosti i imaginacije. Lutanje lavirintima sačinjenim od beskonačno mnogo verzija sopstvenog postojanja, ali i društvene istorije postaje *modus operandi* na kome počiva savremeni svijet.

#### 4. *Lutalice u mraku*

Glavni junak Osterovog romana *Čovjek u mraku* (2008) je sedamdesetdvojevišnji penzionisani književni kritičar Ogast Bril, još jedan postmodernistički heroj koji je izgubljen u savremenom svijetu. Ogastovo beznađe je uslovljeno konkretnim događajima – smrću supruge, kao i nemilim i strašnim događajima kroz koje su prošle njegove kćerka i unuka. Njihova porodica je samo još jedna u nizu onih nesretnih, obespravljenih i izgubljenih, koje ne uspijevaju opstati kao stabilna jedinica društva. Čak potpuno suprotno – sve troje ne samo da ne nalaze svoje mjesto u savremenom društvu – jedini izlaz za njih je potpuna izolacija. Neprobojna čaura njihovog doma postaje njihova zajednička stvarnost u kojoj, svako na svoj, međusobno veoma sličan način, pokušava da izađe na kraj sa bolom i patnjom koja ih je zadesila: „U kući žive ožalošćene, povređene duše, i svake noći Bril leži budan u mraku, pokušava da ne razmišlja o prošlosti i smišlja priče o drugim svetovima“ (*Čovjek u mraku*, 77).

---

<sup>6</sup> 'A place of writing' (<http://dictionary.reference.com>).



Ogast Bril je još jedan disfunkcionalni postmoderni Odisej u nizu, koji, za razliku od starogrčkog junaka, potragu za srećom ograničava na par kvadrata sopstvene, mračne sobe – neprestano besciljno putovanje se odvija isključivo u nepreglednim daljinama njegovog uma. Izmješten je iz konkretnog vremensko-prostornog okvira – današnje Amerike u kojoj živi – ne izlazeći iz svoga doma, ne prihvatajući surovu stvarnost, Ogast stvara sopstveni, imagi-nativni svijet. Sâmo stvaranje toga svijeta za njega je ljekovito – Pol Oster želi još jednom da naglasi koliki je značaj književnosti – junak je, kao penzionisani književni kritičar, i profesionalno orijentisan ka njoj, ali književnost (ovoga puta usmena, zamišljena, samo njegova) mu isto tako pruža lijek, kako protiv nesаницe, tako i protiv nesrećne stvarnosti koja ga okružuje:

„Eto to radim kad me san izda. Ležim i pričam sebi priče. One možda i nisu nešto, ali dok sam u njima, ne daju mi da razmišljam o onome što bih najradije zaboravio. (...) Um mi često odluta s priče koju pokušavam da ispričam, na stvari o kojima ne želim da razmišljam. I tu se ništa ne može. Ne ide mi, i ne ide, češće mi ne ide nego što mi ide, ali to ne znači da se ne trudim najbolje što mogu“ (*Čovek u mraku*, 10).

Još jedan pokazatelj izopačenosti i nakaznosti savremenog društva je priroda izmašanog svijeta Ogasta Brila – kao oazu u kojoj će zaboraviti realnu sliku koja ga okružuje, on ne stvara bolji i smisleniji paralelni svijet – njegova tvorevina nije utopistička vizija stvarnosti u kojoj će naći svoje mjesto i suštinu postojanja. On stvara distopiju današnje Amerike, koja je još problematičnija i mračnija. Pol Oster, posredstvom svog književnog junaka, kao da želi da nas upozori i zastraši, predstavljajući mračnu sliku stvarnosti u kojoj su sve istinske životne vrijednosti zaboravljene. Imaginativni svijet Ogasta Brila nije lični – stvarajući mračnu viziju današnje Amerike, on naglašava kolektivni, društveni plan. Kreira Ameriku u kojoj ljudi ne znaju za rat u Iraku, niti se stravični 11. septembar ikada desio.

Svijet koji stvara Ogast Bril je još jedna manifestacija sveprisutne i sve snažnije izgubljenosti savremenog čovjeka – Oven Brik, glavni junak izmaštane priče, takođe se osjeća izgubljen u Americi koju ne prepoznaje, osjeća kao da je „zarobljen u nekom natprirodno lucidnom snu, snu toliko živom i stvarnom da se granica između sanjanja i svesnog stanja sasvim istopila“ (*Čovek u mraku*, 12). Narator romana kao da stvara začarani krug – sopstvenu izgubljenost projektuje i na svog izmišljenog junaka. Za njega je svijet u kome živi poput izmašanog grada Velingtona – jedno neugledno, oronulo, ružno mjesto u kome se, povrh svega, odigrava i građanski rat. On stvara „sliku čitavog društva koje živi na rubu propasti“ (*Čovek u mraku*, 24). Velington je grad za koga Oven Brik nikad nije čuo, „u ovoj zemlji koja bi trebalo da je Amerika, ali nije Amerika, barem ne ona koju sam znao“ (*Čovek u mraku*, 42). Shvatamo da su izgubljenost i besciljno lutanje bez sumnje uslovljeni i opštim, društvenim stanjem – savremeni junaci ne uspijevaju da racionalizuju strahote koje se dešavaju svuda oko nas, i, pokušavajući da shvate njihove uzroke i suštinu, potpuno se gube:

„Čudan svet, oronuli svet, čudan svet koji ide dalje dok svud oko nas bukne ratovi: odsečene ruke u Africi, odsečene glave u Iraku, a u mojoj glavi taj drugi rat, izmišljeni rat na domaćoj teritoriji, Amerika koja se raspada, uzvišeni eksperiment najzad mrtav“ (*Čovek u mraku*, 55).

Oven Brik je mađioničar koji je, ironično, ovoga put sâm zarobljen u brižljivo kreiranoj iluziji – imaginarnom svijetu Ogasta Brila. Usamljen je i zbunjen, te nije čudo što ga slučajna poznanica, konobarica Moli naziva šaljivim, pogrđnim imenima – „gospodin Glupavi“, te „Marsovac“. Jer – takva je karakterizacija malobrojnih ljudi koji su u sadašnjem vremenu zapitani nad smislom bitisanja, kojima nisu jasni principi na kojima počiva današnja civilizacija. Teturajući u mraku svoga postojanja, realnost doživljavaju kao noćnu moru iz koje ne uspijevaju da se probude. Glavni junak izmaštanog svijeta Ogasta Brila postaje potpuno sluden. Upravo ta doza izgubljenosti koja nerijetko prelazi u sludenost i očaj ukazuje na intenzitet iskvarenosti i besmisla, koji, nažalost, haraju savremenim svijetom. Pisac, stvarajući dvije paralelne distopijske slike savremene Amerike, kao da želi da naglasi i, na neki način, čak i upozori sve nas kojim putem nepovratno marširamo.

Oven Brik ne uspijeva pohvatati niti čudne stvarnosti u koju je nasilno i neočekivano ubačen. Na trenutke nam izgleda da je tvorevina Ogasta Brila čak nestabilnija, strašnija, izgubljenija. Granica između stvarnog i imaginarnog prostora i vremena više uopšte i ne postoji, Brik se izgubljeno preispituje, sumnjajući u postojanje Amerike kao prostornog okvira u kome je do sada nesmetano živio. I vrijeme postaje upitna kategorija – Brik se pita „šta ako su dva dana u Velingtonu tek treptaj oka u ovom svetu?“ (*Čovek u mraku*, 94). Obuzima ga strah da će zauvijek ostati u procijepu između tih svjetova:

„Jesmo li mi u stvarnom svetu, ili nismo?“

Otkud ja znam? Sve deluje stvarno. Sve tako i zvuči. Sedim ovde, u sopstvenom telu, ali ja, takođe, i ne mogu da budem ovde, je li tako? Moje mesto je negde drugde.

„Ovde ste, u to budite sigurni. A mesto vam je i negde drugde.“

„Ne može i jedno i drugo. Mora biti ili jedno ili drugo“ (*Čovek u mraku*, 73).

Sludeni, nesrećni junak izmaštanog svijeta Ogasta Brila ne uspijeva shvatiti u kakvoj i čijoj priči, tj. stvarnosti se neočekivano obreo. Nikada ranije nije čuo za filozofa Đordana Bruna i njegovu provokativnu teoriju o postojanju beskrajnog broja svjetova, živio je siguran da je svijet za koji zna jedini mogući, jedini koji postoji. Međutim, još jedan izmaštani lik koji živi u paralelnoj Americi kojom hara građanski rat pokušava da ga prosvjetli:

„Ne postoji samo jedna stvarnost, kaplare. Ima mnogo stvarnosti. Ne postoji samo jedan jedini svet. Ima mnogo svetova, i svi postoje paralelno jedan sa drugim, svetovi i antisvetovi, svetovi i svetovi-senke, i svaki svet je odsanjao ili zamislio ili napisao neko ko se nalazi u nekom drugom svetu. Svaki svet je kreacija uma“ (*Čovek u mraku*, 74).

Oster nesumnjivo nastavlja postmodernističku tradiciju razaranja bilo čega stabilnog i opipljivog. Međutim, on čak kao da ide korak dalje – paralelne stvarnosti u njegovim romanima su turobne, a junaci beznadežno izgubljeni. Jedini način pomoću koga se, nekada manje, a nekada više uspješno, bore sami sa sobom i sa stvarnošću koja ih je zadesila, je „tamna praznina zaborava, ništavilo mračno i duboko poput smrti“ (*Čovek u mraku*, 78). Jer – njihova stvarnost je u toj mjeri neprihvatljiva i nesvariva, da im jedina utjeha postaje brisanje prošlosti. No, sâmi zaborav je nedostižan i dalek, iako Ogast i njegova unuka Katja, „kao dve zahuktale lokomotive“, žele da iza sebe ostave „grozni, nepodnošljivi svet, i to bez žaljenja, bez dvoumljenja ili trunka griže savesti“ (*Čovek u mraku*, 78). Rijetki trenuci kada u tome zaista i uspijevaju su nesumnjivo zasluga umjetnosti – filma i književnosti. I Ogastova kćerka Mirjam utjehu pronalazi u književnosti – piše biografiju Rouz Hotorn. Potpuna paraliza uma je jedino što im preostaje – strašne slike iz sopstvene stvarnosti zamjenjuju filmskim sekvencama ili izmaštanim pričama, njihovi umovi „postaju sve tuplji od beskrajne parade slika koje igraju po ekranu“, uživaju u filmu „u stanju bezumne pasivnosti“ (*Čovek u mraku*, 21-22). Bril, očajan zbog stalno prisutne činjenice da nije uspio preduprediti niti kontrolisati žalosne i stravične događaje koji su se obušili na njegovu porodicu, sada uzima konce izmaštane priče u ruke, i uživa u slobodi stvaranja tog paralelnog svijeta, u velikom broju pravaca u kojima priča može da krene:

„Gasim svjetlo, i evo me opet u mraku, opkoljava me beskrajna, utešna tama. Zurim u pukotinu na zidu i prebiram po ostacima prošlosti, po polomljenim stvarima koje se ne mogu popraviti. Dajte mi moju priču. To je sve što mi sada treba – moja priča, da rastera duhove“ (*Čovek u mraku*, 54-55).

Paralelni svjetovi oličeni u izmišljenom hronotopu, postaju njihova jedina oaza u kojoj pronalaze bar trunku mira. Samoinicijativno zatočeni u svom Dvorcu očaja, kakvo-takvo, pa makar i trenutno olakšanje pronalaze u imaginarnim prostorno-vremenskim dimenzijama koje nemaju apsolutno nikakvu vezu sa realnim svijetom koji ih okružuje, koji je prepun grozota, koje, nažalost „nisu tek anomalije – one su suštinski deo onoga što jesmo“ (*Čovek u mraku*, 52). Činjenica da je i izmaštani svijet prepun sličnih grozota utjeruje nam jezu u kosti. Deda i unuka shvataju da je život „jednostavno užasan“, te da im je „pasivno bitisanje“ jedini trenutno mogući lijek. Veliki, truli svijet nema čak ni utješnu izmaštanu projekciju – Oven Brik biva ubijen u tužnom, premračnom paralelnom univerzumu, iako mu je, malo prije toga, dok je sjedio ušuškan u svojoj kuhinji, sa svojom ženom, u svom ugodnom porodičnom životu, „čitava ona priča o višestrukim stvarnostima i višestrukim svetovima koje su neki drugi umovi zamislili ili odsanjali, delovala kao potpuna budalaština“ (*Čovek u mraku*, 95).

Osterovi turobni junaci – lualice tokom cijelog romana tumaraju u mraku sopstvene stvarnosti, čak i ne naslućujući bilo kakav pozitivan ishod, ni u realnom niti u imaginarnim svijetu. Međutim, borba sa samim sobom im preostaje kao jedini mogući izlaz, pa se, životareći u tom pretužnom svijetu, oni

ipak pitaju „da li je moguće da konačno svom leksikonu jada dodaju reč *nada*“ (*Čovek u mraku*, 46). Jer – uprkos svim grozotama koje se neprekidno odigravaju u našim stvarnim ali i zamišljenim okruženjima, „svet čudnoliki i dalje hodi“, i u tom svijetu koji se ne zaustavlja, lutaju skrхани i sludeni junaci. Možda ipak, besciljno lutajući, zajedno sa svojim turobnim teretom iz prošlosti, zalutaju i u neku bolju, svjetliju budućnost. Ako ne stvarnu, onda makar izmaštanu.

## 5. Zaključak

Jasno je da postmodernistička književnost obiluje unezvjerenim bjeguncima iz našeg zajedničkog nerijetko turobnog i tragičnog svijeta, koga doživljavaju kao klopku, prostor koji ih guši i ograničava. Vrijeme i prostor često su sazđani od melanholične izmaglice, i sve je učestalija i intenzivnija potraga za nekim drugim, povoljnijim, smislenijim kutkom. Pol Oster pripada grupi društveno i politički angažovanih pisaca koji upozoravaju na moguće krajnje odredište puta kojim je krenula zapadna civilizacija. Slikajući pojedinačne ljudske tragedije, predstavljen je uticaj globalnih događaja na živote najobičnijih, marginalnih likova. Savremena Amerika posmatra se kao prostor u kome pojedinci više ne protestuju, nemaju jak stav, niti snagu da makar pokušaju promijeniti stvarnost koja ih okružuje. Stoga ne iznenađuje činjenica da ti frustrirani i depresivni likovi spas pronalaze u izgubljenoj, odbjeloj stvarnosti koja se nalazi ispod površine. Stvaranjem imaginarnih, paralelnih svjetova, Oster predstavlja svoju ideju da „svijet može biti izgrađen samo putem jezika, ali uvijek ostaje nešto neotkriveno, nešto što ne može biti ispričano i o čemu se ne može ni razmišljati, nešto što se samo može osjetiti“ ([http://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Auster](http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Auster)).

Lefevr naglašava razliku između subjektivnog i objektivnog prostora, koji se preklapaju unutar zajedničkog društvenog prostora. Prolazeći kroz različite svjetove junaka ova dva romana, shvatamo u kojoj mjeri su mnogostruke njihove vizije realnosti, u kojoj mjeri su različiti doživljaji te jedne, zajedničke stvarnosti, koliko su krhke i tanane granice između tih svjetova. Pouzđanost i tačna određenost granica tih imaginarnih svjetova nisu više u centru pažnje. Prostor i vrijeme postaju neopipljive i beskrajne kategorije.

Lutajući po lavirintima sačinjenim od rascjepkanih mozaičkih slika Amerike, ali i od nerijetko neobično običnih svijesti pojedinačnih književnih junaka, shvatamo da predstavljanje stvarnosti i načini njenog građenja daju svojevrsni pečat savremenoj američkoj prozi. Upravo odnos između stvarnosti i imaginacije, kao i tipično postmodernističko postojanje višestrukih svjetova, šire granice postojanja američkih hronotopa.

Na kraju opet bijemo staru bitku – pitamo se da li je moguća nada i vjera u postojanje tog nekog boljeg, pozitivnijeg i za život pristupačnijeg svijeta. Sa jedne strane nas opkoljava realni svijet u kom obitavaju ne tako privlačne činjenice o stvarnosti koja nas okružuje, dok sa druge strane postoji onaj samo i

isključivo naš kutak, „hotel egzistencija“ u kome možemo bezbrižno postojati. Prelazimo granice stvarnog svijeta, istražujemo nove, fantastične, zamišljene svjetove. Individualni svjetovi iluzija i opsena pružaju nam utočište. Bijeg od okvira bilo koje vrste, lutanje, traženje, pronalaženje i odbacivanje stvarnosti postaje naš cilj.

#### Literatura

- Oster 1998: P. Oster, *Njujorška trilogija: Grad od stakla, Duhovi, Zaključana soba*, Beograd: Geopoetika.
- Oster 2006a: P. Oster, *Bruklinska revija ludosti*, Beograd: Geopoetika.
- Oster 2006b: P. Oster, *Putovanja u skriptorijum*, Beograd: Geopoetika.
- Oster 2008: P. Oster, *Čovek u mraku*, Beograd: Geopoetika.
- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Đurić-Paunović 2008: I. Đurić-Paunović, *Osterova Amerika: hronotopske odlike književnog konstrukta Novog sveta*, doktorska teza odbranjena na Filološkom fakultetu u Beogradu.
- Đurić-Paunović 2010: I. Đurić-Paunović, „Tekst i grad – predstave urbanih prostora u savremenoj američkoj prozi“, Novi Sad: Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, XXXV-2, 83-92.
- Džarvis 1998: B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*. London: Pluto Press.
- Mekhejl 1987: B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
- Smethurst 2000: P. Smethurst, *The Postmodern Chronotope*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi.

#### Izvori sa interneta

- LeJeune, J. *Sure Shot, or Round of Blanks? - Travels in the Scriptorium* <[http://writersnewsweekly.com/book\\_review\\_scriptorium.html](http://writersnewsweekly.com/book_review_scriptorium.html)>. 30.09.2011.
- Hickling, A. *Where's the exit?* The Guardian, October 14, 2006 <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/oct/14/fiction.paulauster>>. 30.09.2011.



## ТЕСА ОД Д`УРБЕРВИЛА КАО ПСИХОЛОШКИ РОМАН

### 1.

У овом раду приказаћемо роман Томаса Хардија (1840-1928) [Thomas Hardy], *Теса од Д`Урбервила* (1891) [*Tess of the D`Urbervilles*], као психолошки роман. Сам Харди правио је систематизацију својих дјела, па је овај роман сврстао у прву од три групе својих романа - Романи карактера и околине [Novels of Character and Environment]. Својеврсни књижевни коктел који Харди ствара карактерише мјешавина пасторалног, сатиричног, митолошког, трагичарског али се оно психолошко прожима кроз цијели роман и намеће као есенцијални слој чија анализа је важна за потпуније разумијевање и овог романа и цјелокупног Хардијевог стваралаштва.

Књижевна критика наглашава да је неопходан веома пажљив приступ овом викторијанском романописцу. Харди на посебан начин изненађује наглашавањем мотива и тема који ће нешто касније засијати у пуном сјају. Без обзира не одређену несигурност, може се рећи да Харди прилично храбро у своје романе уводи теме и мотиве који су у директној вези са унутрашњим животом и стањем његових јунака.

Термин викторијански роман дефинише се на различите начине. Нека од најчешћих тумачења полазе са становишта да је викторијански роман, прије свега, фокусиран на несигурност у вези са религијом и моралним вриједностима. У исто вријеме, романописци одвацују материјализам као принцип за који се треба борити по сваку цијену (Берцес 1958: 178). Иванка Ковачевић дефинише викторијански роман као настојање да се створи утисак стварности свијета о којем се пише. Постоје и романтичарски шаблони који се користе али и допуњују. Сви ликови су детаљно описани, а даје се и прецизан приказ амбијента и околине (в. Костић 1991: 230). У романима насталим у 19. вијеку уочава се узнемирена свијест због акумулирајуће експлоатације и неправде коју са собом доноси империјалистички капитализам. Викторијански романи осликавају представнике различитих друштвених статуса са вјерним приказима њиховог поријекла. Јунаци и јунакиње викторијанског романа, њихови међусобни односи, пријатељи и непријатељи не остављају нас равнодушним (Бламирес 1988:10-12) Даље, Н. Дејмс [N. Dames] примјећује да се психологија и роман по први пут тако блиско срећу, па у викторијанском роману види зачетак психолошког романа. Тај зачетак

---

\* ogyk10@gmail.com

назире се у наглашеној говорљивости јунака. Наиме, романи обилују дијалозима који су веома важни за суштинско разумијевање већине проблема. Кроз говорљивост ликова, дијалогe и монологе којих у овом роману има много, читаоцима се даје вјеран приказ кључних ситуација и стања тијела и духа главних јунака. Сви викторијански романи су у суштини психолошки будући да се баве проблемом функционисања свијести и мотивисања. Ови романи анализирају унутрашњи живот јунака који је знатно богатији од онога што нам сама фабула приказује. (в. Дејмс 2005: 91-95).

## 2.

Неке од најважнијих карактеристика психолошког романа су: покушај продирања у свијест ликова, указивање на психолошке проблема и давање предности психологији личности а не радњи. Психолошки роман најчешће везујемо за својеврсни експеримент у роману двадесетог вијека у оквиру којег се настоји продријети што дубље у свијест и подсвијест ликова. Оно што Хардија у формалном смислу дистанцира од стандардног психолошког романа су, прије свега, средства којима се продира у дубину свијести и подсвијести. Харди нам неће приказати унутрашња стања јунака ни техником тока свијести ни унутрашњим монологом. Најуочљивија особеност је присуство писца у дјелу.

Појава психолошког романа у књижевности 19. вијека није са собом донијела нова открића када су у питању контрадикторности духовног живота. На те аспекте указује се још од давнина, с тим да је само дошло до корекције у њиховој форми и функцији. Када је у питању класична поетика, контрадикторности духовног живота имале су формалну и логичку основу: укључивале су у себе сукоб различито усмјерених али и даље одвојених принципа. Ови принципи могли су да се промјене мјеста и тако креирају мноштво нових конфигурација, али се у том процесу није губила граница између њих (Гинсбург 1991: 224).

Леон Едел [Leon Edel] у својој студији *Психолошки роман* [*The Psychological Novel*] наводи да су једини докази о постојању подсвијести симболи који се јављају у виду свјесних израза дотичне личности као што су снови којих се сјећамо, фантазије или омашке при говору и писању (Едел 1962: 50).

Готово сви писци деветнаестог вијека, па и Харди, нису се претјерано дистанцирали од самог романа и радње. Присутни су све вријеме и психолошка стања јунака видимо кроз њихове очи. Тек ће двадесети вијек донијети једну непосреднију слику психологије јунака са знатно прецизнијим душевним осцилацијама. Харди се не уклапа ни у оно тумачење модерних писаца о улози самог аутора: умјетник у свом дјелу треба да буде као Бог у свом – невидљив и свемоћан, да га свуда осјећамо а нигдје не видимо (Едел 1962: 18), или како то тврди Џојс [James Joyce] да



драмски умјетник као и сам Створитељ стоји у свом дјелу, или иза или изван или изнад њега „чистећи нокте“ (Едел 1962:18). М. Бредбери појашњава да са доласком модерног романа не нестаје викторијаски роман и његове вриједности и да управо у тој чињеници леже есенцијалне тајне модерног романа (Бредбери 2001: 7). Харди је један од највећих зачетника модерног британског прозног стваралаштва и због увођења тема као што су: изолованост индивидуе, борба за свијест која се губи у свијету који се рапидно мијења (Бредбери 2001: 39).

### 3.

Прво што се уочава јесте форма романа. Роман *Теса од Д`Урбервила* састоји се од седам дијелова или фаза: Дјевојка [The Maiden], Без дјевојаштва [Maiden No More], Ново буђење [The Rally], Посљедица [The Consequence], Жена плаћа [The Woman Pays], Преобраћеник [The Convert] и Извршење [Fulfilment]. Поднаслов романа је *Чиста жена* [A Pure Woman]. Ово је нетипична романескна форма за оно вријеме. Фазе суштински представљају пут којим иде главна јунакиња, Теса од д`Урбервила, а наслови самих фаза указују на најзначајније препреке које ће јој се наћи на путу. Сам писац није вјеровао у бесмртност душе и дубоко у себи носио је огорчење због спознаје да усуд или провиђење често немилосрдно поигравају са људским животима а да при том саме жртве не могу назрети прави разлог за то. Пишчева филозофија живота говориће кроз главну јунакињу а илустрација за такав став свакако су голготе кроз које Теса мора проћи због наводних гријехова њених славних предака.

Роман почиње описом Тесиног оца, Џона Дарбифилда [John Durbeyfield], коме локални свештеник саопштава да је он потомак старе витешке породице д`Урбервила [d'Urberville]. Овај детаљ биће кључни мотив за све касније кораке које породица Дарбифилд преузима како би поправила свој лош друштвени и материјални положај. Жеља да се ступи у контакт са њиховим наводним рођацима, племићима, биће једина мисија којој стреме и у коју улажу све своје наде. Најстаријем дјетету у кући, Теси, биће додјељена улога посредника који ће породицу спасити глади и вратити јој стару славу. Иако је свјесна да се та прича граничи са бајком и да су реалне шансе за њихов просперитет веома мале, Теса ипак невољно полази у мисију хватања за последњу сламку наде за спас породице која тоне. Прије овог похода коњ Принц, једини извор прихода ове породице, страдао је у несрећи сударивши се са поштанским колима. Теса која је управљала кочијом сматрала је себе искључивим кривцем и одговорном особом за несрећу која је задесила породицу. Сада није имала избора и покушава спасити оно мало што је од ове породице остало. Из овог одласка родиће се само нове несреће, Алек д`Урбервил [Alec d'Urberville] искористиће прилику и сиромашну дјевојку обешчастити и тако је директно уздигнути на стуб срама пуританског друштвеног система. Ова

по свему судећи неуспјешна потрага за принципом моћи у потпуности уништава један млади живот и једну већ напола уништену и нефункционалну породицу која чини другу групу породица у викторијанском добу (првој групи припадала би породица која је била у могућности да очува свој интегритет и покаже своју функционалност). Ова породица била је кадра да произведе једино деструктивност, у овом случају аутодеструктивност, и да сама себе положи на жртвеник новом добу и вриједностима у које се није могла уклопити. Вриједности викторијанског доба и овдје су представљене као деструктивна снага која ће рушити све пред собом.

Иако се однос Ејнцела Клера [Angel Clare] и Тесе хронолошки не налази први, заузима највећи дио романа. Ејнцел, чије име у преводу значи *анђео*, младић је који се појављује на самом почетку романа али значајније мјесто заузима тек касније. У тренутку када се поново среће се Тесом, она је већ „грешница“ али он о томе ништа не зна. Његово поријекло је знатно боље од Тесиног – као свештенички син имао је могућност да се образује у најбољим и најскупљим образовним центрима али се подразумијевало да ће након процеса образовања постати свештеник као отац и двојица браће. Ејнцел се након образовања не жели посветити свештеничком позиву па одлази од куће и за живот зарађује радећи физичке послове на фармама. Управо ће на фарми упознати Тесу и ту се рађа љубав између ње и младог, образованог човјека који своју визију живота није желио жртвовати зарад свештеничког позива и који је смисао свог постојања пронашао у слободи – физички далеко од центара моћи и цивилизације.

Љубав између Тесе и Ејнцела родила се у срцу природе гдје је и доживјела свој овоземаљски крај. Природни амбијент, духовна слобода и удаљеност од цивилизацијских поредака наговјештавају исконски приказ љубави и причу о Адаму и Еви. Ејнцел (Анђео) и Теса (Чиста жена у поднаслову романа а пала жена у даљем развоју радње) дијелиће библијску судбину првих становника земље у извјесном смислу. Женски принцип је и овдје приказан као симбол пада. Тесин пад се разликује од пада прве жене суштински. Њен пад се на заснива на слободној вољи већ на присили. Њен пад јесте настао на путу у потрази за принципом моћи али не због сопственог просперитета већ због спаса породице. Друштвена моћ и положај који је Теса покушала пронаћи у дому лажних рођака имала је за циљ само да извуче породицу из дубоког понора из којег, како се то често с правом чини, није било излаза.

Када су у питању стилске фигуре и сам стил Хардијевог изражавања, навешћемо само најупечатљивије стилске одлике. Могло би се рећи да је страдање Принца на самом почетку романа метафора друштвеног и материјаног статуса Тесине породице али и назнака краја њеног физичког бивствовања на крају романа. И природно окружење које Харди вјерно описује може бити метафора Тесиног живота који се одвија по фазама на које она не може утицати. Звијезде на небу које јунаци често

посматрају могу се тумачити као метафора других и бољих свијетова, њихових надања, жеља и очекивања.

Опозиција чисте и часне жене један је од израженијих мотива у овом роману. Роман почиње и завршава се управо овим мотивом. Сама радња романа смјештена је у срце природе гдје се одвија живот главних јунака и гдје главна јунакиња завршава своје физичко бивствовање на овом свијету.

Такође, мноштво је и симбола у овом роману (дијелови дана и временске прилике осликавају душевна стања јунака, гробови Тесиних предака симбол су разлога за њену патњу, итд.) Један од упечатљивијих симбола је и Стонхенц на којем Теса проводи посљедње срећне тренутке у животу. Харди све вријеме Тесу доводи у директну везу са њеним паганским поријеклом, па се и њен живот завршава на паганском светилишту, олтару на који се симболично приноси и Теса да плати за све гријехове и тако задовољи закон природне цикличности.

Може се рећи да је једна од израженијих алузија лик Ејнцела Клера који све вријеме има веома важну улогу у животу главне јунакиње. Он је требао да буде анђео који ће спасити једну жену свих недаћа и бити јој главни ослонац. Умјесто тога, Ејнцел напушта Тесу и оставља је саму у немилосрдном окружењу. Његов повратак на крају романа није донио очекивани спас. Умјесто тога, Ејнцеј је само свједок Тесиног коначног страдања и трагедије која предствља основу овог романа.

#### 4.

У роману се налази неколико кључних тренутака у којима се на веома снажан и ефикасан начин приказује стање свијести, тј. подсвијести, протагониста. Важно је напоменути да је једна од кључних модернистичких одлика и значај сна и симбола. Један од њих свакако је Ејнцелово мјесечарење по кући за вријеме којег уображава да је Теса мртва и које осликава кулминацију константне борбе свјесног и несвјесног у њему. Оно несвјесно излази на површину и мијеша се са осјећањима којих Ејнцел жели да се ријеша. Врх леденог бријега, оно свјесно у њему, сада остаје по страни тако да на мјесечину, симбол душе, унутрашњег бића, излази све потиснуто. Јака жеља да се агонија новонастале ситуације ријеша што прије изазваће сан у којем је Теса умрла. То је један од могућих расплета њихове драме и сценарио који може да затре све претходне патње. Умотавши Тесу у плашт, Ејнцел је носи до ријеке по мјесечини која им даје и романтичарску и готску ноту у исто вријеме:

„Он јој приђе и наже се над њу, непрестано мрмаљући:  
-Мртва! Мртва! Мртва!

Пошто ју је гледао неко време оним истим укоченим погледом сабескрајним болом, он се саже и још ниже, обгрли је

обема рукама, и уви је у чаршав, као у мртвачки покров. Затим, подигавши је са кревета, уз све знаке, поштовања које се указују мртвом телу, понесе је преко собе говорећи:

-Јадна моја Теса! Јадна Теса!...Моја златна, мила Теса!...Тако слатка, тако добра, тако искрена!“ (Харди 1936: 307).

[“Clare came close and bent over her. `Dead, dead, dead!’ he murmured.

After fixedly regarding her for some moments with the same gaze of unmeasurable woe, he bent lower, enclosed her in his arms, and rolled her in the sheet as in a shroud. Then, lifting her from the bed with as much respect as one would show to a dead body, he carried her across the room, murmuring: `My poor, poor Tess-my dearest darling Tess! So sweet so good, so true!’“] (Hardy 2006: 248).

Тесина смрт у Ејнцеловој подсвијести могла би имати неколико значења. То може да буде чињеница да је она, ипак, метафора пале жене, барем у очима друштва. Као последица тог пада, она губи онај статус и у очима свог драгог, тако да се може говорити о метафизичкој смрти коју она, свакако доживљава. И на крају, њена физичка смрт, којом се овај роман и завршава, једна је од жеља њеног супруга јер се тиме скида терет које обоје тишти. Символика ријеке на коју Ејнцел носи Тесу могла би да буде она хришћанска символика воде у којој се крстио први Хришћанин и која се као обред спирања овоземаљских гријехова његује кроз вијекове. Одлазак на ријеку, извор живота је, можда, несвјесна жеља за враћањем у првобитно стање среће, враћање принципу љубави, уз спирање гријехова које смо већ поменули. Са друге стране, Теса види ријеку као спас – оно што она прижељкује је да је Ејнцел баци у ријеку и да се ту удави. Или још боље, по њеном мишљењу, да се обоје удаве у ријечи, загрљени, заувјек утонули у своје снове и љубав коју нису могли проживјети на овом свијету (в. Харди 1936: 310).

У другој фази сна, Ејнцел уображава да је Теса оживјела и да га, као дух, води на небо. Небо се ни овдје не поистовјећује са хришћанским рајем. Небо, у конкретном случају, јесте симбол окончања овоземаљског живота али више као прелазак у неку другу сферу бивствовања или бијег из окова физичког живота. Обје фазе сна представљају превласт Ејнцелових емоција над његовим достојанством док његов разум спава и постаје својеврсни леш (Иглтон 2005: 196). Овдје се, такође, очитује борба принципа поноса и љубави, свјесног и несвјесног.

Постоји више психолошких слојева у роману. Један од најупечатљивијих слојева смјештен је у јаз који се назире између наслова и поднаслова романа – наслов нам приказује Тесу као палу жену, онакву каквом је види увијек будно око пуританског друштва а поднаслов нас води ка Теси, „чистој жени“ [“a pure woman“] приказујући њено унутрашње

биће. Колебање на духовном нивоу, стална и немилосрдно јака борба између принципа чисте и пале жене у Теси почивају на болној спознаји главне јунакиње о комплексности њеног бића и виђењу тог бића у сопственим и очима друштва. Она је дубоко свјесна својих врлина које је одвајају и стављају изнад свих осталих дјевојака на фарми, али и својих мана које је са гледишта друштвених конвенција стављају у ранг недостојне љубави пристојног и узорног младића. Њена интелигенција била је способна да појми сопствене предности у виду страсне природе, бистрине ума и љепоте. Све то није било довољно да се откупи или поништи штета коју наноси друштвена тековина оваплоћена у лику Алека [Алес]. Без баланса са временом и ситуацијом, Тесина доброта постаје одговорност која је води до фаталног осјећања самокривице, узалудне жудње да ради оно што је исправно. Она плови између свијетова инстинктивног импулса, самосвијести и осуђујућег морала. Пресудни тренуци њене трагедије дешавају се када она спава – несрећа у којој страда коњ и која је води до Алека Д`Урбервила, силовање, поразно признање Ејнцелу Клеру и коначно хапшење на крају романа. Њено тијело чини је и привлачном и жртвом. Њен коначни поступак убиства Алека ослобађа је прошлости али је, такође, закључава у оквире осветничке правде садашњости (в. Адамс 2009: 389).

Осим сталне борбе главне јунакиње која се протеже на релацији наслов – поднаслов, присутна је и унутрашња борба главне јунакиње на релацији Дарбифилд [Durbeyfield] и д`Урбервил [D`Urberville]. Теса се психолошки повија јер је подијељена између друштвеног и генетског, биолошког наслеђа и подједнако пати од деструктивности међусобног односа тијела и духа. Над Тесином „неодољивом потребом да га (Ејнцела) воли“ (Харди 1936: 170) [“the necessity to love him (Angel)”] надвија се стравични бол као производ унутрашњих ратова који се воде у дубини бића чисте и часне жене. Овдје се сусрећемо са суштинским контрастом између два наличја Тесе – чисте и пале жене. У очима друштва, она је вриједна сваког презира због своје прошлости и грешке преко које нико не може и не жели да пређе, а у суштини он је жртва са снажним морланим начелима. Оно што Тесу чини чедном и пуном врлина јесте њен идеализам. Теса задржава свој интегритет и унутрашњу, исконску чистоћу док спољашњу губи Алековим убиством, а не губљењем дјевичанства (Блум 2004: 290). Како тврди Тери Иглтон [Terry Eagleton], Тесу не доживљавају као потпуну особу, само да се диве њеном духу, што ради и идеализовани Ејнцел. Побожни Ејнцел Клер и раскалашни Алек су исти. Овај роман осцилира између третирања Тесе као симбола еротске жеље и „научног“ истраживања и осјећања истинског сажаљења према њој (Иглтон 2005:194).

Дуешвни успони и падови Алека приказани су на његовом путу од безбожника до вјерника под слоганом „Што већи грешник, то већи светац“ [“The greater the sinner, the greater the saint”] (Харди 1936: 309). Када

започне друга фаза односа са Тесом, Алек се појављује у дијаметрално супротном статусу од оног који је имао у првом. Сада пропагира хришћанство у име којег Теса треба да му опрости све и да му се врати јер формално јесте његова жена све вријеме. Теса ће се на почетку са гнушањем одрећи такве могућности али је касније прихвата као нужно зло.

Дотроти ван Гент [Dorothy van Ghent] појашњава да су оба мушкарца у Тесином животу потонула у егоизам, један у идеалистички, а други у чулни. Дакле, у томе се може тражити разлог за њихов психолошки пад. Оно сатанско у Алеку огледа се у његовој природи а оно сатанско у Ејнцелу огледа се у његовој претјераној чедности на којој све вријеме инсистира. И Ејнцел и Алек су метафора крајности људског понашања у околностима када је индивидуа одсјечена од заједнице и када се индивидуализује кроз интелектуално образовање или кроз материјална добра и независност изван традиције (Ван Гент 1961: 209).

5.

Џон Бејли [John Bayley] тврди да је управо Теса најупечатљивије оличење жене у књижевности која је остварена и као објекат и као свијест, и себи и другима. Страсна интензивност нарације покушава да евоцира Тесу у сваком могућем сегменту: како изгледа, како звучи, како дише, како се креће, шта мисли и како се осјећа (Гриндел 2005: XX). Уз непрестана пишчева инсистирања и фокусирања на унутрашњи живот јунакиње примјетно је да у свим битним тренуцима у роману Теса или спава или је повучена у свој унутрашњи свијет: од самог почетка романа када страда Принц [Prince], као и за вријеме интимног односа са Алеком, када је Ејнцел сахрањује у сну, када се он враћа прекасно и затиче је са Алеком, до самог краја када је полиција одводи са Стонхенџа [Stonehenge]. Још један од доказа у прилог овој тврдњи може се пронаћи на самом почетку романа када Теса заспи у кочији и у сну види да је отац веома горд на новооткривено поријекло, а да је мајка жели удати за богатог господина (Харди 1936: 27). Кроз метафору несвјесног, роман допушта јунакињи извјесни степен отпора према физичком и психолошком приказу кроз који је и она конструисана (Гриндел 2005: XXI).

Психолошка реалност видљива је и кроз све фазе кроз које Теса пролази – од оног физичког па све ближе трансцеденталном. У њеном напуштању свијета осјећања она постаје несвјесна објективног и времена и простора (в. Морган 1988: 63). Тесина способност да досегне трансцеденталне сфере и све оно што је изван тијела чин је њене слободне воље и њен је избор. Она снагом свог унутрашњег бића чини да се објективно вријеме савршено уклопи у њен сопствени „простор“ [̀space`] (в.: Морган 1988: 66). Њен приватни свијет унутрашњих осјећања наглашен је менталном трансцендентношћу захваљујући којој досеже изван тјелесних оквира и лепршаво обликује „просторни/временски свијет“

[`spatial/temporal world`] (Морган 1988: 66) који у потпуности задовољава све њене потребе и жеље.

Проблем унутрашњег и спољашњег и у овом Хардијевом роману маркиран је пишевим ставом да не постоји тако чврста и јасна граница између свијести и спољашњег свијета. Исто тако, по њему, не постоји свијест потпуно одвојена од бића као ни осјећања која су чисто субјективна (Милер 1970: 99). Са друге стране, Ц. Харви (G. Harvey) наводи да је у роману присутан психолошки конфликт између природних и друштвених компоненти (Харви 2003: 167). У оквирима овог конфликта назире се трагедија проузрокована чињеницом да Теса самосвјесно препознаје себе и при том је веома отуђена од друштва. У овом роману писац ће проучавати и однос Тесе и Ејнцела кроз призму људских односа који су ограничени заробљеним егом. Ејнцелова постепена и болна открића доводе се у директну везу са његовим „лутајућим егом“ [`wandering ego`](Харви 2003: 167) који дефинише значење модерног. Управо у овим сегментима назире се спона Хардија са Џојсом и Лоренсом [James Joyce, D. H. Lawrence]. И сам Лоренс тврди да се сви Хардијеви романи баве борбом људске свијести и њене виталне енергије да расте далеко од природног амбијента Весекса [Wessex] и да постане више од онога што јесте (Бредбери 2001: 40).

Један од емотивно најобојенијих дијелова романа у којем Теса крсти Тугомира [Sorrow] обилује и несвакидашњим психолошким и емотивним набојем. Страх, бол и љубав нису могли мирно гледати како некрштена беба умире. Теса очајнички претвара собу у цркву, и уз свијећу, молитвеник, воду, браћу и сестре у бијелим одорама крсти бебу. У овом чину крштења препознаје се Тесина борба да помири паганска и хришћанска осјећања, али она баш као Ејцел и Алек има склоности да се непредвидиво колеба између паганизма и пуританизма (Периндер 2006: 282).

6.

Томас Харди је у свим својим дјелима, па и у овом роману, истраживао друштво и трагао за унутрашњим и спољашњим карактеристикама појединца. Управо инсистирање на унутрашњим карактеристикама које су вјерно дочаране чине овај роман претечом и модернистичког и психолошког романа. Кроз цијели роман прожимају се веома живописни прикази унутрашњег живота и стања ликова а описи спољашњег свијета најчешће су дати као оквир који се у потпуности прилагођава и стапа са унутрашњим амбијентом протагониста. Годишња доба, доба дана, временске прилике увијек помно прате психолошка стања главне јунакиње или их наговјештавају. Иако се унутрашња стања јунака не приказују техником тока свијести, читаоци су у сваком тренутку вођени пишевом перцепцијом итекако свјесни психолошког стања протагониста.

Хардијев успјешни подухват продирања у свијест ликова чини га зачетником психолошког и модернистичког романа.

#### Литература

- Адамс 2009: J. E. Adams, *A History of Victorian Literature*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Бердес 1958: A. Burgess, *English Literature*, London: Longman.
- Блум 2004: H. Bloom, ed, *The Victorian Novel*, New York: Chalsea House Publishers.
- Бредбери 2001: M. Bradbury, *The Modern British Novel, 1878-2001*, London: Penguin Books.
- Ван Гент 1961: D. Van Ghent, *The English Novel: Form and Function*, New York: Harper&Row.
- Гинсбург 1991: L. Ginzburg, *On Psychological Prose*, prev. J. Rosengrant. Pinceton University Press.
- Гриндел, Гатрел 2005: J. Grindle, S. Gatrell, *Thomas Hardy, Tess of the D`Urbervilles*, Oxford University Press.
- Дејмс 2005: N. Dames, “‘The Withering of the Individual’: Psychology in the Victorian Novel” in F. O’Gorman, ed., *A Concise Companion to the Victorian Novel*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Едел 1962: L. Edel, *Psihološki roman 1900-1950*, prev. E. Kuzmanović. Beograd: Kultura.
- Иглтон 2005: T. Eagleton, *The English Novel, An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Милер 1970: J. H. Miller, *Thomas Hardy, Distance and Desire*, Harvard University Press.
- Морган 1988: R. Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*, London and New York: Routledge.
- Периндер 2006: P. Parrinder, *Nation and Novel*, Oxford University Press.
- Харви 2003: G. Harvey, *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*, London and New York: Routledge.
- Харди 1936: Т. Харди, *Теса од д`Урбервила*, прев. М. Ђорђевић. Београд: Забавник.
- Харди 2006: T. Hardy, *Tess of the D`Urbervilles*, New York: Signet Classics.



## ТРАНСФИКЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТИ КЊИЖЕВНИХ ЛИКОВА

„Уколико историјска особа у фикционалним делима може бити измештена из времена и простора своје стварне егзистенције, због чега би исто право било ускраћено фикционалним индивидуама?“  
Л. Долежел

Питање које смо узели за мото овог рада, поставио је Лубомир Долежел у помало повишеном тону (могао га је формулисати и у облику реторичког питања), суочен са плодотворном праксом постмодернистичких књижевних дела (нарочито у наративном жанру), која нису више за своје јунаке – путнике тражили прототипове, већ су позајмили идентитете већ постојећих, али – фикционалних ликова. Тако је у књижевну моду (поетичку конвенцију?) ушло глобално путовање књижевних и некњижевних фиктивних јунака кроз текстове различитих жанровских, естетских, поетичких предзнака. Апокрифне историје и (псеудо)апокрифне биографије или аутобиографије историјских личности или јунака заводљиво су нас све више уверавале да заиста нема ничег изван текста и његове „стварности“, те да су трагови сваке врсте прошлости тек речи које су остале да се изнова читају. Упориште у књижевнотеоријском дискурсу (који, очито, преживљава и прилагођава се, као што је то увек и било, захтевима времена), нашли су историографска метафикција – на плану поетике и постструктуралистичка читања, (као, на пример, нови историзам) – на методолошком плану.

За теорију наратива, која се показала далеко флексибилнијом (као и њен извор!), него што су то теоретичари склони заокрету ка контексту сумњали, нова књижевна пракса и теорија је неочекивано отворила она већ заборављена врата што су одводила у ћорсокак којим нико није желео да крене. И одатле је изашао – књижевни *лик*.

Подсетимо се, у борби са овим „странцем“ књижевне теорије наратологија се надовезала на, у овом пољу, не тако велика достигнућа структурализма, преузевши од њега и одбацивање миметичке концепције која је своје најјаче упориште имала у психоанализи. Показало се, међутим, да и у овом случају негативне дефиниције нису најбоље решење. И да, штавише, свако конкретан проучавање књижевних ликова претпоставља неки методолошки избор који имплицитно поништава негативне предзнаке

---

\* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

дефиниција. Један од таквих теоријских приступа, који не само да није заобишао, већ је кренуо у сусрет јунаку, је теорија могућих светова. Непосредно инспирисани достигнућима посибилистичких оријентација, у квантној физици, филозофији и модалној логици, представници ове теорије понудили су решења и за тумачење ликова кроз основни концепт семантике фикције као могућих светова. За књижевни лик уведен је термин „нестварна јединка“, и, како пише Јури Марголин, „јединка је припадник неке/неких области овога могућег света и она се у њој – њима може на једиснтвен начин идентификовати, лоцирати у неком просторно-временском региону, и могу јој се придавати разноврсна физичка и умна својства и односи, укључујући ту друштвена, говорна, епистемолошка, когнитивна, емотивна, вољна и перцепцијска. Јединка може поседовати унутарња стања, знање и скупове уверења, карактеристике, намере, жеље, расположења, сећања и ставове, то јест, унутрашњост или својства личности. Запазите да се поступци јединки, као и догађаји који им се дешавају, могу логички представити као, каткада насумично распоређени, искази и односи ових јединки“ (Марголин 1997: 88).

Поменути методолошки оквир дао је смернице за промишљање теорије лика која није више тако рестриктивна јер укључује релације међу различитим световима: стварним или фикционалним, истинитим или лажним, реалним или измаштаним. Један правац интересовања тиче се статуса оних ликова који се истовремено појављују у више оваквих светова. Те путујуће наративне јединке добиле су статус транссветовних идентитета а њихове мултипликоване верзије различите термилошко-типолошке атрибуте. Према типологији Хилари Даненберг (2008: 61) када настају као „трансфер“ реалних историјских личности кроз различите фикционалне и нефикционалне жанрове, „стварносне јединке“ (Марголин 1997: 90) представљају *екстратекстуалне* верзије. (Такав је, на пример, лик Наполеона у *Рату и миру*, или Николе Пашића у *Времену смрти*.)<sup>1</sup> Уколико је реч о варијантама нестварних јединки у различитим фикционалним жанровима, говоримо о *интертекстуалним* верзијама. (Дон Кихот у истоименом Сервантесовом роману и у Борхесовој приповеци.)<sup>1</sup> Када говоримо о варијантама ликова у једном књижевном делу, које настају услед „путовања“ ликова из актуелног у виртуелне светове, или кроз више виртуелних светова, онда се сусрећемо са *интратекстуалним* варијантама. Ова типологија се даље може усложњавати различитим укрштањем релација услед *вишеструких путовања ликова* – на пример, екстратекстуалне и интертекстуалне верзије могу имати своје интратекстуалне двојнике. Пишући о феномену сукцесивних верзија, Марголин уводи и термин „мегапрототип“.

---

<sup>1</sup> Нарочито плодотворан методолошки оквир за овај тип релација представља теорија интертекстуалности. Са ових позиција Марко Јуван пише о „позајмицама лика“ као „интертекстуалном преносу“ и једној од фигура цитатности (Јуван 2013: 236, 245).

„Неке јединке које су створили утицајни писци имале су велики број верзија током столећа, тако да би, на пример, савремена верзија *Дон Жуана* [...] могла да користи, како оригинал Тирса де Молине, тако и неке касније верзије као, да тако кажемо, мегапрототип. Оваква прозна верзија може користити карактеристике које су заједничке прототипу и претходним верзијама или пак може свога Дон Жуана конструисати еклектички, узимајући карактеристике из сваке верзије све док су међусобно компатибилне“ (Марголин 1997: 99).

Дејвид Луис, филозоф посибилиста и теоретичар модалног реализма, категорично се супротставља тези о постојању транссветовних идентитета. Уместо тога, он уводи теорију „парњака“.

„Као што су други свјетови алтернативне могућности за читав свијет, тако су дијелови других свјетова алтернативн емогућности за мање индивидууме. Модалност ДЕ РЕ, потенцијалност и бит ствари, јест квантификација над могућим индивидуумима. Као што је квантификација над могућим свјетовима обично ограничена релацијама доступности, тако је квантификација над могућим индивидуумима обично ограничена релацијама парњаштва“ (Луис 2011: 13).

Усвајајући Луисов приступ, Марголин поводом верзија ликова не говори о односу идентитета, већ о „односу пандана“ који се успоставља на релацији „прототип – сурогат(и)“. Премда Марголин углавном има на уму екстратекстуалне и интертекстуалне односе, његова је теорија применљива и на проучавање интратекстуалних варијанти књижевних ликова. Према Х. Даненберг, и Луисов термин „парњак“ и Решеров термин „верзија“ могу бити прихватљиви при чему би „парњак“ био општи термин који се односи на исте ентитете у различитим световима, док би се Решеров термин „верзија“ односио на специфичније случајеве, који би обухватао ентитете у различитим световима са различитим карактеристикама, као, на пример, код контрачињеничних верзија насталих као резултат јунакових менталних активности (Даненберг 2008: 56).

## II

„Постоји само један начин да се тачно копира део,  
али многи начини да се готово копира.“  
Б. Грин

Унутар наратива књижевни ликови могу постојати у актуелном и виртуелном наративном свету. Као део „референтног света текста“ (Рајан 1991), актуелни свет припада „чињеничном домену фикције“ (Долежел 2008: 158) који је оверен „аутентизујућим ауторитетима“ приповедача и у појединим случајевима, ликовима<sup>2</sup> (Долежел 2008: 159). Виртуелни домен, насупротив томе, чине сви догађаји који су у актуелном свету поменути, али који су остали нереализовани, неостварени. Томе би припадали: контраприповести, измештени у прошлост (контрачињенице), или будућност, снови и халуцинације јунака, хипотетичке фокализације, наративне негације, поједине врсте поређења, симулирани наративи (Милосављевић Милић 2013а: 359). Овако конципиран виртуелни наратив<sup>3</sup> (даље у тексту ВН), разликује се од оних типова наратива у којима доминира „виртуелна нарација“ (Рајан 2001: 163). Тада не постоји хијерархија наративних светова, све су алтернативе могуће. Парадигматичан текст овог типа био би Борхесова приповетка *Врт са стазама који се рачва*. Ова типолошка дистинкција одговара разлици коју Дејвид Луис уводи између светова који се раздвајају и оних који се гранају.

„У раздвајању нема преклапања. Два свијета имају два почетна сегмента дупликата, а не један заједнички. [...] тамо гдје постоји гранање, постоји један свијет састављен од свих грана. То не би било гранање свјетова него гранање *унутар* свјетова, тако да преклапање грана не би било преклапање свјетова“ (Луис 2011: 242).

У скорије време значајан допринос типологији ликова у рачвастим наративима са вишеструким универзумима (виртуелним нарацијама), дала је Мари-Лор Рајан. Она издваја три типа парњачких односа: 1) карактери који егзистирају само у једној копији и, када су у једном свету, одсутни су из другог; 2) мултипликоване индивидуе које се отелотворују и материјализују другачије у сваком новом свету док њихова знања, сећања и свест о идентитету остају заједничка и припадају јединки из старог света;

---

<sup>2</sup> На питање да ли „виртуелности уведене дискурсом фикционалних особа“ могу постати фикционалне чињенице, Долежел одговара потврдно уводећи при том три услова: „говорник мора да буде особа од поверења ('поуздан'); друго, међу фикционалним особама мора постојати консензус у погледу ентитета о којем је реч; треће, виртуелност не сме бити дезаутентизиована у ауторитативној приповести“ (Долежел 2008: 159).

<sup>3</sup> Док Мари-Лор Рајан у студији из 1991. године под „алтернативним могућим светом текста“ подразумева само садржаје јунакових менталних активности, наше одређење ВН је шире јер обухвата и могуће, виртуелне садржаје које саопштава приповедач, а које остају неактуализоване унутар наратива са једним актуелним светом. То су најчешће хипотетичке фокализације, поређења и негације.

3) индивидуе имају само по једну копију у сваком свету, али је њихово сећање реверзибилно што узрокује располућеност идентитета (Рајан 2006: 659–664).

У овом раду наша пажња је усмерена само на интратекстуална путовања и релације које настају међу парњацима актуелног и виртуелног света. Творци ВН могу бити и приповедачи и ликови. У оба случаја виртуелне наративне светове насељаваће мултипликоване верзије, бројни двојници ликова из стварног света, али и нове виртуелне јединке које не постоје у актуелном свету текста.

Дефинишући поједине облике ВН, већина теоретичара (Принс, Рајан, Херман, Даненберг)<sup>4</sup> истиче њихову улогу у карактеризацији ликова. Ова је функција нарочито видљива када ВН представљају садржаје јунакових неостварених жеља, маштања, снова, планова, страхова или очекивања. Тада се у наративу укрштају различите верзије јунака а чињеница да су само неке „реалне“, нимало не пориче покатак судбински утицај који „оно што се није десило“, оставља на јунацима.

Полазећи од тврдње М. Ј. Рајан, да „сваки наратив пројектује универзум састављен од мноштва светова“ (Рајан 2006: 644), ВН ћемо приписати функцију раздвајања светова. Тиме не можемо порећи да у различитим (раздвојеним) наративним световима ликови имају ипак неки заједнички почетак.<sup>5</sup> Тај почетак ће, међутим, припадати актуелном домену приче и у ВН постојаће само као импликација. Покажимо то на примеру: у приповеци *Доктор Ивановић* Симе Матавуља јунак образлаже своје пријатељу и будућем сапутнику како ће се лепо провести на путу који их очекује:

„Вјерујте, учинићете ми пријатељску љубав а, надам се, и себи велико задовољство, јер и ви сте сељачко дијете. Прво и прво, провозаћемо се по оваквом красном времену, па онда, уживаћемо у својим старинским божићним загорским обичајима! Полагаћемо бадњак, уранићемо на полуноћну службу и пјеваћемо заједно са нашим добрим пуком“ (Матавуљ 2007).

Догађаји који ће уследити, међутим, у потпуности демантују овај план (доктор Ивановић умире пре Божића), тако да могући наративни ток, као „периферна прича“,<sup>6</sup> остаје тек неостварена алтернатива.

---

<sup>4</sup> О различитим теоријским приступима виртуелној димензији наратива в. у: Милосављевић Милић: 2013а.

<sup>5</sup> Проблем „почетне“ актуелне верзије посебно је интригантан у случајевима када се јављају ликови који су само становници виртуелних наратива, а имплицитно су, не и експлицитно, присутни у актуелном свету текста.

<sup>6</sup> М. Ј. Рајан виртуелно обликоване наративе јунака назива „периферним причама“ (Рајан 1997: 107).

Наведени пример илуструје хијерархијски однос који важи за све интратекстуалне парњаке: њихови ће се двојници, као другостепени, увек *надовезати*, било на принципу контраста, или истоветности, на неки скуп карактеристика којима је обележен јунак у аутентизованом свету. Они су нека врста „настављача првобитне јединке“ (Марголин 1997: 99), за чији је настанак карактеристичан трећи тип стварања пандана који Марголин обележава као „додавање“ (Марголин 1997: 98).

Да бисмо ликове идентификовали као верзије у панданском односу, морамо их подвргнути критеријуму минималне или довољне сличности чији су „крајњи полови“, према „семантици стриктног означавања“ (Долежел 2008: 231), идентичност у погледу властитог имена<sup>7</sup> и различитост у погледу свега осталог, или обрнуто.

Можемо, дакле, поставити питање колико су виртуелне верзије различите од стварних и шта би у неком конкретном тексту био „критеријум довољне сличности“, какав је статус тих виртуелних двојника, коме су „доступне“ алтернативне биографије ликова, који се приповедни поступци примењују приликом стварања панданских односа. Већ на основу ових првих типолошких приступа јасно је да се о трансфикционалним или интратекстуалним верзијама може раправљати полазећи од различитих критеријума, међу којима као релевантне издвајамо: 1) интензитет конкретизације; 2) порекло парњака и мотивација њиховог увођења; 3) степен измене виртуелних верзија; 4) однос јунака из актуелног света текста према његовим панданима (сурогатима).

1) Што се тиче конкретизације, јунакове алтернативе могу бити предочене са високим степеном засићености, или чак могу бити и у психолошком или физичком смислу „богатије“ од својих реалних прототипова. Такав је случај са јунаком у сновима, у симулираним наративима или у развијеним визијама будућих збивања. Том приликом се о јунацима може сазнати „више“ од онога што је речено поводом њихових стварних верзија. У приповеткама А. П. Чехова врло често се јунак највећим делом представља у хипотетичкој будућности која је радикално другачија од његовог реалног окружења и која се, било да је боља или гора верзија, не остварује. Још је очитији пример у симулираним наративима када је виртуелни двојник у првом плану, иако је само улога прикривеног „стварног јунака“. Са друге стране, негације или поређења садрже низак степен засићености у карактеризацији верзија, а висок степен апстраховања.<sup>8</sup> На већу видљивост виртуелних ликова утиче и распоред

---

<sup>7</sup> Долежел уводи *алијаса* као допуну семантици стриктног означавања. Алијас се јавља услед транспозиције индивидуе из једног света у неки други која је праћена њеним „поновним крштењем“ (Долежел 2008: 232). Долежел такође саветује опрезност приликом интуитивног декодирања алијаса.

<sup>8</sup> То је можда чешћи случај у наративима са једним актуелним светом, али ни поређења ни негације не искључују могућност веће конкретизације јунака. Наводимо такав један пример поређења из романа *Беспуће* Вељка Милићевића:

ВН у односу на актуелну причу – када ВН обухвата већи део и композицијски је доминантан, тежиште ће бити на том алтернативном, хипотетичком профилу јунака.

2) Када је у питању порекло парњака, у наративима са једним актуелним светом они најчешће јесу продукт менталних активности ликова из тог актуелног света текста: маштања о пожељним или непожељним исходима, или ре-креирање прошлости. Парњаке може, независно од јунака, увести и приповедач, какав је често случај у негацијама и поређењима. Ипак, ова активност приповедача до пуног изражаја долази у случају виртуелне нарације, у делима са вишеструким паралелним наративним универзумима. Рајанова парњаке из првог типа наратива повезује са „транссветовним путовањима“, а за други тип користи израз „путовања кроз светове“ (Рајан 2006: 657).

Ако је „наша веза са стварношћу слабија него што нас свакодневни живот може навести да мислимо“ (Грин 2010: 283), онда и наше свакодневно искуство са креирањем алтернативних могућности које остају неостварене, утиче на то да у процесу рецепције „светова приче“ (Херман 2004: 9) менталне двојнике прихватамо као сасвим разумљиве. Мотивација њиховог увођења може бити врло различита. Наводимо само неколико примера из наше приповедне прозе: хипотетички ликови у антиципацијама главног јунака, Мише Маричића у Лазаревићевој приповеци *Швабица*, у сновима јунака у приповеци *Ветар*, сцене еротске иницијације са „двогубом“ Софком у Станковићевој *Нечистој крви*. Модернистичка проза ће субјективне, виртуелне домене јунака увести као доминантне облике представљања наративног света чиме ће значајно дестабилисати до тада чврсту реалистичку опозицију стварности и иреалног (Милосављевић Милић 2013б). Осујећеност, незадовољство или тежња за бољим животом јављају се као препознатљиви топови око којих се гради мотивацијски систем за ове виртуелне ликове.

3) У погледу степена измене, трансфикционални ликови показују широк дијапазон варијанти: они могу бити радикално другачији (у психолошком, физичком, етичком смислу), или остати непромењени, као у случају контрачињеничних наратива, хипотетичке фокализације, негација или поређења. Полазећи од става да је „физички систем потпуно одређен распоредом својих честица“, квантни физичар Брајан Грин нам поручује: „Ако бисте посетили те мало другачије копије, видели бисте да се неке једва разликују од оригинала, док се у другима разлике крећу од очигледних, преко узбудљивих, до шокантних“ (Брајан 2010: 35). Брајанова

---

„Он корачаше брзо, као да га нешто гони, као да хита да скине један терет с душе, као да ће да му одахне кад стане у мрачну црквицу, да ће се вратити старо, безбрижно доба, да ће оставити тамо бреме својих мисли и брига, вјерујући да ће се родити у њему нешто што је умрло, дати му полета, крила и топле вјере што препорађа срце, улијева снагу, рађа силну и крепку вољу, пуну дивље, безумне и слијепе храбрости и ликовања над животом“ (Милићевић 1982).

теорија алтернативних двојника, колико год да фасцинира или можда онеспокојава, неодољиво подсећа на бескрајне могућности алтернативних наративних светова и њихов неомиметички потенцијал.

„Свака одлука коју сте у животу донели одговара одређеном распореду честица. [...] свака могућа акција, сваки избор који сте направили и свака опција коју сте одбацили, биће одиграна у једном или другом комаду космичког покривача. У неким ће се остварити оно најгоре за шта сте стрепели да ће се догодити вама, вашој породици и животу на Земљи. У другима ће се остваривати ваши најлепши снови“ (Грин 2010: 35).

У погледу алтернације ликова, Х. Даненберг разликује два типа – у првом случају они су карактерно промењени и тада „нема потпуног транссветовног идентитета“ између јунака и његовог контрочињеничног парњака. У другом случају контрочињенице које су само засноване на заплету, не мењају јунака у карактерном смислу. Тада се добија „идентична верзија“ актуелног јунака у контрочињеничном сценарију (Даненберг 2008: 121). Само су околности измењене, и чини се као да је, најчешће интервенцијом приповедача, јунак из актуелног света само „пребачен“ у хипотетички свет. Овај „прелазак“, међутим, не поништава поље импликација које се шири око јунака у новом окружењу чинећи га другачијим у односу на његов актуелни статус. Било да су у питању ВН који алтернирају јунака у прошлости или у будућности, и независно од степена промене, нови, хипотетички јунаци имају транстемпорални статус и не могу се поставити у просторновременски однос са својим прототиповима.<sup>9</sup> Они, наравно, најчешће нису лишени хронотопских обележја (у цитираном примеру из Матавуљеве приповетке виртуелни двојници јунака ситуирани су унутар такође виртуелног временског – „красно време“, и просторног окружења – загорски крај, служба у цркви), али не поседују никакву темпоралну релацију према актуелном свету приче (Милосављевић Милић 2013б: 11–20).

4) Један од критеријума идентификације нових верзија јунака тиче се односа који јунак из актуелног наративног света успоставља према свом двојнику.<sup>10</sup> Када је реч о бољим и прижељкиваним исходима који се не остварују (као у цитираном примеру из Матавуљеве приповетке), виртуелни јунак постаје метафора жеље и настаје на негативној

---

<sup>9</sup> Д. Луис просторно-временске релације међу ликовима узима као критеријум дистинкције међу световима: „када се год два могућа индивидуума налазе у просторновременској релацији, тада су они становници истог свијета. Ако међу њима постоји било каква удаљеност – велика или мала, просторна или временска – они су дијелови једнога јединог свијета“ (Луис 2011: 83).

<sup>10</sup> У овом раду користимо алтернативно термине: пандан, верзија, парњак и двојник за све врсте интратекстовних путовања јунака.



идентификацији са актуелним јунаком. Насупрот томе, предвиђање лошег исхода (јунак Чеховљеве приповетке *Клевета*, који неоправдано страхује да ће бити оклеветан), уводи непожељног хипотетичког јунака према коме се актуелни јунак може односити као према странцу, одбацујући сваку могућност идентификације. Наративне негације могу на имплицитном нивоу садржати оба типа односа јунака према свом виртуелном парњаку. Као пример навешћемо цитат из романа Вељка Милићевића, *Беспуће*: „Он се журио кроз ту гомилу свијета, не марећи да опази икога, да се осврне за којом женом, да поздрави кога или да коме врти поздрав“ (Милићевић 1982). Са друге стране, у поређењима и хипотетичким фокализацијама овај однос може остати и неутралан.

Као што између актуелног и виртуелног домена не постоји пропустљивост (Луис 2011: 95), тако се ни ликови и њихови хипотетички двојници не могу никада срести. Њихове су егзистенције недодирљиве а њихове мултипликоване верзије осуђене на усамљеност.<sup>11</sup> Па ипак, они су делови наративног универзума (приче), заједнице свих његових јединки која функционише као фактор кохезије. Зато се њихово даље сусретање, па и преплитање и повезивање, дешава у једном другачијем, но опет, рећи ће когнитивни нараторологи, „виртуелном простору“, у уму читаоца. У том погледу скуп интерпретативних стратегија индикативних за рецепцију рачвастих наративних светова може се једним делом приписати и пракси читања ВН у једнодимензионалним световима. Својим дуализмом и антитетичношћу ВН такође онемогућава просто или идеално свођење учинка читања на стратегије рационализације<sup>12</sup> као што су: „ментализам, виртуализација, алегорија и метафора, метатекстуалност и магичност“, или феномен паралелних универзума који постулира квантна физика (Рајан 2006: 669–671).

### III

Дистинкција ликова унутар наратива, на коју се у овом раду скреће пажња, представља допуну типолошким проучавањима књижевних ликова указујући на критеријум њихове реализованости, односно, виртуелности, који у досадашњим истраживањима није у довољној мери истицан.

---

<sup>11</sup> Уколико ипак дође до контакта јунака са његовим парњаком, бива поремећена и дистинкција актуелног и виртуелног света што нас води до наративних мултиверзума. Рајанова уочава преклапање таквог наратива са три стандардна типа фантастичних и научнофантастичних прича чије су теме: путовање кроз светове, алтернативне историје и путовање кроз време (Рајан 2006: 656).

<sup>12</sup> Додуше, за разлику од контрадикторних светова у виртуелној нарацији, ВН једнодимензионалних актуелних светова нема тако отежану рецепцијску проходност. Погрешно би било, међутим, из тога закључити да се функција ВН може свести само на једну од овде наведених интерпретативних стратегија.

Тумачење лика преко концепта виртуелних наратива и теорије могућих светова и поред својих предности, није лишено одређених недоумица или неразрешених питања. Такав је, на пример, интригантан статус ликова који имају само хипотетичку верзију и имплицитни пандански однос према својим фикцијским верзијама у стварном свету текста. Још је наглашенија виртуелна димензија код лика–колектива који је само имплицитно присутан у виртуелном наративу а не постоји као колектив, или је конкретизован кроз актуелне јединке у стварном свету приче. Такође, нема сумње да се разматрање транссветовних идентитета додатно компликује и усложњава када се укључе и путовања јунака између различитих врста уметности – књижевности, филма, сликарства. Ипак, чини се да у овом тренутку охрабрује утисак да се савремена наратолошка истраживања са више успеха (и смелости!) него раније хватају укоштац са енигмом књижевног јунака.

#### Извори

- Матавуљ 2007: С. Матавуљ, *Приповетке II*, Сабрана дела Симе Матавуља (у редакцији др Голуба Добрашиновића), књ. 3, Београд, Загреб: Завод за уџбенике и наставна средства, Српско културно друштво Просвјета.
- Милићевић 1982: В. Милићевић, *Беснуће*, Београд: Нолит.

#### Литература

- Грин 2012: В. Grin, *Skrivena stvarnost. Paralelni univerzumi i duboki zakoni kosmosa* (prev. Aleksandar Dragosavljević), Smederevo: Heliks.
- Даненберг 2008 : Н. Р. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika; Fikcija i mogući svetovi* (prev. Snežana Kalinić), Beograd: Službeni glasnik.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost* (prev. Vojana Stojanović Pantović), Akademska knjiga, Beograd.
- Луис 2011: D. Lewis, *U mnoštvu svjetova* (prev. Filip Grgić), Zagreb: Kruzak.
- Милосављевић Милић 2012: С. Милосављевић Милић, Наративни алтеритети и дестабилизација реалистичке мимезе у српској модернистичкој прози, *Наука и традиција*, зборник радова, Пале: Филозофски факултет,.
- Милосављевић Милић 2013а: *Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича*, зборник радова са VII међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност“, одржаног у Крагујевцу, 26 – 27. 10. 2012, књига II, Немогуће: Завет човека и књижевности, Крагујевац: ФИЛУМ.

- Милосављевић Милић 2013б: С. Милосављевић Милић, Виртуелна прича као изазов нараторолошком проучавању темпоралности, зборник радова *Наука и савремени универзитет*, Ниш: Филозофски факултет.
- Рајан 1991: M. L. Ryan, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- Рајан 1997: М. Л. Рајан, Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције, *Реч*, бр. 30, Београд: Радио В92.
- Рајан 2001: M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Рајан 2006: M. L. Ryan, *From Parallel Universes to Possible Worlds*, *Poetics Today*, 27: 4, Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Херман 2004: D. Herman, *Story Logic*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.



## ГОВОР ЈЕЗЕРА МАТЕЈЕ МАТЕВСКОГ У ОДБРАНУ МАКЕДОНСКОГ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА

Македонија, у поређењу са другим народима, нема чега да се стиди. И када су је ослобађали – опожаривали су је, а она је, чак и када се изјашњавала туђом, била своја. Они који нас одбацују – лицемерно нас присвајајући – одбацују свој божански пород. Они који ће нас прихватити, прихватиће своју суштину, своје дјетињство, своје прве успомене, прва слова, прве књиге, прва знања и први духовни пламен. Можда је воља неба – или само необичан знак – да се Македонци посљедњи у Европи формирају као нација и да посљедњи створе нову државу, у часу када је неслога међу Словенима већа него икада: можда тако почетак додирује свој крај наговјештавајући нов почетак. Наш знаменити пјесник и професор Блаже Конески оставио нам је аманет да чувамо језик, наше дијалекте који ће нас увијек чувати од зуба вријемена, од непријатеља. Конески није говорио о праву на нескромност већ о самосвијести. Ако ти сам не знаш како се зовеш, ко ће ти дати име? Ако сам не знаш ко си, ко ће ти то рећи? Ако сам себе не признајеш, ко ће те признати? Ако не знаш сопствену вриједност, ко ће ти је открити? Ако немаш свијест о важности ствари, како ћеш створити културу?

Идентитет, име, језик нијесу случајно стожерне тачке књижевног аманета Конеског, као и у ријечима једног од јунака у стваралаштву Митка Маџункова који својој дјечи каже „мали народи и мали језици су као скривене птице у дрвећу: и невидљиве пјевају“. Према томе, смисао свих порука и аманета можда и јесте баш у томе: да веза између предака и потомака постане духовна баштина, па да се тако и нада роди из незавршености и отворености наше судбине.

Када је у питању име, ми, као што знамо, имамо проблем са именовањем, и то не само са тим како су нас други именovali (и именују нас) већ и са тим како сами себе именујемо. Не знам да ли је до сада примећено да тај проблем произлази из употребе једне стилске фигуре која се зове метонимија. Та се фигура, као што знамо, састоји у томе да се једно нешто именује нечим другим без губљења његових својстава; из ње је изведена метафора. Најпознатија метонимија или метафора у нашој поезији је сунце које залази у пјесми *Т'га за југ* Константина Миладинова, која се подудару са људском смрти. У овом смислу могу да се упореде пјесме *Залазак* М. Матевског или *Црно сунце* А. Шопова. Управо у контексту ових

---

\* blaze.kitanov@ugd.edu.mk

пјесама хоћемо да појаснимо да и Константин и његов старији брат Димитар и Марко Цепенков, као и толики други који су говорили да су Бугари, да је то у ствари метонимија. Димитар Миладинов је, на примјер, могао да предаје грчки у Сремским Карловцима и да га тамо сматрају Грком. Али он је потврдио свој идентитет, као и идентитет својега народа, оним што је ставио у Зборник, а не тиме како је то назвао.

Прошло је много времена, протекло је много воде а македонски народ је био и још је принуђен доказивати аргументима и показивати снагом поетског осјећања како треба бранити језик, име и национални идентитет.

То раде многи македонски пјесници: Блаже Конески, Ацо Шопов, Славко Јаневски, Гане Тодоровски, Анте Поповски, Радован Павловски, Матеја Матевски и други из свих генерација.

Матеја Матевски (1929) име је које зрачи и значи у свијету поезије уопште. Од „Киша“ (1956) до данас он гради својеврстан неконформистички однос ка човјеку, земљи и природи са једне, и ка свијету, са друге стране. Поезија Матевског је отворен и незауостављив дијалог са природом, човјеком и пјесмом. Наш пјесник је у сталном настојању да открије несхватљиво, недохватљиво, невидљиво. Он воли игру „лова на неуловљиво“. Рационално језеро „испаљено у облаке“ (Разгледни 1965: 834). При томе, једна од најдоминантнијих игара, један од најузбудљивијих дијалога Матевског је на релацији са феноменима природе: са јоргованом, травом, корјеном, дрвећем, птицама, заласком сунца, кишом, водом, језером, равнодневницом и др.

Овдје и овом приликом ћемо се фокусирати на три пјесме о језеру из збирке пјесама „Равнодневница“ (1963) које одражавају традицију и поетску личност Матеје Матевског. Језера Матевског се не исцрпљују само у колоритности и опису њихове љепоте, већ се откривају првенствено као својевидан егзистен-цијален и судбински мотив.

Прво мало *Језеро* судбински се повезује са ауторовим односом према том језеру. То показују финални стихови: „Оставите ме поред овог / језера / оставите ме поред језера / поред горког / оставите ме мртвог“. То је један вид продужетка оног константиномаладиновског односа који сугерише жељу за смрћу, умирањем од силне љубави и привржености језеру, сопственој обали. Међутим, стихови који претходе: „Ја сам око само око / сунца / које му њише воде старе“ су један вид параболе о будности пјесниковог ока, човјековог ока које треба да буде отворено, да бди, да чува то језеро, наше језеро – Охридско, Преспанско, Дојранско.

Насупрот првом малом *Језеру*, у другом великом *Језеру* које може да се поистовети са Охридским језером, са охридском обалом – открива се неколико слојева: 1. Опис језера као природне љепоте, 2. Мјешање лика језера са ликом жене; непостојаности језера са непостојаношћу жене, и 3. Асоцирање на наше цркве и манастире, на наша културно-историјска богатства и документа, на нашу племениту историју и прошлост, на *наш*

*идентитет*, на наше војске и печалбе, робовања, откидања и чекања: „Ти си ми језеро икона одавно рођено / из палете сунца од усана монаха / ти војник седмогодишњи гробна си печалба / ти невеста ти чекање ти вечна чежња у нама“. Но, у завршним стиховима присутни су и неки скривени слојеви који сугеришу да су – иако том језеру пријете непредвидљиве опасности споља или изнутра – одсутне претензије према језеру, према човјеку за освртање и подизање погледа даље од својих међа.

И, одједном, у трећем *Језеру* добија се већа фрустрација и комплекснији однос. Посљедње језеро се осветљава као симбол наших почетака, наших плодова, нашег зрења и живљења „то је роса у лишћу тог класног жита“, али вечно опкољено непредвидљивим налетом времена изложено опасностима и притисцима незајажљивог непријатеља „гдје кружи прождрљив и усамљен медвјед на /мјесечини“/. Овај примјер упућује на оригиналније асоцијације које могу да се сагледају у посљедњем дијелу пјесме гдје се врши идентификација две појаве, две судбине – језера са човјеком – ограђени од света који се као флуид приближава, плаши и прети.: „И стоји то Језеро Усамљено и високо / чини ти се да је човјек коме нема лијека / . Гдје год да потече зид је / гдје год да се насмијешти нож је / Језеро усамљено Језеро у планинама“. Залазак сунца, Санаторијумска балада, пјесме о језерима, антологијска Перуника и многе друге одликују се наглашеним баладичним тоном и специфичном језичком експресијом. Пјесме о језерима подсјећају и упозоравају да *треба да се буде будан када је у питању наш национални идентитет* и одбрана македонске историје. Оне показују да је Матевски окренут усменој поетској традицији, лексичком богатству народне поезије, чиме је исказ нашег пјесника модеран и препознатљив, а у исто вријеме и различит од онога Лорке, Елијара или Матића.

#### Литература

Матевски 1963: Матеја Матевски, *Рамноденица*, Скопје: Македонска книга.





## ГЛОБАЛНО ЗАГРЕВАЊЕ НАЦИОНАЛНИХ КЊИЖЕВНОСТИ

„...ми, разуме се, не мислимо, ни да се оградимо кинеским зидом од стране књижевности, нити да тражимо фавори-зовање сваке баналности, само ако је наша, него хоћемо само да укажемо прстом на једну спекулацију на рачун наших писаца и развитка наше књижевности“.

(Милош Црњански)

*Глобално загревање* представља термин који у екологији означава повећање просечне температуре земљине атмосфере и океана, док би у науци о књижевности фигуративно могао указивати на постепено усијавање и брисање националног печата и аутентичности „појединачних“ књижевности и култура. Глобално загревање планете Земље физички би угрозило живот свих њених становника, а непромишљено глобално брисање националних разлика може имати несагледиве последице по духовну слободу истих тих становника. У оба случаја становници губе.

Књижевност је у читавом свету један исти „здраворазумски фронт“ и не може се делити, комадати или злоупотребљавати у идеолошке сврхе. Значајно је напоменути да национална књижевност заокружује плодотворни скуп аутентичних, аутохтоних и изворних елемената, али и низ других културолошких образаца позајмљених и апсорбованих из других култура. Објективнијим разматрањем лако се може доћи до закључка да је национално у сагласју са општељудским и светским, а не у сукобу, што је често резултат субјективних ставова. У манипулативне глобалне медије најчешће стижу ови други. Процес глобализације обухватио је све националне књижевности света, при чему су малобројнији народи стављени на испит издржљивости у борби за место и памћење у такозваном „новом свету“. Како би књижевности малобројнијих народа обезбедиле себи егзистенцију и избегле тзв. „глобално загревање“, неопходно је да забораве на националне стереотипе, који су, како сматра Кољевић (2007: 5), веома често „ради величања себе или ради подсмеха другом били непресушан извор књижевних надахнућа“.

Када се говори о везама глобализације и књижевности, неопходно је размотрити неколико различитих становишта, како би ова веза била што подробије осветљена. Књижевност јесте изражавање и исказивање мишљења појединца о свету, али и читаве културе којој појединац припада.

---

\* milan.grom@gmail.com

Из речи великог српског песника елиотовске оријентације Ивана В. Лалића: „Баштина је оно што се наслеђује, а традиција оно што се бира“, исијава став о томе да је свако књижевно дело у себе, најпре апсорбовало баштину, односно културу, па затим индивидуални удео („таленат“) аутора. Књижевност по правилу обухвата и интертекстуалне везе са другим текстовима, односно са другим традицијама и културама. Сходно томе, квалитетан и од свих идеолошких утицаја ослобођен књижевни текст не пати од ксенофобије, већ настаје у плодној и стваралачкој комуникацији са Другим.

Сусрети са страним могу бити најразличитијег типа, како запажа Светозар Кољевић: „Није свеједно, дакако, у каквој се ситуацији суочавамо са нечим што нам је страно, да ли то посматрамо, рецимо, кроз призму неког нашег земљака који опонаша увозне обрасце понашања, да ли се суочавамо са странцем у рату као непријатељем, у миру као окупатором или подаником под нашом влашћу, да ли живимо заједно с њим у некој национално мешовитој заједници... да ли га затичемо на улици свога или његовог завичаја, да ли смо се нашли као туриста, гост, гастарбајтер или избеглица... у његовој земљи... или нам је странац само метафорички потребан да се мало подичимо собом и својим“ (Кољевић 2007: 5-6). Овоме се може додати да ће и национална књижевност испратити контекст у којем се срећу различите културе и на тај начин постати објективни или пристрасни сведок тог сусрета. Књижевни текст који није у поседу идеолошке моћи, остварује могућност да сусрет две културе учини плодноним и корисним по обе.

Други задатак књижевности јесте одбрана хуманитета. Дobar пример књижевног дела у којем књижевност има функцију да појединца одбрани од идеологије и духовног заслепљења јесте Орвелова *1984*. Тоталитарни режим описан у књизи Џорџа Орвела манипулише истином тако што пласира „двомисао“, којом ће појединац, иако познаје истину, ипак говорити лаж. Винстон Смит ће у свом дневнику бележити истину, како лаж не би утицала на њега. Према ставу Бојана Јовановића, „Винстон Смит се од двомисли брани дневником, који ће запамтити да су два и два четири, а не пет, како ће објавити Партија“ (Јовановић 2008: 572). Попут помоћника у народним бајкама, Књижевност је Смиту обезбедила путоказ, односно „отворен прозор“ до светлости на путу слободе.

Од круцијалне важности је указивање на феномен злоупотребе глобалних медија, због којих може доћи до формирања другачије слике о једној култури и националној књижевности. За пример може се узети мишљење познатог индијског антрополога Арцуна Ападураја, према којем је слика Источне Европе „изузетно искривљена“ у америчким медијима, па чак и у америчком универзитету. „Источна Европа, а посебно њено српско лице нису коришћени као пример сложености савремених етнонационализама, већ као доказ несмањене жестине национализма у којем су спрегнути земља, језик, религија, историја и крв...“ (Ападурај 2011: 40-41).

На овај начин поједине националне књижевности (што шире може обухватити и читаве нације, у овом случају српску) дискриминишу се и искључују из светске књижевне и културне заједнице. Овим процесом настају нове културне колоније, у којима је књижевност, као најмоћнији израз слободног мишљења, ништа друго до политички заробљеник.

Због доминације већих култура над мањим, као и због „почетка краја западне цивилизације“, како је говорио Освалд Шпенглер у свом капиталном делу *Пропсат запада*, књижевности малобројнијих народа морају пронаћи својеврсни механизам одбране од непромишљеног утапања у глобално, као и начин да себи обезбеде место у светској књижевности. Својеврсни механизам одбране од насилног наметања глобализације у српској књижевности вероватно је морао бити формиран у тренутку када је „глобални напад“ задобио велику моћ, што се и десило у двадесетом веку.

Велики српски песник Момчило Настасијевић гајио је несебичну љубав према властитој традицији, која је на почетку двадесетог века почињала интензивније да подлеже утицајима страног. Настасијевић је своје схватање глобализације посредно изложио у есеју *За матерњу мелодију*. Пасивно прихваћен утицај глобалног „прождире“ сваку националну матерњу мелодију, намећући своју хибридную „квазимелодију“. Према мишљењу Момчила Настасијевића, матерњу мелодију свако мора да сачува, зарад одбране властитог културног идентитета. Утицаји других матерњих мелодија јесу пожељни, али на прави здраворазумски начин, како би се страно квалитетно „примило“ у аутохтоном: „Жилавост је духа да одоли свему, да свари све, баш у њој (у матерњој мелодији), а она је ослабила у нама од пасивног подавања туђим таласима. Неутралисало нам се у духу, влада нека троструко укрштена мелодија, и чиме се заваравамо да смо коракнули културно, ништа је мање него непремостива брана свему што би да стваралачки пође из нас: губимо све више кључ своје тајне. Треба великог поста и кајања (Настасијевић 1991: 44). Неопходно је окренути се родном тлу, јер без тога нема стварања у кључу властите матерње мелодије. Поред стварања, немогуће је и свако друго културно истицање властите нације, уколико се претходно не поврати „кључ своје тајне“.

У историјском тренутку када је отпочео процес „глобалног загревања“ српске књижевности, који је Настасијевић препознао, као безрезервна подршка њему јавио се Станислав Винавер, са непосредним исказом: „Погрешно је мислити да се Настасијевић удаљио од Европе, од Запада и од велике и мале људске цивилизације (Настасијевић 1971: 16). У Настасијевићевом есеју указује се на разлику између две врсте примања утицаја других матерњих мелодија: „Два су става примања: активан и пасиван. Кад се духом стане на своје ноге, кад је од најзабаченије жилице до најетеричнијег трептаја мисли човек један и свој, онда се не само одолева спољним таласима, него још они делују плодносно и будући (а ко је од нас у духу цео и потпуно свој?). Мора у жижи личности да постоји неразориво светилиште себе кроз које, и кад продре примљено, ма из

највеће туђине и даљине, преломи се у наш најличнији обрт. То је активно примање “ (Настасијевић 1991: 194).

Имати свест о аутохтоном јесте богато искуство у примању туђег. Све сугестије Момчила Настасијевића у вези са нашим односом према другим матерњим мелодијама могу се применити и на данашње културолошке прилике, када је најезда глобалне културе у немилосрдној експанзији. Уколико се изгуби свест о вредности властите матерње мелодије, последица је директно ропство туђем. У случају када се негује само пасивно прихватање туђег, највећи део стваралачке снаге уложен је у изградњу савршеног примаоца. У таквим околностима прималац постаје богатији, али неповратно губи себе и сваки вид посебности.

Нагли процват пасивног прихватања туђег у српској књижевности тридесетих година двадесетог века уочио је и Милош Црњански, када је у дванаестом броју часописа *Време* објавио текст *Ми постајемо колонија стране књиге*. Црњански запажа да је пре Првог светског рата постојао шовинистички антагонизам према бечким оперетама, док тридесетих година код нас све бива преплављено француском и немачком културом, што је потпуно друга крајност. Црњански говори о проблему наглог увоза и монопола страног капитала на српском (и југословенском) тржишту књиге. Тврди да владају само стране књиге и преводи, због чега је забрињавајуће да нова, млада поколења одрастају у једној туђинској атмосфери. Да пропаст буде већа, за страну књигу ангажују се поједини домаћи књижевници, који стоје иза тзв. југословенских завода. Милош Црњански ће као најодговорније за овај злочин прозвати наше књижевне кругове, књижевне установе, штампу, јер сви заједно ћуте и радије продају производ на којем се лакше зарађује. Црњански неће поштедети ни покондирену буржоазију, која купује и чита понуђено, односно стране књиге и преводе. Следеће речи представљају директан апел и Црњансково залагање за спас српске књижевности: „...дижемо глас против те издавачке и књижарске пљачке на рачун наше књижевности и наше публике, ми, разуме се, не мислимо, ни да се оградимо кинеским зидом од стране књижевности, нити да тражимо фаворизовање сваке баналности, само ако је наша, него хоћемо само да укажемо прстом на једну спекулацију на рачун наших писаца и развитка наше књижевности“ (Црњански 2007: 1223). Позната је чињеница где су Црњанског одували његови предратни политички ставови. Наш велики писац доживео је велико страдање и егзил због својеврсног обрачуна са глобализацијом.<sup>1</sup>

Поред Настасијевића и Црњанског, у овом контексту може се споменути и дело великог српског нобеловца, који је о глобализацији проговарао крајње одмерено и посредно. Иво Андрић у својим романима даје подробну слику сусрета различитих култура и цивилизација на

---

<sup>1</sup> Црњансков обрачун са комунизмом и са такозваним „салонским комунистима“ јесте обрачун са једном глобалном појавом, која је у двадесетом веку претендовала да „промени“ читав свет.

простору Балкана, указујући на низ разлика и супротности између њих, али и на појединости које их повезују. Заједничко свим културама и цивилизацијама у *Травничкој хроници* јесте непоштовање човека и његовог достојанства, што се репрезентовано може видети из разговора јеврејског трговца и француског конзула у епилогу романа. Потпуно је свеједно да ли је у питању „просвећени“ Запад или „духовно неразвијени“ Исток, у Андрићевом делу као резултат њиховог споја јавља се крајње дехуманизована идеја, која је усмерена против човека и човечности. Андрић осветљава ситуацију у којој се непромишљено бришу културолошке и цивилизацијске разлике, а у спој се доводе само „негативне“ стране појединачних култура. Тај спој чини једну глобалну наказну творевину. Због искварености људске мисли Андрић смисао тражи у наслагама које столећа стварају око неколико главних легенди човечанства, односно у архетиповима човечанства, како је истакао у есеју *Разговор са Гојом*.

Процес глобализације на почетку 21. века је у свом пуном сјају. Постоје добри и лоши утицаји овог процеса на сваку националну културу и књижевност. Дистинкцију између ових утицаја глобализација покушава да прикрије формирањем глобалног потрошачког друштва, које заборавља на духовне вредности због усредсређености на материјалне. У свеопштој потрошњи цитирања књижевност цитирањем покушава да пронађе себе, што је, за сада, неизвестан пут. У економији глобални потрошач није Човек, већ „потрошач без предрасуда, са изнијансираним потребама, јасним преференцијама и са наглашеном осетљивости на начин и квалитет задовољавања својих потреба“ (Ракита: 266).

Где је у свему томе књижевност и њен саговорник, тј. читалац? Да ли је био, јесте или тек треба да постане глобални потрошач, део предузећа или роба на покретној траци? Колико му је дозвољено да познаје баштину културе којој припада? Због чега мора да бира између медија који су глобални – модерни и националног, које је локално – анахроно?

## Литература

- Ападурај 2011: Арцун Ападурај, *Култура и глобализација*, Београд: Библиотека ХХ век.
- Јовановић 2008: Бојан Јовановић, *Орвелова '1984' између утопијског и стварног*, у зборнику радова: *Језик, књижевност, глобализација*, Ниш: Филолошки факултет.
- Кољевић 2007: Светозар Кољевић, *Вавилонски изазови*, Нови Сад: Матица српска.
- Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*,
- Приредио: Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине, Српска књижевна задруга.

Ракита 1994: Бранко Ракита, *Међународно оријентисани менаџмент и менаџери на подлози маркетинга*, Београд: Југословенско удружење за стандардизацију и квалитет.

Црњански 2007: Милош Црњански, *Изабрана дела*, Ваљево: Parnas book.

## УЛОГА КЊИЖЕВНОСТИ У ИЗГРАЂИВАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА И РАЗВИЈАЊУ КУЛТУРНЕ СВЕСТИ: „СВОЈЕ“ И „ТУЂЕ“ НА ПРИМЕРУ ПЕСАМА И ПРИЧА ЗА ДЕЦУ

### *Увод*

Књижевност у времену глобализације постаје, можда, последње место, где се може изрећи оно што појединац осећа и мисли. Глобалне стратегије и процеси нужно условљавају, одређују меру човекове судбине, ограничавају његову слободу. Књижевност појединцу пружа могућност да се побуни против света који је строго контролисан капиталом. Уверавања да морамо прихватити глобализацију као властиту судбину и да морамо да се помиримо са политиком производње народа све су видљивија. „Западни центри моћи“ врше хијерархизацију култура и литература, менталитета и идентитета. Посматрајући трендове у савремености и у редоследу метаморфозе значења њихове улоге, истичемо значај културе, људског и културног капитала, за конституисање индивидуализма и за позиционирање једног народа на глобалној мапи. Ширењем тржишне глобалне економије, поткопавају се националне и политичке границе, те ће се на основу културе и културних идентитета у будућности вршити препознавања народа. Зато су често на удару суверенитети малих држава, али и њихове културе. С обзиром на то да припадамо „малим“ народима неизоставна су питања: Како очувати свој национални идентитет? Како у условима модерности коју доноси садашње и будуће време очувати себе и остати свој? Како остати веран својој традицији? Како под утицајима других остати онаквим каквим смо одувек били? Ова и слична питања су изазов нашег критичког промишљања, али, за разматрање ове проблематике важно је сагледати и модернизацијски пројекат болоњског система школовања. Питања која посебно желимо да актуелизујемо јесу: Шта се данас популарише и дефинише наставним плановима и програмима? Која је улога наставника у систему образовања? Да ли је улога наставника (у нашем случају и васпитача) кључна у разумевању себе и других, имајући у виду да је наше основно полазиште тумачење књижевности? Да ли од начина и облика сагледавања једног књижевног дела зависи како конструишемо слике „сопственог“ и „туђег“? Колико те конструкције зависе и од наставника као посредника у тумачењу

---

\* [todorov@vaspks.edu.rs](mailto:todorov@vaspks.edu.rs)

књижевности и каква је улога ауто и хетерослика у изграђивању сопственог идентитета?

*Књижевност и национални идентитет*

Анализа књижевности је настала као производ ширег процеса, који се састојао пре свега у сагледавању и разумевању идентитета. До тог процеса дошло је у периду романтизма и то најпре у Немачкој. Теоретичари ове епохе су као основно средство за идентификацију појединца, у првом реду са етносом, одредили језик. Јохан Хердер је, заправо, у срдиште етничког и националног идентитета поставио језик и управо његово „романтичарско изједначавање језика, културе, народа и државе“ изнедрило је идеју да је језик најприроднија основа за постојање нација. Тако се и за књижевност испоставило да поред естетске (поетичке) функције, о којој је говорио још Аристотел, има и политичку (националну) функцију, која је кључна у формирању националне свести. Уколико, према томе, желимо да говоримо о књижевности, онда не можемо заобићи ни питање нације, односно, народа. Очигледно је да се са питањем народа и његове књижевности аутоматски поставља и питање културе, а то значи да је питање националне књижевности пре политичко него естетско. Испоставља се да суштина националног разумевања културе јесте у томе што се оно конструише на основу разликовања од других, тако да она (култура) већ имплицитно садржи у себи поделу на „своје“ и „туђе“. Међутим, искључива монокултурна свест за књижевност не би била добра, што важи и за друштво којем припада, те је потребно стварати климу за интеркултуралне дијалоге. И док, с једне стране, романтичарско схватање књижевности иде за креирањем националног идентитета, с друге стране, готово паралелно, гради се и супротно становиште, које иде за показивањем и доказивањем да националних култура и књижевности не би било без утицаја других. Паралелно са истраживањима која следе политичку потребу да се упозна „други“ или да се створи његова „слика“, постоји занимање и да се изучавају и колективна својства у књижевности или његове представе, па национални идентитети и карактери тако настављају свој живот. Управо је глобализацијски развој света, који води у „глобални театар“, посебно условио да националне културе постану доминантне и да питање сопственог идентитета постане важно. У националним културама формира се образац, саткан од митова, мистификација и представа које потичу из заједнице којој се припада, а у српској традицији, то значи да долази до ревитализације косовског мита.

У наставним плановима и програмима за српски језик и књижевност у Србији понуђено је мноштво књижевних текстова као структура, у којима се отварају бројни аспекти сазнавања косовског мита и српске историје. Таквим текстовима активира се национална свест. У седмом разреду основне школе, на пример, изучавају се епске народне



песме старијих времена, где су јунаци историјске личности – Јакшићи и Бранковићи. А након упознавања са догађајима после Боја на Косову и са пропашћу самосталних средњовековних држава, планом и програмом предвиђено је и понуђено читање и анализирање песама о хајдучима и ускоцима. Уз то у читанкама је дат и предговор уџбеника Стојана Новаковића, где чувени српски научник истиче књижевну вредност усмене књижевности, али указује и на то да она (усмена књижевност) има значај јер нуди и историјске слике. „Народне песме су одгајиле велике карактере који су народу послужили. Све то чине и данас, кад их, осим гусала и уста певачких штампане књиге преносе“ (Новаковић, према: Радуловић 2009: 136). Овакав избор у проучавању усмене књижевности у основној школи јесте потреба да се обликују нове генерације које прихватају слику о сопственом народу, али и другима на основу традиције којој припадају. На сродном фону значења јесте и избор текстова понуђених у оквиру тематског блока *Најдоњи камен постојања*, где су дате песме и приче о Светом Сави, али и песма *Манасија* Васка Попе и *Симонида* Милана Ракића. Тако се Косово и његови манастири показују као вечита тема о којој расправљају сви велики писци и песници. Исидора Секулић је тврдила, говорећи о националном идентитету и његовом очувању, да „Косово, нити је престало нити је нестало, нити ће икада док је нас“ (Секулић, према: Зорић 2006: 28). Ови и слични примери показују да је косовски мит постао основно исходиште и образац из којег српски народ црпи представе о себи. Многе приче и песме карактерише сводљивост на косовски мит и долази до поистовећивања националног идентитета и косовског мита. Према овим интерпретацијама, суштина везе између националног идентитета и мита јесте у томе што се у миту, наводно, чува оно што је најважније за један народ, морални концепт и права истина о њему.

Процеси изградње националног идентитета и националне свести планирани су да се реализују и у оквиру тематског блока *Боје горе у крви*. Дух сопственог народа за чију будућност се брине, континуитет неимарства предака са којима нас спајају кости и вредности које се граниче са савршенством, тематизују се у драми Љубомира Симовића *Бој на Косову*. Историјска сазнања нуде се и кроз обраде песама *Плава гробница* и *Крвава бајка*, али и кроз обраду *Дневника* Ане Франк. *Плава гробница* је ту да подсети на страдање српске војске у Првом светском рату. „На песнички начин је дочарана историјска прошлост, са уверавањем да ће синови наставити дело својих очева до коначне победе, која припада страдалницима“ (Радуловић 2009: 188). Оваквим и сличним интерпретацијама потенцира се национална будућност, врши успостављање осећаја припадности и формира осећање да „знате куда идете“ и до „кога вам је стало“. *Крвава бајка* и *Дневник* описују Други светски рат и показују како „своје“ и „туђе“ могу бити строго поларизовани. У *Крвавој бајци* садржано је сећање на догађаје који су

обележени доминантним обликом идентитета ауторке – исцртава се слика „сопственог, сељачког, балканског“, наспрам „цивилизованог, грађанског, европског“. Десанка Максимовић, можда, обнавља окошталу представу о балканској заосталости и сиромаштву, али разграђује слику „другог“ као европског и цивилизованог. Исто време доживљено је и са позиције једне девојчице. Ана Франк пише као непосредни учесник и показује како као припадница једног колективног идентитета, изван матичне државе, покушава да се сачува прибегавајући сопственим стратегијама дистанцирања, док са друге стране, истовремено пропагира наднационални, универзалистички принцип, где је једино могуће бити грађанин света: „Најбољи лек за све оне који се плаше, усамљени су или несрећни, јесте да изађу напоље, негде где могу бити сасвим сами са небом, природом и Богом. Јер једино онда човек осећа да је све онако како треба да буде и да Бог жели да види људе срећне, услед једноставне лепоте природе“ (Франк, према: Радуловић 2009: 195).

У оквиру проучавања књижевности, а с циљем формирања и изградње колективног духа, посебно место имају и народне умотворине. Народне пословице, загонетке, питалице саставни су део плана рада још у предшколским програмима. На тај начин се деца још од малих ногу усмеравају на колективно идентификовање. И биографски роман *Тесла, портрет међу маскама* Владимира Пиштала (у већ поменутом програму седмог разреда основне школе) носи поруку да се и велики научник васпитавао и изграђивао уз народне приче и песме. Зато у *Читанци* постоје и декларативне поруке, којима се указује на то како треба стицати знања о обичајима, веровањима предака и традицији уопште: „Обиђи српске средњовековне манастире. Сваки од њих има своју причу. Слушај духовну музику. Познајући своју прошлост, културне споменике и велика уметничка дела, сачуваћеш их од заборав!“ (Радуловић 2019: 179). Ипак, у изграђивању осећаја припадности, а поједностављењем тумачења, књижевност може изгубити на значају. Зато је важно да у анализи књижевних текстова за децу остане простора за тумачење вишезначности, за проучавање естетских поред етичких вредности и за проналажење поетских истина. Књижевност треба да буде схваћена као предмет интретдисциплинарног проучавања, као отворено поље за друштвене науке. Данијел-Анри Пажо наводи да интеркултуралност пред књижевника поставља три низа или три нивоа размишљања, а они су важни и за каснија тумачења и интерпретације:

1. Описати механизме размене, сусрета, односа између различитих књижевности и култура, као и видове и облике у којима се појављују односи између књижевности и култура. Видећемо да је историја на том нивоу неопходна подршка књижевном размишљању, па чак и извесна врста географије.

2. Пручити специфичне књижевне облике које преузимају књижевни и културни односи: кад се ради о естетском приступу, пре свега категорије као што су књижевне врсте и подврсте. Те књижевне форме ја зовем књижевност културног и књижевног посредовања. Ради се о томе да се управо интеркултуралност и префикс „интер“ суочи са полиморфном стварношћу: о посредовању између књижевности и култура, и писцу као „интермедијатору“.
3. Проучавати извесне појаве које имају друштвену димензију у којима и за које књижевност нуди изразе, врло конкретна објашњења, пре свега сва питања везана за акултурацију (Пажо, <<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/2.pdf>>).

При томе, не треба заборавити да у конструисању идентитета на основу тумачења књижевности и у стварању слике „сопственог“ и „туђег“ ваља размишљати и о појму књижевног простора. Ту мислимо на простор у којем се развија размена или интеркултурални дијалог, али и на тренутак у којем се одређени утисци примају.

#### *Интеркултуралност у хуманистичкој перспективи*

Да би национални и културни образац у крајњој инстанци био препознат као грађански, заснован на демократском принципу слободе и равноправности, требало би да се демистификују и деконструирају сви стереотипи, који понекад постају „нужни“ у сагледавању „једних“ према „другима“. Неговање националних културних идентитета подразумева и ширење свести о заједништву и регионалном идентитету, а улога књижевности у томе није занемарљива. У том контексту може се рећи да књижевност у време глобализације може допринети афирмацији интеркултурализма, сарадњи и прожимању различитих култура, народа и цивилизација. Међутим, обавезе културне модернизације и изградња једне нове културне свести и савести о заједништву са другима не могу бити препуштени ентузијазму малог броја појединаца, већ морају бити обавеза многих актера и институција. У школама и предшколским установама се на одговарајући начине могу планирати активности и програми којима се може унапредити толеранција, поштовање и разумевање других. У том контексту васпитачи, учитељи и наставници имају значајну улогу и одговорност. Кроз критичка истраживања, читања и тумачења одређених текстова за децу треба радити на неговању интеркултуралне комуникације. Култура се, учи, па је важно указивати на све аспекти културе, а не етноцентрички субјективно истицати властиту културу, помоћу које, онда, долази до мерења других култура. Символи културе се уче, а њима се преносе и модели понашања, па је изузетно важно да се код деце развија осећај за критичко посматрање света, што условљава бављење

интеракцијом, усавршавањем говорних и комуникацијских вештина, развијањем пријатељства и изградњом друштвено одговарајућег понашања и ставова. Тако ће се формирати исправан поглед на свет и конструисати идеалан модел живљења, што би требало да буде један од битних задатака школе. Промовисање интеркултуралног васпитања и образовања, које би се огледало у признавању разлика и њихових вредности може се остварити и кроз тумачење одређених књижевних текстова. Интерпретација прича и песма за децу треба да подразумева и формирање ставова, способности, осећаја за опхођење са појединцима културно различитим, са неким ко је другачији од нас. С обзиром на то да бити интеркултурално васпитан значи бити васпитан да комуницираш и да слушаш „другог“, интелектуално васпитање подразумева и обогаћење културе и као такво треба да буде саставни део свакодневног рада са децом. У крајњој тачки овакво васпитање доводи до потврђивања универзалних вредности – вредности особе. Интеркултурализам се темељи на замисли бољег и хуманијег друштва, а у таквом друштву посебно је важно да се буде упознат и са обавезама, али и правима, која важе за све.

Проблематизовање овог питања може се извршити још у предшколском узрасту када се могу проучавати изабрани текстови из *Буквара децјих права* Љубивоја Ршумовића. Читањем и разговором о песми *Како Љ. Ршумовића код деце* треба развијати емпатију, која претпоставља разумевање других и поистовећење с њима.

Деца из градова  
Деца из села  
Црвена жута  
Црна и бела.

Све девојчице и момци гарави  
Разних језика и разних нарави  
Имају право на живот и наду  
Да расту у миру, срећи и раду (Ршумовић, према: Дабетић 2009: 5).

Ове стихове треба искористити како би се код деце развијала солидарност и како би она схватила да постоје различити људи, различити стилови живота, које треба уважавати и поштовати. Осим ове песме у програму за децу предшколског узраста понуђена је и песма Зоре Дабетић *Сличци*:

Танки и дебели  
могу бити  
црни, жути, бели.

Ниски и високи

смеђооки, црнооки,  
плавооки, косооки.

И сви други  
могу бити изи ове приче  
Деца на децу личе (Дабетић 2009: 24).

Разговором о овој песми требало би код деце развијати осећај за разумевање других и за признавање и поштовање различитости. Са друге стране, ова песма пружа могућности и да се кроз њену анализу укаже на то како нико није толико различит и да смо сви веома слични. А колике су сличности, најбоље се може увидети тумачењем песама о жељама Љ. Ршумовића *Деца могу да полете* и *Песме о жељама* Л. Блашковића. Разговором о томе *Шта је жеља, Одакле настаје (из главе, из душе, из срца...)*, *Како се „прави“*, *Чему служи, Које су велике, а које мале жеље, Има ли свако дете право на жеље, На шта све дете има право*, деца могу увидети како се понашају други и каква су њихова осећања, а самим тим могу открити сличности и разлике. Оно што је у процесу тумачења наведених песама важно, свакако, јесте развијање вербалне и невербалне комуникације, која је важан предуслов за конституисање модерног грађанина. Одређену функцију у изградњи тог модерног грађанског идентитета имају и васпитачи, учитељи и наставници, односно њихова културална компетенција. Значења који они приписују приликом читања и интерпретације текстова за децу у великој мери одређују ниво културне свести и емпатије код деце. У склопу приступа неком књижевном тексту битно је научити децу да буду свесни културолошких разлика и да схвате да свет који посматрају јесте исти, али да се може видети на различите начине.

„Своје“ и „туђе“ на неким примерима из књижевности за децу

Развијање способности уживљавања у улогу другог ставља дете на место странца како би могло да увиди специфичности друге културе, али и веровања, вредности и понашање припадника те културе. У том контексту важно је направити добар избор текстова, којим се деца могу упознати са разним културама. Зато је од суштинске важности да се пође од „створеног“ схватања књижевног текста и културе. У том случају књижевност може деловати на два нивоа: на нивоу симболичког посредовања, где књижевност учествује у представљању света у којем живи нека заједница, и на нивоу света културног посредовања, који нам показује да писце треба уважавати јер они у једном датом простору стварају путеве за размену између култура. Писци и песници су нека врста водича, који својим радовима нуде присуство стране стварности у другој култури која је њихова. Тако и Лаза Лазић песмом *Тобож Мексиканац*

покушава да представи један културни простор који је другачији од оног у којем он живи. Међутим, Лазићев културни простор није толико чињенична стварност већ датост која се конструише (отуд и у наслову тобож), обрађује у функцији деловања културног посредовања.

Аутор песме, дакле, конструише један културни простор, а у одређивању тог простора користи се језиком. Полазећи од речи са имагинарним шпанским наставком – ос (гитар-ос, сомбрер-ос, цигар-ос) Лазић покушава да увери мале читаоце да разумеју једну другу културу, која је другачија од њихове. Он покушава да манире тих других и обичаје њиховог живота и поткултуре преведе на језик и сензибилитет близак детету, али у сликању тих других служи се и стереотипом. С обзиром на то да мали читаоци могу бити склони да песникове представе о Мексиканцима прихвате као аутентичне, важно је у анализи песме указати на то како сликајући друге песник више говори о себи. Дакле, можда нису Мексиканци лењи, него смо ми, или, ако су лењи они, поставља се питање – какви смо ми. Дакле, када каже за Мексиканце да су кавалери (*цигарос и кабалерос*), да свирају гитару (*Навико сам на гитарос*), да носе сомбреро (*на гитарос и сомбрерос*) да живе у преријама (*Навикао сам на преријас*) и да не воле да раде (*Али нисам навикао/на мотикос и лопатос/на рибањац де лос патос/*), Лазић у исто време захтева од читаоца да уочи разлику између „једних“ и „других“. Главно питање је – *Ко смо ми, а ко су они?*, тј. – *Какви смо ми, а какви су они?* Дакле, у једном тумачењу песме језичка вештина, интеркултурална свест и емоционална интелигенција постају веома битни. Овакво тумачење песме показује како култура обогаћује наставу на два начина: језички и педагошки. Језички утиче на семантички и прагматични ниво језика – деца увиђају какви језици постоје, уочавају мелодиозност језика, схватају како речи настају, какво значење могу да имају, док педагошки утиче на избор материјала, пошто културни садржај и културолошка основа методике наставе морају да се имају у виду приликом избора материјала за обраду. Наставни материјал који се бави оваквом врстом културног садржаја треба да буде аутентичан, а то значи да деца лако могу да упоређују и контрастирају информације о начину живота у једној култури са начином живота у својој култури. Оваквим и сличним тумачењима деца се пружа прилика да постепено развијају разумевање себе и света око себе, а као резултат све већег разумевања, они увиђају како се други понашају, како се они осећају и што је од пресудног значаја – код њих долази до развијања емпатије и толеранције и просоцијалног понашања.

Књижевност, према томе, може понудити разумевање својег окружења, оријентацију у простору и времену, али и проналажење свог идентитета и својег места у друштву, као и процену другог и других. Осветљавањем проблематике драмског текста *Капетан Џон Пиплфокс*, односно изналагање тематског принципа око којег се формира главна супстанца ове радио-драме, могуће је понудити сагледавање идентитета

јунака као централне теме. У таквом тумачењу треба нагласити да се под идентитетом подразумева наше сопствено схватање о томе ко смо ми, а ко су они, као и схватање других о њима самима и о другима. И док с једне стране Душан Радовић покушава да своје читаоце – слушаоце уведе у оно што бисмо уобичајено могли назвати радњом, стриктним одређењем места где се радња одиграва, с друге стране, комичним описима карактера главног јунака, дијалозима и поређењима, ставља у позицију оне који слушају да размишљају о идентиту самог јунака – ко је он, какав је, какав му је речник, а какви су други у односу на њега. Разговором о идентитетима јунака, заправо, открива се и сопствени идентитет, па се показује како овај драмски текст пружа мноштво могућности за упознавање себе и других. Главни јунак драме је капетан, који је пензионисан због туче у ливерпулској луци, чудовиште које треба да победи налази се у Кинеском мору, а свечаност поводом победе над седмоглавим чудовиштем организује се у Лондону. Све то нас може навести на размишљање да је Душан Радовић инспирисан сусретима са другим народима и културама, али овај драмски текст може пред читаоца поставити и друга питања – Откуд потреба да у својој драми писац бежи у далеке крајеве? Колико је био странац у реалном свету у којем је живео? Да ли је причом о капетану Пиплфоксу, заправо више рекао нешто о нама самима него о Енглезима?

Посебно интереснатна може бити и анализа дијалога у овом драмском тексту. Откривањем дијалога треба увидети шта је дијалогом ново речено, колико је то етички исправно и какав је језички израз све то добило. Капетан Пиплфокс разговара са Пећином, а потом и са Чудовиштем и у његовом обраћању су честе речи, које нису ни језички ни културно коректне. На пример, у обраћању Пећини капетан каже: „Вештице, имала си срећу!... Реци сад – каква питања, каква питања да му поставим?“ (Радовић, према: Маринковић 2007: 67), или у обраћању Чудовишту: „Дошао сам да видим шта има у тих твојих седам глава, гуштеру пијани!“ (Радовић, према: Маринковић 2007: 68). Понашање јунака је, према томе, видљиво кроз дијалог, кроз изговорену реч, али се карактер јунака осликава и кроз невербална средства комуницирања. Реч је о кинезичким и проксемичким знаковима комуницирања, који се изражавају гестовима, покретима тела и његовим полагањем. Обраћање пажње на вербалну и невербалну комуникацију у тексту требало би зато да допринесе увидњању да је култура дијалога веома важна и да је треба неговати. Својим говором појединац открива колико вреди, па се управо приликом тумачења текстова деца могу оспособљавати да учествују у дијалогу. Том приликом треба да вежбају: да својим говором кажу нешто ново, да то језички ваљано обликују и да се својим држањем уљудно односе према ономе коме се обраћају. То значи учење деце толеранцији у дијалогу. Приликом читања и анализирања текстова децу треба стављати, осим у позицију да говоре (и слушају), и у позицију да посматрају, описују,

тумаче и на тај начин добију прилику да развијају не само своју језичку компетенцију, него и културну свест. Деца треба да науче да себе и своје поступке и речи ставе у шири контекст комуникације у заједници, али и да ту комуникацију посматрају критички и самокритички. Тако се ствара осећај за отвореност према другом и другачијем, па се књижевност показује као одличан медиј за пропагирање интрекултуралности и модернизације.

У том контексту, као веома интересантно поставља се и тумачење бајки. Оне садрже интеркултуралне теме, па се њиховом анализом такође може покренути развој интеркултуралне свести. Код деце се разрадом књижевних ликова и разрадом њихових поступака може подстаћи интеркултурална свест, и надаље интеркултурално разумевање. Бајке се могу анализирати на више нивоа. Проблематика која се може разматрати приликом анализе може допринети да се деца уче да прихвате различитост јер она обogaђује живот и да развију код себе самопуздање јер оно представља основу за прихватање других. Приликом тумачења бајки можемо се бавити разумевањем радње, истраживањем поруке, интерпретирањем теме, проучавањем народа, културе и обичаја земље из које бајка потиче, поређењем идеја и порука бајки из различитих култура. Приликом овакве анализе требало би имати у виду да мора постојати прихватање грешке као прилике за учење и да се мора створити осећај сигурности и поверења како би се развила позитивна слика о себи. То за крајњи циљ има развијање флексибилности, стрпљивости, позитивности, отворености за нова сазнања, што је једини услов за конституисање пожељног просоцијалног понашања.

### *Закључак*

Нарација као облик комуникације је једно од најмоћнијих средстава стварања културних стереотипа, као што је и једно од најмоћнијих средстава њиховог демистиковања и разграђивања. Моћ наратије у оквиру одређених текстова за децу, али и у оквиру самог тумачења, може се манифестовати двојачко: с једне стране наративна стратегија конституише нове представе и системе вредности, са друге стране их деконструише. Моћ наратије осцилује између стварања нових и подривања старих, уобичајених културних идентитета, вредности и стереотипа. Зато увек треба имати у виду који се облици наративне стратегије користе у простору књижевности за децу и у простору тумачења те књижевности јер њиховим посредством се стварају одређени системи вредности и представе о пожељности или непожељности одређених идентитета у једној културној заједници. У том контексту као веома важна поставља се компетенција васпитача, учитеља, наставника, који треба да приликом тумачења и интрпретације одређених текстова буду свесни различитих наратива и разноврсних наративних стратегија. С обзиром на то да су они ти који



анализирају писане наративе реализоване у књижевности за децу, потребно је да у оквиру свог тумачења разматрају и различиту језичку и жанровску природу наратива, разноврсност комуникацијских кодова и кулуролошких значења. У том анализирању посебно треба обратити пажњу на наративе који се сматрају провокативним са становишта производње културних стереотипа и који су карактеристични за културни контекст у коме су настали. Тако се може утврдити да је нарација као традиционално епски и историјски облик комуникације присутна у свим оним текстовима наведеним у првом делу овог рада, док се у драмском тексту *Капетан Џон Пиплфокс* као и у бајкама и другим текстовима за децу предшколског узраста може говорити о сасвим другачијим облицима комуникације, који су веома битни за разумевање себе и других.

Тако се показује да књижевност може понудити обрасце понашања, деловања, мишљења и веровања на пољу културне интеракције, који сви заједно могу конституисати одговарајући модерни грађанског идентитет. Међутим, у трагању за тим модерним, не треба одбацити своју традицију и свој идентитет и преузети туђе културне обрасце. Књижевност и њени тумачи, заправо, имају ту улогу да покажу како се може уважавати културна баштина других, али и сопствена национална традиција.

## Литература

- Дабетић, Мајкић и др. 2009: З. Дабетић, К. Мајкић, *Приручник за васпитаче: Развој говора: збирка активности за рад у припремној групи*, Нови Сад: Stylos Art.
- Зорић 2006: П. Зорић, *Исидора Секулић о косовском завету и други есеји*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лопичић, Мишић Илић 2008: В. Лопичић, Б. Мишић Илић (прир.), *Језик, књижевност, глобализација: зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет.
- Маринковић, Марковић 2007: С. Маринковић, С. Марковић (прир.), *Читанка за пети разред основне школе*, Београд: Креативни центар.
- Митровић и др. 2002: Љ. Митровић, Д. Ђорђевић и др. (прир.), *Културни и етнички идентитети у процесу глобализације и регионализације Балкана*, Ниш: Југословенско удружење за научно истраживање религије.
- Пажо, Д. *Од интеркултурализма до интеркултуралности*. <<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/2.pdf>>. 10. 3. 2013.
- Радуловић 2009: О. Радуловић, *Језик је дрво живота: Читанка за седми разред основне школе*, Београд: Нови Логос.
- Ршумовић 2006: Љ. Ршумовић, *Буквар дечјих права*, Горњи Милановац – Београд: Графопринт – РШУМ.



## КАНАДСКЕ ПРИЧЕ ЖЕЛИМИРА МЛАЂЕНОВИЋА

Књига прича *Пун мјесец и огледало* Желимира Млађеновића (Тузла 1949) прва је књига уметничке прозе овог тузланског новинара и писца, који је силом ратних прилика напустио родни град, и после краћег избегличког лутања, стигао у Канаду. Због *Књиге о Тузли* (1996), драгоценог сведочења о збивањима у том граду током рата, постао је, за нове власти, непожељан, тако да је, стицајем околности, живот наставио у егзилу, у Канади, у којој живи и данас. Десетак година по доласку у Канаду, опет стицајем околности, почео је да пише приче за новопокренути магазин на српском језику *Слово*, у којем је био уредник делећи са његовим покретачем несвакидашњи ентузијазам, како то помиње у биографској напомени на крају књиге. А три-четири године касније саставио је од тих прича збирку, коју ће објавити 2012. године под насловом *Пун мјесец и огледало* код београдског издавача „Свет књиге“. Ова збирка прича стиже нам, дакле, од писца у егзилу, у Канади, повећавајући број наших писаца емиграната који стварају у тој земљи за још једног одличног писца, поред Д. Албахарија и В. Тасића. Јер Млађеновићеве приче се одликују прворазредним уметничким квалитетом, што је у свему овоме и најважније.

Збирку *Пун мјесец и огледало* чини двадесет пет прича, које је Млађеновић написао између 2006. и 2009. године, рекло би се, у јединственом надахнућу, поезици и уметничком домету. То су приче из досељеничког живота, приче о пищевим сународницима који су, као и он, стигли у Канаду и после неколико година успели некако да се снађу, односно, уклопе у нову средину, тако да све више живе уходаним животом. То су приче о новој избегличкој генерацији Срба у Канади, пристиглих после распада бивше Југославије, приче из обичног свакидашњег живота емиграната, ако емигрантски живот уопште може бити баш обичан. Живот какав је постао из неке веће невоље, увелико се променио и тако измењен већ се усталио, као да је поново постао обичан, нормалан, а истовремено, као и да није, но је само привидно нормалан живот. Стање у коме човеку живот више није угрожен, но се из дана у дан наставља, мада у много чему друкчији и од оног ранијег, који се не може вратити, и од оног којим живе други људи у његовом новом окружењу, а који је емигранту недоступан.

Утисак да је поновоуспостављени живот тек замена нормалног живота, који је заувек ускраћен, саставни је део егзистенцијалног дожив-

---

\* stojan.djordjic@filfak.ni.ac.rs

љаја Млађеновићевих јунака, и то онај латентни, дубљи и – потискивани део. Понекад и тај део избија у први план и потисне све остало и потпуно испуни јунакову свест и цело биће. Управо тај тренутак Млађеновић описује и евоцира у својим причама, али не да би га само забележио и евоцирао, већ да би га развио. Како и докле? Тако да га претвори у причу, у потпунији уметнички одговор на ту егзистенцијалну ситуацију. Зато ове приче нису избегличке приче о незадовољству и мукама од изгона и потуцања по свету, или пак, о јаду и очајању због толиких патњи и губитака, због измештености живота, нити приче о тренуцима носталгије или маштања о повратку, већ сложенија и тананија артикулација егзистенцијалног искуства. Избеглички живот је живот у промењеној стварности и на промењен начин; све више устаљен, али и даље подложен многим случајностима.

Млађеновић рачуна са новошћу и посебношћу тематике о којој пише, са непоновљивошћу конкретне животне авантуре избеглица и емиграната, том „сировом“ сликом измењеног живота, која јесте посебан чинилац убедљивости ових прича. Његове приче су тематски нове, имају уверљивост евокације опорости измењеног живота, измењеног због неке невоље и стихије јаче од човека, у овом случају, због ратних сукоба, који су неке људе, оне слабије, претворили у избеглице и бескућнике (а ратови јесу стихија, али нимало случајна).

Упоредо с тим, те приче имају и квалитет једне нове сензације живота, једног посебног виђења данашње човекове егзистенције. Млађеновић описује живот и судбине људи из новог таласа српских избеглица у Канади и то тако живописно и довољно убедљиво да би се могао назвати и хроничарем тог живота. Тематска иновација јесте несумњиво обележје ових прича, а њихов предметни слој важан елеменат уметничке структуре пошто је избеглички и досељенички живот доиста посебан живот, али њихова уметничка вредност још више проистиче из развијања приче током које се емигрантски доживљај трансформише у ново виђење савремене егзистенције, у откривање њене вишеструке условљености и поприличне сведености, али и неких њених других аспеката, помало нестварних, који више као да наслућују, него што баш сведоче о неким неочекиваним искуствима, можда, лепшим и бољим.

Млађеновић изводи своје јунаке из суочавања са самим собом, и привидом нормалности свог избегличког живота, баш на пут суочавања са Канађанима (суседима, пролазницима, послодавцима, партнерима итд), онима који, дакле, нису ни избеглице, ни емигранти. То је пут сасвим нових егзистенцијалних искустава, која настају у свакодневним социјалним контактима емиграната у новом животном окружењу. Те контакте прате мањи или већи шокови због културних и цивилизацијских разлика, или пак различитих личних склоности, убеђења или навика, али Млађеновић никад не остаје на томе, само у том аспекту избегличког живота, већ причу развија тако да се позиције протагониста мало по мало мењају утолико што

они у свом међусобном односу, на одређен начин, замене улоге. У Млађеновићевој причи описани догађаји се развијају тако да се догоди неки мали преокрет, па емигрантов канадски сусед, познаник, партнер или пријатељ поступи онако као што је поступио емигрант, или обрнуто, емигрант реагује онако као што је то чинио канадски протагониста приче. Успоставља се неочекивани паралелизам поступка или ситуације два различита јунака, који постаје главно обележје приче. Због тога се проширује семантички хоризонт приче и ствара општија слика света у којој се њени јунаци виде из перспективе људске природе, не више као емигранти и они други, већ једноставно речено, као људи, значи, онакви какви јесу, зависно од својих људских особина, а не од својих различитих социјалних позиција и животних условљености.

Јунаке својих прича Млађеновић тако открива у светлу разних људских порива и амбиција, поступка и намера, увида и заблуда, грехова и патњи, што, поред социјалне условљености, одређује и испуњава човеков живот, и то не мање битно, но упоредо, комплементарно. А артикулацију уметничког значења приче развија ка артикулацији још општијих аспеката, све до потраге за пуним смислом живота, за што већом мером његове испуњености, и то не више у оквирима и по мерилима избегличког живота, но по најопштијим оквирима и мерилима људске егзистенције. Тиме се нарација још више усложњава, слика света проширује и продубљује, значења релативизују и нијансирају.

У том погледу Млађеновићеве приче су веома ефектне са своје вишеструке уверљивости и тананости, а свака добија нову семантичку димензију, као нову и необичну конкретизацију и кристализацију савременог егзистенцијалног искуства. Прву причу под насловом *Петар и Радојка* чине два животописа, које сасвим сажето препричава наратор, фасциниран срећним сусретом двоје Београђана, тек пред крај живота, пошто су се, једном давно, по завршетку Другог светског рата, случајно срели, и одмах и растали, да би обоје отишли у Босну, али у два различита града, а онда, четири и по деценије касније, због новог рата, вратили се у родни Београд, али као избеглице и бескућници. Упркос и тој незавидној ситуацији, и позним годинама, они спасавају своје животе венчањем и одласком у Канаду, где проживе последње године „у здрављу, срећи и задовољству“, што се наратору чини колико нестварним, толико и стварним, јер и сам, после низа својих емигрантских канадских година, живи „на рубу стварности“ (Млађеновић 2012: 9), не разабериући више шта би у њиховој судбини могло бити истина, а шта плод маште. Па тако он срећну емигрантску причу о Петру и Радојки не доживљава друкчије него баш као преплитање стварног и нестварног, због чега она постаје и лепша и истинитија.

Прича *Тајни налог* може послужити као пример Млађеновићеве усложњавајуће артикулације емигрантског доживљаја стварности. Њен јунак Јован П. је канадски имигрант, а тема је његово опсесивно сећање на

прво јутро у Канади „на први излазак из оног викторијанског здања, које је, у ствари, прихватилиште за имигранте“ (Млађеновић 2012: 12), на онај тренутак у коме се сусрео са својим новопронађеним местом и окружењем, са својим новим почетком. Опсесија се састоји у томе што тај парк око прихватилишта за имигранте, заправо тај приказ који чине „празна парковска клупа у првом плану, иза клупе вода, која једва подрхтава, а у позадини измаглица, која лебди у ваздуху и надвија се над горњи руб језера и кроз коју се сабласно назире викторијанско здање породичне куће са лијево и борова шума са десне стране“ (Млађеновић 2012: 11), јесте слика која Јовану годинама не излази из главе, али не као нека лична успомена у свом емигрантском контексту, већ много више као једна изузетна слика, као „мотив сам по себи“ који на јединствен ликовни начин дочарава универзалну мистичност природе. И једног јутра, а то је догађај о којем се говори у овој причи, Јован стиже, са блоком за скицирање, на лице места, „као по неком тајном налогу, који добијају само сликари и пјесници“. По том тајном налогу, којег Јован једва да је свестан, настаће жељени цртеж, скица тог магичног приказа, „као траг његове руке и његове душе“. Јер на том цртежу видело се управо оно што измиче обичном посматрачу, и даје смисао том приказу, а то је лелујање и подрхтавање водене масе, које најављује долазак новог дана, рађање сунчаног јутра које доноси светлост и кретање, а у чему је он тако недвосмислено и снажно осећао „драматично буђење новог живота“.

Овај догађај, тако важан његовом јунаку, Млађеновић уоквирује описивањем једног другог догађаја, који се његовом јунаку догоди тога поподнева, када, не знајући како, уместо да се врати кући, нађе се у једној шатри, на веселој завичајној забави групе Канађана немачког порекла, после параде за канадски Дан захвалности, јер то беше баш тај дан – Девети октобар. И када скрене поглед према подијуму, „где је хармоникаш тако вјешто пребирао по диркама хармонике да се чинило како инструмент свира сам од себе“ (Млађеновић 2012: 11), Јован П. ће све јасније увиђати како се у том звуку „осјећала рука и душа човјекова“, као и на његовом јутрошњем цртежу. После кратког срећног дремежа у подсећању на јутрошње успело цртање изазовног мотива, чуће тактове нове песме коју оркестар почиње да свира, а то је Лили Марлен, чаробна и топла љубавна песма „на чији помен прве асоцијације воде у рат и војничке ровове“. Веома давно, Јован је месец дана провео у Паризу, на Монмартру, и знао је да је то, у ствари, француска шансона, коју се Немци „користили у пропагандне сврхе на радост њемачких војника у рововима диљем Европе“ (Млађеновић 2012: 12-13). Док је слушао то извођење познате песме, чуо је и речи случајног суседа под шатром, старијег човека плавих очију, сада тужних, готово сузних, који му шапатам говори да се зове Ханс Хофман, да је рођен у једном селу у Банату, у Југославији, и да је рат – страшна ствар, а онда заћути, окрене главу од Јована П. и одлута мислима ко зна куда.

То је тренутак који свезнајући наратор користи да помене оно што је дотад потискивао идући за Јовановим актуелним доживљајем, а што је најболније у Јовановој емигрантској судбини. Када чује да је Хофман постао емигрант због рата и раних страхота, Јовану ће проћи кроз главу да је емигрант, што Хофман није могао знати, и да је то постао због недавног рата на балканским просторима, и да боље него ико други зна колико је рат страхан. Јер Јован је у рату „изгубио сина, домовину, завичај и мотив за живот, који годинама покушава да поврати оловком и кичицом. Безуспешно. Све до данас“ (Млађеновић 2012: 13).

А који тренутак касније и Јован П. ће сазнати нешто што није знао, а тиче се њега самог и његовог јутрошњег цртања. Кад, у новој паузи између две песме, отвори блок да погледа свој цртеж, видеће да је његова рука и његова душа нацртала нешто што никада није било део цртаног призора: на парковској клупи, налазећи се у првом плану композиције, био је један букет каранфила. Одмах је схватио који ће смисао тај букета добити кад слику уради на платну, у уљу. Јер, тачно је знао како ће каранфиле насликати: тамноцрвеном бојом, али тако да „их прекрију капи росе, као сузе планетарног људског бола у свитању новог дана“ (Млађеновић 2012: 14).

Даће Млађеновићев јунак и објашњење за своје необично сликарско искуство које му се догодило на Дан захвалности. Његова оловка, вође на његовом руком и душом, нацртала је тај букет каранфила, којег у стварности није било, нити га је видео док настаје под оловком, а који даје пун смисао слици на којој се сада види све: не само парк и природа у мистичном буђењу новог сунчаног јутра, већ и један „загонетни букет каранфила, који, отргнут од некога, одбачен, остављен с неком намером, или једноставно заборављен, представља симбол фрустрација, кроз које човек пролази. И кроз које је прошао Јован П.“ (Млађеновић 2012: 14).

На трагу безначајног податка с почетка приче да се у регионалном телефонском именуку презиме Хофман јавља у две различите графије, Јован П. стиже да запита свога случајног саговорника, некадашњег немачког емигранта а сада канадског грађанина, како му се презиме завршава, да ли са једним, или са два 'ен'. После краћег чуђења, његов саговорник му објасни да се његово презиме завршавало са два 'ен' некада, још кад је дошао у Канаду, а да је сада он Хофман са једним 'ен'. После тога, Јован је чврсто стегао свој блок за скицирање, презадовољан тиме што је, најзад, имао у глави потпуно довршену слику свога опсесивног мотива, и то тако да ће се на тој слици симболично видети и његова емигрантска фрустрација, још и оплакана сузама као део „планетарног људског бола у свитању новог дана“. Тај „планетарни“ бол може се схватити као бол свих емиграната на планети, што је једна посебна семантичка схематизација којом се значење нарације шири до универзалне обухватности. То није само прича о једном емигранту, што је до тада била, већ постаје истовремено и прича о емиграцији и емигрантима широм земаљске кугле,

значи, о једном глобалном феномену тако да има и свој најопштији план, којим се Јованов случај ставља у планетарни контекст. У тој перспективи посматрања искрсавају и нова питања, не само о емигрантима и емигрантској егзистенцији, већ и о глобалном свету у којем једни људи беже из једног дела света у други, из свог матичног окружења у коме више нема места за њих, у неко друго, туђе и друкчије, али у коме би могли бар некако опстати; да је то болна и фрустрирајућа судбина многих људи, дакле, планетарни феномен, и да је емигрант, свуда и свакад, где год и како год да пронађе свој нови живот – изгнани и беспомоћни појединац, осуђен на то да буде и остане део свеколике емигрантске фрустрације, бола и патње.

И ту ова прича о емигрантском доживљају живота и о емигрантској егзистенцији може да се оконча, јер нема сумње да ће Јован П. успети да тамноцрвене каранфиле наслика са јасном симболиком планетарног људског бола, да каранфилима посутим капима росе артикулише оно што је Млађеновић својом причом описао: емигрантски доживљај света и емигрантску егзистенцију у савременом свету, која је таква каква јесте, у свету такав какав јесте. Егзистенција – болна и фрустрирајућа, свет – место случајног рођења, неслучајног изгона, и – стизања на руб егзистенције.

Емигрантски живот којим живе јунаци Млађеновићевих прича је живот на рубу егзистенције. У Млађеновићевој уметничкој интерпретацији тај живот има две димензије: стварну, која је болна и фрустрирајућа због претрпљених страдања и губитака, због отуђености и измештености из окружења, старог и новог, ужег и планетарног; нестварну, која је, ма како двосмислена, једина благотворна и спасоносна.

## Литература

Млађеновић 2012: Жерлимир Млађеновић, *Пун мјесец и огледало*, Београд: Свет књиге.



## ПЕСНИШТВО ДИМИТРИЈА МИТРИНОВИЋА

### 1.

Димитрије Митриновић (1887–1953), српски песник, критичар, и филозоф највећи део свог књижевног стваралаштва заокружио је пре Другог светског рата. Стање у друштву у периоду између два светска рата извршило је велик утицај на песнике, па и на Митриновића, код кога се друштвени моменат огледао и у осећању савремености света. Димитрије Митриновић је као идеолог Младе Босне у почетку био ватрени заступник југословенског јединства. Објавио је манифест српског футуризма у *Босанској вили* 1913. године. Критички текстови које је објављивао у сарајевској, загребачкој и београдској штампи дуго су били занемаривани од стране проучавалаца књижевности. Међутим, свеобухватно сагледавање модерне српске књижевности као и утврђивање стварних почетака књижевне авангарде код нас мора да обухвати и песништво Димитрија Митриновића.

Рад ће бити конципиран по систему посматрања целовитог стваралаштва и сазнања о песнику Димитрију Митриновићу, по систему линеарности, заузимања просторног и временског дијапазона у српској књижевности. Његово дело ће бити проучено компаративно, а његово песништво ће бити тумачено првенствено у виду питања тема, мотива, структуре, метафорике и стиха његових песама. Као авангардни песник који своје дело ствара као фикцију изискује од научника дозу умећа, да уз комбиноване методе изучавања његовог стваралаштва покуша да се одговори на комплексно постављено питање.

Основни значај овог рада је да представи и укаже на поезију Димитрија Митриновића у светлу нових истраживања. Требало би да успостави комуникацију између аутора тј. његовог дела и читалаца и да се укаже на до сада неиспитане аспекте његовог песништва. Анализом би се дошло до значајних одлика Митриновићеве поезије и његовог песништва би потом било доведено у везу са другим песницима. Тако би Митриновићева поезија била осветљена из аспекта савременог истраживача.

Корпус на основу којег ће у раду бити анализирано песништво овог аутора, представљају *Сабрана дјела* Димитрија Митриновића, песме и есеји самог аутора о његовом стваралаштву. Димитрије Митриновић је објављивао песме по часописима, а као збирка тј. књига објављене су у

---

\* vs.sladjana.milenkovic@gmail.com

*Сабраним дјелима* 1991. године. Упрво то издање, у којем је указано и на постојање бројних варијаната узето је као нека врста канонског текста за анализу. Неки аутори су у више наврата писали о Митриновићу, неки су му посветили читаве књиге, а оцене су биле и позитивне и негативне. Све то ће бити узето у обзир у сагледавању важних одлика његове поезије. Поред тога, биће коришћена и теоријска литература.

Поезија јесте једна од могућих естетских конкретизација, она има сазнајне вредности јер је један од могућих исказаних и писменим знацима забележених естетских предмета. Естетски предмет носи „аксиолошки неутралан скелет“ (Ингарден 1975: 36) као знак своје идентификације, носи основна обележја слојевитости у слоју звучања, у слоју предметности и у слоју схематизованих аспеката. Тако естетски предмет постаје уметничко дело. Поезија делује свом снагом свог иманентног бића опстајући у „хоризонту ишчекивања“ (Ингарден 1975: 36) читалачке публике тј. рецепцијске средине.

Са становишта поезије у аксиолошком систему ингарденовог типа при вредновању ваљаности сазнајног процеса и естетског предмета као његовог продукта – суд о делу се у принципу може односити на естетски предмет и исходиште књижевног дела. Могуће је судити о естетском предмету и његовој верности. „Ако се прекораче границе могуће верности, естетски предмет који их је прекорачио мора да се процени као негативно вредан, и то као нешто што није образовано у смислу оперативне суштине дотичног уметничког дела и што... у односу на уметничко дело изневерава“ (Ингарден 1975: 36).

Како светску јавност, тако и нашу, заокупља мотив песништва, многи аналитичари и књижевни критичари окушали су се кроз студије сагледавајући одређене ауторе кроз различите аспекте, понекад мање, понекад више успешно. Песништво српског песника Димитрија Митриновића интригира пажњу књижевне јавности, интензивније у последњих неколико година, а 2013. године се обележава и 60 година од његове смрти, па су текстови о њему учесталији, него иначе.

## 2.

Откако је почео да објављује песме, од прве деценије двадесетог века (1907. и даље) па све до данас његов утицај је јачао на филозофском и политичком плану, разни видови Митриновићевог утицаја у српској књижевности зрачили су у оквиру, условно речено, јединственог југословенског културног простора у којем је постојао слободан проток културних и књижевних информација. Једна цела песничка генерација проистекла је управо из послератног стања духа, формираног негде око 1910. године. Весник тог духа и предводник генерације био је Димитрије Митриновић који је већ 1905. године почео да објављује своје песме које су имале одлике експресионизма. Дакле, истовремено кад је експресионизам

настајао у свету, Митриновић га је увео у српску књижевност, али не само у српску већ и у тадашње све југословенске књижевности. Своје песме је објављивао по часописима, а највише у *Босанској вили* али их није за живота објавио у једној књизи. Митриновићеве песме, када су се појавиле, биле су авангарда, и настале су његовим самосталним ангажовањем на новој идеји, идеји експресионистичког погледа на свет.

Димитрије Митриновић, поред тога што је био један од најактивнијих и најугледнијих вођа револуционарног покрета југословенске омладине уочи Првог светског рата, био је веома активан као књижевник у периоду од 1905, када је почео да објављује своје песме које су биле другачије за то време, па до 1914. године. Његове песме су настале у време када се на просторима Балкана тек осећају први утицаји модерничких тенденција из Европе, и пре тога, док је још традиција налагала правила писања. Књижевно стваралаштво тог периода, одликује синкретизам праваца и стилова. Тих година је објављена збирка песама *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса, *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића и прва збирка песама Станислава Винавера *Мјећа*. Ове књиге нису биле створане на чврсто утемељеним поетичким начелима али су утирале пут српском модернизму. Пре ових почетака, писао је и објављивао Митриновић одбацујући традицију већ после неколико првих својих радова и стварао у духу експресионизма. Он је то радио са чврстим утемељењем, ослањајући се на немачку лирику, коју је и преводио, отворено заступајући тај стил у својим есејима.

Поетско стваралаштво Димитрија Митриновића, створено између 1911. и 1914. године има особине експресионизма првца који ће он увести у српску књижевност (лат. *exprimere* што значи „истиснути, изразити“ али и „насликати, представити“). У Немачкој, иначе колевци експресионистичког покрета, термин је први пут поменут 1911. године у каталогу 22. изложбе „Берлинске сецесије“. Савремена историја уметности појам експресионизма везује за авангардни сликарски правац који одбацује импресионистичку естетичку теорију и праксу, засновану на пасивном регистровању утисака и њиховом ликовном обликовању – он се првенствено односио на две сликарске школе *Мост* (Дрезден, 1905) и *Плави јахач* (Минхен, 1912). Родоначелник ове друге, за књижевност свакако утицајније групације био је познати сликар руско-јеврејског порекла Василиј Кандински, чији је текст *О духовном и уметности* (1912) био прихваћен као програмско опредељење експресионистичких писаца (Стојановић Пантовић 1998: 8). За само неколико година, негде до 1914. године, створена је експресионистичка лирика која је унела новине у садржини и форми али је и касније настављена да се пише. Управо тих година, лирику је писао у духу експресионизма Димитрије Митриновић, српски песник.

Експресионизам као одлика песништва Димитрија Митриновића јасно је изражен у садржини и форми. Тренутност постојећег, ниҳилизам у

поимању живота, код њега захватају све што нам је потребно, а потребно је све, све што захвата живот и свет. Целокупна садржајност света, нестаје остављајући овом песнику траг о себи као о мистификацији, као крају, као лутању које вечно траје, нема заустављања јер, коначно ни смрти нема.

Дело Димитрија Митриновића настало је његовим ангажовањем на идеји новог погледа на свет. Мада ће експресионизам, после Митриновића имати више утицаја у хрватској књижевности него у српској, ипак се снажан утицај ове поетике јавља у делима неколицине веома истакнутих српских писаца. Утицај Митриновића на сопствено песништво експлицитно су истакли Иво Андрић и Милош Црњански у својим сећањима, а његов утицај се налази и у песништву Растка Петровића. „Што се тиче литерарних утицаја, из тога доба, забележио бих Митриновићев. Сећам се својих другова који су изгинули и оних који су остали живи, а 'баве се' књижевношћу: сви су они надали се, више него од других, од тог песнка (ућуталог, у осталом, као и Ракић, потпуно). Лириком Митриновићевом заносили смо се, па и у њој оним што је 'послератно'. Разликом коју је Митриновић од 'прератне' значио“ (Црњански 1929: 194).

Да бисмо утврдили траг експресионизма у поменутој песничкој књизи, требало би да се обрати пажња и на рецепцију његових песма у јавности јер књига говори само онима који већ знају шта се од ње може очекивати, сходно томе, како је протумачити (Oakeshott 1975: 24). Реакција на Митриновићеву поезију било је доста (Миленковић 2009: 45) али ће бити издвојене само неке које су релевантне за овај рад.

Јован Скерлић је поздравио Митриновића као једног од водећих идеолога и најбољих писаца тадашњег младог нараштаја. Он га од осталих младих песника издваја и зато што је имао јаког утицаја у Младој Босни и уопште у читавом покрету националистичке омладине. Али највише због тога што је песимизму основне српске поезије свог времена супротставио култ енергије, у стилу активистичког ирационализма. Познато је да је Скерлић критиковао поезију Владислава Петковића Диса, прозу Исидоре Секулић и уопште цео талас песмистичке књижевности који почео да преовлађује у то доба. Митриновићева поезија је била другачија и Јован Скерлић је поздравио надајући се да ће и други кренути за њим. Скерлића је привукао Митриновићев прагматизам али Скерлић није хтео да види да је активизам Димитрија Митриновића упркос свим својим непосредно-прагматичким циљевима, у својој суштини религијско-ирационалистички. Тако да је споменуо Митриновића у својој *Историји нове српске књижевности* (Скерлић 1921: 295) свега у неколико редова али за младог писца какав је он био то је било више него довољно.

Неспоран утицај Димитрија Митриновића на песнике из своје генерације и млађе, видео је и Антун Густав Матош који га је, међутим, негативно оценио као писца уопште. Матош је критиковао Митриновићев утицај на друге песнике у тексту „Апологија футуризма“ који је већим делом посветио значајном песнику хрватске књижевности али рано

преминулом, Јанку Полићу Камову. Матош Митриновићев утицај налази и у писању Полића Камова и закључује да је овакав стил последица Митриновићевог и футуристичког утицаја. „Takvim 'stilom' je napisana, iz sličnih rečenica je sastavljena cijela ta knjiga! To su posljedice Polićevog, Mitrinovićevoг i futurističkog utjecaja na nesumnjiv mladenački dar!“ (Matoš 1973: 262, 265).

Песништво Димитрија Митриновића садржи експресионистички бунт. У томе се огледа модерност његове поезије, као и у присуству тог бунта кад опева жену, природу и даље у космичком осећању живота. Тон поезије је подигнут, повишен, док песник пада у дионизијско пијанство. Нова свест о другачијој, промењеној егзистенцији јавља се као експресионистичко својство поезије Димитрија Митриновића. Он открива људско у човеку и призива *новог човека* који би требало да окупи све људе.

За експресионизам и Митриновићево дело карактеристична је симултаност у постојању различитих стилова, а за стил презасићеност симболима (исконским, библијским и модерним), стварање циклуса са централним мотивом, док у стихованим композицијама напушта правилан слик и форму строфе, долази до амалгамисања књижевних врста. Користи метафоричан начин говора, што прераста у алегорију, а као поступак присутна је и гротеска. У лирским гротескама користи игру речи и апсурдне комбинације. Нова поезија ствара заједнице песника и читаоца, а акценат Димитрије Митриновић ставља на човеково биће.

Лирика је његова исповест и његова нова вера. Он у песми тражи тајну и смисао бића, тражи ново откривење. Он је човек пролазник, путник који никад није код куће, а ипак се свуда осећа као код куће. Пролазник је за њега потпуни човек јер тек личност која види свет и буде у средишту света, а остане скривена јесте целовита. Човек који корача покретно је средиште које прелази и повезује увек нове кружнице, створене гибањем гомиле.

Кад бисмо покушали да одговоримо на питање *шта је лиризам*, сигурно да бисмо добили ко зна колико одговора који би у себи носили нешто исто, а нешто различито и сви би били тачни и нетачни. Оно што би Митриновић рекао, јесте да је то поетски израз личних, душевних расположења јер је вечна тема уметности човек. „Оно што је битно и што је вјечно у човјеку, оно што човјека чини човјеком, то је предмет праве и велике умејтности. Вјечна умјетничка дјела јесу она, која су приказала оно што је у човјеку битно, од среће и жалости којих има, до среће и жалости што их нема, што живе у његовим сновима и надама“ (Митриновић I 1991: 159–160).

Лирски песници кроз стихове казују ствари које обични смртници крију или не желе да признају. У песницима гори неки пламен који им не дозвољава да ћуте. Савремена психоанализа истиче да је у самој природи човековој да се исповеда другом човеку (Требјешанин 2000: 9), тако лирничар подлеже овој природној потреби и отвара своју душу. „Читати

Митриновићеве поеме и лирске песме, обимно расуте по нашим часописима, а нарочито у *Босанској вили*, то је доћи до једног интересантног закључка: препуне екскламација, заносних тирада, истраживаних осећања, оне показују да је песник ипак првенствено критичар, човек који осећа ствари тек онда кад им види истинске одређене уметничке контуре“ (Leovac 1963: 266).

Меланхолични лиризам Димитрија Митриновића је гладан живота али никад није циничан као код Милоша Црњанског. Митриновићеву жеђ за животом наследиће Растко Петровић. Поезија Димитрија Митриновића је једна врста поетског експеримента јер Митриновић мења до тада сетну лирику симболизма. Неко време сонет је провладавао у његовим стиховима али ће касније, овај уметник разбити „окове“ сонета (Јевтић 1953: 357). Он уводи слободан стих у српску књижевност и ломи га на неочекиваним местима наглашавајући значење речи.

Лиризам Димитрија Митриновића је космички и уздиже песника у висине путем интуитивних визија као у песми „Срамно друштво“ (Митриновић I 1991: 159):

Тјескобно, једва чујно,  
нујно,  
бријеме струји потмуло. То кобна ноћ  
жалобно, страховно хуји.

Лиризам Димитрија Митриновића је космички и уздиже песника у висине путем интуитивних визија. Митриновић трансформише материјално-емпиријско искуство у спиритуалну односно апстрактну форму. „Питање *одуховљења материје*, односно поступка трансформације материјално-емпиријског искуства у спиритуално-апстрактну форму суштинско је питање експресионистичке уметности, постављено још у есеју Кандинског из 1912. године. Отуд се поступцима апстракције, редукције и формализације објашњава темељна новина која се одиграла у језичкој техници већине српских експресионистичких аутора, односно у њиховом напору да језичким средствима обликују једну специфичну врсту имагинације која полазећи од стварносног/емпиријског пружа етеричну пројекцију што трансцендира грубу материјалну основу света“ (Vučković 1979: 56). Код њега има мотива лелујања и лебдења, елевације душе тј. уздизања у висине, у свемир. Митриновићеву поезију Радован Вучковић је окарактерисао с правом као авангардну попут Дисових, Винаверових и Пандуревићевих стихова. Космички лиризам је у српској књижевности присутан још од Његоша и његове *Луче микроkozма*. Код Митриновића има космичких мотива повезаних са душом, док су код Његоша ови мотиви у вези са умом, са принципом сазнајног. Митриновић у песми Једина жеља пева о души која лети у бескрај (Митриновић I 1991: 177):

Дубоко у ноћ сад ми душа лети  
У бескрај докле не потонем нијем.  
(Једина жеља)

Моћ лаке, крилате душе допире до најскривенијих предела означена је лексемом лети, која означавањује душу и живот и Митриновић тако допушта човеку да се узвиси над природом и да открије њене тајне. Душа је светлост стављена у контраст према мотиву ноћи, таме, дакле душа је оно творачко, онај сазнајни принцип наспрам мрака и незнања. Душа јесте елемент божанског у човеку, она је примарно својство које тече ка материјалном, односно нижем свету. Значајну улогу у процесу сазнавања имају управо божански делови људске егзистенције, посредством којих се његов дух може приближити есенцији, тј. суштини. Човекова душа је истовремено део космичког, односно део створитељског ума. Душа је мотив који повезује човека и Бога, односно створеног и створитеља, у духу Његоша рекавши, душа повезује микрокосмос и макрокосмос.

Од песничких мотива у Митриновићевој поезији издвајају се: душа, космос, лутање/ лебедње, еротска проблематика, смрт, екстаза.

Лутање је присутно и у делу Митриновића попут дела Милоша Црњанског. Присутна је синестезија, спајање доживљаја више чула, сећање али без пада у лудило као што је био случај код експресиониста. Романтичарске тежње пренеле су се и у експресионизам тако да и Митриновић чезне за досезањем бескраја. То је била једна од тежњи Димитрија Митриновића, траг после смрти, бесмртност и бескрај. Логика разума мора да подржи логику мутног што код њега доводи до фрагментаризације. Још једна карактеристика експресионизма јесте поетизација дневничког тако да Митриновић понекад пише дневник у стиховима. Свеприсутни мотиви у песмама су месец, ноћ која је припрема за буђење и промену, чежња за драгим бићем и звезде.

Еротска проблематика експресионизма наћи ће свој корен и у делу Димитрија Митриновића. Он као вечити путник открива, никад није стигао, ништа код њега није устаљено, после пута опет престоји пут. Митриновићеву поезију карактерише присуство топоса самоће, егзистенцијалне усамљености, стрепње, пролазности и пута ка смрти (ужас, болест) што је наговештај естетике ружног и спознаје удеса. Он каже у једном моменту да не жели да постане здрав:

Ја хоћу мук и бол.  
Јер срамно љубим жалост,  
јер љубим Жалост, цептећу, сирову, нагу.

(Митриновић I 1991: Пјесме срамне жалости,  
1. Срамна љубав)

Смрт се у делу Димитрија Митриновића осећа као присуство. У смрт верује као у живот. Тајну читавог живота тражио је у великој мистерији телесног као Растко. Голо физичко постојање је чудо које онеспокојава и задивљује. То је егзалтација нагонске природе човека из чијег меса извиру све лепоте и сва сазнања: и поезија, и религија, и морал. Човек је занос и бол мистерије која постаје свесна себе.

Екстаза је велики доживљај који се додирује апсолутност бића и кроз екстазу Митриновић повезује уметност с апсолутом. Он досеже апсолут не да буде пепео већ да као буктиња, демонска, прометејска ватра и да оствари своје дело. Искреност уступа место истинитости и преображењу у уметничком делу. Највећи и најепши занос који пружа и највеће могућности јесте занос подстакнут противречностима у којима уметник тражи решење и остварује дело. Преображење је надвладавање и стварање противречности, укидање али не и негирање искрености. Песник је живео у свету фикције, маште, сенкама сенки, а из патње је црпео своју снагу, концентрисаност и луцидност. Страшћу која рађа идеје, идеје као сфере, маштом која ствара нове идеје и емоције, достижу се и постижу метаморфозе чији је свет поетски, а цији је циљ остварење. Није циљ прорицање ни сазнање.

Тенденцији распадања форме супротстављена је воља за организовањем. Димитрије Митриновић у почетку пише везаним, али се касније окреће слободном стиху. Његове песме добијају тонове експресионизма у неједнаким стиховима, графичком изгледу, опкорачењу. Слободан стих који се тада уводи у српску књижевност је непосредан и њиме се служи и Димитрије Митриновић. Метрика је лична, еруптивна и магловита, подређена променама расположења.

Резултат Митриновићевих критичких схватања, изложених у више чланака, су његови песнички принципи присутни у његовој поезији. Фрагменти разасути по различитим текстовима везаним за више или мање значајне поводе као што су о: Владиславу Петковићу Дису, Светиславу Стефановићу, Драгутину Домјанићу, Милошу Перовићу или Антуну Тресићу Павичићу показују нит авангардног радикализма. Тако Митриновићеви критички ставови одбране нове поезије, или негације традиционалне књижевности, представљају део једног углавном јединственог система. Понекад се тај систем приближавао и поистовећивао с многим ставовима тадашње књижевне и уметничке авангарде.

Димитрије Митриновић враћа индивидуализацију у лирику, овај велики ум то ради потпуно свесно и с намером да српску књижевност поведе савременим светским токовима. О томе пише у књижевним критикама где се осврће на путеве светске лирике и оцењује да је модерна немачка лирика вреднија од целе остале лирике с изузетком Тарea и Хајнеа, наводећи какава би сада требало да буде. „Изгледа да баш данас живе и раде понајбољи представници барем у лирици, која је дотле била,



великом већином, сентиментална, празнословна, неиндивидуална“ (Митриновић II 1991: 175). Он тражи да и његова лирика и поезија других песника балканских простора буде индивидуална. Од уметника не тражи лепоту него „умјетнички израз његовог унутрашњег живота“ (Митриновић I 1991: 176):

Ја видим јадну трагичност човјека  
И ћутим боле свег живог и свјесног  
јер свему томе нема задњег смисла.  
(У бесаним ноћима)

Предмет његове лирике, а по његовом мишљењу и предмет свеопште уметности јесте човек, он је „првенствени и вјечни предмет њен“ (Митриновић I 1991: 159) и сва стања, расположења и осећања његова. Човек, за њега једнако је душа, неразмрсива и загонетна. Зато је у његовим стиховима загонетка душе веома чест мотив (Митриновић I 1991: 177):

А лети душа и све дубље тоне  
У плавом тајанству празне васионе . . .  
– О, душо тужна, узрок ти је тајан  
(Једина жеља)

Митриновић је један од првих књижевних критичара који је третирао естетичку и етичку вредност у књижевном делу. На његову поезију су велики утицај извршила филозофска дела која је Митриновић преводио.

Ни песимиста, ни оптимиста, он је и једно и друго према душевним расположењима. Верује да људска реч може да протумачи загонетку живота. Његове песме садрже променљива расположења, помало несистематска и хаотична. Ипак из 71 песме Димитрија Митриновића може да се издвоји неколико основних идеја о животу.

Митриновић тежи да реши проблем форме, користећи у почетку класичне метричке системе, а касније све слободније и смелије примењујући слободан стих.

Митриновић је завршио једну песму стихом:

А патња има дубокога смисла,

јер за њега: Патити, то је циљ. Не жели живот, срећу, задовољство јер само кроз патњу може доћи до сазнања. Патња се утемељује у основу постојања човека. Као код Боре Станковића „човек је створен за бол и за патњу“, а не да ужива и буде срећан. Код Митриновића уметничко дело се заснива у патњи јер је патња закон његовог срца. „Наш умјетник треба само да своје дјело роди у нашем језику, и да ствара оно што он хоће, по

законима свога срца“ (Митриновић II 1991: 165). Управо ти закони, закони срца, терају Митриновића да даље трага да разоткрије тајну душе и њена осећања. Посебно стање душе јесте блаженство, то је песнички занос који је Митриновић наследио од лозе песника пре њега који су писали о љубави и Богу.

Митриновић има изазивачки став према друштвеним мерилима, жељу да се грађански читалац скандализује што песме одводи у гротеску. То антиграђанско осећање има и космичке и авантуристичке аспекте. Његова поезија је открочење да је живот стварање живота. Димитрије Митриновић сматра да разумом, контемплацијом, визионарством треба доћи до вишег ступња поезије и уопште уметности. Заступа схватање да живот није изнад уметности, а његова поезија у појединим моментима замењује осећање сазнањем, и ту се, у извесној мери интелектуализује.

Димитрије Митриновић у великој мери је утицао на песнике који су писали после њега и то у периоду између два светска рата. Он је својим песмама утицао на стваралаштво писаца генерације после Првог светског рата, којој припада и Милош Црњански и Иво Андрић. Касније се бавио естетичким, филозофским, политичким и теолошким расправама. После Првог светског рата Митриновић је остао у Енглеској, где је живео до краја свог живота. У Лондону, у Ричмонду једном делу тог града, покренуо је више јавних иницијатива, међу којима и мало познати месијански пројекат за стварање наднационалне европске федерације – сједињених држава Европе.

Димитрије Митриновић је не само био у контакту са револуционарним друштвеним организацијама него је и био припадник круга Младе Босне, само је он револуцију спроводио у књижевности. Од стране историчара књижевности и књижевних критичара Митриновић и цела његова генерација су били запостављени и стога је потребно више оваквих и сличних радова који се баве процавањем његовом литерарног стваралаштва.

Феномен експресионизма се код њега наслућује и у новој свести о егзистенцији. Стилистички његов принцип огледа се у томе што експресија више није толико комуникација помоћу језика, већ представља трансформацију у сам језик. Нова поезија ствара заједницу песника и читаоца, при чему је акценат на човековом бићу. Етички аспект је одлучујући за велики део литературе у знаку експресионизма, тако и овај аутор открива „људско у човеку“ и призива *новог човека*. Тај *нови човек*, експресиониста требало би да окупи све људе, што је Митриновић наставио да развија у својој филозофској мисли касније. Он осећа сукоб са светом и на неки начин се одриче побуне и емотивно схвата традицију. У експресионизму, стих се формално ослобађа али се пише и везаним стихом. Димитрије Митриновић пише везаним стихом али се све више окреће слободном стиху и песмама у прози. Слободан стих који се тада уводи у српску књижевност је чист

облик екстазе и непосредности. Метрика је лична, еруптивна и магловита, подређена променама расположења.

Критици је добро познато да је Митриновић име Василија Кандинског увек стављао на прво место, изјављујући да је план о издавању једног „годишњака за развијање свелјудске идеје у Европи“ он израдио „заједно са господином Вас(илијем) Кандинским и уз помоћ неколицине правих и високих славенских, германских и латинских филозофа, политичара, уметника и критичара“ (Митриновић II 1991: 125). Несумњиво је да би тако чврсто и одређено позивање на Кандинског било и сувише велика дрскост да, на неки начин, Кандински доиста није стајао бар иза начелних поставки Митриновићевог програма, сматрају критичари.

Исто тако Митриновић мисли да је живот загонетка која се не може решити. У његовим стиховима Сфинга „злобно ћути“ и он види јадну трагичност човека и схвата да је његов удес – његов живот (Митриновић I 1991: 175):

Лутању моме нигдје конца нема.  
Све загонетка гони једна другу!  
(У бесаним ноћима)

Посебну вредност за Митриновића имало је тумачење вредности немачких песника који су уједно и темељ експресионистичке лирике. У оба чланка о немачкој лирици, „Из немачке модерне лирике“ (1909) и „Из лирике Германије“ (1912), он понавља управо оне ставове који би могли да подстакну преображај духа и облика тадашње српске и хрватске поезије и да убрзају њену европеизацију на оном подручју где европска књижевност још има „здраве основе“ и сугерише прихватљиву скалу вредности.

Упознат са основним поставкама иначе недовољно усаглашене поетике књижевне авангарде, као и са искушењима модерног стваралачког процеса у тражењу равнотеже између унутрашњих и спољашњих елемената уметничког дела, он посебно инсистира на проблему песничке форме и поставља захтев да се авангардна побуна не заврши као револуција облика. Указујући на поетски експеримент Арна Холца, чијим су се искуством увелико користили експресионисти, Митриновић још прецизније формулише свој авангардистички однос према песничкој форми, чврсто уверен да је то област од првенственог значаја за процес модернизације тадашње српске и хрватске поезије.

### 3.

Актуализовање књижевног дела јавља се као промишљено и планирано посредовање између прошлог и садашњег значења. Откако је почео да објављује песме, дакле од прве деценије двадесетог века (1907. и даље) па све до данас, његов утицај је јачао на филозофском и политичком

плану, разни видови Митриновићевог утицаја у српској књижевности зрачили су у оквиру, условно речено, јединственог југословенског културног простора у којем је постојао слободан проток културних и књижевних информација.

Не постоје искључиви лиричари експресионисти у оном смислу да ниједан од песника није писао искључиво или претежно експресионистичке песме. Димитрије Митриновић је био први песник који је користио експресионистичке и футуристичке мотиве у сопственој поезији. У том присуству се огледа и модерност његове поезије, у разбијању форме и увођењу нових облика.

Митриновићева критика је импресионистичка, изграђена на Аристотеловим учењима, а касније се више приклонио Платону. Због тога је указивање на поезију Димитрија Митриновића, у светлу нових истраживања, покушај да се успостави нова комуникација између аутора тј. његовог дела и читалаца.

Универзалистичка и космополитска страст надвладала је национални прагматизам, својствен ранијим подухватима Димитрија Митриновића. Иза свега тога стајала је чврста, мада не и јединствена, грађевина Митриновићевих месијанских и утопистичких идеја, преузетих с разних страна и реторично повезаних у необичан конгломерат мистике, филозофије и праксе. Упркос многим унутрашњим идејним противречностима, тај чудни мозаик у Митриновићевим рукама одржавао се као извесно јединство. Шаренило идеја, хтења и визија било је изнутра повезано јаком моралном енергијом и прегалачким динамизмом, који је из свега, до чега је долазио и могао да дође, извлачио и преузимао тачно онолико колико му је у томе часу било потребно.

Мистик и визионар, страсник своје вере и апостол нове религије, Митриновић је током читавог живота, у свим својим делатностима и подухватима, био и остао доследан позитивист, понекад чак и прагматичар.

Димитрије Митриновић се окренуо филозофији и теологији потпуно одустајући од писања поезије у другом делу свог живота. Он је, у Енглеској, за филозофске расправе и стварање нових теорија државног уређења, користио сва она учења и теорије која је оваплотио у својим песмама и књижевној критици у периоду док је био припадник круга Младе Босне. Само су његова уверења добила уместо националног космополитски карактер.

Песништво Димитрија Митриновића значајно је за српску књижевност из више разлога. Оно је представљало везу са Европом и модерним поетским струјањима, пре свега са експресионистичком метафизиком. Поред вредности саме поезије, њен значај се налази и у томе што је утицала на потоње ствараоце и њихово схватање књижевности и песничке мисије у свету. У својим мемоарским белешкама и интервјуима Митриновића експлицитно означавају као узор, Иво Андрић и Милош Црњански у њиховима раним стадијумима стваралаштва. Било је оних који

су га мрезли и оних који су га обожавали, из текстова о њему може се закључити да је био све само не непримећен. Ставови и оцене књижевника су различити, а што се ближи стогодишњица његовог рођења више су позитивни. Књижевна сцена у данашњој Србији свесна је значаја који је имала метероска појава Димитрија Митриновића у српској књижевности. Он се појавио изненада, заблистао снажно и исто тако брзо сагорео и угасио се прешавши у филозофију на трагу метафизике из својих стихова.

Дело Димитрија Митриновића оставило је значајан траг у српској књижевности прве половине двадесетог века, а касније је постао популаран по својим филозофским и визионарским учењима.

#### Извори и литература

- Босанска вила*: (лист за забаву, поуку и књижевност), Сарајево, од 1909. до 1913. године.
- Вучковић 1979: Р. Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Сарајево: Svjetlost.
- Ингарден 1975: Р. Ингарден, *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Београд: Полит.
- Јевтић 1953: Б. Јевтић, *Димитрије Митриновић, Живот*, II, књ. III, 13.
- Леовац 1963: S. Leovac, *Helenska tradicija i srpska književnost XX veka*, Сарајево: Svjetlost.
- Марицки Гађански 1970: К. Марицки Гађански, *Спона између традиције и модерног* (О новијој грчкој поезији), књ. 405, Нови Сад: Летопис Матице српске.
- Матош 1973: А. G. Matoš, *Apologija futurizma; Obzor*, 1913, LIV, 285; *Sabrana djela*, књ. VII, Zagreb: Globus.
- Миленковић 2009: С. Миленковић, *Рецепција песништва Димитрија Митриновића*, Сремска Митровица: ВШОБВ.
- Митриновић 1987: D. Mitrinovic, *Certainly, Future: selected writings*, East European Monographs, Rutherford, Н. С. – autor dodatnog teksta, New York: Columbia University Press.
- Митриновић 1991: Д. Митриновић, *Сабрана дјела*, Сарајево: Свјетлост.
- Митриновић 2004: Д. Митриновић, *Трећа сила*, преводилац Гордана Митриновић Омчикус, Ендрју Ригби и Предраг Палавестра аутори додатног текста, Чачак: Градац.
- Oakeshott 1975: М. Oakeshott, predavanje na LSE, Political Education, str. 15, nav. u: W. J. M. Mackenzie, *Exploration in Government*, Macmillan, danas Palgrave Macmillan.
- Палавестра 1973: П. Палавестра, Почети српског експресионизма: Поезија Димитрија Митриновића, у часопису *Савременик*, год. XIX, књ. XXXVIII, св. 8/9, (103–142).
- Палавестра 1977: П. Палавестра, *Догма и утопија Димитрија Митриновића*, Београд: Завод за уџбенике.

- Пајин 2004: D. Paјin, Nova Evropa i Dimitrije Mitrinovic, *Zlatna greda*, God. 4, br. 32/33.
- Стојановић 1972: М. V. Stojanović, Antički uzori metrike Dimitrija Mitrinovića, *Analei societatii de limba romana*, Zrenjanin, 73, 3–4.
- Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.
- Скерлић 1921: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Требјешанин 2000: Ж. Требјешанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.
- Црњански 1929: М. Црњански, *Послератна књижевност*, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, СП, 2.

## *RIMSKI DNEVNIK, ПРИЧЕ И ЈЕДАН РОМАН МИЛИСАВА САВИЋА: НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У КЊИЖЕВНОСТИ*

У неколико последњих деценија двадесетог вијека доминирала су многа виђења и ставови који су проузроковали мноштво теорија око новонасталих идејних концепција. Самим тим у књижевном стваралаштву можемо да се сусретнемо са различитим тематско-мотивским помјерањима, као и различитим идејним сегментима који су најчешће предмет постмодерне поетике. Критичари који прате савремену културу испитују границе између књижевности, критике и филозофије, тако да традиционални приступ у изучавању умјетности тешко улази у нови начин изражавања.

Под утицајем глобализације сусреле су се многе свјетске културе и обичаји, са тим у вези изазване су и различите реакције код човјека. Неки сматрају да овај процес обогађује свјетски поредак, док други у новој култури виде пријетњу утврђеним вриједностима и правилима. Можемо рећи да се још од давнина у свијету дешавају свеобухватне промјене, као што је то нпр. миграција и сл. Тако постоје тврдње да је глобализација један релативно нов израз за неке старе процесе који су се раније само другачије називали. Синоними за глобализацију су, на промјер: „универзализација“, „интернационализација“, „монријализација“, „американизација“, „мекдоналдизација“ итд. Међутим, разлика је у томе што је данас глобализација схваћена као општи продукт технолошких достигнућа. Наиме, глобализација потиче од француске ријечи „глобал“ што значи цјеловитост или свеукупност, као дуготрајни историјски процес у којем људски род од самих почетака својим кретањем и изумима тежи свеобухватности свијета.

Проблем опстанка глобалног и елементарног стављен је у фокус постмодерног стања, то је и један аспект постмодерне, а представља једну од стратегија опстанка одређених норми. Али исто тако стварност је и глобализација, а и отпор прогресији глобализације, и то баш поводом тих посљедица. У сваком случају, не представља једнозначан излаз из контраверзи постмодерног стања, које употребљавамо као ознаку за специфичну друштвену ситуацију насталу остварењем модерних програма, али у одређеном облику открива проблем опстанка као кључну, практичну тему.

Глобализација је присутна у свим областима културе и друштва. Ми ћемо у овом раду говорити искључиво о књижевној култури

---

\* marijakaradzic87@gmail.com

постмодерне у контексту глобализације. Настојаћемо да предочимо наведени феномене у прози Милисав Савића *Rimski dnevnik, приче и један роман*. Дјело је писано у духу постмодернистичке поетике, а његову структуру чине: дневник, мемоарске приче и роман. Рад има за циљ да предочи улогу писца и књиге у ери глобализације, те у квазидемократском друштву. Овај роман ставља у први план вјечите политичке заблуде које проузрокују један општи проблем, како у европском тако и у српском друштву. Посебну пажњу посветили смо дефинисању Савићевих топоса: затвореног и отвореног простора.

Милисав Савић је писац који је своје књижевно стваралаштво обиљежио радикалним поетичким промјенама, самим тим код њега можемо издвојити неколико стваралачких фаза. Међутим, књига *Rimski dnevnik, приче и један роман* писана је на темељима постмодернистичке поетике. Она у себи садржи дневник, мемоарске записе, аутопоетичке текстове, сопствене приче које су везане за хронотоп Рашке, малу антологију приповиједака италијанских писаца и један роман.

Након ових неколико уводних напомена осврнућемо се на поетику постмодерне истичући нека од битних начела, а која су уско повезане са предметом овога рада. Наиме, поетика постмодернизма окреће се ка постојећим мотивима, са убјеђењем да је све већ написано и да је једино могуће цитирати и преписвати постојеће. Затим, *постмодерну* карактеришу поновљивост, пародија и иронија. То је мултижанровски правац склонији интертекстуалности, цитатности и интелектуалном колажу. Управо те презентације кроз интелектуални колаж (тј. мијешање, хибридна жанрова), клише, пародију и гротеску, честе су теме у расправи о новој тенденцији у умјетности и култури друге половине XX вијека. Мада је касномодернистички стил наглашен у поетици Џејмса Џојса још 1939. године, потребно је предочити гдје су запажени први знаци постмодернистичког романа. Наиме, „Постоји уверење да се постмодернистичка књижевност, а ту се мисли, у првом реду на роман, зачиње у Америци после Другог светског рата. Америци је дато првенство зато што је та земља најраније ступила на пут постиндустријске револуције, па су њени писци, као што су Соул Белоу, Норман Мајлер, Џон Апдајк, а пре свих Џон Барт, престали да буду модерни у класичном смислу и отворили врата писању према алузивним областима историјског романа, према научним фикцијама, вестерну, порнографији, при чему се све те форме стављају у исту раван да би се фактички и фиктивно међусобно прожеле.

Друга струја је европска, а корени су јој у међуратној књижевности. Њен родоначелник је Хорхе Луис Борхес, тј. његова дела штампана још четрдесетих година прошлога века. Слично је родоначелничко значење и међуратних романа руског писца Владимира Набокова. Иако његови међуратни романи нису могли да имају озбиљнијег утицаја на амерички постмодернистички роман, ипак су били значајна појава, паралелна са Борхесовом прозом, која је претходила постмодернизму у Америци и



Европи, јер је лудистички принцип уграђен у њихово биће и твори смисао дела“ (Вучковић 2005: 560–570).

Традиционалне приповједачке структуре се распадају, карикирају и мијешају, прича више не тече континуирано. Хорхе Луис Борхес у огледима из књига *Расправа* и *Друга истраживања*, тврди да је све пролазно и да само остају варијације које временом блиједе. Стога стваралац треба да има на уму да се у човјеку налази врело из кога те идеје извиру. Људска остварења изнова се рађају и умиру, а „чар стваралачког у духу појединца и јест у томе што он никада не може обухватити судбину врсте: оно што на разини врсте је вјечно понављање, на разини појединца јест поновљиви догађај“ (Борхес 1985: 169).

Предочена техника писања прозе у посљедњој четвртини XX вијека, доноси новине и у српској постмодернистичкој књижевности. Данило Киш 1976. године објављује спис под називом *Час анатомије* у коме посебно истиче Хорхе Луиса Борхеса. „Кишово истицање Борхеса у *Часу анатомије* подудара се са временом када су о његовом делу изrekli високе оцене и други постмодернистички романијери (Итало Калвино, Умберто Еко, Милорад Павић). Кишово изјашњење за Борхеса показује да су његова последња прозна дела (*Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих*), писана у борхесовском стилу, значила не само нову етапу у његовом књижевном развоју, већ и у тадашњој српској прози. Кишов полемички спис *Час анатомије*, могао би се зато схватити и као нека врста програма и тумачења постмодернистичког прозног текста и његових интенција“ (Вучковић 2005: 623). Постмодернизам успијева да се наметне читалачкој публици, те да се профилише у српском роману захваљујући дјелима Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића. Осим ових истакнутих постмодерниста, и у стваралачким етапама Милисаве Савића доминира дјело постмодернистичке културе, које књижевној критици пружа широк спектар анализа и тумачења.

Дјело Милисаве Савића, *Rimski dnevnik, приче и један роман* обухвата различите карактеристике савременог друштва, политике и умјетности. Из њега се може доста сазнати о српским политичким заблудама, богатству италијанског, културног и књижевног живота, богатству књижевности у другој половини XX вијека и о њеном расипу у тзв. демократском друштву. У времену када информације стижу с краја на крај свијета неухватљивом брзином и када се не може мјерити количина технолошких достигнућа, отвара се питање: какав је положај умјетности и умјетника под утицајем глобализације и модерног демократског и политичког друштва дубоко прожетог идеологијом?

Мултижанровска проза *Rimski dnevnik, приче и један роман*, Милисаве Савића слиједи најбоље књижевне особине његове раније прозе. Те вриједности доминантне су посебно примјеном различитих наративних токова, који су претходно најизраженији у роману *Ожигљци тишине*. У основи поменутог романа налази се прича двојице, слободно можемо да

кажемо, највећих писаца српске модерне. Ријеч је о Иву Андрићу и Милошу Црњанском. Такође и у овом дјелу написаном колажном техником смјењују се есеји, биографске приче, новински исјечци што је веома блиско стилу постмодерне и прози која је предмет ове анализе.

Милисав Савић успијева да обједини наизглед неспојиве елементе. Структуру дјела чини мјешавина различитих жанрова. Наиме, ова проза се састоји из једног дневника, низа мемоарских прича и једног романа. Роман под називом *Принц и сербски списатељ* аутор је објавио засебно исте године када и ово мултижанровско дјело. У прози *Rimski dnevnik, приче и један роман* он има средишње мјесто, а у њему аутор залази у дубљу историјску и културну прошлост, не напуштајући могућа подударана са савременим тренутком. У роману се преплићу супротне животне судбине знаменитих Срба, Доситеја Обрадовића и Стефана Зановића, познатог и под именом Лажни Цар Шћепан Мали.

Колико год се мијењало прозно писмо Милисав Савића, постоје неки елементи које писац константно користи, само из дјела у дјело они су преобучени у друго рухо. „Користећи се и овде својим омиљеним средствима, као што су фантастика, бурлеска, гротеска, хипербола, снови, хедонизам и занос, Савић је поновио свој књижевни поступак и своју поетику одвео корак даље, овога пута у правцу психоаналитичких концепција, нарочито у чудноватим Зановићевим сновима и Доситејевим бунилима“ (Продановић 2011: 270).

Снови Стефана Зановића и Доситејева борба са свијетом пуним неухватљивих утвара, које он не може да савалада својим просвјетитељским разумом ефектна су мјеста у Савићевом роману. Такве приче се смјењују у овој прози, а оне пружају и могућност паралела са данашњим режимом и културно-политичком ситуацијом. У таквим дијеловима се најбоље изражава Савићево коришћење фантастичних и митских елемената, са којим употпуњава ово књижевно остварење. Једна од специфичних прича истакнутог карактера јесте сахрана Стефана Зановића, кроз његово сновиђење. „На сахрани – нема сумње да је у питању сахрана, иако онај кога сахрањују посматра сопствени гроб – окупило се доста света. Сви су у карневалској одећи“ (Савић 2008: 78). Јунак кроз сновиђење посматра свој одлазак са овога свијета. Стефан Зановић је писац поријеклом из Будве, у периоду његовог дјеловања писци су били предмет прогоњења и мучења. Врло могуће да нам на овакав начин писац жели приближити њихов положај, и присилни одлазак из свијета јавности, који је и у савременом добу бивао присутан код писаца и стваралаца и из других умјетничких области. Стицајем околности, Стефан Зановић постаје и владар Црне Горе, Шћепан Мали, али ће га велике амбиције довести до страдања. Савић се користи биографијама и дјелима великих писаца. Ту је и Доситеј Обрадовић, иако наизглед неспојива личност са Зановићем, аутор успијева да изнађе довољно елемената како би их уврстио у ово дјело. Доситеј бира мало другачији пут од Стефана Зановића, одриче се

европског живота због свог народа, спашава невинне људе и својим просвјетитељским разумом покушава се супротставити „лажном принципу који је ненадано бануо из белог света и пореметио патријархални мир епског света; кроз Љубичино *Немам с ким ладно пити вино...* веје метафизичка студен, страх од самоће и смрти у свету у коме се глава очас може изгубити, само ако неко на вас упре прстом и изговори реч вештица“ (Јоковић 2011: 107). Обојица писаца се као Протеј прерушавају, а у њихова дјела су уврштени аутобиографски факти, који некада знају писце сатјерати у ћошак, тако да су неки елементи подлегли поетици прећуткивања и прерушавања јер постоје и оне ситуације гдје је од већег значаја оно што није изречено у дјелу.

Када смо већ код аутобиографских елемената у књижевном дјелу, потребно је истаћи да у мемоарским записима који су настајали у Риму писац користи добар дио сопствених прича које су везане за хронотоп Рашке. У интерпретацији сопственог живота, лика и дјела, аутор неизбијежно прибјегава фикцији, у оној мјери колико се може рећи да је свака интерпретација *фикција*. У једној од ауторских књига, док говори о својој аутобиографији, Савић истиче да су „аутобиографије мање-више лажне. Можда не толико у погледу чињеница колико у погледу њихових интерпретација. То значи да аутобиографије припадају литератури. Фикцији“ (Савић 2011: 11). Фикционалност неког књижевног дјела утврђујемо помоћу поступка игре и успостављања релације са свијетом око нас, свијетом јаве и сна. Та аутофикционална проза је доста присутна у дјелима Милисав Савића, а веома је доминантна у *Rimskom dnevniku*. Аутофикција је одређена као постмодерни текст у коме се избацује присутност свезнајућег приповједача, а умјесто тога улази се у дијалог између наративног гласа и замишљеног читаоца. Разликовање стварног од измишљеног исказа не утврђујемо у језику већ у успостављању игре између варљивог, привидног и стварног књижевног текста. „Могло би се рећи да се проблем фикционалности аутобиографске прозе огледа у сукобу два споразума, једног који аутобиографију дефинише као литерарно дјело... и другог који јој намеће аутобиографски дискурс...“ (Радић 2011: 47). Однос између фикције и историографије је комплексан, имају много сличности. Међутим, постмодерна теорија доводи у питање раздвојеност књижевног и историјског, јер оба начина писања своју снагу у већој мјери изводе из вјероватноће, а мање из неке објективне истине.

У *Rimskom dnevniku*, Милисав Савић, амбасадор у Риму води билешке о свакодневним дешавањима. *Rimski dnevnik* је написан латиничним писмом, а аутор га употпуњава сопственим причама и мемоарским записима, сјећајући се Киша, Пекића, Тишме, Булатовића и др., тако да се у њему преплиће тренутно стање и минуло вријеме. Милисав Савић критички сагледава те записе. То нису само празна сјећања. Он је многе од ових писаца лично познавао и са њима сарађивао у својој уредничкој каријери. Може се рећи да је проза *Rimski dnevnik, приче и један роман*, као

хибридни жанр, једном ногом у фикцији, другом у животу, а карактеристике га формална промјенљивост и прилагодљивост у времену и простору.

Приче које су везане за хронотоп Рашке чине опус дјела *Rimski dnevnik, приче и један роман*. Аутор се првенствено враћа старим причама које приповиједа из каснијег умјетничког искуства када компонује ово мултижанровско дјело. Његова Рашка добија мало другачије мјесто у приповједачком ткиву јер аутор њу посматра из даљине окружен бирократским пословима и узаврелим свијетом, тако спаја једно наизглед неспојиво дјело. „На сваком нивоу Савићеве књиге уочава се тај паралелизам, тај дијалог, то захватање укоштац између индивидуалног и општег, то мешање између мртвих и живих“ (Јоковић 2011: 105). Код аутора доминира топос затвореног и отвореног простора. У затвореном простору, одвија се велики дио људског живота, док је отворени простор, мјесто дјелатности. Прецизније речено, кревет је мјесто у коме човјек обавља највећи дио своје приватности, док на јавним мјестима човјек формира свој однос према свијету у којем дјелује.

Милисав Савић о овој књизи посвећује поглавље чувеном љубавнику и мање познатом писцу мемоара Казанови. „И опет паралела: Савићеве ликови из приповедака о Рашки обузети су на источњачки начин женом као објектом појуде, али целокупан однос лебди на недомашеном поетском, на маштовитом велу пуном тајанства; Казанова из овог поглавља је огољена механика грандиозно смишљеног полног акта, што је супротност умишљеној појуди која се, по свој прилици, остварује тек у злим временима, тек изван Савићеве приповедачке прозе“ (Бабић 2011: 34). Савић је заиста баратао свим могућим елементима из стваралачке радионице, и у овом роману се најгласније издвојио као писац постмодерне прозе. Само постмодерна дозвољава овакав спој жанровских и тематских цјелина. Наравно, Савић то ради веома добро и смислено. Он је писац који је проговорио о свом стваралачком раду, а читаоца лагано увео у писатељски кабинет, тако што му је предочио све недаће и хвале које су га пратиле као писца у раскораку времена и простора.

У дјелу *Rimski dnevnik, приче и један роман* спојени су сви жанрови који су истакнути у самом наслову. Из насловне синтагме можда стичемо утисак да се ради о несмисленој и необједињеној старалачкој форми, али напротив Савић је изврсно уклопио у једну цјелину роман, кратке приче и дневник. Аутор компонује сасвим иновативно дјело у српској књижевности, а и шире, даје простора свом стваралачком нагону инспирисан моралним и антрополошким сазнањима о конкретној људској заједници.

Затим, типично за постмодернизам је прекорачење претходно утврђених граница саме умјетности, жанрова, начина приповиједања итд. Прекорачење жанровских граница је итекако доминантно у постмодерни. У том смислу се писац Милисав Савић најрадикалније приближио овој књижевној струји, тако да је Савићева књига *Rimski dnevnik, приче и један роман* лингвистичко остварење у коме се налази комплекс наизглед

неспојивих тематских и жанровских цјелина. Ово дјело свако може да чита у „складу са захтевима документарне и мемоарске књижевности, збирке приповедака, антологије или романа, а онај крајњи закључак који се тиче задовољства у тексту... биће утисак непомућене оригиналности и свежине, лакоће приповедања које пропитује границе поетике, историјске или књижевне семантике“ (Јоковић 2011: 98). Границе између литерарних жанрова у постмодерни постале су неопипљиве. Међутим, најрадикалније су прекорачене границе између фикције и нефикције и самим тим, између фикције и живота, односно аутофикције.

Код Савића је писање досегло до оне величине, коју је Борхес утемелио у свјетској књижевној култури. Он подсјећа на оно што је некад било и успоставља везу између властитог текста и већ постојећих писаних свједочанстава. Писање је игра са цитатима и сјећање на прошлост, аутор се ослања на већ постојеће изворе и настоји да их коментарише, а ти коментари некада прелазе у расправу или мистификацију стварности. Писац усваја мотиве фантастичне књижевности, уноси осјећање које је фокусирано на проблем власти и улогу појединца у датом систему, те страдање умјетника и ширење квазидемократских идеја. Савић то све успијева да изрази у своје дјелу, захваљујући способности изражавања која се реализује прецизним језиком, лакоћом, брзином, тачношћу и појмом видљивости. Ови појмови подразумевају свеукупна разматрања Итала Калвина о постмодернистичкој естетици и поетици.

Савић је заиста цијенио Калвинов рад, тако да није ни чудно што се придржавао неких принципа које је овај писац утемелио у постмодерну књижевност. Када је Калвино, „објавио роман *Ако једне зимске ноћи један путник...*“, познати мексички писац Карлос Фуентос је рекао да би волео да је он створио овај постмодерни лудички замак. Онима који познају Калвиново стваралаштво и допринос постмодерном роману, оваква изјава је сасвим разумљива“ (Јоковић 2002: 360). Милисав Савић исто тако уобличава пројекат постмодернистичког, фрагментарног и документарног дјела, за које би сигурно многи писци његове генерације пожељели да је њиховог пера отисак.

Књижевно дјело овог аутора примјер је укрштања више поетика. Рана Савићева дјела писана су у знаку пищевог настојања да проговори о актуелним идејама и идеолошким конфронтацијама у домаћој средини, а касније користи један нови ерудитни стил који се темељи на уграђивању документа у роман, са много навода из свих научних, књижевних и историјских области.

Борхес, родоначелник постмодернизма, стварност је једино сагледавао у литератури и библиотеци, док је за њега реални свијет фантазија и измишљотина. „Да стварност покушава да прибегне литератури, односно да посини оног који јој је отац, био је изгледа свестан и сâм Борхес“ (Савић 1012: 70). Појмови субјективност, интертекстуалност, референце и идеологије чине основу проблематизованих односа између историје и

фикције у постмодернизму. Ипак, многи савремени теоретичари указали су на нарацију као нешто што обухвата све њих. Нарација преводи знано и испричано, а управо то превођење конструише постмодерну фикцију. Конвенције нарације и у историографији и у роману нису принудне, већ омогућавају услове за могућност производње смисла.

Постмодерни текстови настају на основу већ постојећих текстова, што нам говори да је постмодерна у ствари *палимпсестичке природе*. „Многи тврде да уметност нема свог референта у стварности него само у тексту, без обзира да ли је реч о уметности која као предметни свет узима фиктивне објекте или оне који су исторични“ (Јоковић 2002: 438). Међутим, и за ову теорију су подијељена мишљења.

Радикална међузависност разнородних сегмената друштвене стварности у постмодерни изазива ланчане реакције. У складу са тим неке врсте промјене се не могу предвидјети нити се са њима може управљати. Значајна посљедица тог постмодерног стања јесу различите политичке, економске и друштвене сфере, које се сукобљавају са плуралитетом животних форми.

Милисав Савић је у својим дјелима исказао отпор према свим диктаторима и ретроградним идејама, покушавајући да одржи равнотежу на клацкалицы између тренутка и вјечности. Савић је обиљежио свој опус, поред осталог, и специфичним временско-просторним инверзијама. Он, као житељ једног модерног друштва, говори о минулој културно-историјској прошлости, повлачећи паралелу између савременог тренутка и минулог доба.

Иновације које је овај писац донио српској књижевности су и жанровског карактера. Код Савића имамо у једном прозном дјелу више жанровских остварења, кренувши од приче па до дневника и мемоарских сјећања, а то и није била пракса у српској књижевности. У том сегменту Милисав Савић је најизражајније приступио постмодерни као стилској формацији.

Његово дјело одликује вишеструко значење. Аутор омогућава једно слободније, нелинеарно структурирање текста, док читаоцу нуди осим праволинијског и скривито читање, повезивање одредница како према ауторовим упутствима тако и према властитом нахођењу. Писац је прешао трновит стваралачки пут, а то можемо да кажемо јер Савић у више наврата истиче биографске елементе у својим дјелима. Он говори о своме стваралачком раду, а читаоцу открива све недаће које су га пратиле.

Књижевност је често била на маргини, а писци прогоњени и спутавани. Тај проблем Савић предочава у дјелима као што су *Туп комитског војводе*, *Хлеб и страх*, *Ожиљци тишине*, *Фуснота*, *Љубавна писма* и друге лекције, *Rimski dnevnik*, *приче* и *један роман* и др. Милисав Савић је сматрао да је слобода темељ сваког умјетничког дјела. „Апсолутна слобода једино може постојати у уметничком делу... Само у уметности се спаја оно што је неспојиво: живот и смрт, пролазно и вечно, реално и

фантастично, хаотично и формално...“ (Савић 2012: 83), а овај писац из Рашке је до те слободе досегао у својим дјелима.

#### Извори

Савић 2011: М. Савић, *Милисав Савић*, Београд: Службени гласник.

#### Литература

Бахтин 1988: М. Bahtin, *O romanu*, prev. Aleksandra Badnjarević, Redakcija prevoda Đorđije Vukotić, Beograd: Nolit.

Борхес 1985: J. L. Borges, *Sabrana djela, 1975–1982*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Бужињска, Марковски 2009: А. Буџињска, М. Р. Марковски, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Вучковић 2005: Р. Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Дамјанов 2008: С. Дамјанов, *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Београд: Службени гласник.

Јоковић 2002: М. Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.

Лиотард 2005: J. F. Lyotard, *Postmoderno stanje*, prev. Tatiana Tadić, Zagreb: Ibis grafika.

Продановић 2011: О. Продановић, Поетички заокрети у опусу Милисав Савића и њихово значење, у: М. Милићевић, *Књижевно дело Милисав Савића*, Рашка, Нови Пазар: Центар за културу Градац, 233–271.

Радић 2011: Ž. D. Radić, *Autobiografija, fikcija i ja*, Beograd: Službeni glasnik.

Савић 2011: М. Савић, *Милисав Савић*, Београд: Службени гласник.





## СУНОВРАТ ДУХОВНИХ ВРЕДНОСТИ, АЛИЈЕНАЦИЈА И УГРОЖЕНОСТ ИНТИМНОГ КАО ТАМНА СТРАНА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ *ОНО ШТО ОДУВЕК ЖЕЛИШИ* ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ\*\*

### 1. Увод

Глобализација као једно од главних обележја савремене епохе (Видојевић 2005: 7), у бити је противречан феномен који захтева мулти-дисциплинарно сагледавање, али уз избегавање хипероптимизма на једној, као и изразито негативне критике на другој страни. Често истицано Јанусово лице глобализације упућује на њену суштинску двострукост: упоредни прогрес и регрес, еманципацију и поробљавање, тамну и светлу страну (Печујлић 2002: 21). Наличје глобализације, о којем ће у овом раду бити речи, огледа се у негативном утицају не само на друштво у целини и сферу јавног живота, већ и на нивоу индивидуалног, приватног и личног, јер њена карактеристика оличена у натперсоналности утиче на губљење специфичних обележја појединачног.

Негативне последице глобализације су сагледане кроз негативно дејство масовне културе и мас-медија, којима се јединка поништава и своди на материјалног и духовног конзумента као централну фигуру потрошачког друштва и потрошачке културе, а што је представљено у једном од структуралних слојева романа *Оно што одувек желиши* Гордане Ћирјанић.<sup>1</sup> Указује се на егзистенцијални проблем растакања бића, деперсонализације и алијенације. Ријалити шоу-програм као радикални облик телевизијске фикције, заснован на грубом мешању сфера стварног и фиктивног, као и приватног и јавног, у животу главног јунака заузима место које је раније имала фикција књижевности, што показује да тек

---

\* jelena.mladenovic.1417@gmail.com

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

<sup>1</sup> Роман *Оно што одувек желиши* Гордане Ћирјанић је награђен НИН-овом наградом за роман 2010. године.

стварност, бизарнија од било које фикције, брутални продор у приватно и интимно, успева да поткрепи глобалну потребу за сензационализмом, али сведочи и о урушавању концепта колективних вредности, како етичких тако и естетских.

Производи масовне културе, мас-медији, појављују се као један од узрока алијенације (отуђености појединца у свим облицима друштвених заједница, али и отуђења од сопства у виду деперсонализације), а затим и суноврата етичких вредности кроз угроженост интимног и приватног, као и естетских кроз доминацију (грубе) телевизијске фикције над фикцијом писане речи. Са друге стране, како је и сама природа глобализације двострука, тако и овај роман носи једну имплицитно наговештену хуманистичку интерпретацију, али се она не може сагледати као светла страна глобализације, већ пре као вид могућег превазилажења њених негативних последица

## 2. Алијенација у савременом друштву

Роман *Оно што одувек желели* конципиран је као (псеудо)исповест главног јунака Слободана и написан је у специфичном облику епистоларне форме чији је адресат јунаков брат, Александар. Главни јунак, који је истовремено и наратор, покушава да у овој исповести проговори о својим непочинствима: прељуби, убиству из нехата и учествовању у једном неморалном чину, такође из нехата. Будући да се налазио са обе стране телевизијског екрана, најпре као продуцент ријалити шоу-програма *Оно што одувек желели*, а потом и као пасионирани конзумент телевизијске фикције оличене у сличним ријалити програмима као и форензичарским и криминалистичким серијама, он својим личним примером, али и размишљањима из метапозиције, дакле и формом и садржајем свог казивања, сведочи о појави отуђености и, говорећи о глобалном проблему алијенације, проговара и о сопственој. Свестан да је зависник од телевизијске фикције, примећује да му је сваки дан одређен распоредом емисија и дистанцирањем од реалног света кроз бег у свет телевизијског програма. Зависност од фикције и бег у њу појављују се тако као први вид алијенације субјекта. То што се ретко виђа са људима јунак објашњава као „инстинктивно избегавање досаде и непријатности“ (Ћирјанић 2011: 37). Сцена у којој посматра свадбено весеље у суседном ресторану, израз је његовог контемплативног мирења са својим избором да буде сам и израз свесног пристајања на отуђење. Гледајући те људе који су „усамљени у гомили“, изоловани једни од других упркос томе што деле исти физички простор, јунак закључује:

„То је слика, у малом, целокупног друштвеног живота. Како онда да ми буде жао што не учествујем?“ (Ћирјанић 2011: 92).

Доживљавајући такве видове забаве као тортуру, постаје јасно због чега му свако дружење и непосредно комуницирање са људима изазива тексобу. Осим тога, он преферира и неме дијалоге, каква је и цела ова његова исповест коју је наменио брату. Свесно се залаже за „разговоре у мислима“ јер је у таквим видовима „комуникације“ успешнији од оне коју би могао реализовати у стварности:

„Неми дијалози су кудикамо приснији и целисходнији од сусрета уживо. Не само да их радо водим, него се залажем за разговоре у мислима. [...] Каткад се слатко испричам са одсутним пријатељем, и то је довољно“ (Ђирјанић 2011: 92).

Јунак сведочи о губитку базичне човекове потребе да комуницира са осталим члановима друштвених заједница којима припада, што је сигнал који упућује на потпуно отуђење. Дефрагментисана блискост још је једино одражена у виду виртуелног и замишљеног присуства другог, адресата „епистоле“, који се појављује најпре као могућност за рефлексију субјективитета главног јунака.

Људи који више нису способни за међусобну комуникацију и поделу емоција, не могу се уживети ни у проблеме својих најближих. Осећање истинске емпатије је угушено, али се јавља супститут у виду первертиране емпатије као интензивног уживљавања у телевизијске приче и животе непознатих људи са телевизијског екрана. Неспособни да са онима из свог окружења поделе интиму, у околностима где би њено разоткривање могло бити природно и очекивано, они је сада врло лако деле са милионским аудиторијумом. Уживљавање у телевизијски свет симулакрума и хиперреалности их удаљава од реалног живота којим најчешће нису задовољни. Маклуанов концепт глобалног села заснован је на идеји да сви људи у истом тренутку могу бити изложени истим представама, што се и постиже захваљујући новим технологијама, али виртуелна заједница истовремених конзумента одређеног програма не почива ни на каквој блискости, већ управо на разарању свих традиционалних облика колективитета. Уместо првобитне замисли да буде фактор интеграције, глобализација показује своје друго лице у изазивању отуђења.

Појављивање масовних медија, телевизије, у потпуности је променило приватни живот појединца. Дневна соба која је на просторном плану требало да представља место окупљања породице и њено симболично језгро, сада постаје место њене дезинтеграције и место конзумације телевизијског спектакла. Телевизијски екран представља метафору прозора кроз који се из једног „досадног“ живота посматра неки други, „занимљивији“. Људи престају да живе сопствени приватни живот, а његово место почиње да заузима јавни живот који је и сам посредством малих екрана зашао у просторе приватности. Осим тога, они сада покушавају да у

њему учествују, најпре га пасивно коментаришући, а касније желећи да и сами постану његов активни део.

„Телевизор вам служи, попут амбијенталне музике, да одржава бруј живота у кући, да вам обезбеди, у другом времену – сад кад су деца отишла – какав-такав разговор у виду узгредних опаски, и утисак да сте у току, да делите, с својом околином, друштвене надражаје. Укључен телевизор вам дође као декор, додуше, обавезни, и мора да је тако у многим домаћинствима, можда и у већини. Проблем се, изгледа, јавља само за оне који се удубљују, као ја, и којима је, живели не живели у заједници потребан додатни садржај, јер су непоправљиво сами. Колико ли је таквих? Такође много, уверен сам“ (Ћирјанић 2011: 69).

У интертекстуалној комуникацији са *Романом о Лондону* Милоша Црњанског, јунак проблематизује Рјепнинову максиму да је секс корен свега (*Sex is at the root of everything!*). Иако је наша култура и даље опседнута телесним, много више него раније је тежиште пребачено са секса на смрт, са живих тела на лешеве. Еротизам је потиснут телесним које припада домену насиља. То што се на телевизији приказује све више лешева које форензичари прецизно сецирају не би ли открили узорке нечијег умирања, указује на тенденцију новог доба ка детабуизацији смрти. Али о смрти ближњих, као ни о њиховим проблемима, нико не жели ни да говори ни да слуша, што још једном потврђује отуђени свет глобализованог друштва. Иако се навикава на идеју смрти, човек западне цивилизације се не може помирити са умирањем. Оно не може бити детабуизирано јер подразумева блискост која се у савременом друштву све више губи.

Удаљавајући се од других, човек се удаљава од себе самог што води ка деперсонализацији. Испражњени субјективитет бива погодно тло на којем се гради идентитет, одређен конзумеризмом. Потрошња постаје место успостављања субјективитета и само је један од видова човековог конформизма. Појединац је тако одређен и врстом програма које гледа, а сам главни јунак поетиком форензичарских серија, јер попут њихових јунака сецира свој живот и своју прошлост. Растакање свих облика друштвених заједница, од нације до породице, подстакнуто процесима глобализације, на крају доводи до растакања самог бића и губљења сопства.

Деловање глобализације, посредством медија, на конституисање субјективитета је веома изражен облик наметања идентитета. Електронски медији „нуде нове изворе и нове дисциплине за замишљена сопства и замишљене светове“ (Ападурај 2011: 14). Ападурај види медије и миграцију као два главна и међусобно поевазна елемента која делују на рад имагинације, према његовом мишљењу конститутивне особине модерне

субјективности (2011: 14). Масовни медији приказују „богат, променљив репертоар могућих живота, од којих једни продиру у имагинацију обичних људи успешније него други“ и све више људи „сагледава свој живот кроз призму могућих живота које нуде сви облици масовних медија“ (Ападурај 2011: 87). Имагинација, дакле, утиче на обликовање друштвеног живота, а условљена је сликама које долазе посредством масовних медија.

Оно што се дешава са јунаком овог романа је екстремни вид одабира могућег живота, који је краткотрајан – траје колико и епизода серије коју гледа, али је перпетуиран – понавља се константно у за то предвиђеним терминима. Јунак признаје да, док гледа серије, „улази“ у неки од карактера и пролази кроз процес директне идентификације, и зато су читаоцу садржаји многобројних епизода форензичарских и криминалистичких серија испрличани из перспективе неког од ликова у чију је персоналност уживљен јунак романа. Тако имагинација доводи до једног вида потпуне деперсонализације субјекта у готово патолошком идентификовању са другим:

„Алисон се облачи – е, баш ћу да уђем у њене панталоне“ (Ћирјанић 2011: 85).

„Ух! – баш сам се намучио у женском телу, са икс ногама, све време избегавајући супружански пољубац, чак пио пиво, што никад не радим“ (Ћирјанић 2011: 91).

Свуда су постављени само привиди слободе у којима се појединцу пружа право на квазиизборе, што се лако да довести у везу са иронично именованим главним јунаком, Слободаном, чија се слобода једино огледа у праву на бирање телевизијских канала и програма које ће гледати, а што га заправо претвара у највећег конформисту. Људи „су почели да се трансформишу у потрошачке машине, да губе свој унутрашњи свет, да заборављају своје духовне немире, да изједначавају своју слободу са укидањем ограничења у трошењу, померању, сељењу“ (Мандзаридис 2011: 18). Могућност избора је первертирана, а царство слободних људи највећи мит глобализације, јер она не води напретку свести о слободи, већ управо ка једном безалтернативном свету (Видојевић 2005: 29).

### *3. Савремени медији и криза духовних вредности*

Урушавање концепта духовних вредности, етичких и естетских, у овом роману је такође представљено кроз дејство масовних медија, телевизије пре свега. Глобализација, којој доприноси убрзан технолошки развој, изнедрила је појаву мас-медија као показатеља доминације масовне културе и појаве хомогенизације културе уопште, а самим тим и губљења културних идентитета који се растачу у „плурализму истог“. Хомогене-

низацију културе неизоставно прати и хомогенизација укуса чиме се додатно урушава могућност очувања националног и културног идентитета.

Радња овог романа се одвија у Србији, у првој деценији 21. века, дакле у времену транзиције. Транзиција се може схватити као пут од изолованог до глобализованог друштва. Након друштвене изолације, када се Србија налазила ван свих глобализацијских токова, сада се и на овим просторима појављују производи масовне потрошачке културе са којима се јунак раније сусретао у западним земљама. Слободан успева да објасни изостанак појаве масовне културе у Србији с краја 20. века – „...мислио сам да нису хтели, од своје патње, да праве ријалити шоу, и негде у дубини се томе дивео“ (Ћирјанић 2011: 52) – схватајући ипак да није реч ни о каквој националној посебности Срба која би се огледала у непријемчивости и имуности на производе потрошачког друштва, већ једино о појави друштвене, политичке, економске и културне изолације која је условила њихово кашњење. Чим се укључила у процес транзиције, и сама је постала колико жртва масовне културе, толико и њен произвођач. Како је за друштво у транзицији карактеристично истицање бесмислености живота, евидентна је појава да се једна врста бесмисла сада замењује другом – јефтином забавом.

Четири основне функције мас-медија биле би информативност, уверавање, забава и трансмисија културе (Вертовшек 2009: 141).<sup>2</sup> Оно што се дешава у савременом добу је да примарна функција медија – информативна функција – све више бива потиснута на рачун забавне функције која успешно контролише телевизијске гледаоце и значајно утиче на обликовање њиховог сопства.

Јунак зато овде анализира неколико врста „забавних“ телевизијских програма: криминалистичке и форензичарске серије, ријалити шоу-програме и емисије у којима се гледаоцима на различите начине прориче будућност.<sup>3</sup> На ниво исте забаве сведен је и телевизијски пренос скупштинских расправа. Концепт оваквих програма се успоставља на сензационализму и схватању да телевизија може омогућити шок као начин иступања из стварности отужне свакодневице. Склоност ка бизарности, шоку и чуђењу, за којима апетити стално расту, мора бити задовољена све радикалнијим видовима телевизијског програма, што говори у прилог отупелости чула публике.

Есејизирани дискурс јунакових коментара представља прави „трактат и поетици ријалити шоуа и детективских серија“ (Петровић 2011: 188). Ријалити шоу-програми као један од главних производа намењених

---

<sup>2</sup> Приликом издвајања ових функција мас-медија, Вертовшек се позива на студију *Introduction to Media Communications* чији су аутори Џ. Блек, Џ. Брајант и С. Томпсон.

<sup>3</sup> Иако се појам глобализације не сме поистоветити са много ужим појмовима вестернизације и американизације, који су само један од њених видова, ријалити програми јесу продукти западне цивилизације и културе.

забави заснивају се на јавном приказивању приватног из сфере интимности и могу бити посматрани у оквиру комплексног проблема односа нових технологија и морала.<sup>4</sup> Отуђени једни од других, неспособни али и невољни да међусобно поделе интимне тренутке, људи допуштају да њихова интима буде видљива милионском аудиторијуму посредством малог екрана, да би се могли уживети они који са њом немају никаквих стварних веза и за које је она фасцинантнија тим пре што представља амалгам стварног и фиктивног. Ријалити програм са једне стране представља екстремни вид егзибиционизма, а са друге стране омогућава гледаоцу да проживи и забрањена емоционална стања без осећања гриже савести.

Симулација јесте кључан термин за разумевање постмодерне медијске културе. Свет телевизије, према Бодријаровом концепту симулације и симулакрума, јесте свет хиперреалности и вештачки конструисане стварности. Стварност коју телевизија приказује није представа неког објекта из реалног света, већ производ нечег без порекла у њему. Стварно се замењује ознакама стварног. „Ствара се свет привида који замењује стварни свет“ (Бодријар 1991: 79). Телевизијска слика заузима место реалности, док реална збивања остају непрозирна, а оно што није емитовано као да није ни стварно, односно као да се није ни догодило. Телевизијска фикција ријалити програма само је један од симулакрума. Претакање реалности у фикцију је овде спроведено на принципу заокрета и укидања разлике између активног и пасивног кроз „растварање телевизије у животу, растапање живота у телевизији“, јер „... не гледате више ви телевизију, него телевизија гледа вас...“ (Бодријар 1991: 34).

„Није ту реч ни о тајни, ни о перверзији у доживљају 'истине', него о некој врсти језе изазване стварним, или о једној естетици надстварног, јези од омамљујуће и триком постигнуте тачности, јези од истовременог дистанцирања и увећавања, искривљавања мерила, крајње прозирности. Уживање у једном вишку смисла, када преграда знака силази испод уобичајене линије на којој се креће смисао: безначајно је егзалтирано снимком...“ (Бодријар 1991: 32).

Ријалити програм показује да фикција никада не може бити довољно бизарна колико то може бити стварност. Отуда се као начин задовољења потребе за сензационалним јављају програми који границу између стварног и фиктивног проблематизују и померају до њеног укидања. Стварност упливава у подручје намењено фикционалности и покушава да задовољи не само тежњу за сензацијом, већ и за фикцијом. У фикцији својственој књижевности стварност је заправо ублажена, стилизована, а човека новог доба може задовољити још једино сирова (а

---

<sup>4</sup> Технологија се симболички појављује у виду неког новог модернизованог Прометеја (Печујлић 2002: 54).

свакако и сурова) стварност представљена кроз медијуме телевизијске фикције.

Јунак посебно говори и о потреби савременог човека да буде обманут. Уживљавајући се у лажни, или хиперреални свет, он престаје да буде свестан празнине реалности:

„Живот на екрану је варка, врхунска варка, па ипак онај који на њу пристане не трпи обману – нема наде да ће икада постати више од гледаоца, ни лажног обећања о заједништву са људима“ (Ћирјанић 2011: 7).

„Наравно да не верујем. Ствар и није у веровању, него у апетиту за фикцију и пристајању на лаж – у потреби да затрпаш отужну стварност сензацијама, које те, у суштини не дотичу“ (Ћирјанић 2011: 38).

Расуло бића, али и расуло времена (Гароња Радованац 2011) представљено је кроз постављање телевизијског програма не као репродукције стварности већ као њене супституције.

#### 4. Суноврат етичких вредности

Свет глобализације, који Ентони Гиденс назива „одбеглим светом“, односно „светом који измиче“, представља човечанство које је изгубило контролу: „... упадамо у један глобални поредак који нико у потпуности не разуме, али чије последице осећамо сви“ (Гиденс 2006: 33). Глобализовани свет урушава концепте традиционалног живота: „Од свих промена које се дешавају у свету, ниједна није важнија од оних које се одвијају у нашој приватности – у сексуалности, емоционалним везама, браку или породици“ (Гиденс 2006: 77). Он с правом примећује да је највише носталгије за изгубљеним уточиштем породице у односу на било коју другу институцију. Отуда главни јунак својом исповешћу на специфичан начин, имплицитно, повезује те остатке одбеглог света једне породице или једног њеног дела, кроз оживљавање прошлости у свом имагинарном обраћању брату.

Утицај телевизијског програма на урушавање етичких вредности у овом роману је приказан пре свега кроз дејство ријалити програма, који су осмишљени тако да укидају однос сфера јавног и приватног. Грубим мешањем стварности и фикције, директним упливом стварности у форму телевизијске фикције, али без тенденције ка фикционализацији већ управо ка очувању утиска непосредне стварности, пореметио се и однос приватног и јавног. Наиме, са променом тежишта медија са информативне на забавну функцију, оно што је лично и приватно се, кроз манифестацију угрожености интима поједница, појављује на месту јавног, чиме се проблематизује и сам појам јавне сфере. Како су медијске слике постале



саставни део реалности свакодневног живота, јавила се и обрнута тенденција да се стварност свакодневице и приватног живота преточи у медијску слику, чиме се посредством глобалних медија затвара зачарани круг неразликовања сфера јавног и приватног живота.

Угроженост интимног је овде представљена кроз нехотичну злоупотребу ријалити шоу-програма *Оно што одувек желиш*, осмишљеног тако да појединци могу остварити својим најближима њихове највеће жеље. Као и сваки овакав програм, и овај је у потпуности контролисан, али се ипак отргао контроли. Стицајем околности, ријалити програм чији је продуцент био главни јунак, забележио је откривање сексуалности петнаестогодишње девојчице, приликом покушаја да јој испуни „животну жељу“ омогућивши јој упознавање са њеним тинејџ-идолом. Траума коју она овим разоткривањем интима доживљава не само пред широким аудиторijумом већ и пред самим идролом, симболички је уобличена сценом када њена бака отвара орман и у њему затиче своју унуку са кућним љубимцем, псом, у тренутку бизарног самозадовољавања. Буквално отварање ормана тако постаје симболичко отварање ормана, нежељено откривање интима још неформираниог бића, по својој бизарности непревазиђено.

Насиље је у самом језгру глобализације (Видојевић 2005: 29) и саставни део масовних телевизијских програма. Насиље над нечијом интимом које људи воле да гледају озбиљно уздрмава систем етичких вредности, али проблематизује и питање саме човекове природе:

„Свима је било мучно, свима који су то видели, а гледали су многи. Тајно. Да би били у току. Да би се згражавали. Људи то воле. Неки су се и смејали, у то не сумњам, а о онима који су уживали ни дандањи се смем да мислим“ (Ћирјанић 2011: 41).

Еволуција цивилизованог човека иде у смеру обуздавања забрањених жеља моралом. С друге стране, немају жеља у западном свету, према речима јунака, значи бити скоро болестан:

„Овде је човек без жеља меланхолик, лишен милости животних сокова – речју, болестан. [...] Жеља је моторна снага нашег света, коју смо примили у наслеђе – златна рибица, фонтана жеља, последња жеља“ (Ћирјанић 2011: 149).

Концепт испуњавања „животних жеља“, на којем је шоу *Оно што одувек желиш* организован, говори о испражњености самог појма жеље и деградираности његовог примарног значења. Иако то никако не смеју бити жеље из подручја забрањеног већ само оне друштвено прихватљиве, то нису жеље у смислу некаквих тежњи и циљева, већ хирови, смишљене бизарне активности чије испуњење, парадоксално, не треба да буде реализовано због онога који нешто жели, већ због онога који ће то гледати

као спектакл. Потпуно изокретање жеље у њену супротност опет је извршено деловањем медија.

Глобализација улази у саму људску личност, уносећи у њу деструктивни дух, односно дух новца, што доводи до укидња етике (Мандзаридис 2011: 17). Закони тржишта и новца дозволили су да се систем етичких норми пољуља и изврши дезинтеграцију не само друштва у целини, већ и сваког појединца понаособ.

### 5. Суноврат естетских вредности

У савременој цивилизацији је све сведено на визуелизацију и потискивање писане речи (Аврамовић 2010: 272). Визуелна медијска култура је у великој мери заменила друге облике културе и уметност као што је књижевност. Зато је она приморана да се са телевизијом, али и са интернетом, отима за пажњу и време човека. Криза естетских вредности је у овом роману предочена најпре кроз кризу књижевност као начина задовољења човекове потребе за фикцијом.

Будући да је одабрао да проучавање књижевности буде његова животна професија, главни јунак посебно истиче да је њему одувек било веома важно постојање могућности уласка у свет фикције. Међутим, оно што му се догодило јесте замена једног облика фикције другим. Место које је имала књижевност у Слободановом животу сада добија телелвизија. Како се још као млад „заразио бежањем у фикцију“, склањајући се од своје будућности и себе самог уопште, што опет маркира фикцију као вид алијенације, сада се ифицирао бежањем у фикцију покретних слика. За разлику од доба када је читао и време „крао“, сада време „убија“ у конзумерском препуштању производима масовних медија, и управо се ту огледа главна разлика између уживљавања у ове две врсте фикције: док прва појединца активира, друга га пасивизира.

И сам начин уживљавања потпуно је различит. Књижевност рачуна на стрпљивог уживаоца и његово континуирано интересовање приликом рецепције која не може бити временски детерминисана, а телевизијски програм, посебно серије које јунак гледа и чије нам садржаје детаљно препричава, захтевају краткотрајну пажњу и омогућавају брзо задовољење потреба својих гледалаца, будући да почивају на конзумерским законима производње и потрошње. Независни заплети са истим протагонистима и амбијентом успостављају квазиприсност као још једини преостали реликт деформисане блискости. Телевизијска фикција која је у овом роману кроз исповест главног јунака представљена, на прост и сиров начин покушава да задовољи потребу за фикционалношћу, без стилизације, и што је најважније – без лепоте естетског доживљаја.

## 6. Хуманистичка интерпретација

Јунак тврди да своје отуђење не доживљава као казну јер његова зависност успева да задовољи све потребе које има. Ова констатација не може бити у складу са јунаковим ангажовањем на писању исповести. Обраћајући се брату, макар и имагинарно присутном, јунак показује да у себи и даље чува неке етичке принципе засноване на потреби да кроз исповедање својих непочинстава дође до прочишћења у једном, могли бисмо рећи, хришћанском духу.

Истичући на почетку да му је увек недостајало маште да напише роман, иако је његов животни позив усмерен на књижевност, он ће на крају своје исповести наговестити да му она личи на литерарну творевину – „Кад погледам, ово испаде цела књига.“ (Ћирјанић 2011: 284) – *оно што је одувек желео* да уради – доказујући тиме и даље важно место књижевности у његовом животу, а чувајући концепт стварне животне жеље, а не некаквих бесмислених хирова на чијим је реализацијама радио као продуцент ријалити програма. Цела његова романескно уобличена фикција у исповедном тону сведочи о истицању значаја естетских књижевних вредности, угрожених под теретом производа глобалних медија.

Јунак, истовремено и наратор, као апсолутни владар над овом фикцијом, користи се деконструкционистичким поступком: најпре у потпуности прихвата један концепт, а затим га преобликује у смеру, односно смислу претпостављених нових вредности. Функционалним препричавањем садржаја епизода криминалистичких и форензичарских серија, као и описом појединих ријалити програма чији дискурс у есејизираним деловима текста детаљно анализира и на тај начин гради један од структуралних елемената своје исповести, он успева да искористи садржај производа масовне културе као мотивацијску и тематску подлогу и да уради оно што је сам одувек желео, а то је да створи књижевну фикцију. „Одвек сам желео да будем писац“ (Ћирјанић 2011: 284), рећи ће на крају јунак који је успео да сву бизарност телевизијског програма на овај начин деконструише, како би омогућио конституисање романескне фикција као чувара угроженог система вредности.

Роман, упркос приказивању дехуманизованих облика понашања, кроз покушај очувања естетских вредности, пружа могућност и за поновно успостављање идентитета, односно субјективитета. Зато се на крају појављује мотив катанца на који јунак одлучује да напише само своје име и окачи га на Мост љубави у Врњачкој Бањи, чинећи тиме симболички покушај повратка самом себи (Гароња Радованац 2011: 695), а који је већ извршен писањем ове исповести као реконституисањем изгубљеног сопства.

## 7. Закључак

Сведоци смо тога да развој цивилизације не мора бити праћен обавезним културним и моралним напретком (Видојевић 2005: 50). Роман *Оно што одувек желиш* представља критику савремене цивилизације, глобализације и масовних медија. У њему је представљено урушавање етичких и естетских вредности, али и појаве алијенације и деперсонализације, будући да агресивност медија не доводи само до отупелости савременог човека, већ и до потпуног губитка могућности за слободно формирање субјективитета. Деловање мас-медија проузроковало је неразликовање сфера јавног и приватног живота, укидајући концепт приватности, али и сваке могуће блискости. Ипак, једна оптимистичнија интерпретација наговештена је упркос доминантној кризи хуманитета.

## Литература

- Аврамовић 2010: З. Аврамовић, Глобализација и дезинтеграција: културни, медијски и образовни аспекти, Београд: *Српска политичка мисао*, 17/1, Београд, 267–280.
- Ападурај 2011: А. Ападурај, *Kultura i globalizacija*, Београд: Библиотека XX век.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Simulakrumi i simulacija*, Нови Сад: Светови.
- Вертовшек 2009: Н. Vertovšek, Noam Chomsky – medijske iluzije i prokletstvo boga Janusa, Београд: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 15, Београд, 139–152.
- Видојевић 2005: З. Видојевић, *Kuda vodi globalizacija*, Београд: Филип Вишњић/Institut društvenih nauka.
- Гароња Радованац 2011: С. Гароња Радованац, Роман о расулу времена и бића, Београд: *Летопис Матице српске*, 487/4, Београд, 689–695.
- Гиденс 2006: Е. Gidens, *Odbegli svet*, Београд: Stubovi kulture.
- Мандзаридис 2011: Г. Мандзаридис, *Глобализација и универзалност*, Београд: Службени гласник.
- Петровић 2011: З. Petrović, Фикција о фикцији, Београд: *Polja*, 468, Београд, 187–190.
- Печујлић 2002: М. Ређуљић, *Globalizacija: dva lika sveta*, Београд: Gutenbergova galaksija.
- Ћирјанић 2011: Г. Ћирјанић, *Оно што одувек желиш*, Београд: Народна књига/Алфа.

## ДОМАНОВИЋЕВА „ДАНГА“ – ЖИГ НА ЧЕЛУ ТОТАЛИТАРНЕ ДРЖАВЕ

Наш нобеловац Иво Андрић је једном приликом рекао да књижевност на овај или онај начин треба да служи човјеку и човјечанству. Поставља се питање како то умјетност може да служи и да помогне. Одговор опет можемо наћи код Андрића: књижевност помаже људској јединки да се нађе и снађе у тешким и смутним временима „кад паметни заћуте, а будале проговоре“.

А таквих је времена било, а на иста су српски књижевници попут Стерије, Змаја, Матавуља, Сремца, Нушића, Кочића и посебно Домановића одговарали сатиром.

„Тешко је не писати сатиру“, ријечи су које потичу још из античког доба и изражавају „такав став према животу у којем се злоћа чини свугдје присутном и тако бесрамно наметљивом да ју је немогуће игнорисати“ (РКТ 2001: 745). Овакав став прожима дјело нашег највећег сатиричара Радоја Домановића.

Домановић је оснивач алегоријско-сатиричне приче у српској књижевности, писац који је пружио аутентичну песимистичну визију реалности Србије крајем 19. и почеком 20. вијека и тиме обогатио и освјежио српску реалистичку приповијетку. Он је успио и да његова најбоља сатиричка остварења истовремено буду „утук тренутним политичким околностима“ и да „задовоље принципе дјела универзалне вриједности (етика, карактери/типови/улоге)“. Домановићева дјела сваким новим читањем, посебно из угла човјека с почетка 21. вијека, добијају на значају и актуелности.

Његове најпознатије алегоријско-сатиричне приче *Страдија*, *Вођа*, *Данга*, *Мртво море*, *Укидање страсти* настале су у неколико посљедњих и најцрњих година обреновићевског апсолутизма, између 1889. и 1903, и све су надахнуте огорченом мржњом на све видове тираније од политичке, па до културне која се огледала у ограничавању слободе умјетника да слободно исказе своје виђење свијета.

Оно што је почео са *Укидањем страсти*, Домановић је довео до савршенства у *Данги*<sup>1</sup> која јој је сатиром равна, али је премашује љепотом и

---

\* milslavak@gmail.com

<sup>1</sup> Приповијетка је објављена у *Звезди* 1899. године и логичан је наставак приповијетке *Укидање страсти* у којој Домановић поступком иронијског изокретања говори о о тоталитарном друштву у коме су укинуте „људске страсти“,

тачношћу алегоријске фикције и занимљивошћу приповиједања. Приповијетка *Данга* има чврсту наративну структуру, чврст оквир увода и епилога, а између њих сан дочаран као стварно искуство наратора. Прича се састоји из пет формално означених дијелова који се свде на три главна:

- јава,
- сан,
- буђење.

Ови дијелови одговарају и схеми АБА која одликује комедију, гдје под А подразумејамо нормалну линију живота, под Б искакање из те линије и на крају (А) имамо враћање у првобитно стање. Отуда у случају ове сатире говоримо о одређеним примјесама жанра комедије уз очекиване елементе хуморног који су стални пратилац сатире.

Домановићеви савременици јасно су у сатири препознавали Србију тога доба, ми уочавамо слику понижења „грађана који се међу собом утркују у подлости; разметање у неваљалству, или правдање неваљалства родољубивим и свакојаким разлозима; општу поквареност – и најугледнијих и жена, и нарочито млађег нараштаја; одступање само подлих и долажење подлијих; избијање на површину оних ниских људи који се као драждине, само у тако мутна времена дижу увис; и најзад поштовање које се и њима указује“ (Поповић 1968: 188). А то су одлике које носи тоталитарно друштво сваког доба и поднебља.<sup>2</sup>

Богдан Поповић у студији „Алегорична сатирична прича“ наглашава да постоје два основна услова за настанак сатире: „лепа и тачна алегорична фикција“ и „паралелизам између буквалног и преносног значења“ (Поповић 1968: 233), а основним поступцима сатиричког обликовања сматра инвективу, иронију, хиперболу, инсинуацију.

Један од основних поступака на којима Домановић гради сатиру – тако што се „нека непоштена или апсурдна ствар представи као честита или мудра, па се онда о њој тако и говори, са свом озбиљношћу, дубоким убеђењем, и хвалом која припада добрим стварима“ (Исто: 95) уочљив је током читаве приповијетке.

Мајсторство иронизације остварено је нараторовом исповијешћу о страшном и чудном сну<sup>3</sup>. У сатиричкој литератури, односно оној која има

---

односно права, слобода и лична безбједност. Слика апсурда у који запада такав народ довршена је причом о примању жига којим се финализује прича о обезличеном и дехуманизованом човјеку коју имамо у *Данги*.

<sup>2</sup> „Кад је 29. маја 1903. године група српских официра ликвидирала последње изданке династије Обреновића, краља Александра и краљицу Драгу, неко од новинара упитао је Радоја Домановића: 'О чему ћете писати, господине Домановићу, кад нема више Обреновића?' – 'Остали смо ми', одговорио је Домановић“ (према: Егерић 2010: 5).

<sup>3</sup> Сан као медиј за изрицање сатире први пут је ушао у европску књижевност путем менипске сатире и облика озбиљно-смијешних жанрова који су настајали на крају античке епохе, попут Сократових дијалога. Касније је сан

назнаке сатиричног, снови се често уводе као моменат детронизација човјека и стварности. Сан започиње тако што се у њему јавља за обичан живот немогућа изузетна ситуација која служи провјеравању онога што човјек собом јесте. Сан се супротставља реалном животу као други могући живот, организован је по друкчијим законима, представља „свет окренут наопачке“ (Бергсон 2004: 137).

Прича почиње реченицом: „Снио сам страشان сан“ (12), гдје тренутни свршени глагол *снио* говори да је то било једном, да је завршено и да је било мимо воље приповједача. Након тога слиједи коментар да он није зачуђен толико сном колико да је „имао храбрости“ да сања такво што будући да је миран и ваљан грађанин, „добро дете ове миле нам мајке Србије“, као и „друга деца њена“ чак и пажљива понашања да му „нема равна“ (12). Став кривца и потреба за правдањем одмах након реченог и учињеног коју препознајемо у нараторовом ставу блиска је психологији дјетета које се боји, јер га кажњавају без изузетка за све преступе. Инфантилан однос према животним ситуацијама и својеврсно одређење наратора наглашено и употребом синтагме „добро дете“ (како себе именује) и поређењем са житељима Србије који су „друга деца“. Сви су они грађани, „мирни, и послушни и ваљани“ (баш као се се и тражи од дјете), а наратор опет међу осталима понајбољи. Илустрација понашања представљена је причом о нађеном полицијском дугмету, које покреће асоцијативни низ симбола (дугме – униформа – полицајац – власт) који резултира аутоматском реакцијом салутирања дугмету.

Податак да управо полицијско дугме изазива овакву реакцију наговјештај је онога што ће услиједити – приче о држави у којој власт све контролише. Реакција приповједача као да представља условни рефлекс, као што је нпр. појава глади кад уђемо у кухињу, или страх од пса чије трагове видимо јер нас је неки једном ујео.

Кад једно полицијско дугме у прабини потакне на аутоматско салутирање морамо се упитати за ментални склоп такве личности и узрок таквог понашања. Одговор се сам намеће – страх од репресије власти. Отуда је логично да наш „ваљани“ грађанин сматра „простацима“ све који би нагазили на поменуто дугме. Иронично изокретање значења присутно је и овдје јер тај исти културни приповједач, на туђе поступке реагује пљувањем.

Наратор најављује „страшне и глупе ствари“ које је сањао и ми, наравно, очекујемо причу о неваљалим, нечовјечним, простим грађанима као што су поменути непоштоваоци полицијског дугмета. Након увјеравања да ничим није изазвао, слиједи увјеравање да се ничим није могло наслутити да ће сањати такву „страхоту“. „Вечерао сам добро и по

---

зависно од епохе коришћен у разним варијантама и са разним циљевима (в. Бахтин 2000: 143).

вечери чачкао зубе, а затим, пошто сам тако куражно и савесно употребио сва своја грађанска права легао у постељу (...) заспао као јагње са мирном савјешћу“ (12). Дакле, храброст му је потребна за нормалне, личне активности. Овим је и синтагма „јагње са мирном савјешћу“ добила своје пуно значење – буквално, губљења хуманог и прелазак у анимално. Слика односа према култури, већ наглашена пљувањем и чачакањем зуба, као уобичајеним радњама и манифестацијама духовних вриједности и слободног понашања довршава се податком да последице вечере обавезно узима књигу да би прије заспао.

Прича о сну отпочиње као пустоловина, узбудљива, неугодна, неизвјесна, све се дешава на „уском, брдовитом, каљавом путу“ у хладној и мрачној ноћи. Атмосферске неугодности дочарава и вјетар који „јауче кроз оголено грање и чисто сече где дохвати по голој кожи“, небо „мрачно, страшно и немо“, ситан снијег који „завејава у очи и бије у лице“ (13). Он је сам, посрће, на крају залута у ноћи која траје годинама и стиже у непознат крај, у необичну земљу за коју је сигуран да се само у сну може сањати.

У опису путовања у чудну земљу, али и у самој земљи уочавамо назнаке хронотопа бајке (временске и просторне одреднице су неодређене – „лутао сам тако богзна куда, а ноћ није била кратка, обична ноћ, већ као некаква дугачка ноћ, као читав век (...) Ишао сам тако врло много година и отишао некуд тако далеко, далеко од свог завичаја у неки непознати крај“ (13), догађаји у тој чудној земљи су на одређени начин јунакова иницијација, опозиција добро – лоше је основна опозиција на којој се грађени ликови, који су сведени на ниво карикатуре...). У вези са оваквим Домановићевим поступком, Мирјана Дрндарски каже: „Коришћење елемената бајке при стварању сатире омогућава сатиричару да лако прелази са личности на личност, са предмета на предмет, да главног јунака без икаквих тешкоћа и без противљења са наше стране пребацује из једне средине у другу, просторно, а често и временски, веома удаљену“ (Дрндарски 1978: 26). Она додаје да сатира увијек има и један елеменат антибајке: „У бајци се чудесним стварима нико не чуди. У сатири свифтовског типа, чудесним стварима се нико не чуди осим главног јунака, носиоца пишчеве идеје“ (Исто: 26). Овај елеменат јасно је видљив у грађењу приче Домановићеве *Данге*.

Драгиша Живковић иде корак даље и сатире Радоја Домановића означава бајковитим, али на сасвим специфичан начин: „Домановићеве сатире, по многим својим особинама, крећу се у домену бајке, тј. у оном њеном основном својству да се догађаји који се у њима саопштавају налазе негде на средини између *стварног* и *нестварног*“ (Живковић 1998: 330).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> О особеностима алегорично-бајковитих сатира у нашој књижевности писао је Драгиша Живковић у раду „Алегорично-сатирична прича Радоја Домановића“ (Живковић 1998).



Догађаји у необичној земљи, о којима сазнајемо од приповједача, смјештени су у многољудни град, односно конкретно на пространој пијаци и у кафани наспрам те пијаце. Земљом управља кмет уз помоћ пандура чија је униформа попут одјеће дворске луде: тророгљаста сјајна капа и шарено одијело. Из наведеног је јасно да је ријеч о својеврсној карневализацији. Термин карневализација<sup>5</sup> у науку о књижевности увео је Михаил Бахтин и то у раду *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века*. Карневалски живот одликује се инверзијом улога, материјалношћу, приказима неумјерених гозби, мноштва људи који су добили неке нове улоге (другог свијета који је био маргинализован цијеле године, а који у вријеме карневала долази „на власт“) и између којих се остварује тијесна веза у току ове светковине. На основу наведеног јасно је да карневал неизбјежно у себи носи субверзивну и превратничку црту, јер постојећа друштвена правила и норме доводи у питање кршећи их, али само у одређено доба године и у вријеме када је то дозвољено. Смијех је стални пратилац и саставни дио оваквих свековина, а у средњем вијеку је управо за вријеме карневала био једино и дозвољен. Бахтин смијех посматра као одлику културе широких народних маса (народне културе), али и средство побуне против институција моћи. Под народном културом он подразумијева „други свет“, „незванични свет“ (в. Бахтин 1978) који је супротстављен важећем, официјелном свијету, са његовом хијерархијом, правилима, нормама.

Он сматра да је смјеховно виђење свијета подједнако важно колико и озбиљан поглед, ако не и важније, јер кроз смијех се тај свијет преиспитује: „Смех има дубоко значење погледа на свет, он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно универзално гледање на свет, које види свет друкчије, али не мање (ако не и више) битно но озбиљност“ (Бахтин 1978: 80). Смијех прочишћава свијет од „догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха и застрашивања, од дидактичности, од наивности и илузија, од рђаве једностраности“.

---

<sup>5</sup> У већини дефиниција под карневалом се подразумијева завршна прослава или парада прије почетка Ускршњег поста (веже се углавном за западно хришћанство). Такође, карневал се може одредити и као фестивал пун живота, за вријеме кога људи излазе на улице и веселе се кроз музику, игру, одјевени обично у шарену одјећу. Из ових дефиниција постаје јасно да је карневал вријеме јавног весеља, вријеме у коме доминира музика, игра и у коме је одјећа битан елемент. Сматра се да је Италија колијевка карневала и да он свој настанак дугује хришћанству. Углавном је везиван за средњи вијек и подразумијева слављење живота пред скори пост. Због тога је карневал обиловао разним врстама неумјерености и пражњења у храни, пићу, сексуалним уживањима, игри, музици. Карневалом се, заправо, означавала друга (неофицијелна) народна и скривена страна човјековог живота која је могла доћи до израза само у појединим дијеловима године као што је пред почетак поста.

ности и једнозначности, од глупе бучности“ (Исто: 138) захваљујући управо својој амбивалентности.

Имајући у виду Бахтинове поставке, можемо закључити да је карневал средњовјековном човјеку служио као једно од средстава да се побиједи страх, али и као начин да се изрази сопствена мисао која се косила са официјелном. Карневал слави уништење и нестајање старог, те долазак и стварање новог, односно обећава нов живот и раст. У карневалу је све континуитет, смјењује се живот и смрт, старо и ново.

У вези са карневалом је и Бахтинова концепција непрестаног и незавршеног дијалога. Према његовом мишљењу, не постоји, нити је када постојала у прошлости, ниједна сфера људске дјелатности која је потпуна и завршена. Све је непрестано у дијалогу и на фону те непрестане полифонијске дијалогичности смијех се јавља као супротност свему дефинитивном и завршеном. Полифонија се у карневалу остварује тако што је карневал сам по себи свијет у свијету у коме се чују различити гласови присутних и подразумејеваних свијетова, који су ту ради преиспитивања истине. Информације о необичној земљи у коју је доспио путник сазнаје од механције који ни у једном моменту не говори ништа у своје име већ у име колектива, у име заједнице у којој живи. Дијалогизам се остварује смјеном говора колектива (коме тежи тоталитарно друштво) са индивидуалним говором путника (који је опонент тоталитарном сисему).

То је још уочљивије у другом дијелу сатире, у наступу грађана на збору поводом предстојећег жигосања гдје се бирало часништво скупа – заслужни грађани који ће их представљати колектив. Групе протурају своје кандидате и заговарају њихов избор: „Знамо ми ваше врлине (...) ви нисте ниједан ударац бича отрпели, а да не закукате. – Нећемо да чујемо за те старе заслуге! – Сад се јављају млађе снаге, а за старе нећемо да знамо више“ (15). Од неколико кандидата (Колб, Талб, Клеард) побјеђује Клеард „млада нада“ своје земље јер га је, иако младог, већ три пута јахао кмет. Он долази на мјесто председавајућег и држи говор којим позива на одржање угледа на висини, на витешки аманет предака који они сад морају доказати „ситницом“ трпљења жигосања. „Сваки прави родољуб, сваки који жели да се племе не обрука пред светом, поднеће бол јуначки и мушки“ (16). Говорник, угледан и морално подобан кроз говор који садржи све оно што може покренути, задовољити масе (позив на родољубље, традицију, народни понос, слогу) изазива очекиване емоције ганућа, одобравања и еуфорије: „Живео, живео, живео! – ори се са свих страна“ (16). У обраћању декларише се као дио масе, као неко ко је раме уз раме са грађанима. Његово наговарање постиже пун ефекат – грађани се бусају „храброшћу“ да докажу ко су и шта су, што ће рећи (Домановићева сугестија је очигледна) обезличена маса која ради по кметовом диктату.

Домановићева иронија прелази у сарказам у слици грађана који за чин жигосања сматрају да је достојан знак витештва, чак разлог да се диче. А кад ти исти „јуначни“ грађани јурну на изнемоглог старца и почну га

тући, јер изриче дилему да ли под старост треба да допусти тај срамни ропски жиг (он га овдје први пут назива ропским) – све прелази у гротеску. Испољавање силе над немоћним старцем „младе, витешке“ грађане своди на њихову праву мјеру – несвјесне раздражене руље.

Лик старца је посебно истакнут, он је једина индивидуа коју наратор помиње и управо зато он има и могућност личног испољавања. Он је глас разума, опонент психологији руље, изнемоглост насупротив „младости и јунаштва“. Он је и попут старих библијских мудраца и мученика: „смежурана лица, беле косе и браде као снег“ (16). Сам Домановић ће нагласити поменуте епитете што има посебан естетички ефекат. Полифонија је овдје остварена смјењивањем гласова окупљене масе и старца као представника друкчијег мишљења, односно онога што бисмо назвали памћење а што је непожељно у тоталитарном систему. У старчевим ријечима: „Мени је стотину година и живео сам без тога (...)“ (16) јасно је наглашено да постоји друкчији систем од тренутног и да је он живио у таквој и да је могуће живјети у таквој. Улога сјећања је друштвене природе и представља вид побуне у друштву које жели да све контролише. Старац се једини позива на сјећање и на памћење бољег јер је на крају своје животне стазе и егзистенција му не може више бити угрожена: „Мени је тешко и скоро ћу умрети (...)“ (16).

И штампа<sup>6</sup> је у функцији агитације и позива на жигосање што се посебно може видјети кроз позивање на част и наглашавање важности историјске пробе јунаштва. „Сваки који у себи осећа и трунку витешке крви наших старих, грабиће се да што пре мирно и с поносом поднесе муке, бол, јер је то бол свети, то је жртва коју отаџбина и опште добро свију нас захтевају. Напред, грађани, сутра је дан витешке пробе“ (17)!

Четврти дио је у знаку самог догађаја – жигосања. Појачавање почетне инвенције значајним околностима, коју је Богдан Поповић уочио као карактеристику Домановићевог приповиједања, овдје је назначено кроз податак да су осим грађана (мушкараца који су присуствовали збору) на жигосање дошле и жене са малом дјецом да и она добију ропски, односно почасни жиг „како би доцније имали преча права на боља места у државној служби“ (18). Почетна слика у којој имамо подлог кмета појачава се околношћу да су и грађани подли (срамоти жигосања излазе у сусрет са одушевљењем), њих замјењују још подлији – млађи; грађани доводе жене, оне дјецу; неким неће бити доста један жиг него два итд. Имамо низање „отежавајућих“ околностим гдје сљедећа „у сваком случају производи нов ефекат“ (Поповић 1968: 94). Све је постигнуто једним од основних поступака на којима Домановић гради сатиру – тако што се „нека непоштена или апсурдна ствар представи као честита или мудра, па се онда

---

<sup>6</sup> Кроз историју се показало да медији у тоталитарном систему увијек служе власти пропагирајући пожељну идеологију. У Орвеловом роману *1984* један од ослонаца система јесте фалсификовање историје и манипулација подацима из садашњости чиме се одржава и подржава систем.

о њој тако и говори, са свом озбиљношћу, дубоким убеђењем, и хвалом која припада добрим стварима“ (Поповић 1968: 95).

Догађај жигосања одиграва се пред судницом што је, како је Славица Дејановић примијетила „алузија на власт која је у позадини догађаја“ (Дејановић 1997: 44). Само жигосање Домановић је представио као гротескно изобличење у раблезијанско-свифтовском стилу (в. Вучковић 1990: 207-210) и јасно је да он средњовјековни карневал преноси на позорницу града крајем деветнаестог вијека, „прави стилизовани и симболични улични театар“ (Максимовић 2003: 62). Наведену гротескну ситуацију остварује кроз иронични коментар ко је све присутан на жигосању (сви, па и дјеца којима мајке тиме желе обезбиједити сигурну будућност), кроз поређење с нараторовим народом (кад се грађани почну гурати и отимати ко ће прије до врата – „у том помало личе на нас Србе те ми би мило“ (18). Затим ту су еуфемизми како „чиновник у белом“ жигосе масу и умирује је: „Полако, забога, доћи ће сваки на ред, нисте ваљда стока да се тако отимате (18)!“

Ова сцена је по Богдану Поповићу најјача у читавој сатири, јер у слици чиновника у свечаном, бијелом одијелу као да је сугерисано да је то празник за народ, да је народ чедан и пун врлина, а у благом тону којим им се обраћа види се да их власт третира као неразумну, бесловесну масу.

Славица Дејановић ће друкчије тумачити симболику:

– чиновник у бијелом одијелу је власт, на дистанци од народа и невина,

– свечано одијело симбол је за празник, на жигосање народ иде као на свечаност,

– благи глас симболизује надмоћност власти над обичним народом (в. Дејановић 1997: 50).

Без обзира на то шта је Домановић имао на уму, обје могућности тумачења доносе јасну слику народа и власти у тоталитарном режиму. Важно је овдје уочити да нема слике репресије власти, него је све приказано као добра воља народа, ствар његовог избора и сагласности са таквим системом. Обезличеним људима отуђеним од своје суштине лако је управљати, младима који немају везе са традицијом и сопственом историјом лако је манипулисати. Степен манипулације је посебно улустрован тиме што млади грађани понижење доживљавају као почаст, наменуте моделе понашања као сопствени избор, једини могућ и најбољи могућ.

Иако наратор на све ситуације у чудној земљи бурно реагује (кад је чуо за чин жигосања – „Ја се стресох“ (15), кад види слику јахања грађана и чује механцијино појашњење како је то посебна част – „он ми причаше још ваздан ствари но ја га од узбуђења нисам разабрао“ (14)), пред сликом самог жигосања каже: „Нисам могао дуго гледати то мучење“ (18). Несвјесно називање појаве правим именом овдје је јасно и могло би се

тумачити као проговарање људског у приповједачу, оног људског које притајено у њему чучи и управо у сну ненадано проговори.

Нови елеменат комичног Домановић даје у слици грађана који су пребринули жигосање и који у механи коментаршу протекли чин ударања данге: „Пребринусмо и то! – говори један. – Море ми и не кукасмо много, али Талб се дере као магарац! (...) рече други. – А, ето ти твога Талба, а јуче га хоћемо да председава на збору! – Е, па ко га знао!“ (18). Хумористично се остварује поступком изневјереног очекивања, јер би се од грађана очекивало да жигосање не доживљавају као тешку обавезу коју треба пребринути, него као прилику за доказивање и исказивање сопствене храбрости.

Трагикомична ситуација је да је јунак жигосања постао млади Леар, који је примио два жига и уживао у слави и дивљењу „обичних“ грађана: „куд год да прође, све се живо клања и скида капе пред јунаком својих дана. Трче за њим жене и деца да виде великана народног“ (19).

Могући врхунац комичног заплета приче наговјештава се одлуком самог наратора да се докаже примањем десет жигова да би доказао да и најхрабрији међу грађанима нису ништа према једном Србину витешке крви. Али, управо у тренутку када му приносе жиг он се тргне – освјешћује? Домановић као да нас жели навести на помисао да наратор постаје свјестан шта чини, али то наредном реченицом побија: „Пробудим се из сна“ (19).

Јава је потом у знаку доживљеног страха, невјерице „шта све човјеку не дође у сну“ и жала што се сан није завршио, што је наговјештај могуће аналогије са свијетом пишчеве реалности (да је та чудна земља заправо Србија Домановићевог доба у којој се чине сличне, ишчашене ствари ради додворавања власти).

Што се тиче књижевног поступка остварења сатире, за Домановића је карактеристично да карикира, повећава ману да би се она учила, разобличила. Још давно је Богдан Поповић објаснио: „Има један поуздан начин да се комарца представи као слона; треба само потанко описати сваки његов делић“ (Поповић 1968: 113). Домановићев циљ је да разоткрије, раскринка све оно што је подло, прљаво, недолично, неправедно у друштву и човјеку и да утиче на поправљање постојећег.

Ликови се најчешће испољавају понашањем, говором, јер су обезличени, без индивидуалности, личних ознака, карикирани, насликани у неколико потеза, увијек са одређеном улогом. Осим наратора, једини индивидуализован лик је старац као опонент маси у којој не разазнајемо индивидуе. И они који се наизглед издвајају из масе су све „неки“ – „неки Колб“, „неки Талб“, „неки Клеард“, „неки Леар“, дакле – неодређени, а њихово тобожње име не значи ништа, јер је ријеч насумичној комбинацији гласова. Обезличени људи, неодређени, престављени као кроки, као карикатура, су друго име за човјека без идентитета, утопљеног у масу колективитета.

Полилог у сатири је веома развијен (клицање народа Клеарду, напад на старца), као и дијалог (механција – наратор, грађани међусобно на збору, грађани у механи), док монолога нема из разлога што јединка и не постоји, индивидуално је неважно.

Ентеријер и екстеријер су слабо кориштени, а кад их има изразито су функционални (механа у којој је нарочито украшен сто, велики многољудни град, пространа пијаца ...). Домановић не користи ништа сувишно што би одвукло пажњу од главне наративне линије, па је и пејзаж искориштен само на једном мјесту (опис путовања у ту чудну земљу). Овај пејзаж је јасан, упечатљив, има функцију припреме, наговјештаја онога што ће услиједити (временске непогоде – снијег, вјетар, ноћ која траје годинама – тегобе и патње које су годинама помрачивале видик народу и учиниле га неспособним да сагледа ситуацију и учини било шта да је промијени).

У алегоријској сатири Домановић је примијенио различите степене сатиричне осуде: хумор, подсмјех, иронију, сарказам, гротеску, цинизам примјерено „тежини“ појаве коју третира. „Смјехотворна природа алегорије“<sup>7</sup>, сматра Максимовић, „проистиче из неподударности дословног и пренесеног значења, али је она са појединачног плана пренесена на цјелину, тј. на одређену *параболичку причу*. Ако желимо да наведена значењска неподударност реченог и мишљеног поприми *иронијски смјехотворни* аспект, она мора бити у вези са 'детронизацијом вредности, односно са смисаоним неусаглашеностима и очекиваним противречностима, између текста и контекста, из којих таква детронизација следи“<sup>8</sup> (Максимовић 2003: 288).

У вези са овом Домановићевом сатиром<sup>8</sup> не можемо да се не сјетимо једног његовом претходника који је у критици друштва и човјека

---

<sup>7</sup> Алегорично-сатиричне приче Горан Максимовић сврстава међу сатиричне приче које су по његовом мишљењу веома сличне хумористичким причама, јер подразумијевају „тродијелни новелистички образац, поступак комичног преувеличавања“ (Максимовић 2003: 306).

<sup>8</sup> Домановића бисмо могли довести у везу са неколико сатиричара који су обиљежили двадесети вијек и који су говорили о тоталитаризму свога доба и попут Домановића наговјестили га као једну од одлика модерног друштва. Ријеч је о Јевгенију Замјатину (*Ми*), Олдосу Хакслију (*Врли, нови свијет*) и Џорџу Орвелу (*1984*). Замјатинов роман настао двадесетих година приказује утопистичку државу према замислима пишчевих савременика (по завршетку Октобарске револуције), заговорника идеје колективизма, а дистопија произлази из немогућности да се на таквим претпоставкама (индивидуално потпуно потчињено колективу) изгради стварно хумано и сретно друштво. Хаксли је својим дјелом, насталим тридесетих година двадесетог вијека, исказао озбиљну забринутост за судбину западне цивилизације. Унаточ бројним сличностима с романом *Ми*, Хаксли је порицао Замјатинов утицај. *Врли нови свијет* описује друштво умјетне среће у којем свако зна своју улогу и њоме је беспоговорно задовољан. Опстанак

отишао још даље, тако да је називан мизантропом и окорјелим критичарем власти. Ријеч је о ирском сатиричару Џонатану Свифту. Дјело чувеног Ирца Домановић није познавао, што можемо нашем сатиричару и замјерити, али не можемо не уочити одређене сличности између Домановићевог дјела и најпознатијег Свифтовог дјела *Гуливерова путовања*. Свифтов јунак Лемјуел Гуливер, који представља обичног човјека, путујући доспијева у необичне земље које надмашују његово дотадашње искуство. Истовјетан поступак смо уочили код Домановића.

Гуливер у земљама у које доспијева нпр. у Лилипуту (земљи кепеца), Бробдингагу (земљи цинова), односно земљи Хуинхма – мудрих коња, стиче сазнања колико је човјек може бити и велик и мален у својим разним манифестацијама. Сатиричке побуде према власти у Енглеској посебно су истакнуте у сцени разговора Гуливера са краљем цинова у коме су на иронично обрнут начин срушене многе вриједности класног друштва у Енглеској.<sup>9</sup> Овакав поступак иронијског изокретања смо уочили и код Домановића у претходно анализираној приповијести.

Свифт у своме дјелу иде и даље, не само да разобличује власт и људске мане, него нема повјерења уопште у човјека као свјесно друштвено биће. Посљедња епизода *Гуливерових путовања* доноси причу о земљи у којој мудри коњи владају над поквареним, поживотињеним људима. Свифтово очајање над људском злоћом однијело је превагу над његовим, у суштини, човјекољубивим хумором.

---

државе темељи се на биолошком предодређивању људи (што данас препознајемо као генетски инжењеринг). Методом учења у сну држава грађанима усађује „врлине“ послушности, растрошности и промискуитета. Као и у Замјатиновом *Ми*, највиши приоритет има стабилност друштва, а најстроже се кажњава и помисао на индивидуалност појединца. Орвел је творац антиутопијског романа *1984*, објављеног 1949. године. Орвелов роман подсећа и на Хакслијев *Врли нови свијет* и на Замјатинов *Ми*, али је много је познатији и утицајнији

Појединац у државама описаним у поменутих романима не постоји, постоји мноштво, постоји МИ (како се и назива Замјатинов роман), врлина није одлика већине грађана тих нових држава, држава манипулише њима елиминишући оно што може засметати потпуној контроли ума: лични став и емоције. Радња романа смјештена је у ближу или даљу будућност, у том смислу је присуство технологије мање или више наглашено, али она по правилу служи одрођавању човјека од природе и његове људске суштине.

<sup>9</sup> Краљ цинова у разговору са Гуливером изриче сљедеће ријечи: „Из свега што си рекао, не види се да је потребна иједна врлина да човек код вас дође на ма који положај, а још мање да се тамо добија племство због врлина, да се свештеници унапређују због побожности и учености, војници због подвига и храбрости, судије због поштења, сенатори због љубави према отаџбини, саветници због мудрости“ (Свифт 1999: 121-122).

Домановић још даје наду човјеку, слабашну, али ипак наду. Она је оличена у оном старцу, дуге сиједи мудрачке браде који на дан понижења човјека као слободног, свјесног, разумног бића, на дан примања ропског, срамног, човјеку непримјереног обиљежја, ствари назива правим именом и позива на достојанство као основну људску вриједност.

У нашем времену кад је глобализација присутна и у наудаљенијем кутку земаљске кугле, кад економски план диктира и условљава све остале планове људског стваралаштва, па и културу, на умјетницима је посебна одговорност. Тоталитаризам и једноумље, наметање вриједности које пропагира економски најјачи слој у друштву неке државе или у свјетским оквирима, није више лако препознатљив као што је био некада али то не значи да је мање погубан посебно кад је ријеч о моралним, етичким вриједностима, које човјека и чине и најасавршенијим створењем међу свим осталим. Умјетник, књижевник треба да проговори и каже, да укаже, јер се он, како каже Албер Ками, „према ономе што је, он се не може данас ставити у службу оних који стварају историју: он је у служби оних који ту историју доживљавају“, односно он служи „истини и слободи“.

Познато је да је сатира најангажованији и често – за писца – најрискантнији књижевни облик, али је неопходан одговор и глас против деформација у друштвеним, политичким, моралним испољавањима човјекове природе, против глупости, безумља, лажи, порока и таштине. Тоталитарно друштво у различитим периодима људске историје, на различитим меридијанима, личило је и личи једно на друго, *Данга* је жиг којим је такво друштво обиљежено и на основу кога се може препознати.

#### Извор

Домановић 2000: Radoje Domanović, *Satirične priče*, Beograd: Ringier Axel Springer.

#### Литература

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

Бахтин 2000: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepher.

Бергсон 2004: Anri Bergson, *O smehu*, Novi Sad: Vega media.

Вучковић 1990: Радован Вучковић, „Облици алегорично-фантастичког и сатиричког приповедања“, у: *Модерна српска проза*, Београд: Просвета.

Дејановић 1997: Slavica Dejanović, *Pripovedanje u Domanovićevim satirama*, Beograd: Ars Libri.

Дрндарски 1978: Мирјана Дрндарски, „Домановићева Страдија – елементи бајке у сатири свифтовског типа“, у: *Народна бајка у модерној књижевности*, Београд: Нолит.



- Егерић 2010: Мирослав Егерић, *Домановићево племе*, Београд: Агора.
- Живковић 1998: Драгиша Живковић, „Алегорично-сатирична прича Радоја Домановића“, у: *Европски оквири српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Максимовић 2003: *Тријумф смијеха: комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*, Београд: Просвета.
- Поповић 1968: Богдан Поповић, „Алегорична сатирична прича“, у: *Огледи из књижевности*, Београд: Просвета.
- РКТ 2001: *Rečnik književnih termina*, Banjaluka: Romanov.
- Свифт 1999: Džonatan Svif, *Guliverova putovanja*, Београд: Rad.



## ЦИТАТНА СТРУКТУРА РОМАНА „НИТ МИХОЉСКОГ ЛЕТА“ НИКОЛЕ МИЛОШЕВИЋА

### *Уводна разматрања*

У раду ћемо настојати да укажемо на комплексност структуре романа „Нит Михољског лета“ Николе Милошевића<sup>1</sup> у светлу интер-текстуалних релација према другим текстовима - књижевним делима. Такав приступ роману открива аутора који своју литерарну творевину гради на темељима књижевне традиције, посредством посебних поступака преображавања, илуминације цитата и мотива из традиције. Уочава се дијалогска оријентација према тековинама књижевног наслеђа и савременог стваралаштва (Библија, хасидска прича, Марко Аурелије, Вијон, Мопасан, Е. А. По, Карл Јасперс, Данило Киш, Албахари). Посебна пажња је посвећена анализи цитатне структуре Милошевићевог романа, који се конституише као литерарни „палимпсест“, односно присуство других, многобројних подтекстова који, на посебан начин преображени, садејствују у новом контексту.

### *Илуминација, дијалог и коментар*

Роман „Нит Михољског лета“ на сижејном нивоу одликују сећања неименованог, фиктивног аутора романа, интелектуалца у провинцији, о минулом времену емоционалног и психолошког сазревања. На почетку се наговештава и сврха оживљавања појединих делова прошлости – у питању је покушај да се у безначајним догађајима пронађе или наслути појавност оностраног, док се таква жудња указује као носталгија за бесконачним.

Цитат којим роман почиње и којим се завршава јесте жаока Марка Аурелија: „Душа је само сан и дим“. Тај исказ се јавља као последица слободног, асоцијативног кретања мисли наратора у касним поподневним часовима, симболички истакнутог периода године, око Михољдана:

„Покушавам да се сетим реченице коју сам некад и негде прочитао и од које памтим само две речи: сан и дим.

---

\* sanja\_zlatkovic@yahoo.com.

<sup>1</sup> (Сарајево 1929 - Београд 2007).

И тек кад осетим на лицу лаки, игличасти додир једне паукове нити, враћа ми се у сећање име оног ко је ту реченицу написао.

Марко Аурелије.

Марко Аурелије каже да је душа само сан и дим“ ( Милошевић 1999: 7).

У питању је „вакантни цитат“ (Ораић Толић 1990:18), будући да у једином запису који је оставио поменути мислилац, „Самом себи“, не налазимо реченицу које се „сећа“ фиктивни аутор у Милошевићевом роману. Марко Аурелије у свом спису *интерпретира стоицизам као водич до одговорног живљења* (Riz 2004: 514). Међутим, Милошевић овим цитатом рачуна на једно свеprisутно осећање у записима „Самом себи“ које проистиче из свести о пролазности свега. То осећање на нарочит начин обележава записе Марка Аурелија, који се на плану интертекстуалног раслојавања уочавају као један од подеткста, као мисаона појавност заступљена у тексту романа<sup>2</sup>.

Поједини делови записа „Самом себи“ који у највећој мери остварују везу са жаоком које се наратор романа сећа („Душа/ прошлост је сан и дим“) су следећи:

„Уопште: треба видети како људске ствари, као све ствари без вредности , трају само један дан: јуче је то била још некаква слуз, а сутра је већ мумија или пепео“ (Аурелије 1998:42);

„Све ће се видљиве ствари брзо променити и постати или дим, или ће се, ако њихова супстанца ствари остане иста, распасти“ (Аурелије 1998:59);

„Увек би гледао једно и исто: колико год би се пута подигао у висину, видео би да је све краткотрајно и једнолико. И поред тога: све је само таштина“ (Аурелије 1998:137).

Свест о краткоћи трајања свега постојећег у концепту лика наратора романа је и покретачки импулс да се у прошлости потражи нешто што се отима управо том сазнању. Први корак ка томе је и само преиначавање Аурелијевог записа: „Прошлост је, међутим, само сан и дим“ (Милошевић 1999:7), које прожима свако поглавље романа. Затим, потрага за смислом у оном што је прошло, такође, покушај је да се оповргне наук римског мислиоца о својштој пролазности и ништавности. На самом крају романа, након признања да у оном обичном и свакодневном нема лица бесконачности, стоји и свест о узалудности покушаја да се исто пронађе:

---

<sup>2</sup> У једном од завршних пасуса Милошевићеве књиге са знаковитим насловом „Царство божје на земљи“ налазимо коментар поводом Аурелијевог записа „Самом себи“. У том коментару имплицитно се указује на филозофско-литерарне квалитете наведеног списка: „И премда су ови савети што их је тај владар филозоф у том свом спису нештедимице делио били сасвим у духу стиочке животне филозофије трпљења и храброг суочавања са јадима овога света, има у свему томе и један видљиви призив меланхолије, неизбрисив и мало је рећи упечатљив“ (Милошевић 1998: 281).

„Волим зато да себе замишљам као рибара који баца мрежу у море унапред свестан да у њој неће наћи ништа.

А све то ради извесног нарочитог, горког задовољства.

Оног горког задовољства што га изазива сазнање да је све што је било само сан и дим“ (Милошевић 1999: 208)<sup>3</sup>.

Запитаност пред сазнањем о пролазности свега постојећег и потрага за смислом у роману „Нит Михољског лета“ јесу узрок нараторове одлуке да запише своја сећања, јер слуги крај сопственог животног пута. Свест о могућој узалудности таквог покушаја га не спречава да се у исти упусти, јер је жеља за проналаском смисла у свему прошлом и постојећем превелика, од суштинског значаја:

„Питам се, уосталом, шта ме то уопште гони да се пера лаћам.

Зашто покушавам да макар речју оживим слике тог далеког времена, саздане од дима и сна? Није ли можда тај мој закаснили списатељски порив – ево још једног питања које себи постављам – нека врста потраге за смислом? Покушај да се негде и некако нађе макар неки далеки знак нечег што није од овога света?“ (Милошевић 1999:9).

Целокупна нарација је управо у знаку такве запитаности. Оно што предстоји да се исприча, тј. запише, треба да понуди тражене одговоре.

Непосредно након конкретно формулисаног „задатка“, налазимо и следећи пасус:

„У једној књизи нашао сам причу о извесном рабину кога је једном његов ученик упитао зашто данас више нема људи који су видели лице Божје.

Зато што данас нико није у стању да се сагне тако ниско, одговорио је рабин“

(Милошевић 1999: 9).

Пре него се посветимо значају наведеног пасуса, пожељно је подсетити се још једног текста савремене књижевности где налазимо присуство исте приче о рабину и ученику. У питању је роман Давида Албахарија „Цинк“ из 1988. године<sup>4</sup>. Код Албахарија је, додуше, налазимо у облику алузије:

---

<sup>3</sup> Аурелијев спис јавља се као скривени, неименовани подтекст и у другом Милошевићевом роману. Мото романа „Сенке минулих љубави“ је престилизован цитат из списка „Самом себи“: „Кратког је века и онај што се сећа и онај чега се сећа“ (Милошевић 2007: 5); „Све траје само један дан, и човек, који се сећа, и ствар које се сећа“ (Аурелије 40). Или, у случају другог цитата: „Истински постоји једино оно сад. Све што је било само је сенка“ (Милошевић 2007: 166); „Одбаци, дакле, све и задржи само ово неколико појмова и сети се, усто, да свако живи само у овом тренутку сада. У остало време, или је живео, или је оно још у мраку“ (Аурелије 28).

<sup>4</sup> О тачкама додирова ова два романа, у светлу контекстуализације и модерности романа „Нит Михољског лета“, разматрано је у раду Оливере Радуловић „Слике без рама: интертекстуално надовезивање романа Нит

„У Талмуду пише да се нико не може сагнути довољно ниско да би видео лице Господње, а ја сам ипак настојао да завири испод полице где сам својевремено угледао светлост“ (Албахари 1988: 73).

Иако нас фрагмент из Албахаријевог романа упућује на Талмуд као текст из којег се пружима цитат, у питању је хасидска прича<sup>5</sup>. Наратор у Албахаријевом роману, након очеве смрти, покушавајући да разуме смисао таквог губитка, истовремено покушава и да неке свакодневне појаве протумачи као сигнале или знакове с онога света: светлост, необичан предмет који проналази у својој соби након што је сањао оца и друго. Тако, у Албахаријевом роману прича о рабину и ученику тумачи се једнозначно, тј. израз „сагнути се“ Албахаријев јунак чита као ослобођен од метафорике, те се због тога често сагиње не би ли завирио испод полице. То указује на Албахаријеву употребу, тачније илуминацију, приче у иронијском кључу, што је у складу са својеврсним реинтерпретацијама и дописивањима ауторитативних текстова као што су „Библија“ и „Талмуд“ у контексту јеврејског архетипа који обележава прозу Давида Албахарија<sup>6</sup>.

На таргу Албахаријевог поступка и Никола Милошевић уводи причу о рабину и ученику са потребом да причи приступи као параболи чију густу мрежу од метафора и алегорича треба одгонетнути. Међутим, за разлику од Албахаријевог односа према причи (у даљем тексту – параболи), увођење исте у текст романа поступком парафразирања, не

---

Михољског лета Николе Милошевића на Цинк Давида Албахарија“ (Радуловић 2009: 235-246).

<sup>5</sup> За истраживање порекла ове приче велику захвалност дугујемо рабину Исаку Асиелу, који је одмах приметио да прича која се појављује или на коју се алудира у Албахаријевом и Милошевићевом роману не припада корпусу текстова који чине Талмуд, већ да је у духу хасидских прича. Након сугестије о изворима истих, дошли смо и до једне верзије хасидске приче која је у нашем интересовању. Хасидска прича о којој је реч, у издању које нам је било доступно, има поднаслов „Понизност“ и стоји у следећем облику: „Младић дође к рабију и рече: Прије је било људи који су гледали Бога лицем у лице. Зашто их нема данас? На то ће раби: -Јер се нитко више тако дубоко не сагиба“ (Изабране хасидске приче 2008: 141). Хасидска прича у овом издању има и додаток: „Изгуби ли се краљезница кад се сагиба? Само тко има краљезницу може се сагибати“ (Изабране хасидске приче 2008: 141).

Хасидизам је, наиме, један од кључних праваца јеврејског мистицизма, при чему поменута прича потиче из периода новог хасидизма, који захвата XVIII и XIX век, просторно везујући се за Пољску и Украјину (Шолем 2006: 307). За нас, важна је напомена да нови хасидизам обележава усмерење на мистику личног живота, при чему су нарочито наглашене идеје и појмови који се тичу односа појединца према богу: *оригинални допринос хасидизма верској мисли тесно је повезан с тумачењем вредности личне и индивидуалне егзистенције* (Шолем 2006: 310).

<sup>6</sup> Сматрамо да је због перманентно присутног дијалога са ауторитативним делима, попут „Библије“ и „Талмуда“ у целокупној Албахаријевој прози, за извор приче о рабину и ученику из романа „Цинк“ именован управо – „Талмуд“.

намеће се као почетак дијалога са ауторитативном књигом као што је „Талмуд“. Параболи се приступа као ауторитативном исказу, са циљем проширивања значења сопственог текста: тежина питања о присуству Божјем на земљи и могућностима његовог спознања је истоветна са запитаношћу наратора у роману о постојању смисла или знакова оностраног у свакодневном животу.

Цитат који налазимо у Милошевићевом роману може се сматрати и преузетим из Албахаријевог „Цинка“, те би у том случају било речи о *посредованом типу цитатности*<sup>7</sup>. Јер, Милошевићев јунак, својим записима жели и да одгонетне параболу, да понуди ново тумачење и постави коначан одговор, у складу са својом замисли о преиспитивању минулих дана:

„Нисам сигуран да знам на шта је рабин тачно мислио.

Да ли сагнути се значи понизити се и тек тако открити лице Божје, или значи тражити и наћи лице Господње овде доле на земљи, а не тамо горе на небу? (истакла С. З.)

Јер – ја бар тако мислим – ако нема ничег овде доле, нема ничег ни тамо горе.

(...) Оно што надилази ствари овог света мора имати неограничену моћ, па ако се покаже да те моћи овде на земљи нема, нема је онда ни тамо горе на небу, односно нема је нигде“ (Милошевић 1999: 9-10).

У оба случаја (и код Албахарија и код Милошевића) поступак парафразирања параболе, која на плану интертекстуалности представља подтекст<sup>8</sup>, припада типу илуминативне цитатности, будући да стари смисао постаје нов или се оповргава. Нови смисао, или ново читање параболе у роману „Нит Михољског лета“ оправдан је нараторовом изјавом да *он тако мисли*, тј. разуме причу о учитељу и ученику.

Код Милошевића присутност параболе од кључног је значаја за поетско обликовање романа. Парафраза исте јавиће се више пута. Пре свега, разумевање параболе уграђено је и у интерпретацију Де Кирикових слика (које су својеврсни модел према којем наратор организује, формално и смисаоно, своје записе):

„На првом платну сликар се сагнуо сасвим ниско, не би ли угледао лице Божје у оном што је обично и свакодневно!

И на другој слици сагнуо се сликар довољно ниско – али није тамо нашао ништа.

---

<sup>7</sup> Према концепту интертекста Мишела Рифатера у питању је један тип интертекстуалности где се упућивање текста на интертекст обавља преко посредничке улоге трећег текста који функционише као интерпретант (Ерор 2002: 249).

<sup>8</sup> Дубравка Ораић Толић скреће пажњу на дистинктивна обележја подтекста (термин погоднији за проучавање на плану семантике), наглашавајући да о подтексту говоримо када туђи текст опажамо као мисаону појаву у тексту који имамо пред нама (Ораић Толић 1990: 15).

А и овај мој списатељски порив је заправо само *покушај да се сагнем довољно ниско*.

И да *угледам лице бесконачности, овде доле* (истакла С. З.)“ (Милошевић 1999: 12-13).

Затим, при крају друге целине романа, након исприповедане приче о раном емотивном сазревању и рањавању (због Ленине смрти), наратор ће поновити разлог присећања:

„Звучи необично, звучи можда чак и глупо – а нарочито претенциозно – али ако макар у једном делу нечијег живота, колико год тај део или читав живот безначајан био, нема бар неког трага оног што није земаљско, нема га онда нигде.

Зато и кажем: *ако нема ничег овде доле, нема ничег ни тамо горе* (истакла С.З.)“ (Милошевић 1999: 91).

Последња реченица је варијација реченице из уводног дела романа која сумира нараторово разумевање параболе о рабину и ученику. Након што се „сагне довољно ниско“, наратор очекује да ће видети лице Божје, тј. у свакодневном и безначајном знакове оностраног који ипак сведоче о постојању смисла у прошлости.

Парафразирану параболу налазимо и на самом крају романа:

„Не спорим да сам хтео *да се сагнем ниско* (истакла С. З.) и да проникнем у само средиште свакодневице.

То сам уосталом и учинио“ (Милошевић 1999: 205).

Подтекст, тј. парабола о ученику и рабину чини се свеprisутном у роману. Њоме се отвара проблематика романа: покушај и могућност да се докучи смисао прошлости и садашњости, да се открије присуство оностраног, трансценденталног у свакодневном. Посредством одређених синтагми и маркера у оквиру цитатног контакта, мисаона појавност параболе у литерарном тексту неизоставно имплицира комплексност, егзистенцијалну и контемплативну усталасаност коју изазива, како учениково питање, тим више сам рабинов одговор. Параболом се помера семантички оквир сопственог текста: са индивидуалног плана (потрага за оностраним од стране наратора романа) врши се пренос тежишта на универзални план, на проблем смисла људске егзистенције и присуства царства небеског (или бога) у реалном и свакодневном.

Запажање по којем је интртекстуалност врло често двосмерни процес: „ранији текстови путем интертекста утичу на читање новог текста али, у исто време, и нови текст успоставља ново читање прототекста“ (Стојановић 2004: 37) свакако важи и у овом случају, где се стара парабола разуме и интерпретира на нов, посве неочекиван и необичан начин. Међутим, Милошевићев приступ традицији - изабраном подтексту не исцрпљује се тиме. Сходно самом завршетку романа, додаје се једна нова димензија параболи. Јер, коначно, какав је исход нараторовог покушаја да се „сагне довољно ниско и угледа лице бесконачности“?



„Знао сам већ унапред да у дубинама оног свакодневног и безначајног нећу наћи ништа/ Циљ који је сам себи од самог почетка поставио – циљ испрва скривен и непризнат – био је да у речи преточим један одсечак минулог времена и да покажем да у оном свакодневном и коначном, ако га прикажемо без икаквог подешавања, нема лица бесконачности (истакла С. З.)“ (Милошевић 1999: 208)<sup>9</sup>.

Слике од кафеног талоба и снове, помоћу којих је тетка наратора могла предвидети будућа дешавања, као и топот коња који је везан за теткино предвиђање очеве смрти, наратор налази у пребирању по сећањима из детињства и у њима препознаје обресе или само најаву оностраног. Тако се окончава покушај чији исход је наратору већ био познат: „нема лица бесконачности“. Милошевићева илуминација параболе, наиме, у знаку је својевсног парадокса или антипараболе (Радуловић 2009: 237), јер иако се поука о присуству лица Божјег (према параболу) или трансценденције и бесконачног (према интерпретацији наратора) могла свести на то да се лице божје, тј. бесконачност може наслутити (у најави присуства оностраног у реалном), ипак, „кључ лежи дубоко негде на дну мора“, заправо, смртницима није доступан. Уместо очекиване поруке коју изискује упуштање у процес тумачења приче схваћене као параболе, резултат је „порука“ у знаку парадокса: констатција да је немогуће спознати лице бесконачности, јер истог нема. Јасно је да Албахаријев и Милошевићев поступак своја упоришта налазе у поетици Франца Кафке где имамо параболу која се не свршава у поруци, него је тумачење у знаку својевсног парадокса или апсурда<sup>10</sup>.

Милошевићев однос према подтексту (параболи) запажа се као изразито дијалогски одређен, при чему преиспитујућа тенденција иде у два смера: ка самој хасидској причи<sup>11</sup>, али и ка Албахаријевој реинтерпретацији исте параболе. То, несумњиво, указује на једну сложену и врло

---

<sup>9</sup> У једној од последњих реченица, закључку наратора, који је обликован према филозофији Карла Јасперса о шифрама трансценденције, отвара се могућност за ведрију интерпретацију: „Међутим, у тим мојим часовима осаме склон сам понекад да поверујем да су и те слике што их кафени талоб гради и ти снови помоћу којих неко види што ће тек бити, као и онај топот коња у ноћи - да су све то ипак шифре трансценденције. Али да кључ њихов лежи негде дубоко на дну неког мора, тамо где га ниједан смртник никад неће наћи (истакла С. З.)“ (Милошевић 1999: 210).

<sup>10</sup> Кафкина склоност таквом приступу и изградњи параболо кулминира у причи, тј. у параболу о параболу, која носи назив „О параболома“ (Кафка 2002: 148). Поменути српским ствараоцима свакако претходи Данило Киш са причом из „Енциклопедије мртвих“ („Прича о мајстору и ученику“).

<sup>11</sup> Чије би прво тумачење могло бити оно које је наратор романа само напоменуо као могуће: *Да ли сагнути се значи понизити се и тек тако открити лице Божје* (истакла С. З.), или значи тражити и наћи лице Господње овде доле на земљи, а не тамо горе на небу? (Милошевић 1998: 9).

смелу окренутост литерарном наслеђу која на посебан начин доприноси тематској комплексности романа, као и његовом поетском уобличавању.

Простор интертекстуалних релација романа обухвата свеукупно књижевно наслеђе, као и наслеђе ликовне културе, при чему се жаока Марка Аурелија, парабола о рабину и ученику и поетика Де Кирикових слика указују као најзначајнији и најприсутнији облици подтекста. Роман обилује, претежно литерарним цитатима, реминесценцијама и алузијама, при чему се ниједан од тих поступака не чини мање битним. Али, за поменуте књижевне подтексте може се закључити да су својеврсна полазна упоришта и носиоци, како тематско – мотивског и идејног слоја романа, тако и његове композицијске структуре: на њима је изграђен први део романа, они обележавају мали „приповедачки интермецо“ између првог и другог сећања нараторовог, док су присутни и на крају последњег дела романа, које је својеврсна варијација првог, уводног дела. Њихова присутност доприноси обликовању оног тематског нивоа књижевног дела који подразумева нарочита медитативна кретања наратора у оквиру метафизичког, тј. присуства оностраног и бесконачног у свакодневном, овоземаљском.

У оквиру интертекстуалног раслојавања романа „Нит Михолског лета“ и многи други цитати су у служби интензификације нараторове потраге за појавношћу оностраног у реалном. Поред основних присутних подтекста који прожимају читав роман, уочава се и присуство других текстова књижевне традиције. На пример, један стих из Хајнеове песме транспонован је у текст романа веома вешто, указујући на почетак запитаности наратора о оностраном. Стих „Ко станује тамо горе, изнад златних звезда?“ јавиће се као логично питање након дуже загледаности у ведро небо током једне шетње са Леном. Поменути стих је из Хајнеове песме „Питања“, у којој се јављају рефлексije и најдубље сумње о смислу човекове егзистенције са нарочитим иронијско-саркастичним оквиром<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Питања

Крај мора, крај пустиног ноћног мора,  
Стоји он, младић ли, човек ли већ,  
Груди пуних туге, главе пуне сумње,  
И туробним уснама пита таласе:

„О, решите ме загонетку живота,  
Болну древну загонетку  
О којој су већ многе главе мозгале,  
Главе у капама с хијероглифима,  
Главе под чалмом и црном кукуљачом,  
Главе под власуљом и хиљде других  
Јадних, знојавих људских глава –  
Кажите ми, шта је то човек?  
Одакле је дошао? Камо ће отићи?  
Ко живи горе на златним звездама?“

Трагање за знаковима оностраног, царства небеског у реалном, обухвата и сећање на смрт родитеља, нарочито оца. Наратор у поменутом немилу догађају не проналази смисао, чак није прихватљива ни очева смрт као казна за његов грех (неверство у брачном животу са мајком наратора). Преиспитивање односа правде небеске и правде земаљске обележено је дијалогским односом са цитатом из Библије, који је означен спољашњим цитатним знацима:

„’Око за око, зуб за зуб’, то старозаветно начело само је у божанско рухо прерушена наша овоземаљска представа о правди. Па ако између човековог појма о Богу и Бога самог има таман толико сличности колико између пса, животиње која лаје, и пса сазвезђа на небу, као што каже онај филозоф, онда то поготово важи за правду небеску и правду земаљску.

А кад је већ чак и по мерилима овоземаљским мој отац био кажњен неправедно, шта онда остаје за она мерила што нису од овога света“ (Милошевић 1999: 196).

Наравно, неопходно је коментар старозаветног цитата из Мојсијевог петокњижја повезати са убеђењем наратора да оно што надилази ствари овог света мора имати неограничену моћ, па ако се покаже да те моћи овде на земљи нема, нема је онда ни тамо горе на небу, односно нема је нигде. Због тога и преиспитивање о траговима оностраног, у случају очеве смрти – небеских закона, води закључку да „лица бесконачности“ у реалном нема.

Једну од завршних реченица романа: „Волим зато да себе замишљама као рибара који баца мрежу у море унапред свестан да у њој неће наћи ништа“ (Милошевић 1999: 208) можемо разумети као исказ начињен од поређења које припада арсеналу свакодневног говорног језика. Међутим,

---

Шуморе таласи вечити свој шумор,  
И ветар вије, и облаци лете,  
Звезде трепере равнодушно, хладно,  
А један лудак чека одговор.  
(Хајне 1975: 164).

Увођење Хајнеовог стиха, на плану интертекстуалности, резултира остваривањем његове аутореференцијалне функције, упућивањем на његов смисао у новом тексту у којем се нашао:

„’Ко станује тамо горе, изнад златних звезда’, дошао ми је однекуд у сећање један Хајнеов стих.

И одмах сам помислио да је питање погрешно постављено.

И да пре но што бисмо се питали чега има тамо горе,  
морамо се питати чега има овде доле.

Била је то она моја мисао о бесконачном.

И рекао сам тада себи први пут – ако нема ничег овде доле, нема онда ничег ни тамо горе“ (Милошевић 1999: 131).

до сада проматране интертекстуалне релације јасно упућују на то да је Милошевић, као писац, при сваком исказу наратора, рачунао на свеукупно литерарно и, шире, цивилизацијско наслеђе. С тога и поменуто поређење, највише због избора лексике (рибар и мрежа), може представљати још једну сентенцу романа изниклу као производ једног, у границама литерарности, креативног односа према традицији. У овом поређењу налазимо скривени подтекст, у виду стилске фигуре, поређења, које је преузето из „Библије“, тачније, из „Новог завета“. У „Јеванђељу по Матеју“, Исус ће о краљевству небеском говорити посредством многих поређења, између осталог, поредиће га и са рибарском мрежом:

47. *Још је царство небеско као мрежа која се баци у море и зграби од сваке руке рибе.*

48. *Која када се напуни, извукоше је на крај, и сједнувши, избраше добре у судове, а зле бацише напоље.*

49. *Тако ће бити на пошљетку вијека: изићи ће анђели и одлучиће зле од праведнијех* (Библија, Нови завет 1994:16)<sup>13</sup>.

Ако наратора замислимо као рибара, како себе именује, који је бацио мрежу у море сећања не би ли захватио оне тренутке у којима се назире лице бесконачности, оно што представља царство небеско, исти рибар, наратор, остаје „празне мреже“, јер у ономе што је захватио нема лица бесконачности. Као што се може приметити, поређење преузето из „Новог завета“ у новом тексту ослобођено је поруке која је у духу хришћанског учења (царство небеско биће отворено и доступно само праведницима). У роману, поређење је, наиме, контекстуализовано у оквирима нараторове потраге за оностраним и трансценденталним, за лицем бесконачног.

#### *Литераризација стварности и рационализација лектуре*

Исповест наратора о животу у породичној кући, између осталог, обележена је и сећањима на „књижевно просвећивање“ (Милошевић 1999: 29), тј. на литературу која је пратила стасавање дечака и утицала на његово поимање стварности. Тако, један од првих писаца који осваја и заокупља дечакову пажњу, јесте приповедач Мопасан, тачније његове еротске приче. Након теткине сугестије, дечак открива и боља Мопасанова остварења, као што су приче „Орла“ и „Плетеница“. То, свакако, због завршних редова приче „Плетеница“ (стихови) отвара пут до Вијоновог „Баладе о госпођама

---

<sup>13</sup> Или, у другом преводу: 47. *Још је краљевство небеско слично мрежи која се баци у море и зграби од сваке врсте рибе.* 48. *Кад се она напуни, извуку је рибари на крај, и седећи на обалу метну што је добро у судове, а бацају што не ваља* (Библија, Нови завет 2003: 11).

давно минулих времена“. Наредна етапа представља Поову књигу „Авантуре Гордона Пима“, као и Гогољево фантастичну приповетку „Виј, краљ духова“.

Овај „попис“ лектире само на први поглед представља обично сећање наратора. Јер, свако сећање на лектиру носи собом и тумачење истог са одређене временске дистанце, при чему се у метанаративним исказима откривају и узроци првих имулса нараторове склоности за потрагом оностраног у овоземаљском. Такво је ново нараторово виђење завршетка романа „Авантуре Гордона Пима“:

„Међутим у завршном делу књиге све више је излазила на видело намера пишчева да читаоца суочи и са нечим што је надилазило мој узраст.

Нисам тада био у стању да на довољно уопштен и довољно одређен начин искажем значење тих завршних страница Поовог романа, али *доживљај што су га оне у мени изазивале имао је у себи нечег тајновитог и недокучног.*

У средишту његовом налазио се онај узнемирујући, загонетни повик ‘Текели – ли’, који најпре извикују у страху они урођеници што личе на демоне, да би се потом, на крају Пимове авантуре, чуо из грла великих, бледих птица, што излећу из једног огромног зида паре, губећи се у магли мора.

*Данас бих тај завршни потез у Поовом приповедању описао као покушај да се у уметничком облику дочара такозвана иманентна трансценденција – покушај да се оно што је већ по природи ствари неземаљско некако овлоти у оном земаљском (истакла С. 3.)“ (Милошевић 1999: 29).*

Лектира коју је дечак читао на посебан начин утицала је на поимање стварности, на сједињавање литерарних импресија и животног искуства, стварајући нераскидиву везу. Посредством приповетке „Виј, краљ духова“ наратор као дечак доживљава посебност Лениних очију:

„Највише ми се дојмио и у мени највећу грожњу изазвао онај део приповетке у коме вештице доводе Вија краља духова да открије Фому богослова који се начинио невидљивим у оном чаробном кругу што га је око себе описао, у узалудној нади да ће се тако заштитити од нечистих сила. Месецима потом пратила ме је слика Вијових неприродно дугих трепавица и његов страшни, уништавајући поглед, уперен у злосрећног Гогољевог јунака/

*Како год било, тај тешки, продорни сјај Лениних очију остао је у мени и свих наредних дана, преплићући се некако необично са погледом краља духова (истакла С. 3)“ (Милошевић 1999: 39).*

Поглед краља духова из поменуте приповетке има уништавајуће дејство, јер ће Виј, спазивши филозофа у молитвама, показати духовима где се налази, а духови ће се бацити на филоза и овај ће „испустити душу“ (Гогољ 1980: 58). Разарајуће дејство имаће и Ленин поглед: он је у знаку наговештаја љубави коју ће остварити наратор и девојка, али исти тај

поглед или љубав која ће се окончати Ленином смрћу, имаће уништавајуће дејство на нараторов, како емоционални (то је прва и једина љубав у његовој животној причи), тако и живот у потпуности. Његова скрханост услед губитка Лене биће узрок сетног и меланхоличног расположења, а управо та црта психолошког профила наратора утицаће на то да остане у провинцији и не заврши факултет.

Део Вијонове „Баладе о госпођама из давно минулих времена“ на крају Мопасанове приче „Плетеница“ на посебан ће начин учествовати у нараторовом поимању стрепње, као и у образовању свести о пролазности и коначној смрти. Сећајући се „Плетенице“ наратор проговара о моћи читалачке емпатије:

„Најчешће сам ипак поново ишчитавао онај део приче на коме том умоболном заљубљенику у жене минулих времена, док држи плетеницу у руци, ‘навиру на усне’, као јецај, Вијонове стихови о лањским снеговима.

И сваки пут кад бих се на то место враћао, левом страном мог лица опет би прошао онај лаки дрхтај и изгледало је да ћу бризнути у плач“ (Милошевић 1999: 28).

На плану интертекстуалности уочава се, поред парафразе и експлицитна интертекстуалност у облику цитатности. Затим, наратор, сећајући се румунске дојне о Марији са црним очима коју је стално певала Лена, сећа се и различитог, а сродног осећаја које су изазивале те две песме о нечем што је заувек изгубљено, при чему је дојна изазивала осећање „мрачне туге“. Свом емоционалном расколу у доживљају двеју поменутих песама, наратор, са веће временске дистанце, у моменту приповедања, приступа аналитички. У том тренутку нарација поприма облик мини-есеја који би могао имати наслов „Сета и туга“ или „Откуд разлика између сетних и тужних песама?“, са закључком:

„Како ја мислим, отуда што је одстојање од оног неизлечивог и непоправљивог управо у првом случају веће, а у другом случају мање, у Вијонове балади сазнање о смртности човековој исказано је више на неки пригушен и стишан начин, а у дојни о Марији са ситним очима отвореније и непосредније.

Зато је она прва сетна, а ова друга тужна“ (Милошевић 1999: 65).

Коначно, након што се Лена утопила, нараторова представа о неповратном губитку излази из граница литературе и показује се као реалност:

„Све дотле, сазнање да је људски век ограничен и да кад један човек умре не враћа се, можда, никад више, мени се у неком јаснијем облику јављало кроз далеко сећање на смрт моје мајке, а пре свега кроз оних неколико Вијонових стихова и ону дојну о Марији са ситним очима“ (Милошевић 1999: 83).

Посредством поменутих дела, наратор, крећући се од живота према литератури и обрнуто, на посебан начин дописује и коментарише догађаје из прошлости. Присуство румунске дојне о Марији са црним очима,

Вијонове „Баладе о госпођама из давно минулих времена“ и Гогољеве приповетке „Виј, краљ духова“ омогућава сложеније и богатије приповедање о Лени. Та прича, остварена у делу романа под називом „Мистерија и меланхолија“ у знаку је љубави и смрти, са упливом оностраног у свакодневни живот. Истовремено, препознајемо процес литераризације реалног света (који окружује наратора у периоду дечаштва), будући да се исти описује и предочава посредством поменутих литерарних дела и веза које наратор уочава између њих. У другом смеру, наратор рационализује, промишља ону лектуру која је утицала на процес његове индивидуације. Такво проматрање прате коментари, од којих један открива прве знакове запитаности о присуству оностраног у реалном (поводом Поовог романа), док други израста и у есејистичку минијатуру (поводом Вијонове баладе и румунске дојне).

#### *О завршетку романа*

Покушај фиктивног аутора, који је и својеврсно подсећање, интензификација сазнања о неприсутности царства небеског на земљи, преточен је у запис да би, како стоји, на тај начин озледио себе:

„Са мало више патетике и можда са мало више претеривања могао бих да кажем да је овај мој запис бодеж саздан од речи и управљен у моје срце“ (Милошевић 1999: 208).

Необични порив за својеврсним самоповређивањем наратор тумачи у складу са догађајима који су обележили свршетак његових родитеља, самоубиство мајке и изненађујући захтев у очевом тестаменту: „Неочекивана је за мене ипак била његова жеља да се после смрти кремира. А сасвим неочекивано то што ми је опоруком наложио да његов пепео распем по Дунаву, тамо где је река најшира“ (Милошевић 1999: 189).

Занимљиво је да је овај облик мотива тестаментарне жеље већ познат и присутан у српској књижевности. У „Пешчанику“ Данила Киша, Едуард Сам замишља своју смрт управо онако како то прижељкује отац наратора из романа „Нит Михољског лета“. Пишући извесни тестамент („Белешке једног лудака V“) луцидни јунак Кишовог романа оставља на испуњење коначну жељу:

„Овим сад своје тело завештавам ПЛАМЕНУ; за извршиоца своје воље овим именујем Друштво за кремирање *Обнова* чијој бризи препуштам своје земне остатке (...) После кремирања мој прах има се пренети у за то намењеној урни на Железнички мост, одакле ће бити просут у воде Дунава... После читања псалама и просипања мога праха у Дунав, урна – амфора има се разбити у парампарчад и такође бацити с моста у воду, као разбијена чаша“ (Киш 1992: 333).

За слику у Кишовом делу већ је напоменуто да је *симболична књижевна слика највишег могућег уметничког реда* (Пантић 1998: 33). Она се јавља у тренутку када је јунак свестан смрти (свеопште смрти,

апокалипсе), те је његова жеља само његова себичност људског бића, „себичност живота, себична противтежа себичности смрти“ (Киш 1992:335). У Милошевићевом роману тестаментарни захтев, наизглед, није мотивисан, док нараторово разумевање такве жеље за самоуништењем (и након биолошке смрти) показује да је такав свршетак некаква „противтежа себичности смрти“, али не смрти као једине човекове извесности, него противтежа смрти мајке наратора, при чему иста жеља поприма и облик самокажњавања.

И након нараторовог објашњења о генетској предодређености за самоповређивање, ипак, цео запис – роман остаје загонетка, необична по томе што се самоповређивање извршава писањем о (не)присуству бесконачног у реалном, зато што се читалац записа упућује на трагање за истим које претходи у сећањима из прошлости, да би се, на крају романа, потрага за смислом одредила као већ познато сазнање да „у дубинама оног свакодневног и безначајног неће начи ништа, јер свакодневица нема никакву дубину“ (Милошевић 1999: 205). Поменута енигматичност, тј. парадоксалност завршетка, која баца посве ново светло и на целокупни роман, захтева приступ иманентан интерпретативном окулару Николе Милошевића, филозофа и аналитичара, у контексту анализа и текстова из „Антрополошких есеја“. Управо у поговору поменутих огледа роман „Нит Михољског лета“ се дефинише, или, да уопштимо, наговештава.

У „Теоријском осврту на антрополошке есеје“ Милошевић ће покушати да изнесе суштину његовог приступа делима које анализира у поменутој књизи есеја. У питању је парадоксални психички механизам, по свој прилици веома сродан појму аутодеструкције, који Милошевић назива „детронизацијом“<sup>14</sup>, или, касније „метафизичким харикиријем“<sup>15</sup>. Један од видова овог феномена је случај када су тежње личности „усмерене против неке вредности или система вредности до кога је личности стало“ (Милошевић 1990: 255). Емотивни еквивалент психичког механизма детронизације састоји се у „чудном прожимању извесне горчине и извесног задовољства (истакла С. З.) ... То је нека врста психичког харикирија, који се огледа у томе што погођена особа настоји да на разне начине озледи

---

<sup>14</sup> „Замислимо извесну психичку реакцију која би представљала готово идеалну супротност такозваној рационализацији. Замислимо један напор усмерен не према улепшавању него, ако се тако може рећи, према „поружњивању“ сопствене личности и свега онога до чега је тој личности стало ... Људско биће обузето овом тежњом и суочено с неком непријатношћу нема намеру да се од ове непријатности заштити, чак ни на један неуротички начин. Уместо да се брани од непријатности, ово биће потенцира непријатност“ (Милошевић 1990: 255).

<sup>15</sup> „Извор бола представља читав један сложен филозофски систем, читав један поглед на свет или поглед на човекову природу. Онда када се извесна филозофија појави у улози сечива којим неки филозоф, неки мислилац, а разуме се и неки писац, рађава своју сопствену душу, можемо говорити о метафизичком харикирију“ (Милошевић 1968: 15).



своју рану“ (Милошевић 1990: 256)<sup>16</sup>. Милошевић, такође, наводи и примере описа емотивног еквивалента у литератури, уосталом, исте кроз неке текстове у „Антрополошким огледима“ и анализира. Веома је битна напомена да феномен детронизације може представљати главно обележје тенденције једног уметничког дела<sup>17</sup>, при чему се мешовити тип оваквих облика конституише када се „једна тежња деструктивног типа, тежња за детронизацијом, појављује тек пошто добије извесно покриће у виду неке конструктивно усмерене тенденције“ (Милошевић 1990: 259).

У роману „Нит Михољског лета“ конструктивна тежња јесте потрага наратора за бесконачним и оностраним у сећањима и догађајима из прошлости, док је, заправо, то само „покриће“ за тежњу деструктивног типа, тежњу детронизације или метафизичког харикирија, која се у нашем случају односи на свест о томе да лица бесконачности и трансценденције нема, да је једина истина, истина о пролазности свега. Литерарна транспозиција овог механизма остварена је кроз параболу о рабину и ученику (проседе за конструктивну тежњу) и Аурелијеве жаоке „Душа/ прошлост је само сан и дим“ која представља, болно и песимизмом одређено, сазнање којем се наратор враћа (деструктивна тежња), а које је свакако у вези са раним губицима вољених особа (мајке, оца и прве љубави). Такође, литерарној транспозицији прилагођено је и тумачење поетике Де Кирикових слика.

Коначно, на који начин се концепт поменутог механизма и његово осликавање у литератури, као и у самом роману јавља као мањи рукавац наше теме „Нит Михољског лета“ у контексту књижевне традиције? Ако је дефиниција психолошког механизма детронизације, тј. метафизичког харикирија епилог антрополошким есејима Николе Милошевића, а у њему налазимо и принцип по којем се остварује сам роман који разматрамо, јасно је да исти (према облику механизма детронизације, тј. метафизичког харикирија оствареног у литерарним делима) успоставља својеврсни однос аналогije са неким од разматраних романа (као и филозофских списа) из „Антрополошких есеја“, у највећем степену са „Записима из подземља“ Достојевског.

---

<sup>16</sup> Милошевић ће остати доследан избору лексике који смо истакли у овом наводу, што уочавамо и на самом крају романа: „А све то ради извесног нарочито, *горког задовољства*. Оног *горког задовољства* (истакла С. З.) што га изазива сазнање да је све што је било само сан и дим“ (Милошевић, 1999: 209). Поменутоу синтагму, у контексту механизма детронизације или метафизичког харикирија, Милошевић налази код Едгара Алана Поа („бол који је најслађи јер је најнеподношљивији“), Толстоја („сетна наслада“, „слатка туга“), као и код Андрића („горко задовољство“) (Милошевић 1990: 258).

<sup>17</sup> „Моју пажњу нарочито су привлачили ови видови детронизације према којима уметник обликује структуру својих уметничких производа“ (Милошевић 1990: 258).

Јасно је да Милошевићев појам механизма детронизације – метафизичког харикирија може и не мора бити одржив у контексту психолошко – антрополошке мисли, али, као што се може закључити, даје теоријске напомене валидне за разумевање, како Милошевићевог приступа као филозофа и антрополога у „Антрополошким есејима“, тако и за сагледавање романа „Нит Михољског лета“. Разумевање овог психолошког механизма јасно се одражава и на структуру самог романа – он условљава енигматични и парадоксални крај, који би могао бити погрешно интерпретиран без увида у разматрани концепт, изложен још на самим почецима Милошевићевог рада.

Но, Милошевићев роман не треба узимати као једноставно остварење теоријске замисли. „Нит Михољског лета“ може се показати психолошким романом тек у неком од споредних, секундарних разматрања. Управо план метафизичких квалитета романа који је у уској вези са појавом разуђеног интертекстуалног раслојавања књижевног текста доприноси томе да „Нит Михољског лета“ избија из граница традиционалног психолошког романа, романа са филозофским тенденцијама или романа с тезом. Поступци Николе Милошевића као литерарног ствараоца, као илуминатора текстова, мотива и цитата преузетих из традиције, воде закључку који подразумева контекстуализацију његовог романа у корпус оних поетских текстова за које се може рећи да се остварују као својеврсни литерарни „палимпсести“ (Женет 1997). Реч је о књижевним творевинама које се конституишу као присуство других, многобројних текстова који, експлицитно или имплицитно интерполирани у текст, садејствују у новом окружју на посебан начин преображени, у складу са одређеном, индивидуалном поетиком. При том, густа мрежа цитата не угрожава поетско јединство романа, већ доприноси његовој комплексности и јединствености.

### *Закључак*

Будући да је у његовој основи цитатна структура, роман „Нит Михољског лета“ чини се и као чворно место<sup>18</sup> у којем се сабира и преображава богато књижевно наслеђе. Изузетно интертекстуално раслојавање романа „Нит Михољског лета“ мотивисано је концепцијом лика наратора романа: интелектуалца чији се мисаони ток уобличава перманентним прожимањем елемената животног и литерарног искуства. Због тога се многа „отварања“ текста према другим делима не намећу као механизовани маневар ерудите, аутора романа. Цитатно мишљење

---

<sup>18</sup> Попут оног „чвора унутар мреже“ о којем говори Мишел Фуко, јер „границе неке књиге никада нису јасно повучене: изван наслова, првог реда и последње тачке, изван њене унутрашње конфигурације и њене аутономне форме, она је системом референци уткана у друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор унутар мреже“ (Фуко 1998: 29).

наратора показује се као поступак доследно мотивисан тежњом аутора да на аутентичан начин предочи контемплативну умораност лика наратора. Фиктивни аутор у роману „Нит Михољског лета“ је интелектуалац, љубитељ писане речи, зарођен у литерарно наслеђе, њиме окружен и, у психолошком и антрополошком смислу, њиме одређен. Његов медитативни ток, углавном асоцијативног и цитатног карактера, као и категорије у којима се мишљење фиктивног аутора одвија, условљени су одређеним читалачким искуством, које је, како смо показали, на посебан начин транспоновано у роман. Због изузетне концентрације цитата и алузија роман „Нит Михољског лета“, представља, у жанровском смислу, својеврсни центон<sup>19</sup>, остварен различитим техникама приповедања и прилагођен посебној поетици<sup>20</sup>. У светлу интертекстуалних теорија, роман се може окарактерисати као литерарни палимпсест, у који се подтекстови укључују у облику алузије, парафразе, реминисценције и коментара, при чему доминирају илуминативни тип цитатности, као и аутореференцијална функција цитата. При том, Милошевићев поступак контекстуализације подтекста и цитата је готово увек у знаку смисаоних преображавања старих, наслеђених значења и промени њиховог семантичког потенцијала, у складу са идејном равни романа и особеном поетичком оријентацијом.

#### Литература

- Албахари 1988: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“.
- Аурелије 1998: М. Аурелије, *Самом себи*, Горњи Милановац: Милпром.
- Библија, Нови завет 1994: *Библија, Свето писмо Старога и Новог завета*, превод Тура Даничић, Вук Стефановић Караџић, Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Библија, Нови завет 2003: *Библија, Стари и Нови завет*, превод Лујо Бакотић, Београд: Метафизика.
- Вијон 1986: F. Vignon, *Zaveštanja*, preveo Kolja Mićević, Beograd: BIGZ.
- Женет 1997: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Гогољ 1980: Н. В. Гогољ, *Виј, краљ духова и друге страшне и фантастичне приче*, Београд: Просвета.
- Делић 1999: Ј. Делић, *Меланхоликова носталгија за бесконачним*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLVII/ свеска 2-3, Нови Сад: Матица српска, 393-403.

---

<sup>19</sup> Термин центон користимо као ознаку за књижевно дело састављено од цитата (одредница : Kenton, *Rečnik književnih termina* 2001: 345).

<sup>20</sup> О роману „Нит Михољског лета“ као центону в. рад Оливере Радуловић „Слике без рама: интертекстуално надовезивање романа Нит Михољског лета на Цинк Давида Албахарија преко цитата из Талмуда“ (Радуловић 2009: 238).

- Делић 2008: Ј. Делић, *Никола Милошевић (1929-2007)*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, LVI, свеска 2, Нови Сад: Матица српска, 491-493.
- Ероп 2002: G. Eror, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Beograd: Narodna knjiga.
- Изабране хасидске приче 2008: *Izabrane hasidske priče*, priredio Fra Mladen Herceg, Zagreb: Teoviza.
- Кафка 2002: Ф. Кафка, *Уметник у гладовању*, Подгорица: Граматик.
- Киш 1992: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd: BIGZ.
- Милошевић 1999: Н. Милошевић, *Нит Михољског лета*, Београд: Стубови културе.
- Милошевић 2007: Н. Милошевић, *Сенке минулих љубави*, Београд: Полит.
- Хајне 1975: Н. Хајне, *Izabrane pesme*, prevod Slobodan Glumac, Beograd: BIGZ.
- Лопмар 2009: М. Лопмар, *Негде на граници филозофије и литературе: о књижевној херменеутици Николе Милошевића*, Београд: Службени гласник.
- Милошевић 1964: Н. Милошевић, *Антрополошки есеји*, Београд: Полит.
- Милошевић 1990: Н. Милошевић, *Антрополошки есеји*, Београд: Белетра.
- Милошевић 1992: Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Милошевић 1998: N. Milošević, *Carstvo božje na zemlji*, Beograd: Filip Višnjić.
- Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Поповић 2000: Б. Поповић, *Наслућивање оностраног*, Летопис Матице српске, год. 176, књига 466, свеска 7-8, Нови Сад: Матица српска, 187-193.
- Радуловић 2007: О. Радуловић, *Речи са чистих усана: библијски подтекст модерне књижевности*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Радуловић 2009: О. Радуловић, *Одабране књижевне интерпретације*, Београд: Завод за уџбенике.
- Речник књижевних термина 2001: Група аутора, *Rečnik književnih termina*, Vanja Luka: Romanov.
- Риз 2004: V. Riz, *Rečnik filozofija i religija: istočna i zapadna misao*, Beograd: Dereta.
- Стипчевић 2004: Н. Стипчевић, *Носталгија за бесконачним Николе Милошевића*, Летопис Матице српске, год. 177, књига 468, свеска 4, Матица српска, Нови Сад: Матица српска, 929-932.
- Стојановић 2004: М. Стојановић, *Књижевни врт Борислава Пекића: цитатност и интертекстуалност у негативним утопијама*, Београд/ Панчево: Институт за књижевност и уметност/ Мали Немо.

Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд/Нови Сад: Плато/  
Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Шолем 2006: Г. Т. Шолем, *Главни токови јеврејског мистицизма*, Београд:  
Медијска књижара Круг.



## КЊИЖЕВНОСТ НА ИНТЕРНЕТУ: ПРОИЗВОД ИЛИ САМО ТЕКСТ

Већ крајем XX и почетком XXI века бележи се велики утицај глобализације у свим областима људског деловања, укључујући и хуманистичке и друштвене науке, књижевност и уметност. На пољу проучавања науке о књижевности уочава се велики помак и промена интересовања проучавања од националне књижевности и културе до глобалне и интернет књижевности. Разматрајући распрострањеност и развој књижевности на интернету, овај рад ће полазећи од новоисторијске претпоставке о нужном преплитању текста и контекста и чињенице да се свако дело може анализирати кроз контекст аутора, контекст дела и контекст читаоца, испитати применљивост тих претпоставки на књижевност објављену на интернету. Док контекст аутора традиционалног штампаног књижевног текста разматра биографске, националне, културне и друштвене елементе времена у којем је стварао, код књижевног текста на интернету он се у потпуности мења и даје предност контексту дела и читаоца. Само ауторство постаје маргинализован и често изостављен елемент једног књижевног текста на интернету, који у време глобализације негира важност истицања времена или места његовог настанка. Том уједињујућем аспекту културне глобализације помаже и доминантност енглеског језика којим пишу аутори широм света, а који у својој основи нема национални дух већ дух и осећај тржишта за које се пише.

Књижевни текст се не може посматрати изоловано од контекста дела, па се тако мора бавити и хипертекстом, односно свим оним што окружује текст и чиме је тај текст повезан. Поред одговора на питање шта је то хипертекст, овај рад ће разматрати шта све може бити контекст књижевног дела на интернету. За разлику од контекста традиционалног штампаног текста, контекст књижевног текста на интернету обухвата и све оне линкове, слике и рекламе које стоје уз текст, а које својом садржином не морају бити нужно повезане са њим. Илустровањем наведеног кроз примере интернет књижевних текстова појединих аутора новије или старије генерације даће се одговор на питање да ли глобализација утиче на то да књижевно дело посматрамо само као производ који се чита, или као и онај који се и купује и продаје. Разматрајући контекст књижевног дела у раду ће се говорити и о полазиштима глобализације, која би требало да заступа униформност и једнакост, али ће такође бити речи и о скривеним

---

\* violetavesic@gmail.com

идеологијама које стоје иза тих претпоставки и утичу на читаоце или конзументе ширењем властитих ставова.

Контекст читаоца традиционалне књижевности некада је карактерисала приватност. Међутим, оно што карактерише читаоца интернет књижевности је пре свега брига за сигурност, заштићеност шифре, доступност или недоступност одређених материјала. Док глобализација истиче важност једнакости у смислу униформности, она такође захтева и различитости, које се осликавају у читаоцима, појединцима, који своје ставове међусобно размењују или оцењују на „маргинама” текста. Да ли постоје маргине интернет текста и да ли су то заправо разне блог дискусије, биће такође једно од питања на које ће овај рад покушати да понуди одговор.

У последњем делу рада даће се одговор на питање да ли је књижевност на интернету само паралелни појам традиционалној књижевности или је пре њена будућност и нужни потомак глобализације.

Последњих година XX и почетком XXI века глобализација заузима место којим су некада владали теоријски приступи у свим областима људског деловања, па тако и у пољу хуманистичких наука. Под утицајем глобализације као последњег израза западњачког модерног доба, демократија и слободно тржиште постали су главни циљеви развоја људског друштва. Реч глобализација, која описује међународне економске токове, улази у употребу почетком шездесетих година XX века и то највише заслугом канадског теоретичара за медије Маршала Меклуана (Marshall McLuhan). Овај први просветитељ глобализације и револуције модерне комуникације истакао је у свом раду објављеном 1964. године да је електронизацијом свет престао да буде обично село. Електронска брзина повезивања свих друштвених и политичких функција довела је до раста свести човечанста о неопходној одговорности. У данашње време, та одговорност постаје још већа, а највећим делом заслугом интернета (Логан 2010: 41).

Меклуан је можда био први који је популарисао и разматрао термин „глобализација”, „глобално село” и његове друштвене последице. Револуционарне у време појављивања, његове идеје су суштински измениле начин на који су људи размишљали о медијима, технологији и комуникацији. Ипак, он није био први који је размишљао о уједињујућој снази комуникацијске технологије. У интервјуу за часопис *Колијерс (Colliers)*, Никола Тесла је 1926. године изјавио да ће усавршавањем и потпуном применом бежичне технологије цео свет постати један огроман нервни систем, да ћемо тада бити у могућности да комуницирамо једни са другима без обзира на удаљеност и да ће уређаји којима ћемо ту комуникацију обављати бити знатно једноставнији у односу на данашње телефоне (Тесла 1926).

Под утицајем глобализације на пољу књижевности уочава се очигледна промена и помак поља проучавања од националне књижевности



и културе до глобалне књижевности и интернет књижевности, те развој и ширење поменутог нервног система. Нешто најзначајније што оваква промена доноси је слабљење претходно установљеног јаког центра и попуштање маргина. То доводи и до смањења раније јасно изражених разлика, флексибилнијих хијерархија и различитих и потпуно страних идеологија. Глобализација у књижевности је повезана пре свега са тим изваннационалним, децентрализованим, деканонизованим различитостима са акцентом на заокрет од идентификације са етничким националним групама ка универзалним моделима који покривају све културе, империје, колоније, језике, религије и претварају стари појам светске књижевности у глобалну књижевност (Тлостанова 2005: 72). Иако су се бројни аутори у својим разматрањима задржали на локалним и националним темама у ери глобализације, све је већи број оних који се могу назвати глобалним писцима, попут Хенрија Џејмса, који је, иако Американац рођењем, провео већи део живота у Европи и писао о америчком друштву, за које поставља питање да ли га је добро познавао.

Уједињујући аспект културне глобализације можда је најизраженији у доминацији англофоне књижевности и енглеског језика као светског језика. Иако многи аутори у свету бирају енглески језик као језик писане речи, то не значи да енглески умањује или истиче њихову националну припадност. Чињеница да бројни аутори пишу на енглеском језику не значи да су они по аутоматизму Британци или Американци или да пишу британску или америчку књижевност. Енглески језик којим пишу аутори широм света у својој основи нема национални дух, већ дух и осећај тржишта за које се пише, а што се и издваја као основни циљ глобализације. С обзиром на чињеницу да је енглески језик, светски језик, дела писана на енглеском језику прочитаће знатно већи број људи, него да су писана на матерњем језику аутора, а самим тим ће и зарада од продатих дела бити знатно већа (Таби 2010: 18). У академским круговима, на факултетима, универзитетима и институтима спроводе се истраживања, која да би се објавила у значајнијим научним часописима неопходно је да буду написана на енглеском језику. У овим научним круговима, значај глобализације испољава се управо у дисеминацији радова научника и истраживача, чији их језик чини доступним људима широм света. На тај начин сам енглески језик губи свој национални карактер и од националног и локалног постаје глобални. Стога се у науци о књижевности под утицајем глобализације тежи ка тексту који нема неку јасну повезаност са временом и местом, нацијом и државом, а најидеалнији је у том случају текст на интернету (Тлостанова 2005: 59-60). Различитост у нацији и култури код књижевности на интернету постаје нешто што не раздваја људе већ их језиком спаја. Уколико узмемо било који текст на интернету и пошаљемо га било коме у свету, не морамо бринути о томе да ли ће његова рецепција бити успешна. Готово истог тренутка можемо превести дело са једног језика на други. Ипак, поставља се питање да ли је могуће превести и све

оне културне и националне разлике. Чињеница је да превођењем долази до извесног степена њихове унификације. Нова, глобална, интернет књижевност упућена је стога свима, без обзира којим језиком говоре или којој култури припадају. Ниједан језик и ниједна књижевност нису више страни (Таби 2011: 7).

Текст објављен на интернету, наизглед ослобођен напред наведених веза, погодан је за примену новоисторијског критичког приступа и испитивање преплитања три контекста: контекста аутора, дела и читаоца, као и код традиционалног штампаног текста. Ипак, док нови историзам примењен на традиционални књижевни текст разматра биографске националне, културне и друштвене елементе времена у којем је један аутор стварао, код књижевног текста на интернету предност се више даје контексту дела и читаоца. Преведени на енглески језик, књижевни текстови писани на кинеском, јапанском, француском или шпанском, посматрају се искључиво кроз нови контекст дела и контекст читаоца. Интернет сајтови на којима су објављени често не садрже значајније белешке о аутору, а бројни су и они који име аутора и не наводе. Модеран читалац суочен са новим, модерним интернет текстом због тога и нема избора, па и не разматра утицај и контекст аутора приликом анализе једног дела. С друге стране, оно што свакако у његовом тумачењу није изгубљено јесу контекст самог дела и контекст читаоца.

Као пример напред наведеног узећемо збирку поезије Филис Витли, прве афроамеричке песникиње. Већ претходном реченицом почињемо да разматрамо контекст аутора – Афроамериканка, црнкиња, прва песникиња. Корице њене прве збирке, *Песме о различитим темама, религиозним и моралним (Poems on Various Subjects, Religious and Moral)*, упућују нас на то. На корицама лик младе девојке, црнкиње, а на првим страницама, поред њених биографских података, у којима сазнајемо да је самостално са само шеснаест година научила енглески и латински језик и да је могла да чита и неке од најтежих делова Библије, наилазимо и на потврду веродостојности рукописа коју је потписао Џон Хенкок, а која је у то време била неопходна с обзиром на чињеницу да су сви сумњали у способност једне Афроамериканке да напише дела таквог квалитета (Витли 1773: 3). Већ ове прве странице и пре но што почнемо са читањем дела Филис Витли упућују на то да мало боље истражимо контекст аутора, њен долазак у Америку, живот код породице Џона Витлија, прва дела, интеракцију са другим ауторима и пријем са обе стране Атлантика.

С друге стране, уколико нисмо у могућности да позајмимо или купимо напред наведену збирку, једноставним укуцавањем имена и презимена ауторке, њене збирке поезије или одређених наслова садржаних у њој, у интернет претраживачу „Гугл“ („Google“), отвориће нам се низ интернет страница различитих садржаја. Као пример једног књижевног текста на интернету посматраћемо поезију Филис Витли на интернет сајту „www.poemhunter.com“. Претраживањем овог интернет сајта закључујемо

да су задовољена сва три контекста, јер су модерни читаоци у могућности да прочитају и биографску белешку о аутору, као и попис њених најважнијих дела. Поред текста налази се и слика коју налазимо и на корицама штампаног издања. Ипак, уколико приликом претраживања добијених резултата за Филис Витли отворимо интернет сајт „[www.gleeditions.com](http://www.gleeditions.com)“, наићи ћемо на само једну песму Филис Витли, „О томе како сам доведена из Африке у Америку“ („*On Being Brought from Africa to America*“), поред које не постоји ништа сем имена ауторке. Како наводе уредници овог интернет сајта, њихов циљ је да ова електронска збирка одабране поезије и прозе упозна модерног читаоца са значајним прозним и поетским делима, упућујући га да самостално анализира и учествује у уређивању истих.

Књижевни текст се по мишљењу новоисторичара не може посматрати изоловано од контекста дела, тј. свега онога што текст окружује и са чим га можемо повезати. Тако би анализа контекста збирке поезије Филис Витли разматрала начин њеног издавања, људе који су потписали ово издање и омогућили његово штампање, тешкоће са којима се сусретала једна Афроамериканка приликом објављивања песама у то време, политичку и друштвену ситуацију која је могла послужити ауторки за објављивање исте и сл. Ипак, код књижевног текста на интернету, ова анализа је мало друкчија. У њој традиционални штампани текст стоји наспрам хипертекста и хипермедијског текста тј. скупа сродних информација исказаних у текстуалном, графичком, видео или звучном облику, а који се односе на један сложени појам. Проучавањем књижевног текста на интернету наука о књижевности се стога не бави више само текстом, већ је приморана да одговори и на изазове савремености и узме у обзир једно ново окружење текста. Контекст књижевног текста на интернету не представља више само друштво и култура под чијим је утицајем настао, већ све оне рекламе које стоје уз текст на интернет страницама, а које својом садржином могу бити потпуно друкчије од самог текста. На тај начин и књижевни текст на интернету у доба глобализације посматрамо само као производ или робу која се чита, купује или продаје (Ткалец 2009: 52). Уколико се вратимо на пример интернет сајта „[www.poemhunter.com](http://www.poemhunter.com)“ и резултате претраге за Филис Витли, уочићемо да поред линкова који нас воде ка делима ове ауторке постоји и реклама за онлајн куповину курсева за кување, пројектовање, баштованство и сл., а при дну странице се налазе и линкови за „Фејсбук“ (Facebook), „Твитер“ (Twitter), „Гугл +“ (Google +) и „Пинтерест“ (Pinterest) друштвене мреже. Даљим отварањем појединачних дела, рекламе се смењују па наилазимо на рекламу за тарот гледање у карте, линк за игрицу „Империја“ („*Imperia*“), као и линк наше интернет странице за онлајн школу страних језика. Иако првобитно одушевљени шаренилом које једна оваква интернет страница пружа, убрзо схватамо да смо од читања неког књижевног текста прешли на разгледање реклама за биоскоп или најновији производ за мршављење.

Визуелни ефекат текстова на интернету је веома наглашен. Њега не можемо оспорити ни код традиционалне књижевности, али се код ње он завршава избором корица, фонта, прелома и илустрација. С друге стране, интернет сајтови имају могућност украшавања на свакој страници. На тај начин, да ли ћемо неки текст прочитати или не, зависи не само од његове садржине већ и од целокупног изгледа странице на којој је објављен. Иако књижевни текст на интернету у духу глобализације не губи на својој вредности у односу на традиционални штампани текст, он свесно или несвесно намеће читаоцу нове садржаје (Ткалец 2009: 55). Предност књижевног текста на интернету је што у модерно доба преузима традиционалну улогу библиотекара, па упућује читаоце на линкове ка другим књижевним текстовима или ауторима који се баве сличним темама. На страници посвећеној ауторки Филис Витли, интернет сајт „[www.poemhunter.com](http://www.poemhunter.com)“ упућује читаоце да су они који су прочитали страницу о Витлијевој прочитали такође и странице о Ен Бредстрит, Ен Секстон, Џисус Џејмс Лоро, Амелији Опи, Волту Витману итд. Поред овог линка, на овој страници постоји још један који даје попис неких других класика, а који би могли бити од интереса за читаоца.

Да би књижевни текстови на интернету стајали равноправно поред традиционалних књижевних текстова, неопходно је испунити услов да интернет сајт са својим бројним страницама постане место сусрета аутора и читаоца, чиме се и испуњава преплитање два контекста: контекста аутора и читаоца. Сусрет аутора и читаоца традиционалног књижевног текста може се илустровати примером неких личних копија памфлета Бенцамина Френклина. Док је припремао критику Закона о печатима а уједно и одбрану колонијалних права, Френклин је проводио много времена одговарајући на аргументе лондонских памфлетиста. Из тог периода треба поменути бројне памфлете и књиге које је читао и на њиховим маргинама исписивао коментаре. Ови коментари били су његове прве мисли и њима је бележио своје расположење у тренутку читања. Они се могу тумачити и као прве верзије политичких есеја које је писао у годинама које су претходиле револуцији. Маргина одштампане странице представљала је на тај начин место сусрета аутора и читаоца. Оног тренутка када читалац испише свој коментар на књизи, она престаје да буде једнострана и постаје обострана, дијалог између аутора и читаоца (Крејн 1957: 163-176). У модерно доба, маргине штампаног текста замењене су блог дискусијама, које се налазе или на засебним страницама или непосредно испод текста и које представљају могућност да се одмах добије повратна информација од читаоца и на тај начин изврши утицај на аутора, али и на друге читаоце, који исти текст буду читали касније. Улога блог дискусија није ни у ком случају сагледавање истине, већ пре стварање репрезентативне и реторички ефикасне изјаве која ће циркулисати у најширој могућој јавности. Овакве дискусије су попут напомена на маргинама Френклинових памфлета, које једном састављене чине нови текст. Блог дискусије су значајне и у

историјском погледу јер указују на поље интересовања и истраживања неког истраживача. Ипак, попут исписаних маргина штампаних текстова и ове материјале треба сматрати приватним и интерним дискусијама које не подлежу књижевној анализи (Таби 2011: 22). Блог дискусије су значајне и због тога што поврћују да контекст аутора текстова објављених на интернету постаје мање важан или се у потпуности занемарује. У прилог томе говоре коментари појединих читалаца након текста, који занемарујући кратку, али ипак постојећу белешку о ауторки и времену у којем је живела и стварала похваљују њен рад и охрабрују је да настави са истим. С друге стране, важност националног и јединственог се губи јер песма једне Афроамериканке и робиње постаје манифест и предмет расправе не само Афроамериканаца, већ и припадника осталих националности, црне, беле или жуте боје коже, а који су се нашли у сличној ситуацији као и ауторка. Национално осећање и борба за припадност постаје глобална жеља која вероватно није нешто ново, већ постоји већ дужи низ година, али постаје транспарентна напредовањем глобализације и откривањем идентитета читалачке публике.

Сусрет традиционалног и интернет књижевног текста са читаоцем је такође друкчији. За разлику од апстрактног и замишљеног читаоца традиционалног штампаног текста, о чијој култури и националности не знамо ништа, читалачка публика интернет текстова је посебна у том погледу што ставља акценат на различитост (Таби 2011: 23-24). Сваки читалац или конзумент је носилац одређене културе и посебних интересовања, која се износе у међусобном разговору. Иако је глобално у једном смислу значења и заједничко и уједињујуће, различитост као моћна карактеристика модерног доба захтева транскултуралне тенденције. Из тога закључујемо да глобализација на својим поларитетима има два супротстављена полазишта – уједињавање и транскултуралност, а сама глобализација кроз интеракцију истих подразумева брисање граница и њихову комплементарност (Тлостанова 2005: 58). Ипак, негативна страна овакве транспарентности читалаца интернет књижевности је стална брига за очување приватности која је красила читаоце традиционалних штампаних текстова. Тако да бисмо постали учесник неке од поменутих онлајн дискусија и оставили свој коментар о неком делу или супротставили сопствено мишљење са мишљењем неког другог читаоца, проучаваоца или критичара истог дела неопходно је да направимо кориснички профил и заштитимо идентитет личним корисничким именом и шифром.

Преплитање три контекста интернет књижевних текстова видљиво је и у томе што приликом претраживања резултата за одређеног аутора или дело добијамо и на десетине страница са текстовима књижевних критичара који су дали свој осврт и тумачење дела појединих аутора. Могућност интернета да на овај начин повеже дела из прошлости са овима из садашњости и остави место онима из будућности, и да на тај начин оствари комуникацију међу њима, једно је од главних полазишта овог рада. Нека у

„ПДФ“ (PDF), нека у „Мајкрософт Ворд“ (Microsoft Word) формату, нека бесплатна, а нека заштићена и ограничена претплатом, књижевна дела на интернету нуде значајан корпус свим истраживачима, критичарима, студентима и професорима књижевности.

Многи истраживачи књижевности у доба глобализације сматрају да је књижевност потомак исте, а узимајући у обзир нове начине њеног настанка, ширења текстова у модерно доба, као и губитак разлике између страних и домаћих текстова. У данашње доба интернета, многи теоретичари не предвиђају светлу будућност традиционалне књижевности. Због брисања неких параметара који су раније јасно исцртали канон светске књижевности акцентовањем националне традиције, данас је јасно видљива промена и бојазан да традиционална књижевност неће опстати у трци са интернетом и да чак и уколико потпуно не нестане, да ће остати значајна само као продукт једне идеологије, културе и институција. Ипак, треба нагласити да интернет и његова популарност сигурно неће угрозити традиционалну културу читања, јер природа књижевних текстова остаје иста, непромењена, а сама компјутерска технологија не мења принципе и метафоре књижевне културе, која је такође у основи текстова на интернету (Еко 1996: 304).

Виљем Позон (William Pauson) у својој студији *Књижевна култура у трансформисаном свету: будућност хуманистичких наука (Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities)* поставља питање да ли је традиционална књижевност ствар прошлост, да ли њена зависност од штампе онемогућава њено преживљавање у доба глобализације и електронизације. Како истиче, оно што је сигурно је да у времену које је трансформисано технолошким, економским и еколошким променама, статус и улога традиционалне књижевне културе су у далеко мање сигурном положају него пре неколико векова и да ће преживети, само уколико и читање и писање постане атрактивније и визуелно пожељније у комуникацији и средини где се за своје место мора такмичити са осталим медијима, а ми закључујемо да је то у првом реду са интернетом (Таби 2011: 14).

## Литература

- Крејн 1957: V. W. Crane, „Franklin’s Marginalia and the Lost 'Treatise' on Empire”, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, Vol. 42, 163-176.
- Еко 1997: U. Eco, „Afterword”, *The Future of the Book*, Berkeley: University of California Press, 295-306.
- Логан 2010: R. K. Logan, *Understanding New Media: Extending Marshall McLuhan*, New York: Peter Lang.

- Таби 2010: J. Tabbi, „Electronic Literature as World Literature; or, The Universality of Writing under Constraint”, *Poetics Today*, Vol. 31, No. 1, 17-50.
- Таби 2011: J. Tabbi, „New Media: Its Utility and Liability for Literature and for Life”, *International Workshop on Databases and Bibliographic Standards for Electronic Literature*.
- <http://remixthebook.com/new-media-its-utility-and-liability-for-literature-and-for-life> (преузето 15.01. 2013).
- Тесла 1926: N. Tesla, „An Interview with Nikola Tesla 'When Woman is Boss'“, *Colliers*, January, 30. <http://tfcbooks.com/tesla/1926-01-30.htm> (преузето 02.03. 2013).
- Ткалец 2009: G. Tkalec, „У хипермаркету хипертекста: Књижевни текст на интернету“, *Nova Croatica*, Загреб, том III, бр. 3, 51-60.
- Тлостанова 2005: M. Tlostanova, „Literature and Globalization“, *Interlitteraria*, No. 10, 57-73.
- Витли 1773: P. Wheatley, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, London: A. Bell.
- <http://www.poemhunter.com/phillis-wheatley/> (преузето 15.03. 2013).
- <http://www.poemhunter.com/poem/on-being-brought-from-africa-to-america/> (преузето 15.01. 2013).
- <http://www.gleeditions.com/fromafricatoamerica/students/pages.asp?lid=307&pg=5> (преузето 15.01. 2013).





## ПРИКАЗ КУЛТУРА У РОМАНУ *ПОГРЕБНА МЛАДА* НИНЕ БЛАЗОН

Глобализација је појам који је постао веома актуелан у последњих двадесет, тридесет година, тачније окончањем хладног рата крајем осамдесетих година XX вијека и либерализацијом свјетских тржишта. Ријеч глобализација није појмовно довољно изнијансирана, а срећемо је у различитим областима: у економији, привреди, политици, социологији, антропологији, етнологији, али и у науци о књижевности и култури.

Појам културе подразумемијева свијест о нама и свијест о другом или страном, који је различит у односу на нас. Култура је категорија која се стално мијења. Улфрид Рајхарт (Ulfrid Reichardt) прави разлику између културе у ужем и културе у ширем смислу ријечи. По њему се култура у ужем смислу ријечи везују за државе односно регионе, тако да француска култура настаје у границама француске државе, док култура у ширем смислу ријечи представља „специфичну људску способност, која се састоји у томе, да се мјестима, радњама, стварима и ситуацијама дају одређена значења. Будући да се значења не морају подударати са обликом или функцијом предмета и радњи, значи да су она културно условљена; и да увијек могу да буду и другачија“<sup>1</sup> (Reichardt 2010: 16).

Културна глобализација представља сусрет различитих култура. При томе се у првом реду мисли на контакте и мијешање култура у великим свјетским метрополама као што су Њујорк, Париз или Берлин. Под утицајем процеса глобализације у њемачкој књижевности је настала тзв. „мигрантска књижевност“, дакле књижевна дјела, условно речено, млађе генерације аутора који пишу на њемачком језику, при чему им њемачки језик није матерњи: поменућемо само некеод најпознатијих представника: Рус Владимир Вертлиб, Саша Станишић, поријеклом из Босне и Херцеговине, Феридун Заимоглу из Турске, Бугарин Илија Тројанов или Мелинда Нађ-Абоњи, рођена у Бечеју, али јој матерњи језик није српски већ мађарски.

---

\* ljiljana.acimovic@unibl.rs

<sup>1</sup> ...eine spezifisch menschliche Fähigkeit, die darin besteht, Orte, Handlungen, Dinge und Situationen mit Bedeutungen zu versehen. Da Bedeutungen mit Gestalt oder Funktion von Gegenständen und Handlungen nicht zusammenfallen müssen, sind sie kulturell bedingt; es könnte immer auch anders sein.

Међутим, културни контакти и мијешање култура може да се реализује и на друге начине. Један од најчешћих је према теоретичарима превођење.

Роман који стоји у центру наших разматрања, интресантан је из неколико разлога:

*Погребна млада* (њем. *Totenbraut*) је роман савремене њемачке ауторке Нине Блазон објављен 2009. године. Ријеч је о историјском роману чија је радња смјештена у Србију, прецизније речено у село Медвеђа 1731–1732. године. Овдје треба нагласити да се не ради о представници тзв. „мигрантске“ књижевности; без обзира што је Нина Блазон рођена у Копру, у Словенији, она је читав живот провела у њемачкој покрајини Баден Виртенберг, гдје и данас живи.

Централна тема наведеног романа је вампиризам и вампири који су се, према историјским свједочанствима, појавили у првој половини 18. вијека управо у Медвеђи. (Историјска свједочанства спомињу нешто раније, 1725, и Петра Благојевића из села Кисилево код Пожаревца.) Слободно се може рећи да је Медвеђа у то вријеме постала глобално позната, јер су се вијести о догађајима у малом мјесту у Поморављу посредством аустријских новина и аустријских званичних власти брзо прошириле по цијелој Европи. Наиме, тај дио Србије којем је припадала и Медвеђа је у једном кратком временском периоду, од 1718. до 1739. био под аустријском влашћу. Када је почео талас умирања званичне аустријске власти су послале делегацију из Београда која је требало да сачини детаљан извјештај о поменутих догађајима. На челу те делегације је био Јоханес Фликигер. Његов извјештај пренијеле су бројне новине у Аустрији и Њемачкој, што је у Европи изазвало буру полемика око тога да ли вампири постоје или не, чиме је покренута дугогодишња дискусија о вампирима. Инспирисани овим догађајима, о вампирима су касније веома успјешно писали Џон Полидори у приповиједи *Вампир* (1819) и Брем Стокер у роману *Дракула* (1897). На бази истих догађаја стварао је и Милован Глишић обликујући лик Саве Савановића (из приче *После деведесет година*), најпознатијег српског вампира. Захваљујући овим дешавањима ријеч вампир је као једина српска ријеч ушла у друге европске језике, а тема вампира и вампиризма представља непресушан извор инспирације и за савремене ауторе, у првом реду мислимо на свјетски познати бестселере америчке ауторке Стефани Мајер: на тетралогiju коју чине романи *Сумрак*, *Млади мјесец*, *Помрчина* и *Праскозорје*, који за разлику од романа *Погребна млада* спадају у фантастичне романе.

*Погребна млада* је роман конципиран тако да у непосредан контакт долазе три различите културне средине: ту је у првом реду српска култура, јер се радња и дешава у Србији. С обзиром да је ријеч о пограничној области у врло бурна времена присутне су и турска култура, јер је Османско царство владало овим дијелом Србије све до 1718. године, када је ово подручје склапањем Пожаревачког мира прешло у руке

Аустроугарске монархије, тако да је у неким сегментима присутан и одраз аустријске културе.

Србија је у роману приказана као патријархална земља у којој се поштују обичаји, култура и традиција. Патријархалност друштва се види у односу родитеља главне јунакиње Јасне већ на самом почетку романа. Јасна са оцем Христивојем Алазовићем и пет сестара живи у малом селу на обронцима Фрушке горе. Њена мајка и старија сестра Невена су умрле, али их се Јасна у неким ситуацијама сјећа; она памти мајку, која је умрла убрзо након што је родила седму кћерку и присјећа се односа који је мајка имала према оцу: „Много ноћи сам чезнула за њеним благим прстима који су моју коврцаву косу доводили у ред. Понекад је њена рука дрхтала док ме је мазала по коси и чак и у полумраку могла сам да видим плаве маснице на њеном лицу. Тада сам знала да је отац поново пио и да је од ње захтијевао сина. Чак и кад би ју у нашем присуству вријеђао и тукао, никад му се ни једном једином ријечју није супротставила, нити је подизала руке да се заштити“<sup>2</sup> (Blazon 2009: 24). Али није увијек било тако. Јелка се као најстарија и једина међу сестрама сјећала времена, када су се родитељи заједно смијали кад је она била мала. Али са сваком новорођеном кћерком нестајала је љубав која је уступала мјесто растућој љутњи. Јаснин отац Христивоје, прави патријархални човјек, је веома незадовољан што има само женску дјецу: „Погледајте ову биједу са оволико много кћери! Пуне очи, али празне руке. Бог зна да би било много једноставније када бих умјесто кћери имао синове“<sup>3</sup> (Blazon 2009: 20). За такво патријархално друштво и није ништа неуобичајено да кћер мора да се подвргне очевој вољи, али је ипак изненађење када отац, у буквалном смислу ријечи, прода кћер за шаку златника потпуном незнанцу, како је то учинио Јаснин отац продавши Јасну Јовану Вуковићу, као невјесту за његовог сина Данила.

У култури српског народа значајно мјесто припада обичајима и вјеровањима. По вјеровању старих Словена три кључна догађаја у животу човјека били су рођење, вјенчање и смрт. Да би се заштитили од утицаја демона вршени су одређени обреди који су били толико укоријењени у народу да их је црква христијанизовала, тако да су ти обреди постали значајан дио културне традиције. Међутим, када анализирамо обичаје и

---

<sup>2</sup> Ich sehnte mich viele Nächte lang nach ihren sanften Fingern, die meine störrischen Locken ordneten. Manchmal hatte ihre Hand gezittert, während sie mir über das Haar strich, und selbst im Halbdunkel konnte ich die blauen Flecken in ihrem Gesicht sehen. Dann wusste ich, dass Vater wieder getrunken und von ihr einen Sohn verlangt hatte. Aber auch wenn er sie in unserer Gegenwart zurechtwies und schlug, habe ich nie erlebt, dass sie sich mit Worten wehrte oder auch nur die Arme hob, um sich zu schützen.

<sup>3</sup> Seht Euch das Elend mit diesen vielen Töchtern doch nur an! Volle Augen, aber leere Hände! Gott weiß, dass es einfacher wäre, wenn ich Söhne anstelle von Töchtern hätte.

обреле приказане у роману, увидјећемо да се они разликују од области до области. Јасна, главни лик романа, испривовиједаног у ја-форми, из села са обронака Фрушке горе удаје се за Данила Вуковића и одлази да живи у село Медвеђу у Поморављу. Када Данилов отац Јован несретно избуги живот Јасна увиђа да се обичаји, који се морају испоштовати да се упокојени не би вратио у свијет живих, донекле разликују од оних, њој познати из њеног родног мјеста:

Много тога на Јовановој сахрани је било страно за мене. Већину обичаја нисам познавала – овдје се покојник не умотава у рибарску мрежу и не убада му се нож у срце да би га ослободили. Умјесто тога копач рака Манко је распоредио иверје по ковчегу, запалио га заједно са бијелим луком, а онда је пепелом натрљао ковчег. Симеон му је помогао да Јована положи у ковчег и да покојнику завежу ноге. На крају му је ставио чен бијелог лука у уста и срп изнад грла. Ако би Јован покушао да устане из гроба сам себи би откинуо главу. Милутин је чекао напољу у дворишту јер свештеник није смио да уђе у кућу покојника. [...] Милутин је тијело премазао вином и уљем и благословио га. Онда су Симеон и Данило носили ковчег свим могућим заобилазницама до гробног мјеста, да би умрлог спријечили да нађе пут назад<sup>4</sup> (Blazon 2009: 230).

Овај догађај је Јасну подсетио на радње које је њен отац чинио кад су умрле њена мајка и сестра Невена када су на њиховим гробовима садиле дивље руже и глог да би им донијели мир. И као што је и био обичај, отац је умрлима забио нож у срце и умотао њихова тијела у рибарске мреже са којима су их покопали. То је требало да их спријечи да се врате у свијет живих. Али и поред тога Јасна се сјећа да се плашила и често је врата премазивала бијелим луком. Наведени примјери илуструју да су се обичаји донекле разликовали, али је сврха извођења ових обреда и у једном и у другом случају имала исти циљ: спријечити умрле да се повампире, односно да се врате у свијет живих. Страх од вампира, спречавање упокојених да се повампире и уништавање вампира заузимају веома важно

---

<sup>4</sup> So vieles an Jovans Beerdigung war befremdlich für mich. Ich kannte die meisten Bräuche nicht – hier legte man kein Fischernetz über den Verstorbenen und stach ihm auch kein Messer ins Herz, um ihn zu erlösen. Stattdessen verteilte der Totengräber Manko Hobelspäne im Sarg, brannte sie zusammen mit Knoblauch ab und rieb mit der Asche den Sarg aus. Simeon half ihm, Jovan zu betten, und band dem Toten die Beine zusammen. Schließlich legte er ihm eine Knoblauchzehe in den Mund und eine Sichel über die Kehle. Sollte Jovan versuchen aus dem Grab aufzustehen, würde er sich selbst den Kopf abschneiden. Milutin wartete draußen auf dem Hof, da ein Priester kein Sterbehaus betreten durfte. [...] Milutin besprengte den Leichnam mit Wein und Öl und segnete ihn aus. Dann trugen Simeon und Danilo den Sarg auf allerlei Umwegen zum Grabplatz, damit der Tote den Rückweg nicht finden konnte.

мјесто у српској култури и традицији (уп. Зечевић 1981: 126–133; Чајкановић 1973: 116–124; Кулишић и др. 1970: 58–60).

Близак овим обичајима је и обичај по којем је названа ова књига: погребна млада. Ако би у неком мјесту умро младић, он као нежењен није могао да буде сахрањен. Свештеник би на сахрани изабрао једну дјевицу која би се симболично у том моменту удала за младића, тако да је обред сахране могао бити обављен. Она би отишла кући његове породице и тамо је требало да проведе 40 дана, након чега би се враћала својој кући. Такве дјевојке су се називале погребне младе. Бојан Јовановић овај обичај сматра особеношћу у култу мртвих југоисточне Европе<sup>5</sup> (1992: 127–128).

У културну традицију српског народа спадају и вјеровања у вјештице (Данилов брат Вампир Јасну сматра вјештицом, а село је Марју, Данилову мајку, означило као вјештицу), виле (Јасна о својој сестри Бели говори као о вили, а то мишљење је имала и њихова покојна мајка, која је Белу сматрала вилом која их све штити), море (Јасна мисли да јој се Марја јавља у облику овог демонског бића и слиједећи савјет сељанке Бранке ставља каиш да би се заштитила од њеног злог утицаја), анђеле, навије (некрштене) (на путу за Медвеђу Јасни се чини да их прати пјесма навија – дјеце која су умрла некрштена и која у облику птица вуку живе у пропаст), у магичну моћ бројева, поготово броја три (имање са три куле, три јахача на вранцима са три кобиле, три брата Вуковића, три голуба, мајка која је умрла прије три године), магијску заштитну моћ бијелог лука и глога (Јасна се непрестано маже бијелим луком да би спријечила вампира да уђе у кућу, покојнику се ставља чен бијелог лука; Јасна у сукњи носи ушивен глог да је заштити од демонских сила). Ту су и многа друга вјеровања као нпр. симболична улога српа, чешља, огледало као магијски предмет, магијски обреди бајања, раскрсница као пребивалиште злих демона, сјеменке мака као заштита од демона, клетве, вјеровање у демонску и магијску моћ коња, пса, шишмиша, лептира и многа друга којима овдје не можемо посветити већу пажњу, али би се с обзиром на њихову бројност у роману о њима могао написати издвојени рад.

Одраз културе и традиције је и начин облачења. Ауторка је вјешто успјела да дочара сељаке и њихове ношње. Описујући их како су обучени врло често користи српске ријечи као појас, јелек, кошуља, опанци, и то на српском језику, да би потом та иста ријеч била објашњена на њемачком.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Свадбене и погребне обичаје у овом роману приказује рад *Das Serbienbild in Nina Blazons Roman „Totenbraut“* презентован на 5. скупу германиста југоисточне Европе у Тирани 16 – 17. 11. 2012. године.

<sup>6</sup> Die Männer waren bewaffnet wie Hajduken. Sie trugen jeder einen *Pojas* – die breite Gürtelschärpe aus Wolle – dunkle Hosen und Mäntel, dazu schwarze Mützen mit einem kantigen Rand (Blazon 2009: 36).

Zwei Männer in bäuerlichen Lodenhosen schleppten einen hölzernen Zuber, so groß wie ein schmaler Schweinetrog, in den Raum. Ich wunderte mich noch, dass er hier Platz fand, als sie auch noch einen gefüllten Krug und mehrere Eimer abstellten. Wasser

Вјеродостојности историјског романа иду у прилог и обичаји у вези са поштовањем хришћанске традиције: одласци у цркву недјељом и великим празницима (Јасна је разочарана када јој приликом прве посјете у селу тамошњи свештеник Милутин не дозвољава да уђе у цркву да присуствује литургији и упали свијеће за упокојене. Тог недјељног јутра она је „устала прије изласка сунца и поставила у турској соби сто за мушкарце. Као знак да сам отишла у цркву и да ћу се вратити, понијела сам свијеће и оставила тијесто да стоји у чинији да ба га испекла за увече. Ставила сам појас и завезала прегачу преко Марјине сиве хаљине. А будући да удата жена не носи косу распуштену, сплела сам ју и завезала извезену мараму око главе. У корпи сам понијела поклоне. Међу њима колач у облику плетенице, уз то погачу и флашу ракије“<sup>7</sup> (Blazon 2009: 104), паљење свијећа за упокојене, црквена литургија, васкршњи и великогоспојински пост (Јован Вуковић долази у кућу Христивоја Алазовића у вријеме васкршњег поста. Христивоје, као и сваки други добар домаћин нуди свог госта пићем, што је и обичај, али пиће сипа и себи и то у великим количинама, противно карактеру поста, на шта Јасна примјећује да без обзира што је био васкршњи пост то за њеног оца није био разлог да се суздржава у пићу), молитве („Постом сам се припремала за празник Успења Пресвете Богородице и палила свијеће у Јеленином торњу и у турској соби. Кад су били Маријини дани, молили смо се пред иконама. Но кад смо славили крај двонедјељног поста, Нема није такла ни месо ни тјесто с машћу“<sup>8</sup> (Blazon 2009: 104), крст као амајлија, тамјан, одавање почести иконама, даћа за покојника, храна које се доноси у кућу преминулог по смрти (након Јованове смрти Аница долази код Јасне и доноси храну као знак поштовања: кравље млијeko, питу, прегршт бијелог лука и сјеменке мака).

---

schwappte auf den Holzboden. Kaum hatten sie die Tür hinter sich geschlossen, forderte Nema mich auf, Rock und Bluse auszuziehen und in den Zuber zu steigen. Sie wandte sich nicht ab, als ich das vor Schmutz starrende Gürtelband löste und den *Jelek* – die Weste abstreifte (Blazon 2009: 54).

Er trug hohe, frisch gefettete Stiefel, eine dunkle Weste und eine weiße *Košulja* – ein fein genähtes Hemd (Blazon 2009: 58). Маркирана мјеста је сама ауторка нагласила у тексту.

<sup>7</sup> Lange vor Sonnenaufgang war ich aufgestanden und hatte im Türkenzimmer den Tisch für die Männer gedeckt. Zum Zeichen, dass ich zur Kirche gegangen war und wiederkommen würde, hatte ich Kerzen mitgenommen und ließ Teil in einer Schüssel stehen, um ihn am Abend auszubacken. Ich hatte mir einen Trachtengürtel und eine Schürze über Marjas graues Kleid gebunden. Und da eine unverheiratete Frau ihr Haar nicht offen trug, hatte ich es geflochten und mir ein besticktes Tuch um den Kopf gebunden. In einem Korb trug ich meine Geschenke. Darunter waren ein Zopfkuichen, dazu Butterfladen und eine Flasche Rakija.

<sup>8</sup> Mit Fasten bereitete ich mich auf das Fest des Entschlafens der Gottesmutter vor und entzündete Kerzen im Jelena-Turm und in der Türkenkammer. Wir beteten an den Marientagen vor den Ikonen. Doch als wir das Ende der zwei Fastenwochen feierten, rührte Nema das Fleisch und das Schmalzgebäck nicht einmal an.

Радња романа је смјештена у Србију. Стога и не чуди да личности носе српска имена. Но кад мало боље погледамо та имена уочићемо да је већина њих симболична: име оца главне јунакиње, Христивоје, јасно асоцира на Христово име; у именима његових кћери је, такође, садржано одређено пренесено значење: Јелка, најстарија кћерка, је горда и усправна као права јела или јелка; друга кћерка која носи име Невена трагично је изгубила живот падом са литице, али њено име јасно алудира на нешто што не вене, нешто што никада не пролази; трећа кћерка Бела је бијела и невина, дуге плаве косе, за многе чудна и неурачунљива, за мајку вила, поклон богова да их штити од зла; Јасна, главни лик романа и четврта сестра, је не само јасна као што каже њено име, већ је и рођена на дан Св. Кларе, а на њемачком ријеч klar значи јасно; Даница, слѣдећа сестра, носи име изведено од хебрејског имена Даниел, а то име се може тумачити и као звијезда Даница, јер је ријеч о имену планете Венере која се појављује као јутарња „звјезда“ која најављује дан и која се сматра вјесницом зоре и дана (Кулишић и др. 1970: 113).

И Вуковићи носе имена особеног значења: Вуковић јасно алудира на вука, по народном вјеровању, изразито демонску животињу (Кулишић и др. 1970: 92), супротно томе, његово име Јован је библијско; његов син Данило носи име изведено од хебрејског Даниел, слично Даници, њихова настојница је Нема, што је заправо превод њемачке ријечи dieStumme, што значи да је она – она која не може да говори, она је, дакле, нијема. Јованов отац се звао Петар (библијско име), његов млађи брат је био Богдан – неко кога је Бог „дао“ тј. поклонио, а старији Исак (библијско име), који се послје много година проведених у Турској враћа као свештеник Анђелко, али његовим радњама не управљају анђели већ ђаво. Веома је интересантно име Даниловог брата који се зове Вампир. Он не носи хришћанско име него име демона за кога га сматрају, али се, заправо, код Вампира не ради ни о каквим демонским силама већ о насљедној болести чији се симптоми (ране на кожи због излагања сунцу, нокти као канце, црни зуби, свјежа крв животиња, најчешће коња, као средство за ублажавање болова) савршено уклапају у слику савременог фаталног вампира. Вампир словенске, па самим тим и српске митологије, је сасвим другачије изгледао и није пио ни животињску ни људску крв. А и последице његовог појављивања биле су сасвим другачије у односу на оне који се везују за вампире. Домаћинству Вуковића припада и Јованов пријатељ Симеон чије име јасно асоцира на монашко име родоначелника свете породице Немањића Стефана Немање, свети Симеон. Јованова жена се звала Марја, што донекле асоцира на Марију, врло често библијско име.

Од осталих имена интересантна су Душан, које је настало од душа; Лазар Косац као метафоричко име за ђавола и за оног који се увијек враћа; Љубица настало од љуба, љубљена, драга, вољена; Ружица од руже; Звонка. И имена животиња крију у себи одређени пренесени смисао: пас Сивац јер је сиве боје; куја Лепа; Јаснин коњ Ветар, јер је брз као вјетар; а

посебно је интересантно име Душановог коња који се зове Шарац, што је јасна алузија на коња Марка Краљевића, на шта му се Јасна руга да, ако је већ коња назвао према раскошном, непобједивом коњу јунака, он барем мало треба да личи ономе по коме га је назвао.

Није случајно да је толико много имена симболичног карактера, као што и сама Јасна једног јутра долази до закључка да имена имају особену моћ над нама.

Помињање Марка Краљевића и његовог Шарца све српске читаоце асоцира на један од највећих српских митова: на легендарни бој на Косову, који се на једном мјесту и директно помиње. Српској културној традицији припадају и пјесме и приче које Душан приповједа Јасни; седам светих тајни („Крштење, Миропомазање, Причешће, Исповјест, Свештенство, Брак, Освећење уља“)<sup>9</sup> (Blazon 2009: 218) које Милутин тражи да му Јасна наброји да би благословио Јованово упокојено тијело, исто као што од ње као доказ да је православка захтијева да му наброји свечаности које се славе у јесењем мјесецу и оне који се славе у мјесецу вина. Јасна му одговара да се у јесењем мјесецу тј. септембру (што поново указује на стара српска вјеровања и митологију) славе „Празник постања, Рођење Пресвете Богородице и Воздвижење Часног Крста“<sup>10</sup> (Blazon 2009: 219), а у мјесецу вина („гроздоберу“ – Кулишић 1970: 99–101) „Празник светог апостола Јакова и Празник светог Димитрија“<sup>11</sup> (Blazon 2009: 219).

Други културни круг који је, мада далеко мање, приказан у роману је турска култура. Медвеђа као погранично мјесто, иако насељено српским становништвом, је дуго времена било под утицајем турске културе. Говорећи о томе одакле долази Јован каже да се његово имање код села Медвеђа налази неколико дана пута удаљено од Београда. У близини Мораве и недалеко од Параћина и Јагодине (уп. Blazon 2009: 14), на шта Христивоје одговара „Дакле директно код Турака [...] *Турци*. У тој једној јединој ријечи лебдило је хиљаду прича. Прича које нам је отац причао, када би се опијен ракијом вратио много година у прошлост. Прича о рату и о крви, о скрнављењима и о болу“<sup>12</sup> (Blazon 2009: 14–15). У даљем разговору Јован наглашава да та област већ тринаест година није турска и да се поштује мир, при чему користи њемачку ријеч Passarowitz, на шта Христивоје погрдно каже да „тако кажу Аустријанци, зар не? Код нас се град још увијек зове Пожаревац! И не говорите сувише гласно о миру. Са

---

<sup>9</sup> „Taufe, Myronsalbung, Eucharistie mit Kommunion, Sündenvergebung, Handauflegung, Ehekrönung, Krankensalbung.“

<sup>10</sup> „Tag der Schöpfung, Geburt der Gottesmutter, Kreuzerhöhung.“

<sup>11</sup> Und die Feiertage des Apostels Jakobus und des Heiligen Dimitrios.

<sup>12</sup> Also direkt bei den Türken. [...] *Türken*. In diesem einen Wort schwangen tausend Geschichten mit. Geschichten, die unser Vater erzählte, wenn der Branntweinrausch ihn wieder viele Jahre in die Vergangenheit trug. Geschichten von Krieg und Blut. Von Schändung und Leid.



Турцима никад неће бити мира“<sup>13</sup> (Blazon 2009: 15) Јован се осврће и на актуелне политичке догађаје наглашавајући да нико не зна шта доноси будућност. Али мир се за сада поштује, иначе он не бих био ту. Јован је свјестан да они живе у пограничној области, али су поданици цара, исто као што су то Христивоје и област у којој живи његова породица. Наша домовина је војна област и стоји директно под управом Беча (Blazon 2009: 15) Мржња Јасниног оца према Турцима настала је у вријеме када се као царски војник, јер је област у којој се налази Фрушка гора била вијековима у саставу Аустроугарске, борио против Турака и видио сва звјерства која су они чинили. Отуда и Јаснин страх када је ступила преко прага Јованове куће по доласку у Медвеђу:

На оно што сам тада видјела нисам била припремљена. Збуњено сам стајала. *Турска земља!*, пролетјело ми је кроз главу и руком затворих уста. Полирана бронза се сијала. Застори у бојама на прозорима. Лампе са шареним стаклом. А на зидовима су висиле таписерије. На њима је било осликано дрвџе са крошњама од дугих, равних листова, а испод тога нека врста коња са обрнуто савијеним вратом и са грбом. Мирисало је као у цркви, само цвјетније. Суђе украшено на мени стран начин тамноплавом и зеленом бојом стајало је на столу. А онда ми је ужас прострујао тијелом: да ли је Јован уопште православац. Шта ако ме је отац продао сину Мухамеда? У том тренутку с безграничним олакшањем открила сам угао са иконама. Свети Јован, света Јелена и Богородица. Велико жуто цвијеће са дебелим дршкама украшавало је свето мјесто“<sup>14</sup> (Blazon 2009: 53).

---

<sup>13</sup> „Schon seit dreizehn Jahren kein Türkenland mehr“, sagte er mit einem schmalen Lächeln. „Der Friede von Passarowitz hält gut.“

„Passarowitz!“ Aus meines Vaters Mund klang der Name der Stadt wie ein Fluch. „So sagen die Österreicher, ja? Bei uns heißt die Stadt immer noch Požarevac! Und redet nicht zu laut von einem Frieden. Mit den Türken wird es niemals Frieden geben!“

<sup>14</sup> Auf das, was ich dann sah, war ich nicht vorbereitet. Verwirrt blieb ich stehen. Türkenland!, schoss es mir durch den Kopf und ich schlug die Hand vor den Mund. Polierte Bronze glänzte. Farbige Schleier an den Fenstern. Lampen mit buntem Glas. Und an den Wänden hingen Bilder aus Stoff mit Fransen. Darauf abgebildet waren Bäume mit Kronen aus langen, glatten Blättern und darunter eine Art Pferd mit umgekehrt gebogenem Hals und einem Buckel. Es roch wie in der Kirche, nur blumiger. Fremdartig verziertes Geschirr von dunkelblauer und grüner Farbe stand auf dem Tisch. Und dann fuhr es mir wie ein siedend heißer Schreck in die Knochen: ob Jovan überhaupt dem rechten Glauben angehörte? Was, wenn mein Vater mich an einen Sohn Mohameds verkauft hatte? Im selben Augenblick entdeckte ich zu meiner grenzenlosen Erleichterung die Ikonenecke. Der Heilige Jovan, die Heilige Jelena und die Muttergottes. Fleischige gelbe Blumen mit dicken Stielen schmückten die heilige Stätte.

На основу очевог искуства и Јасна све што је турско сматра негативним и лошим. Сасвим другачије се према Турској односи Јован. Он, који одувијек живи у пограничној области и који се бави трговином, научио је да живи с обје стране границе, мада су и његова искуства дјелимично трагична, у првом реду када говори о извору свете Јелене који се налази на имању Вуковића, а који је настао када је светица, пролазећи туда, наишла на поломљен крст, кога су турски невјерници срушили. Светитељка је на том мјесту пролила сузу, која се када је додирнула стијену претворила у љековити извор (Blazon 2009: 22). Но, његов однос према Турској није само негативан. Он је као младић много путовао, а чак три године је живио у Османском царству, у Једренама, Истанбулу и другим мјестима. Из његових прича израста једна сасвим нова слика Турске, он са одушевљењем приповиједа о љепотама Једрена и старог Константинопоља, како он каже, града чуда на седам брежуљака. Турска је до тада у Јаснином поимању свијета била повезана са крвљу, болом и патњама, а сада она слуша о неизмјерном богатству, сјају, радостима, свечаностима какве хришћани нису могли ни да замисле, раскошним процесијама, ватрометима, уличним борбама, о мирису слатког пецива који се ширио улицама.

Један мотив се као лајтмотив протеже кроз цијели роман симболизујући турску културу: ријеч је о тулипану. Већ по доласку у Медвеђу Јасна на мјесту са иконама затиче непознато цвијеће, а оно се поново појављује када Јован говори о свом боравку у палати султана Ахмета. Тада он открива да је ријеч о цвијећу које је „скупоцјено као злато. Могло ме је коштати живота то што сам желио да дођем до тог блага, али као што видите, стојим пред вама“<sup>15</sup> (Blazon 2009: 93). Јован приповиједа да је султан Ахмет волио цвијеће толико да је неке сорте доносио чак из Перзије и да су његови вртови на Златном рогу били веома познати по тулипанима. „Он је сваке године у прољеће приређивао свечаност посвећену тулипанима. У тој ноћи пуног мјесеца корњаче су са свијећама на леђима пузале кроз леје и освјетљавале раскошне цвјетове“<sup>16</sup> (Blazon 2009: 94). Колико је Јован са одушевљењем дочарао свијет султана Ахмета свједочи и питање његовог госта Мађара да ли је он Србин православац и ако јесте, како то да он као такав, дакле као Србин православац, украшава своје иконе паганским цвијећем. Објашњење стиже од Данила који каже да је његова мајка вољела тулипане. Јасна је открила тулипане оног недјељног јутра када је први пут кренула у село на литургију. Расли су недалеко од торњева, жуте флеке у јутарњој магли, њежне творевине између

---

<sup>15</sup> „Ist das ein *Tulipan* oder nicht?“, fragte Jovan leise. „Solche Blumen sind so kostbar wie Gold. Es hätte mich das Leben kosten können, an diesen Schatz zu gelangen, aber wie ihr seht, stehe ich vor euch.“

<sup>16</sup> „Jedes Jahr im Frühling feierte Ahmet ein Tulpenfest. In dieser Vollmondnacht krochen Schildkröten mit Kerzen auf dem Rücken durch die Beete und beleuchteten die Blütenpracht.“

бодљикавог глога и безименог жбуња (Blazon 2009: 104). Убрала је пет цвјетова направивши од њих букет који је понијела с намјером да их положи на Марјин гроб поред цркве, али их је Милутин презриво бацио на тло назвавши их „турским коровом“. Свештеников напад бијеса треба тумачити приликама у којима је српски народ тада живио. Он се годинама борио против Турака, држао их подаље од црквених врата, држао паству на окупу, јачао их у њиховој вјери, на литургију позивао тако што је двије дрвене дашчице ударао једну о другу, јер су звона била забрањена, а сада странкиња жели да тулипане, тај „турски коров“, „ђавољи коров“, унесе у његову цркву.

Тулипани се као мотив поново појављују у другом дијелу романа: у Вампировој подземној соби се налази сандучић с драгим камењем и у њему сребрени ланчић са малим тулипаном обојен плавим лаком (Blazon 2009: 278). У том моменту Јасна се присјећа сестре Беле и сна у којем Бела плеше при чему њене руке обликују тулипан, схватајући шта је тим сном жељела да јој каже. Као гроб из ведре неба долази и информација да су то Марјине ствари и да је она вољела тулипане, те на њено огромно изненађење да Марја и није била из Београда већ из Турске. Читава прича добија изненадан обрт када се у селу након изненадне Милутинове смрти појави нови свештеник Анђелко. Ухвативши Јасну на превару под плаштом сумње да је вампир, он покушава да од ње добије информацију гдје је Јован сакрио благо које је донио из Турске. Тада она сазнаје да је Анђелко, односно Исак, како је гласило његово хришћанско име прије преласка у муслиманску вјеру, Јованов старији брат који је много прије њега отишао у Турску гдје је упознао кћерку богатог Османлије. Родила се обострана љубав. Дјевојка је била толико лијепа да су многи пјевали о њеној љепоти и звали је „бијели тулипан“. Но одједном се у Истанбулу појавио Јован, млад с пуно планова и мало новца. Било је то пред свечаност тулипана. Султан Ахмет је Исаку или Јашару, како је гласило његово ново име, заповидио да за једног госта из Перзије, који му је донио луковице посебних тулипана, обезбиједи специјалан поклон. Јашар је заузврат добио сандучић с благом кога су заједно са скупоцјеним поклоном украли Јован и Марја, због чега их је Јашар проклео. То је клетва која прати Јована и његову породицу, а још већи терет за Јована је било сазнање да ја Саније, како је било Марјино турско име, прије него што је побјегла с њим остала трудна са његовим братом. Као плод те везе рођен је Данило. Тиме се објашњава и стално непријатељство које је владало између оца и сина, јер Јован никако није могао да поднесе чињеницу да је син његовог брата био здрав, а да је његово и Марјино заједничко дијете, Вампира, стигла Јашарова клетва. У потрази за вампиром на имању је откривен Марјин гроб. Кад је отворен и кад је Марја извађена из гроба Јасна је видјела како је Марја била лијепа. Њено чело красило је привјесак у облику тулипана.

Слика Турске и њене културе настаје кроз приче јунака романа. И за разлику од Јасниног оца који Турску доживљава као земљу патње и

бола, Јован и његов брат су видјели и другу страну Турске, ону љепшу, сјајнију и раскошнију, али им она, нажалост, није донијела срећу.

Трећи културни круг је аустријски. Он је, углавном, репрезентован у лику љекара Трамнера који заједно са управитељем те области Хаднаком и групом Аустријанаца долази у Медвеђу, да утврди шта је разлог тајанствених случајева смрти да би надлежнима могао поднијети извјештај. Становништво села од њих тражи да униште мртваце (да их прободу коцем, одсијеку им главе и да их спале), али Трамнер то не дозвољава без посебне дозволе из Београда коју је требало да потпише принц Карл Александар виртембершки, „јер нема разлога, одрубити главу умрлом, који за живота није починио никакав злочин“<sup>17</sup> (Blazon 2009: 325). Аустријски љекар је слика и прилика рационалности: чак и када види да покојници не труле, да њихова тијела не пропадају, он има разуман одговор да коса и нокти код човјека имају свој властити живот, слично маховини, која и на осушеном пању расте још неко вријеме (Blazon 2009: 325). Он сумња да су у питању вампири и примјећује да су сви умрли јели месо оваца које су пасле на ливади, а могуће је да су оне, по његовом мишљењу, биле заражене. „Или је то једноставно због чудноватих обичаја током поста овдје. Намирнице, које користите – супа од пљеве, супа од дивљих јабука са сирћетом, свјеж црвени лук, бијели лук, кисели купус! А онда ракија, много поста, а потом преједање између посних дана. То би и најјачег Хабсбурговца отјерало у гроб“<sup>18</sup> (Blazon 2009: 329–330). Овим својим ријечима он је увриједио присутне, али му то није била намјера. Као прави рационални човјек он износи тезу да до пропадања тијела није дошло због квалитета земље гдје су умрли били покопани. Земља је на неким мјестима била толико влажна да је имала одређену способност балзамовања и конзервирања, тако да није дошло до распадања посмртних остатака. Као примјер он наводи случајеве из њемачких рудника, гдје су пронађена тијела и више десетина година била под земљом, а преминули су изгледали као да су управо затворили очи (Blazon 2009: 330). Срби, прави патријархални народ, не вјерују овим Трамнеровим ријечима. С друге стране, он, хладни рационалиста, сматра да су „Срби празновјеран народ“<sup>19</sup> (Blazon 2009: 331) и да се не ради ни о каквим натприродним моћима, већ о страху који је веома опасан по човјека. Нарочито у временима када владају заразе. „Јад, меланхолија и туга су три зла која иду с њима. Тешким сновима слабе снаге тијела и душе, тако да људи оболијевају. А грозница

---

<sup>17</sup> Es gibt keinen Grund, einen Toten zu köpfen, der im Leben kein Verbrechen begangen hat.

<sup>18</sup> Oder es liegt einfach an den seltsamen Fastenbräuchen hier. Die Lebensmittel, die Ihr zu euch nehmt – Kleienbrühe, Holzapfelsuppe und Essig, rohe Zwiebeln, Knoblauch, Sauerkraut! Und dann der Branntwein, das viele Fasten und dann wieder die Völlerei zwischen den Fastentagen. Das könnte auch den stärksten Habsburger ins Grab bringen.

<sup>19</sup> ihr Raitzenseid schon ein abergläubisches Volk.

утиче на мозак који постаје пријемчив за лица и уобразиље. То су утваре: машта болесном показује оно чега се плаши. Мораћемо зато са умрлима поступати онако како људи желе, само тада престаје страх и други људи не оболијевају<sup>20</sup> (Blazon 2009: 332). На крају романа се испоставља да је рационални аустријски лекар заиста био у праву: није била ријеч ни о каквим клетвама нити о демонским силама, већ о наслједној болести код Вампира, а код осталих умрлих у питању је било тровање.

Тако је круг затворен, а сви тајанствени догађаји су добили своје рационално објашњење. И то објашњење би се могло посматрати у контексту глобалних догађаја, јер је вампирizam у овом роману интерпретиран као веома опасна наслједна болест, и то болест о којој се у XVIII вијеку вјероватно веома мало знало, али болест која и данас, упркос цивилизацијском напретку, односи своје жртве (Blazon 2009b).

### Извор

Блазон 2009: N. Blazon, *Totenbraut*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.

### Литература

Блазон 2009а: N. Blazon, *Vampyrus Serviensis*.

<<http://www.ninablazon.de/index.php?thema=200&seite=213>>. 15. 05. 2013.

Блазон 2009б: N. Blazon, *Vampyrus Serviensis*, исјечци из два интервјуа. (Захваљујући љубазности ауторке романа, у облику Word-документа стављени на располагање аутору чланка.)

Зечевић 1981: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: Вук Караџић – Етнографски музеј.

Зечевић 1982: С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд: Вук Караџић – Етнографски музеј.

Јовановић 1992: Б. Јовановић, *Српска књига мртвих, Танатологије I*, Ниш: Градина.

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

Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија*, књ. 1: *Систем српске митологије*, Ниш: Просвета.

---

<sup>20</sup> Kummer, Melancholie und Traurigkeit heißen drei Übel, die mit ihr einhergehen. Durch schwere Träume werden die Kräfte des Leibes und der Seele so geschwächt, dass die Leute krank werden. Und das Fieber macht das Gehirn dann für Gesichter und Einbildungen empfänglich. Das nennt man Alldrücken: die Fantasie zeigt den Kranken das, wovor sie sich fürchten. Wir werden mit den Toten deshalb so verfahren müssen, wie die Leute es wünschen, nur dann hört nämlich die Furcht auf und macht nicht noch mehr Menschen krank.

Рајхарт 2010: U. Reichardt, *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*, Berlin: Akademie Verlag.

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

## ХАЗАРИ И ХАЗАРСКИ РЕЧНИК КРОЗ ПРИЗМУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

### 1. Уводни део

Године 1984, када је објављено прво издање Павићевог романа, *Хазарски речник* налази се у жижи књижевне јавности из више разлога. Прво због свог поднаслова „роман – лексикон“, који указује на мешање књижевног и научног жанра, затим због (нелинеарне) структуре романа подељеног у три књиге и две верзије, као и различитих могућности читања – линеарног и нелинеарног. Роман добија атрибуте постмодерног дела, а у часопису *Paris Match* бива назван првим романом XXI века. Као први роман будућег века, он у себи сублимира, али и антиципира неке одлике будућег доба, односно ере глобализације. У овом раду анализираће се однос Хазара према сопственом идентитету, узроци губљења националног идентитета, испитаће се однос идентитета и глобализације, као и присуство аспеката глобализације у самом роману.

### 2.1. Појам идентитета

Употреба појма идентитета постаје учестала упоредо са појмом глобализације, пред крај XX века. Реч идентитет води порекло од латинских речи *idem* (исто) и *identidem* (поновљено). Хјум је један од првих филозофа који употребљава ову реч и дефинише је као оно што је својствено сваком живом бићу које има трајање. У психологији, дефинише се као „јединство личности у току одређеног временског периода“ (Стојковић 2008: 18). Гофман разликује три врсте идентитета – персонални, социјални и его идентитет. Развојна линија овог појма иде од индивидуалне, преко микрогруппне до колективне равни. Колективни идентитет повезује се са персоналним јер друштва током историје образују своје специфичне идентитете, али и те „историје стварају људи који поседују специфичне идентитете“ (Стојковић 2008: 21). Свака нација конструише свој идентите кроз/у однос(у) према друго(ј)ме. Основни атрибути националног идентитета су следећи:

- колективно властито име,
- мит о заједничком пореклу,
- заједничка историјска сећања,
- дистинктивне културне одлике,

---

\* zlocko83@live.com

- повезаност са одређеном територијом која се поима као домовина и
- осећање солидарности њених припадника.

## 2.2. Идентитет Хазара

Оно што данас „знамо“ о Хазарима јесте да су они као народ нестали са историјске сцене након преласка у неку од три религије – јудаизам, хришћанство или ислам. Међутим, узроци нестанка Хазара као нације везују се за њихов однос према националном идентитету. У хришћанским и хебрејским изворима наводи се податак да је читав народ имао свог двојника, као и да је сам народ био подељен на *Aq-Khazar* и *Qara Khazar* односно на Беле и Црне Хазаре. Муслимански извори говоре о нерадој употреби назива Хазари у њиховој држави. Хазари који нису примили другу веру, свој идентитет конституишу кроз релације са народима који живе на тој територији (нпр. негрчко становништво, нејеврејске групе, неисламизован живаљ), док оне који су примили другу веру, броје у Јевреје, Грке или Арапе. Међутим, они који су прешли у хазарску веру у хазарској држави задржавају национални идентитет који су имали пре покрштавања.

У грчким изворима наводи се постојање „Великог пергамента“ историјског документа исписаног по телу хазарског посланика. Трајност и поузданост оваквог документа – тела бива пародирана податком да су детаљи о хазарском нападу на Кијев 862. год. нестали као последица гнојења палца. Њихов немар према националној историји огледа се и у томе да се не зна тачна судбина ове „живе енциклопедије“. Извори наводе да је издахнуо на двору неког калифе, да му је одсечена рука, као и да је враћен у престоницу како би се подаци преправили и допунили. Хебрејски извори наводе податак да је Хазарима било забрањено говорити и састављати историјске књиге, а добри познаваоци њихове историје, књига и споменика били су учени људи друге вере (Јевреји, Грци, Арапи).

Интересантно је да је овај документ написан на хазарском језику, али хебрејским писмом. Хазари су као азбуку за свој језик користили грчке, јеврејске или арапске графеме. Иако је хазарски језик званично имао статус службеног, у самој држави није био цењен, па су се чак и добри познаваоци језика трудили да га изговарају са што више грешака. У говору хазарских дечака уочавале су се примесе и нагласци из других језика, док је говор девојчица био чист.

Хришћански извори наводе да су Хазари дошли из најудаљенијег краја Берзилије и завладали земљом око Црног мора, а хебрејски извори наводе да су насељавали Кавказ, имали бродове на Црном и Каспијском мору и три престонице. Административно уређење је било необично, називи округа су додељивани по нехазарском живљу или су измишљени нови народи. На двору је било најмање Хазара, а положај Хазара у сопственом царству је био јако неповољан, како економски тако и



културни, па су често крили или се одрицали свог идентитета. Хазари нису имали међусобни осећај солидарности према својим сународницима, па је забележено да су крили своје порекло и језик ван граница своје државе. Хазарска принцеза је након Хазарске полемике због свог активног учешћа била кажњена одузимањем пола и заборављањем сопственог језика и својих песама, односно кажњена је губитком личног идентитета.

Нестанак Хазара као народа са историјске сцене углавном се тумачио као последица преласка у једну од три велике религије након Хазарске полемике. Међутим, на основу горе наведених „података“ долази се до закључка да је до постепеног губитка националног идентитета Хазара дошло много пре наведеног догађаја и да је сам њихов однос према свом имену, историји, култури и домовини утицао на њихов нестанак са историјске сцене. Однос према другом представља конститутивни елемент идентитета и тек се у односу на другога може доћи до свести о себи, али се при том мора чувати и свест о себи.

### 3.1. Настанак и судбине „Хазарског речника“

Судбина хазарског народа пратила је и сам *Хазарски речник*. Он је представљао енциклопедију Хазара са опширним обавештењима о њиховој историји, вери и читачима снова. На композиционом плану, сачињавали су га циклуси песама организовани по азбучном реду и био је подељен на мушки и женски примерак и написан хазарским језиком. Први писци Хазарског речника били су принцеза Атех и Мокадаса ал Сафер.

Друго издање *Хазарског речника* тзв. *Lexicon Cosri* штампао је Пољак Joannes Daubmannus 1691. године. По хришћанским изворима текст речника издиктирао му је монах Теокист Никољски који је на ратишту чуо и напамет научио грађу о Хазарима различитог порекла. Даубманусово издање је зборник житија, биографија личности које су везане за Хазарско царство. Написан је на три језика – на грчком, хебрејском и арапском; користио се трима хронологијама и састојао се из две врсте примерака – обичног и отровног.

Треће издање овог речника објављује Милорад Павић 1984. год. у Београду. Павићев роман је покушај реконструкције Даубманусовог издања, написан у облику романа –лексикона у 100.000 речи. Подељен је на три књиге – *Црвену*, *Жуту* и *Зелену*, и на мушки и женски примерак. Написан је на српском језику и користи се истом хронологијом у све три књиге.

Хазарски речник постаје чувалац хазарске културе. Иако током времена није сачувао свој оригинални текст, нити је сачуван хазарски језик на коме је састављен првобитни речник, иако сублимира у себи митове, легенде, мистификује историјске чињенице, он у себи носи делиће расутог хазарског идентитета и то управо кроз помињање постојања хазарског

језика, кроз цитате песама чије ауторство се приписује принцези Атех, кроз легенде и митове о Хазарима.

Поред принцезе Атех и њеног љубавника, овај речник су допуњавали чланови њене секте ловаца на снове. Сваки ловац на снове је уносио своје извештаје о лову, на делиће бића Адама Кадмона/Руханија, по туђим сновима и на тај начин допуњавао *Хазарски речник*. Ловци на снове тако постају чувари хазарске културе. Њих срећемо у различитим временским равнима романа (Мокадаса – Масуди)

### 3.2. „Хазарски речник“ и елементи глобализације

Мрежа која се плете кроз ликове ловаца на снове, ђавола као и реинкарнације парова сневача и сусрете проучавалаца хазарског питања, те упућивања на читања појединих одредница у другим књигама овог романа, упућивања на историјске изворе, подсећају на информатичко-технолошку мрежу савременог глобалистичког света, као и на интертекстуалну мрежу текстова и хипертекстуалност.<sup>1</sup>

Павићев роман такође на неки начин покушава да очува културу Хазара реконструишући Даубманусов речник и првобитну структуру речника – писан на једном језику у мушком и женском примерку. Овај роман – лексикон истовремено је и роман – држава асимилованих Хазара. На крају његовог романа појавиће се Вирцинија Атех, конобарица истанбулског хотела која ће се представити у полицијској станици као Хазарка. Тужилац је пита који пасош поседује пошто за такав народ није чуо. Вирцинија Атех је Хазарка са израелским пасошем, реинкарнација хазарске принцезе из прве временске равни романа. На констатацију тужиоца да не може бити Хазарка са израелским пасошем и да је издала сопствени народ, Атех се насмејала и одговорила: „Не, могло би се рећи обрнуто. Хазари су се претопили у Јевреје и ја сам за осталима примила јудаизам и израелски пасош. Шта ћу сама на свету?“ (Павић 1997: 382). Наводећи контрадикторне историјске изворе, легенде, сумњива документа, Павић с једне стране мистификује истину о Хазарима, а са друге стране реконструише њихов културни и национални идентитет.

Сам Павићев роман, његова структура, начини читања, ликови представљају слику глобалног света и друштва. Повезивање реалног и ониричког света, прелазак јунака из једног у други и обратно, реинкарнације истих ликова кроз различите временске равни романа од доба Хазарске полемике до сусрета проучавалаца Хазарског питања у Истанбулу 1982, замагљивање просторних одредница (детериторијализација), све су то одлике света Павићевог *Хазарског речника*. Између света Павићевог романа и данашњег глобалног света могу се пронаћи многе паралеле као

---

<sup>1</sup> О хипертекстуалности и моделу хипертекста на примеру овог романа детаљније видети у студији Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*.

што су стварање веза између људи кроз време и простор, детериторијализација (свет као глобално село), стварање културе света која прети нестанку појединачних култура (американизација), детрадиционализација и стварање светског друштва, као и оживљавање дискурса ирационалног кроз присуство онирике и фантастике. Овај роман нуди и нов(е) начине читања градећи хипертекст, па је на читаоцу да изабере како ће читати роман (линеарно или нелинеарно) и којим ће путем кренути у ту авантуру. Руски културолог Руднев хипертекст дефинише као „својеврсну слику света“, као „линеарни лавиринт“ из кога се излази теже него што се очекивало (Татренко 2013: 168). Појам хипертекста преузет је из компјутерске технологије, па овакав начин читања подсећа на видео игрице<sup>2</sup> у којима играч може прелазити са једног на други ниво и бирати начин игре. Циљ игре читања Хазарског речника је откривање истине о судбини Хазара, али свака књига овог романа нуди различите опције, сваки начин читања нуди другачији истине. Читајући роман, читалац треба да склопи све делиће мозаика и дође до истине, али ако поново прочита роман, доћи ће до новог, другачијег закључка и тако бива увучен у игру склапања Рубиконове коцке. Међутим, делове ове коцке не можемо сложити, јер роман не нуди истину, Павићева истина је само трик. „Брисање традиционалних граница између идеологије, политике, економије и културе“, као обележје глобализације довело је до тога да „све постаје економија односно политика, идеологија односно култура“ (Стојковић 2008: 14), па је и у Павићевом роману мистификована граница између истине и лажи, између историје и идеологије.

Роман је штампан у мушкој и женској верзији, те је на читаоцу био и избор верзије романа. У „Завршној напомени аутора о користи овог речника“ налази се обавештење да се младић и девојка који читају ову књигу „изађу прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши“ и заједно уз кафу упореде своје примерке. Роман на тај начин постаје савремено средство повезивања људи сличних интересовања – претеча сајтова за упознавање.

Подељен на верзије различитог пола представља слику „распада времена које се поделило на колективно мушко и индивидуално женско време“ истиче сам Павић, да би у XXI век ушао штампан у женској верзији док се мушка верзија налази у предговору романа. Овај двополни роман, у новом веку постаје хермафродит, андрогин, односно нови облик му је „наметнут од стране издавачке економије“ (Павић 2012: 15).

#### 4. Закључак

---

<sup>2</sup> Нека Павићева дела постоје и у виртуелном простору (видети на <[www.khazars.com](http://www.khazars.com)>). М. Павић и Ј. Михајловић размишљали су о могућности да се Павићевим романима додају компјутерске игрице, али су то остала само теоријска размишљања.

Један од ђавола у роману, Севаст Никон каже Авраму Бранковићу: „Схватите то као велико, врхунско упозорење, господару! Као најдубљу мудрост. Никаких послова у којима се мешају три света, ислам, хришћанство и јудаизам овде на белом дану!“ ( Павић 1997: 68). Владета Јеротић сматра да *Хазарски речник* одјекује као јерихонска труба, као упозорење српском народу.

„Нема идентитета који не би био одређен посредством односа, а суштина лежи у деликатној равнотежи између онога споља и онога изнутра“ (Стојковић 2008: 24). У сваком тренутку ту се „игра и одиграва идентитет“ (Стојковић 2008: 24) јер је природа идентитета дијалектичка; он се и идентификује и разликује. Мешање са другим културним идентитетима, стварање европског културног идентитета или стварање тзв. културе света не мора првенствено да значи губљење националног идентитета. Конфротирањем са другим културним идентитетима, властити културни идентитет се богати, али под условом да укључивање нових културних елемената подразумева и очување старих јер је традиција, одн. стари културни елемент, „индикатор трајања једног народа кроз време, континуитета његовог постојања упркос историјским неприликама“ (Штрбац 2007: 94) и акумулатор историјских сећања, што се најбоље види на примеру судбине Хазара и *Хазарског речника*.

#### Литература:

Павић 1997: М. Павић, *Хазарски речник*, Београд: Дерета.

Павић 2012: М. Павић, *Хазарски речник*, Београд: ЗУНС.

Стојковић 2008: Б. Стојковић, *Европски културни идентитет*, Београд: Службени гласник.

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

Штрбац 2007: Л. Штрбац, *Глобализација и национална култура*, Шид: Културно-образовни центар.

*Секција за библиотекарство*



## САВРЕМЕНА ОБУЧЕНОСТ БИБЛИОТЕКАРА – ЗАХТЈЕВИ У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

### *Култура и глобализација*

Глобализација је присутна у друштву већ вијековима, али своје основно обиљежје добила је сигурно у 21. вијеку. Одвија се у свим институционалним доменима друштва, а најизразитија је на економском нивоу, који значи повезивање националних привреда у свјетску привреду. Можемо најкраће тумачити глобализацију као уједначавање човјечанства у свјетско друштво. То повлачи за собом и универзализацију људских права и слобода што је дато у декларацијама UN.

Међутим о позитивним и негативним аспектима глобализације поди-јељена су мишљења међу научницима. Поставља се питање да ли је глобализација насилна или добровољна и као таква колико утиче на губитак индентитета малих и неразвијених земаља. Свака комуникација која се догађа у окружењу разних култура је и основа културне комуникације која се остварује кроз развој вријеме и простор. „Културе комуницирају у глобалу (акултурација), будућност, кроз сусрете појединачна и културних система (енкултурација) или путем својих културних елемената (дифузија). Нови медији су данас дали специфичну димензију културним образцима. Будућност комуникације лежи у споју старих и нових (електронских медија), чиме долази до настојања различитих модела и врста масовне комуникације. Сваки облик људског повезивања, и класични, и онај модерни заснива се на одређеној култури као основном постаменту комуникације. Комуникација је основни услов акултурације, а ова се данас ефикасно може спровести кроз *глобализацију као основни културни процес*“. Појам акултурација се односи најједноставније на процес у трајању у простору и мрежу. Ти процеси су повезани и односе се на друштвене промјене (Божиловић [www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige) 1-2).

Најмоћнији медиј, као што је телевизија, путем сателита и кабловских емитера омогућавају поглед на један други свијет у економски богатијим државама. Преко филмова и телевизије потрошачко друштво нам се намеће и утиче на девалвацију етичких вриједности. Присуство разних забавних програма, серија и других сличних емисија на телевизији

---

\* maksimovicm@sbb.rs

веже нас све више за затворен простор и отуђује од природе и других вриједности. Сав тај сјај и богатство у неразвијеним земљама доживљава се са усхићењем и жељом за имитацијом сличних понашања, а без реалне материјалне основе (Мандер и др. 2003: 360).

Антиглобалисти су најчешће и противници мултикултурализма и стварања убрзане хомогенизације у култури. Успостављање тржишних односа у друштву, па и култури, сматрају да доводи до губитка идентитета код сиромашних и малих народа. Раширена су схватања да култура треба да сачува темељна знања прикупљена током живљења у култури заснованој на сопственим вриједностима уз надоградњу нових иновација. Додир различитих култура у простору и времену доводе до стварања новог типа друштва, у коме нова култура може бити и обогаћена на уштрб мањих који у мултикултуралности губе своје особености.

Слаба економска моћ државе, мала улагања у културу и образовању, стварају код нас збуњеност и одсуство реалности како и на који начин прихватити стандарде новог друштва и уклопити се у глобалне процесе. Значајно је сачувати своју оригиналност у условима у којима имамо мале буџете и привреду у свакодневном паду. Велика незапосленост, борба за егзистенцију код већине становништва ствара анемичну заједницу, којој се развој културе намеће као мање значајно питање. Наша креативност је препуштена бољим временима, стимулативним међународним пројектима или кредитним улагањима. Ентузијазам појединаца је препознатљив, али га мора пратити како друштвена тако и финансијска подршка.

Систем образовања, који су владе у БиХ усвојиле према стандарду ЕУ, такође захтијева јединствен образац који тражи много већа улагања у потпуно новом друштвеном уређењу. Начин усвајања знања, од тендеције на практичним знањима до научноистраживачког рада, нема подлогу за laku реализацију. Ентузијазам и виталност нашег менталитета нас свакако спасава у овако немогућој мисији у којој сви учесници морају бити бар информатички писмени, како би активно учествовали у свим сферама живота. У неорганизованом и неповезаном библиотечко-информационом систему на простору БиХ, наука тешко егзистира, а библиотеке већином још пружају класичне услуге.

Препоруке UN које нас обавезују у раду, а односе се на изградњу и поштивање културне толеранције кроз очување језика, националног и културног идентитета и самобитности локалног и културног простора и обезбеђење слободног приступа националном и културном наслеђењу, представљају путоказ за остварење националне културне политике. Ови процеси се и политички каналишу, па су у оквиру БиХ усвојени и значајни документи везани за спровођењем значајних конвенција.<sup>1</sup> Културна

---

<sup>1</sup> Види: *Унескова Конвенција о заштити и промовисању разноврсности културних израза* (2005) заједно са *Унесковом Конвенцијом о заштити свјетског*



разноврсност представља нову универзалну етику у областима: *наслјеђа; живе културе; одрживог развоја и међукултурног дијалог.*

Међународне конвенције које се односе на културу у БиХ укључују нас у глобалне процесе који нас обавезују и на вид понашања. Које добробити можемо очекивати, а шта је то што ће имати негативне рефлексије, сложено је питање. Свакако да имамо много потешкоћа и напора да примјенимо стандарде који су примјењују у напредним привредним земљама. За то је потребно много знања и умјећа како треба радити у корист националне културе. Сам термин *културне индустрије* који је употребљен у наслову *Анализе стања културних индустрија у БиХ (2012)*<sup>2</sup>, гдје су сврстане и библиотеке, архиви и музеји, наводи нас на већ иновантна размишљања и друкчији приступ проблематици. Нови Закон у култури, који је у припреми, најављује потпуно нови приступ и заокрет у култури и библиотекарству. Тенденција је да се култура примарно посматра и финансира, а да се досадшњи приступ централизације културе промијени и да се проведе децентрализација са нагласком на значај одлучивања у локалној заједници. Сама замисао можда не би ни била лоша, али за то је потребна много већа финансијска подршка, као и виши степен привредног развоја. Оно што не смијемо занемарити је сигурно и знање којим можемо схватити глобализацију и искористити добробити које она доноси.

Глобализације има и позитивних страна. Постојање мултикултуралне заједнице као споја различитих култура даје свима шансу за афирмацију. Треба само прецизирати значења основних појмова, релација и синтагми. Сусрећемо се са технолошки више развијеним културама које могу угрозити и потиснути технолошки мање развијене културе. У смислу више равноправних мултикултуралних заједница добићемо ново друштво обogaћено различитостима (Божиловић [www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige) 1-14).

### *Библиотекарство данас*

Примјена компјутерске технологије у свим сферама живота и рада има позитиван тренд, али и последице. Како ту наћи мјеру и корист, а сачувати здрав дух и оригиналност и укључити се у трендове свјетске глобализације? Пред нова искушења нас ставља могућност очувања

---

*културног и природног насљеђа* (1972) и *Унесковом Конвенцијом о очувању нематеријалног културног насљеђа* (2003).

Доступно: [www. http://ekulturars.com](http://ekulturars.com)

<sup>2</sup> Види: *Анализе стања културних индустрија у Републици Српској, Бања Лука, 2012.* Доступно:

[www. http://ekulturars.com/userfiles/file/Kulturne\\_Industrije.pdf](http://ekulturars.com/userfiles/file/Kulturne_Industrije.pdf).

породице као основне ћелије друштва, а и очување препознатљивости и културног идентитета по својственим вриједностима. Библиотекарство које чини важан сегмент у културе и образовању, свакако, треба имати јасну визију о будућем развоју. Промјене су неминовне, али значајан је избор правог пута у коме можемо прихвати новине и сачувати традиционалне вриједности.

Нови захтјеви информатичког друштва и дигитализације траже и профил библиотекара који ће се брзо прилагодити изазовима овог времена. Знања и вјештине које треба да посједују садашњи, а и будући библиотекари, захтијева професионализацију струке и свакодневна нова сазнања (Максимовић 2010: 87-96). О глобалном приступу у развоју библиотекарства имамо примјере кроз историју од најраних времена. Тезе да треба сачувати писану културну баштину, а и њену доступност, кроз универзални систем вриједности су нам већ познате. Жеља за пописом све писане баштине, у библиографском смислу, преточена је у новом времену кроз идеју о стварању Европске библиотеке (European Library). Она има за циљ да постане централна база за све електронске изворе националних библиотека Европе. „Премошћавање дигиталног јаза је кључни фактор у достизању Миленијумских циљева развоја Уједињених нација. Приступ изворима информација и средствима комуникације подстиче развој како здравства и едукације тако и културе и економије (...) Једнак приступ културном и научном наслеђу човечанства је право сваке особе, што доприноси промовисању учења и разумевања богатства различитости света, не само за ову него и за све будуће генерације“ (IFLA/UNESCO Manifest: 1, [www.ifla.org/files/assets/.../ifla-unesco-digital-libraries-manifesto-sr.pdf](http://www.ifla.org/files/assets/.../ifla-unesco-digital-libraries-manifesto-sr.pdf)). Препоруке UN које се односе на изградњу и поштивање културне толеранције кроз очување језика, националног и културног идентитета и самобитности локалног и културног простора и обезбеђење слободног приступа националном и културном наслеђу, представљају путоказ за остварење националне културне политике.

#### *Захтјеви који стоје пред библиотекарима у времену глобализације*

Библиотеке се сусрећу са различитим врстама докумената и информација, од класичних до електронских, што усложњава њихов рад. Осим општег образовања и практичних знања пред библиотекарима су сада и потребе савладавања и других сложенијих знања и вјештина. Интеграција свих процеса у јединствен систем основни је предуслов за ефикасно функционисање, а за то су потребна свакодневна нова знања. Ти процеси су веома комплексни, од промјене свијести о потреби савладавања нових знања, до прилагођавања на нови изглед докуменат. Они су повезани са новим тенденцијама комплексности и интерације у области науке и технологије, при чему се уочава повећана улога интелектуалних операција

прераде информација и њихове презентације. Нови захтјеви тичу се како самог документа, тако и информације о документу.

Пред библиотекар се постављају нови захтјеви. Имамо појаву интензивнијег трагања за информацијама, као и за документима. Класично претраживање путем каталога не може задовољити све сложеније захтјеве, па увођење системског претраживања изискује све више умјећа и средстава. Систем организације претраживања захтијева веће познавање потреба корисника. Интеграција система намеће се сама по себе, а и рационализација у систему повезивања субјеката.

У том процесу јављају се сложенији захтјеви пред библиотекар. Прво је освајање нове информационе технологије, што захтијева обуку библиотекара и читаоца. Друго, ствара се нови начин мишљења, које није стереотипан, у коме се користи интелект и интуиција и довитљивост, без обзира на степен формализације мишљења употребом нових технологија. Моделе захтјева према библиотекар према Тупченко-Кадиоровој можемо сврстати у два аспекта: *унутрашњи* и *спољашњи*. Унутрашњи захтјев упућен је самом библиотекар и његовим способностима, вјештинама и квалитетима, а спољашњи захтјев односи се на његов однос према спољном свијету. Можемо то тумачити и као библиотекар однос са корисником, а преко њега и са друштвом.

Тај унутрашњи захтјев који је упућен самом библиотекар тражи од њега стварања новог обрасца знања. Библиотекар излази из традиционалних оквира обављања дјелатности и постаје посредник између корисника графичког записа и знања. Његов видокруг знања битно се повећава и усложњава. Како би успјешно обављао посао библиотекар треба обавезно да пролази обуку употребе технологија у раду. Осим тога, неопходно је да посједује и педагошке квалитете, како би своја знања кориштења технологија преносио и на обуку корисника. Све се више повећава консултатска улога библиотекара и потреба умјећа преношења знања. Да би могао понудити информацију кориснику, од библиотекара се тражи много више од самог проналазак информације.

Потреба разумијевања *садржаја документа* усложњава рад у новом електронском окружењу. Једносмјерна комуникација са корисницима, ограничена на класичне изворе информација, захтијева додатна знања библиотекара, нову комуникацију у којој се обострано размјењују информације и бира адекватан одговор. Могућности кориштења информација су вишеслојне и оне могу бити од штампаног текста, дигиталног до мултимедијалног. Зато је неопходно разумијевање захтјева за информацијом на други начин од досадашњег. Потребно је у комуникацији сазнати како циљ захтјева, тако и сврху његовог кориштења, како би понудили најадекватнији одговор. Могућности да се иста информација налази у више формата доводи нас до потребе посједовања осим општих знања и посебних знања. Она се односе на знања о вредновању документа и његовој употреби. У комуникацији са корисником морамо обликовати

врсту информације. Да ли је она потребна у научне или друге сврхе, и о каквом степену сложености је корисник тражи. Када дођемо до свих информација уз разумијевања садржаја информације потребно је кориснику понудити и начин њеног кориштења. Ту се сада интегришу потребна различита знања од начина набавке до приступа садржају, разумијевања намјене и начина кориштења.

Према горе наведеном, осим знања потребних за разумијевање садржаја документа, значајно је говорити и о *психолошким особинама* самог процеса повезивања информација. Човјек као главни фактор сваког подсистема битно утиче и на повезивање процеса у систему. Захтијева се од библиотекара много већа индивидуалност у раду и праћење потреба корисника, повезивање процеса захтијева и процјену знања о рецепцији информације на читаоца, што чини важну димензију у раду. Начини уопштавања података и пружања адекватне информације је у рукама библиотекара. Само сазнање да су нам корисници стварни и виртуелни, доводи нас пред нове изазове како форматирати информације у односу на потребе корисника. То значи да морамо познавати различите врсте корисника и њихова предзнања (Тупченко-Кадирова 2003: 313-316).

#### *Закључно разматрање*

Можемо констатовати да се пред библиотекаре постављају већи и сложенији захтјеви у којима се истичу њихове особине, како у погледу знања, тако и личних квалитета. Библиотекар мора да разумије садржај документа, психолошке карактеристике процеса повезаних информација, како би могао да пренесе знања читаоцу и да умије да рукује новим технологијама, базама података и удаљеним ресурсима. Комуникација библиотекар – читалац доводи до јачања значаја библиотекара, али и до сложенијег рада и посједовања већих способности. Према томе, треба да постоји јасна визија развоја библиотекарства, као и државна подршка том процесу. Ми нисмо ту због нас нити тренутно, него због свеукупног развоја информација на глобалном нивоу.

#### Литература

Božilović: N. Božilović, Globalizacija Kao Nova akulturacija, Rad sa projekta *Kulturni i etnički odnosi na Balkanu, mogućnosti regionalne i evropske integracije* (1310), koji se realizuje na Institutu za sociologiju Filozofskog fakulteta u Nišu.

Доступно 23. 04. 2013. год.:

[http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige/IFLA/UNESCO/Manifest za digitalne biblioteke](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige/IFLA/UNESCO/Manifest%20za%20digitalne%20biblioteke)

Доступно: [www.ifla.org/files/assets/.../ifla-unesco-digital-libraries-manifesto-sr.pdf](http://www.ifla.org/files/assets/.../ifla-unesco-digital-libraries-manifesto-sr.pdf).

- Максимовић 2010: М. Максимовић, „Традиционални и нови задаци данашњих библиотекара“, у: *Темељне вредности савременог библиотекарства: зборник радова са међународне научне конференције одржане у Београду, 14. децембар 2009*, Београд: Библиотекарско друштво Србије, 87-96.
- Мандер, Голдсмит 2003 (прир.): Џ. Мандер и Е. Голдсмит, *Глобализација (аргументи против)*, Београд: Клио.
- Симић 2010: С. Симић, *Утицаји процеса глобализације на мале и земље у развоју*, Бања Лука: Факултет за безбиједност и заштиту.
- Тупченко-Кадирова 2009: Ј. Г.Тупченко-Кадирова, Информатизација библиотеке: путеви преображаја, у: *Библиотека огледало васељене*, Службени гласник, 309-310.



## УТИЦАЈ ПРОЦЕСА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ НА БИБЛИОТЕКАРСТВО

### 1. Увод

Суштина готово свих процеса у друштву, сагледавајући их са различитих аспеката реалног живота или са гледишта појединих наука, је да су то изузетно динамични, напредни или за човјечанство назадни, те у том контексту и процеси који дјелују на друштво, народе и државе. Готово се сви тешко дефинишу или је за њихово потпуно уобличавање потребан дужи временски период јер се различито сагледавају у одређеном добу развоја човјечанства, интерактивни су са другим процесима, а тиме понекад у свом развојном облику и тешко препознатљиви. Утицај неких од њих на комплетан развој човјечанства је научно и историјски доказан.

Један од ових процеса је и процес глобализације, који је захватио све поре људског дјеловања, па самим тим и билблитекарство, као важан сегмент у процесу размјене информација.

Крајем 70-их и почетком 80-их година прошлог вијека у свијету се почео тенденциозно развијати процес који је до краја миленијума „прекрио“ планету са свим својим појавним облицима, заснован, по вертикалној основи, на пирамидалној архитектури свјетског поретка, а по хоризонтални интерактивним међународним односима и брзим технолошким развојем система комуникација и преноса информација који се готово изједначава са реалним временом. Овај процес, наравно, не може бити детерминисан само наведеним облицима, а покушај да се прецизно дефинише условљен је вишеструким међузависностима.

Овај процес је познат као процес глобализације. Он утиче на цјелокупан живот човјека и захвата све поре његовог дјеловања: економију, војску, инфраструктуру, институције, екологију, културу. С обзиром на то да утиче на културу, која је битан сегмент аутономности једног народа, она у великој мјери утиче и на библиотекарство, које је важан њен дио. И овдје као и у другим сегментима, посљедице дјеловања глобализације су вишеструке, а можемо их сврстати на позитивне или негативне.

---

\* slavicagostimirovic@gmail.com

## 2. Глобализација

Глобализација је процес који у свом развоју позитивно или негативно утиче на друштво. Односно, њена појава има позитивне или негативне последице. Као и све појаве у процесу развоја људског друштва, веома ју је тешко дефинисати и издвојити.

Глобализацију, односно процес глобализације бисмо могли дефинисати као процес који израђује законитости и интеракције друштвених односа, законитости и међузависности структуре друштвених система утемељених на научно-технолошком развоју човјечанства, живи у савремености и ствара ново свјетско вишеструко интегрисано друштво које је у настајању.

Процес глобализације<sup>1</sup> представља процес око чијег се појма, историјског развоја и утицаја и данас споре стручњаци и научници у различитим областима науке и праксе. Ово се првенствено може уочити са становишта потврђивања постојања оваквог процеса, опречног мишљења да је то самосталан процес или дио неког другог, па чак и заговарања тезе да је ово само историјски или филозофски процес.

Појам глобализација може се сагледавати са неколико аспеката. У футуролошким студијама, нарочито новим, чешће се користи израз „глобалан“. Избјегаваши шире термилошко значење, у овом случају може се примјетити да ријеч „глобалан“ означава једно гледање о свим димензијама људске цјелине и разноврсност аспеката која мора бити преузета у њиховим односима, надилазећи посебне анализе. Очигледно, овај термин се примјењује на скупове различитих димензија и структура, као што су нација, „група нација“ или цијели свијет (Франсоа 1986: 14). Да би се овај термин прецизније дефинисао као „вансистемски“, па у одређеним сегментима и несталан, потребно би било упоредити га с термином „интегралан“, јер у основи овог термина „ојачан“ је смисао уређености и сталности системских аспеката.

Због брзине којом се одвијају савремени процеси глобализације и политичких последица које остављају, те њеном развоју и сазнањима којима се долази научним истраживањима, једна од прихватљивих дефиниција могла би да гласи:

„Глобализација је процес који изграђује законитости и интеракције друштвених процеса и друштвених односа, законитости и међузависности структуре друштвених система утемељених на научно-технолошком развоју, процес који је имао своје коријене у друштвено-историјском развоју човјечанства, живи у савремености и ствара ново свјетско вишеструко интегрисано друштво које је у настајању“ (Симић 2010).

О појму, првим видљивим облицима савремене глобализације, о њеним предностима и манама постоје многе контроверзе и сукоби

---

<sup>1</sup> Латински *globus*, француски *global* – цјелокупан, укупан (Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1976).



ривалских струја. Евидентно је да је процес глобализације варљив, некада оставља утисак непрегледне прозрочности или крајње једноставности. С друге стране очекујуће благостање развојног капитализма није се баш верификовало у многим земљама свијета.

У овој контекстуалној равни, али приближније општим животним условима може се рећи да је глобализација процес који преуређује привредне, политичке, друштвене и културне односе између земаља, региона, континената, истовремено се ширећи, снажећи и убрзавајући (Сакс, Ино 2002: 76).

Због тежње за моделовањем свјетског поретка и стварања „глобалног друштва“ у којем се унифицирају друштвени процеси и институције, јављају се теорије које процес глобализације сагледавају кроз призму свјетског поретка. Дата систематизација, треба напоменути, један је од теоријских погледа који ће временом бити допуњен и систематизован, а садржи: теорију глобалних система са интернационалним, транснационалним и глобалним приступом; теорију доминације у готово свим начинима и примјењивости у процесима глобализације; „теорију свјетске владе“, као недефинисани циљ или потребу; теорију модернизације, као теорију неминовног развоја човјечанства; теорију глобалне зависности, као стање у процесима глобализације и теорију међународних односа, сагледаних кроз основне димензије појединца, националне заједнице, међународни субјекат и човјечанство као глобални одраз (Поповић 2003: 19).

Евидентно је да овакве теорије не могу изричито дефинисати карактер процеса глобализације. Заједнички садржалац могао би се тражити у основним одређењима овог процеса:

- економском,
- војном,
- институционалном,
- инфраструктурном,
- геостратегијском,
- еколошком и
- културолошком.

*Економско одређење* процеса глобализације може се сагледати кроз међународно привредне важне трговинске и финансијске односе међу националним привредама као и утицај међународне трговине и финансија на расподјелу производње, прихода и богатства у свијету. Ово одређење даје одраз нове свјетске економије кроз све већу везаност развијених и неразвијених земаља. Његов утицај за поклонице глобализације обећава веће добити од трговине и бржи раст за оба ова дијела свијета подијелена висином дохотка, а за скептике даје одраз још веће неједнакости (Сакс, Ино 2002: 12).

*Политичко одређење* процеса глобализације експлицитно и имплицитно се може сагледати кроз процес ауторитативног управљања међународним пословима у свјетском поретку у коме се обављају расподјеле свјетских вриједности, рјешавају интеграције и дезинтеграције, те воде сукоби појединаца и група или држава на свјетској сцени. Поближе дефинисано одређење описују: тежња за владавином одређених међународних субјеката на погодним пољима свјетске политичке сцене и плурализам сагледан кроз интересе и политичку партиципацију и јавност као политичку комуникацију. Евидентно је да овако сагледано политичко одређење отвара широк спектар разноврсних могућности за политичке актере свјетске сцене да у координацији са осталим утицајима остваре сопствене интересе, а најчешће на рачун оних који немају политичку снагу или доминацију.

*Војно одређење* процеса глобализације огледа се кроз употребу силе и моћи у међународним односима. Гледајући кроз призму генерисања сталних захтјева одређених међународних субјеката за остварењем својих интереса на међународном плану, увиђа се све већа употреба високософистицираних војних ефеката који подржавају економско-политичке притиске. Насупрот томе, „отпор према глобализацији“ у овом смислу чине и асиметричне пријетње што опет генерише конфронтацију са несагледивим посљедицама између држава и народа.

*Институционално одређење* може се сагледати, с једне стране, на развоју наднационалних, интернационалних институција и савеза који дају нову димензију у развоју свјетског поретка, а с друге, примјетно је да с процесима интеграције долази до смањења моћи и улоге државе као досад јединог познатог облика друштвено институционалног организовања. Губитак „државности“ највише се увиђа кроз дјелимично, а у неким случајевима и потпуно губљење суверенитета и интегритета. Ово је посебно изражајно код малих земаља које веома често приступају наднационалним институцијама и савезима ради остварења својих интереса „добровољно“, а некада под притиском и уцјенама високоразвијених земаља.

*Инфраструктурно одређење* процеса глобализације подразумијева већ активан систем увезивања информација, робе, капитала, услуга, радне снаге на велике дистанце за врло кратак временски период. Технолошке револуције у областима комуникација и разних врста саобраћаја омогућиле су да се инфраструктура савременог свијета све више приближи глобалном, што интеракцијски утиче и на развој нових начина организације инфраструктура.

*Геостратегијско одређење* процеса глобализације може се сагледати кроз смјену биполарне структуре подјеле свијета на блокове униполарном, при чему се установљава хегемонија суперсиле. Веома често ово одређење је у симбиози са војним одређењем или је непосредно или посредно његова „претходница“.

*Еколошко одређење* процеса глобализације огледа се кроз по људски опстанак проблемска питања климатских поремећаја, загађености ваздуха и вода, исцрпљивања сировина, глобалног загријавања и слично.

*Културолошко одређење* истиче се у разматрању културног идентитета који у процесу глобализације нестаје. Међутим, требало би имати у виду да култура једног народа није остала заувјек иста, непромјењива и нетакнута. Еволуција културе се не може према овом одређењу посматрати само са негативног концепта укидања националних култура, обичаја и других културних аргумената, већ и са позитивног становишта прихватања јединства разноликости и мијешања културних заједничких именитеља.

### *3. Библиотекарство као дио културног развоја човјечанства*

С обзиром на то да су прве ризнице прикупљеног научног сазнања заправо библиотеке, библиотечка професија почиње да се обавља још од времена старе Грчке и Александријске библиотеке. Библиотекарство се развија у два правца као дјелтност и као научна дисциплина.

Библиотеке већ одавно не посматрамо као магацине за чување књига него оне имају широк дијапазон свога дјеловања, а најкраће би се могло исказати да су то ризнице цјелокупног људског знања и дјеловања. Библиотечка дјелатност се огледа у прикупљању, класификацији, те давању на коришћење информација које су уобличене на било који начин, те чувању тих информација, односно библиотечког материјала. Улога савременог библиотекарства је стварање слободног и демократског друштва, па је према томе разнородност сегмената у којима је заступљено библиотекарство веома велико.

С обзиром на нагли развој, односно технолошку револуцију која је завладала од почетка двадесетог вијека, указивала се све већа потреба за брзим протоком неопходних информација. То је довело до експанзије библиотекарства као дјелатности која се бави протоком и пружањем информација. У мноштву информација и повећањем заинтересованости за њих веома је важна добро организована библиотечка дјелатност.

У ери информационо-технолошке експанзије и настојања да информације буду доступне свима, библиотеке као основни извори информација заузимају веома важно мјесто, уз информационе технологије. Наравно да то изискује посебне напоре да се библиотеке од складишта и магацина за чување књига преобразе у мјеста гдје ће доступност књизи, а тиме и различитим информацијама, бити омогућена свима који имају потребу да се информишу у било којој области људског знања и дјеловања. Не би требало библиотеку чак ни ограничавати на простор гдје ће заинтересовани моћи доћи до потребних информација, него би је требало покушати прилагодити и корисницима који су у немогућности да физички дођу до њеног смјештајног простора, односно, требало би је организовати

на начин да књига и писана ријеч, али и сваки други вид информисања стигну до крајњег корисника, јер је корисник важан фактор у релацији библиотека – библиотекар – корисник. Оно што је веома битан сегмент библиотекарства је доступност информација и њихових извора корисницима. Тај процес би требало да се одвија на што једноставнији начин и уз поштовање принципа етичности у односу библиотекар – корисник, библиотекар – библиотека, библиотекар –библиотекар. Дакле библиотекар као посредник између информације и крајњег корисника мора, прије свега, да овлада одређеним знањима и вјештинама како би на што бољи начин могао кориснику пружити информације које су му потребне. У односу према кориснику требало би да се односи на начин вођен принципом праведности и једнакости. Не би требало да врши дискриминацију према било ком основу, заправо требало би да се руководи чињеницом да „информација мора бити доступна за све“. Уз све то он се мора знати и моћи одупријети било каквом облику цензуре, те се посветити проналажењу начина за давање информација о било којој теми за коју је корисник заинтересован, поштивању интелектуалне својине, те заштити ауторских права. Осим према корисницима етика у библиотекарству се огледа и у односу према колегама, радној атмосфери, заштити интелектуалне својине, слободном протоку информација, супротстављању било каквом облику цензуре, те поштовању професионалних кодекса понашања за запослене у библиотекарству (Гостимировић 2011).

Научно технолошка револуција која је завладала од краја XIX вијека захватила је све гране људског дјеловања. Библиотеке су, као један значајан сегменат културног и образовног развитка човјека такође биле захваћене овом стихијом. Процес глобализације није мијењао суштину библиотека и библиотекарства, али јесте унио знатне промјене у начину рада библиотека, високој етици библиотекарства, те његовом развоју.

Диферентни утицаји процеса глобализације на библиотекарство су:

1. формирање онлајн каталога,
2. е-књига,
3. организација рада библиотеке,
4. едукација особља,
5. олакшавање приступа различитим информацијама,
6. умрежавање библиотека,
7. угрожавање етичности библиотекарства (однос читалац – библиотека, кршење ауторских права, угрожавање приватности корисника).

#### *Формирање он лајн каталога*

Електронски каталози, те јединствена обрада података, повезују библиотеке, библиотекаре и системе научних информација у јединствене мреже. На тај начин повезују се прије свега библиотеке у региону, али и на

глобалном нивоу. У исто вријеме, користећи заједничке базе података, свака библиотека формира и своје базе података, независно од других, па у цјелокупној глобализацији не губи и своју индивидуализацију.

Приликом формирања каталога, највећу улогу играју метаподаци које библиотекарство кроз свој развој користи већ дужи период, али данас свакако они највише долазе до изражаја. Најчешћа дефиниција метаподатака је да су то „подаци о подацима“. Нажалост, ова дефиниција нам не пружа реално разумијевање метаподатака. Више корисности нам може пружити опширно објашњење метаподатака. Да бисмо што боље схватили суштину метаподатака, битно је да првенствено схватимо да су они вјештачка творевина. Односно, они се не налазе у природи. Направљени су у неку сврху, активност, односно да би ријешили неки проблем. Присуство различитих формата метаподатака је доказ њиховог различитог објашњења, различитих потреба или контекста.

Несумњиво је да стварање доброг, разумљивог, функционлног метаподатка у великој мјери зависи од разумијевања његових потенцијалних употребљивости, односно добар метаподатак мора бити пројектован на начин да задовољи потребе. Наш циљ је стварање метаподатка који би се понашао као нека врста савременог универзума за опис ствари (Coyle 2010).

Метаподаци развијени на теоријским, етичким или филозофским начелима могу бити добри, али не и потпуно корисни.

Библиотеке су прве институције које су схватиле функцију и вриједност метаподатака. Библиографски метаподаци у библиотеци имају бројне функције: дјелују као књига инвентара онога што посједује библиотеке, помажу у откривању библиотечке грађе, служе за размјену података о грађи.

Скуп метаподатака у библиотеци најчешће се представља као каталог, који се првобитно развијао као лисни, а затим и као електронски. Временом каталог није био само пуки попис књига, него је све више постајао алат за добијање одговора на разна питања.

Услови новог информатичког окружења и WWW откривају дугу историју коју библиотеке имају везано за метаподатке. Оне су методе везане за метаподатке развијале пуно прије компјутерске обраде података, па су стога библиографски метаподаци направљени тако да се могу комбиновати с другим метаподацима. Како би се могли комбиновати потребно је да се дизајнирају тако да их можемо трансформисати да постану дио информатичког окружења, какво је на примјер веб.

Важна функција модерне каталогизације је међубиблиотечко повезивање каталога.

Правила каталогизације у XIX и XX вијеку еволуирала су да би задовољила савремене концепте, па од институционалних проширила размјену информација између библиотека широм свијета.

Лисни каталози су ријешили неке проблеме у библиотекама, као што је ажурирање података, међутим они нису репродуктивни, они су изоловани у библиотекама. Овај проблем изолованости егзистирао је скоро сто година.

Тек када су физичке картице постале електронски записи у бази података, која је повезана са глобалном мрежом, библиотеке су могле да постигну оба циља: флексибилност ажурирања и приступ са даљине.

### *Е- књига*

Процес глобализације и технолошка револуција утицали су на појаву електронске књиге. Е-књига или електронска књига (енгл. Е-book) је дигитални пандан штампаној верзији. Њена појава везана је за 1971. годину када је Мајкл Херт, студент Универзитета у Илиноису, путем универзитетске мреже почео дистрибуцију књиге у електронском облику. То је био почетак пројекта који је Херт послје назвао и „пројекат Гутенберг“, који се залаже за креирање електронске верзије књижевних дјела и њихову бесплатну дистрибуцију путем интернета.

Коришћење е-књиге данас поприма све веће размјере. Зато се њена производња увећава. Издавачи за производњу могу користити неколико формата ове књиге и сваки од њих има своје предности и недостатке. Тако имамо:

- Мобипокет у којем је омогућено да корисници додају празне странице у било који њен дио. По тим празним страницама могу уносити забиљешке, напомене, графиконе итд.
- Датотеке сликовитих података – Е-књига се може дистрибуирати и као низ слика за сваку страницу. У том случају било који формат слике може бити коришћен за формат е-књиге. Недостатак је тај што корисник не може изабрати текст, па се највише користи за стрипове, књиге о умјетности... Е-водич су обично кратки водичи у „корак по корак“ формату. Овај једноставан формат је подложен плагирању, што му је мана.
- HTML – Предност е-књига које користе HTML је у томе што могу бити читане помоћу стандардних претраживача и нису им потребни посебни претраживачи.
- PDF – Будући да се документи у PDF-у лако читају и исписују на различитим компјутерским платформама, тај формат је врло популаран на WWW. Он садржи једну или више страница сликовних података, које се могу зумирати. Ови документи су оптимизирани за веб, будући да приказују текст прије слика и хипертекстуалних линкова.

Када упоредимо е-књигу и штампану књигу наилазимо на неколико предности и недостатака једне и друге.

У поређењу са штампаном књигом предности е-књиге су:

- текст може бити претраживан, осим када је у сликовном облику;
- заузима мало мјеста (отприлике 500 просјечних е-књига стане на један ЦД):
- може се читати при слабом свјетлу, па чак и у потпуном мраку.
- брзо се копира;
- ниска цијена дистрибуције;
- економски и еколошки су прихватљиве, јер смањују потрошњу папира и тинте;
- не троше се временом.

Недостаци:

- може бити некомпатибилна са новим софтвером или хардвером;
- захтијева пажњу у руковању и спремању докумената (како би се избјегло губљење података);
- програм може онемогућити испис;
- батерија се може испразнити;
- многи корисници преферирају папир умјесто екрана;
- просјечна цијена је за многе превисока у односу на штампану књигу.

Предности штампане књиге:

- може се читати на различитим мјестима;
- робусна је и издржљива;
- може се читати и када је оштећена;
- не захтијева извор електричне енергије;
- има већу колекционарску вриједност (прва издања, књиге са потписом и посветом...).

Недостаци:

- не копира се лако и јефтино;
- не може се читати у мраку;
- заузима много мјеста и тешке су за преношење;
- може се престати штампати;
- еколошки су упитне јер користе велике количине папира (Wikipedia. com. 9. 5. 2013).

### *Организација рада библиотека*

Савремени начини пословања које доносе све ове промјене и процес глобализације утиче и на организацију рада савремених библиотека. Наиме, савремени корисници, који су у тренду модернизације су

све захтјевнији, те библиотеке, да би опстале у оваквим условима морају да им прилагођавају своју организацију рада. Од магацина и складишта књига, оне би требало да се реорганизују у савремене информационо-документационе центре. Библиотеке више не служе само да би изнајмиле књигу корисницима, него су ту да би их опскрбиле свим потребним информацијама. Стога је веома важно да се аутоматизују, што није нимало једноставан процес, јер захтијева осим материјалних улагања и додатну едукацију особља, те њихов додатни ангажман и ентузијазам. Оне морају не само да буду јединице које ће корисници посјећивати, него морају да олакшају приступ својим фондовима и збиркама свима онима који нису у могућности да до њих дођу, односно оне морају да проналазе кориснике и да проналазе начин да до њих дођу.

### *Едукација особља*

Као што смо већ споменули, промјена организације рада библиотека захтијева и додатну едукацију особља. Ефикасна и редовна обука особља од велике је важности у вријеме када се дешавају тако велике промјене у области библиотечких и информационих услуга.

Континуирано образовање библиотекара код нас добија већи значај увођењем нових технологија у библиотекарство. Данас оно прати цијели професионални живот библиотекара, јер се нова знања морају готово свакодневно усвајати. Овај вид образовања представља скуп едукативних активности обликованих на такав начин да запослене у библиотекама и информационим центрима одрже у току са њиховим пољем рада. У многим земљама овај вид образовања има дугу традицију и непрестано се унапређује. На националном плану, уважавајући инострана искуства, очигледно је да је веома важно испунити одређене предуслове како би образовање библиотекара било усклађено с постојећим потребама и новим информационим окружењем на локалном, националном и интернационалном нивоу (Гостимировић 2011 : 94).

### *Олакшавање приступа фонду*

Многе библиотеке путем својих веб-презентација и електронских каталога омогућавају корисницима да имају увид у фонд библиотеке, а постављањем на сајтове и електронских књига односно докумената у фул-формату омогућавају им да до потребних информација дођу из удобности својих домова.

Увезивањем библиотека у јединствену библиотечку мрежу је циљ којему тежи процес глобализације. Стога су веома битни потпуна аутоматизација, јединствена обрада података, те метаподаци који у овом процесу имају велику улогу.



### *Етичност библиотекарства*

Оно што је веома осјетљиво у библиотекарству, а везано је за процес глобализације то је његова етичност и очување етичности. Проблеми етичности у библиотекарству се огледају у цензури, ауторском праву, доступности информација, интелектуалној слободи итд.

„Глобално информационо друштво почива на системској перспективи, у којој је важно оно што се дешава и на његовим ивицама, а не само у напредном центру; на самообразовању, одговорности у примању и апликацији знања, антиципирању промена. Отуда се сразмерно повећава одговорност и појединца и колектива у процесима заштите ауторства, слободе мишљења и слободе приступа информацијама. Недостатак интелектуалних слобода нарушава постојање квалитетног информационог друштва, те се у циљу заштите и одбране ових права дефинишу декларације, манифести, закони, прописи, њих подржавају или им се супротстављају и нарушавају их појединци, заједнице, удружења, а све то доприноси успостављању једног вредносног система којим се чувају људска права“ (Вранеш и др. 2008: 108).

### *4. Закључак*

Процес глобализације је процес који још увијек траје и захвата све области људског битисања. Тежи да се у свим областима људског стваралаштва са локалног пређе на глобални ниво рада и размишљања. Тако овај процес захватајући и библиотекарство, тежи да се библиотеке из установа премјесте у интегрисани глобални свијет. Кроз то се тежи јединственој обради података, увезивању библиотека у јединствен БиС и јединствену мрежу, стварању и омогућавању слободног протока информација. Поред библиотека као установа, оснивају се виртуелне библиотеке, те хостови са јединственом базом података. Циљ је јединствен, да било која информација буде доступна свакоме, на било ком мјесту у било које вријеме.

„Библиотекарство, с једне, информационе науке, с друге стране; традиционални облици организације и пословања наспрам глобализације информација којој доприноси њихова дигитална форма, и скоро наднаравних и надтипских облика удруживања у циљу комплекснијег информисања; економски и политички утицаји на друштвени положај библиотека и дигитализовање информација као предуслов учења на даљину и глобализације знања – супротности су међу којима су се данас обрели и библиотекари и корисници. Мотивација и исходиште за ширењем спознаја и задовољстава читања и учења су исти, само се разликују технолошки предуслови и оружа за њихово достизање. Од складишта, чувара књига библиотеке су се трансформисале у брокере знања, укрштајући захтеве за публикацијом и информацијом, локацијске податке о

њему, право, слободу и материјални аспект њиховог коришћења. Међусобно се сустижући и престижући, електронске, виртуелне и дигиталне библиотеке носе реалне разлике, али су све оне синоним брзог информисања, које не познаје националне, географске и историјске границе, већ се битно темељи на оним економским. Суштина и традиционалних и дигиталних библиотека јесте интелектуални производ, а не његова дигитална форма, јесте педантан библиографски податак и нормативна датотека, а не колекција бита, јесте брига за једноставно складиштење, укрштено сортирање и правовремено презентирање свих података“ (Вранеш и др. 2008: 129).

С обзиром на то да дјелујемо у епохи захваћеној глобализацијом и ми смо дио овога процеса, па би требало да му се што више прилагођавамо, али на начин да се потпуно не утопимо, него да задржимо своје духовне вриједности, сачувамо нашу традицију и суверенитет нашег језика. Тек када помиримо модерно са традиционалним можемо рећи да смо извршили своју мисију.

#### Литература

- Вранеш и др. 2008: А. Вранеш, Љ. Марковић, Ј. Јанићијевић, *Етичност у науци и култури*, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- Гостимировић 2011: С. Гостимировић, *Етика у библиотекарству*, Магистарски рад, 94.
- Поповић 2003: Г. Поповић, *Криза глобализације и/или глобализација кризе*, Београд: Арс Либри, 19.
- Сакс, Ино 2002: Џ. Сакс, Б. Ино, *Глобални свет – осам огледа глобализације*, Београд: Политичка мисао, 76.
- Симић 2010: С. Симић, *Утицај процеса глобализације на мале и земље у развоју*, Бања Лука: Факултет за безбједност и заштиту Бања Лука.
- Франсоа 1986: П. Франсоа, *За филозофију новог развоја*, Нови Сад: Матица српска, 14.
- Czamecki, K. *Storytelling in the Context of Modern Library Technology*. <[www.alatechsource.org](http://www.alatechsource.org)> 20. 3. 2011.
- <[wikipedia.com](http://wikipedia.com)>. 9. 5. 2013.

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА, ХАРМОНИЗАЦИЈА И УНИФИКАЦИЈА ПРАВА У ОБЛАСТИ КЊИГЕ

### *Глобализација и право у области књиге*

Институције попут библиотека одувек су извориште друштвене моћи која се темељи на чињеници да се у њима чувају и преносе знања, открића и достигнућа човечанства. Посматрајући историјску улогу и мисију библиотека у преношењу културе, помагању образовања, свих интелектуалних, уметничких и стваралачких активности као и допринос економском напретку друштва, с правом се закључује да су библиотеке један моћан покретач друштвених и политичких промена, а при том, као чувари слободе мишљења оне су и стварне тврђаве слободе (Вучковић 2013).

Развој међународних односа, а пре свега остваривање људских права на принципима Универзалне декларације о људским правима и глобализација, захтевају много виши степен сарадње од раније примењиваног принципа реципроцитета у међународним односима, заснованог на међународним конвенцијама, споразумима и уговорима. Са глобализацијом, а нарочито настанком заједница држава и култура попут Европске уније у први план је, ради стварања одговарајућег правног амбијента, истакнуто питање хармонизације и унификације права. Реч је о два сложена, али на различитим демократским основама постављена принципа.

Хармонизација права јесте усклађивање националног права са правом друге или других земаља. Хармонизација права о култури а нарочито права о књизи и библиотекарству које укључује, ауторско право, издавачко право, прописе о обавезном примерку публикација, право о библиотечко-информационој делатности и право о заштити књиге као културног добра, остварује се споро у државама које приступају ЕУ, са много проблема које носе собом различити правни системи, али ипак лакше него у неким другим областима. Томе доприноси околност да се више од пола века примењују многа правила Ифле, Унеска и других асоцијација, организација и агенција у области библиотекарства, културе и заштите културне баштине. Сложеност тог процеса полази од чињенице да у савременом свету постоје два основна правна система: европско-

---

\* baracg@open.telekom.rs

континентални и англосаксонски систем права. Процес хармонизације права због своје сложености подразумева многе важне претпоставке и укључује експерте компаративног права, културологе, теоретичаре књиге и читања и друге професионалне познаваоце тих феномена а пре свега језика.

Европско-континентални систем права (у који спада и наш систем права) заснива се на писаном праву (законима). Англосаксонски систем права, за разлику од европских права, карактерише се већом улогом постојеће судске праксе и обичајног права тзв. „common Law“. Из тих различитости настају највећи неспоразуми и проблеми када се у процесу хармонизације некритички преузимају готова решења, по правилу, из англосаксонског система и лепе на традиционални континентални систем права. Тако настају тзв. франкештајн закони који праве лаици преписујући туђе законе који настају на основу лоших превода са скандинавских или енглеског језика на хрватски или сличан нови језик, а онда са ових на српски језик.

Унификација права настаје као резултат организоване акције међународних форума и представља квалитетнији вид стварања једнообразног права. Док код процеса хармонизације права, земље усклађују своје право са правом других земаља, на основу међународних конвенција које закључују, код унификације права ствара се над национално право, које у потпуности замењује национална права. У пракси Европске уније се та питања остварују кроз заједничке органе и институције. Доносе се прописи који се, по начину доношења и правној снази, деле на примарне и секундарне. Примарне изворе стварају државе чланице у поступку усклађивања међусобних односа и органи Уније на основу сопственог уговорног капацитета закључивањем споразума са трећим државама (изван Уније) и међународним организацијама. То је поступак хармонизације права између чланица Уније и чланица Уније и трећих земаља. Секундарне изворе стварају искључиво органи Уније, Савет, Комисија и Парламент и то су правилници, директиве и одлуке као обавезујући акти и препоруке и мишљења, као необавезујући акти.

На тим основама, кроз процес хармонизације права, донет је Закон о ауторском праву Савезне Републике Југославије<sup>1</sup>, који се и данас примењује у Србији. Ауторско право успоставило је праведне односе и заштитило ствараоце и њихова морална и материјална права, путем сложеног и општеприхваћеног система мера и процедура заштите на интернационалном нивоу.

Хармонизација издавачког права много је сложенија и прожима укупну структуру односа свих учесника у процесу стварања књиге и њеном животу. Ради обезбеђивања слободног изношења, примања и размене идеја

---

<sup>1</sup> Закон о ауторском праву и сродним правима („Службени лист СРЈ“ бр. 24/98).

и знања, слободног развоја личности у демократском друштву, као и са циљем подстицања и развоја ауторског стваралаштва, издаваштва, штампарства, књижевства, библиотекарства и веће доступности публикација читаоцима, држава кроз процес хармонизације права о књизи преузима на себе нове обавезе да обезбеђује олакшице и погодности за финансирање издавања публикација, нарочито пореских олакшица за набавку основних средстава и репроматеријала. С друге стране, држава се посебно стара да обезбеди финансијско учешће, кредитирање и подстицање издавања публикација од изузетног значаја за националну културу. Да ово не би остало на пукој декларацији, Министарство културе се обавезује на транспарентност и одлуку о томе објављује у службеним новинама. Посебну бригу, при том, држава исказује за развој издаваштва намењеног библиотекама у образовним, културним и научним установама.

У циљу афирмације националне културе у иностранству држава се посебно стара о стварању и побољшању услова за превођење дела домаћих аутора на стране језике, за пласман публикација домаћих издавача у иностранству, као и њихово представљање на међународним сајмовима и изложбама. Поред државних органа све значајнију улогу имају националне библиотеке, као на примеру Србије, где Народна библиотека треба да добије задатак да се стара о спровођењу стратегије развоја културе у области стварања, пласирања и популарисања књиге преко посебног националног Центра за књигу.

Владавина права јесте основни аксиом који у себи садржи сва демократска начела која се базирају на приватној својини, тржишној привреди, поштовању стечених права, правној сигурности, слободној утакмици, забрани монопола, корупције и сваке дискриминације. Природно да се због карактера ЕУ овим принципима, пре свега, инсистира на слободама, правима и обавезама у привреди, трговини и финансијама, али исто тако сва ова начела морају да буду заступљена и у непрофитним областима које не производе класичне робе за тржиште, као што су наука, просвета, култура и уметност (која се при том најчешће заборавља). Србија је тек 2006. донела нови Устав који је отворио могућности за нове усклађене законе у култури и ново институционално окружење. Створене су могућности за независну, транспарентну и ефикасну јавну администрацију и одговарајући систем евалуације рада у култури.

Све то је покушао да реши Закон о култури из 2009. године<sup>2</sup> којим се, као тзв. кровним законом, утврђује општи интерес у култури, начин остваривања општег интереса у култури и обављање културних делатности, права, обавезе и одговорности Републике Србије, јединица локалне самоуправе у култури, као и услови за деловање свих субјеката у култури. И поред тога, уз примену начела из Закона о култури и искустава европских прописа у овој области издаваштво се остварује у потпуној

---

<sup>2</sup> Закон о култури („Службени гласник РС“ бр. 72/2009).

слободи реализације издавачких програма и приватне иницијативе. Одсуство државне субвенције и других подстицајних мера одразило се на велике националне, пре свега лексикографске пројекте и надасве смањене тираже књига.

Посебан проблем који заслужује озбиљну анализу представља организована књижевна мрежа и организована издавачка мрежа за који нису створени адекватни законски оквири који би подстицали ову традиционално важну културну делатност. То је један од очигледних примера где држава није створила одговарајући правни оквир за развој модерних облика књижевства, примерених времену, новим технологијама ширења књиге и читања.

Хармонизација прописа о обавезном примерку са прописима Европске уније је лакше остварљива будући да је овај систем традиционално развијан у свим земљама.

Због значајних промена у технологији производње књиге и положаја књиге у Европи потребе да се и овај део, у сложеном процесу настајања и живота књиге, друкчије уреди и усклади са актуелним регионалним и европским културним интеграцијама. Поред тога, крајем 20. века, дошло је до великих технолошких промена у производњи књиге, јављају су нови нематеријални облици овог медија попут електронске књиге и периодике и интернет издања и издања на мрежи.

Нови закон о обавезном примерку<sup>3</sup> усклађен је са правом ЕУ<sup>4</sup> до те мере да се више може говорити о унификацији права него о хармонизацији које у овом случају не респектује најважније специфичности наше културе – језик и писмо.

Број обавезних примерака који се доставља депозитним библиотекама у складу са препорукама Савета Европе смањен је са десет на пет. Уведен је и такозвани „локални обавезни примерак”, који ће допринети попуњавању завичајних збирки јавних библиотека. Од тога се само четири обавезна примерка сваке публикације препознају као културно добро од општег интереса (то су примерци које трајно чувају Народна библиотека Србије и Библиотека Матице српске), мада Срби имају три централне и националне библиотеке (поред наведених и Национална и универзитетска

---

<sup>3</sup> Закон о обавезном примерку публикација („Службени гласник РС“ 52/2011).

<sup>4</sup> Закон је усклађен са: 1. Резолуцијом Савета Европе од 25. јула 1996. за електронско издаваштво и библиотеке (Council Resolution of 25 July 1996 on electronic publishing and libraries- 96/C 242/02 - Official Journal C 242 , 21/08/1996 P. 0002); 2. Споразумом о стабилизацији и придруживању између европских заједница и њихових држава чланица, са једне стране, и Републике Србије са друге стране („Службени гласник РС”, број 83/08); 3. Прелазним споразумом о трговини и трговинским питањима између Европске заједнице, са једне стране, и Републике Србије, са друге стране („Службени гласник РС”, број 83/08).

библиотека Републике Српске) и више регионалних библиотека у дијаспори.

Уведени су нови појмови у вези са књигом и обавезним примерком: – поред обавезног примерака уведен је тзв. „локални обавезни примерак” (један примерак публикације који на основу закона издавач, односно други обвезник о свом трошку доставља јавној библиотеци града, односно општине у којој има седиште, односно пребивалиште, ради формирања и попуне завичајне збирке); „електронска публикација” „комбинована публикација” појам „дистрибутера“, – уместо појма националне библиотеке уведен је нови под називом „депозитне библиотеке”, као и обавеза достављања примерка електронске публикације и једног примерка штампаних публикација у електронској форми припремљеној за штампу.

Обавезни примерак добио је нови, времену примерен, положај (нови медији, електронски обавезни примерак, могућност универзалног коришћења и прилагођавање различитим начинима читања). Обавезни примерак добио је третман културног добра како са становишта прикупљања, тако и са становишта правне заштите, прешао је пут од полицијског обавезног примерка до националног духовног добра које се трајно чува.

#### *Глобализација и положај националне библиографске контроле*

Распадом СФР Југославије није реорганизована набавна политика библиотечке грађе за националну библиографију, која је почивала на југословенском обавезном примерку. Пошто нису измењени стари закони и набавна политика књиге и друге библиотечке грађе, поступно се денационализује Народна библиотека Србије и отвара простор за поступни губитак националног идентитета.

Овај проблем најбоље се огледа на плану текуће националне библиографије. У 20. веку национална библиографија, утемељена на територијалном, језичком и националном принципу обухватања грађе, требала је да обезбеди континуитет са развојем српске библиографске делатности у 19 веку.

Под крај 20-тог века и на самом почетку 21. века запостављен је национални критеријум, а при том су због политичких и других притисака изникли из српског културног корпуса, нови језици, па чак и нова писма. Треба ставити посебан акценат на проблеме које могу имати библиографи у ситуацији када су од једног језика настали нови језици. Селективношћу аутора или појединих књига укупне продукције тих новостворених „култура“ изван научних критеријума, настају библиографије лажних идентитета, националних, научних и сваких других. Поред тога, за библиографију је погубна злоупотреба нове технологије која омогућује фалсификовање прошлости под изговором технолошког осавремењавања садашњости и уклапања у светске трендове универзалности и глоба-

лизације информације. Наравно, није крива технологија сама по себи, већ библиотеке (библиотекари) које заборављају да је савремено библиотекарство методолошки и теоријски утемељена стручна и научна дисциплина са прецизним професионалним задацима и критичким разумевањем своје институционалне и друштвене (професионалне) мисије (Бараћ 2012).

Библиографија у 21. веку није само научна дисциплина која треба да послужи другим наукама већ је и политика, утолико колико на њу утиче идеологија преко националних библиографских центара које финансира држава. Како ће у овим условима постојеће националне библиографије послужити као научна и поуздана основа за историју књижевности, лингвистима за историју и развој језика, или било којој науци за сагледавање потпуне историје развоја научне мисли из те области, тешко је претпоставити? Поред тога, за библиографију је погубна злоупотреба нове технологије која омогућује фалсификовање прошлости под изговором технолошког осавремењавања садашњости и уклапања у светске трендове универзалности и глобализације информације. Наравно, није крива технологија сама по себи, већ библиотеке (библиотекари) које заборављају да је савремено библиотекарство методолошки и теоријски утемељена стручна и научна дисциплина са прецизним професионалним задацима и критичким разумевањем своје институционалне и друштвене (професионалне) мисије (Вучковић 2008: 88).

Нова технолошка решења (COBISS) уводе и нове могућности фалсификовања стварности, попут фамозне прекаталогизације каталожко-библиографских елемената у електронским каталозима, где библиотекари у неким срединама у окружењу, некритичком применом нових кодова, ретроактивно мењају идентитет књижевности, аутора, језика и писма и тако стварају лажне националне и друге библиографије.

Срби, Хрвати, Црногорци и Муслимани, који су у СФРЈ живели у оквиру једне државе, данас живе помешани у четири државе. Са стицањем независности свака од њих инсистира на промени назива језика, као симбола националног идентитета.

Данас исти језик носи четири различита имена српски, хрватски, босански и црногорски. Ове промене одражавају се и на начин класификације књижевности стваране на српскохрватском језику. У основи идентитета многих европских народа јесте језик а не вероисповест, или други критеријуми.

Као посебно значајна врста библиографије – текућа национална библиографија одраз је савременог интелектуалног и духовног потенцијала једног народа. Према препорукама међународних конференција о националним библиографијама, текућа национална библиографија хронолошки је доследно сврстана целокупна издавачка продукција коју редовно објављује национална библиографска агенција у штампаном или електронском облику. У 21. веку, веку знања и информација, српском народу у његовој целини неопходна је исцрпна национална текућа



библиографија са потпуним језичким, духовним и информацијским обележјима.

Значајну улогу у остваривању текуће националне библиографије има систем *узајамне каталогизације* који је започет 1987. као основа за развој библиотечко-информационог система. Крајем 1991. узајамна библиографско каталожка база имала је око 500 000 електронских записа, а у њено стварање било је укључено око 50 библиотекара. Систем COBISS<sup>5</sup> са седиштем у Марибору био је, заправо, заједнички стручни систем у чију је изградњу био укључен велики број стручњака, пре свега из Србије као и из осталих република, изузев Хрватске. Распадом Југославије и због рата 1992. престао је да функционише овај систем.

Фебруара 2003. уз технолошку подршку Института информацијских знаности из Марибора, формирана је узајамна база података COBIB SR<sup>6</sup> са укупно 1 346 035 записа, као први и најважнији корак Виртуелне библиотеке Србије. Основу обновљеног централног електронског каталога Србије чиниле су базе података Библиотеке Матице српске, Народне библиотеке Србије, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ и Југословенског библиографског института. Центар Виртуелне библиотеке Србије основан је у Народној библиотеци Србије. Крајем 2007. у централном електронском каталогу било је око два милиона записа (Вучковић 2008: 92).

Правилна класификација језика у систему УДК предуслов је за класификацију књижевности. Рекласификација књижевности на српскохрватском језику не сме се чинити (то нам уосталом не допушта ни одлука Саветодавног одбора Управе за класификацију<sup>7</sup>) већ, посао бележења настанка и развоја нових националних писама и књижевности треба препустити библиографима који ће на основу националних, територијалних критеријума, објављивати текућу националну библиографију за убудуће.

Тврдње „да појава нових стручних ознака у класификацији српскохрватског језика као српски и хрватски, омогућује рекласификацију српске и хрватске књижевности али и бошњачке и црногорске је недобронамерна подвала под изговором усклађивања са светским стандардима. Долази до губљења континуитета националне књижевности и томе мора да се супростави наука.“<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> COBISS - Систем узајамне каталогизације

<sup>6</sup> COBIB – Узајамна библиографско-каталожка база података. Садржи библиографске записе о књижној (монографске публикације, серијске публикације, чланци) и некњижној грађи (CD, DVD и др.).

<sup>7</sup> Управе за ISO 639–2 (Конгресна библиотека, Канцеларија за развој мреже и стандарде, Вашингтон).

<sup>8</sup> Најдаље се у том погледу отишло у НУБ БиХ у којој је спроведена системска конверзија кодова за српскохрватски језик: scg (латинично писмо) и scc (ћирилично писмо). Наиме, сви записи који су раније креирани на основу обраде

Треба напоменути и чињеницу да су се кодови за језике требали примењивати од дана њихове званичне, међународне верификације, али у оквиру COBISSa уз пристанак националних библиотека чланица, конверзија је извршена ретроактивно у свим националним библиотекама. У Народној библиотеци Србије, Библиотеци Матице српске и Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“, ретроактивна конверзија наведених кодова довела је до низа веома озбиљних проблема и нетачности где су, нпр. латиничне књиге штампане у БиХ у периоду 1945-1992. (ознака *scr*), преиначене у књиге писане на хрватском (9158 наслова књига). У Словенији НУК у Љубљани, ранији код за српскохрватски језик – латинично писмо (*scr*) преиначава у код за хрватски језик.<sup>9</sup>

---

књига са српскохрватског говорног подручја (БиХ), а које су латинично штампане, уместо раније унетог кода – *scr* (српскохрватски језик – писмо латиница), системском конверзијом регистрован је (без одобрења ISO) као нови код – *bos* (*scr* = *bos*). Пошто је ознака – *scr* (раније српскохрватски језик – латинично писмо), припала Хрватима као међународни код за хрватски језик, било је логично очекивати да се аутоматском конверзијом све латиничне књиге преиначе у хрватске. У НУБ БиХ, ознака *scr* је преиначена у *bos*, што додатно потврђује наше уверење да „грешке“ нису учињене случајно. Једноставно речено, десило се следеће – ознака за латинично писмо српскохрватског језика (*scr*), преиначена је у накнадно озваничени међународни код за босански језик (*bos*). Након конверзије, у бази НУБ БиХ за период од 1945-1992. године нашло се преко 10.000 књига штампаних на босанском језику. Након званичног захтева, Босна и Херцеговина и Хрватска добиле су своје нове кодове за језик, а Србији која се накнадно укључила у цели процес, остао је код за српски језик *scr* (раније ознака за ћирилично писмо С/Х језика).

<sup>9</sup> У разговору са начелником библиографског одељења Народне библиотеке Србије мр Здравком Радуловић, уредником библиографије „Serbica“ добио сам аналитичке податке који указују на многобројне пропусте: „Претраживањем ових електронских база наилазимо на невероватне пропусте где су књиге објављене у Србији од 1945-2005. на српскохрватском језику и латиничном писму, преиначене у књиге писане хрватским писмом (2768 наслова). Наравно, уз добру вољу и професионално разумевање, сви наведени пропусти би се могли и требали исправити. Цео проблем где је у највећем делу оштећено српско национално наслеђе, могао би бити решен на нивоу COBIS-а. Мариборска агенција али и библиотеке чланице би требало да имају професионалан однос према свим питањима која су произашла из ових пропуста. Пре свега, највеће библиотеке у Србији морале су у својим локалним базама или на нивоу узајамног каталога исправити све пропусте. (Посебно осетљиво питање представља тзв. „садржинска обрада“ публикација где се сваком наслову појединачно додељују одговарајући УДК бројеви, а по потреби и предметне одреднице. Питања око УДК бројева за националне књижевности и језике појединих народа, у великој мери су се и на овом пољу преломила на штету српске културе: у Црној Гори, *Црногорски језик* (87) 811.163.4 = Српскохрватски језик, 811.163.4'282.3 = Српскохрватски језик – дијалекти. Босна и Херцеговина – НУБ БиХ Сарајево *Босанска*

Некритичким усклађивањем са прописима Европске уније или боље рећи недоследном и непрофесионалном применом европских критеријума, створене су могућности да се поједина питања забораве и трајно изгубе.

У пракси је после 2000. године и међународним аранжманима, нарочито у области набавне политике и међународне размене грађе, извршена својеврсна денационализација Народне библиотеке Србије (српска књига се издаје у више држава у окружењу, као и књига о Србима и Србији). Иако је био нарочит разлог, а и прилика, да се у новим законима уз 2011. предвиде решења и да се превазиђу ова питања то није урађено „јер то није пракса европског окружења“.

Непрофесионалним радом Националне библиотеке и библиотекара у окружењу, а и код нас, успело се да се „забораве“, „избришу“ историјске и културне чињенице:

- Да је на овим просторима више од 160. година живео заједнички српскохрватски, односно, хрваткосрпски језик и на њему стварана богата књижевност, званична преписка и архивска грађа.
- Промењен је систем образовања библиотекара и других стручњака у библиотечко-информационој делатности и делатности заштите старе и ретке књиге. образовање библиотекара у складу са реформисаним образовањем по болоњском процесу требало је да нађе пуног одраза у новом закону о библиотечко информационој делатности.
- Погубна је чињеница за српску књигу и културу оркестриран међународни утицај да се избегне решавање судбине и положаја Народне и универзитетске библиотеке „Иво Андрић“ у Приштини после самопроглашења независности Косова. Народну библиотеку Косова и Метохије основало је Извршно веће Социјалистичке Републике Србије 1970. године, библиотеци је придодата функција универзитетске библиотеке после оснивања Универзитета. До НАТО бомбардовања Србије, библиотека је имала око 600 000 публикација од чега око 80% књига на српскохрватском и српском језику. Структура запослених је одражавала структуру фондова и корисника библиотеке. Данас у библиотеци више не ради ни један Србин<sup>10</sup>, нити у Приштини има Срба на Универзитету, а остао је

---

*књижевност* (8) 821.163.4(497.6) = српскохрватска књижевност у Босни и Херцеговини, *Бошњачка књижевност* (48) 821.163.4(497.6) = српскохрватска књижевност у Босни и Херцеговини, *Босански језик* (369) 811.163.4 (497.6) = српскохрватски језик у Босни и Херцеговини, *Бошњачки језик* (0) у НУБ БиХ нема предметних одредница. *Српска православна црква у БиХ* (10) 271.22(497.6) = Православна црква у Босни и Херцеговини. *Србија – НБС Београд* Српска православна црква 271.222(497.11) = православна црква у Србији, Српске цркве и манастири 271.222(497.11)-523 = православне цркве и манастири у Србији“.

<sup>10</sup> У НУБК је 2003. године било запослено 87 Албанаца и 1 Бошњак.

целокупан фонд српске књиге о чијем стању нема података.

Од 1999. године номинално је пренето седиште НУБ КиМ у Народну библиотеку Србије, где је целу деценију чувала обавезни примерак који се по Закону издваја за НУБ „Иво Андрић“. И поред тога од 2008. библиотека је члан Виртуелне библиотеке Србије, чији је циљ повезивање библиотека Србије у јединствен информациони систем. Питање Косова и Метохије јесте политичко питање. Међутим, недопустиво је да се као политичко питање третирају људска права, права грађана на књигу, читање и информацију на којој се гради будућност.

У међувремену је проблем језика публикације, уз велике напоре и критике у јавности, највећим делом решен споразумом у координацији и сагласности свих учесника регионалне COBIS. Закључен је „Споразум о одређивању језика публикације за коју се израђује CIP запис“, који су на иницијативу Народне библиотеке Србије потписале националне библиотеке земаља насталих након распада СФРЈ, као и потврда међународне ISO агенције о прихватању замене некадашњих језичких ISO 639-2 индикатора из „scr“ и „scc“ у „hrv“ и „srp“.<sup>11</sup> Поред тога, Национална и универзитетска библиотека Хрватске у Загребу и Хрватски институт за стандарде у Загребу, с једне стране, и Народна библиотека Србије у Београду и Институт за стандардизацију Србије, с друге стране, поднели су априла 2008. захтев Управи ISO за 639-2 регистрацију, односно, Канцеларији за

---

<sup>11</sup> У циљу остваривању програма Универзалне библиографске контроле и размене библиографских информација у националним и међународним оквирима, библиографске агенције националних библиотека са подручја бивше Југославије: Centralna narodna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević“, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Narodna biblioteka Srbije u Beogradu, Narodna i univerzitetska biblioteka „Sv. Kliment Ohridski“ u Skoplju, Narodna i univerzitetska biblioteka BiH u Sarajevu, i Narodna i univerzitetna knjižnica u Ljubljani, zaključuju

#### SPORAZUM

о одређивању језика публикације за коју се израђује CIP запис

##### Члан 1

Споразумом се сагласно утврђује потреба прецизног одређивања језика публикације за коју се израђује CIP запис, како би се обезбедио јединствен и консеквантан приступ дodeljivanju одговарајуће ознаке за језик у складу са стандардом ISO 639-2.

##### Члан 2

Потписници Споразума прихватају да у одговарајућим нормативним актима којима се регулишу израда CIP записа пропису уношење обавезног податка о језику каталогизране публикације, и то на основу претходног писменог изјашњења или date изјаве аутора, издавача или носиоца ауторског права, у складу са законским прописима и јежичком нормом надлажне државе.

##### Члан 3

Потписници прихватају да овај Споразум реализују најкасније до краја 2008. године, с тим да сваки од Потписника самостално уређује начин реализације, изменом или допуном већ постојећих административних процедура својих библиографских агенција.

##### Члан 4

Овај Споразум ступа на снагу даном потписивања од стране свих учесника. Maribor, 28.XI 2007. године (*Гласник НБС* 1/2008. стр. 197– 198).

развој мреже и MARC Стандарде Конгресне библиотеке у Вашингтону за промену језичких кодова у ISO 639-2 (B) који је прихваћен и о чему су подносиоци обавештени.<sup>12</sup> После овога је остало на стручној и професионалној савести надлежних стручних тела за праћење COBOSS, доследно спровођење ових прописа као и националних закона о библиотечко-информационој делатности и обавезном примерку.

### Глобализација и културна баштина

Библиотекарство укључује и све облике научног, теоријског и стручног рада на прикупљању, проучавању, заштити и очувању књиге као културног добра. У том смислу библиотечка наука бави се проучавањем настанка и развоја правне и техничке заштите књиге. Право о заштити културних добара укључујући и књигу као покретно културно добро, дефинише сам појам културног добра, али и садржај њихове заштите као организоване друштвене бриге о тим добрима.

Међународна и национална правна заштита споменика културе учврстила се у Европи тек у другој половини 19. века, мада је обнављање порушених споменика започело раније, после Француске буржоаске револуције 1879. године. Међународни извори права у области заштите културних добара јављају се пред крај 19. века. Почети датирају из 1899. и 1907. Хашке конвенције о законима и обичајима рата које садрже одређене принципе заштите културних добара ратификовале су многе европске државе, међу њима и Краљевина Србија. После Првог светског рата, у коме су страдала културна добра широм Европе и света, донети су Атинска повеља 1933. и тзв. Вашингтонски пакт 1935. године који употпуњују ове конвенције низом одредби инспирисаних жељом да се сачувају споменици културе. Потпунији развој међународног система заштите културних добара настаје после Другог светског рата оснивањем Организације уједињених нација и њене посебне организације у култури UNESCO и других међународних организација. Оснивањем Унеска донето је на десетине конвенција и препорука о заштити културних добара. Разлог томе је што је у току Другог светског рата дошло до великих страдања

---

<sup>12</sup> U vezi sa vašim zahtevom Upravi za ISO 639-2 registraciju, Savetodavni odbor Uprave za ISO 639-2 registraciju je odlučio da odbaci alfa-3 identifikatore *scr* i *scc* (korišćene u koloni B ISO 639-2) i zadrži *hrv* i *srp* kao jedine preporučene ISO 639 alfa-3 jezičke identifikatore za *hrvatski* odnosno *srpski* (ova odluka ne utiče na alfa-2 identifikatore *hr* i *sr*). Već uneti podaci koji sadrže *scr* i *scc* i dalje važe, a ovim odbačenim identifikatorima se ubuduće neće davati neka druga vrednost.

S poštovanjem,

Za ISO 639 Ras-JAC

Havard Hjulstad

(Гласник НБС 1/2008. стр. 201–203).

непокретних и покретних културних добара (страдале су читаве збирке покретних добара и једна цела национална библиотека, која је у потпуности уништена – Српска национална библиотека у Београду).

Национални систем заштите културне баштине изграђује се по угледу и на основама међународних постигнућа у заштити културних добара. Доношењем Закона о старој и реткој библиотечкој грађи 2011. настојало се да се побољша и унапреди постојећи нормативни оквир заштите старе и ретке библиотечке грађе, њено прикупљање, правна и техничка заштита, извоз и промет, давање на коришћење, дигитализација и промовисање, како би се омогућио развој библиотечко-информационе делатности у области заштите културних добара, развој депозитних и других библиотека као установа заштите културних добара. Постојећа нормативна решења у области заштите старе и ретке библиотечке грађе усаглашена су са међународним, односно, европским стандардима у овој области. За сада је хармонизација обухватила само правне и техничке процедуре проглашења ранга културних добара и заштите о сопственом трошку, али већа помоћ за заштиту и приступ специјалним фондовима је изостао. Напомињем да овде није реч о фондовима Савета Европе (где још немамо приступа), већ о фондовима Унеска.

#### *Уместо закључка*

Право је створило амбијент и подстицајно деловало на ширење мреже јавних библиотека и њихово утемељење као професионалних јавних сервиса за књигу и информацију и подршку свим видовима читања. Глобализација и европске културне интеграције преко хармонизације права које их је подржавало, донеле су достојно место свакој националној култури. Реално је очекивати да се то догоди и српској националној култури. Неопходно је да томе приступимо професионално и уз уважавање добробити глобализације овој делатности, али и поштовању сопствене културне традиције и вредности. Само тако можемо да очекујемо да ће изградња информационе структуре, статус библиотека и њихов престиж у новом информацијском добу, створити од наших библиотека својеврсну инфраструктуру друштва информација и знања.

## Извори

Закон о ауторском праву и сродним правима („Службени лист СРЈ“ бр. 24/98).

Закон о култури („Службени гласник РС“ бр. 72/2009).

Закон о обавезном примерку публикација („Службени гласник РС“ 52/2011).

Закон о старој и реткој библиотечкој грађи („Службени гласник РС“ 52/2011).

Закон о библиотечко-информационој делатности („Службени гласник РС“ 52/2011).

*Гласник НБС* 1/2008.

## Литература

Бараћ 2004: Д. Бараћ, Транзиција и култура: у неким областима као у области књиге преузимају се готова решења из западне Европе и Америке, У: *Политика*, Год. 100, бр. 32395 (14. јануар 2004).

Бараћ 2014: Д. Бараћ, *Право у области књиге*, Београд: Народна библиотека Србије.

Вучковић 2008: Ж. Вучковић, Библиотеке и наметање језика, *Нова зора*, 15/16, јесен–зима, 2007/2008, Билећа.

Стокић-Симончић, Вучковић 2012: Г. Стокић-Симончић, Ж. Вучковић, *Библиотеке и идентитет*, Панчево – Нови Сад.

Угричић 2008: С. Угричић: Ко краде писце, *Гласник НБС*, 1, 2008/2009, Београд: Народна библиотека Србије.





## ДИГИТАЛИЗАЦИЈА И ЊЕН ЗНАЧАЈ У ОЧУВАЊУ КУЛТУРНЕ И НАУЧНЕ БАШТИНЕ

Развој савремене информационе технологије у ери глобалног информационог повезивања омогућио је да се са појавом дигитализације, у потпуно новом облику, сачува од заборава цјелокупно људско знање и да као такво буде доступно на најприступачнији начин садашњим, а и будућим генерацијама. У библиотекама, архивима и музејима постоји велики број текстова, слика и аудио записа из националне, научне и културне баштине од изузетне вриједности које су носиоци националних интереса. Ове непроцењиве вриједности суочавају се са проблемима око кориштења и чувања у класичном смислу. Савремена рачунарска технологија омогућила је ефикасно организовање система информација за ову врсту података, чиме се пружају велики могућности у чувању, претраживању и презентацији ове врсте документације широј публици, научној и стручној јавности. Дигитализација је омогућила креирање дигиталних копија са пратећим метаподацима и софтверима за њихово једноставније претраживање.

Дигитализована грађа представља нови приступ повезивања технолошких достигнућа и информационо-комуникацијских технологија са културном праксом. У самом техничком смислу, прелазак аналогног у дигитално довело је до дематеријализације текста, слике и звучног записа, који је одвојен од свог физичког носиоца. Овај поступак се широко примењује у свијету пошто омогућава већу сигурност у чувању оригиналних информација, једноставније формирање копија, лакши приступ и коришћење информација у том облику.

Поступак дигитализације је врло сложен и захтијева добру организацију, обучен кадар, техничко-технолошку основу, теоријско и методолошко знање из области дигитализације као и одређени финансијски оквир. Данас постоје многи документи, као што су студије, правилници и смјернице са зацртаним начелима, правилима и препорукама који се потребно придржавати у поступку дигитализације.

Заједнички основни поступци за све пројекте дигитализације су: одабир грађе, скенирање, провјера квалитета и приступ. Прије самог поступка дигитализације постављају се и бројна питања као што су: Како направити прави одабир грађе за дигитализацију? Какав хардвер и софтвер

---

\* colovic\_bojana@yahoo.com

ће се користити? Како ће се користити и претраживати дигитализоване збирке? Питање заштите ауторских права и слично.

Када је ријеч о заштити ауторских права треба посебно водити рачуна о важећем Закону из ове области и према њему прилагодити посао одабира грађе и одређивању њеног приступа. Постоје три категорије: ауторска дјела која су заштићена ауторским правима, анонимна дјела чији се власник ауторских права не може идентификовати и дјела у јавној употреби, која немају ауторску правну заштиту или им је то право истекло.

Дигитализована грађа постоји у два облика. Први облик је настао од материјала који је првобитно био аналоган, попут штампаних књига, рукописа, звучних записа, фотографија и слично. Други облик је оригинално створен као машински читљив запис, као што су електронска књига, научне базе података, дигиталне фотографије и слично. Други облик је све чешћи случај у области научних информација, гдје су дигиталне публикације и огромне количине необрађених података похрањени у дигиталним репозиторијумима.

Захваљујући развоју савремених информационих технологија и појави дигитализације дошло је и до формирања нових облика библиотека и унапређења организације библиотечког пословања. Тако поред традиционалне имамо и хибридни и дигиталну библиотеку. Хибридна библиотека подразумијева комбинацију физичких објеката, књига и штампане периодике са дигитализованом грађом и представља први корак техничког напретка традиционалне ка савременој библиотеци. Дигитална библиотека садржи организоване збирке дигитализоване грађе и до сада је то најсавременији стадијум у развоју библиотека. Сви облици библиотека и традиционалне, хибридне и дигиталне нуде распон различитих услуга које су намијењене кориснику као крајњем циљу пружања информација, што значи да без обзира у којем облику постоји библиотека увијек има исту улогу. У питању је само начин на који ће библиотеке да се прилагоде неизбјежним технолошким иновацијама. Прихватајући нове технологије и постепено се укључујући у свјетски информацијски простор, библиотеке морају у исто вријеме остати институције националне културе и националне вриједност.

Дигитализована библиотечка грађа има више функција: да прикаже вриједне а неприступачне и мало коришћене фондове и да на њих скрене пажњу широке читалачке публике, да обезбиједи неограничен приступ осјетљивој грађи која је под неком врстом заштите, да обједини сродне публикације у јединственој бази, да омогући слободан приступ удаљеним групама корисника у било које вријеме, да обезбиједи вишеструки приступ како би више корисника у исто вријеме могло да користи грађу.

Прије него што се почне процес дигитализације библиотечке грађе, треба јасно да се одреде њени циљеви и сврха која се може постићи. Већина пројеката дигитализације усмјерена је на неки од сљедећих циљева: истраживање, едукацију, популаризацију и заштиту. Пројекти оријен-

тисани на научно-истраживачки рад усмјерени су на грађу за научнике, професоре и истраживаче и садрже литературу која се може брзо и лако претраживати. Едукативни пројекти повезани су са наставним програмима. Углавном су одабрани од наставног особља и пружају подршку учењу и образовању. Пројекти популаризације библиотечке грађе намијењени су широј читалачкој публици и најчешће су у форми онлајн презентација. Презентација националног и научног културног наслеђа свјетској јавности доприноси угледу земље и потврди њеног идентитета.

Један од најзначајнијих пројеката дигитализације везан је за очување културне и научне баштине. Значај заштите културне и научне баштине једне земље је од универзалног значаја за будуће генерације, како ради очувања традиције тако и ради представљања културних различитости у глобалној средини. Пројекат дигитализације за заштиту и чување културне и научне баштине значајан је и као фактор изградње и развоја информационог друштва и друштва знања, као друштва у коме се одвија динамична и отворена размјена информација. Знање није свака информација, већ само изабрана интерпретирана информација, која одговара истинским људским потребама (Вучковић 2009: 13).

У циљу формирања и чувања дигитализоване културне и научне баштине, UNESCO је 2003. године усвојио документ под називом „Повеља о очувању дигиталне баштине“ на 32. генералној скупштини, у којој се посебно подвлачи обавеза државе у формирању и чувању дигиталног наслеђа (UNESCO Digital Heritage 2003: 1-3). Према овој повељи, приликом формирања дигиталне баштине, правила и принципи могу у различитим земљама бити различити, али основни критеријум је да се сачувају најзначајнија дјела из културе и науке и дјела од непроцјењиве вриједности. Обавеза државе је да формира одређена законска и институционална начела, како би осигурала заштиту своје дигиталне баштине. Правна и техничка рјешења су кључни оквири који гарантују заштиту и аутентичност записа. Приликом одабра грађе треба се строго придржавати свих претходно јасно дефинисаних начела, политика, правила и стандарда.

Комисија Европске уније је 24. августа 2006. године у Бриселу донијела *Препоруке о дигитализацији и онлајн доступности културних добара и дигиталној заштити европског колективног памћења*. Када је у питању дигитална заштита, акценат је стављен на формирање националних законодавстава за дуготрајну заштиту и приступ дигиталној грађи у складу са законом о копирајту, а све уз пуно поштовање међународног законодавства Европске уније о заштити интелектуалне својине (Препоруке ЕУ 2006: 60).

Пратећи процес дигитализације заштите и чувања културне и научне баштине у свијету, а у складу са иницијативама земаља Европске уније, државе у нашем окружењу су пројекат дигитализације културне баштине прихватиле као стратешки приоритет свог дјеловања са задатком

да осмисле програм и националну стратегију за дигитализацију културне баштине. У Србији је Национални центар за дигитализацију покренут 2002. године. Основни његов циљ је формирање конзорцијума водећих домаћих културних и истраживачких институција укључених у дигитализацију наслеђа. Тренутно конзорцијум чине Математички институт САНУ, Математички факултет Београд, Народна библиотека Србије, Народни музеј из Београда, Археолошки институт, Архив Србије, Републички завод за заштиту споменика културе – Београд и Југословенска кинотека. Сарадња је усмјерена на:

- Координацију рада и проток идеја међу установама које се баве дигитализацијом.
- Усаглашавање стратегије и приоритета пројеката дигитализације.
- Праћење свјетских стандарда и пројектовање одговарајућих стандарда на нивоу државе за дигитализацију, стручну обраду, чување и презентацију националног културно-научног наслеђа.
- Започињање процеса дигитализације националне баштине, истражавање у његовом спровођењу и благовремена припрема планова миграције већ дигитализованих података у случају појаве нових технологија.

За постизањене ових циљева неопходно је спровођење следећих активности:

- Организовање годишњих националних конференција „Нове технологије и стандарди: Дигитализација националне баштине“;
- Издавање часописа *Преглед НЦД-а*, у електронској и папирној форми,
- Развој приједлога националних стандарда у области дигитализације наслеђа,
- Развој модела дистрибуираних информационих система и специфичног програмског окружења за реализацију стандарда у дигитализацији,
- Међународна сарадња са сличним институцијама, посебно са „Иницијативом за дигитализацију у југоисточној Европи (СЕЕДИ)“ (<http://www.ncd.org.rs/>).

За разлику од околних развијених земаља, Република Српска још увијек нема израђен национални пројекат дигитализације. Према најновијем нацрту Закона о библиотечко-информационој дјелатности у Републици Српској, планирано је да по члану 18. *библиотеке имају обавезу да континуирано раде на дигитализацији библиотечко-информационе грађе и извора као дијела културног наслеђа Републике. Народна и универзитетска библиотека предложена је да кординира послове око дигитализације, а Правилник о условима за дигитализацију библиотечко-информационе грађе доноси министар* (Нацрт Закона 2013: 5). Уколико овај члан буде и усвојен долазимо до закључка да Република Српска

планира да уважи препоруке Европске комисије о коришћењу нових технологија у циљу заштите, презентације и развоја сопствене културе.

Упркос недостатку генералне стратегије за национални пројекат дигитализације, Народна и универзитетска библиотека Републике Српске је у септембру 2007. године покренула сопствени пројекат дигитализације. Тако је формирана Дигитална библиотека Републике Српске, у којој се налазе организоване дигитализоване збирке културне и научне баштине значајне за очување националног културног идентитета у глобалном окружењу. Њен кориснички интерфејс се налази на web страници Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске (<http://www.nubrs.rs.ba/cms/index.php?id=1>).

Дигитална библиотека Републике Српске има основни задатак да сачува национално наслеђе и знање садржано у својим фондовима и да прошири доступност информација од историјске и националне вриједности. Основни њен циљ јесте да корисницима у земљи и свијету пружи цјеловите јединствене и висококвалитетне дигиталне збирке докумената из српске културе, умјетности и науке како би ширењем јавног приступа допринијела унапређењу знања и научно-истраживачког рада, као и да би заштитила оригиналне материјале.

Приоритети дигитализације успостављени су у складу са свјетским и европским стандардима и односе се на најзначајније документе за културу и науку земље, најчешће коришћене документе, документи у најлошијем стању, неприкладне форме за коришћење, најврједнија издања и слично. Изграђена је у складу са принципима отвореног приступа знању и информацијама.

Дигитализована библиотечка грађа разврстана је у следеће збирке: новине и часописи, књиге, стара и ријетка књига и картографска грађа. На основу непосредног увида у дигитализоване збирке произлази да Дигитална библиотека Републике Српске има важну улогу у глобалном представљању локалне и националне културне баштине и да пружа велику подршку у развоју образовања, као и у развоју многих научних дисциплина, дјелатности и професија што свакако доприноси развоју нашег друштва (Ласица 2011: 586). Такође, од универзалног значаја је и очување културне и научне баштине за будуће генерације. Дигитализација ствара могућности производње CD-ова и DVD колекција са презентацијама дијелова културне и научне баштине што доприноси развоју културног туризма.

Дигитална библиотека Републике Српске верификована је од стране OAI (Open Archives Initiative)<sup>1</sup> да њене дигиталне колекције

---

<sup>1</sup> OAI је међународна институција која је покренач прогама Отвореног Архива. Временом је проширила дјеловање на промовисање отвореног приступа дигиталним ресурсима за Е-школовање (eScholarship), Е-учење, (eLearning) и Е-науку (eScience).

испуњавају најсавременије међународне стандарде интероперабилности за дијелење садржаја на глобалној мрежи. С обзиром на ову чињеницу, у скорој будућности, можемо очекивати да Дигитална Народна и универзитетска библиотека Републике Српске (која врши функцију националне библиотеке) буде укључена у неке од пројеката за изградњу Европске дигиталне библиотеке. Захваљујући свом технолошком напретку, ова библиотека има велике шансе да постане дио мултикултуралног и мултијезичког окружења Европске културне баштине.

На основу до сад наведеног можемо да закључимо да је основни циљ дигитализације заштита културне и научне баштине за будуће генерације, а све у функцији осигурања и побољшања приступа знању које је забиљежено на традиционалном медију. Дигитализацијом се ствара нова институционална имовина коју треба заштитити и у физичком смислу. То опет зависи од избора технике дигитализације, екстензивности метаподатака и начина похрањивања. Од суштинског је значаја и могућност пребацивања података на други формат и могућност њиховог коришћења уз помоћ нових технологија, јер само на тај начин може се гарантовати њихово коришћење у будућности. Дигитализација унапређује и научно-истраживачки рад у смислу бржег и лакшег приступања истраживачкој грађи и на нов начин представља драгоцене збирке старе и ријетке грађе које су најчешће недоступне јавности, а које на најбољи начин остварују везу савременог друштва са културолошким и историјским вриједностима из прошлости. Према томе, дигитализација културне и научне баштине је изузетно значајан и сложен подухват који би требало да подржи и реализује свака културна и научна заједница.

## Литература

Вучковић 2009: Ж. Вучковић, Библиотекарство на размеђи миленијума, у: *Библиотека као огледало васљене: огледи из савремене руске науке о библиотекарству*, изабрао, приредио и превео Добрило Аранитовић, главни и одговорни уредник Слободан Гавриловић, Београд: Службени гласник; Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 9-23.

*Дигиталне библиотеке, дигитални репозиторијуми, дигиталне презентације 2012: Дигиталне библиотеке, дигитални репозиторијуми, дигиталне презентације*, уредници Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Гвен Александер, Београд: Филолошки факултет; [Вичита]: Универзитет Емпорија; Београд: Народна библиотека Србије.

*Дигитални извори у друштвено-хуманистичким истраживањима 2012: Дигитални извори у друштвено-хуманистичким истраживањима*, уредници Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Гвен

- Александер, Београд: Филолошки факултет; [Вичита]: Универзитет Емпорија; Београд: Народна библиотека Србије.
- Дигитализација културне и научне баштине 2012: Дигитализација *културне и научне баштине*, уредници Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Гвен Александер, Београд: Филолошки факултет; [Вичита]: Универзитет Емпорија; Београд: Народна библиотека Србије.
- IFLA/UNESCO Manifesto for Digital Libraries, Доступно на: [www.ifla.org/files/digital-libraries/documents/ifla-unesco-digital-libraries-manifesto](http://www.ifla.org/files/digital-libraries/documents/ifla-unesco-digital-libraries-manifesto) (очитано 20.01. 2014).
- Ласица 2011: Б. Ласица, Дигиталне библиотеке у нашем друштву, у: *Наука и политика*, одговорни уредник Миленко Пикула, Пале: Филозофски факултет, 583-587.
- Нацрт Закона о библиотечко-информационој дјелатности 2013: *Нацрт Закона о библиотечко-информационој дјелатности*, Бања Лука.
- Препоруке комисије Европске уније о дигитализацији и онлајн доступности културних добара и дигиталној заштити 2006: Препоруке комисије Европске уније о дигитализацији и онлајн доступности културних добара и дигиталној заштити, у: *Гласник Народне библиотеке Србије*, главни уредник Сретен Угричић, Београд: Народна библиотека Србије, 57-61.
- Charter on the Preservation of Digital Heritage, dostupno na [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=17721&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (очитано 15.05. 2013.)
- Национални центар за дигитализацију, доступно на: <http://www.ncd.org.rs/> (очитано 20.01. 2014).





## ЧИЈЕ ЈЕ ПИСМО?

Идеја да рад овако крстим произашла је из наслова књиге *Ћији је језик?* хрватског лингвисте Мате Каповића (Каповић 2011), у којој аутор каже да „језик припада само и искључиво својим говорницима“ (Каповић 2011: 160) и да су они у њему „једини релевантан ауторитет“ (Каповић 2011: 160), што се може повезати и с Вуковим начелом да треба говорити како народ говори. А како треба писати у Србији?

У овоме раду покушаћемо да одговоримо на питање – чије је писмо ћирилица на овим просторима, с освртом на Србију. Могу ли уопште Срби и други становници Србије не знати писати ћирилицу? Питање се можда чини излишним, а одговор сам по себи јасан, но на њега је неопходно одговорити, или подсетити бар још једанпут.

Неке су теме посебно популарне у јавним расправама. Једна од таквих тема јесте и писмо. О њему се често расправља и о њему многи имају своје мишљење – требало би да га имају, да не буде забуне.

Писмо српског језика јесте српска ћирилица (о ћирилици видјети у: Новаков 2011). Од 30 слова српске ћирилице Вук Караџић је 24 преузео из руске, која је тада била и писмо славеносрпског књижевног језика, а осталих шест из других извора (Ђорђевић 1971: 200).

Ћирилица је наше прво и основно писмо, доскора и једино. На донедавном српскохрватском језичком подручју, у етничком смислу српском, ћирилица је била једино натконфесионално писмо, да би се тек од XVII века клизило к ситуацији у којој се она везује прво претежно, а затим и искључиво за православље.

У Скупштини Србије донесен је Закон о службеној употреби језика и писама у Републици Србији, који је прописао приоритет ћирилице над латиницом (*Службени гласник Републике Србије* 45/91, члан 1; измене и допуне 53/93, 67/93, 48/94, 101/2005), али изгледа да је то учињено не да би се његове одредбе поштовале, него да би се оне могле багателисати, јер се једино тако може разумети чињеница да је баш некако у то време и почео незауостављив суноврат ћирилице.

Посматрајући са забринутошћу растакање српског језика пред империјалним надирањем енглеског, схватајући да свему томе наруку иде систематско потискивање ћирилице, под плаштом залагања за њену 'равноправност' са латиницом, можемо рећи да писмо позајмљује онај ко

---

\* dragananovakov1@yahoo.com

свога нема, а чак и када нема, сваки народ у извесним словним знацима прилагоди туђе писмо за потребе свога језика. Јер на два писма нико у свету не пише, а нико никоме, наравно, не забрањује да познаје колико жели других, туђих писама. Ако дакле, у свету нема двоазбучног језика, не би се том привилегијом морао хвалити ни српски. Два писма у једном језику не могу никада бити равноправна јер природа језика то не допушта. Чудно је да не могу сви српски лингвисти данас да схвате зашто је штетно и бесмислено само у српском језику уводити неприродну конкуренцију, једно писмо мора да нестане, баш као што је нестала глагољица или било које друго писмо. Тиме се не губи само једно писмо, него се најбрже обезбеђује пут и за губљење језика, јер су језик и писмо нераздвојни у сваком погледу. Срби се дакле, морају одрећи комунистичке науке да је латиница (гајица) (Ивић 1990: 119) 'друго српско писмо' и вратити се темељима своје писмености и културе.

Драгољуб Петровић сматра да је „схватање по коме је латиница *и српско писмо* наметнуто Србима, под плаштом 'равноправности', и *механизмима протестне административне присиле*: латиница је као службено писмо уведена у војсци, а почела се ширити и у свим видовима комуникације државних органа са грађанима, личне исправе издаване су латиницом (ћириличке писаће машине у Бугојну нису се 'производиле') а ако је неко инсистирао да му се издају ћирилицом, могао је рачунати на то да ће његов захтев бити забележен 'тамо где треба' – као 'националистички'. У вези с тим треба, ипак, прецизирати: латиница *јесте била и српско писмо*, али само дотле док је било и Срба – католика, а откад су они 'отишли у Хрвате', ваља схватити да су они, сасвим легитимно, са собом однели и латиницу“ (Петровић 2005б: 148). Тако је прича о српској латиници обезвређена суштински.

Наиме, латиница може бити српска само по једном основу, одн. по чињеници да је нпр. црногорски језик чисто лингвистички посматрано – осамостаљена стандардна варијанта српскога (штокавскога, вуковскога) језика. По сваком другом основу, а поготову по томе што је та латиница Србима наметана насилно и на све друге начине за време њеног постојања та је латиница била и остала страна Србима. Ми смо добро научили лекцију о богатству у разликама, а никада се нисмо запитали како је могуће да таква наука није приањала за оне од којих смо се разликовали. Хоћемо ли се некад запитати да ли ће нам „епитафе обезбедити на енглеском или неком другом 'демократском и пријатељском језику“ (Петровић 2009: 221).

А да ли један језик мора да се служи само једним писмом? Па свакако да не мора. Ми смо једини изузетак у Европи који се служимо двама писмима. То је тачно, али је онда нужно предочити које су последице тога и шта се догађа с једним народом и културом зато што један део народа пише овако, други онако. Ћириличко или латиничко једноазбучје је једино реално. Хрвати су се држали правила да се свуда и увек користе својим писмом, а Срби су то схватили као правило да могу

искључивати своју ћирилицу у корист 'своје' латинице? Ако се коришћење оба писма зове равноправност, зашто онда, уосталом, и сви други престижни народи у Европи и целом свету пристају на ту своју 'неравноправност', па сви у својим језицима користе само по једно писмо? Да није овде реч о чистој неравноправности?

Павле Ивић сматра да је латиница коју је саставио Људевит Гај за потребе Хрвата која је у лингвистици позната као „гајевица“ или „гајица“, није и не може бити ни на који начин изворно српско писмо само због тога што је прихваћено једно једино Даничићево слово *đ* (Ивић 1990: 119). Као што ни српска ћирилица не може бити хрватска, енглеска или било чија друга због тога што је Вук, како је сâм рекао, из латинице позајмио једно слово (*j*), јер је највећи број писама уопште у националним језицима и постао тако што је неко извршио комбинацију из дотад постојећих писама, уз, евентуално, неко специфично слово које се примењује само у дотичном језику. Па је и на тај начин неко писмо (латиничко) енглеско, хрватско и сл., а неко (ћириличко) бугарско, руско или српско итд.

Лингвиста Мато Пижурица каже да латиници из доба српско-хрватског заједништва која је настала у контексту Вуковске реформе треба оставити толико простора, да не будемо неписмени у овом писму (Пижурица 2012: 278), и истиче да је Вук допринео њеној афирмацији и промоцији (Пижурица 2012: 274). И, наравно, да латиница не би изгледала данас тако да није било утицаја ћирилице и инспирације њоме, да се тежи принципу један глас, једно слово.

Супротно мишљење имају други наши лингвисти. Радоје Симић става је да ћирилица није ни била, нити је данас једино писмо у Срба (Симић 2005: 153), да је то „предност које се не треба лишавати“ (Симић 2005: 160), да Даничићева латиница није могла никада постати хрватско писмо, а најважнији разлог јесте тај што је створена по Вуковим правописним начелима, туђим хрватској правописној традицији, и што у својој физиономији одсликава дух Вукове ћирилице. „Не знамо каква је Вукова 'латинска буквица' коју је намеравао предложити за реформисану латиницу, јер је никада није објавио“ (Симић 2005: 155). Историја и данашње латинице обезбеђује јој статус другог националног писма код Срба. Нема разлога ни размишљати о њеном уклањању, ни сматрати је сметњом развоју националне културе (Симић 2005: 153).

Лингвиста Милош Ковачевић каже да је ћирилица темељно српско писмо (Ковачевић 2013), које заједно с православном црквом и српским језиком представља духовну вертикалу српског народа, али и да су Срби, посебно католици, створили значајну књижевност на латиници. И с те стране латиница јесте српско писмо. „Зато и не могу да схватим било кога ко се противи рехабилитацији ћирилице, њеном враћању на заслужено место које јој је преотела латиница“ (Ковачевић 2013).

Познато је да су Хрвати од XIV века почели да користе латинско писмо, али је у црквеној употреби била глагољица све до XIX века.

Латиница је у данашњим хрватским областима почела да преовладава тек у XIX веку, када је Људевит Гај саставио карактеристичан хрватски национални латинички састав. У последње време се чује чак и то да се и ћирилица у Хрватској доводи у везу с хрватским књижевним језиком, па самим тим и да је она њихово историјско писмо. О томе је било речи на *Међународном знанственом скупу Хрватска ћирилична баштина*.<sup>1</sup> Једно је сигурно, не знати ћирилицу свакако јесте цивилизацијска штета, а да ли је ово корекција у добром правцу, можда закасна, не знамо.

Велико растакање српског језика најбоље се огледа управо у вишедеценијском систематском потискивању ћирилице као писма на коме је, заснована десетовековна српска културна ли да десет векова на ћирилици изграђују своју културу и писменост и по чему ће традиција. Сетимо се да је, каже Д. Петровић „уз остале разлоге, Вуковој реформи деценијама пружан жесток отпор и због тога што је у *српску азбуку увео само једно слово из латинице* (јер се у томе видела опасност од почетка унијаћења Срба), показаће се да страх пред оним што је нудио Вук није био безразложан, али сила са којом је латиница последњих деценија преовладала у српском језику сведочи о томе да Срби остају и без писма и без језика, као што су већ остали без великог дела свог етничког простора и без националног идентитета“.<sup>2</sup>

Драгољуб Петровић каже да се присетимо приче о томе да наша два писма представљају „два ока у глави“, па се можемо запитати у чему су то наше предности над свима осталим „једнооким“ народима и колико смисла има аналогја по којој болест једнога ока може довести до тога да се остане без оба? (Петровић 2005а: 120).

Како би Срби успе(ва)ли бити на добитку ако се одрекну *Мирослављевог јеванђеља* и почну да се диче нечим што се зове, рецимо *Хари Потер*? Мало шта се може догодити, ако се већ нажалост, и није догодило, јер данас све чешће имамо уместо конкурса (*тендер*), наместо пословни простор (*офис*) уместо позорница (*стејџ*, германизам *бина*), наместо спој (*дејт*), уместо забава (*парти*) и сл. У реду, можда нам речи попут *интернет*, или *стерео* заиста требају јер означавају нешто ново у изванјезичкој стварности. Можда би се чак могле оправдати и речи попут *кул* које је тешко превести на српски, али шта ће нам речи попут *селебрити*

---

<sup>1</sup> *Hrvatska ćirilična baština. Međunarodni znanstveni skup povodom 500. obljetnice tiskanja prve hrvatske ćirilične knjige*, Zagreb, 26. do 27. studenoga 2012.

<sup>2</sup> Срби се одавно не помињу ни у Уставу Републике Србије („Србија је држава грађана“) а изгледа да им тамо неће бити места ни надаље. Српски национални интерес своди се на то да се српско име нигде не помиње, тј. да Срба нема ни у Србији, као што их нема на неким другим просторима (Петровић 2000: 837).

кад имамо звезда/славни? Језичко питање јесте на неки начин и питање моде.<sup>3</sup>

Наравно, неке речи попут: *јастук*, *бубрег*, *чарана* или *бунар* турцизми су у српском језику. Једног дана ће тако можда бити и с поменутиим англицизмима, а свакако да ћирилица у горе наведеним англицизмима губи битку. Ње данас има још само на споменицима на православним гробљима (не свуда, и не на свим), и у музејима. То наравно, није довољно да се у будућности сачува српска ћирилица ако се настави њено данашње потискивање. И то је, нажалост, спонтани развој, јер нико намерно не иде да потискује ћирилицу. Или се надамо да је тако.

Од Срба се очекује да се прилагођавају и као мањина и као већина! Истина, ћирилица или латиница – то је само српско питање. Ми засад немамо дилему – ћирилица или латиница, када је у питању функционална оспособљеност за беспрекорно владање обама писмима, али са свешћу да је ћирилица наше право и једино национално писмо. Да закључимо: ћирилица – да, латиница и ћирилица, тим редом – не, јер то води једноазбучности у латиници!

И на крају, ћирилично писмо је у службеној употреби у Србији, народ у Србији подразумева се да је мора и знати, на тај начин, без прогањања, латиница би могла добити реално место секундарног писма, које се може користити за законски ограничену јавну употребу, или за слободну приватну употребу. Дакле, ни у једном делу Србије српски језик и ћирилично писмо не смеју имати мањински и другоразредни статус.

И како решити питање писма у српском језику? Онако како се то решава у сваком народу и његовом језику. У нашем случају ћирилица јесте симбол српског културног и националног идентитета, те је с правом можемо назвати српским историјским писмом, и националним писмом српским.

Поменути аутор с почетка овога рада, Мате Каповић, у својој књизи је рекао да језик припада „искључиво народу“ (Каповић 2011: 160), из таквога става проистекао би логичан закључак да би народ требало пустити да пише како жели. Није нам увек драго да лично на друге. Наше мишљење било би у колизији с наведеним ставом. А ако пак на питање из наслова треба још једном одговорити, одговор је следећи – писмо је наше!

---

<sup>3</sup> Тако на пример, многи Ирци који живе у Ирској не знају или врло слабо говоре свој језик. Истина, ирски језик има вероватно мање од 20.000 изворних говорника и њега упркос свим законским заштитама, потискује енглески језик.

Литература

- Ђорђевић 1971: П. Ђорђевић, *Историја српске ћирилице. Палеографско-филолошки прилози*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Закон о службеној употреби језика и писма у Републици Србији 1991, *Службени гласник Републике Србије*, бр. 45/91, члан 1; измене и допуне 53/93, 67/93, 48/94, 101/2005.
- Ивић 1990: П. Ивић, *О језику некадашњем и садашњем*, Београд – Приштина: БИГЗ – Јединство.
- Каповић 2001: М. Каровић, *Џији је језик?*, Zagreb: Algoritam.
- Ковачевић 2013: М. Ковачевић, *Ћирилица је наша духовна вертикала*, Београд: *Вечерње новости*, 16. фебруар.
- Новаков 2011: Д. Новаков, *Ћирилица у Србији данас*, Пале: *Зборник радова са Научног скупа „Наука и политика“* (Пале, 22–23. мај 2010), Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет, књ. 5, 521–527.
- Петровић 2000: Д. Петровић, *Нестајање ћирилице или последњи српски слом*, Нови Сад: *Летопис*, 832.
- Петровић 2005а: Д. Петровић, *Сумрак српске ћирилице*, Нови Сад: *Ћирилица*.
- Петровић 2005б: Д. Петровић, *Ћирилица нестаје заједно са Србима*, Гацко: *Нова Зора*, 139–152.
- Петровић 2009: Д. Петровић, *Српско језичко питање*, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, год. 185, јануар–фебруар, књ. 483, св. 1–2, 215–221.
- Пижурица 2012: М. Пижурица, *Манифестациона и симболичка функција ћириличног писма*, Бања Лука: *Језик и писмо у Републици Српској*, АНУРС, 273–278.
- Симић 2005: Р. Симић, *И латиница је српско писмо*, Гацко: *Нова Зора*, бр. 5, 153–160.
- Hrvatska ćirilična baština. Međunarodni znanstveni skup povodom 500. obljetnice tiskanja prve hrvatske ćirilične knjige*, Zagreb, 26. do 27. studenoga 2012.

## ТРГОВИНА СРПСКОМ ШТАМПАНОМ КЊИГОМ У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ ЗА ВРИЈЕМЕ ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ

Пад Босне (1643), а потом и Херцеговине (1482) под турску власт значио је велику прекретницу у цјелокупном политичком, економском и културном животу ових крајева. Под тим подразумијевамо, прије свега, социјалну и политичку обесправљеност хришћана, као и потпуну незаинтересованост власти за просвјетни и културни развој домаћег становништва. Доласком у Босну и Херцеговину, Турци затичу богато средњовјековно књижевно наслеђе. Унутар тог наслеђа разликујемо српску и хрватску књижевну традицију.<sup>1</sup> Књижевна дјелатност код Срба одвијала се под утицајем православне, а код Хрвата под утицајем римокатоличке цркве и фрањевачког монашког реда. Оно што их је повезивало били су језик и ћирилично писмо. Међутим, половином 18. вијека, због тијесних веза са Далмацијом и Хрватском, фрањевци су све више користили латиницу. У 19. вијеку, под утицајем илирског покрета, латиница је постала њихово примарно писмо.

Због обимности материје у раду ћемо, као што је и у наслову назначено, говорити само о културном раду Срба, односно о продукцији, увозу и дистрибуцији српске штампане књиге.

Српска књижевна традиција за вријеме турске владавине зачета је и његована у црквама и манастирима, као јединим центрима духовности и културе. Након губитка државне самосталности дошло је до наглашеније дјелатности Српске православне цркве. Црква је настојала да обједини сав српски народ под Турцима и кроз цио тај период била је његов политички и идеолошки вођа (Летић 1991: 33–35). Њена просвјетитељска мисија није престајала ни послје укидања Пећке патријаршије (1766) и доласка грчких владика из Цариграда на мјесто поглавара српске цркве у Босни и Херцеговини. Цјелокупни вјерски и културни рад српског народа од 15. до половине 19. вијека био је искључиво везан за преписивачки, штампарски и књижевни рад православних свештеника и монаха (Максимовић 1989: 21). Стога се слободно може рећи да је процес просвјетног и књижевног преображаја код Срба кренуо првенствено из манастира који су његовали

---

\* raddica@yahoo.com

<sup>1</sup> Погледати студију Бранка Летића под насловом *Српска и хрватска књижевна традиција у турском периоду*, која је објављена 1991. године у Сарајеву у издању Института за књижевност.

култ књиге и у свом духовном и религиозном окружењу сабирали мали (али значајан) читалачки круг. При манастирима су стасавали први значајни писци и сакупљачи народног блага који су истовремено били и црквена лица и први српски учитељи.

Старајући се да народ не заборави ћирилично писмо и идентитет, заснован на светосављу, монаси из Херцеговине и Босне остваривали су јаке везе са Хиландаром, као и многим манастирима у Србији и Русији одакле су неријетко доносили рукописне и штампане књиге.

У српским манастирима радили су скрипторијуми у којима су монаси предано преписивали црквене књиге неопходне за свакодневно богослужење.

У манастирима формиране су библиотеке и покренуте прве штампарије. У српске земље штампарство је доспјело захваљујући венецијанским утицајима. Срби су у Венецији изучавали штампарски занат и отуда су набављали потребну штампарску опрему. У 16. вијеку у Херцеговини радиле су двије значајне штампарије, које су потекле из Венеције, тада највећег штампарског центра у Европи. Штампарија Божицара Љубавића Горажданина основана је 1519. године у Доњој Сопотници код Горажда и радила је до 1523. године, када је наставила своје дјеловање у Трговишту у Румунији. У овој штампарији штампане су три књиге: *Служабник* (1519), *Псалтир* (1521) и *Молитвеник* (1523). У манастиру Милешева у близини Пријепоља постојале су двије штампарије: прва је покренута 1544, а друга у вријеме обнове Пећке патријаршије 1557. године. У њој су штампане три књиге: *Псалтир* (1544. и 1557) и *Молитвеник* (1546). Књиге Горажданске и Милешевске штампарије, поред вјерског и културног значаја, биле су намијењене и за продају. Према томе, није случајно што су отворене поред главних трговачких путева. Горажданска штампарија била је смјештена уз Дубровачки друм, тј. чувени средњовјековни пут који је повезивао Дубровник са рударским, занатским и трговачким насељима Босне и Србије. Њен оснивач трговац Божицар Љубавић Горажданин пословао је како у одређеним дијеловима Турске, тако и у Дубровнику, у чијем архиву постоје документи о његовим трговачким пословима. Иако нема трагова о продаји књига, у Дубровнику је засигурно постојала потреба за српским књигама. Није искључено да је међу католичким свештенством било истинских љубитељима књиге, који су показивали интерес и за горажданске књиге (Пантић 2008: 18–20).

На популарност и раширеност горажданских књига указују данашњи подаци о књигама које се налазе у бројним славистичким збиркама широм Европе. Захваљујући распрострањености горажданских књига ширио се утицај ћириличног штампарства и ван граница Херцеговине (в. Бараћ 2008: 59–60).

Будући да је Пријепоље било у средњовјековној српској држави веома важно трговачко мјесто, и сам манастир Милешева је, без сумње, уживао велики углед. Он је био средиште српског духовног живота за



вријеме турске владавине. У Милешеви су чуване мошти светог Саве што је привлачило бројне посјетиоце и вјернике. У непосредној близини манастира пролазио је каравански друм који је повезивао приморске градове, Дубровник и Котор, са српским мјестима на истоку и даље са Цариградом. То су били важни предуслови за производњу и дистрибуцију књига. Знатно прије покретања штампарије, Милешева се истакла као језгро штампарског и књижарског заната. У њој је постојало складиште књига Божидара Вуковића Подгоричанина, венецијанског штампара. Књиге су биле намијењене за продају, па се претпоставља се да је у Милешеви радила прва српска књижара (в. Пешикан 1994: 141).

И поред постојања ових штампарија и њиховог несумњивог доприноса развоју ћириличке штампе и писмености у Херцеговини (и Босни), књиге су набављане из Русије, Аустрије и осталих дијелова Турске. Од престанка рада штампарија у Горажду (1523) и у Милешеви (1557), па све до оснивања Вилајетске штампарије у Сарајеву (1866), књига у Босни, као и у Херцеговини, била је искључиво увозна роба до које се тешко долазило.

Истраживање начина увоза и ширења књиге проведено је према врло скромним писаним изворима. Подаци о куповини књига сачувани су у фрагментима и у досадашњим студијама из културне историје помињани су узгредно. Остаје нам да на основу постојећих података реконструирамо начине набавке и ширења српске штампане књиге у Босни и Херцеговини за вријеме турске владавине. Циљ нам је да укажемо на то да је, и поред бројних потешкоћа и сметњи које су чиниле турске власти, интереса за књигу било одувijek.

Преузевши примат у ширењу и дистрибуцији штампане књиге, трговци су постали важан чинилац духовног и културног повезивања Срба у Турској, Аустрији и Србији. Они су били зачетници будућег српског просвјетног и књижевног дјеловања у Босни и Херцеговини.

Књиге су набављане куповином, поклоном, преко путујућих трговаца – торбара, а касније и претплатом. Прве књиге растуране су на вашарима и сајмовима, гдје је циркулација народа била велика. Третиране као и свака друга роба, имале су своју цијену и подлијегале су пословним калкулацијама трговаца. Књиге су доносили трговци и кириџије, преко Дрине и Саве и из Дубровника и Метковића. Уношене су отворено или кришом зависно од тога какав је став власти био према њиховом садржају (Кецмановић 1960: 12).

Трговина се, као једина грана развоја, поред занатства, одржавала кроз готово сав турски период. Након реформи Марије Терезије и Јосифа II, које су донијеле и извјесне олакшице православном становништву у Аустрији, трговци из Турске практично су преплавили аустријске јужне покрајине. У то доба ницале су на све стране, поред цинцарских и грчких, и српске трговачке куће и компаније. Трговало се од Трста до Скопља, од Солуна до Новог Сада и Београда до Дубровника и Сплита. Босна је у то

вријеме била пролазна земља за балканску трговину (Чубриловић 1992: 169). Велики број трговаца из Босне и Херцеговине, у потрази за бољим животом, преселио се у Далмацију и Трст, одакле су несебично, економски и духовно помагали своју земљу. Од трговачке вароши са морским пристаништем, Трст је временом постао значајан културни центар Европе и главна извозна лука Аустрије (Дурковић-Јакшић 1963: 35). Трст је привлачио становнике различите националне припадности. Средином 19. вијека имао је 150.000 становника, међу којима је био и запажен број Срба и Хрвата. Срби су долазили у Трст из Боке Которске, Херцеговине, Босне и Далмације. У Трсту је формирана веома јака српска православна општина, на челу са трговцима као водећим члановима те зједнице (Дучић 1891: 109). Заслугом већине угледних Херцеговаца и Босанаца, сачувани су до данас вриједни примјерци српске рукописне и штампане баштине.

\*

Проучавање књижарских мрежа и обичаја при растурању књига и периодике омогућава нам да установимо типологију читалаца, као и онога што су читали (в. Барбије 2009: 87–90 и 220). Најбројнија је била тзв. простонародна читалачка публика. Она је највише интереса показивала за читање рожданика, сановника, календара и апокрифних књига. Та читалачка публика била је главни мамац за путујуће трговце књиге, тзв. књижаре ходиоце. Они су продавали своја углавном неквалитетна и „на брзу руку“ произведена издања, као што су то чинили Јеремија Обрадовић Карацић (Слепац Јеремија) и Хаџи Алекса О. Поповић, најпознатији српски књижари ходиоци у 19. вијеку.<sup>2</sup>

Са развојем просвјетитељства и школства растао је и број писмених људи, а то је важан предуслов за афирмацију књиге и читања. Под утицајем књижевног и реформаторског дјеловања Вука Карацића јавило се више културних радника и писаца. Књиге и прилози српских аутора из Херцеговине и Босне, међу којима издвајамо Јоаникија Памучину, Стаку Скендерову, Нићифора Дучића, Константина Хаџиристића, Богољуба и Стеву Петрановића, били су наговјештај културног препорода у тим крајевима. Они су креирали културни амбијент у својој средини. Стака Скендерова, прва српска учитељица и списатељица у Босни, сакупљала је народне умотворине, писала дневник и пратила српску књижевност. Читала је књиге на руском, турском и грчком језику, што јој је донијело популарност и код сарајевских трговаца и занатлија свих вјера. Познавајући стране језике, помагала им је приликом уговарања разних послова.

Учитељи српских школа у Босни и Херцеговини, као главни носиоци националних идеја половином 19. вијека, заслужни су за

---

<sup>2</sup> О начину рада поменутих књижара ходилаца и о њиховом односу према читалачкој публици види у књизи Стојана Новаковића *Српска књига, њени продавци и читаоци у 19. веку* (Новаковић 1900: 55–65).

популарисање књига Вука Караџића и Петра II Петровића Његоша. Ријетки просвијећени омладинци, одгајани у духу националних и ослободилачких идеја, радили су на афирмацији штампане књиге међу ширим народним масама. То је временом створило знатно веће потребе за књигом, које су, прије свега, стизале из Аустрије, Србије, Далмације и Црне Горе. Појавом претплате начин набавке српске књиге из тих земаља био је знатно олакшан. Претплата се сматрала једним од најсавременијих и најорганизованијих канала за ширење и растурање књига у 19. вијеку. Она је била значајна друштвена појава у којој су трговци имали запажено учешће. Трговци су били не само приложници и привржени корисници књига, већ и ревносни сакупљачи претплате и борци за њихово ширење у народу. Они су са вашара на колима разносили књиге, сваки у своје мјесто, гдје су је уручивали сакупљачима претплате. Стога су писци и везивали вријеме изласка књиге за одређене трговачке вашаре (Добрашиновић 2001: 10). Овај феномен није заобишао ни наше просторе у којима је постојала разграната трговачка мрежа. Босанци и Херцеговци, поред рожданика, сановника и календара, показивали су интересовање и за новију српску књижевност. Претплаћивали су се на књиге популарних писаца. У оставштини српских културних радника из 19. вијека налазила су се поједина дјела Захарија Орфелина, Јована Рајића, Доситеја Обрадовића, Јована Мушкатиновића, Вићентија Ракића, Милована Видаковића, Лукијана Мушицког, Павла Соларића, Вука Караџића, Симе Милутиновића, Петра II Петровића Његоша и других (уп. Ћоровић 1999: 140–141 и Скерлић 1910: 688–690).

Дјела Вука Караџића, нарочито збирке пјесама, биле су често читане и продаване у Зворнику, Зеници, Грахову, Мостару, Сарајеву, Босанском Броду, Требињу, у херцеговачким манастирима Житомислић и Дужи, па чак и у фрањевачком самостану у Краљевој Сутјесци.

Основни предуслов за формирање праве читалачке публике било је повезивање српског језичког и културног простора ради постизања духовног уједињења српског народа, с једне, и повезивање интереса аутора, издавача, књижара и читалаца, с друге стране.

\*

Због потпунијег увида у поријекло и ширење српске штампане књиге у Босни и Херцеговини укратко ћемо се осврнути на рад важнијих штампарија и књижара из којих су књиге пристизале.

Постојао је велики број штампарија у 18. и првој половини 19. вијека у којима су штампане српске књиге. Поред Будима, Пеште и Венеције, књиге за Србе штампане и у Бечу, Лајпцигу, Петрограду, Темишвару, Карловцу, Задру, Новом Саду, од 1832. године у Београду, а од 1834. године и на Цетињу. Развој штампарске дјелатности био је праћен и појавом првих књиговезница и књижара код Срба, које су обезбиједиле додатне могућности за ширење штампане књиге. Књижарство се крајем 18.

вијека најприје почело развијати у Војводини. Прву књиговезницу у Новом Саду отворио је 1873. године Дамјан Каулици. У његовој радњи било је словачких, њемачких, српских, хрватских и руских књига. Дамјан Каулици продавао је, углавном, уџбенике и дјела религиозног карактера: *Месеџлов*, *Пасхалију*, *Житије Јосифа Прекрасног*, *Житије Кнеза Лазара*, *Житије Алексија човека Божија*, *Житије С. Спиридона*, *Житије С. Евстатије* и др. У књижари Дамјана Каулиција биле су заступљене и књиге Захарија Орфелина, Доситеја Обрадовића, Јована Рајића и Јована Мушкатиновића. Дакле, готово све књиге које су биле растуране и у Босни и у Херцеговини. Смрћу Дамјановог унука Јована (1858) престала је да ради књиговезачко-књижарска, штампарска и издавачка кућа Каулицијевих. Осим њих, у Новом Саду покренута је 1790. године књижара Емануила Јанковића. Захваљујући раду породица Каулици и Јанковић, Нови Сад је постао значајан књиговезачки и књижарски центар одакле су књиге растуране широм Аустрије и Турске (в. Старчевић 2011: 130).

Тридесетих година 19. вијека ново средиште српске штампане књиге постао је Београд. У Србији кнеза Милоша Обреновића, након проглашења *Хатишерифа* (1830), створени су услови за економски, политички и културни развој. С тим у вези, Србија је након дуго времена добила своју прву државну штампарију – *Књајеско-сербску књигопечатњу*. Најзначајнији издавач српских књига у државној штампарији био је Глигорије Возаревић, први књиговезац, књижар, издавач и оснивач јавне библиотеке у Србији. Бавећи се књиговезачким (и књигопродавачким) послом, захваљујући својој професионалности, стекао је велики углед код српских писаца тога времена. Државна штампарија помогла му је да се афирмише као успјешан издавач и да се наметне купцима књиге као један од водећих издавача и дистрибутера српске штампане књиге у првој половини 19. вијека. Његов највећи издавачки подухват било је штампање *Сабраних дјела* Доситеја Обрадовића. Осим тога, издавао је и књиге Јована Рајића, Вићентија Ракића и Димитрија Давидовића. Издања Глигорија Возаревића била су веома популарна у Босни и Херцеговини (в. Скерлић 1910: 688).

За ширење српске књиге заслужан је и Милош Поповић, који је 1850. године отворио књижару у Београду. Он је продавао школске књиге, које су коришћене у српским школама у Сарајеву и Мостару (Ћоровић 1925: 150). Поводом отварања књижаре Милоша Поповића, Јован Гавриловић је писао Вуку Караџићу о значају ове књижаре за просвјетни развој у Босни: „Ја мислим да ће Милош велику корист принети нашем књижеству и зато му ја у овом послу у свачему на руку идем. Књиге се сада овде траже много боље него до сада, особито школске и календари; а кад књижара буде, онда ће се више књига растурити по Бугарској, Старој Србији, и Босни; него сада што се чини. Доста пута трефи се, да Бошњаци дођу амо и траже школске књиге, па незнају казати какве им од ови требају, него у дућан дошавши заишту књиге школске, јер они сами, а ни њихови учитељи

не знају кое су добре и кое треба за децу набавити“ (Преписка Вука Караџића IX: 1995: 82). Са друге стране, Милош Поповћ је сарађивао и са Српском православном општином у Сарајеву, која је 1850. године отворила основну школу за мушку дјецу. Школа је брзо напредовала, број дјеце је растао, а самим тим расле су потребе и за већим бројем уџбеника, а књиге су куповане у књижари Милоша Поповића (*Дабро-босански источник* 1897: 397).

Поред куповине, српске школе добијале су знатан број уџбеника и на поклон. У томе се, прије свих, истакло Министарство просвете у Београду. Дугогодишњим слањем уџбеника Министарство је дало значајан допринос просвјетном развоју поробљеног српског народа. Осим тога, уџбеници за српске основне школе набављани су и у Аустрији. Најтраженији је био тзв. будимски буквар.<sup>3</sup> Забиљежено је да је Црквена општина у Сарајеву 1842. године добила чак 210 примјерака будимског буквара (Папић 1978: 75).

У српским школама био је заступљен и буквар Вука Караџића из 1827 године.<sup>4</sup> Буквар је објављен у Вуковом алманаху *Даница за 1827 годину* (Караџић 1827: 1–24). Увидом у списак претплатника на *Даницу*, у свих пет годишта (*Даница* 1826–1829. и 1834), уочавамо да се највећи број претплатника из Босне и из Херцеговине јавио управо на оно издање *Данице* у коме је штампан Буквар. *Даница* Вука Караџића, као уосталом и друга његова дјела, постала је тражена лектира босанских и херцеговачких читалаца у 19. вијеку под турском влашћу.

За вријеме турске владавине у Босни и Херцеговини радила је само једна књижара. Учитељ Шпиро Рајковић отворио је 1850. године прву књижару у Сарајеву, која је радила до аустроугарске окупације (1878). У њој су продаване претежно школске, а касније и књиге другог садржаја, међу којима су биле заступљене и књиге Вука Караџића.

Шпиро Рајковић је био претплатник Вукових књига. Из једног писма сарајевског трговца Георгија Будимлића упућеном Вуку Караџићу 30. марта 1848. године, сазнајемо које је све књиге Рајковић наручивао од Вука. Између осталог, у писму стоји сљедеће: „Разуміо сам из вашег почитаемог писма да сте наштампали нови Завет по србски, кое ако небуде од скупе ціене можете ми послати за пробу неколико комада зашто іош незнам хоћел се моћи тражити (...) Ал ако имате іош књига народни пјесни части прве, друге и треће можете послати једно 10 комада по ону ціену као што сте дали Гдру Шпири Райковићу а кад би биле што ефтиніе могли бисте и више послати“ (Преписка Вука Караџића VIII: 1994: 148). Вукове

---

<sup>3</sup> Буквар намијењен српским школама у Будиму због чега је у домаћој литератури устаљен назив будимски буквар. Штампан је први пут у Бечу 1785. године под насловом *Буквар ради сербсаго јуношества в хунгарском краљевству, и присовокупленних јему предјелех* (Поповић 1873: 15–16).

<sup>4</sup> Буквар је објављен у Вуковом алманаху *Даница за 1827 годину* (Караџић 1827: 1–24).

књиге и уџбеници уношени су у Босну захваљујући трговцу и књижевнику Игњату Алојзију Брлићу, католику из Славонског Брода. Вук се старао да у Босну стигну књиге писане новим правописом, па је поводом тога, писао Брлићу: „Са школским књигама послаћу и неколико *огледа св. писма на Српском језику*, те гледајте не би ли ји какоме Сарајлији продали, да носи онамо за ђецу, а и за људе“ (Преписка Вука Караџића II 1988: 715). Из писма послатог Игњату Брлићу децембра 1825. године видимо да је Вук истрајнији у намјери да му се обезбиједи продаја књига у Босни: „А *Огледе* гледајте да наметнете каким Сарајлијама, као што сам вам писао. Кад би сте могли каквога Сарајлију наговорити, да узме коју 100 тије огледа, макар му дали и јефтине, само нека и носи да се читају по Босни и по Ерцеговини“ (Преписка Вука Караџића II 1988: 745–746). Вук Караџић је био један од ријетких српских књижевника 19. вијека чија је појава омасовила потребу за књигом, а реформисано писмо и језик били су од кључног значаја за формирање прве (праве) читалачке публике.

Шездесетих година 19. вијека за вријеме везировања Топал Осман-паше (1860–1869) десиле су се крупне административно-територијалне промјене у Босни и Херцеговини. Године 1865. формиран је Босански вилајет. Тада су услиједиле и забране на увоз књига са стране, јер се тежило контроли националне пропаганде из Србије, Аустрије и Русије. Забране су званично ступиле на снагу 1865. године, када су власти заплијениле једну пошиљку школских књига из Београда (в. Крушевац 1966: 137–150).

Књиге које су те године стигле у Сарајево биле су намијењене српским православним школама у Сарајеву и Мостару. Забране увоза књига односиле су се и на руске књиге које су, у тим годинама, долазиле преко руских конзулата. Један од основних мотива за покретање Вилајетске штампарије у Сарајеву (1866) био је да се смањи нарастајући утицај руске и српске књиге. Из ове штампарије изашло је око 50 књига, које су штампане ћирилицом, латиницом, грчким, јеврејским и турским писмом. Поред три листа (*Босански вјестник*, *Босна*, *Сарајевски цвјетник*), најбројније публикације Вилајетске штампарије били су уџбеници и турски закони и уредбе. Од највљених 17 уџбеника за српске школе у Босни и Херцеговини (*Босански вјестник* 1866: 1), објављена су само четири уџбеника, а то су: *Буквар за основне школе у Вилајету босанском* (1867), *Кратка свештена историја* (1868), *Прва читанка за основне школе у Вилајету босанском* (1868) и *Прва знања* (1868). Уџбеници за српске школе штампани су ћирилицом и Вуковим правописом. Садржај уџбеника био је подешен у складу са политичком идеологијом владајућег режима. У Вилајетској штампарији објављена је 1867. године књига народних пјесама Богољуба Петрановића. Остали српски аутори из Босне и Херцеговине, због националног рада, нису имали ни слободе ни могућности да штампају своје књиге у Вилајетској штампарији. Према томе, књиге Гавре

Вучковића, Васе Пелагића и Нићифора Дучића штампане су на Цетињу, у Земуну, Београду и Новом Саду.

И поред постојања Вилајетске штампарије и званичних забрана увоза, књиге су и даље набављане на страни и кришом допремане у Босански вилајет. На тај начин књига је посредовала у остваривању духовних и политичких веза српских родољуба са својим сународницима из других крајева.

\*\*\*

Српска штампана књига изазвала је неколико значајних промјена. Допринијела је повезивању Срба на укупном српском језичком и духовном простору и отворила је пут културном и духовном јединству српског народа. Истовремено, она је подстакла и списатељску активност и издаваштво на српском језику и ћирилици, а може се рећи да је непосредно утицала и на оснивање Вилајетске штампарије Сарајеву. То је, без сумње, покренуло издавачку и новинску дјелатност, која је свој пуни замах доживјела за вријеме аустроугарске окупације Босне и Херцеговине (1878–1918).

## Литература

### Монографске публикације

- Барбије 2009: Ф. Барбије, *Историја књиге*, Београд: Слио.
- Добрашиновић 2001: Г. Добрашиновић, *Вукови пренумеранти: пренумеранти и добротвори Вукових дела 1814 / 1862*, Београд: Београдско читалиште.
- Дурковић-Јакшић 1963: Љ. Дурковић-Јакшић, *Историја српских библиотека (1801 – 1850)*, Београд: Завод за издавање уџбеника СРС.
- Дучић 1891: Н. Дучић, *Књижевни радови I*, Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Караџић 1988: В. С. Караџић, *Преписка II (1822–1825)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1994: В. С. Караџић, *Преписка VIII (1848–1850)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1995: В. С. Караџић, *Преписка IX (1851–1852)*, Београд: Просвета.
- Летић 1991: Б. Летић, *Српска и хрватска књижевна традиција у турском периоду*, Сарајево: Свјетлост.
- Максимовић 1989: В. Максимовић, *Простори и појаве*, Тузла: Универзал.
- Новаковић 1900: С. Новаковић, *Српска књига, њени продавци и читаоци у 19. веку*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.
- Папић 1978: М. Папић, *Историја српских школа у Босни и Херцеговини*, Сарајево: Веселин Маслеша.

- Пешикан и др. 1994: М. Пешикан, *Пет векова српског штампарства*, Београд: Српска академија наука и уметности: Народна библиотека Србије.
- Старчевић 2011: В. Старчевић, *Старо српско књижевство*, Београд: Службени гласник.
- Ђоровић 1925: В. Ђоровић, *Босна и Херцеговина*, Београд: СКЗ.
- Ђоровић 1999: В. Ђоровић, *Мостар*, Бања Лука: Глас српски.

#### Периодичне публикације

- Караџић 1826: В. Караџић, *Даница: забавник за годину 1826*, Беч.
- Караџић 1827: В. Караџић, *Даница: забавник за годину 1827*, Беч.
- Караџић 1828: В. Караџић, *Даница: забавник за годину 1828*, Беч.
- Караџић 1829: В. Караџић, *Даница: забавник за годину 1829*, Будим.
- Караџић 1834: В. Караџић, *Даница: забавник за годину 1834*, Беч.

#### Прилози у књигама и периодици

- Аноним 1897: Споменица приликом освећења темеља нове српско-православне основне мушке и женске као и више дјевојачке школе у Сарајеву 22. септембра (4. октобра) 1897, *Дабро-босански источник*, XI / 10, Сарајево, 396–399.
- Бараћ 2008: Д. Бараћ, Горажданска штампарија – прва међу штампаријама у Херцеговини и српским земљама у 16. веку, у: *Горажданска штампарија 1519–1523*, Београд: Народна библиотека Србије; Источно Сарајево: Филозофски факултет, 27–60.
- Кецмановић 1960: I. Kecmanović, Istorija knjige u Bosni i Hercegovini, Sarajevo: *Bibliotekarstvo*, VI / 1, Sarajevo, 12–16.
- Крушевац 1966: Т. Kruševac, Afera s udžbenicima u srpskim školama, *Prilozi za proučavanje istorije Sarajeva*, II / 2, Sarajevo, 137–150.
- Пантић 2008: М. Пантић, Српска књига у Горажду и Дубровнику до средине 16. Вијека, у: *Горажданска штампарија 1519–1523*, Београд: Народна библиотека Србије; Источно Сарајево: Филозофски факултет, 17–23.
- Поповић 1873: С. Д. Поповић, Букварска методика у Срба, Београд: *Гласник Српског ученог друштва*, XXXVIII, 1–78.
- Скерлић 1910: Ј. Скерлић, Српске књиге у Босни и Херцеговини око 1830. године, Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, 688–690.
- Сопрон 1866: И. Сопрон (уредник), Сарајево: *Босански вјестник*, I / 5.
- Чубриловић 1992: В. Чубриловић, Канали револуционарне пропаганде међу Србима у почетку 19. века, у: *Погледи Васе Чубриловића на српску историју XIX и XX века* (приредио Здравко Антонић), Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 163–171.



## МУЛТИЈЕЗИЧНИ ДЕЧЈИ ДРАМСКИ ФЕСТИВАЛ КАО МЕДИЈАТОР ИНТЕРКУЛТУРАЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

### *Глобализација*

У савременом друштву не постоји сфера љуског постојања чији је развој лишен утицаја глобализације. О (не)пожељности и последицама овог процеса жучно се расправља већ деценијама, али његова незауостављивост чини га неумитним. Стога смо све више склони да га тумачимо као природан след планетарне економско-научно-технолошке еволуције, чије се законитости видно инфилтрирају и у све остале друштвене поре, било да су оне део материјалне, било духовне културе човечанства.

Сам појам културе различито је посматран и дефинисан кроз векове. Са савременог становишта култура је скуп свих процеса, промена и творевина људског друштва које настају као последица његовог материјалног и духовног деловања. Као таква, култура има пресудну улогу у формирању идентитета појединца и друштвених група, а преко њих и у формирању колективног и националног идентитета. У том смислу, *културни идентитет је аспект националног идентитета*, а култура је *конститутивна компонента нације* (Штрбац 2007: 100). Оваква тврдња чини јаснијом бојазан сваке „мале“ културе да ће бити угушена надоласећом, прозападњачком, глобалном културом, као и да тај процес може битно да угрози постојећи национални идентитет.

### *Глобализација културе*

С обзиром на то да су материјални и духовни аспект сваког културног деловања и сваке културне творевине нераздвојиви, потпуно је разумљив продор глобализације, као примарно друштвеноекономске појаве, и у сферу културе. Овај процес значајно је потпомогнут настанком масовне културе. Масовни медији, међу којима телевизија, као најдоступнији медиј и интернет, као најмоћнији (поред осталих као што су штампа, радио, филм...), допринели су ширењу западне културе – технолошки, па самим тим и медијски најдоминантније – на остатак света. Многе земље су ову доминацију Запада осетиле као претњу сопственом културном идентитету. Владимир Вулетић (2006 : 212–256) говори о глобализацији културе, позиционирајући је између два опречна гледишта: глобализације која се огледа у *културној хомогенизацији света* и оне која води *његовој све израженијој диференцијацији и фрагментацији*. Управо је хомогенизација

---

\* ljkosijer@gmail.com

сегмент глобализације културе због ког се читав процес посматра као пошаст која ће, теоријски, довести до нестајања традиционалних вредности и институција културе. Вулетић се у свом тумачењу овог феномена поставља објективно и наглашава превид теоретичара хомогенизације, рекавши да нови културни контакти не воде само и искључиво ка нестанку старих, већ и стварању нових културних форми, које настају услед мешања различитих традиција. Ове нове културне творевине постају носиоци глобалне, *транснационалне културе* (Штрбац 2007 : 132).

Изузмемо ли комерцијализацију као њено битно обележје, која води ка масовном конзумирању квазикултурних садржаја, глобализација културе може се сматрати позитивним процесом. Она омогућава превазилажење културних различитости и отварање према другим светским културама. Излазак из локалних културних, етничких и политичких оквира и обогаћивање аутохтоне културе новим садржајима, посредством интеркултуралне сарадње, отвара простор за квалитетан дијалог било које врсте. Стварањем заједничких пројеката померају се и бришу постојеће границе. Спољни културни утицаји се, сажимањем са изворним облицима изражавања, модификују и стварају обресе нове, хиперкултуре. Она не брише традиционалне вредности домаће културе. Штавише, аутохтона култура има веће шансе, посебно када су „мале“ нације у питању, да добије шире размере; да за њу чују, да је упознају, разумеју је и негују широм света, онако како у оквирима сопствених граница никада не би процветала, посебно у лошим економским условима, када се за неговање и промовисање културе издваја све мање средстава, чиме је осуђена на таворење и полагаано изумирање.

#### *Утицај глобализације на пословање јавних библиотека*

Библиотеке, нарочито јавне, које су својом понудом културних садржаја оријентисане ка широком спектру интересних група, имају веома важну улогу у глобализацији културе. Класичан модел библиотеке је у савременом, информационом друштву, замењен моделом високотехнолошког библиотечко-информационог центра. Идући у сусрет све комплекснијим захтевима и потребама корисника, који престају да буду везани искључиво за књигу и у фокус стављају нове медије и електронске базе података, оне се све више отварају према својим локалним заједницама и покрећу иновативне пројекте у сарадњи са невладиним и приватним сектором, како би одговориле новим изазовима и параметрима успешног пословања. Сем тога, библиотеке су већ одавно прерасле оквире своје основне делатности и врше улогу својеврсних културних центара у ужим или ширим локалним оквирима.

Библиотеке које послују у вишенационалним и вишејезичним срединама имају наглашено развијену свест о јавној библиотеци као главном актеру у *развијању и одржавању демократског друштва*

(IFLA/UNESCO смернице за развој јавних библиотека 2005: 9). У том смислу, оне излазе у сусрет потребама локалног становништва, пружајући разноврсне информације на језицима националних мањина (IFLA/UNESCO смернице за развој јавних библиотека 2005: 43). Модерне информационе технологије, које су у употреби у савременом библиотекарству, омогућавају приступ неограниченом броју актуелних научних информација на интернету. Оне су у највећем броју случајева на енглеском језику, а омогућавање информисаности и на другим страним језицима свакако иде у прилог јавној библиотеци као порталу демократског образовања. Један од примера добре праксе је специјална дечја библиотека у Дуизбургу (Немачка), која располаже публикацијама на 13 светских језика и организује разноврсне програме на тим језицима. UNESCO је ову библиотеку уврстио у каледоскоп за заштиту културне разноликости.

*Градска библиотека у Новом Саду и промоција културних вредности Европе*

Градска библиотека у Новом Саду је пример једне овакве библиотеке. Она је у протеклој години остварила значајне контакте са Мрежом института културе земаља Европске уније (EUNIC – European Union National Institutes for Culture). Чланице ове мреже су: Аустријски културни форум, Британски савет, Гете институт, Хеленски фонд за културу, Француски институт, Институт Сервантес и Валонија–Брисел интернационал са седиштем у Амбасади Белгије. Придружени чланови су амбасаде Мађарске, Холандије, Португала и Шведске, а партнерске организације Центар за португалски језик, Аустријски институт, Делегација Европске уније у Србији, Инфо-центар Европске уније и Тачка културног контакта – канцеларија Министарства културе и информисања Републике Србије. Поставши њихов партнер у реализацији бројних пројеката, Библиотека је дала велики допринос промовисању европских језика, култура и традиција у Србији, али и домаћих културних вредности, у спреси са иностраном.

*Дечја језичко-драмска лабораторија на језицима света*

Манифестација која је иницирала зачетак и продубљивање ове сарадње јесте дечји драмски фестивал на енглеском језику „Language Drama Lab”, који Библиотека организује већ четири године и окупља децу основношколског узраста са територије целе Србије. Овај фестивал настао је као подршка покрајинском пројекту „Увођење двојезичне наставе на српском и енглеском језику у установама образовања и васпитања на територији АП Војводине“. Његов циљ је пружање подршке унапређивању језичких и драмских вештина код деце основношколског узраста, афирмисање стеченог знања кроз креативност сценског израза, као и

промоција сврсисходне употребе страних језика и стварање квалитетне основе за потенцијално професионално опредељење. Започет у локалним оквирима, Фестивал је већ у трећој години свог постојања израстао у републичку драмску смотру, а од наредне године постаје мултијезични и граби ка визији интернационалног фестивала.

Одакле идеја за покретање ове манифестације? – Уз глобализацију културе, све више је изражена глобализација језика. Енглески доминира у целом свету и у многим државама се, у оквиру званичног школског система, учи као обавезни страни језик; у Србији такође. Градска библиотека у Новом Саду већ дуги низ година располаже изузетним фондом књига на енглеском језику, захваљујући донацији из дијаспоре и поклону Британског савета из Београда. Потреба да се овај књижни фонд учини што видљивијим међу суграђанима, као и жеља да служи на добробит најмлађима, послужили су као основа за покретање бесплатне „Школице енглеског језика“, односно серије креативних језичких радионица, која је организована у десетак тромесечних циклуса, у различитим библиотечким огранцима, у периоду од 2001. до 2007. године.

Следећи корак у популаризацији поменутог фонда књига било је остваривање сарадње са приватним школама страних језика у граду. Установљено је да су драмске вежбе изузетно омиљене у настави страног језика и да се често праве интерне представе које, након премијере, обично немају више ниједно извођење. Ово сазнање иницирало је 2010. године идеју за покретање драмске смотре са представама на енглеском језику. Већ прве године смотра је добила форму фестивала, на ком је прилику да своје знање језика јавно искажу, на један потпуно нов и креативан начин – кроз глуму, имало 170 деце из 11 новосадских школа.

Мноштво основношколаца било је привучено Библиотеци иновативним садржајима, усклађеним са њиховим актуелним интересовањима, било да се ради о самим учесницима или многобројним посетиоцима у публици. Школе су, својим учешћем, поред јаке медијске рекламе свог пословања, добиле и могућност да, кроз наступ деце са којом вредно раде и кроз квалитет рада, награђен и уочен од стране жирија, на најбољи начин будућим полазницима презентују свој рад. Када су у питању наставници из друштвених школа, битна је чињеница да сваки успех остварен додатним радом са децом у ваннаставним активностима улази у досије наставника и додатно се вреднује. Награђена деца су постајала кандидати за специјалну диплому из овог школског предмета, која им доноси додатне бодове при упису у средње школе.

Заокруживши читаву причу, Библиотека је поменутом манифестацијом извршила врло важну функцију, а то је повезивање са разнородним установама културно-образовног профила, како из друштвеног тако и приватног сектора. Такође је, подстичући дечје стваралаштво, употпунила културну понуду намењену деци. Мноштво задатака који су прецизирани

IFLA/UNESCO Манифестом за јавне библиотеке (2005: 67–68), такође су испуњени креирањем овог новог културног програма:

- стварање и неговање читалачких навика код деце од раног узраста;
- подршка индивидуалном образовању и самообразовању [...];
- пружање могућности за лични креативни развој;
- подстицање маште и креативности код деце и младих;
- омогућавање приступа културном изражавању које се остварује кроз све сценске уметности.

Већ наредне, 2011. године, у фокусу се нашао следећи циљ: *унапређивање дијалога међу културама и неговање културне разноликости*. У смеру његовог остварења упутила нас је сарадња са Британским саветом из Београда, који је показао велико интересовање за манифестацију и пружио подршку, обезбеђујући бесплатне семинаре професионалног усавршавања за наставнике, ауторе победничких представа. Ови семинари се вреднују од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја као 15 сати стручне праксе, што су значајни бодови у процесу обнављања наставничке лиценце. Награђена деца су добила могућност да бесплатно полажу један од Кембриџ-испита, сходно узрасту, што је деловало веома стимулативно на њихову жељу за даљим усавршавањем језика, а то је од велике важности за њихов професионални развој. Овај модел сарадње настављен је и у наредним годинама.

У трећој години своје реализације, ова манифестација је израсла у републички драмски фестивал, јединствен у Србији, на ком су, прошле године, одигране 24 представе. Извело их је близу 400 учесника из многих градова Србије (Ниша, Лесковца, Пирота, Крушевца, Панчева, Раче, Јагодине, Смедерева, Смедеревске Паланке, Сечња, Инђије, Београда, Новог Сада, Бечеја).

Послујући у мултинационалној и мултикултуралној средини – у Новом Саду, срцу Војводине – промоцију културне разноликости коју спроводи у оквиру ове манифестације Библиотека схвата као своју мисију. Њу је, повезавши учеснике из свих крајева Србије, великим делом већ испунила. Али унапређивање дијалога међу културама и неговање културне разноликости, дефинисано Манифестом, изискује и повезивање различитих иностраних културних центара, као кључних промотера интеркултуралности, у оквиру овог програма.

Успостављање сарадње са EUNIK кластером у Београду омогућава унапређивање овог фестивала на неколико нивоа. Циљ ЕУНИК-а је да створи ефикасну мрежу партнерстава широм Европе, ради унапређивања и промовисања културне разноликости и разумевања међу европским друштвима и ојачавања међународног дијалога и културне сарадње. На званичном састанку радне групе ЕУНИК, у марту месецу ове године, направљени су прелиминарни договори са Гете институтом, везани за реализацију наредног фестивала који ће, укључивањем немачког језика, постати мултијезични. Немачки језик се у основним школама у Србији учи

као други страни језик и веома је заступљен. То је разлог давања првенства овом у односу на остале европске језике. Уз сарадњу са наставницима српског и већ поменутих наставницима енглеског и немачког језика, пети драмски фестивал ће израсти у праву језичку лабораторију. Драматизација Гримових и Андерсенових бајки, Доситејевих басни, српских народних прича, али и Шекспира, Шоа и других светских књижевних великана на српском, енглеском и немачком језику, биће новосадска верзија културног калейдоскопа.

Визија развоја ове манифестације обухвата њено израстање у фестивал са вишедневним програмом у који би биле укључене и представе на руском, француском и, наравно, мађарском као језику најбројније националне мањине у Војводини, који се учи као матерњи језик у многим основним школама у овој покрајини. Логичан корак било би његово надрастање националних граница и организовање међународног фестивала, на ком би право учешћа имали гости из некада братских земаља у окружењу, а такође и партнерских земаља, чланица ЕУНИК мреже, које са Библиотеком буду делиле потребу да подржавају и охрабрују образовање младих, њихову жељу да деле своја искуства и знања о својој и другим културама и традицијама и да проширују знање страних језика, у циљу већег разумевања и толеранције једних према другима.

На овом културном пројекту веома је важно учешће читаве локалне заједнице, тј. грађанска ангажованост. Већ четири године улажемо велике напоре у охрабривање наших суграђана да приме госте из других градова јер то знатно обogaђује животе њихове деце, која постају културолошки зрелија и толерантнија према различитим нацијама, наслеђима и обичајима. Врхунац наших напора свакако би било координисање дружења са децом из различитих европских земаља. Оно би, уз мноштво драматизација народних прича и бајки из разних поднебља, на разнородним језицима, које бисмо са уживањем пратили у фестивалским данима, свакако представљало врхунац глобализације културе под кровом Библиотеке.

#### *Мултикултурална библиотека*

Градска библиотека у Новом Саду је у марту ове године отворила специјализовани библиотечки огранак са публикацијама на страним језицима. Планирање, организација и развој ове манифестације биће један од његових основних програмских задатака у будућности, поред мноштва других, започетих у текућој години (сертификовани курсеви страних језика, манифестација *Дани европског филма*, обележавање *Европског дана језика*, семинари професионалног усавршавања за наставнике страних језика, промоције књижевних превода са српског и на српски језик, мултијезичне радионице са децом и младима...). Смернице за мултикултуралне библиотеке, које су допуна IFLA/UNESCO смерницама за развој јавних библиотека и 2008. године потврђене од стране интер-

националног савета за UNESCO програм „Информација за све“, свакако су водила у стратешком планирању развоја овог библиотечког огранка. Задаци мултикултуралних библиотека, дефинисани у оквиру поменутих смерница (2008: 2), као што су:

- унапређивање самосвести о позитивним вредностима различитости култура и подршка дијалогу између култура;
- унапређивање различитости језика и поштовање матерњег језика;
- олакшавање хармоничног заједничког живљења различитих језика, као и учења већег броја језика у што ранијем периоду детињства [...]

већ су инкорпорирани у постојеће активности и свакако ће бити окосница планирања развоја ове библиотеке.

### *Закључак*

Глобализација је евидентно довела до повећања културних различитости у многим државама. Разлог томе је велика покретљивост становништва изазвана ратовима или тржишним законитостима, бржа комуникација и друге „тековине“ XXI века. Културне различитости сажимају се у нове, мултикултуралне форме, које су носиоци модерне, глобалне културе.

Мењајући схватање појма културе, процес глобализације учинио је суштинске и највидљивије промене управо на улози библиотеке. Јавне библиотеке, с обзиром на своју отвореност према разноликој структури интересних група, имају велику улогу у креирању правца и начина на који ће глобализација утицати на друштвену средину. На њој је, стога, одговоран задатак да овај процес на најбољи и најпозитивнији начин, интегрише у своју заједницу, кроз стратешки планиране програме који су одраз потребе једне мултикултуралне заједнице.

Као што је у Смерницама за мултикултуралне библиотеке (2008: 1–3) назначено: „Различитост култура и језика је наша заједничка заоставштина која треба да се прихвати, очува и поштује. Она је извор размене, иновација, креативности и основа за миран заједнички живот свих народа. Поштовање различитости култура, толеранције, дијалога и разумевања представља најбољу гаранцију интернационалне слободе и сигурности“.

## Литература

- Вулетић 2006: В. Вулетић, *Глобализација: актуелне дебате*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Штрбац 2007: Л. Штрбац, *Глобализација и национална култура*, Шид: Културно образовни центар.
- IFLA 2005: *IFLA/UNESCO смернице за развој јавних библиотека*, Београд: Народна библиотека Србије – Библиотека града Београда.

## Електронски извори

- <[http://www.ifla.org/files/assets/library-services-to-multicultural-populations/publications/multicultural\\_library\\_manifesto-sr.pdf](http://www.ifla.org/files/assets/library-services-to-multicultural-populations/publications/multicultural_library_manifesto-sr.pdf)>.
- <<http://www.nbss.rs/skup/06%20Marija%20Mladenov.pdf>>.
- <<http://www.helsinki.org.rs/serbian/doc/Valentina%20Sekeres%20Kulturni%20identitet.doc>>.



*Секција за театрологију*



## ЛИТУРГИЈСКА ДРАМА У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

Данас се у свијету говори о глобализацији прије свега на политичком, економском и еколошком нивоу, али се прилично занемарује духовни план. Ако у разматрање укључимо и културнодуховну димензију, онда се о глобализованом свијету и о појму глобализације може говорити и из других угла<sup>1</sup>. Нас првенствено занима литургијски дискурс, у коме врхуне драмски елементи Христове жртве и васкрсења.

Литургијско богослужење ране цркве настајало је тако што је затечене елементе античког театра, као најважнијег културног, политичког и религијског медија, позајмљивало и уграђивало у своју спољашњу богослужбену структуру<sup>2</sup>. Пошто је позориште као најутицајнији медиј обликовало и утврђивало вриједности античког човјека, рана црква је искористила спољашњу снагу позоришта освештавајући га "унутрашњим садржајима". У "сусрету" античког театра и хришћанског учења родило се литургијско богослужење препуно позоришно-драмских елемената, које је људима првих вијекова саопштавало нову истину о спасењу свијета на (у то вријеме, већ утврђен) препознатљив и прихватљив начин. Да би хришћанска идеја што ефикасније и брже продрла у свијет, рани писци и светитељи су најважније црквено богослужење обликовали тако да оно у својој спољашњој структури подсећа и личи на позориште. Отуда се литургија намеће као замјена за оно што се дешавало у античком театру, али и као допуна и осмишљење паганског ритуалног позоришта, које је по сваку цијену постајало преображено.

Пошто је античко позориште у својој суштини било паганског карактера, хришћанска црква је од почетка забрањивала "јелинска пировања", стављајући акценат на евхаристијску службу Божију.<sup>3</sup> То је

---

\* vladanba@gmail.com

<sup>1</sup> Глобализација није само економски процес. Ради се о директном и индиректном наметању једног система размишљања који игнорише или чак уништава особености појединих народа и људи и одстрањује, или чак разара вредности као што су пријатељство, часност, уздржање – и тиме намеће потрошачки идеал непрекидне тежње за профитом, под чијим утицајем људски односи долазе у питање (Јанулатос 2002: 203-204).

<sup>2</sup> Првобитна хришћанска заједница имала је такав однос према свијету да пагански живот који је постојао преобрази и христјанизује (в. Шмеман 1990: 146).

<sup>3</sup> "Како светла садашња светковина јавља се. Богољубија вашег славни долазак и многонародно сакупљање, усрђа и ревности величанство... Како да вас

било могуће јер су и литургија и антички театар произишавали из животног опита и живог искуства времена, традиције која је везана за "вјечне истине" (в. Шмеман 1999: 70-74; Владика Јован 2011: 155). Обичајне разлике и теолошке расправе Источне и Западне цркве мијењају литургијски поредак ствари, што ће се одразити и на литургијску драму: тако, на простору западног хришћанства, поред евхаристијског богослужења (литургија) присутна су и позоришна приказивања јеванђелских догађаја, под називом литургијска или религиозна драма. То ће и обиљежити срдњовјековну драму Запада. Од тада па до данас, ствари су се мијењале, у погледу нестанка мистерија и миракула (као средњовјековних драмских врста), али је литургија остала присутна, задржавајући у својој структури и драмске и позоришне елементе, прије свега у крсноваскрсној смрти Христовој и суочавању људског рода са преображавањем земаљског постојања.<sup>4</sup>

Данас је о овој теми потребно говорити бар из два разлога:

1. Због самог појма и жанра "литургијске драме", који је недовољно истражен;
2. Због савремених изазова које вријеме глобализације намеће пред литургијску драму.

#### *Појам и смисао литургијске драме*

Појам литургијске драме, који у историји драме и позоришта постоји од античког-ранохришћанског периода, не односи се само на уско

---

назовем: семе Аврамово, чеда Исакова, синови Јаковљеви, нови Израил, људи христоименити, царска светлост, народ свет. А ови називи вашој љубави достојно пристали су, јер празник светао створисте, већма од олимпског позоришта, колико духован и божанственим даровима испуњен. Тамо многи трче напрежући се, а један венац прима и овај пропадљив; а овде они који дођу сви благодећу духа венце непропадљиве примају. Тамо вике и козлогласованија онима који слушају уши испуњавају гласовима на помрачење и погибелъ душевну; а овде јеванђељска и апостолска учења онима који слушају пажљиве уши испуњавају гласовима на просвећење и корист духовну" (*Антологија* 1960: 190-191).

<sup>4</sup> У српској књижевности, на примјер, списи о кнезу Лазару имају драмских елемената. Тако, од Данила III имамо једну веома књижевну *Похвалу кнезу Лазару* (с краја 1392. или 1393. године), из које доносимо дијелове говора кнеза Лазара и кнегиње Милице, која дочекује Лазареве мошти. Обраћамо пажњу на драмски карактер Службе: "Благочастива кнегиња Милица, изишавши и близу бивши моштију новомученика (кнеза Лазара), плачући узвикиваше: Авај мени, што ми се деси. Послушајте већ како уздишем, како тужим, а нема нико да ме утеши...Плачите са мном поља и удоља.... Тада, добрословесни и достојан хвале, мужаставни кнез Лазар њој овако одговара: Не више плачевна, не више жалосна због мене имај се... Боља ми је похвална смрт, него ли с поругом живот." (*Антологија* 1960: 111-112).

схваћене границе књижевног жанра<sup>5</sup>, већ и на цјелокупну драмску садржину литургије као богослужења. Литургија, централно богослужење хришћанске заједнице, етимолошки долази од ријечи *литос* (народ) и *ерго* (дјело) – дјело народа – и означава заједницу вјерних људи који су дјелатно и подвижнички окупљени око Христове личности. То је дјело народа Божијег, сједињеног у један организам, Христовим тијелом и крвљу, коме је глава сам Христос. Христова богочовјечанска личност, повезујући и одређујући ту заједницу, том људском сабору и даје садржај, смисао и све оне елементе који јој обезбјеђују идентитет двије хиљаде година. Шта је то што утиче да се литургија у спољашњем смислу образује као драма и шта у тој литургијској заједници окупљеног народа ствара драмску<sup>6</sup> ситуацију?

Од свих драмских врста литургијска драма је код нас најмање изучена, најмање схваћена и најмање оцијењена. У *Речнику књижевних термина* под појмом *литургијска (религиозна) драма* стоји да су то "призори који су се развили из делова хришћанске црквене литургије и који

---

<sup>5</sup> У науци о књижевности доста тога је речено о литургијској драми као врсти драме (в. *Речник* 2001: 429; Котас 2002; уп. Мирковић 1995; Богдановић 1997). Такође, много тога је познато када су у питању елементи драме у литургији. Ми ћемо се у раду задржати на драмској ситуацији унутрашњег садржаја литургије, који је неизоставно важан за вријеме глобализације, као одговор на питања савременог начина живота.

<sup>6</sup> "Књижевни теоретичари су не без разлога склони да у литургији и свакој литургијској радњи виде елеменат драме, театра. Литургија је заиста једно збивање; то је догађај у коме се понавља, поново "у живо" (не само симболично) збива мистерија спасења. Појам "успомене" (грч. *мними*) овде није статичан попут гледања једне слике већ је то актуализована прошлост која тим актуализовањем престаје да буде само прошлост него је, истовремено, и овај садашњи тренутак, и отворена, започета, до краја извесна будућност. Обред литургије није просто ритуал већ има и историјску и есхатолошку димензију. Отуда кретање литургијске радње. Отуда етапе у њеном развоју, али и ступњевитост што води врхунцу сотериолошке драме. Свака појединост, сваки чин и свака мала или велика, гласна или "тајна" молитва, има своје значење, свагда отворено за следећи чин, окренуто – кроз прошлост – ка будућности. Ништа није затворено и окончано. И сам завршетак литургије, као и појединих њених етапа, и посебних молитвених низова, у "возгласу" којим се Света Тројица прославља "сада и свагда", није никакав крај који у исти мах не би био и почетак. Стога се може говорити о ритму драмске градације у литургији са исходом у бесконачно, а са истим разлогом, и проширено на све литургијске жанрове старе књижевности, о "закону отвореног завршетка", гдје је крај – почетак вечности, и то опет и свагда постварене, инкарниране, хуманизоване вечности. Сама је та литургијска драма одређена ликом и личношћу Богочовека, Исуса Христа, у исти мах "савршеног Бога и савршеног човека", Целог и Делимичног, Јучерашњег као и Данашњег и Сутрашњег, Умрлог и Васкрслог и Вечно Живог. Парадокс оваплоћења Бога сам по себи је саткан из антиномија, а опозиција супротних ставова одређује ритам (и драму) свеукупног литургијског збивања исто онако како је одредила динамику примарне, сотериолошке новозаветне драме" (Богдановић 1997: 266).

су извођени као њен саставни део у средњем веку. Теме су узимане из Светог писма, хагиорафија и легенди" (*Речник* 2001: 429). "Исто је и са *религиозном драмом* која се појавила из мисе католичке цркве у раном и изгубила након процвата у позном средњем веку" (Исто: 691). Поред устаљеног значења литургијске драме, постоји и додатно одређење овог појма. Литургијска драма као врста драме настала у времену средњег вијека, односи се како на спољашњу форму овог појма тако и на његов унутрашњи садржај. Тај унутрашњи садржај, васпостављен Христовим оваплоћењем и живљењем на земљи, испунио је значење форме драмског жанра, али и литургије као хришћанског богослужења. Појам литургијске драме, који је жив и данас, потпуно је занемарен у науци о књижевности, а притом је суштински везан за литургију (богослужење) и драму (књижевну врсту), и уопште ранохришћанску и средњовјековну књижевност. На становишту смо да литургијска драма постоји у континуитету двије хиљаде година. Она је саставни дио литургије, богослужбене форме и најузвишенијег хришћанског молитвеног обреда<sup>7</sup>. Литургијска драма не само да је садржај и суштина литургијског богослужења, већ је надахњивала и надахњује сваку књижевну врсту која има своје постојање од средњег вијека наовамо<sup>8</sup>. Постојање литургијске драме есенцијално је важно за европску и свјетску хришћанску културу и идентитет, а прије свега за поетику и књижевне облике настале на овом појму.

У данашњем времену глобализације постоје одређени чиниоци који релативизују и нарушавају смисао литургијске драме. Притом, литургијска драма, иако маргинализована, својим присуством у секуларизованом свијету даје темељни одговор на смисао људског постојања. Литургијска драма, која се непрестано одиграва у сакралном простору, јесте душа овога свијета, "со земље" и људског живота на земљи (в. Владика Јован 2011: 152-154). Стога је итекако потребно размотрити тај појам и дати му одговарајуће поетичко мјесто које му истински припада у савременој науци о књижевности, посебно у драми.

По ријечима Георгија Флорофског (2005: 125), савремена криза, која је поспјешена хуманизмом као непорецивом чињеницом, проузрокована је, заправо, поновним открићем стварнога свијета, у који вјерујемо. Открити литургијски живот – то је најпресуднији аспект садашњег новог духовног реализма. Ради се о поновном открићу непрекинутог присуства Божијег у свијету. Ово откриће обасјава новом свјетлошћу трагедију нашег

---

<sup>7</sup> Износећи реч Божију, не у виду штампане књиге, већ као усмену проповед, мелодију, а поврх свега као литургијску драму и светотајинску стварност, хришћанско богослужење је представљало јединствено средство универзалног општења (в. Василијадис 2006: 76).

<sup>8</sup> Драма Христовог страдања, коју искуствујемо у литургији, надахњивала је многе ствараоце од средњовјековног до модерног времена. Тако, Христову молитвену драму у Гетсиманском врту помиње и Андрић у есеју *Његош као трагични јунак косовске мисли* (в. Андрић 1977: 30).

растаченог битовања у потпуно секуларизованом свијету. Истинско рјешење друштвених проблема лежи у поновном васпостављању литургијског живота (в. Исто: 125).

За византијско хришћанство, свијет (космос) јесте једна литургијска позорница, гдје се одвија драма страдања и васкрсења Христовог (кроз Христа и људског), космичка литургија, која цјелокупну творевину "узноси" пред престо Божији. Данашње виђење свијета и живота у односу на византијско толико је промијењено и под утицајем нових научних, политичких, социјалних и технолошких развоја толико се мијења да се човјек данас с правом пита: шта литургијски живот пружа свијету и у чему је смисао литургијске драме данас (в. Владика Јован 2011: 121)? Савремени човјек пролази кроз озбиљну кризу у својим односима са литургијом. Хришћански свијет се већ одавно почео дехришћанизовати<sup>9</sup>. Људи све више постају свјесни проблема глобализације и секуларизације у пуној озбиљности. Бреме раздора и дијелења овога свијета на „свето“ и „свјетовно“ човјека одводи у још више проблема, гдје су могућности рјешења ових питања све мање. У таквој ситуацији литургијска драма стоји пред човјеком данашњице као свједочанство које даје одговор на постављена питања. Светопредањско искуство литургије види у њој не средство испољавања побожности, већ акт и радњу (дјело), богослужбену радњу. Литургија је саборна пројава и манифестација цјелокупног народа окупљеног око Христа и она је у основи догађај, дјело не сваког појединца него цијеле заједнице. Сви проблеми којима се много бавио западни средњи вијек, као што су проблеми елемената литургије или нереалног присуства Христа, трансубстанцијације, сви ти проблеми враћају нас на схватање литургије као средства и објекта (в. Јанарас 2004: 103-110). Међутим, основна литургијска карактеристика лежи у томе да је она сабрање, дјело (пракис), драма<sup>10</sup> (радња, дјеловање) и што се у њој и кроз њу сагледава, рекапитулира и доживљава цјелокупна тајна Христова – спасење свијета. У чему се огледа тајна Христова у литургији? Литургија је на дјелу (у пракси) приказано прихватање свијета и све твари. Ова велика богослужбена радња (драма) јесте акт кретања цијелога свијета (творевине) према светом жртвенику (в. Јеромонах Григорије 2010: 180-201). Ово искуство и доживљај кретања цјелокупног људског живота ради преношења и приношења истога у литургијски простор не представља прелажење преко чињенице гријеха. Гријех је трагични елеменат који је присутан у литургијској свијести, али гријех није неразрјешиви проблем

---

<sup>9</sup> Секуларизам и рационализам најсумњивије врсте изродио се из западне постдогматске теологије од Аквинског (13. вијек) па све до Макса Шелера (20. вијек). Дитрих Бонхефер је "прије више од четири деценије писао да ће западна цивилизација одбацити своје историјско наслеђе и да је непријатељски настројена према Христу" (Азкуљ 2008: 21).

<sup>10</sup> Православно богослужење једнако је драматизованом Светом писму (Василијадис 2006: 75).

свијета. Пропадљивост која прати творевину нити се афирмише нити се негира у литургији. Свијет који улази у литургијски простор јесте овај пропадљиви свијет и он долази у литургију баш зато да не остане такав какав јесте. Литургија је "лијек бесмртности", баш зато што својим прихватањем и признавањем свијета стоји против његове пропадљивости. На литургији се свијет освећује и "узноси" Творцу као права, аутентична творевина. Ово прихватање свијета од стране литургије указује на то да свијет није престао да буде "свијет Божији" и да гријех и распадљивост нису створили једног "туђег Бога". Све што ми јесмо и што чинимо треба да прође кроз литургију, да се преобрази и узнесе као принос Богу. Свакако не зато да би остало онакво какво јесте нити да би престао да по суштини буде оно што јесте, него зато да би постало оно што стварно јесте, а што гријех собом унаказује и квари. Отуда прије литургије потреба за људском драмом исповијести и покајања, гдје ће човјек да се суочи са собом какав јесте, и какав заиста треба да буде, аутентичан и истинит. Једино такав може бити принијет Господу на жртву, само својим слободним пристанком да се преображава до истине и аутентичности. Тај парадокс истовремено и потврдног и одречног става према свијету од стране литургијског сабрања и дјела, тј. преображење свијета, које свијет не уништава, препород и обновљење које не представља стварање новог свијета из самог почетка – то у ствари и јесте у литургији, у простору и времену јављање тајне Христове, гдје се драма старог Адама обнавља и гдје људска природа бива од Христа узета на себе и прихваћена али неизмијењена: човјек постаје обожен, не престајући да буде човјек.

Драма свијета и живота, коју искуствујемо у литургији и кроз литургију, не оставља мјеста за подвајања и раздијељености између природног и неприродног, до које је човјека довела рационалистичка наука поставивши га у дилему да изабере једно између двога (в. Јанарас 2004: 110). Ова чињеница је од велике помоћи када се ради о човјеку наше епохе и његовом односу према литургији и свијету. Прихватање натприродног (јер то намеће вјера и традиција) и одбијање и равнодушност према њему (јер то намеће свакодневни материјалистички и секуларни живот), стварају дихотомију код савременог човјека глобализованог свијета, у коме не може да се снађе<sup>11</sup>. Међутим, у литургијском виђењу и искуству свијета не постоји природно и натприродно. Постоји природа и творевина као јединствена реалност која долази од Бога и која се узноси (приноси) Богу. Постоји потпуни сусрет, до драмског поистовјећења, небеске и земаљске реалности, који се најбоље огледа у *Херувимској пјесми* литургије: "ми који тајанствено представљамо Херувиме и животворној Тројици трисвету пјесму пјевамо". То је сусрет у којем Бог постаје овдје са нама присутан. На тај начин литургијска драма Христове пројаве у свијету избавља од

---

<sup>11</sup> У књизи (*Глобализација*) Филипа Мореа закључује се да она не пружа ни човјечанству ни историји њихово назначење. Она није ништа друго до нуспроизвод техничког напретка (в. Јанулатос 2002: 204).



дихотомије и шизофреније (в. Шмеман 1990: 152), због које савремени човјек долази у опасност да одбаци Бога.

Литургијско виђење и схватање свијета отклања још једну супротност у коју је човјека поставила мислећа, рационалистичка наука, а то је антитеза између времена и вјечности (в. Јанарас 2004: 99-110). Историја и вријеме у литургијској драми укрштају се са вјечношћу, која на тај начин престаје да буде нешто што је прије или послје времена, и у једном мистичном прожимању прошлости, садашњости и будућности настаје управо она димензија у којој вријеме, као поље предвјечног плана Божијег, може да нађе своје потпуно прихватање и освећење (Зизиулас 1997: 215).

Исто тако, литургијски живот има и једно посебно виђење и схватање самог човјека. Модерни (савремени) човјек живи у агонији подијељености бића на душу и тијело, на дух и материју, на начин који ствара дилему избора између овог двога. Али, у литургијском животу све бива израз личног, освећујућег присуства, гдје људи у спасењу учествују интегрално и цјелосно. Осим очувања своје цјелосности, човјек у литургији налази и једно друго својство. Све што људи чине понаособ (вјера, молитва, љубав, милостиња, жртва) у литургији престају да буду индивидуалне ("моје") манифестације и претварају се у "наше", а сав однос човјека са Богом постаје однос Бога са својим народом (в. Исто; Јанарас 2004: 127). Библијска истина да пут ка Богу пролази кроз ближњега особито се доживљава у литургијском виђењу свијета и човјека.

Ријеч Божија се даје али је свијет не прихвата. Међутим, заборавља се да је ријеч Логос и да то није обична Ријеч (грч. лексис), него личност; није глас, него живо присуство, које се оваплоћује у литургији, у заједници и сабору. Ову ријеч данас је замијенио дидактички рационализам, који вјерује да је довољно да говоримо свијету да бисмо га промијенили. Ријеч увијек тражи личност да стоји иза ње да би била вјеродостојна и дјелотворна, а то је истинито свједочанство личног живљења. Стога ријечи нема без личности, а личности без жртве. Тај проблем евидентан је данас и у литургији<sup>12</sup>. Данашњи рационализам толико утиче на свијест људи да обликује заједнице које ишчекују земаљски рај (Зизиулас 1997: 219). Такво схватање свијета литургијско свједочење не може да усвоји; литургијско схватање свијета садржи једну есхатолошку димензију, која ма колико да улази у историју, ипак се не претвара сасвим у историју. Посриједи је најдраматичније свједочанство о сусрету есхатолошког и историјског, савршенога и релативнога унутар људске егзистенције – овдје и сада. То је свједочанство једне етике која није историјска еволуција, него егзистенцијална битка која се добија и губи, да би се коначно добила у "последњи дан" (в. Зизиулас 1997: 219). Есхатолошки продор у историју није једна логички и искуствено схватљива еволуција, него је силазак Духа

---

<sup>12</sup> Присуство литургије у свијету личи на проповједаоницу без жртвеника и скуп хришћана без јединства и саборности. Као да су се изгубиле етичке заповијести новог живота којима се причешћујемо (уп. Јанарас 1997: 334-336).

Светога у "садашњи вијек", који преображава све у нову твар у Христу. Овај "силазак неба на земљу" испуњава земљу светлошћу, благодаћу и радошћу, и чини од литургије једно свечано славље. Међутим, изван литургијског простора, увијек постоји битка у којој се укус заједнице са Богом мијеша са горим укусом зла у свијету. Али јемство Христове жртвене побједи јесте потврда побједи херојске аскезе (подвижништва), побједи жртвене слободе и љубави, коју човјек и лично доживљава, свако понаособ у Христу (в. Владика Јован 2011: 152-154). На тај начин, литургија отвара пут подвижништва и жртве који води ка искуствовању кенозиса и крста, у којем се једино и доживљава побједи Васкрсења до краја времена. Истовремено, та жртвена побједи даје свијету предукус есхатолошке стварности, која продире у историју и чини могућим у времену и простору наше обожење (в. Шмеман 1990: 134). Без ове димензије, коју у свијет доноси литургија, никакви рационалистички и дидактички, нити морални системи, не могу преобразити савремени свијет у Христу. У литургији се укидају све поменуте дихотомије и једино тако свијет се спасава од секуларизације и глобализације, односно од удаљености од Бога.

Литургија се претвара у живу реч Божију која се обраћа људима кроз заједничку радњу и дјело; ствара се дијалог између Бога и човека, али и између самих људи. На литургији, ми разговарамо са Богом и Бог разговара са нама. Молимо се Богу, благодаримо му и прослављамо га. Проповедамо Бога кроз молитву, благодарење и славословље (в. Василијадис 2006: 78). Тако, драма историје и есхатона прожима цјелокупну литургију, као што то симболизују и две иконе царских двери<sup>13</sup>. Отуда се човјек карактерише не само као хомо религиозус (Јунг), већ као хомо литургикус (литургијско биће). Човјек је створен да би литургисао, да би се приносио и да би приносио цијели свијет Богу, са захвалношћу, славословљем и служењем (зато литургију зовемо још и евхаристија или служба). Човјек је створен да се у непрестаном литургијском приношењу и благодарењу – жртви – уједини и сједини са Богом, да се освјешта, обожи и тако конституише као жива обожена личност.

Приносећи себе и приносећи са Христом све Богу, човјек дејствује као биће по икони Божијој, постајући уистину човјек. Савремена цивилизација, стога, не треба да замишља литургију као религиозну или друштвену обавезу, већ као принос и жртву свега Богу, у Христу (в. Капсанис 1997: 196). У литургији, живот се калема на богочовјечански живот и овај живот може послуже да преображава све области човјековог живота (в. Исто: 197).

---

<sup>13</sup> На сваком православном иконостасу, поред царских двери, представљено је историјско и будуће вријеме: на лијевој икони насликан је Христос са Богородицом, што представља његово земаљско оваплоћење и учешће у историји; на десној икони пројављен је прослављени Христос из есхатолошке (будуће) перспективе (уп. Василијадис 2006: 79).

Посвјетовњачење (секуларизација) у суштини и јесте покушај организовања живота изван литургије. Тако, основни проблем савремене цивилизације, похлепа, себичност и крајња индивидуалност, рјешава се једино афирмацијом етоса жртве за другог<sup>14</sup>. Препознати другог човјека у његовој личности и имену, а не у броју и квантитативно одредивим категоријама потрошачке цивилизације, јесте литургијски етос жртве, који су посвједочили ранохришћански мученици, светитељи свих епоха, косовски јунаци, итд. Свети кнез Лазар и његова војска, на примјер, нису ништа тражили за себе, већ су себе дали у жртву за друге, у литургијском духу Христове жртве (в. Суботић 2011: 126-127).

*Литургија као панкосмичка драма: "посвјетовњачење" литургије у времену глобализације*

Литургија је, можемо слободно рећи, "најглобалније" богослужење унутар хришћанске заједнице. Не само да је свуда присутна у христјанизованом свијету, већ на најуниверзалнији начин одражава идеје хришћанства и људског постојања. Литургијски језик је универзални, глобални језик за све хришћане. Јеванђелске поруке љубави су глобалне и свеопште поруке упућене свијету зарад преображења и спасења људског рода. Светитељи Цркве (заједнице) Христове обухватају цио свијет својом молитвом која извире из љубави према Богу, човјеку и творевини. Примјери њиховог живота јесу подвижничко-литургијски.

Међутим, поред ових "позитивних" подударности између глобалног карактера литургијске драме и глобализације, оно што суштински разликује ова два појма јесу карактеристике глобализованог свијета које нарушавају смисао и значење литургијске драме (в. Владика Јован 2011: 139).

Појам глобализације први пут је формално употријебљен средином 20. вијека, што се хронолошки поклапа са формирањем глобалних војних савеза и заједничких свјетских економских простора. Развој информационо-комуникационих технологија и појава нових видова транспорта овом појму су додатно дали на значају. У академском свијету, појам глобализације почиње прецизније да се формулише тек осамдесетих година прошлог вијека, а током деведесетих глобализација одједном постаје готово незаобилазан појам, како у научним круговима, тако и у стручној литератури и медијима (в. Суботић 2011: 41).

Глобализацију као феномен многоструког значења тешко је проучити због чињенице слојевитости, али и због тога што је још увијек у развоју и

---

<sup>14</sup> Служитељи жртве постојали су и у Старом Завјету и у паганском свијету. Жртве, пак, нису постојале у потпуности. Исус Христос је био савршена жртва и истовремено савршени служитељ жртве. Био је беспријекорна жртва. Јагње Божије које узима гријехе свијета (в. Капсанис 1997: 195-196).

трансформацији (в. Исто: 43). Нарочито је проучавање значења појма глобализације тешко извршити у једном кратком раду. Стога ћемо се ограничити на испитивање мјеста и значења литургије у данашњем глобализованом свијету. Литургија се данас не посматра и нема оно мјесто као некад у РOMEЈСКОМ царству. Данашње глобализовано друштво литургију посматра као религијску појаву, коју треба свести под свој систем вриједности. (в. Исто: 52). То још зове се секуларизација или посветовњаченост<sup>15</sup>.

Глобализација утиче на литургијску свијест преко више апсеката, од којих ћемо издвојити оне најкарактеристичније: први аспект је наметање потрошачког етоса и конзумеристичког начина живота ; други аспект је технизација цјелокупног животног окружења и мијењање свијести кроз информативне медијске сфере; трећи аспект је временско-просторна компресија, такође, веома утицајна на живот савременог човјека (в. Исто: 59).

У условима немилосрдне глобалне трке за што већом продуктивношћу и тржишним успјехом на којима у пракси почива концепт потрошачког друштва долази до појаве схизофреног начина живота: са једне стране, људи су призвани на литургијско живљење у заједници љубави, пожртвовања, служења и слободе, док са друге стране, принуђени су да се повинују себичној, индивидуалистичкој парадигми потрошачког друштва, која конкуренцију и потрошњу намеће као самосвојан циљ (в. Исто: 61). Активизам савремене глобалне цивилизације оставља веома мало (или нимало) времена за молитву: у условима убрзаног живљења и сумануте трке за профитом, гдје је сваки тренутак само средство за себично стицање материјалних добара, молитвени живот као претпоставка литургијске свијести постаје готово немогућ (в. Исто).

Све наведено утиче да појединац остаје заробљен "унутарсвјетском реалношћу", којом доминира историјска перспектива, чиме се повећава опасност ишчежавања есхатолошке свијести савременог човјека (в. Исто). Сходно овосвјетским категоријама које су омеђене правним нормама и трошном економијом као стубовима потрошачког друштва, литургија се све више посматра као својеврсна духовна представа, која, иако сачињена од драмских елемената, није представа, већ жива сакрална драма Христовог страдања, васкрсења и другог доласка, и која се појединачно и заједнички тиче сваког човјека, тражећи потпуно, психофизичко учешће. Сваки пут када се литургијска драма "одиграва" у богослужењу, ми имамо ново и потпуно Христово приношење и жртвовање за овај свијет.

У савременом глобалном свијету обликованом индивидуализмом и објективизацијом другог (в. Јанарас 2004: 127), једино се у литургији открива егзистенцијална истина о човјеку и лична особеност у заједници са

---

<sup>15</sup> Посветовњаченост је занемаривање исихастичко-трезвеноумног предања, што је неопходан предуслов за истинско доживљавање литургијске драме, која је егзистенцијално и емпиријско познање и виђење Бога (в. Влахос 2008: 151).

Христом. У оквирима савременог друштва једино литургија свједочи страдалну и жртвену драму васкрслог Христа за другог, преображавајући егоцентрична бића у личности које могу сачувати аутентичну људску свијест. У свијету, у којем је литургија вјештачки одвојена од друштва (Исто: 86-143), то је често веома тежак задатак. Однос литургије према потрошачком друштву јесте на равни јеванђелског свједочења и духовног преображаја човјека. Очување аутентичне литургијске (људске) свијести јесте кључно питање савременог човјека, обремененог многим проблемима и страдањима. Стога литургија треба да открије "вриједносну алтернативу" савременом човјеку указивањем на евхаристијско-жртвени начин постојања који превазилази оквире пословних односа, инсистирајући на заједници љубави аутентичних личности. Потрошачки етос појачава индивидуалистичка стремљења у животу људи која су директна супротност основној литургијској парадигми, у којој свако има своју посебну функцију и гдје нема изолованих индивидуа. Конзументистичка идеологија литургијску заједницу све више чини објектом задовољавања "духовних потреба" појединца. Притом се литургијски живот лишавља личносног заједничарења, гдје сваки човјек има активну улогу (службу) у складу са својим даровима и одговорностима (в. Суботић 2011: 63).

Информације се у данашњем глобализованом свијету смјењују огромном брзином. Прилив велике количине информација разнородног типа и квалитета утиче на то да се у свијести просјечног медијског конзумента гради специфичан однос према информацији као потрошној роби која треба да се конзумира на кратко, а потом одбаци<sup>16</sup>. Овдје искрсава и проблем "девалвације ријечи". С обзиром на то да су ријечи изгубиле вриједност у савременом друштву, сусрећемо се са "језичком инфлацијом", с којом језик губи своју функцију и девалвира у смислу значења и комуникације. Крајњи плод ове језичке девалвације јесте информациона релативизација, отупљивање критичке свијести и својеврсни ниҳилизам у смислу међуљудске комуникације. То, даље, отвара и проблем вјеродостојног и увјерљивог преношења јеванђелске истине. Можемо слободно рећи да оваква "језичка инфлација" и осиромашење мноштва комуникационих односа доноси један "антиисихастички" начин живота "мисленог хаоса и умног растакања" (Флорофски 2005: 120). Све ово утиче на релативизацију јеванђелске поруке, гдје Христова благовијест постаје само једна од потрошних информација. Другим ријечима, конкретан литургијски чин, драма Христовог страдања и васкрсења, најчешће се замагљује такмичарском атмосфером информативних служби које се реализују у свом односу према спољашњој јавности.

Додатно усложњава ствар информациони "on-line" приступ литургијском чину. Као и античке драме, литургијска драма, још и више,

---

<sup>16</sup> Огроман број информација потискује се у заборав, чиме се, практично, гради "етос заборављања".

подразумијева живо учешће и састрадавање у литургијском обреду са свим оним што пролази Христос у оквиру земаљског живота. Смисао живог учешћа у литургијској драми Христовој јесте управо у томе што ми своја животна страдања и подвиге присуством на литургији приносимо Христу на жртву.

Христово оваплоћење, страдање, васкрење и други долазак, које ми у литургијској драми кушамо, осјећамо, видимо, живимо и свједочимо, од највећег је значаја за свјетовно вријеме и простор. Сви ови литургијски чинови, омеђени најснажније Христовим васкрсењем и ишчекивањем његовог другог доласка, стварају атмосферу вјечности у пролазности, преображавајући свјетовно вријеме. Управо кроз литургијску драму, свјетовни живот, простор и вријеме задобијају нови смисао, значај и карактер, гдје је могуће обожење човјека. Таквих свједочанстава, да је у овом свијету могуће обожење, препуна је хришћанска књижевност и умјетност. На тај начин се трансцендира историјско вријеме есхатолошком актуализацијом литургијских чинова. У литургији и кроз литургију учесници учествују у будућем вијеку који долази (Суботић 2011: 77). У литургијској драми Христовог васкрсења историјско вријеме се освећује и преображава до пуноће другог доласка Христовог. Тако историјско сабрање постаје предукус есхатолошког и вјечног јединства разних страна свијета и историје.

Савремена наука и њена технологија, као посредници између Бога и човјека, не могу искупити вријеме и донијети спасење. Литургијска драма, која захтијева несебично и интегрално подвижничко давање и учешће људског бића у њој, једина доноси предукус избављења и спасења.

Савремена информациона и комуникациона средства карактеристична су по временској и просторној компресији. Тиме је омогућено, на примјер, да географски удаљени људи превазиђу просторне баријере у растојању. Основни проблем који овдје постоји јесте тај да просторна компресија често замјењује живо учешће у литургијском сабрању, нарушавајући правилан литургијски ритам и перцепцију освећеног времена и простора. Литургијска драма страдања и спасења, захваљујући "широким мрежама", може "одслушати" и "одгледати". Заборавља се, притом, да без живог учешћа и саслуживања народа Божијег литургија, напосто, није могућа јер она управо и јесте сабрање. Информационе и медијске технологије често од човјека чине "посматрача" са имагинарним идентитетом, што може да има далекосежне негативне посљедице по духовни и естетички живот у будућности. (Суботић 2011: 84)

Посебан феноман глобалног капиталистичког друштва јесте такозвано потрошачко друштво. Ефекти идеологије потрошачког друштва, осјећају се, нажалост, у покушају да се валоризују чак и духовне вриједности. Тако многи хришћани секуларизоване свијести наводе да одлазе у храм да би задовољили своје личне духовне потребе (в. Суботић 2011: 120). Такође, уочава се и први етички коријен глобалне финансијске кризе,

у чијој основи је одсуство осјећања за другог (Исто). У савременом капиталистичком систему не постоји циљ осим стицања профита као таквог (томе се подређују сви закони система) – а када човјек једном себи наметне такав циљ – етика постаје беспредметна и сувишна, и само успорава финансијско кретање напријед. Глобална финансијска криза заправо је глобална антрополошка криза. Човјек је дошао у кризу – кризу односа према себи, према ближњему, и наравно, према Богу<sup>17</sup>. Систем глобализације дубоко је дехуманизован и не види човјека, осим када га користи. У таквом систему функционисања човјек је објективизован и сведен на чисто квантитативно одредиве категорије и бројке (симптоматично је и то да се данас у научноистраживачком раду све претворило бројке и умјесто да наука прати хуманизацију свијета, она све више свијет и човјека гледа у једном објективистичком, користољубивом смислу). Отуда је улога литургије, као свевишњег сабрања хришћана у заједницу са Богочовјеком, мјера и параметар преображаја конкретне људске личности, а преко ње и свијета. Рјешење литургијским преображењем није на макросоцијалној равни и уређивању институција, већ на микросоцијалној основи, у усходном путу, од појединачних личности ка горе, преображавањем конкретних људских бића. На сличан начин је Црква једну чисто паганску римску империју успјела да преобрази у хришћанско рOMEјско царство (Суботић 2011: 121-122).

У том смислу, отривење Божије подразумијева стварност Бога и стварност свијета коме се Бог открива. У тој откривењској стварности Бог дејствује и дјелује према свијету својим нествореним енергијама. Та божанска жива дјелатност, коју зовемо откривење, јесте радња или драма Божијег дјеловања. Свој врхунац и присуство она остварује у литургији. "Дјејствије се звала драма на словенском, кад су се појавиле прве драме у 18. вијеку. И сцене су се, такође, звале дјејствија. Откривење, дакле, претпоставља Бога који се открива и дејствује, затим свијет, и човјека коме се открива" (Атанасије 1998: 50). Зато је хришћанство мјесто сусрета Бога који се открива са човјеком коме се открива. Најопипљивије мјесто и слика тог сусрета јесте литургија, односно литургијска драма као садржај

---

<sup>17</sup> "Парадоксални контрапункт снажног политичко-социјалног ангажовања на "заштити људских права" и, истовремено, потпуног непоштовања и поништавања истине човечанске личности – његове боголикости "по образу и подобију Божијем" (1. Мој. 1, 27), трагични је учинак и фундаментална карактеристика савременог секуларистичког хуманизма и константне духовно-историјске кризе данашњег човека и друштва. Што се више захуктава секуларно-хуманистичка "борба за људска права", стварна и конкретна човекова боголика личност у историји је све обезвређенија, све је мање поштована и све лишенија свог достојанства, и то је једна негативна антрополошка динамика потрошачког неолибералног друштва, са којом се литургијска драма суочава, али и на коју даје одговор" (Владика Јован 2011: 139).

литургијског богослужења, гдје се цјелокупна стварност божанска, свјетска и човјечанска сусреће и сједињује на једном мјесту.

Литургијска драма на тај начин одређује нови људски етос. Морално прегнуће свакога понаособ јесте лично ширење литургијске свијести на све аспекте живота. тако и рад, и економски живот, и породица, и умјетност, и политика, и технологија, и културни живот – све постаје дио човјековог литургијског односа са Богом. Човјек, свијет и историја у литургијског драми спасења налазе свој прави идентитет, јављајући се као претворени логос и премудрост Божија (уп. Јанарас 1997: 338).

Сажимајући речено, треба поновити да драма литургије изграђује и преображава људске личности, које својим животом свједоче оно што је истинито и исправно. А истинито је и исправно оно у складу са двије Христове заповијести, односно, са жртвеним, подвижничким животом љубави и састрадавања. Примјер жртвеног живота јесу светитељи, као аутентични "глобалисти" док се истинска универзалност најбоље огледа у литургијској драми, која не уништава ничији идентитет, све прихватајући и обожавајући.

Литургијска драма има поруку за савремени свијет, исту ону коју је Христос објавио прије више од двије хиљаде година: "Покајте се! Приближило се Царство Божије!" У томе је суштина Јеванђеља и лиругијске драме, у томе је и одговор на све изазове глобализације: сиромаштво, расизам, злочин, рат, ауторитаризам, секс, егалитаризам – на све људске проблеме, појединачне, националне и међународне (в. Азкуљ 2008: 22).

## Литература

- Азкуљ 2008: Михаило Азкуљ, «Шта је секуларизам», *Црква од истока и хришћанство без Христа*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд.
- Андрић 1977: Иво Андрић, *Уметник и његово дело*, Свјетлост, Младост, Сарајево, Загреб.
- Антологија 1960: *Антологија старе српске књижевности (XI – XVIII века)*, избор, преводи и објашњења Ђорђа Сп. Радојичића, Нолит, Београд.
- Атанасије 1998: Владика Атанасије, *Живо предање у Цркви*, Братство светог Симеона Мироточивог, Видослов, Врњачка Бања, Требиње.
- Богдановић 1997: Димитрије Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, СКЗ, Београд.
- Василијадис 2006: Петрос Василиадис, *Lex orandi (Литургијско богослужење и литургијски препород)*, Каленић, Крагујевац.
- Владика Јован 2011: Владика Јован (Пурић), *Литургија и савремени свет*, Српска књижевна задруга, Београд.



- Влахос 2008: Јеротеј Влахос, «Посветовњаченост у богословљу», *Црква од истока и хришћанство без Христа*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд.
- Зизиулас 1997: Јован Зизиулас, «Евхаристијско виђење свијета», *О литургији*, Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара, Београд.
- Јанарас 1997: Христо Јанарас, «Царски, свештенички и пророчки етос Евхариститје», *О литургији*, Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара, Београд.
- Јанарас 2000: *Азбучник вере*, Беседа, Нови Сад.
- Јанарас 2004: Христо Јанарас, *Истина и јединство Цркве*, Беседа, Нови Сад.
- Јанулатос 2002: Анастасије Јанулатос, *Глобализам и православље*, Хришћански културни центар, Београд.
- Јеромонах Григорије 2010: Јеромонах Григорије Светогорац, *Тумачење божанствене литургије*, Архиепископија београдско-карловачка, Београд.
- Капсанис 1997: Георгије Капсанис, «Човек – литургијско биће», *О литургији*, Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара, Београд.
- Котас 2002: Венеција Котас, *Позориште у Византији*, ЦИД, Подгорица.
- Мирковић 1995: Лазар Мирковић, *Православна литургија (први, оњи део)*, СПЦ, Београд.
- Речник 2001: *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност Београд, Романов, Бања Лука.
- Робер 2009: Жан-Ноел Робер, *Стари Рим*, Клио, Београд.
- Суботић 2011: Оливер Суботић, *Црква и глобализација*, Бернар, Београд.
- Флорофски 2005: Георгије Флорофски, *Црква је живот*, Образ светачки, Београд.
- Шмеман 1990: Александар Шмеман, *За живот света*, Плато, Београд.



## ПОЗОРИШТЕ И ГЛОБАЛНИ (КОМУНИСТИЧКИ) ДУХ ЕПОХЕ

*(Народно позориште у Бањој Луци, током прве деценије  
након `ослобођења`, 1945–1956)<sup>1</sup>*

Одређујући се према драми у контексту српске литературе посматраног раздобља, *Историја српске књижевности* Јована Деретића констатује – што су опажали и истраживачи који су се националном драмском књижевношћу друге половине двадесетог вијека бавили засебно<sup>2</sup>, и њеним везама са позориштем или сценском реализацијом комада као „предтекста“ за позоришну представу – *Послератна српска драма показала је најспорији напредак. Опити правац њеног развика, истовјетан као и у поезији и прози, иде од пропагандних текстова до модерних уметничких форми* (2002: 1220):

„(...) српска књижевност бележила је неочекивано опадање некад раскошне и плодне драмске традиције. Пуних десет година (...) послератна драма таворила је на самој ивици опстанка, лишена способности и снаге да се отргне инерцији духовног сиромаштва, сивила и тривијалне осредњости /.../ Због тога су се на позорницама, уместо људи и људских истина, једно време кретали искључиво антропоморфни принципи, усклађени с тренутним потребама текуће политичке оријентације. Мртви и папирнати, без унутрашњих својстава /.../ драмски ликови остали су без могућности да на позорници развију и уобличе традиционалне театарске форме“ (Палавестра 1972: 327-329).

---

\* bajobrbr@yahoo.com

<sup>1</sup> Рад настао у оквиру вишегодишњег Пројекта (аутор текста је носилац – координатор), суфинансираног од Министарства науке и технологије РС: *Развој професионалног позоришта на територији данашње Републике Српске* (2012. године четврта „етапа“: *Народно позориште у Бањој Луци, током прве деценије послје Другог свјетског рата, 1945–1956*).

<sup>2</sup> Мирјана Миоциновић, Петар Марјановић, Рашко В. Јовановић, Света Лукић, па и Јован Христић, а нарочито Владимир Стаменковић и Слободан Селенић, као и Предраг Палавестра.

После другог светског рата драмски писци Србије нашли су се у друштву које се из основа променило и у којем је дошло до вишеструког оспоравања традиције (Марјановић 2005: 440 /курзив наш/), посебно у српској драми на историјске (и легендарне, епске) теме.<sup>3</sup> Овакав развој националне драмске књижевности свакако је у директној вези са етапама развоја (београдских, најприје, а потом и уопште српских и југословенских) позоришта, након успостављања нове „револуционарне“ власти, 1944/45. године (в. Јовановић 1974). Тадашња *драматургија* се најчешће бави „релативно неутралним темама рата и мира“, али је „у сталном и сигурном успону“ (Лукић 1968: 10), мада се развија у веома специфичним друштвеним датостима:

„у условима друштвене стварности за коју је било карактеристично тражење сопствених путева у изградњи новог социјалистичког друштва /.../ касније, када је до нашег театра доспео талас драматуршких експеримената савремених писаца из страних књижевности, јавила се нова генерација писаца која је у приличној мери, како тематски тако и у погледу форме, обогатила нашу драмску продукцију, осавременивши је и идејама и темама“ (Јовановић 1966: 10-11).

Послије драмских текстова тематски везаних за „идеолошке диктате“ нове стварности, од 1956.<sup>4</sup> и истовременог објављивања за драматичарску литературу репрезентативних комада, српска драма се у развоју „рачва“ на двије струје, реалистичко-симболичку (*Небески одред*) и митско-поетску (*Невидљива капија*, *Ото Бихаљи-Мерин*), чији су водећи представници дјела три значајна српска пјесника: Миодрага Павловића, Јована Христића и Велимира Лукића, којима ће се (након 1963. и *Бановић Страхиње*) придружити и Борислав Михајловић Михиз<sup>5</sup>: „Комади превасходно интелектуалних настојања, представљају новину и стога што је ова драмска врста у српској литератури била углавном у другом плану.

---

<sup>3</sup> Владајући модернистички европски дух „напредује“ преко рушевина националне традиције (о чему 1961. пише З. Мишић, у есеју *Шта је то косовско опредељење*); очитовано и у тексту Јована Ћирилова (1961: 78): *Нашу савремену драматургију мимовиле су теме из наше националне прошлости, јер су још пре неколико деценија биле велики знак регионалности наше књижевности и показатељ оних неколико чувених корака заостајања за Европом.*

<sup>4</sup> Исте године оснивају се у Новом Саду и „Југословенске позоришне игре“, најутицајнији театарски фестивал *Стеријино позорје* и ново престижно позориште у Београду, *Атеље 212*.

<sup>5</sup> Дrame (четири) му се разликују од остварења наведене „тројке“, најприје садржајно-тематски (ослањање на националну легенду, епску пјесму и предање, нпр. *Марко Краљевић*, 1969), а и особеним стилем и уопште литерарним одликама: „живошћу радње, духовитим дијалозима, склоношћу парадоксима и интелектуалним распрама, понесеном, барокном реченицом“ (Деретић 2002: 1221).

Мисаоне драме које, често кориштењем мита, или на други начин, проширују угао гледања на стварност: престају да се интересују за појединца и човекову ситуацију сагледавају са концептуалног нивоа освешћености“ (Селенић 1977: XXVIII).

Након десетак година посљератне „обнове и изградње“, периода осеке драмске књижевности када се биљежи једва десетина једночинки, комедија и драма, програмских „агитки“ по „зацртаном“ идеолошком диктату и доктрини револуционарне власти<sup>6</sup>, долази први талас нових струјања: *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића. Од те, 1956. године, чак и ратна тематика бива преламана кроз нову оптику: *Himmelkommando* наглашава филозофски сензибилитет, на танкој размеђи између реализма и симболизма, а има гласова који овај комад препун мрачних сцена и огољених карактера обезљуђених ликова виде „близу егзистенцијалистичкој драми“ (Маринковић и др. 2000: 133).

### *Позориште након Другог светског рата*

Говорећи о почецима утемељења комунистичке власти у посљератној Југославији, занимљиво је навести „неемотивно-наднационални” однос Англосаксонца Ричарда Ц. Кремптона, у историографском дјелу *Балкан после Другог светског рата*; аутора који поменути период дефинише увиђајући важност чињенице да је „партизански покрет отпора под вођством комуниста, током рата, у суровим биткама однео победу над Михаиловићевим четницима /.../ Партизани су имали и друге предности. Ужаснути суровошћу НДХ против Срба, партизани су инсистирали на ‘југословенској’ димензији свог покрета и тврдили да свака послератна политичка нагодба мора да обезбеди једнакост за све и да гарантује безбедност свих етничких група у Југославији” (в. Марјановић 2005: 376). Потпуно преузевши власт у земљи, комунистичко руководство наметнуло је не само совјетско устројство државе, него и „совјетизовано” схватање суштине и (банализоване) улоге умјетности као оруђа револуционарне праксе (а наметано је осјећање оптимизма и полета<sup>7</sup>, оличено у крилатицама о изградњи: „нема одмора док траје обнова”).

---

<sup>6</sup> „Прекид, који је из тога настао, пореметио је континуитет новије српске драматургије: она је у једном периоду изгубила ослонац у сопственој традицији и остала у међупростору између тривијалне бурлеске и интелектуалног театра, распета тежњом да изађе из мртвог угла скучене драматуршке баштине и жељом да се приближи дифузној разуђености савременог светског позоришта“ (Палавестра 1972: 331).

<sup>7</sup> Како пишу београдске *Новости* (4–5. мај, 2013: 11) Државна комисија Републике Србије за тајне гробнице убијених послије 12. септембра 1944. за три године рада прикупила је податке за више од 50. 000 људи настрадалих у послеријатним чисткама и евидентирано је 211 локација страдања. Према броју настрадалих предњаче *домаћице* (2 892), *занатлије* (2 567), *ученици и студенти*

(416), професори и инжењери (345), свештеници (151), адвокати и судије (118), љекари и апотекари (105), индустријалци (159), а посебно издвајамо глумци и умјетници (77), те новинари (72). Наравно, највише је од стране Титових комуниста на власти убијено земљорадника (преко 8 923).

Специфичност Србије у односу на остале бивше југословенске републике: стријељано много умјетника (сликара, музичара, књижевника – нпр. Светислав Стефановић и Григорије Божовић, утамничен Сима Пандуровић, који је на Крцуново питање *Госн Симо, откад сте Ви ту*, лаконски одговорио *Од ОСЛОБОЂЕЊА!*). Одмах по ослобођењу Београда, у новембру 1944. стријељани су ГЛУМЦИ Александар Цветковић, Јован Танић и Љуба Васиљевић; док су чланови ратноокупационог позоришта Драгомир Фелба и Мија Алексић „помиловани” и „активирани”! Ухапшени су и многи припадници умјетничке Групе Чика Душка Илића на Чукарици (током Окупације играла представе у оквиру програма *Црвеног крста*; а СКОЈ-евци их послје „означили” као „равногорске”), а четворица су стријељана без суђења на Кошутњаку, почетком новембра 1944. (Душан Илић, Антоније Милановић – глумац аматер и хоровођа чукарничке Цркве Светог Ђорђа, седамнаестогодишњи матурант Бошко Савковић и Радослав Павловић – студент Ликовне академије и глумац којем је отац ликвидан у логору на Сајмишту). Познати глумац Милан Срдоц помилован је у задњи час и послат на Сремски фронт (да погине, са 30. 000 насилно мобилисаних младих Срба – као што је био и син јединац Растко, нашег највећег хеленисте Милоша Н. Ђурића, који је продао клавир из куће да би сину купио чизме, како не би ишао у смрт бос; најалост комуниста Срдоц је био „само” лакше рањен!).

О овом питању П. Марјановић у *Малој историји српског позоришта* вели: „Један ‘позоришни’ пример показује да је у ‘нашој стварности’ било догађања која нису будила оптимизам. У Србији, у јесен 1944. године, у новој држави, која је себе прогласила демократском (Демократска Федеративна Југославија) убијено је, без суђења, у Београду, Јагодини и Нишу петнаест глумаца који су били глумачки активни током година рата. Најпопуларнија глумица, Жанка Стокић, осуђена је на осам година губитка националне части, многи су привођени, саслушавани и хапшени, а велики број глумаца премештен је из Београда у унутрашњост, при чему се није водило рачуна о уметничкој вредности ‘минулог рада’ него о њиховом ‘држању’ за време окупације. *Не би требало прећутати ни то да у другим деловима Југославије нико од људи позоришта није дословно страдао зато што је радио у позоришту у годинама рата*” (Марјановић 2005: 377; курзив наш). Тако и у Бањој Луци, бивши умјетници и руководиоци, активно на положајима у усташком „Хрватском народном казалишту”, и након Рата настављају са својим радом, неки и „напредујући” у служби (рецимо, редитељ и „равнатељ” у Бањој Луци /1941–42/ Фердо Делак, послје рата директор драме /умјетнички директор!/ и Управник у НП у Бањој Луци /1954–57/, глумац Карло Булић /први стални ангажман добио у Бањој Луци, 1941/42, а у Дубровнику 1942/43; послје рата у Сплиту 1945–47, а у “ЈДП” Београд од оснивања 1947. до пензионисања; потом глумац, режисер, директор Драме и драмски писац Лојзе Штандекер /у Бањој Луци од 1941. до 1944, гдје наступа и као глумац/, именован за привременог управника Позоришта у БЛ 1950. и многи други, овдје непоменути); слично као и – поменимо само писце, оне који су дочекали лијепу старост и „афирмисали се” и у потоњем комунистичком братство-јединству – муслимани-Бошњаци: усташки интендант сарајевског „окупационог позоришта”, послје Рата редитељ и умјетнички

Размјере наступајућег *глобалног (комунистичког) дуга епохе* најбоље је илустровати теоријским захтјевима театарској умјетности и драми, које постављају совјетски „теоретичари” и „практичари” Револуције – посебно у стаљинском периоду – нпр. Луначарски (1978: 66-67):

“Ствар је у овоме: из редова пролетаријата треба да се појаве нови драматичари, или из редова интелигенције која не носи веома драгоцено, али и унеколико отежало бреме старе културе, интелигенције која је у већој мери изданак револуционарне епохе. Таквих (драматичара) још нема, они ће се неминовно појавити доцније.”

„Нигде та нова драмска књижевност није толико припремљена, нигде не би била толико поздрављена, нигде се не

---

руководилац у Тузли, Дубровнику и посљератној „партизанској” Бањој Луци /1956–1960/ гдје је и пензионисан, а и режирао је у истом позоришту (Ахмед Мурадбеговић /Градацац 1898–Дубровник 1972/, драмски писац, између осталих, аутор „ратних” књига драма *Љубав у планини*, Сарајево 1944. изв. 1942, *Хусеин бег Градашчевић*, Сарајево 1944. изв. 1942. као *Хусеин-капетан Градашчевић*, те других изведених комада, нпр. *Расемин севдах* 1942), или у усташком периоду веома активни Алија Наметак /Мостар 1906–Сарајево 1987/ (током окупације објавио књиге драма: *Омер за наћвама*, Сарајево 1942. и *Абдуллах-паша у касаби*, 1945. изв. 1942), па писац „шала” или „веселих игара” Сулејман Алечковић Суле (комедија *Зулфагини походи*, 1942), или Енвер Чолаковић /1913–1976/, „први муслимански писац салонских комедија” (Музаферија 1996: 24), са „брачном комедијом” *Моја жена крпи чаране*, 1943. Слично је и са Хрватима-римокатолицима, активним или „активираним” у вријеме усташке окупације, потом „узданицама” титовске Југославије: Јакша Кушан /Чевљановићи код Сарајева 1900–Загреб 1980/ (у окупационом раздобљу објавио *Наук о држави*, Сарајево 1941, драму *Заплакала стара мајка Џафербегова*, Загреб 1942, те изведене драме *Рђав сан господина министра* 1942, као и *Доктор Крстић и његов случај*, изв. 1943; у Сарајеву драма у четири чина /за разлику од раније, у једном чину/ *Два Морића, два пашића* 10. октобра 1941; послје Рата: „арапска прича у три слике” *Хиљаду и друга ноћ*, играна у НП Бања Лука 1951, у режији истог онога Штандекера, који је режирао Кушанов комад током усташке окупације; *Пепељуга*, 1953; *Савјести на длану*, комедија, 1951; *Дим у дим*, „шала у једном чину”, 1954), или Никола Шоп /Лајце 1904–Загреб 1982/ (аутор збирки пјесама *Рањени галеб*, Загреб 1942. /са Алфировићем, Алићем, Балентовићем, Крклецом и Влаисављевићем/, и *За касним столом*, Загреб 1943, као и лирске прозе *Тајанствена прела*, Загреб 1943), те бројни други „усташки умјетници” (нпр. композитор-диригент Ловро Матачић, или – до изласка на „слободну територију” – глумац ХНК Вјекослав Афрић, члан првог умјетничког ансамбла НП у Бањој Луци, 1930; „вјечити” Фриц-Крлежа, пјесници Цесарић, Ујевић, па и Назор или Г. Ковачић и други), као и „јавне личности” не само из позоришно-драмског или умјетничког свијета (нпр. фудбалери Стјепан Бобек и Златко Чајковски, који су из притвора – гдје су били „смјештени” као носиоци домобранско-усташких униформи – „прекомандовани” у први тим „ФК Партизан”).

може очекивати с таквом потпуном увереношћу као баш у Русији. У обзир би се могла узети још само Немачка, с њеним многобројним драмама донекле подстакнутим комунистичким покретом, јер (...) и немачка драма се приближава правилном путу. Причекаћемо. Нова економска политика, која у позоришни живот уводи нов талас свакојаког развраћања, ипак не може да било шта спречи. Нека позоришта остају у рукама комунистичке Русије.”

Водећи од међуратних „пророка” комунистичке умјетности (и театра), још од тридесетих година 20. вијека, соц-реалистичког израза (стаљинско-ждановљевског типа), марксистички агитатор (чији су идеолошки ставови често знали да „помуге” естетску процјену дјела), Велибор Глигорић, у тексту *Позоришне прилике* (1937), осуђујући дотадашње-савремене „позоришне прилике”, залаже се и за „ново позориште”; које је – вољом историјских околности, а њему на радост – успио дочекати (1946: 44; курзив наш):

„Да позориште постане стварно народно, да позоришна уметност буде интензивно и квалитативно продуктивна, у тесној је вези са успехом и победом народне демократије. Позоришна уметност тражи светлости, ширине, врелог даха народне подршке. Позориште које припада једном друштвеном слоју у декаденцији преживљава тешке паразитске дане, више као присилни баласт на годишњем државном буџету, него као културна потреба. Такво позориште само животари и вуче се збуњено и посрамљено под незадовољством публике, уместо да буде средиште културног живота, уметнички центар у коме би највише дошло до израза струјање духа актуелности, прогрес и тенденције тога духа који извире из свежих и продуктивних снага широких маса.”

Још 1938. Јован Поповић (један од српских „напредних интелектуалаца”), и давно упокојеног Стерију вреднује „накнадном памећу” са „теоријских” позиција соцреализма (помало еуфемистички га и „прозивајући”, за „конзервативизам” и „разочарани скептицизам”; мада свом давном имењаку и презимењаку „признаје” неке врлине, прокламоване као „пожељне” у „пројекту” *социјалне и социјалистичке умјетности*, као што су реалистички метод, тумачење стварности и друштвена сатира).<sup>8</sup> У предавању *Данашњи задаци позоришта* (које је одржао као директор Дrame београдског Народног позоришта, објављеном

---

<sup>8</sup> „Стерија је, дакле, жив по свом реалистичком методу тумачења стварности, по томе што је упркос своме конзервативизму и разочараном скептицизму, био веран тумач збивања у коме је учествовао, тако да га као друштвеног сатиричара на позорници до данас још нико у српској, па ни у југословенској, књижевности није превазишао ни достигао” (Поповић 1974: 7).



у листу *Глас*, Београд, 13. фебруара 1945), „опалиће” из свих оружја по идејно-идеолошким противницима („грађанска” *декаденција позоришта*, рећи ће, спартанско-лаконски<sup>9</sup>), указујући на „једини прави пут” а позивајући на свјесно и савјесно испуњавање задатака које (и) пред позориште постављају ново доба, Држава и Партија (1974: 26; курзив наш):

„Иако, осиромашена ратом, држава не може одмах да да пуну материјалну подршку позоришту, *држава бди над њим као његов заштитник* (...) Извојевана народна држава, у којој сам народ има власт, омогућила је пуну слободу уметничког и културног стварања. Разуме се да *пуна слобода значи и пуну обавезу*. (...) добивши могућност да приказује истину, позориште је не само слободно да истину приказује него и *дужно* да то чини. (...) Данас је код нас ствар поносна бити човјек. Тај понос (...) позориште треба да изрази кроз *убедљиво обликоване слике стварног живота*, кроз убедљиво интерпретиране личности (...) Задатак није лак (...) али задатак је леп и он ће бити извршен.”

Вријеме након Рата, доба полетно-почетничког „револуционарног терора” код нас, уништавања „непријатеља револуције” и политичке „деснице” (набијеђени колаборационисти, међу којима је било и позоришно-умјетничког свијета; квислинзи, шпекуланти, „капуташа и бундаша”, па „кулаци” и „непоштена интелигенција”), донијело је идеолошки терор; основним својим током „увезен” из СССР-а<sup>10</sup>, али

---

<sup>9</sup> „И у послереволуционом позоришту Совјетског Савеза било је лутања, сличних или Пискаторовим или Креговим. И ту је било покушаја конструктивне или имагинарне сцене, апстрактних филозофских схема, лажнореволуционарне симболике итд. Међу свим тим експериментима најинтересантнији су свакако Вахтанговљеви и Таировљеви, но и најинтересантнији су показивали само да је *једини правилни пут* онај који је показао Горки и да је Станиславски дао метод који у *новом друштву може да нађе пуну примену*” (Поповић 1974: 22; курзив наш).

<sup>10</sup> „1946. у Совјетском Савезу (који је под Стаљином постао деспотска држава у којој нису поштовани закони, људска права и слободе и у којој је цркву заменила большевичка партија) почињу серије ‘декрета’ и напади А. А. Жданова, једног од водећих чланова Политбироа и руководиоца совјетског Агитпропа, на неке совјетске часописе и писце оптужене да стварају под утицајем ‘труле западне буржоаске културе’. То је значило враћање на вулгарну концепцију реализма у уметности, који је наметан као незамењиви и једини могући уметнички поступак. При том *социјалистички реализам* није од совјетских писаца и сликара захтевао да стварност прикажу реално – ‘команда са највишег места налагала је да се стварност улепша’. Романи, позоришни комади и песме требало је да пренесу конструктивну поруку. Ликови су морали да буду позитивни и надљудске величине. Стварни сукоби били су забрањена тема, јер, према званичној доктрини,

„обогатен” и „домаћим специјалитетима”: „И у нас је убрзо постало јасно да ће стварну ‘проходност’ у новом времену имати само уметници који су прихватили морални и социјални ангажман у духу друштвене револуције. Не би требало заборавити да су прве године после Другог светског рата у Србији биле обележене догматском партијском критиком, која је одлучивала и о стручним питањима уметничког стварања” (Марјановић 2005: 379).<sup>11</sup>

Упућујући – оне што покушавају да релевантно „реконструишу” позоришна догађања током четврт вијека трајања: ратно-окупациону (1941–1945) и непосредно-поратну (194–1956) „етапу” – на капиталну студију Бора Мајданца, *Позориште у окупационој Србији*, наводимо неколико примјера судбина српских глумаца и умјетника; као илустрацију и припомоћ за „оживљавање” околности под којима је настајао и развијао се позоришни живот у периоду одмах након рата, почетком прве деценије – епохе (1945–1956) доктринарног „револуционарног терора” – након васпостављања партизанске – титовске власти у Југославији.

Послије *ослобођења* (20. 10. 1944), Извршни Народно-ослободилачки одбор за град Београд преузео је сву грађанску власт, али и војна власт је још увијек функционисала: од краја октобра до краја новембра 1944. дјелује Војни суд I корпуса НВ Југославије, који *по хитном поступку* изриче смртне пресуде, казне о губитку „часних права” и конфискацији имовине. Синхроно са васпоставом нове партизанске власти, неки предратни позоришни посленици (активни и у окупационом периоду) напустили су Београд, а неки и прије „ослобођења” (нпр. окупациони Управник НП Јован Поповић, Михаило Васић, Јован Јерemiћ, глумице Меланија Бугариновић, Ана Паранос, Деса Дугалић), али ипак их је највише остало да дочекају „ослободиоце”, чврсто увјерени да ничим нису

---

сукоба у совјетском друштву више није било, постојао је само сукоб између добрих и бољих” (Марјановић 2005: 378).

<sup>11</sup> Наведимо примјер (иначе даровитог писца) револуционара – свемоћног комунистичког арбитра из тог периода – званичног „тумача” политике партије на власти у култури и умјетности – Радована Зоговића (који ће се, недуго потом, и сам наћи на удару „терора”, он овога пута као „стаљиниста”), који је писање критике схватао као „партијско задужење”, са искреним заносом се упуштајући у оцјењивање достигнућа у свим подручјима умјетности: „Тако је, у чланку *О критици и о београдском балету* (објављеном 1946. године у званичном партијском листу *Борба*), изражавао неповерење у људе из струке чија је неспособност, наводно, условљена затрованошћу формализмом и јаловим грађанским интелектуализмом. Данас изазива неверицу његово уверење да се музичком и балетском критиком могу бавити сви ‘револуционарни кадрови’ (без обзира на одсуство музичке и балетске културе), зато што су кроз рат и обнову земље, на војним и политичким дужностима, стекли здрав укус и чврсту политичку, културну и психолошку основу за поуздано суђење о уметничким вредностима” (ИСТО: 379).

заслужили потоњи „третман“; а исто је било и са посленицима Народног позоришта у Нишу и у другим мјестима Србије.

„Велики број чланова Народног позоришта и других београдских театара већ је био притворен. Међу притворенима су били: Александар-Аца Цветковић, Љуба Васиљевић, Лазар Јовановић, Никола Цвејић, Станоје Јанковић, Мирко Милисављевић, Владета Драгутиновић, Миомир Денић, Александар Огњановић, Душан Ђорђевић, Жарко Цвејић, Живана-Жанка Стокић, Блаженка Каталинић, Евка Микулић, Олга Спиридоновић, Нада Ризнић, Гордана Гошић, Нада Хет, Огњанка Хет, Рут Парнел, Нада Аранђелковић, Даница Живановић-Денић и др. Само из Народног позоришта притворено је 150 лица. На огласној табли наша се листа с њиховим именима, уз напомену да су искључени из Народног позоришта због сарадње с окупатором. Прво им је следовао присилни рад. Било је то – како каже Миомир Денић – време понижења. Његова супруга, примабалерина Даница Живановић-Денић је прала клозете, а он је у почетку радио на обнављању београдских позоришта, а потом носио грађу којом је зидан Панчевачки мост. Посебно задужење добио је Никола Поповић, предратни глумац и члан Народног и Уметничког позоришта, који се 1942. укључио у народноослободилачки покрет и постао члан Позоришта народног ослобођења. Његов задатак је био ‘да преиспита рад и понашање сваког појединца за време немачке окупације. Компромитоване је требало уклонити из позоришта’. /.../ На *Политикином* списку стрељаних од 27. новембра 1944, под бројем 6. налази се име Вујице Брковића, спикера београдске радио-станице. Међутим, Вујица Брковић је био и глумац, члан Академског позоришта у Београду. Управник тог позоришта Миодраг Пенчић Пољански, такође спикер Београдског радија, на превару је одведен у непознатом правцу одмах након ослобођења. Никад се није вратио, нити се о њему ишта чуло” (Мајданац 2011: 259-262).

Посебно је занимљиво да је – према сјећањима глумице Олге Спиридоновић (и сама је била утамничена!) – затворене глумце спасио Милован Ђилас (можда прије Митра Митровић, „другарица” *Друга Бида?*), док је Радован Зоговић био за то да се стријељају.

Исљедници ОЗНЕ (*Одељене за заштиту народа*, титовска „посестрима” совјетског КГБ) бавили су се онима који су били сврстани у групу „компромитованих” (ето конкретних „резултата” *посебних задужења* глумца – партизана Николе Поповића): од 23. до 27. 11. из притвора је

пуштено 1 878 лица<sup>12</sup>, а смртне пресуде су извршене над 105 људи (према у *Политици* објављеном Саопштењу Војног суда<sup>13</sup>; уп. Мајданац 2011: 261-262). За Јована Танића и Љубу Васиљевића (чија имена нису ни објављена!), претпоставља се – према непровјереним казивањима – да су ликвидирани без хапшења и суђења (од неименованих – самозваних *егзекутора правде*); или су им – по другим „свједочењима” – приписана *кривична дјела* која немају везе са позоришним радом: „Танићу и Васиљевићу је посебно замерено што су присуствовали Равногорској четничкој скупштини у селу Ба, јануара 1944. године. Танићу такође није опроштено што је на једној представи ‘Централе за хумор’ на питање: ‘Ко иде? Је л’ партизани’ – одговорио: ‘Шта, патлицани’. Иначе, и Танић и Васиљевић, према неким сведочењима, придружили су се партизанима 1944, али им то није помогло” (ИСТО: 262-263).

У тим „превратничким” *дивљим чишћењима*, непосредно по прекиду борби (у налету партизанског „пијанства” освојеним успјехом и *вољом за моћ*), током првих мјесеци по „ослобођењу” ликвидирани су и Момир Вељковић, управник НП уочи рата и током прва четири мјесеца Окупације (доцније директор 4. женске гимназије; а од новембра 1943. управник Народне библиотеке у Београду); стријељан без икаквог доказа

---

<sup>12</sup> Међу пуштенима био је и Лазар Јовановић (који је *комедијантом случајем* преживио, иако му је име објављено на списку стријељаних; кад се обазриво „распитао” о *разлозима*, неименовани *Ознаш* му је одговорио: „И револуција има право на грешку!”). Одштампано *образложење* стријељања Лазара Јовановића гласи: „Денунцирао је више поштених родољуба код четника, који су их побили, уцењивао је више поштених родољуба и узимао им новац да их не би денунцирао четницима, истакао се у ширењу лажи против Народно-ослободилачког покрета” (в. Мајданац 2011: 262). А и за (стријељаног) Александра Цветковића образложење је веома кратко: „Као глумац у разним Недићевим позориштима и преко радија истакао се исмевањем и омаловажавањем Енглеске, Совјетског Савеза, Америке и нашег Народно-ослободилачког покрета. Одржавао је блиске везе са Немцима” (в. Мајданац 2011: 262).

<sup>13</sup> „Смртна пресуда изречена им је као народним непријатељима и ратним злочинцима у смислу чл. 13. 14 и 16. Уредбе Врховног штаба о војним судовима. Општи разлози пресуде су: Што су поменути злочинци припадали окупаторским и издајничким терористичким и шпијунским организацијама, окупаторској оружаном сили и издајничким војним организацијама Недића, Љотића, Драже Михаиловића и других; што су свим својим силама радили на учвршћењу Хитлеровог поретка у Југославији, односно против ослободилачке борбе наших народа и свих наших савезника; што су убијали борце Народно-ослободилачке војске и поштене родољубе, или их поткаживали непријатељу, или предавали, мучили, прогањали или убијали; што су зборовима, штампом, радиом, претставама, карикатурама и другим средствима подупирали окупаторско-фашистичку тиранију и изругивали војничке и моралне напоре слободољубивих народа. Сва поменути лица кажњена су и губитком часних права за свагда и конфискацијом имовине у корист Народно-ослободилачког фонда” (Мајданац 2011: 262).

„кривице”, на основу штурог (и бесмисленог!) *образложења*.<sup>14</sup> Из Моравског народног позоришта – одмах по ослобођењу Града – стријељани су у Нишу Миодраг Ковачевић, Живојин Вучковић и Драгослав Кандић, а нешто доцније и Јулијана Јула Буквић, затим Жика Ристић, док је Ранко Ковачевић „нестао”: „окривљени да су сарађивали с Гестапоом, с тим да је Буквићевој узето за зло и то што је за време рата живела са једним четничким официром, а Ковачевићу што се састајао и дружио с Кесеровићевим четницима. Из сличних разлога живот је изгубио глумац Жика Ристић, пошто је, наводно, организовао приредбе за четнике војводе Ћирковића. О разлозима стрељања Драгослава Кандића нема никаквих података, као ни о извесном Вандеровићу, чије је име заборављено” (Мајданац 2011: 264).

Светозар Тоза Цветковић, управник и редитељ Окружног народног позоришта у Зајечару (раније члан Нишког и неколико позоришта Удружења глумаца), ликвидан је у истом налету „партизанско-комунистичке правде”, а страдао је и драмски писац Слободан М. Исаковић, из Дреновца код Шапца (повод убиству аутора био је само његов позоришни комад *Душаново јутро*, изведен у Коларчевој задужбини 28. 06. 1944. у присуству Милана Недића на премијери): стријељан код Горажда, маја 1945, у тренутку када се, као припадник четничких јединица, предао партизанима; очекујући како ће – будући да није починио никакав злочин – бити амнестиран и пуштен на слободу, по прокламованом „титовском” *Закону о амнестији*.

Реваншистички „револуционарни терор” периода васпостављања партизанске власти несумњиво се може „реконструисати” (и, посредно, доказати!) из дијела Завршне ријечи Војног тужиоца на суђењу Драгом Јовановићу, 1946:

„У току окупације су убијани и уништавани од комуниста сви они за које се сматрало да су издајници, недићевци или дражиновци. Мислим да у том моменту није било услова да се праведно пресуди ко је заслужио да буде убијен као издајник, а ко није. То су уствари била врата за најтежу повреду свих основа на којима почива људска заједница. То је давало маха и личним разрачунавањима. Био сам одлучно за то да свако одговара за своја

---

<sup>14</sup> „У писму које је преко Маршалата стигло супрузи Момира Велковића, Јелени, на њен лични захтев, директно од ОЗНЕ, читамо: ‘У вези ваше молбе упућене другу Маршалу, извештавамо Вас да је Ваш муж Велковић Момир, бивши управник Народне библиотеке, стрељан у Београду месеца новембра 1944 год. по пресуди Војног суда једне војне јединице која се тада налазила у Београду. За њега је утврђено да је био активни сарадник Недићеве квислиншке владе, а нарочито са министром Јонићем, и да је такође био сарадник у профашистичком листу 'XX век', који је као часопис служио Милану Стојадиновићу у своје време’” (Мајданац 2011: 263).

дела и да се спречи свака самовоља, ма с које стране долазила. Нека ми опрости висока личност маршала Тита, али да се видело до које мере би такво разрачунавање међусобно могло довести најбоље сведочи то што је маршал Тито наредио да то једном престане” (Мајданац 2011: 264).

Привремена Управа НП је (одмах по формирању) удаљила из Позоришта велики број чланова, који су потом – пред Судом части НОФ (активним већ у децембру 1944) – „одговарали” за дјелатност и понашање током рата и окупације; слиједиле су казне и провођење кажњавања, повратак на посао или удаљавање из позоришта заувјек. Одричући се услуга неких својих „дјелатника” Управа НП (23. 12. 1944) наводи и имена Велимира Живојиновића (бивши управник НП у Скопљу; након слома Краљевине редитељ у Београду, који је од априла 1944. отишао „у унутрашњост”), Милана Цреварара (в. д. економа) и Јована С. Поповића (управник НП; од 8. 9. 1944. у иностранству, „на годишњем одмору”; као што су се „годишње одмарали” у исто вријеме и на истој „дестинацији” и Михајло Васић – члан драме и в. д. секретар Управника за вријеме окупације, те глумица Десанка Дугалић Недељковић; обоје удаљени из НП).

Редитељ Милан Стојановић (у затвору!), по пресуди Суда части треба да се „уклони” из НП, као *непотребан* (уз право на пензију); Живојин Петровић (сценограф; секретар Драме), који се „није јавио на дужност иако је на слободи; не долази у обзир за службу у Народном позоришту”; Слободан Јовановић – радио као сценограф, у ствари лектор – који се „не јавља на дужност иако је на слободи”, а по приједлогу Суда части нема кривице, али Управа не тражи његов повратак; Рудолф Ертл, члан опере (у затвору) који „није могао бити саслушан од Суда части”, оцијењен као *непотребан у трупи НП* (али „има право на пензију”); Војислав Илић (корепетитор), који се није „јављао на дужност”, *замијењен у функцији!*

Убрзо су написане и детаљније биографије (на додатни захтјев Повјереништва за просвјету) чланова „удаљених” из НП, па се тако за Боривоја Јевтића „сазнаје” да се *за време окупације као Директор драме држао жалосно и недостојно његове репутације из прошлих дана; заслужује осуду и удаљење од јавног посла*. За Слободана Јовановића „сазнајемо” како је *био национално исправан*, а замјерано му је што је *организовао приредбе „Српске лирике” на Коларчевом универзитету*. У „биографији” редитеља Милана Стојановића, састављеној од стране Позоришног Суда части – која је требало да потврди исправност одлуке о *уклањању* – дословно је наведено: „блиски сарадник Јоце Поповића, изузетно претерана делатност у Позоришту; заслужује осуду и да се уклони из Позоришта”.

Коначно, јавности најпознатији „случај” је судбина прослављене српске глумице – члана НП, Живане Жанке Стокић, која је истим актом била „удаљена” из Позоришта, будући да је *по предлогу Суда части НОФ-а при Народном позоришту осуђена на забрану јавног рада*. Српска хероина сцене, била је притворена већ 18. 11. 1944. на дан формирања нове Управе НП (из Истражног затвора је тек 5. јануара 1945. пуштена кући, као тежак болесник), а суђена 3. 2. 1945. (о чему – у тексту под насловом *Глумица Жанка Стокић осуђена је на осам година губитка српске националне части* – извјештава *Политика*, 4. 2, у чијем поднаслову је наведено: *Народ суди онима који су се огрешили о њега у најтежим данима*).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Доносимо дијелове поменутог текста (према пренесеном „изворнику”; Мајданац 2011: 271-173): „Народни тужилац капетан Милош Јовановић оптужује Живану-Жанку Стокић: ‘што је за време окупације, као чланица Београдског народног позоришта, суделовала у позориштима ‘Веселјаци’ и ‘Централа за хумор’, која су била под благонаклоном заштитом немачког окупатора, а специјално зато што је узимала активног учешћа у програмима Београдске радиостанице, која је била директно у рукама Немаца, и то у оквиру дневне емисије ‘Шарено поподне’, чиме је културно и уметнички сарађивала с окупатором и домаћим издајницима стављајући у службу своје уметничке способности и свој велики глумачки реноме’.

Своју оптужницу народни тужилац образложио је сасвим убедљиво.

Оптужена Живана-Жанка Стокић била је чланица Београдског народног позоришта за све време рата, где је, као и остали чланови Народног позоришта, примала редовно своје месечне припадљности. У таквој ситуацији она је могла мирне савести и ведра чела да сачека крај окупације. Њена ситуација била је утолико лакша што су окупатор и његове домаће слуге, још у самом почетку окупације, дефинитивно скинули с репертоара оне наше националне комаде у којима је она имала главне улоге.

Али, уместо да буде срећна што неће морати да игра за време најцрњег ропства нашега народа, оптужена је, напротив, добровољно ушла у новостворена позоришта ‘Веселјаци’ и ‘Централа за хумор’. Помоћу ових позоришта створених од окупатора вођи немачке пропаганде у Србији хтели су, вештим и подмуклим искоришћавањем слабости и мана појединаца да морално разоружају, систематски успавају и духовно поробе наш народ. /.../ Зато је Немцима било потребно да ангажују за своје приредбе на Београдском радиу и оптужену Жанку Стокић познату нашу комичарку и првакињу Народног позоришта. Није било довољно да игра само за Београд, у ‘Веселјацима’ и ‘Централа за хумор’, било је потребно да ‘нови српски дух’ проструји и кроз унутрашњост, кроз читаву Србију и даље. /.../ Она се смејала и насмејавала друге када је наша Народно-ослободилачка војска водила најкрвавије борбе с тим истим окупатором и његовим слугама. /.../ У својој одбрани пред судом оптужена признаје да је за време окупације добровољно ступила у новостворена позоришта ‘Веселјаци’ и ‘Централа за хумор’, јер је, каже, била болесна, па јој је био потребан новац за лечење. У Београдску радио-станцију морала је да ступи јер је то од ње тражио главни немачки радио-аранжер, културбундовац Нусер. /.../ За време саслушања пред судом оптужена је плакала. Некада, када се она смејала, смејала се и публика која је слушала. Овога пута Жанка је плакала а публика се смејала њеним сузама. После саслушања оптужене

Ипак, упркос „идеолошким” околностима<sup>16</sup>, несумњив је развој позоришног живота и васпостављање рада театара широм Југославије, након 1945. године: током двије године (до 1947) знатну материјалну помоћ – остваривану по разним основама – примају не само сва професионална и полупрофесионална позоришта, него и око 1500 аматерских позоришта и група (а оствариван је и додатни приход, „на благајни”, пошто су позоришта тада била добро посјећена). Надлежно министарство декретом је одређивало професионална звања и статусе, као и висину „платног разреда” (уз то што је – истим таквим декретима – вршило и прерасподјелу кадрова, широм земље; уз подразумевајућу јасно изражену „подршку” од стране умјетника новој „народној власти”!): дјелатност позоришта у потпуности је финансирана из Државног буџета; чак и у периоду погоршане материјалне ситуације у култури и друштву уопште (1947–1950), што се може најбоље илустровати – упркос приликама – покретањем и буџетском подршком<sup>17</sup> новооснованог (1947) ЈДП у Београду; на чијем је челу револуционар и писац, преводилац са француског (нпр. најбољи превод на српски Расинове *Федре*), сужањ фашистичких концлогора, Милан Дединач!

„Постепено отварање према Западу, настало нашим удаљавањем од совјетског модела државе и партије (то је омогућило све слободнији додир са модерном уметношћу света), условило је промену друштвено-политичке ситуације и несумњиво утицало и на културни и позоришни живот. Подсећам да је Евхард Кардељ, ‘десна рука’ Јосипа Броза, 1954. године наговестио слободу стварања и немешање партије на власти у питања форме и израза у уметности (разуме се да је то у подтексту имало поруку: ‘радите шта хоћете, само се не уплићите у политику’)” (Марјановић 2005: 381).

---

дао је завршну реч народни тужилац. Своје излагање, које је често било прекидано одобравањем присутних, народни тужилац завршио је речима: Улогу коју је за рачун Немаца под окупацијом међу књижевницима одиграо Велмар Јанковић, међу новинарима Станислав Краков, на Универзитету Велибор Јонић, одиграла је међу позоришним уметницима Жанка Стокић. /.../ Овом пресудом (*осам година губитка српске националне части* – нап. наша) некада популарна глумица Жанка Стокић губи право учешћа у јавном животу. Својим радом за време окупације она је то заслужила” (Мајданац 2011: 272-273).

<sup>16</sup> На Скуштини београдских глумаца (20. 11. 1944) на приједлог Привремене управе, донијета је одлука да ансамбл НП – поред чланова Позоришта народног ослобођења – сачињавају: „на првом месту они који су одбили да раде у окупираној, бомбардованој и десеткованој престоници Србији, а затим они који су радили само у згради Народног позоришта или у другим предузећима радили присилно или приморани крајњом бедом и немаштином” (уп. Мајданац 2011: 265).

<sup>17</sup> „Већи број истакнутих чланова овог позоришта има право да се снабдева у повлашћеном Дипломатском магацину” (в. Марјановић 2005: 381).



Наравно, „уљуљкујуће” лице економско-материјалне подршке Државе (као што увијек бива у тоталитарним друштвима – било да она сама себе називају „демократска” или „комунистичка” – која не само да субвенционишу него и дословно издржавају умјетнике па и позориште) имало је и своје „онеспокојавајуће” наличје: послје прве три посљератне позоришне сезоне – у којима је „самоцензура” позоришних људи имала „дјелотворну улогу” – сва позоришта у Србији (али и диљем титовске Југославије) добијала су од Министарства просвјете „листе оквирног репертоара”; са обавезом да на програм стављају само драмска дјела са „одобрене” листе! Несагласност теоријски прокламованих „идејних начела” са позоришном „праксом”, видљива је и у скоро потпуном изостајању (савремене, оригиналне) домаће драме са репертоара, посебно комада несумњиве сценско-умјетничке вриједности, а из веома баналних разлога: добрих текстова за извођење, једноставно, није било! (в. Марјановић 2005: 383).<sup>18</sup>

Једна од „пратећих појава” у позоришту соцреалистичко-партизанског типа биле су политичке осуде и (административне) забране; „упражњавање” до самог силаска комуниста са власти (нпр. забрана Радуловићеве *Голубњаче* у СНП, Нови Сад, премијера 1982; режија Дејан Мијач): почело је са (у БиХ првом) забраном Куленовићевог комада *Дјелидба* (фебруара 1948); а у истом *Српском народном позоришту* (већ 1945, и то прије премијере!) „скинут” је и трајно забрањен Шоов славни *Пигмалион*, по „дојави” да је једини „пролетер у комаду”, Елизин отац – Алфред Дулитл приказан као пијаница, а то је – по мишљењу свемоћних титовских *чувара револуције* – могло штетити моралном лику и дјелу припадника нове „владајуће” класе:

„Нажалост, извесно је да су забране најчешће спроводила сама позоришта. Није било битне разлике у њиховом понашању ни у време ‘етатизма’, а ни у деценијама када је у театрима био неспоран утицај ‘осведочених самоуправљача’. Исто тако, нема битније разлике ни у степену суровости притиска центара моћи на појединце и театарске колективе све до краја XX века. Суморан је закључак да су често опаки људи и незналице доносили одлуке кобне и за позоришне људе и за наш позоришни живот” (Марјановић 2005: 436).

У посљератној Југославији, између 1954. и 1958. почињу да се примјењују „економска мјерила” (везано за припремане друштвено-

---

<sup>18</sup> „Захтевано је, нарочито од позоришта у провинцији, да се репертоар саставља на основу анализе политичког и културног нивоа средине у којој позориште делује, јер се веровало да једино тако његов утицај може бити делотворан” (Марјановић 2005: 383).

социјалне трансформације и прокламовање „радничког самоуправљања”, нарочито „неприлагодљивог” култури), а „кључна позиција” године 1956. за развој нашег позоришта и драматике (поред комада *Небески одред* и *Невидљива капија*; покретања најзначајнијег фестивала “ЈПИ Стеријино позорје” у Новом Саду и оснивања једног од најважнијих потоњих театарара у бившој Југославији, *Атељеа 212* у Београду), на друштвеном плану, показује се у доношењу *Закона о позоришту* (којим је – између осталог – регулисано и то да позоришта убудуће могу оснивати и финансирати не само органи власти Државе и Партије, него и „друштвене организације”, а дозвољено је и да иницијативу за оснивање нових позоришних трупа могу да „подносе” и „групе грађана” и умјетника). Отворене су „двери” ступању *социјалистичког самоуправљања* и на позоришну „сцену”, односно (контролисано) „друштвеном управљању” над свим видовима театарске умјетности. Државна и партијска „контрола” проводила се преко „Савјета”, који су – законским рјешењима – од 1956. године могли релативно самостално да утврђују програмску оријентацију и репертоарску политику, доносе прописе о унутрашњој организацији позоришних ансамбала и пратећих служби, као и умјетничко-кадровску „политику”. Могло би се – ипак, без превеликог оптимизма и „слободарског елана” – констатовати како се *глобални (комунистички) дух епохе* у театарском свијету бивше Југославије (у периоду 1945–1956) окончава, „прерастајући” у ново доба и нове односе; што ће своје реперкусије имати и на умјетничке координате Позоришта у Бањој Луци.

#### *Бањолучко позориште 1945–1956.*

Пета сезона Народног позоришта у Бањој Луци (1934/35) отворена је у новој згради, у коју су – од почетка – били смјештени још и Музеј, Библиотека, Друштво „Змијање” и КАБ. Позориште је располагало само с приземљем и прилазним ходником балкону, на првом спрату. (За вријеме окупације 1941–1945. „Хрватско државно казалиште” располаже цијелом зградом, наравно, будући да је усташка власт угасила све поменуте, раније установе, као просрпске или великосрпске!) Тек послије „ослобођења” Позориште добија на располагање цијелу зграду, а у доцнијем периоду доживјеће више адаптација и ситнијих поправки (највећа 1959: генерално уређење сале и осталих интеријера, према нацртима архитекте Владимира Добровића; уз техничку модернизацију позорнице и зграде позоришта).

Након „ослобођења”, пошто је формиран ансамбл, створено је и ново име – *Народно позориште у Бањалуци*. Када је крајем 1945. године укинута ово позориште, заједно са још неколико других босанско-херцеговачких позоришта (да би се омогућило формирање Сарајевске опере), у згради позоришта у Бањој Луци ради Аматерско позориште РКУД „Пелагић”, у којем – уз аматере – наступа и неколико професионалних глумаца (нпр. Добривоје Раденковић, Дана Петровић и

Ема Микић). Послије шестомјесечне паузе, поново се формира професионално позориште, под називом „Окружно народно позориште” и тако ће се звати током сезоне 1946/47. Послије тога поново је „Народно позориште”, а од сезоне 1953/54. добија име „Народно позориште Босанске крајине” (в. Лазаревић и др. 1980: 377).

Управници Позоришта у Бањој Луци, након периода њемачко-усташке окупације и „хрватизовања”, под партизанском управом, били су: одмах по ослобођењу Касим Хаџимустић (1945), потом Добривоје Раденковић (1946/47), Миле Пани (1947–1950), Лојзе Штандекер (као вршилац дужности, 1950), Славко Радић (1950–1952), Радослав Веснић (1952–1954), те Милорад Ерцег (1954–1955), а коначно, на истеку посматраног периода Драго Мажар (1955–1958), што се „поклапа” са новим вјетровима у култури и театру социјалистичке Југославије (након „преломне” 1956. године). Сви управници у наведеном одсјечку времена (1945–1955) били су више „директори” него „управници”, тј. више „административни руководиоци”; увијек имајући поред себе умјетничке руководиоце Позоришта, у чијој надлежности је била и репертоарска политика, глумачки и редитељски ангажмани као и програмска одређења (нпр. Ахмед Мурадбеговић је умјетнички руководиоцац и редитељ у Кући, од 1956. до 1960).

### *Драма у БиХ, 1945–1956.*

„Прва послератна деценија у босанскохерцеговачкој<sup>19</sup>, па тако и у бошњачкој<sup>20</sup> драмској књижевности, обиљежена је готово у цијелости тенденциозним соц-реалистичким начином црно-бијелог сликања ликова и сукоба, са обавезним разрјешењем у правцу тријумфа правде и позитивног принципа. У складу са стилем који не трпи нијансе јавља се искључивост и у тематској оријентацији, па се писци најчешће одлучују за приказ догађаја из народ-

---

<sup>19</sup> Појам дословно преносимо, иако је јасно свима (осим претенциозним заступницима „великобосанске” идеје) како не постоји – и никад није постојала! – никаква „босанскохерцеговачка драма”, него и искључиво „драма у БиХ”; као што не постоји ни „југословенска драма”, него „драма у Југославији”, односно: постоје различите – иако могуће сличне – националне књижевности! (Успут, личи ово претенциозно „својатање” на нимало бенигно „растегање” појма језика и његово именовање као „босански”, умјесто „бошњачки”; будући да се назив језика којим нека национална група говори изводи од имена те етничке скупине: нпр. Бошњак – бошњачки, а не Бошњак – босански!)

<sup>20</sup> *Интересантно је да Музаферија (в. 1996: 23-24) тадашње ауторе и њихове комаде настале у периоду Рата и њемачко-усташке окупације смјешта у одсјечак „међуратне бошњачке драме” (?) Остаје и питање како се међу ауторима „бошњачке драме” нашао, рецимо, и Скендер Куленовић, као и питање на које то ратове мисли писац предговора и састављач антологије?*

ноослободилачке борбе, или рјеђе, за текуће појаве у развоју социјалистичке стварности, што све скупа резултира жанровским сиромаштвом у свођењу избора само на комедију и драму. То је вријеме ускипјелих фраза и паролашке синтаксе што нарочито у драмском облику тражи своје испољење и налази га у агитовки, посебној врсти текста политичког театра, у којем дијалози теку без ослонца у радњи и карактерима и у којем доминира плакатски поклич са јасно дефинираном поруком на нивоу ужареног социјалистичког моралитета” (Музаферија 1996: 25).

У датим друштвено-историјским околностима и наметнутим соцреалистичко-плакатским „узусима” за умјетност уопште (а тако и за драму или позоришну умјетност), драмска књижевност у БиХ „болује” од истих слабости, као што се и позориште профилише у истом (само „децентрализованом” – тачније „провинцијском”) виду. Међу драматичарима у БиХ посматраног периода оглашавају се (в. Брђанин 2010: 172-187) Бранко Ћопић (в. Брђанин 2011: 382-397), Скендер Куленовић, Расим Филиповић<sup>21</sup> и Хамза Хумо<sup>22</sup>: углавном агитовкама (Филиповићеве *Крв је ускипјела* 1946. и *За нови живот* 1947; Куленовићев *Збор дервиша* 1950).

Ипак, први посљератни драматичари у БиХ нису били писци: Душан Благојевић, Исмет Мујезиновић и Драго Вучинић, „по партијском задатку” (у част Октобарске револуције) – у вријеме када су Нијемци још увијек држали комуникације и постојала је могућност поновне окупације (приказано 6. новембра 1944, у тек ослобођеној Тузли) – пишу „у шест руку” комичку игратију („сатирична бурлеска у три чина”, в. Лешић 1990: 278) *Кафански стратези*, у којој тројица представника три народа из БиХ (Мујага–Триво–Иво) у кафани воде „своју политику”; у основи слично

---

<sup>21</sup> /Растока код Кључа 1909/ Иако пише од прије Рата, објављује и играју му се комади (између осталих *Тако је суђено* 1929, *Берзелез Алија* 1934, *Приказа* 1935. год. ...), дјела му се изводе и у НДХ-периоду (*Мошћанице, водо племенита*, написано 1938, изведено у Сарајеву 1940. а у Бањој Луци фебруара 1942; *Откако је Бањалука постала*, написано 1939, изведено у Бањој Луци – наручена за потребе тог позоришта – 14. фебруара 1940. али на репертоару и 1942/43. и 1943/44; *Пошетала Хана Пехливана*, написано 1941, изведено 1943. а на репертоару 1943/44). Придружио се партизанима у тридесет и петој години, по капитулацији Италије, 1943. године, а након Рата дјела му се изводе углавном на аматерским позорницама (в. Лазаревић, Лешић 1980: 124).

<sup>22</sup> /Мостар 1895–Сарајево 1970/ Хапшен и суђен у аустроугарској окупацији као припадник „напредне омладине” просрпске – југословенске оријентације. Прије Другог свјетског рата за своје књижевно дјело добио награду САНУ. У усташкој „етапи” није књижевно активан, а последије Рата – у Сарајеву – директор „Умјетничке галерије”; аутор једног комада за дјецу *Сребренова побједа* и сценске драме *Три свијета* (1951), играног у Бањој Луци, прем. 10. јануара 1952, обнова у сезони 1952/53. У комаду је тематизовано питање „правог опредјељења” током Рата.

замисли (доцније, 1947) Скендерове *Дјелидбе* (потоње прве драме – представе званично забрањене, одлуком „надлежних” у БиХ).

Међу првим драматичарима послератне БиХ издвајају се Ћопић<sup>23</sup> (*Нове жене*, 1945; комад објављен у „Слободној Далмацији” у Сплиту: са васпитном функцијом, просвјетивања) и Куленовић<sup>24</sup>, са „предизборним” комадом (11. новембра 1945. заказани су избори), „агитком” *А шта сад?* (1945), замишљеном као „поспрдна слика” поражених реакционара. И ови, као и ненаведени „сценски комади” одликују се истим врлинама (или манама, зависи „одакле” се гледа!), слично оцијењеним „агитаторским једночинкама” Расима Филиповића: паролашким језиком и политизованим репликама „непријатељској дјелатности” се супротставља „величина” партизанске борбе тако да сцена постаје трибина на којој се приказују актуелни догађаји и то у пропагандно-политичке сврхе (в. Лешић 1991: 5-24). Промовишу се врлине „новог морала” у коме човјек „побјеђује себе” у име општих идеала, „постаје заправо једнодимензионални монумент вриједан само извањског дивљења што бесмислено одзвања као празна јака парола” (Музаферија 1996: 25).

Дакле – као и у цјелокупној *титовској* Југославији, 1944–1945 – и у СР БиХ је на дјелу (и у драмској књижевности и у театарској умјетности) „створени утилитаристички и догматски однос према умјетности”, који је посебно прочитан у односу према драми и позоришту „јер су одмах након ослобођења земље, у вријеме револуционарног социјалистичког преображаја друштва, походи у театар добили карактер *митинга*, позоришта (па самим тиме и драмска књижевност) постају ватрени и бескомпромисни пропагатори нових идеолошких тенденција са задатком да *одајају* народ, а то значи, како је писао Радован Зоговић, да га ‘наоружавају идејним оружјем’, показујући ‘људима какви треба да буду и какви не смију бити’. Од драмске књижевности се тражила *идејна јасност* ‘сваког лика у политичком и друштвено есенцијалном смислу’, она је морала да изрази сав ‘драматизам нове епохе’ и да при томе ‘афирмира прогресивне тенденције друштвеног развоја’ и да у исконској (класној)

---

<sup>23</sup> У *посматраном периоду (1945–1956) настају комади*: Ударници (дјечји), игран у Бањој Луци и Сарајеву 1946; и Мајор Баук, изведен 1950. у Сарајеву. *Народно позориште Босанске крајине „открило је у Ћопићевом богатом књижевном опусу изворни дах средине у којој и само дјелује, па су и она Ћопићева дјела чија је структура изразито приповједачка постала за ово Позориште истински умјетнички изазов да се тражи свој аутентичан сценски израз и створи неконвенционална представа. Одмах иза ослобођења, у сезони 1946/47. изведена је његова позоришна игра за дјецу ‘Ударници’ или ‘Дружина јунака’ (25. 12)’ (Лазаревић, Лешић 1980: 71).*

<sup>24</sup> *Дјелидба*, комедија у три чина, Сарајево 1947, изв. Народно позориште 5. фебруара 1948; Бања Лука 12. априла 1958, у режији некадашњег усташког интенданта сарајевског Народног позоришта, Ахмеда Мурадбеговића; *Вечера*, комедија у два чина, Сарајево, 1947. изв. у НП Београд 20. септембра 1948; *Збор дервиша*, „сатирична игра”, изв. у НП Сарајево, 22. марта 1950.

борби 'прошлости и садашњости стоји непоколебљиво на страни изградње (...) будућности у данашњим условима'" (Лешић 1991: 5).

Као и сâм театар, и ПОЗОРИШНА КРИТИКА у Бањој Луци – од послје рата – „лута” и трагајући за властитим изразом (никад не достигавши неки жељени ниво, а ни обим /в. више: Лазаревић и др. 1980: 374-376/), своди се на узредну и спорадичну, идеолошки „обојену”. Суштински, и након 1945. године („ослобођења”, како се донедавно говорило), нема велике разлике (осим идејно-идеолошке) према „нивоу” ратноокупационе или међуратне позоришне критике.

Први послератни критичар био је (примарно књижевник) Тамил Сијарић, који у ствари и не пише „типичну” позоришну критику: његови текстови су прије „импресионистички записи”, опсервације о виђеном, без настојања да се било који елемент театарске игре засебно анализује, или барем само назначи. Слично се односи и на повремене „приказе” које пише Владимир Козомара (познатији као шаховски велемајстор!); да би тек покретањем *Бањалучких новина* септембра 1953. (доцније *Крајишке новине* па: *Глас, Глас српски, Глас Српске*), позоришна критика почела добијати сасвим други смисао. „Дескриптивни облик рецензије, који његују Вељко Јеловац и Кемал Халимовић, посебну вриједност добиће тек кад се почиње јављати Бранко Милановић” (Лазаревић и др. 1980: 375-376), који пише позоришну критику континуирано (од 1958. до 1960) у *Крајишким новинама* и *Путевима*; дакле изван граница посматраног периода (1945–1955).

### *Репертоар*

У складу са помињаним идејно-идеолошким (и друштвено-социјалним, те материјалним) претпоставкама, НП у Бањој Луци је полетно кренуло у свој „нови живот”: током прве сезоне изведено је 6 премијера по текстовима домаћих и 5 страних аутора, а у току цијелог периода (од сезоне 1945/46. до 1955/56) 62 домаћих и 54 страних (в. Лазаревић и др. 1980: 408-410). Већ 3. новембра 1945. постављен је Нушићев *Хаџи Лоја* (чиме се поново показује наглашена идејно-идеолошка „репертоарска подлога”).<sup>25</sup> Од комада домаћих аутора (као и у случају – за само мање од

---

<sup>25</sup> Сумњамо да се жељела остварити „веза” са отпочињањем рада Позоришта, када је 18. октобра 1930. (поред „комада” Будумира Швабића *Повратак* и Риста Одавића *Хеј Словени*) изведен исти Нушићев текст (в. Брђанин 2010: 127-163). Посриједи је – оправдано је вјеровати – „тематско подударане” са савременом историјском „праксом”: оружани отпор страном (њемачко-аустроугарској) окупацији, и то припадника сва три народа у БиХ! Уз то – доказано и постављањем још три комада истог аутора у истој сезони – „играло се сигурно”: комедије, па још и „друштвено ангажоване” (у случају „партизанског позоришта” – прије свих – *Народни посланик*); а *Коштана* и *Зона Замфирова* (најизвођенији комад у историји Позоришта), на репертоару показују и други

мјесец и по, односно укупно 40 дана, тј. по једна премијера на и мање од седмице; што упућује на мали број извођења и посјетилаца<sup>26</sup>, односно потребу – жељу Управе да новим – али „провјереним” – насловима стално привлачи публику – још три Нушићеве драме: *Народни посланик*, 11. новембра; *Сумњиво лице* 6. а *Ожалошћена породица* већ 12. децембра!), одмах након „ослобођења”, на репертоару су (само) „доказани” комади (искључиво) српске драматургије: Борисав Станковић *Коштана* (1. 12) и Стеван Сремац *Зона Замфирова* (26. децембра 1945). Страни репертоар прве сезоне доноси ауторе Русе (три комада за само дванаест дана): А. П. Чехова (*Просидба*, 4. 11)<sup>27</sup>, А. Е. Корнејчука (*Тајна мисија мистера Перкинса у земљи бољшевика*, 8. 11), Н. В. Гогоља (*Женидба*, 17. 11); као и (игран и у усташком периоду) комад Паула Шурека *Улични свирачи*<sup>28</sup>, 19. 12, те *Сребрна кутија* Џона Голсвортија (24. 11. 1945).

Исту „праксу” учесталости премијерних поставки (са истим разлогом!), опажамо и током наредне сезоне 1946/47. (а слично је и цијелим током посматраног периода, до 1956): десет домаћих комада<sup>29</sup> (опет три Нушићева, *Госпођа министарка*, 13. 11. 1946; *Покојник* 12. фебруара те *Ожалошћена породица*, 2. 4. 1947. са 5 извођења, уз „иновирање” глумачке подјеле, али истог режисера, Добривој Добрица Раденковић, који и наступа у улози Агатона); као и 5 страних комада (доминација Руса<sup>30</sup> – „Источњака”, а само један „Западњак” Ежен Брије, *Страдалници*, 6. 11. 1946. са укупно 13 извођења – једно на гостовању – чије дјело се очигледно „тематски уклапа” у идеолошку оријентацију и репертоарску „политику”). Страни репертоар – током читавог периода, до истека 1956 – подразумејева (углавном) слична опредјељења као и предратни (зачудо, слично и усташко-ратном!), уз – разумљива – одступања у „предзнаку”, тј. национално-социјалном поријеклу аутора и њихових тема.

---

репертоарски „ослонац”: фолклорни комади са пјевањем (свједочи о невеликим амбицијама, али и ниском нивоу укуса публике).

<sup>26</sup> *Хаџи Лоја* 4 извођења; *Посланик* 3; *Лице* – само премијера; *Породица* 5. Број посјетилаца није ни билежен (в. Енциклопедија 1980: 201, 319, 450, 346).

<sup>27</sup> Истог дана и „премијера” *Долазак слободе* Д. Раденковића (очито пригодан програм – „сценски рецитал”)

<sup>28</sup> Исти комад – аутор на репертоару и у усташком периоду (премијера 17. маја, 1944); „рационално” се изводи комад, који се није „изиграо” (3 извођења), без обзира на то ко га је (и када!) поставио.

<sup>29</sup> *Бидо* Веселиновић-Брзак; *Ослобођење Косте Шљуке*, Петар С. Петровић; Владимир Назор, *Црвенкапица*; Ћопићева *Дружина јунака – Ударници*; *Зона Замфирова*, С. Сремац – С. Бунјић; Мирослав Фелдман, *Из мрака*; Р. Плавић – М. Ђоковић, *Вода са планине*; уз обнову Станковићеве *Коштане* и Широлиног *Дугоња*, *Трбоња* и *Видоња*.

<sup>30</sup> Максим (Пјешковски) Горки: *На дну* (16. 10. са 9 извођења) и *Васа Железна* (11. 12. 1946; 5 пута); Г. К. Булгаков, *Нови дом* (27. 11. 1946; 12 извођења); Валентин Катајев, *Путем цвијећа* (9. 10. 1946; 9 представа).

Сљедеће сезоне донијеће (посебно након *коминтерновске* '48, када се скида са репертоара Гогољ, да се не постави на бањолучкој сцени наредних 50 година; све до пред крај 20. вијека, прољећа 1999) „ревизију” *руског репертоара*, који доминира до краја 1948,<sup>31</sup> да би се доцније (од 1949, када нема нити једног руског комада на репертоару; до истека посматраног периода) све свело на два комада – нимало случајно, од „доктринарних стаљиниста” осумњиченог аутора – А. Н. Островског<sup>32</sup> (*Без кривице криви*, 30. 9. 1950; *Таленти и обожаваоци*, 19. 12. 1951); те по један Л. Н. Толстоја (*Живи леш*, 26. 2) и А. П. Чехова (*Ујка Вања*, 15. 3. 1953). Истовремено, сцена се „отвара” комадима аутора из “ападњачког културног круга” (нпр. *Голдонијева Мирандолина* 30. 12. 1948; *Досјетљива дјевојка* Лопе де Вега, 24. 3. 1951; Шекспирова *Дванаеста ноћ или како хоћете – Богојављенска ноћ*, 7. 2. и *Млетачки трговац*, 21. 9; Макијавелијева *Мандрагола*, 3. 4. 1952; Молијерове *Учене жене*, 29. 1. 1953. и *Тартиф*, 10. 12. 1955; те *Чаша воде* Ежена Скриба, 31. 12. 1953; Шилерова *Сплетка и љубав*, 25. фебруара 1954; али *Баволов ученик* Ц. Б. Шоа, 19. 12. 1954. и *Пигмалион* 23. 12. 1956); дакле, домаћој (и иностраној!) „класици” (нпр. *Стерија*, *Покондирена тиква* 30. 10. 1948. и *Зла жена*, 30. 4. 1955; вишекратно Нушић, поред одраније навођених наслова: *Дугме*, *Кијавица*, *Министарско прасе*, 16. 11. 1950; *Слон*, 21. 1. 1951. у адаптацији – тада глумца НП у Бањој Луци – Ратка Сарића; и *Др*, 8. 10. 1955; *Зулумћар* Светозара Ћоровића, 13. 10. 1951; *Сремчев Поп Ћира и поп Спира*, 19. 11. 1949; *Држићев Дундо Мароје*, 3. 12. 1949; поред обнова „хитова”, нпр. *Зона Замфирова*, *Коштана*, *Ђидо...*); веома ријетко савременој „продукцији”, нпр. *Ана Кристи* Јуцина О’Нила, 12. 10. 1954.

Ослонац (националног) репертоара – већ у овом периоду, све је мање Срба – драмских аутора, на бањолучкој сцени – постају савремени (али и „баштињени”) комади аутора (различитих) југословенских националности: Виктор Цар Емин, *На стражи* (21. 4); Мирко Божић, *Повлачење* (5. 11. 1949); Драго Герваис, *Реакционари* (16. 3); Лојзе Штандекер (исти онај, глумац и редитељ у усташком периоду), *Другови* (22. 4); Иван Цанкар, *Слуге* (21. 10) и Мирјана Матић Хале, *Тешке сјене* (30. 12. 1950); Јакша Кушан (исти онај, активан у усташком периоду), *Хиљаду и друга ноћ* (3. 2), Милан Ђоковић, *Раскрсница* (6. 10) те Војин Ђорђевић, *Сњежана и седам патуљака* (29. 11. 1951); Хамза Хумо, *Три свијета* (10. 1); Милан Огризовић, *Хасанлагиница* (21. 2); Војмил Рабадан, *Постолар и враг* (16. 5); Љубинка Бобић, *Породица Бло* (30. 5); Војин Ђорђевић, *Мачак у чизмама* (13. 9); Св. Ранковић–П. С. Петровић, *Сеоска учитељица* (13. 11)

<sup>31</sup> Гогољева *Женидба* (8. 11 1947), В. П. Катајев, *Дан одмора* (7. 2. 1948), К. М. Симонов, *Руско питање* (29. 2), Е. П. Петров /право име Е. П. Катајев/, *Острво мира* (25. 10); В. Н. Бил-Белочерковскиј, *Живот зове* (22. 12), С. Ј. Маршак, *Маџин дом* (7. 11. 1948).

<sup>32</sup> *Шума* (6. априла 1957) „излази” из временског оквира; као и „обнова” *Васе Железнове* М. Горког (15. 9. 1956).



и Владимир Черкез, *Шпијуни* (25. 12. 1952); Перо Будац, *Међава* (15. 1); Радослав Веснић, *Први вал – Четрдесет прва* (9. 4); Драго Мажар, *Завјетрина* (23. 4); Крлежа, *У агонији* (7. 5) и Марко Каваја, *Барба Барова трабакула* (6. 6. 1953); 1954: П. Будац, *Клупко* (17. 4); Братко Крефт, *Цељски грофови*, комад игран и прије Другог свјетског рата, премијера: 13. 11. 1940 (7. 10); Драго Жерве, *Каролина Ријечка* (21. 10); Ахмед Мурадбеговић (ушашки интендант Позоришта у Сарајеву), *Мајка* (11. 11); 1955: Антоније Колалт–Фердо Делак (у ушашком периоду „равнатељ хрватског казалишта” у Бањој Луци!), *Млетачки тројци* (1. 10), Крлежина *Леда* (22. 10), Калман–Месарићев *Пословне тајне* (17. 12), као и „три актовке из босанскохерцеговачке драматургије” (в. Лазаревић и др. 1980: 410), Ђоровић–Шантић–Кочић, *Адембег-Хасанагиница-Јазавац пред судом* (16. 10); те – коначно – 1956: Алојзиј Ремец, *Магда* (9. 2), Расим Филиповић (активан и игран у ушашком периоду), *Неумољиве страсти* (15. 2); Драго Мажар, *Бура пред зору* (17. 3); А. Лешчан, *Путник без карте* (1. 4); Крлежини *Господа Глембајеви* (4. 10) и *У агонији* (5. 10), те – са комадом играним у међуратном периоду у Бањој Луци (21. 9. 1933) – Јосип Косор, *Пожар страсти* (4. 12. 1956).

И – на крају овог „рекапитулисања” репертоара Позоришта у Бањој Луци – ваља истаћи да се (идеолошки-пропагандно мотивисано; свакако, не драмским квалитетима), поставља (20. 3. 1948; режија Миле Пани) – драматуршки „тањушан” и неуједљив – „комад за једнократну употребу” (већ помињан, као први сценски текст настао у БиХ, док рат још траје!), аутора – који и нису били ни драмски, а ни писци уопште – Драга Вучинића, Исмета Мујезиновића и Душка Благојевића, *Кафански стратези* (али – очигледно – идеолошки и те како „употребљив”, још и онда када земља хрли у сусрет сукобу са *сталинизмом*, 1948). Можда ће ово подсјећање бити и најбоља илустрација у коме (умјетничком) смјеру је крманио „брод” јединог професионалног позоришта на територији данашње Републике Српске, Народног позоришта у Бањој Луци, током посматраног периода, од 1945. до 1956. године.

## Литература

- Брђанин 2010а: Б. Брђанин, Народно позориште у Бањој Луци – национални театар, у: *Свјетска драма и домаћа позорница*, Бања Лука: Арт принт, 127-163.
- Брђанин 2010б: Б. Брђанин, Тридесет година „изгнанства” из завичаја, у: *Свјетска драма и домаћа позорница*, Бања Лука: Арт принт, 172-187.
- Брђанин 2011: Б. Брђанин, Куленовићеве драмске цензуре и „аутоцензуре”, у: *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности*, Зборник радова, ур. Ранко Поповић, Бања Лука-

- Источно Сарајево: АНУРС-Филолошки факултет УНИБЛ-Филозофски факултет УИНС, 382-397.
- Глигорић 1946: В. Глигорић, *Позоришне критике*, Београд: Просвета.
- Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, треће издање, Београд: Просвета.
- Јовановић 1966: Р. В. Јовановић, Предговор, у: *Српска драма*, „Српска књижевност у књижевној критици“, књ. XI, Београд: НОЛИТ, 5-13.
- Јовановић 1974: Р. Јовановић, Етапе развоја београдских и српских позоришта после 1944. године, *ТЕАТРОН*, бр. 1, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 76-85.
- Лазаревић и др. 1980: П. Лазаревић, Ј. Лешић и др., *Народно позориште Босанске крајине 1930–1980*, Бањалука: НП БК-Глас.
- Лукић 1968: С. Лукић, Предговор, у: *Савремена југословенска драма*, Београд: Просвета, 5-10.
- Луначарски 1978: А. В. Луначарски, Позориште и револуција, у: *Социјална драма*, прир. Тихомир Вучковић, Београд: Нолит, 51-67.
- Мајданац 2011: Б. Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Београд: Алтера.
- Маринковић и др. 2000: Р. Маринковић, Н. Милошевић Ђорђевић и др., *Кратки преглед српске књижевности*, Београд: Лирика.
- Марјановић 2005: П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Нови Сад: ПОЗОРИШНИ МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ.
- Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.
- Поповић 1974: Ј. Поповић, *Позоришне критике*, Нови Сад: Стеријино позорје.
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, предговор у: *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ, VI-LXXXI.
- Ћирилов 1961: Ј. Ћирилов, Теме и облици, у: *Наше позориште данас*, Нови Сад: Стеријино позорје, 74-79.

## POSTMODERN WAR IN FASHION WORLD

The beginning of this story is in the end of all stories, because the sun rises at the beginning of the work. The Assyria-Babylonian literature with the Epic of Gilgamesh gave the oldest literary text and buried all of our new stories forever. The last lost boards aren't lost by accident, they are hidden inside of us. In these boards begins the mystery of life, the search for perfection, those are the remaining boards of our lives which leave their signatures on their own way. Maybe the whole myth is in the mysterious disappearance of the Biblical sins?! "The search for immortality" is the question of life. Why are we here in this world, what is our role? The basic of these questions is in the duration of the human stay on the Earth. The postmodernists' questions are used in the post-postmodern constellation of the new story, which is going to be supported by audio-visual form, just like the written one.

The beginning of the story starts with the *In medias res* of the problem, and the reason lies in the search for the immortality potion. The potion is used as a metaphor, the search for the potion symbolizes rejection of the immortality; it doesn't exist and it never existed in the first place, the potion has to be found to clear the minds, or this potion is the Gilgamesh herb and the solution for the symptoms of the collective unconsciousness. For the autopsy of our complex problem, we have used the technique of hypnosis, which is implemented by the readers. In the conception of the story, we use folklore elements: "once upon a time, behind a huge mountain..." The idea is encouraged by the nature, the nature being the intersection for analysis of the field, whether we are going to accept the nature as the nature of our instincts, or as her natural instinct for reproduction. Stobi is used as revelation, which has once been a kingdom.

There is a postmodern usage of some historical names for the story's characters, such as Hera, Uranus, Athens and Aphrodite. They are used metaphorically to explain the nature as the creator and the sky as the ruler, and also to explain the battle between these two laws. The characters are just cartoons which feet are deep under ground while they are waiting for their prize from the sky. The gods and semi-gods are represented in an Apollo-physical form. Psychologically, for all the great truths and problems, there is need for visualization of the same. The search for the solution and the vision of the opticum is the easiest way for manipulation and self-satisfaction. Today the world is facing the Apollo principle, and this time the Apollo principle is developed through his neurosis, stress and trauma. The trauma itself is used as

---

\* maja.kikiritkova@ugd.edu.mk

the final image with the help of the true picture of the problem-Freudian perspective. The Argaedi Dynasty is used as the dynasty of origin of Alexander the Great, which expresses the greatness, but also the bitterness of the close relationships, since the success or failure of the strategy for success, only depends on the environment as an image of our desires and drives. Also the place called Stobi, is used in the story as a place because there is the point of collision of two rivers Vardar and Stobi that to another level lead to the conflict of the two images in us-Thanatos and Eros. The two forces merge into one, and the water as an integral unit is metamorphosed in a body. However, despite the fact that the story is suggesting archaism, a train is inserted as a vehicle, but also as a mediator of the new discoveries, eg. The steam locomotive- a great discovery, a new hint. That is the new era and a new way of looking at things. The train which will take them to the county's door is the door which took her parents to death; it is also the covered trauma which symbolizes the rot of society. The motive of the May-Hibalba is used, the star which dies to be reborn again. This motif of Hibalba is processed in the death of some feudal lords and formatted in the life of the new feudal lords. Besides their high moral education (the feudal), as it is said in the story, deep inside the story exists a smoldering struggle between the classes, in these divisions the capitulation of the war falls for their act, openness and closeness of honor and morality. We have two different class titles: feudal lords and barons, different merge of different times, but in one templarium.

Hera is the Countess which has to choose between two aspects that carry a variety of pleasures, whether she chooses her safety and will it revive her into the character of the feudal women (Aphrodite and Athens) and in the meantime exploiting their character will help her meet the main life mission or she will succeed suppress her main desire for life on the expense of the social mission, because the all-living is a mission consisting of eternity and perseverance!

Aphrodite finds out the truth about herself, she recognizes her reincarnation in the matter, in the need for materiality, that way she transforms her beauty into a material beauty. She forgets the words and reprimands of her parents that "the right person is born and matures in spirituality". This time she stereotypically performs her role with a higher goal. It is time to recognize who she really is, a quest or astral projection into her. The forbidden fruit is always sweeter. There is another story in this story; the main matrix is working on another sub-story: The Biblical story of Eve, or the eating of the forbidden fruit. While in the Biblical story, the snake was it that made Eve eat the fruit, this time for that purpose in the role of the snake is placed the Freudian Id. The main battle is fought between Ego, Id and Superego, instincts prevail, but in the passion for the new revelation, there is where the question for Niche's victory over fear lies. Fear is represented as a fear from the New, the New is covered with spines, and the Old is furnished with roses. We are in the middle of the tunnel, where we only see the space from which we began going. We have two themes of thinking, is the way towards self-knowing easier that the way towards

recognizing. The self-knowing goes along with the physical pain to the depict of the spiritual reason. While in the recognizing of things lies the Aristotelian tragic character, the tragic character basically contains recognition of the mistake made out of ignorance. In the room where the magic happens, magic can be seen as white or black. Black magic is a pagan general search of immortality, upon the death of others. But the white magic searches for the solution of the victory of the cosmos over the chaos, where “theory of relativity” is used, exaggerated to fit the abstract whether the speed will beat death. Can we stop the time if we beat speed?! The speed in the story is represented as light in their mental journey, they are petrified, it will take several moments when the two sisters enter, to return back, so as to return back to the human instincts and thus respect the speed of the Earth, they must return to the axis of their present and their speed while new ones who have entered the sacred act, see the petrification only in human nature. The drink they drink and his color, pale yellowish, cannot be accurately determined whether it is a drink with hops, similar to beer, and if it is confirmed, it would be the first drink of the gods. Or are we going to put it as a new way of understanding the reality of the gods in wine and grapes as god’s drink, but the god’s drink would be preferred by Dionysus. In this way of autopsy of the story, we do not need Dionysus. By changing the color of the drink, the intentions expressed in the following picture are changed too. The next paragraph of the story, the color of the drink changes from pale yellowish into dark red, it has absorbed the ingredients of the orgy-like the god Dionysus, and therefore the urges are the things that change colors. Here, the motive of the memory of the liquids is developed too, a postmodern issue developed as the memory of time. What remains of us after we leave?! Color changes and by the intentions, coloring can be connected with instincts, but it is also expressed through the aura. In the fight of the Count against his own instincts, he turns to the Eros, just like being overwhelmed by the animal in himself. In the innocence of Athens and Aphrodite, the Count recognizes his self-destructive nature. The Count in their game recognizes his own game of inciting his secret sexual nature. The Countess plans dinner, the frequency of hatred is felt between them, hatred that will bring a new steady state. The Countess already puts on the Ad cover, her assistant is Cerberus, the dog that would give her the deadly strike for her ultimate spiritual freedom. But instead of the two planned feudal heads, the three-headed dog satisfies itself with the disintegration of her beautiful Countess’ head, the outcome is supported by the Count himself.

The Count is intoxicated; he brings his brain membrane to transparency, leaving the impact of Id behind. He hoaxes a deadly potion to the Countess so that he would always depict the three of them together with their new roles (The Count and the Feudal ladies).

Let’s take a look of the story on a narrative level as a postmodern tale through the Aristotelian prism. We start with steady state, the arrival of the two sisters in the castle. At the moment when they are in front of stairs in front of which stands the intersection of their direction, that’s when the temptation

comes, they succumb to temptation and make mistakes out of ignorance. They recognize the error in the unsettled relationship between them and the Countess. To fix the new situation, the gods appear just like in the old (the forging of the weapons of Achilles) Dionysus stands out as the winner, with a very complex Freudian perspective of observation and the final part of the story. The instinct of the Eros of the Count wins and leads the Countess to death, she dies. With her death, we come to balanced situation again, but this time the balanced state is different. Let's take a look at the Countess' and let's examine it as a tragic, she has been damaged, but her mistake is found in her revenge. Her revenge is examined at a much higher rate, now at this point the mistake in her claim of revenge appears, as a human feature, in her veins the fight between the animal and social state has the society as a winner in terms of revenge for the pride that has been disturbed, which in this case is placed on a high social level, she is punished because she changes her role. . All characters are round, there are no flat characters, because they all change their role from a given starting point, they end up in a new point with new convictions and character mimics!

The creation of clothes, which is the driving force that mutually created story, takes effect from the Baroque and it was the English Baroque from 1620. Why English? Since the foundation of the Baroque, but also the civilization identity, England colonies possessed most of all populated areas in the world. With this in mind, Kikiritkova unveiled her Baroque on Macedonian soil, although topographic, Macedonia is considered a bypass section in the history of the Baroque, though the historical puzzle everyone assembles by themselves, Kikiritkova takes the same as a thread. It is her collective unconscious in the examinations, but with psychoanalysis we can find out about the age of its reincarnation in the beginning of the very idea of the Baroque. Baroque as a mix and a postmodern technique is presented in her collection Spring – Summer. Imagine the oxymoron Kikiritkova always opposes the initial opinion of Baroque, reflecting the kitsch that is reflected by weight. She saved the weight expressing it in her creations with many layers, and reduced the heavy brocades with clippings which help us all make a new vision of the Baroque , so much visually , and so little weight . She tried to justify the perception of weight with the layers and just created an optical illusion. The first part of the story where the young Feuds are welcomed, the photos don't show the Counties and they are not in the foreground, just their blackness is seen. The Count is wearing a white shirt that is contrasted by the black suit, the sleeves show volume, while the Countess is in black with black roses on her head like a garland. The Feuds are in white, while Aphrodite is wearing black skirt and black shoes with gold embroidery. It symbolizes her walking towards something new; she has on her head white flowers that still reflect her physical and mental innocence. In the next picture and part of the story, they are designed to adapt the newly gained spatial rules. At one point, they are all in black, with large laces which finish with gold stripes; they wear black flowers on the heads. The black symbolizes reticence and that each of them has a hidden secret that she wants to hide. Although the

Feuds wait to uncover the darkness, and to perceive it with that, the Countess deep into her body and in convoluted uterus will always tighten her lacking of child, giving it black veil. Aphrodite lies on the white bed, her blackness is lost into whiteness and redness of the roses, although there is more attention that comes to the design where you can see hand-embroidered gold flowers on black lavish lace and silk shirt that floats on the bed. The story finally comes to some meaning with a purpose while Aphrodite sinks into the matter.

The two sisters, walking the path of the Roses, the so called Forbidden Road, Athens is dressed in gold-black brocade, where the gold is seen in the embroidery, the torso and the shoulders are covered with a black cloak, the thickness and width of the form is recognized. Aphrodite is wearing a brocade dress which ate the chest and arms ends in black lace, the lace shows the breasts, this section highlights the Eros, the breasts as a reflection of motherhood, and in the hands the disguised purity is seen. The composition ends with tuck of solid material that absorbs the corporeality. The Count and The Countess in the image of their world have: (Count) he has a shirt with tucks around the neck and the sleeves in order to show class and mental nature , while the Countess is dressed in black silk that discerns the hands, the sleeves reach her ankles , her transparency ends with nakedness of the hands , they are free to take in, while the covering of the hands and their taking are run through camouflage and manipulation by others' energies... The Count's greenish – black jacket is replaced with red brocade jacket. The jacket, a compositionally is pointed with black edges, which emphasize the waving of the Eros in the boundaries of the unconscious. The quality of the material determines his class, but the English color setting of ranks is also used, the red is used as a servant or color of the Jesters and it shows us the Count's serving instincts!

In the next picture, Aphrodite is wearing a white dress that materially consists of brocade, the skirt is made of brocade to the knees, while from the knees to the feet, and the brocade melts into silk. The brocade weight, its rigidity becomes soft and smooth end of silk lace that is used and spreads in both lung wings, thus changing the opticum, concentration and observation, and thus the story gets a new look or a new change. Athens is wearing a white dress, materially, she is all in brocade, compositionally ending with emphasis on the upper side of her chest with a black belt around her waist which symbolizes Venus, but also the hiding of the image of Eros, the shoulders are bright and covered with laced black cloak that ends in flowers of lace and gold stripes, they retain the rigidity and solidity of the model, but emphasize the character.

The Count on the last scene where the twist is, is wearing the same red jacket with black pants, he has recognized himself, therefore remains in the same outfit. Athens is wearing a white shirt with a double and triple layer which shows her rigidity, the black pants are seen down that are embroidered with gold circles of sterling gold. Aphrodite has a black skirt that has its weight and a white lace shirt. Finally in the climax, Athens is dressed in a long black dress,

while Aphrodite in white. The disentanglement specified the colors and creations.

The performance on stage, the show itself, the characters of the story were brought to life in a completely different way. There were 15 female models and one male model. Everything was supported musically with the sounds of Amelie Poulain, the runway had attached two baroque-gold picture frames, each girl was alternately captured in one frame, so that she would go back to the runway and end up in the other frame. The runway, the beginning of their walk was capture in one frame, the original character and the completely new one in the new framework, before the exit, which presented the other recognition. The models were walking safely, changing their clothes and their faces. The designs of the story were in the limelight because the full stimulation of the senses culminated with the final appearance of the male model through the pictures, in the end two girls, one in white and one in black dress appear to him, he goes towards the black and after that towards the white. The role of the color as bad and good didn't have symbolism, except one, in the end of life, the choice and the beautiful moments are seen, and the beautiful moments in the fairytale, mean rereading of the same with the different eyes, richer with another experience.

The defile remains only with the designs, which with increased speed were sent by applause, the black brocade remained too, the gold lace, the white lace and the thoughts that the viewers of this irritation should focus on. Do we create the real story? Do we really choose our actions, just as they chose whether to attend or we?!

We are like snails, the longer the road and the wetting of our mucosa; the bigger is the chance to leave a Universal message.

## References

- Анастасова-Шкрињариќ 2008: Н. Анастасова-Шкрињариќ, *Митски координати*, Скопје: Македонска реч.
- Андоновски 2007: В. Андоновски, *Судбината на значењето. Од Сосур до Дерида*, Скопје: Култура.
- Бергстон 2012: А. Бергстон, *Материја и меморија*, Скопје: Магор.
- Velš 2000: V. Velš, *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Еко 2011: У. Еко, *Читателот во фабулата*, Скопје: Култура.
- Žižek 2006: S. Žižek, *The Universal Exception*, London, New York: Continuum.
- Jerotić 2011: V. Jerotić, *Između istoka i zapada*, Beograd: Ars Libri: Beoknjiga.
- Котеска 200: Ј. Котеска, *Постмодернистички литературни студии*, Скопје: Македонска книга.
- Крамариќ 2010: З. Крамариќ, *Идентитет, текст, нација*, Скопје: Табернакул.
- Ќулавкова 2003: К. Ќулавкова, *Теорија на интертекстуалност*, Скопје: Култура.



- Lacan 1986: J. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed.
- Лотман 2005: J. М. Лотман, *Структура на уметничкиот текст*, Скопје: Македонска реч.
- Мојсиева-Гушева 2006: J. Мојсиева-Гушева, *Имагинарното во балканските литератури*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Мојсиева-Гушева 2008: J. Мојсиева-Гушева, *Симбиотички стратегии*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Проп 2012: В. Проп, *Морфологија на сказната*, Скопје: Македонска реч.
- Рождетенски 2006: J. В. Рождетенски, *Принципи на современата реторика*, Скопје: Македонска реч.
- Roth 2012: M. S. Roth, *Memory, trauma and history. Essays od living with the past*, New York: Columbia University Press.
- Simić 2012: Z. Simić, *Uliks i post-postmoderna: filozofia egzistencije nestajućeg subjekta*, Beograd: Prosveta.



## ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА ПОЗОРИШНЕ ПРОДУКЦИЈЕ: ПРИМЈЕР ФРАНЦУСКЕ КАО ПУТОКАЗ СРПСКОЈ

Културни диверзитет и децентрализација културе, као његово упо­риште, представљају важан медиј у борби против једнообразности миш­љења и живота, које, између осталог, собом носи глобализација. Децентра­лизација позоришног стваралаштва, тј. продукције, један је од начина на који би Република Српска могла да пружи отпор глобализацијским процесима, који иду у правцу губитка културног идентитета, превасходно, малих народа, као што је наш. Будући да је децентрализација културе један од циљева које истиче Стратегија развоја културе РС 2010–2015. (Стратегија развоја културе 2009), осврнућемо се на француску праксу, имајући у виду да Француска прве иницијативе на пољу децентрализације позоришта биљежи још почетком 20. вијека.

### *Позоришна умјетност у Француској*

На основу података доступних на интернет страници француског Министарства културе и комуникација (Le Théâtre en France 2001: 1–4) сазнајемо да савремено француско позориште почива на четири стуба: то су позоришне институције, мултидисциплинарне институције у којима позориште има значајан удио, независне позоришне трупе и образовне установе из области позоришта.

I – *Позоришне институције*, између осталог, укључују:

1. Пет државних позоришта, четири у Паризу и једно у Стразбуру, која финансира искључиво Министарство културе<sup>1</sup>.

2. Тридесет и осам националних и регионалних драмских центара (скр. НДЦ и РДЦ). Њихово постојање директан је резултат државне политике децентрализације позоришне продукције. Први национални драмски центри основани су између 1946. и 1952. године. Већим дијелом их финансира држава, али и локалне заједнице – регионалне, департаманске и општинске власти. Национални драмски центри представљају правно

---

\* sanjadm@gmail.com

<sup>1</sup> Према статистичким подацима који обухватају период од 1998. до 2010. године, субвенције које Министарство културе и комуникација додјељује државним позориштима у сталном су порасту. Док је 1998. године Министарство одвајало 50,9 милиона евра за рад пет државних позоришта, 2010. године тај износ се попео на 71,7 милиона евра (Théâtre et spectacles 2011: 90).

самосталне структуре задужене превасходно за позоришну продукцију, али и за пружање подршке позоришним трупима и образовање у области позоришта. На челу ових центара налази се један или више управника, најчешће угледни редитељи, које именује министар културе и који дјелују у оквирима државне политике развоја позоришне умјетности и културне стратегије дате области. У Француској су 2011. године била активна 32 национална драмска центра, и шест регионалних драмских центара, од којих ниједан није био смјештен у Паризу. Међутим, с обзиром на далеко већу бројност паришке публике, често се дешава да један национални драмски центар далеко више представа изведе у Паризу него код куће.

3. Педесет приватних позоришта, која су окупљена око своје асоцијације и која су, изузевши једно, смјештена у Паризу. Ова позоришта не примају директну помоћ министарства и града, али се ослањају на средства фонда за подршку, који дотира држава и град Париз. Овој групи припадају и бројне сцене приватног карактера које се финансирају претежно од изнајмљивања и кореализација.

4. Позоришне фестивале, којих има свуда по Француској.

II – *Мултидисциплинарне институције у којима позориште има значајног удјела укључују:*

1. Седамдесет националних сцена, које такође припадају мозаику плодова државне политике децентрализације културе. Смјештене су у 54 департмана, од којих су два прекоокеанска, и то претежно у мањим градовима. Националне сцене суфинансирају Министарство културе и комуникација, те регионалне, департманске и општинске власти. Њихова мисија јесте *подржати умјетничко стваралаштво, иницирати културна дешавања у локалним срединама, те развијати културну понуду за што ширу публику*. Националне сцене су превасходно дистрибутери, али и продуценти позоришних представа (Les Scènes Nationales 2013).

2. Градска позоришта, којих има диљем Француске, која су најчешће дистрибутери, а понекад и продуценти позоришних представа.

3. Фестивали на којима позориште има значајно учешће, као што су паришки *Festival d'Automne*, фестивал *Mira* у Бордоу, *Mettre en scène* у Рену итд.

III – *Независне позоришне трупе:* има их преко хиљаду, а око 200 независних позоришних трупа располаже властитом сценом. Преостале трупе живе од субвенција које им редовно додјељују јавне власти, на име намјенске помоћи за продукцију или у виду трогодишњег уговора.

IV – *Образовне установе из области позоришта:* Француска располаже са свега три државне глумачке академије (у Паризу, Стразбуру и Лиону), неколико високих школа (у Паризу, Монпељеу и Кану), те

неколицином школа које дјелују у оквиру националних драмских центара (у Рену, Сент-Етјену, Лиможу, Бордоу и Лилу).

*Историјска перспектива развоја процеса децентрализације и демократизације позоришта у Француској*

Теоријску основу концепције „позоришта за народ“ поставиле су, најприје, Русоове тезе о позоришту као облику свенародне свечаности, сабране у *Писму о представама (La lettre sur les spectacles)*, а потом и низ чланака које је Ромен Ролан од 1900. до 1903. објављивао у *Ревују драмских умјетности (Revue d'art dramatique)*. Роланова концепција „позоришта за народ“ постала је „теоријска основа свих потоњих практичних покушаја да се створи позориште с националним и народним обележјима“ (Цакула и др. 1982: 290). Један од првих већих корака у том правцу било је оснивање Државног народног позоришта (*Théâtre nationale populaire*) 1920. године.

По завршетку рата, 1945. године, Жан Лоран, именована за помоћника директора за позориште и музику у новооснованом Генералном одјељењу за умјетност и књижевност при Министарству образовања, прва је започела са културном политиком која је имала за циљ да подстакне драмско стваралаштво и децентрализацију позоришта. У периоду од 1946. до 1952. уз подршку државне стратегије која је почивала на два принципа: 1) децентрализацији – у смислу отварања позоришних сцена широм Француске и 2) демократизацији – у смислу обраћања најширој публици, Жан Лоран је заправо радила на реформацији француске позоришне сцене. Та политика резултирала је отварањем пет националних драмских центара, који су имали сталну глумачку поставку, и који су дјеловали уз подршку локалних заједница, затим покретањем авињонског фестивала, те отварањем школе за глумце у Колмару (Алзас).

У периоду од 1951. до 1963, под управом Жана Вилара, Државно народно позориште (ДНП) доживљава процват. Велики значај и успјех ДНП-а у том периоду огледа се управо у томе што је успио да позориште у својој највишој умјетничкој форми приближи широкој публици. Позоришне представе извођене у ДМП-у одликовале су се високим нивоом извођења, те сјајном екипом глумаца која је остварила представе сврстане у сами врх модерног позоришта уопште. У златном раздобљу ДНП-а, које је трајало нешто више од деценије, изведено је преко три хиљаде представа пред више од пет милиона гледалаца, што несумњиво указује на успјех државне политике демократизације позоришта (Цакула и др. 1982: 229–230).

Златни период ДНП-а дјеломично се преклапа са периодом када је новоосновано Министарство културе (јули 1959) било повјерено Андреу Малроу, првом француском министру културе, који је на тој позицији остао до 1969. Као што је Вилару пошло за руком да измири два привидно опречна циља: идеју „позоришта за народ“ са концепцијом „умјетничког

позоришта“<sup>2</sup>, тако је и Малро у темеље културне политике поставио пројекат демократизације културе<sup>2</sup>, али културе која води рачуна о посебностима сваког човјека, насупротив култури која публику третира као безличну масу (Цакула и др. 1982: 157). Главни циљеви Малроове администрације били су промоција савременог стваралаштва у свим умјетничким дисциплинама, те промоција већег учешћа у културним активностима, преваходно у области позоришта, музике и културне баштине. Резултати Малроове политике децентрализације позоришта огледају се у отварању девет домова културе широм Француске који су били конципирани као мрежа интердисциплинарних установа, мјеста продукције и дистрибуције умјетничких дјела, које се финансијски ослањају на локалну заједницу<sup>3</sup>, затим ширењу мреже националних драмских центара, потом отварању три регионална одјељења за културне дјелатности Министарства културе 1969. године (DRAC – *Directions regionales des affaires culturelles*), те у појави све већег броја независних позоришних трупа (Compendium 2011: 1).

Упоредо са настојањима државе да у што већој мјери подстакне продукцију и дистрибуцију дјела позоришне умјетности на цијелој територији Француске, средину 20. вијека обиљежила је појава великих драматурга: Адамова, Бекета, Јонескуа и Женеа, који су утицали на даљу судбину позоришта, и то не само у Француској, него и знатно шире. Говорећи о факторима који су утицали на обнову и процват француског позоришта средином 20. вијека, Мирјана Миочиновић више даје предност појави ових великих драматурга, него обнови ДНП-а (Цакула и др. 1982: 230). Може се стога извући закључак да је клима коју је створила тадашња прогресивна културна политика афирмативно утицала на умјетничко стваралаштво које је, опет, на свој начин, дало немјерљив допринос развоју и популаризацији позоришне умјетности.

Жак Дијамел, француски министар културе од 1971. до 1973, наставља са развојем постојећег система: успоставља процедуре за склапање партнерских уговора између владе и локалних институција културе, отвара центре за културну дјелатност, као и нове националне драмске центре, отвара прве националне драмске центре за дјецу и младе, установљава Фонд за интервенције у области културе намијењен

---

<sup>2</sup> У тзв. „оснивачком декрету“ из јула 1959. године, Малро истиче: *Улога министарства задуженог за културу јесте да капитална дјела људског рода, преваходно она настала у Француској, учини доступним што већем броју француских грађана, да се француском културном наслеђу обезбиједи највећа могућа аудијенција, те да подржи стварање умјетничких дјела, која то наслеђе чине још богатијим* (Compendium 2011: 1).

<sup>3</sup> Андре Малро је имао намјеру да се домови културе отворе у сваком од 96 француских департмана, с циљем подстицања савременог умјетничког стваралаштва и ширења културе у највећој могућој мјери (Compendium 2011: 1).

финансирању иновативних подухвата у сарадњи са другим министарствима<sup>4</sup>.

Министри који су услиједили наставили су спроводити циљеве културне политике коју је зацртао Малро. Мишел Ги потписује 1974. први од низа споразума са градовима и регијама о културном развоју.

Жак Ланг, министар културе у два мандата, од 1981. до 1986. и од 1988. до 1993, покреће бујицу иницијатива у периоду од десет година током којих је обављао функцију министра. Најприје, буџет Министарства културе из 1982. удвостручен је у односу на буџет из 1981. и означио је шест милијарди франака, што је представљало готово 1% државног буџета<sup>5</sup>. Удвостручењу буџета за културу, како наводи Молар, одговарало је утростручење напора регионалних власти. Упркос концентрацији средстава у Паризу, умножавају се уговори о регионалном развоју, кроз уговоре које представници градских власти потписују са представницима државних органа, додатно се децентрализује администрација министарства кроз развој регионалних одјељења за културне дјелатности која тијесно сарађују са локалним заједницама<sup>6</sup>. Молар оцјењује како „резултат тога јесте све већи број културних објеката и установа на целој територији земље, али и пораст средстава у градовима и областима које већ од раније настоје да се ангажују у културном деловању. Због такве тенденције новац више иде у већ имућне заједнице, па се и културне неједнакости одржавају“ (Молар 2000: 11). Такође, долази до модернизације умјетничког образовања у систему школства кроз увођење нових дисциплина (позориште, филм, историја умјетности...). Ради се и на подизању свијести младих о питању културе кроз покретање умјетничких пројеката, пројеката културне баштине, организовање школских посјета биоскопима и сл.

У годинама које су услиједиле, децентрализација културе, самим тим и позоришта и позоришне продукције, не престаје бити један од основних циљева француске културне политике. Четири основна циља министарства културе између 2000. и 2002. јесу:

1. културна разноликост, 2. демократизација културе кроз умјетничко образовање, 3. реформа културе путем децентрализације, 4. ауторска права у ери дигитализације. Говорећи о актуелној културној политици,

---

<sup>4</sup> Молар сматра да највећи успјех Фонда за интервенције у области културе почива у великом броју његових насљедника: регионални фондови за савремену умјетност, регионални фондови за откуп у музејима, Фонд за подстицање стваралаштва итд. Све у свему, постоји двадесетак регионалних фондова који омогућавају да се ублажи принцип ригидне додјеле помоћи само одређеним пројектима (Молар 2000: 8).

<sup>5</sup> Буџет министарства културе посљедњих година се креће око 2,5 милијарде евра, тј. 0,8% државног буџета. Само министарство културе на име подршке стварању, продукцији и дифузији дјела представљачких умјетности 2007. године издвојило је готово 23% свог буџета (Compendium 2011: 45).

<sup>6</sup> Данас постоји 26 регионалних одјељења за културне дјелатности.

децентрализација и пренос надлежности са државног на регионалне и локалне нивое власти и даље представљају један од шест приоритета (Compendium 2011: 1–2, 19).

Све у свему, у посљедњих 40 година, локалне и регионалне власти оствариле су значајну улогу у пружању јавне помоћи домену културе. Располажући државним буџетом, градови су постали главни културни финансијери. Подстакнуте од стране Министарства културе и комуникација<sup>7</sup> у изради властитих културних политика, градови, а потом и департмани и регије, укључили су се у локални јавни културни живот у далекој већој мјери него што су то предвидјели закони о преносу надлежности из 1982, 1983. и 1992. године. Говорећи у постоцима, удио локалних и регионалних власти у јавном финансирању културног живота тренутно износи 60% од укупног јавног финансирања. Поред тога, у Француској је све присутнији тренд појаве јавних институција задужених за успостављање сарадње између општина у домену културе (тренутно их има 2174), које ће, несумњиво, додатно обогатити француски културни простор (Compendium 2011: 6).

Овако конципирана француска културна политика, вођена од времена првог министра културе до наших дана, резултирала је вишеструким повећањем броја културних институција, што је временом довело до проблема њиховог редовног финансирања. Колико је за француску позоришну сцену важна улога режима исплате који Фонд за незапослене додјељује слободним умјетницима у периодима кад су без уговора, показала је у пуном свјетлу афера која је избила када је 2003. године Управни одбор Фонда за незапослене (UNEDIC) донио одлуку о промјени режима исплате надокнаде слободним умјетницима<sup>8</sup> у периодима када су без уговора.

Кад је ријеч о овој „афери“ Лазин, у свом одличном тексту *Зашто је отказан авињонски фестивал?* (Лазин 2003: 68–82) најприје појашњава ко у Француској ужива статус „слободног умјетника“: готово сви од око 15.000 професионалних глумаца (на плати је само шездесетак чланова

---

<sup>7</sup> Једна од шест дирекција при Министарству културе и комуникација је и Дирекција за музику, плес, позориште и сценске дјелатности.

<sup>8</sup> „Слободни умјетници“ је термин који Милош Лазин користи у свом тексту *Зашто је отказан авињонски фестивал?* (Лазин 2003: 68–82), као слободан превод француског „intermittent du spectacle“, што би се дословце могло превести као „повремено запослени у области представљачких умјетности“. Лазин свој слободан превод, који усвајамо и за потребе овог рада, објашњава тиме да није ријеч само о повременом послу, склопљеном кроз уговор на одређено вријеме, већ о професионалцима за чије струке нема довољно сталних радних мјеста у постојећим француским условима, а са друге стране термин „слободни умјетници“ упућује на једини сличан постојећи статус у Србији (додала бих, и Босни и Херцеговини), премда у Француској „слободни умјетници“ уживају другачије привилегије и укључују и неумјетничке струке у бранши.



ансамбла паришке Comédie Française), већина филмских радника, те већина позоришне и телевизијске технике. Све у свему 135.000 особа у 2002. години. Статус „слободног умјетника“ установљен је 1969. године у оквиру Фонда за незапослене, када је посебним протоколом устројено да умјетник или техничар који у протеклих 12 мјесеци ради 507 сати (око три мјесеца), има право на финансијску одштету за периоде када не ради током наредних 12 мјесеци, укључујући и социјално и пензионо осигурање. Висина одштете одређује се на основу просјечног дневног хонорара који је корисник зарађивао када је у претходној години радио. Међутим, због удвостручења броја „слободних умјетника“ од 1992. до 2002. и све учесталијих злоупотреба средстава Фонда, Управни одбор UNEDIC-а доноси одлуку о промјени режима исплате надокнаде, тако што се рок за одрађивање минималних 507 радних сати скраћује са 12 на десет мјесеци за умјетнике и на десет и по за техничаре. Поред тога, период током којег се стиче право на надокнаду за нерадне дане смањен је са 12 на осам мјесеци, при чему се више не ради о периоду него о „кредиту“ од 243 дана. Када умјетник потроши тај кредит, иде пред UNEDIC на провјеру и уколико је у посљедњих десет и по мјесеци опет одрадио потребан број сати, стиче право на уживање новог кредита (Исто: 71–74). Ова промјена режима исплате надокнаде слободним умјетницима имала је велике политичке реперкусије, до те мјере да је ресорни министар, Жан-Жак Ајагон био приморан да напусти функцију министра културе. Накнадно се испоставило да реформа није дала очекиване резултате: француски Рачуноводствени суд је 2007. објавио извјештај који показује да реформа из 2003. није умањила трошкове UNEDIC-а (*Le Parisien*, 2.4.2007). Ово питање поново је дошло на дневни ред 2007. године, када је ступио на снагу нови споразум о начину исплате надокнаде слободним умјетницима. Он је у великој мјери преузео одредбе контроверзне реформе из 2003, с том разликом што је за оне који одраде 507 сати за 12 мјесеци предвиђен фонд за професионализацију и солидарност, који ће корисницима исплаћивати надокнаду током наредна три мјесеца. Овом мјером укинута је прелазни фонд формиран 2004. године. Потписници овог споразума сматрали су да је њиме обезбијеђена већа заштита права породиља, права на заштиту од повреда на раду, те боље регулисање пензионог осигурања. Како пише *Le Parisien* у фебруару ове године, погоршање економске кризе натјерало је управни одбор UNEDIC-а да ово врло деликатно питање поново стави на дневни ред. Дефицит режима исплате надокнаде слободним умјетницима, на чију помоћ данас има право око 100.000 слободних умјетника, или 3% незапослених, попео се на једну милијарду евра. Да ситуација буде гора, укупан дуг UNEDIC-а, који је прошле године износио три милијарде евра, ове године ће се највјероватније попети на пет милијарди евра. Свјесни чињенице да Француска своје културно богатство добрим дијелом заснива на спомињаном режиму исплате надокнаде, те да се његово постојање не

смије довести у питање, власт ипак разматра модалитете његове поновне реформе (Le Parisien, 22.2.2013).

Укратко, децентрализација културе, самим тим и позоришне продукције у Француској, након готово седам деценија културне политике, која је децентрализацију препознала као један од главних циљева, почива на следећим механизмима:

- 1) 38 националних и регионалних драмских центара (CDN и CDR),
- 2) државно позориште у Стразбуру,
- 3) 70 националних сцена,
- 4) више од 1000 независних позоришних трупа,
- 5) велики број регионалних фондова за интервенције у области културе (F. I. C.),
- 6) 26 регионалних одјељења за културне дјелатности Министарства културе и комуникација (DRAC),
- 7) 2174 јавне институције међуопштинске сарадње у домену културе (EPCI),
- 8) новчана помоћ Фонда за незапослене (UNEDIC) слободним умјетницима у периодима кад су без уговора.

С друге стране, демократизација и децентрализација културе у Француској, упркос томе што већ седам деценија имају своје упориште у културној политици и издашном буџету државе, и упркос томе што су од Француске начиниле један изнимно богат културни простор, нису испуниле сва очекивања. Наиме, истраживање које је радило Министарство културе и комуникација, доступно у документима под називом Културни развој бр. 128 и Културна перспектива<sup>9</sup> констатују релативни неуспјех „културне демократизације“. Позориште, концерти класичне музике, музеји, изложбе савремене умјетности, историјска здања остају прерогативи образованијих друштвених класа. Поред тога, разлика у културним навикама између оних који живе у Паризу и области Ил де Франс, с једне стране, те оних који живе у другим регијама Француске остаје алармантна. Процес који је, опет, надмашио очекивања, кад је ријеч о улагању у културу, јесте ширење мреже аматерских позоришта, која биљеже значајну посјећеност (Compendium 2011: 51).

### *Децентрализација позоришне продукције у Републици Српској*

Децентрализација је такође један од пет циљева које истиче Стратегија развоја културе Републике Српске 2010–2015 (Стратегија развоја културе 2009). Процес децентрализације као „културни развој РС (подстицање грађана по општинама на веће учествовање у умјетности и култури стварањем нове публице или стварањем активних учесника у

---

<sup>9</sup> Développement culturel n° 128 i Culture prospective 2007/3.

креирању и промоцији културних садржаја“ Стратегија дијели на четири приоритета: 1) стварање партнерских односа са непривилегованим (мање заступљеним) општинама у РС; 2) побољшање квалитета културних садржаја по општинама РС; 3) подстицање развоја културе, настојањем да се утиче на повећање умјетничких садржаја у културним понудама; 4) стимулисање локалних заједница да преузму одговорност за своје културне јавне установе и невладиног сектора који се бави културом и умјетношћу (Влада РС, Министарство просвјете и културе 2009: 7). Поред тога, у циљу 3 – „Одрживост културних организација“ – Стратегија ставља као приоритет развој сарадње приватног, јавног и трећег сектора (тзв. мулти-секторска партнерста), док у циљу 4 – „Образовање у култури“ – као приоритет истиче развој публике (континуирани процес изградње „вјерне“ публике од стране институција и организација кроз едукације, радионице и прогресивни маркетинг (Исто: 8, 9).

Чињеница да ни до маја 2013. није усвојен акциони план за спровођење ове стратегије говори о томе да држава нема реалне капацитете за реализацију циљева које је ставила на дневни ред. Објашњавајући готово потпуни неуспјех у реализацији Стратегије као културне политике Министарства просвјете и културе РС, помоћница министра за културу у допису бр. 07.030/059-1090/13 од 4.4.2013. наводи:

Година у којој је усвојена Стратегија развоја културе представља и годину почетка глобалне финансијске кризе. Средства неопходна за имплементацију стратегије у потпуности су прелазила финансијске могућности, како Министарства просвјете и културе, тако и осталих носиоца активности. (...) Имајући у виду финансијску кризу и генерално смањење у јавном трошењу, обим стратегије је ревидиран и смањен. Као што је и раније назначено многи циљеви и приоритети су морали бити реорганизовани и умањени у обиму реализације. (...)

С друге стране, како стоји у допису Министарства, глобална економска криза навела је Министарство да изналази алтернативне механизме финансирања за испуњење појединих циљева. За потребе реализације приоритета 2 у склопу циља 2 – „Побољшање квалитета културних садржаја по општинама РС“ – Министарство је створило нови механизам финансирања, који је почео са радом у 2010. години, у виду Конкурса за распојелу дијела прихода од игара на срећу. За разлику од 2007, када је, према мјерењима, свега 50% општина Српске било покривено конкурсом који се расписивао у то вријеме, 2013. године, дакле, за само три године постојања Конкурса за распојелу дијела прихода од игара на срећу, програмски је покривено 90% општина у РС.

Поред тога, дјелимична реализација нареченог приоритета 1, у склопу циља 2 – „Стварање партнерских односа са непривилегованим (мање заступљеним) општинама у РС“ – огледа се кроз спровођење активности по општинама РС везаних за модернизацију и хармонизацију

система управљања културом, као и за израду развојних докумената, што је Министарство просвјете и културе реализовало у сарадњи са организацијом United Nations Development Programme (UNDP) кроз фонд за културу и развој Millenium Development Goals (MDGF). Програм је трајао три године и одржане су бројне едукације на наведене теме, користећи се ресурсима и експертизама UNDP-а, наведено је у допису Министарства.

Кад је ријеч о реализацији пројекта децентрализације у домену позоришта, један од видова сарадње са поменутиим фондом MDGF јесте и организовање путујућег позоришног фестивала *Тастер фест*, који представља одличан примјер рада на децентрализацији позоришта и демократизацији публике у РС. *Тастер фест* организован је прошле године од 18. марта до 16. априла у пет босанскохерцеговачких градова: Бијељини, Српцу, Тешњу, Приједору и Бихаћу. Одржавао се сваког викенда, нудећу публици представу домаћина и двије представе гостујућих позоришта. За учеснике фестивала организоване су и драмске радионице које је водила глумица Народног позоришта Републике Српске Слађана Зрнић. Такође, у оквиру фестивала одржан је и округли сто о културном развоју, коме су могли присуствовати сви заинтересовани грађани.

Програм путујућег позоришног фестивала *Тастер фест* укључио је више од 200 активних учесника, младих људи. Циљ пројекта, између осталог, био је давање доприноса повећању активности младих у локалним заједницама широм БиХ, путем умјетности као значајног дијела културног развоја (*Тастер фест* 2011). Премда су организатори планирали да се *Тастер фест* у будућности прошири на још већи број градова и постане први фестивал такве врсте у БиХ, из разговора са Зораном Галићем, директором независне продуцентске куће „ВизАрт“, која је организовала фестивал, сазнали смо да, услед недостатка буџетских средстава, *Тастер фест* ове године неће бити организован. Ипак, *Тастер фест* је иницирао трајну сарадњу наведених позоришта, која своје премијере сада редовно приказују и у градовима и позориштима, партнерима на прошлогодишњем *Тастер фесту*.

Запажену улогу у процесу децентрализације позоришта у Републици Српској одиграло је и Народно позориште РС, које је посљедних година интензивно радило на пројекту стварања „Позоришне мреже Републике Српске“. У интервјуу који је 23.6.2009. године Љубиша Савановић, тадашњи умјетнички директор Народног позоришта РС, дао за бањалучки портал Фронтал, он истиче како је у оквиру пројекта „Позоришне мреже РС“ Народно позориште настојало своје представе извести широм Републике, ослањајући се, при томе, на подршку локалних власти, које су имале, мање или више, слуха за културне потребе својих грађана. Тако су, и поред свих недаћа, уз помоћ локалних заједница, представе игрane у Мркоњић Граду, Козарској Дубици, Фочи, Костајници, Добоју, Бијељини, Требињу, Источном Сарајеву, Градишци, Брчком, као и у Сарајеву, Тузли, Мостару, Зеници, Бихаћу. На крају, Савановић је

закључио да се децентрализација позоришта може потпуно реализовати тек уз планско регулисање стратегије развоја културе РС, уз децентрализацију као један од основних параметара у планирању те стратегије. У том контексту, Народно позориште је, до прије годину дана, имало склопљен уговор са Домом културе у Козарској Дубици, према којем је свака премијера Народног позоришта требало да се одигра и у Козарској Дубици. Уговор је био на снази око двије године, и све представе су биле добро посјећене.

Асоцијација омладинских позоришта Републике Српске такође представља један од најагилнијих покретача процеса децентрализације позоришне продукције у Српској. Основана 1998. године у Теслићу, Асоцијација омладинских позоришта, која окупља 33 позоришне сцене са преко 950 младих умјетника широм Српске, има за циљ афирмацију позоришног живота и развој културних сцена широм Српске. Асоцијација континуирано брине о сценама, трудећи се да посредује, едукује чланице, организује сусрете и фестивале и тако афирмише позоришну културу. Асоцијација омладинских позоришта једанпут годишње организује фестивал омладинских позоришта, који је лутајућег карактера, тако да се сваки фестивал одржава у другом мјесту. До сада су фестивали одржани у Љубињу, Милићима, Градишци, Прњавору, Требињу, Броду, Приједору, Власеници, Српцу, Зворнику итд. Досадашњи фестивали организовани су уз покровитељство Министарства просвјете и културе, те Министарства за породицу, омладину и спорт у Влади Републике Српске. У току самог фестивала одвија се и омладинска школа глуме, коју воде истакнути професори из позоришне умјетности (Е култура 2011). Према ријечима Слађане Зрнић, глумице Народног позоришта РС, главни покретач процеса децентрализације позоришта у Републици Српској су професионални и аматерски позоришни радници – ентузијастички, чији ентузијазам преживљава захваљујући скромној помоћи Министарства просвјете и културе. Говорећи о улози државе и локалних заједница у овом процесу, Зрнићева констатује, с једне стране, одсуство системског оквира, с друге стране, готово потпуну незаинтересованост локалне заједнице, који скупа дјелују прилично дестимулишуће на ентузијазам оних који се труде да у мањим градовима РС организују аматерске позоришне трупе, школе глуме и сл. Посљедица тога, да ствар буде гора, јесте и незаинтересованост локалних телевизијских и радио-станица, да медијски пропрате представе аматерских позоришта, било код куће или на гостовањима.

*Децентрализација позоришта у бројкама – Република Српска*

Кад је ријеч о буџетским издвајањима за културу, статистички гледано, нема већих одступања између Француске и Републике Српске. Док је Француска 2012. године за културу издвојила око 2,5 милијарде евра или 0,7% буџета, докле је РС 2012. године из буџетских средстава финансирању културног живота намијенила 16 милиона КМ, или 0,9% укупног буџета. Такође, обе земље биљеже значајно умањење буџета за културу за текућу годину, који како у Француској, тако и код нас, износи 0,6% државног буџета.

Приложени табеларни преглед укључује текуће грантове културе које додјељује ресорно министарство, средства намијењена финансирању републичких управних организација (Архив РС и Републички завод за заштиту културно-историјског и природног наслеђа), те средства намијењена финансирању републичких установа културе (Народна и универзитетска библиотека РС, Специјална библиотека за слијепа и слабовида лица РС, Јавна установа „Спомен подручје Доња Градина“, Музеј РС, Музеј савремене умјетности РС, Народно позориште РС, Дјечије позориште РС, Кинотека РС и Археолошки музеј „Римски муниципијум“ Скелани). Будући да су готово све институције културе смјештене у Бањалуци, расподјела буџетских средстава директно указује на доминантну централизацију културног живота у РС. У најбољем случају, за финансирање културног живота изван Бањалуке, Влада је предвидјела око један милион конвертибилних марака.

Поред тога, овај табеларни преглед доводи у питање наводе из дописа које је Министарство доставило за потребе овог рада, у којем се глобална финансијска криза препознаје као главни кривац за смањење обима Стратегије и неусвајање акционог плана. Будући да је до значајног смањења буџета за културу дошло тек ове године, намеће нам се закључак да су циљеви актуелне Стратегије у самом старту били преамбициозно постављени, или да, из одређених разлога, није уложено довољно енергије у њихову реализацију.

Табела 1. Укупни буџетски расходи РС за културу 2010–2013. године

	2010.		2011.		2012.		2013.	
	Износ у КМ	Ст р. (%)	Износ у КМ	Ст р. (%)	Износ у КМ	Ст р. (%)	Износ у КМ	Ст р. (%)
Укупна буџетс ка средст ва	1.600.000. 000	100	1.600.000. 000	100	1.825.000. 000	100	1.945.000. 000	100
Текући грант ови култур е Мин. просвј ете и култур е	1.185.000	0,0 7	990.000	0,0 6	1.507.000	0,0 8	834.000	0,0 4
Републ ичке управн е орг.	1.973.000	0,1 2	1.915.790	0,1 1	1.957.000	0,1 0	1.650.000	0,0 8
Инсти туције култур е	10.642.00 0	0,6 5	10.406.26 5	0,6 5	12.526.00 0	0,6 8	11.198.000	0,5 7
Укупно за култур у	13.800.00 0	0,8 6	13.312.05 5	0,8 3	15.990.00 0	0,8 7	13.682.000	0,6 1

Резултати истраживања „Анализа стања културних индустрија у Републици Српској“, које је спровео Републички завод за статистику Републике Српске, показују да је, закључно са 31.12.2010. године, у Републици Српској било 129 пословних субјеката који су бар једну од дјелатности (главна плус пет споредних) означили као 9001 – извођачка умјетност<sup>10</sup> (Анализа стања културних индустрија 2012: 18).

<sup>10</sup> Републички завод за статистику у извођачку умјетност укључује производњу и презентацију позоришних представа, концерата, опера, плесних и других врста сценских умјетности и дјелатности слободних умјетника (Анализа стања културних индустрија 2012: 27).

Табела 2. Укупан приход пословних субјеката

Врста прихода	Износ у КМ/структура (%)
Укупно	7217151,89 (100%)
Роба	56668 (0,8%)
Услуга	726386 (10%)
Производ	0
Субвенције	58569,3 (0,8%)
Закупнина и чланарина	197774 (2,75%)
Државни буџет	327559 (4,5%)
Ентитески буџет	2766904 (38%)
Буџет Дистрикта Брчко	0
Кантонални буџет	0
Општински буџет	2167019,74 (30%)
Донације	468400,78 (6,5%)
Спонзорство	151557 (2%)
Остало	296314,07 (4%)

Гледано у постоцима, приходи од продаје роба и услуга у укупним приходима субјеката који се баве извођачким умјетностима износе око 11%, допринос од осталих извора је 88,5%. Учешће намјенских извора финансирања субјеката (из јавног буџета) у укупном приходу износи 73%, од чега је удио општинског буџета 30% (табела 2) (Анализа стања културних индустрија 2012: 13). Другим ријечима, ови подаци индиректно указују на то да приходи од продаје улазница не могу ни изблиза да покрију све трошкове позоришне продукције, што поново потврђује потребу за дугорочним и системским радом на формирању нове позоришне публике. Поред тога, ентитетска влада се опет показује као већи финансијер културног живота, него локалне заједнице.

Према подацима које је Републички завод за статистику објавио у „Билтену статистике културе и умјетности за период од 2007. до 2011. године“<sup>11</sup>, који свакако нису исцрпни, у Републици Српској је 2011. године активно дјеловало једанаест позоришта, од којих два професионална, једно дјечије, једно експериментално и седам аматерских позоришта<sup>12</sup>. Укупан

<sup>11</sup> Подаци су прикупљени на основу Годишњег извјештаја позоришта – образац КУ-1 и КУ-1а.

<sup>12</sup> Годишњи извјештај позоришта Републичком заводу за статистику доставила су сљедећа позоришта: Народно позориште Републике Српске, Позориште Приједор, Дјечије позориште Републике Српске, Дјечије позориште „Анастасија“ (Градишка), Форум театар (Источно Сарајево), Драмски студио Културног центра Источно Ново Сарајево, Градско позориште (Мркоњић Град), Аматерско позориште „Бранислав Нушић“ (Теслић), Културна сцена „Мале



број посјетилаца у 2010/2011. години износио је 117.300. Укупан број запослених 282, од чега су 184 умјетника и 98 осталих запослених. У поређењу са сезоном 2006/2007. забиљежена је појава једног професионалног позоришта, једног експерименталног позоришта, три аматерска позоришта и гашење једног дјечијег позоришта, што говори да се позоришна мрежа у РС развија. Такође, број изведених представа, те број посјета позориштима константно је у порасту (Билтен 2012: 32).

Како у Француској, тако и у Републици Српској, очигледна је огромна разлика у културним навикама, тачније у броју одлазака у позориште између становника главних градова, те становника осталих, демографски гледано, мањих и већих градова. Док је у Француској од 5004 испитаника 56% Парижана изјавило да су у претходних 12 мјесеци погледали бар једну представу професионалних позоришта, дотле је тај постотак у француским општинама са преко 100.000 становника био тек 19% (Théâtre et spectacles 2011: 96). Од укупног броја посјета позоришним представама у РС, близу 50.000 или 42% свих посјета односе се на Дјечије позориште Републике Српске у Бањалуци. Додамо ли томе посјете Народном позоришту РС, које просјечно годишње има око 30.000 или 25,5% укупних посјета, видимо дакле да се око 67% укупних одлазака у позориште односи на два позоришта у Бањалуци (Билтен 2012: 32, 34). С друге стране, за разлику од 2006/2007, када је Републички завод за статистику имао евидентирана само четири аматерска позоришта, 2010/2011. регистровано их је седам, и сва се налазе ван Бањалуке. Број посјетилаца ових аматерских позоришта није мали и износи 33.547 посјета или 28,5% укупних посјета позориштима у РС у сезони 2010/2011 (Билтен 2012: 32). На основу тога, закључујемо да је, како у Француској, тако и у РС, присутан тренд ширења мреже аматерских позоришта. У позоришној сезони 2010/2011. седам аматерских позоришта, обухваћених овим прегледом, остварило је готово идентичан број посјета као и два професионална позоришта у РС.

### *Драмске умјетности и образовни систем Републике Српске*

Пођемо ли од чињенице да Француска, са својих 66 милиона становника, има три државне глумачке академије, могли бисмо закључити да једна државна глумачка академија коју има Република Српска са својих 1,5 милиона становника може ишколовати сасвим довољан број позоришних умјетника свих профила за потребе позоришне умјетности у Републици Српској. На студијском програму Драмска умјетност при Академији умјетности Универзитета у Бањалуци заступљено је шест смјерова: глума, позоришна режија, драматургија, ТВ камера, ТВ монтажа

---

ствари“ (Требиње), Алтернативни клуб и сцена „Зоран Радмиловић“ (Требиње) и Јавна установа „Центар за културу и информисање“ (Лопаре).

и ТВ режија. Академија је основана школске 2002/2003. године и закључно са школском 2012/2013. годином на Академији су дипломирала 142 студента, од чега 55 на смјеру глума, седам на смјеру позоришна режија, десет на смјеру драматургија, 29 на ТВ камери, 23 на ТВ монтажи и 18 на ТВ режији.

Поред Академије умјетности Универзитета у Бањалуци, студијски програм Драмска и филмска умјетност отворен је и при Академији умјетности Слобомир П Универзитета у Бијељини. Такође, на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву покренут је студијски програм Општа књижевност и театрологија. У прву годину студија уписано је 12 студената, у другу три, у трећу три и у четврту годину један студент. До сада ниједан студент није дипломирао на овом студијском програму.

Другим ријечима, организација високошколског образовног система у Републици Српској на пољу умјетничког образовања добра је база на којој Република Српска може да развија пројекат децентрализованог позоришта. С друге стране, велики број студената глуме на Академији умјетности у Бањалуци, готово 50%, долази из Србије. Према ријечима Слађане Зрнић, ови студенти су склони да се по завршетку студија враћају у Србију, изузев уколико нађу посао у Бањалуци. У сваком случају, велики број глумаца школованих у Републици Српској нема амбицију да се професионално ангажује у мањим градовима РС и тако помогне јачању локалне позоришне сцене.

С друге стране, остаје чињеница да имамо добро конципирану Стратегију, адекватно умјетничко образовање на пољу драмских умјетности, два национална театра, разгранату мрежу градских и аматерских позоришта, немали број посјета позоришних представа на годишњем нивоу, што су све, математичким рјечником говорећи, потребни, али не и довољни услови за богату позоришну продукцију на простору цијеле Републике Српске. Одговорнија улога ресорног министарства, изградња свијести да „није богатство оно што доноси културу, него култура оно што доноси и богатство“, како каже Клаудио Абадо, те већа улога локалних заједница у организовању културног живота у својим срединама, били би, уз напријед наведено, довољни услови да се кроз улагање у позоришну умјетност, оснажи културни, а дугорочно гледано и економски и политички идентитет Републике Српске.

### *Закључак*

Примјер француског Државног народног позоришта, које је на иницијативу тадашњих француских глумаца и редитеља основано далеке 1920. године, али које свој процват биљежи тек 50-их и 60-их година прошлог вијека, када је држава започела са реформом француске позоришне сцене, која је подразумијевала децентрализацију и демокра-

тизацију, свједочи о томе колико је важно да држава кроз своје институције развија дугорочне механизме подршке позоришној умјетности. Због чега је нама важан и занимљив примјер Француске кад је ријеч о позоришној продукцији? Модерна Француска је још 50-их година прошлог вијека препознала вишеструке и далекосежне предности које доноси улагање у културу, и посебно у развој позоришне умјетности. Ширењем мреже државних позоришта, с једне, те регионалних драмских центара и независних позоришних трупа, с друге стране, Француска је успјела да измири двије, наизглед, опречне тенденције: да у највећој могућој мјери афирмише француско културно наслеђе и учини га доступним што већем броју француских грађана, али и да подстакне стварање нових умјетничких дјела, која су утемељена у једној мултикултуралној и мултиетничкој, ка свијету отвореној Француској, која француско културно наслеђе чине још богатијим. Поставши на вријеме свјесна неминовности глобализацијских процеса, Француска је на том пољу заузела офанзивну, а не дефанзивну улогу. Мултикултуралност и мултиетничност Француска сагледава као изазов, а не као препреку дефинисању постмодерног француског идентитета. О томе, можда најбоље, говоре циљеви и мисија Франкофоније, међународне организације основане 1970. године, при којој Босна и Херцеговина од 2010. има статус земље посматрача. Промовишући у првом реду статус француског језика, Франкофонија, која окупља 77 што држава, што влада<sup>13</sup>, има за мисију промоцију културне и језичке разноликости, те унапређење дијалога између различитих култура и цивилизација. Имајући у виду специфичну политичку стварност Републике Српске, као ентитета чији је императив заштита и унапређење српског језика и културног наслеђа, као најузвишенијег израза свог националног идентитета, али исто тако и као ентитета који припада једној мултиетничкој, мултирелигијској и мултикултуралној држави, нема сумње да од начина на који је Француска дефинисала и води своју културну политику, можемо много да научимо.

## Литература

- Анализа стања културних индустрија 2012: *Анализа стања културних индустрија у Републици Српској*, Републички завод за статистику, 2012.  
<[http://www.rzs.rs.ba/static/uploads/bilteni/kultura\\_i\\_umjetnost/Kulture\\_Industrije.pdf](http://www.rzs.rs.ba/static/uploads/bilteni/kultura_i_umjetnost/Kulture_Industrije.pdf)>. 13.3.2013.
- Билтен 2012: *Билтени статистике културе и умјетности за период од 2007. до 2011. године*, Републички завод за статистику, 2012.  
<[http://ekulturars.com/userfiles/file/staistika%20u%20kulturi/KulturaIUmjetnost\\_10.pdf](http://ekulturars.com/userfiles/file/staistika%20u%20kulturi/KulturaIUmjetnost_10.pdf)>. 13.3.2013.

---

<sup>13</sup> Канада има статус земље чланице Међународне франкофоне организације (Франкофонија), док сам Квебек има статус владе учеснице.

- Е-култура 2011: *Асоцијација омладинских позоришта Републике Српске*, Е-култура, портал за културу Републике Српске, објављено 2011. <[www.ekulturars.com/asocijacija-omladinskih-pozorišta-republike-srpske,13.html](http://www.ekulturars.com/asocijacija-omladinskih-pozorišta-republike-srpske,13.html)>. 2.3.2013.
- Лазин 2003: М. Lazin, „Zašto je otkazan Avinjonski festival?“, *Novi Sad: Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 4–5, 68–82.
- Молар 2000: К. Molar, *Kulturni inženjering*, Београд: Clio.
- Стратегија развоја културе 2009: *Стратегија развоја културе Републике Српске 2010–2015*, Министарство просвјете и културе, Влада Републике Српске, 2009. <<http://ekulturars.com/userfiles/Strategija%20razvoja%20kulture%20Republike%20Srpske%202010-2015.pdf>>. 8.2.2013.
- Тастер фест 2011: *Taster фест*, Портал за културу југоисточне Европе, објављено 25.3.2011. <<http://www.seecult.org/vest/putujuci-taster-fest>>. 18.4.2012.
- Цакула и др. 1982: В. Džakula et al., *Francuska književnost III/2*, Београд/Sарајево: Nolit/Svjetlost.
- Compendium 2011: *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, Савјет Европе/ERICarts, објављено 2011. <<http://www.culturalpolicies.net>>. 25.2.2013.
- Le Parisien 2.4.2007: *Nouveau régime d'indemnisation pour les intermittents*, без аутора, Le Parisien, објављено 2.4.2007. <<http://www.leparisien.fr/economie/nouveau-regime-d-indemnisation-pour-les-intermittents-02-04-2007-2007907551.php>>. 15.2.2013.
- Le Parisien 22.2.2013: *Les dérives du régime chômage des intermittents du spectacle*, без аутора, Le Parisien, објављено 22.2.2013. <<http://www.leparisien.fr/economie/les-derives-du-regime-chomage-des-intermittents-du-spectacle-22-02-2013-2589071.php>>. 25.2.2013.
- Les Scènes Nationales 2013: *Un réseau unique au monde, forgé par la volonté conjointe de l'État et des collectivités territoriales*, Association dex scènes nationales. <<http://scenes-nationales.fr/les-scenes-nationales>>. 12.2.2013.
- Le Théâtre en France 2011: *Le Théâtre en France*, Ministère de la Culture et de la Communication, објављено 2.11.2011. <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Theatre-spectacles/Dossiers/Le-Theatre-en-France>>. 12.2.2013.
- Théâtre et spectacles 2011: *Théâtre et spectacles. Chiffres Clés 2011*, Ministère de la Culture et de la Communication, објављено 2011. <<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/chiffres-cles2011/07-theatre-2011.pdf>>. 10.2.2013.

## АНТИГЛОБАЛИЗАМ ПОЗОРИШНЕ И ФИЛМСКЕ УМЈЕТНОСТИ – „КУХИЊА“ МЛАДЕНА МАТЕРИЋА И ЕМИРА КУСТУРИЦЕ

Антиглобализам умјетничког стваралаштва теоретичари, углавном, тумаче као *културу разлике* и посљедицу опозиционих односа националних и мултинационалних идеологија.<sup>1</sup> У суженој варијанти, гледано издалека, овај поглед посебно изоштрава историја позоришне, а потом и филмске умјетности, у тој мјери да се чин субверзије доживљава као морални корелатив укупног културног опстанка. Авангардна негација реалистичког или модерног драмског принципа (Жари, Бекет, Јонеско, Жене, али и Гротовски, Пискатор, Брехт и др.) трајно је обиљежила европско позориште двадесетог вијека, док се у филмском стваралаштву снажно идентификује у европској ренесанси поетског реализма и неореализма (Тифо, Годар, Рене, Фелини, Антониони, Пазолини, Бертолучи, Бергман, Буњел и др.) седамдесетих година прошлог вијека.<sup>2</sup> Југославију, посљеднично, препознајемо по селинџерском „рукопису“ Момчила Мома Капора, политичком позоришту Душана Јовановића и Љубише Ристића, те „црном филму“ и „прашкој школи“ – од Душана Макавејева до Емира Кустурице.

Посматрано изблиза, на сарајевској „позорници“ тих година институционално доминира агитпропска драма комунистичке идеологије са једне стране, а са друге, агресивна промоција „новог примитивизма“, као самопроглашеног предводника босанско-херцеговачке авангарде.<sup>3</sup> Прва,

---

\* radesimovic@yahoo.com

<sup>1</sup> „Имали бисмо да се под антиглобализацијом подразумева 'пројектовање' и изградња друштвених институција, које би биле радије националног, него 'мултинационално' карактера, или барем понеле ове на себи знатну сувереност националних држава. Првенствено би се односило то на мрежу културних институција и корпус моралних и др. вредности које би до највише мере изражавале, управо, особености народа, традиције, вере, а сама државна заједница била (пре) регионално, него глобално инегрисана у поменуте савезе 'политичког', 'војног', 'финансијског' и др. карактера. У том случају би 'антиглобализам' обухватао теоријске поставке које настоје да, колико се може, најдубље образложе заснованост политике антиглобализације, за рачун једног мултиполарног и мултикултуралног света“ (Тасић 2008: 191).

<sup>2</sup> Упореди: *Авангардна драма* (приредио Селенић 1964) и *Историја филма II* (Кук 2007) (превели: Мирјана Новаковић и Александар – Луј Тодоровић).

<sup>3</sup> Упореди: Симовић (2011: 79-108) и Џанко ([www.haler.blogspot.ba](http://www.haler.blogspot.ba)).

идеологију југословенства драматуршки преобликује у „дух босанства“ (Јанчић, Шоп, Марушић, Исаковић, Алиспахић, Ибришимовић...), док је друга, из „духа музике“, својски подражава и медијски подупире (Елвис Куртовић/Мирко Срдић, *Плави оркестар, Забрањено пушење* Нелета Карајлића/Ненада Јанковића...). Једни и други заклињу се у град Сарајево, као епицентар „мултиполарног“ и „мултикултурног“ свијета, а ради се, заправо, о политичкој стратегији „комуниста/босанаца“ да се један облик тоталитарне идеологије замијени другим. Збирна опчињеност партизанским филмским трилером *Валтер брани Сарајево (Das ist Walter)* Хајрудина Шибе Крвавца челна је метафора и поетичко/политичка парадигма једних и других.<sup>4</sup> Нимало случајно, сценарио је наручен код Момчила Мома Капора да би се, на крају, у коначној реализацији филма, његова улога главног сценаристе потиснула на сарадничку позицију, иза Ђорђа Лебовића, Хајрудина Крвавца и Сава Пређе; као што се и улога пјесника „нове естраде“ (Трифуновић, Ного, Ладин, Караџић, Вешовић, Сидран, Тонтић, Дутина, Ненадић, Сладоје) апотекарски разврставала по основу миракулске припадности ново/сарајевској „урбанизацији“ Града. Момчило Момо Капор и Рајко Петров Ного одмах су елиминисани из ове приче; Рајка су тукли као „лице без идентитета“ а Момо се „самоизоловао“. Ненадић је „исцурио“ неосјетно, док су Караџић, Дутина, Сладоје, и на крају Трифуновић, напрасно протјерани на самом почетку грађанског рата у Босни и Херцеговини (1992-1995) (детаљније: Бранко Брђанин Бајовић (2013: 120-121); Никола Кољевић (1991: 99-228); Рајко Петров Ного (2013)).

Поред музичке, „нови примитивизам“ је истовремено „окупирао“ радијску (*Примус* Бора Контића) и телевизијску (*Топ листа надреалиста*) продукцију, а упамћен је по пародирању стереотипа и шатровачком говору њихових протагониста (популистичкој најави „дејтонског“ босанског језика). Нова позоришна и филмска умјетност остала је изван ових токова све до појаве Емира Кустурице и Младена Матерића који су током осамдесетих, управо са те позиције, препознати у европским и свјетским оквирима као аутори самосвјесне поетике и посебних рукописа.<sup>5</sup> Први је

---

<sup>4</sup> „Трилер је према томе, 'неуротичан' стереотип, јер се заснива на узнемиравању стереотипске свести којој и ми припадамо, у оној мери у којој смо део западне цивилизације. Даље би требало објаснити шта то значи насрам јудео-масонерије, насрам протестантизма, насрам римо-католичког папоцентризма, насрам атеизма, насрам либерал-капитализма, насрам индивидуализма, насрам комунизма, насрам интернационализма, насрам поп-мистицизма, насрам субкултура (које, поред психоделије, укључујући будизам, шаманизам, па и исахизам, и ко зна шта све још не)“ (Бјелица 2000: 40).

<sup>5</sup> Емир Кустурица: „Први дугометражни играни филм, *Сјећаш ли се Доли Бел?*, снимio је 1981, а после тога слиједи *Отац на службеном путу* 1985. и *Дом за вешање* 1989. Филм *Сјећаш ли се Доли Бел?* добитник је награде *Златни лав* на фестивалу у Венецији, *Отац на службеном путу* добитник је *Златне палме* у

ову необичну појаву ексцентрично потпиривао и до краја вербализовао, а други је стишавао, у знак увлачио, и на сцени „просијавао“. „За разлику од 'прашке школе', што је било више генерацијска етикета него школа у уобичајеном значењу те речи, сарајевски покрет 'нових примитиваца' имао је јасне заједничке атрибуте. Он се бавио преувеличавањем балканских стереотипа – нарочито оних локалних. Међутим, део сарајевске музичке сцене био је транспарентно ироничан у односу на своје теме, парадирајући 'некултурним' гестовима и ставовима. Кустурица, с друге стране, био је страсно обузет фолклором и његовим 'примитивним' аспектима, а да у томе није било ни трунке ироније. 'Примитивна' (непрофесионална) глума била је фаворизирана; 'примитивна' (етно) музика коришћена је за музичку подлогу; 'примитивни' (наивни) сликари били су узор у визуелном смислу. Његов успех био је пропорционално већи од оног његовог пандана, лако преживевши помодност новог примитивизма“ (Гоцић 2005: 29)

Мислило се да се ради о доградњи специфично сарајевског, односно босанског духа, док се у Граду, заправо, одигравао отворени *перформанс* и јавно *тестирање* демократије, које не подилази глобалним матрицама, и не мири се са конвенцијама друштвеног, породичног, па и личног живота.<sup>6</sup> Све је, накнадно, формулисано као култ *Маргине* а

---

Кану, награде *ФИПРЕСЦИ* – такође у Кану, а номинован је и за награде *ОСКАР* и *ЗЛАТНИ ГЛОБУС*“; Младен Матерић: „Један од оснивача и дугогодишњи умјетнички руководилац Отворене сцене *Обала*. На овој сцени реализовао три ауторске представе. *Плес 80-их* (1984) постигао је запажен успјех на гостовањима у нашој земљи (Београд, Загреб, Љубљана, Нови Сад) и био поздрављен као иновативан допринос пракси југословенског модерног позоришта. Представа *Тетовирано позориште* (1986) након доброг пријема и критике и публике у Југославији пуну афирмацију је постигла наступом на Единбуршком фестивалу 1987. године, гдје је добила награду *Fringe First's (Први на фрињу)*. Након тога представа је извођена у четрнаест земаља Европе и Америке, гдје је, на бираним и угледним фестивалима, побрала неподијељено одушевљење и публике и критичара и теоретичара“ (1992: 110, 116).

<sup>6</sup> „Хиљаду девесто осамдесет и шесте, на концерту групе 'Забрањено пушење' у Риједи, Доктор Карајлић је рекао да је 'црк'о Маршал'. Сви су били збуњени. Једни су тврдили да је он мислио на појачало марке 'маршал', а други нису ни сумњали да он то мисли на друга Тита. (...) Али, убрзо се показало да поигравање са стереотипима на телевизији као и онима из живота и смрти, није иста ствар. Када је скретао из улице ЈНА у Шеноину на разговор о текућим умјетничким и политичким проблемима, Карајлић није ни знао да је, тада, шетња кроз град била проба тежине његовог политичког преступа. Том инциденту није било дато превише простора у новинама и на телевизији, али су, зато, ствар пренијели на улицу, да народ босански пресуди преступнику. Доктор Карајлић је утрчао у мој стан и показао ми посјекотину и натеклину изнад десног ока. Нападаци су скочили умјетнику за врат и серијом удараца покушали да га оборе на тле. Док су га тукли, један од њих је говорио: - Ако ти се не свиђа Тито, купи прње па иди у Београд, јеб'о ти матер своју. Нису успјели да га оборе на земљу, ушептрљавши се, због страха од позорника који су шеткали Титовом улицом. У

неодољиво подсећа на култ *Диониса*, односно, исконско призивање *алхемије магијског* спремног да „рашчара“ све што је кодирала и нормирала владајућа идеологија.

Нуклеус се приметно на тек основаној Академији сценских умјетности у Сарајеву гдје су оба аутора од самих почетака запослени као професори, Матерић је предавао сценски покрет, док је Кустурица држао часове глуме (*Академија* 1992: 110-110, 116-117). Матерић је истрајни истраживач и строги слѣдбеник аристотеловских правила гдје се фабула, односно радња комада, не „износи“ језиком књижевности већ „монтажом атракције“ (говором тијела, простора, музике, свјетла...). Са друге стране, (поступак је у питању) сличан је резултат и код Кустурице; и његови су јунаци више „фетиш-објекти“ него карактери, са додатком колоквијалног језика као једне од полуга у организацији филмске приче. (Додуше, самозатајено у првим филмским мелодрамама – сарајевска фаза – и пренаглашено у тзв. европској, мелодрамско-трилерској продукцији: *Дом за вешање, Подземље, Црна мачка, бели мачор*).

У тој атмосфери Кустурица реализује прве игране филмове *Сјећаши ли се Доли Бел?* (1981) и *Отац на службеном путу* (1985) гдје се, као аутор сценског покрета, појављује и Младен Матерић. Кухиња је, у оба филма, „сценски ослонац“ у коме се одржавају састанци „кућног савјета“, воде јалове расправе о идеологији, одраста, обрезаје, одлази у војску и на робију; али и самоубија (дуван, алкохол, влага, политика) у неподношљивој комбинацији свакодневне суровости и неисказане љубави према породици. „Ту су се лакше саопштавале тајне, склапали договори, давала велика обећања, често најдраматичнији обрти у људским животима управо су развијани у кухињи. Најсрећније али и најтужније судбинске одлуке доношене су над судоперима и неопраним сућем“ (Кустурица 2010: 187). Сценарио и књига снимања филма *Отац на службеном путу* оцијењен је као политички „некоректан“ на сједници Умјетничког вијећа Радне организације *Сутјеска-филм* одржаној 28.2.1983. године на Јагомиру (Чедо Кисић, Неђо Парезанин, Никола Никић, Неђо Шиповац, Хајрудин Крвавац), а снимљен је након интервенције Цвијетина Мијатовића<sup>7</sup>,

---

чарапама сам истрчао на улицу бијесно тражећи нападаче. Они су наравно нестали, а нама је остало да нагађамо да ли су то учинили спонтано, или је то била група организована од стране тајне службе, што је у Босни био стереотип. Кад се замјериш политици обично те стигне неки улични пакет аранжман или те кроз једносмјерну улицу, супротно од дозвољеног правца кретања, тјера камион, намјеравајући да те згази. Баш то доживио је пјесник Рајко Петров Ного“ (Кустурица 2010: 230-231).

<sup>7</sup> „Мислим да је од тог тренутка Мијатовић почео да смишља стратегију како да и ја не кренем путем Меше Селимовића и бројних пребјега који су се преселили из Сарајева у Београд. Чинило се да је схватио да мора учинити све како би *Отац на службеном путу* био снимљен у Сарајеву. Ако ништа, да се покаже овима као што је Михиз, да и Сарајево може да произведе филм на забрањену



тадашњег председника СФРЈ. Све то је, и те како, утицало да се Кустурица не појави на додјели *Златне палме* а сам чин „пријема“ награде аутор овако објашњава: „Хиљаду девесто осамдесет и пете филм *Отац на службеном путу* побиједио је на Канском фестивалу. То је било први пут да је југословенски филм добио *Златну палму*. Ја сам се вратио у Сарајево три дана прије краја фестивала, а награду је, умјесто мене, примио Мирза Пашић, директор *Форум филма* из Сарајева. Његова слика са *палмом* и уздигнутим рукама обишла је свијет. Он је узео награду из руку Стјуарта Грендера и рекао: – *Merci beaucoup*. Кад су мене питали у Сарајеву зашто ја нисам у Кану примио *Златну палму*, пронашао сам најбољи одговор и рекао: Намјештао сам паркет у стану пријатеља Младена Матерића!“ (Кустурица 2010: 201).

Потом је и ова „кухиња“ (пјесници су буревјесници!) протјерана почетком деведесетих, и у њој се до краја означаје не само физички, већ и духовни егзодус сарајевских Срба. Град се, дефинитивно, „отријезнио“ и „повратио“ из *спектакларне могућности у мимикријску притворност* – архетипско прибјежиште Андрићевих приповједних казивача. Тим чином је, неповратно, задат посљедњи ударац пројекту „демократске урбанизације“ Сарајева под видом и плаштом „босанског“ либерализма.

На срећу, Париз није Сарајево, и зато је сасвим логично што су Кустурица и Матерић изабрали Француску као духовно склониште и тачку ослонца. Уосталом, у њој су препознати већ са првим пројектима и награђени престижним наградама (Кан, Единбург).<sup>8</sup> Кустурици је, као нескривеном несмирнику, тијесна (и) Француска, тако да је с правом, посљедњих година, као центар властите Планете изабрао Међавник гдје је,

---

тему“ (Кустурица 2010: 216). Занимљиво је да је члан *Умјетничког савјета* био и Хајрудин Шиба Крвавац (ништа није могао учинити, превагнули су српски гласови), први филмски учитељ Емира Кустурице и кућни пријатељ његове породице. Кустурица је, по властитом признању, трајно озрачен мелодрамском основом Шибиног филма *Мост*, док је у свијет филма уведен са „једном малом улогом“ у партизанском трилеру *Валтер брани Сарајево*. Утисак је да се у симбиози првог и другог филма приметно и развио, у низу неслућених комбинација, поетички „рукопис“ овог аутора.

<sup>8</sup> „Француска култура, укључујући кинематографију, још увек показује незанемарљиву способност асимилације. Она није толико потентна (али ни толико захтевна) као америчка, па се многи источноевропски редитељи још увек одлучују за Париз, где налазе добру климу за рад. Они традиционално долазе из Пољске (Полански, Жулавски, Боровчик), али такође, пратећи шлагворт неколиких сликара и писаца, и из Србије (Петровић, Макавејев, Паскаљевић). (...) С друге стране, Француска увози читав пакет – редитеље заједно с њиховим сарадницима, њиховом идејом јавног имиџа, методом рада, па чак и језиком. Очигледна предност Француске (а и Европе у целини) у Кустуричином случају је да човек може да осане југословенски редитељ са страним продуцентима – опција која је у САД просто немогућа“ (Гоцић 2005: 241).

за потребе снимања филма *Живот је чудо*, саградио властито село<sup>9</sup>; док је Младен Матерић „концентрисан“ на Тулуз – своје *Тетовирано позориште* (igordon@theatre-bastille.com) – и повремене одласке у свијет, Србију и Републику Српску.

Материћева прва представа, *Тетовирано позориште*, први пут изведена на Отвореној сцени *Обала*, сада већ давне 1986, (плакат: силуета голог женског тијела „молована“ ружама, попут старинске кухиње), трајно је обиљежила његово стваралаштво и суштину драматуршког поступка: „радња“ *се не одвија* „међу телима“, *већ* „на телима“. О том времену и представама, убједљиво и поуздано, свједочи сарајевски књижевник Миљенко Јерговић, настањен у Загребу, у недавно објављеној колумни *Младен Матерић, невидљиви сарајевски тату*: „За разлику од свега, али баш свега што се тих осамдесетих називало експерименталним, а онда и невербалним театром, а што би успјело допријети до Сарајева, свеједно је ли било генијално или катастрофално, или између, Материћеве представе имале су врло чврсту нарацију, и биле су – забавне (...) Матерић је био чаробњак, и нашао је, а великим дијелом и одгојио, глумце који су га у томе знали пратити, чија се чаролија састојала у томе да је пред крај двадесетог стољећа, када публика zasiћена филмом ни самом театарском медију није могла вјеровати на начин на који је вјеровала у деветнаестом стољећу, на позоришној сцени оживи цијели један свијет, претвори га у причу и насели осјећањима. Не само да је то радио без иједне изговорене ријечи, него је гледатеља могао увјерити како позоришту ријечи и нису потребне, како су ријечи изговорене на позорници вишак и лаж“ (radiosarajevo.ba).

Ова поетика може да се повеже са генералним утицајем раног театра *слика и звукова* Роберта Вилсона, мада смо, кад је Матерић у питању, склонили да повјерујемо његовом интуитивном таленту и способности да све чега се дотакне претопи у знак, односно у архетипове људских односа, у чијем је средишту магијска способност глумца да пренесе енергију на публику, споји дух и тијело, и изазове (свједочи Јерговић) лијеп осјећај код публике. Од амблемских, сарајевских представа, *Плес 80-их*, *Тетовирано позориште* и *Мјесечева представа* – до „француске фазе“ отјеловљене у *Празничном дану*, *Небо је далеко земља такође*, *Мала зимска представа*, *Одисеја* и др. Посебно издвајамо знаковитост *Нове Византије* и театрализовану синтезу *Паралелних светова* – спој „драмског театра, плесног позоришта и циркуске уметности“ (Тасић 2013). Утисак је да невербални театар Младена Матерића, говор без ријечи, у овој

---

<sup>9</sup> „Штавише, Кустурица се због овог пројекта с породицом преселио из Провансе у Београд и ту отворио продуцентску кућу која иза себе има два наслова. Као и једна узвишица на Мокрој гори, коју Петер Хандке од миља назвао *Кустендорф*, *Раста Филм* има све атрибуте породичне кооперативе: презиме Кустурица се никад досад није толико пута понављало на једној шпици као што је то случај с филмом *Живот је чудо*“ (Гоцић 2005: 66).

представи поетолошки тријумфује. Глумачко друго ЈА докраја преузима радњу у своје руке, и прича је са сцене, попут Пиранделових „драмских“ јунака, или Дарија Фоа, на примјер. (Дјелује парадоксално, а није: наведени аутори су одавно набиљежени као „кључни играчи“ анти/аристотеловске традиције са једне стране, док је Матерић, са друге, један од најоданијих аристотеловаца под сјенком и плаштом „пиранделизма“) (в. Дипон 2011).

Паралелно са овом линијом Матерић, први и једини пут, вербално проговара, 2001. године, у представи *Кухиња*, коју потписује са Петером Хандкеом.<sup>10</sup> Изгледа да је и он, након толико година, коначно „пронашао“ писца који, безрезервно, пристаје на све условности Материћеве позоришне драматургије. А она се школски „пакује“ у три драмска јединства: мјеста (омиљени простор куће/стана – кухиња), времена (од јутра до вечери) и фабуле као драматуршког наратива. Драмски текст је само дио наратива. Глумац је Актант комада који је сценски умрежен у мјери у којој су функционализовани и сви други сегменти, нпр. посуђе. (Или, још боље, пуњени фазан који игра „нако“). Компонована је од низа секвенци – гестуса, усаглашених у тридесет и три сцене – мале Фабуле, које чине основну Фабулу (Брехт 1979: 129-134). Представа је у Француској доживјела велики успјех, а играна је и у више свјетских градова: Каракас, Мадрид, Беч, Единбург и др. Њена бањалучка премијера, одржана 2. марта 2013. године, играла се у „француској сценографији“ („кухиња“ је, дакле, свугдје иста) са глумцима Народног позоришта Републике Српске као „произвођачима“ укупног Текста представе (в. Хандке, Матерић 2013).

У прологу, на самом почетку позоришне „приче“, Петер Хандке неоколишно проблематизује глобалистичко (биће, суштинско!) питање: *Зашто кухиња?*, (посредно: *Зашто Хандке?*), и, истовремено, нуди један од одговора: „Често, кад сам у кухињи, схватим да ту тражим нешто, али не знам шта. / Кухиња богатих постаје кухиња сиромашних, и обрнуто. / Моја мајка ми је испричала како је слабоумна кћерка једног комшије постала таква зато што ју је, будући да је била плачљива као мала, мајка ставила на врелу ринглу да је утиша. / Грчки филозоф Хераклит, 6. вијек прије Исуса Христа, говорио је странцима који су улазили у његову кућу (или колибу) показујући им правац мјеста ватре: 'Дођите, овдје живе богови!' / Велики тренуци кухиње кад у њој нема никога, само предмети, воће, поврће, свјетло које пролази, боје које се мијењају, крици птица које улазе, авиони који бомбардују... (природе мртве живе вибрирајуће – као ритам просторије, након слиједа догађаја). / Животиње у кухињи – мртве или живе (чак и медвјед или мајмун?). / Божић и кухиња; Васкрс и кухиња; годишња доба и кухиња (кухиња и јесен!). / Филозофски дијалог у кухињи

---

<sup>10</sup> Упореди наслове: *Матерић и Хандке улазе у наше кухиње*, Le Monde 13. 11. 2001; *У „Кухињи“ се сваишта дешава*, Liberation 14. 11. 2001; *Живот пролази кроз кухињу*, Kurier 1. 06. 2002; *Симфонија за једну кухињу*, Der Standard 1. 06. 2002 и др. Пребацити у текст и средити како сам ја раније и ставити у литературу (изворе) на крају.

међу кухарицама, „филозофија остатака“ (маштам о врхунском кувару, експерту за дивоте које су остале од јуче, 4 звезде у Мишелиновом водичу, нипошто варалице као кувари са 3 звезде који за подгријана јела тврде да су тек скувана!). / Пјесме за кухињу: Баладе, Блуз, Фолк (не Џоан беаз!); плес за кухињу. / кухиња и смрт / кухиња и рођење / кухиња и писање; поред мртвог зеца, купуса, јабука: циганска труба.“; док Бранко Брђанин, драматург Народног позоришта Републике Српске, у драматуршкој биљешци, поентира: „... зато што га до сада никад нисмо играли; јер је добар писац; јер је 'савремен' писац, јер је 'афирмисан писац', *писац-и-шире*(!); зато што (*ексклузивно и директно*, што би реко *Спорт-клуб*) 'воли Србе' и спреман је да истрпи санкције за ту љубав (зато што се својевољно одрекао огромне лове – нарочито за наше прилике – од неке *европске књижевне награде*, пошто је било протеста јер награду добија неки 'србољубац' а не срЕброљубац!); зато што је био у Србији (и видио: *Србија је на робији*, како пјева Петар Пајић Ваљевац), а боравио је и у 'Свим Српским Земљама' (ако то данас, икоме, осим Хандкеу, шта значи); јер има 'словенске крви' у својим жилама; а и одличан је писац (бољи од *доброг, савременог и афирмисаног*!); зато што је Материћев пријатељ; зато што су хтјели (и умјели) да кажу нешто и о нама; зато што (...) Зато!“ (*Кухиња*, Брђанин 2013: 8-9).

Овим је пред Младена Матерића, изнова, постављен велики посао и изазов, прије свега на терену *рецептивне алхемије*, односно у домену минуциозних драматизација, посебно језичких (Хандке) – јер ријеч не слуша, дрска је и хировита, субверзивна, и различито „одјекује“ из различитих уста, у различитим срединама, пред различитом публиком. „Нешто раније челни људи Народног позоришта у Београду скинули су са репертоара једну Хандкеову драму, јер је писац изјавио да је *почетак хашког трибунала лажан, да му је порекло лажно и да ће све остати лаж!* У Београду, они исти људи који су читали Дантеа и били васпитавани на грађанским врлинама укинуше једног писца 2006. г. Да су то знали Срби из Крајине, можда би 1991. године радије гледали казалиште него касније позориште“ (*Кухиња*, Брђанин 2013: 9). Лајтмотивско (за разлику од париске премијере!) увођење „воскарне“ свијеће, васкршњих шарених јаја бојених луковином и дјечака који „одраста“ свједочећи ратове (прво овај посљедњи, грађански, а потом Други и на крају Велики), није само нови, српско/православни квалитет представе, већ и својеврсна, ауторска, „обнова“ властитог идентитета.<sup>11</sup> (Његово дугогодишње, изгнаничко, пријатељство са Милованом Данојлићем, једним од највећих савремених писаца

---

<sup>11</sup> „Тај талас баладичности који се могао чути у пјесмама Заима Имамовића, заплуснуо је Младенове позоришне представе и моје филмове, али и наше мисли. Некада је склоност ка вјечном испијању турске кафе, представљала реалну опасност да би Младен седамдесету годину могао дочекати у тој привлачној оријенталној пози, на миндеру, у кафићу код Авде“ (Кустурица 2010: 274).

српског језика, утицало је да у близини Данојлићевог родног села Ивановца, код Љига, откупи мало сеоско имање и, попут Кустурице на Међавнику, изнова „скући“ Завичај). Изгледа, поново смо саучесници једног вербалног перформанса (Кустурица) и његовог невербалног сукуса (Матерић), у талогу/залогу „кухиње“ старог преко двадесет година.

Најпрецизније филмове о етничким ратовима Кустурица је снимио на самом почетку каријере (кратки филм *Герника* (1978) – адаптација приче *Игра* Антона Исаковића и телевизијска драма *Бифе Титаник* (1979) – драматизација истоимене приповијетке Иве Андрића); док је европску и свјетску славу стекао са већ поменутих, у крајњој поруци антикомунистичким сатирама: *Сјећаш ли се Доли бел?* (1981) и *Отац на службеном путу* (1985).

За другу врсту филмова Запад губи интерес половином осамдесетих, гдје Кустурица реагује интуицијом активног и амбициозног становника „глобалног села“ и са позиције „босанског“ еманципатора прелази у улогу „циганског“. Његови филмски омажи „људима који никад не умиру“ *Дом за вешање* (1989), а потом и *Црна мачка, бели мачор* (1998), циганско кастинско питање преобликују у расно, у надахнутом помирењу нарације, етно поетике и антиглобалистичке стратегије. „Ти (етно) филмови ми се јако свиђају. Мислим да то јесте једино право оружје, једина права одбрана од глобализације, која је неминован процес – али је начин на који се она имплементира историјска и политичка превара. Различитост култура је нешто у шта треба веровати. Наравно, ја уживам у филмовима представника малих култура, зато што ме они изненада пребацују у свет који могу да разумем – то је свет стварних емоција, а не сентимента, свет стварних проблема и стварних драма, а не оних исконструисаних и моделираних. Не мислим да је тржиште нешто што треба игнорисати, али да се до те мере кроје филмска одела према њиховим потребама – мислим да је неукусно. (...) Глобализација и поред свих својих политичких превара има и позитивне ефекте, нарочито за људе из малих земаља. Ако уђеш на та врата, што је за мене био Кан, отвара се поприличан простор и светско тржиште постаје уистину светско“ (Гоцић 2005: 243). Потоње се питање ретроактивно разрађује, и освјетљава, у француској продукцији америчке периферије, у филму *Аризона дрим* (1993)<sup>12</sup> подједнако збуњујућем пројекту за глобалне дистрибутерске куће и њихову холивудску публику. А ради се, заправо, о америчкој верзији

---

<sup>12</sup> „Национална поларизација у Босни и Херцеговини поткрај осамдесетих приморавала је Кустурицу да се определи за једну од страна. Он ће покушати да избегне притиске тако што ће прихватити место професора филмске режије на Универзитету Колумбија у Њујорку те се сели у САД 1990. Његова дотадашња искључиво симболичка 'конфронтација' с Холивудом била је, испоставиће се, само привремено ковертирана. Она се убрзо претворила у конкретан проблем када је редитељ почео да ради на свом четвртном играном пројекту, који је завршен током његовог двогодишњег боравка у Сједињеним Државама“ (Гоцић 2005: 228).

„долибелске“ приче о одрастању и тврдом отпору аутора да се повинује њеним животним, сижејним и изражајним стереотипима. „И у Европи и на Западу има све више производа органске хране. Рецимо парадајз – *рајско поврће* – ако се производи на милијарде, нема шансе да му се контролише укус; али ако га узгајаш у контролисаној количини, он може да има пуну, богату арому. Ја то радим у кинематографији: *органске филмове*, који, кад се конзумирају имају властити укус. И нисам једини, има редитеља који такође производе *органску* душевну храну – Алмодаовар и Фон Трир, на примјер. Ја мислим да ту лежи формула оног што је у храни органско и неорганско, и што је на филму филмско и нефилмско. Јер кад се проба њихова МекДоналдс кинематографија, она, као и њихово пластифицирано поврће, не може да се свари“ (Гоцић 2005: 228).

„Илузије имају такву самолепљиву моћ да их човјек најтеже одбацује од себе“, каже Никола Кољевић у *Отаџбинским темама* расправљајући о идеологији (Кољевић 1995: 107). Кад је Кустурица у питању комунистички „лепак“ југославизма дуго је претрајавао (*Доли Бел, Отаџ...*) да би се, коначно, осушио и отпао у филму *Подземље*. Чак и они којима филм није по укусу, тешко ће порећи чињеницу да не постоји бољи, или пак увјерљивији, приказ распада титоистичке Југославије. Реализован је као филмска алегорија у којој се, унутар шире породице, куће – „кухиње“, смјело преплићу и укрштају горњи и доњи свијет „рекеташа“ и „подрумаша“, западних и домаћих идеологија, искорачивши, тиме, на терен „мултикултурног пакла“, жестоких јавних напада, и политичких контроверзи; понајвише у француској и српској политичкој „кухињи“. Тамо гдје је највише уважаван најтеже је и оспораван: у Француској, јер је „националистички и разметљиво пропагандистички“ а у Србији, зато што је протумачен као „слика и прилика“ актуелног режима Слободана Милошевића. Један амерички критичар отишао је тако далеко да је, поводом Кустуричиног другог канског тријумфа, написао сљедеће: „ПОДЗЕМЉЕ је добило цењену 'Златну палму' на Филмском фестивалу у Кану 1995. Смем ли, с дужним поштовањем, да приметим да су чланови жирија били пијани?“ (Гоцић 2005: 80). Кустурица је и то преживио, постао је школски примјер „контровезног“ умјетника, а сви они који су дрско захтијевали његову идеолошку послушност, од Сарајева, Париза, Њујорка (...) до Београда, на крају су ипак „изгубили утакмицу“.

Већ је наведено да је Кустурица за потребе снимања филма *Живот је чудо* (2004) преселио цијелу породицу из Провансе у Београд, те да је из тих разлога саградио *Дрвенград*, властито село поврх Мокре горе. Тако је барем најављивано током снимања, постпродукције и дистрибуције филма, једине ратне приче о грађанском рату у Босни и Херцеговини у којој нема „национал-политиканства“, толико популарног у филмској продукцији на ову тему. Прећутна је конвенција да сви филмови, више или мање, који се баве „босанским ратом“ имају про-муслиманску ноту: од домаћих (*Савршен круг* Адемира Кеновића, *Римејк* Дина Мустафића, *Ничија земља*

Даниса Тановића, *Гори ватра* и *Код амице Идриза* Пјера Жалице, *Дивни људи* Јасмина Диздара, *Грбавица* Јасмиле Жбанић), преко српских (*Сан зимске ноћи* Горана Паскаљевића, *Турнеја* Горана Марковића), европских (*Добро дошли у Сарајево* Мајкла Винтербота), до прекоокеанских (*Устрелен кроз срце* Дејвида Етвуда) аутора.<sup>13</sup>

Кустурица је, уз ријетке изузетке, и у овом случају готово усамљен. Он умјесто да пресуђује нуди љубавну мелодраму снажне антиратне поруке изведене и реализоване на трагу првих филмова (*Герника*, *Игра*, *Бифе Титаник*). Прича о кући и породици, о „обичним људима у необичним условима“, и овдје је драматуршка филмска основа која се континуирано *продужава* и семантички (*пре*)*насељава*, од *Доли Бела* и *Оца* (...), па до *Подземља*. Да није рата, јунаци филма: Лука, Милош и Јадранка, уз Сабаху као драмску перипетију, засигурно би завршили у сеоској „црној хроници“, овако су *препознати* и *подигнути* до нивоа античке трагедије. „Будући да се и Јадранка и Милош срећно враћају у Голубиће, Лукина породица је поново на окупу и, изузимајући њихову демолирану кућу поред пруге, *status quo* је поново успостављен – али он схвата да је изгубио најдрагоценије. У очају, Лука улази у тунел и легне на шине, ишчекујући воз. Када композиција уз шкрипу стане, испостави се да је суицидна магарица пре њега дошла на исту идеју и тако спасла инжењера. Њему не остаје ништа друго него да се уз осмех помири са судбином и одлучи за живот – такав какав је“ (Гоцић 2005: 64).

То је, у најкраћем, први слој приче изнад које, у извјесним назнакама, „виси“ и самоиронијски отклон аутора. У другом слоју укупног „сценарија“ испоставља се да изградња *Дрвенграда* и обнова ускотрачне пруге до Мокре горе, потом Добруна, није само филмска сценографија, већ и туристичка атракција, и много више – јасна идентитетска порука српском народу са једне и друге обале Дрине. („Смем ли, с дужним поштовањем да приметим (...)“ да Кустурица није само „босански“, ни „цигански“, већ и „српски“ филмски еманципатор!). Овим овај аутор, по ко зна који пут, доказује да је одавно прешао праг филмске режије и постао један од најутицајнијих европских аутора – концептуалиста.

Тезу, у најбољем, потврђује његово недавно литерарно појављивање (коначно је и Кустурица, након дугог и упорног вајкања на Сидрана, Михаића, Ковачевића, Божића, „коначно“ пронашао свога писца...) и *високотиражно* штампање романа: *Смрт је неprovјерена гласина* (2010) и *Сто јада* (2013). За први је добио књижевну награду „Момо Капор“ (2011), успостављену годину дана након Момчилове смрти (на крају свега, у праву је Кустурица, „смрт је неprovјерена гласина“), а за други традиционалну награду „Светозар Ђоровић“ у Билећи. Поводом прве награде добитник је изјавио: „Капор је био Селинцер мог дјетињства и моје

---

<sup>13</sup> Видјети: Гоцић (2005); Јефтић (2009) и сл.

младости“<sup>14</sup>; док је у саопштењу жирија поводом друге награде записано „да се ова књига издвојила по два основа: прво, што несумњиво свједочи о привржености традицији херцеговачког приповиједања, а друго, што тривијалне животне околности из прохујалих времена изузетно успијешно оживљава кроз искуство једне познате филмске школе“. Није занемарљива, ни случајна, чињеница да је други добитник књижевне награде „Момо Капор“ Петер Хандке (наш и Материћев пријатељ!) за књигу „Моравска ноћ“ (2013).<sup>15</sup>

Овим и сличним примјерима „трасиран“ је и даљи пут наших аутора, који одавно не води у Сарајево, већ у *Андрићград*, урбану визију српског *ренесансног града* - животно дјело Емира Кустурице. У граду је већ изграђен Трг „Николе Тесле“, споменик Иву Андрићу, зграда Скупштине општине Вишеград, зграда „Хидроелектрана на Дрини“, нова црква посвећена кнезу Лазару и Светим српским великомученицима, зграда будућег универзитета – Андрићевог института, библиотека, биоскопи, хотели, шеталишта и неизбежно позориште „Лукијано Висконти“. У Позоришту је најављена и заказана премијера опере *На Дрини ћуприја* (продукција филма и даље је прескупа!) за 28. јуни 2014. године.<sup>16</sup> Након опере на реду је, вјерујемо, позоришна представа Младена Матерића.

Изградња *Андрићграда* распламсала је дневнополитичка „препуцавања“ између владајуће (СНДС) и највеће опозиционе (СДС) партије у Републици Српској.<sup>17</sup> У потпиривању сукоба активно се укључило и актуелно Предсједништво дејтонске Босне и Херцеговине, „носталгично“ подсећајући да сарајевске „авети прошлости“ не мирују, те да ствари око Емира Кустурице, што се њих тиче, нису помјеране од деведесетих. Како ствари стоје, и искуство говори, готово је сигурно да ће једни, други и трећи, као и многи досадашњи (домаћи, европски, свјетски) „идеолошки покровитељи“ овог аутора, у најмањем, завршити као и бројни *натуришчици* – *епизодисти* из његових прошлих (а засигурно, и будућих!) филмских остварења.

## Извори

---

<sup>14</sup> Видјети: *Кустурици награда* „Момо Капор“, Вечерње новости, 8. 4. 2011.

<sup>15</sup> Видјети: *Кустурици награда* „Момо Капор“, [www.novosti.rs](http://www.novosti.rs), 8. април 2011; *Награда* „Момо Капор“ *Петеру Ханкеу*, [www.novosti.rs](http://www.novosti.rs), 21. март 2013; *Кустурици уручена награда* „Светозар Ђоровић“, [www.politika.rs](http://www.politika.rs), 20. септембар 2013.

<sup>16</sup> Чланак: „На Дрини ћуприја“ *на Видовдан 2014*, Глас Српске, 27. март 2013.

<sup>17</sup> *Кустурица: Андрићград није политика*, [www.@uka.com](http://www.@uka.com).



- АРИЗОНА ДРИМ (ARIZONA DREAM)*, Constellation /Hachette / Premiere / Canal / SNC, Francuska 1993, 136 minuta, kolor.
- БИФЕ ТИТАНИК*, ТВ Сарајево, Југославија 1978, 80 минута, колор.
- ГЕРНИКА (GUERNICA)*, ФАМУ, Чехословачка 1978, 25 минута, црно/бијели.
- ДОМ ЗА ВЕШАЊЕ*, Форум Сарајево/ТВ Сарајево, Југославија 1989, 138 минута, колор.
- ЖИВОТ ЈЕ ЧУДО*, Les Films Alan Sarde / Cabiria Films / france 2 Cinema / Canal / Rasta Film productions, Француска / Србија и Црна Гора 2004, 154 минута, колор.
- КУХИЊА*, Народно позориште Републике Српске, премијера, 2. март 2013.
- ОТАЦ НА СЛУЖБЕНОМ ПУТУ*, Форум Сарајево, Југославија 1985, 135 минута, колор.
- ПОДЗЕМЉЕ / БИЛА ЈЕДНОМ ЈЕДНА ЗЕМЉА*, СiBy 2000 / Pandora, Филм / Новофилм, Француска / Њемачка / Мађарска 1995, 165 минута, колор.
- СЈЕЋАШ ЛИ СЕ ДОЛИ БЕЛ?*, Сутјеска филм Сарајево/ТВ Сарајево, Југославија 1981, 108 минута, колор.
- ЦРНА МАЧКА, БЕЛИ МАЧОР*, СiBy 2000 / Pandora, Филм / Комуна, Француска / Њемачка / Југославија 1998, 130 минута, колор.

#### Литература

- Бјелица 2000: Исидора Бјелица, *Сајбер Аристотел*, Београд: Чигоја.
- Брђанин 2013: *Ђоровићеви сусрети – српска проза данас (Књижевно дјело Мама Капора)*, Билећа – Гацко: СПКД „Просвјета“.
- Бреخت 1979: Бертолд Бреخت, *Дијалектика у театру*, Београд: Нолит.
- Гоцић 2005: Горан Гоцић, *Емир Кустурица: култ маргине*, Београд: СКЦ.
- Дипон 2011: Флоранс Дипон, *Аристотел или вампир западног поторишта*, Београд: Чигоја.
- Кољевић 1991: Никола Кољевић, *Поезија (1945 – 1980) Песници лирске акције*, Сарајево: Институт за књижевност – Свјетлост.
- Кољевић 1995: Никола Кољевић, *Отаџбинске теме*, Београд: Итака.
- Кук 2007: Дејвид А. Кук, *Историја филма II*, Београд: Клио.
- Кустурица 2010: Емир Кустурица, *Смрт је непровјерена гласина*, Београд: НИД Компанија „Новости“.
- Матерић, Кустурица 1992: *Академија сценских умјетности 1981-1991 (Алманах)*, Сарајево: Универзитет у Сарајеву.
- Ного 2013: Рајко Петров Ного, *Запиши то, Рајко/Запиши и напиши*, Београд – Билећа – Гацко: Филип Вишњић – СПКД „Просвјета“.
- Селенић 1964: Слободан Селенић, *Авангардна драма*, Београд: СКЗ.
- Симовић 2011: Раде Симовић, *Драма и идентитет*, Бања Лука: Арт принт.
- Тасић 2008: Милан Тасић, *Етички човек као „исходиште“; На раскрићу квинтелеме „Глобалистика“, „Глобализација“, „Глобализам“*,

„Антиглобализација“, „Антиглобализам“, у: *Сто двадесет пет година високог образовања у БиХ (Зборник радова са научног скупа)*, књ. I, уредник Милош Ковачевић, Пале: Филозофски факултет.

Чланци, програмске књижице

[www.igordontheatre-bastille.com](http://www.igordontheatre-bastille.com)

[www.radiosarajevo.ba](http://www.radiosarajevo.ba)

Ана Тасић, *Људски и анђеоски светови*, „Политика“, 29. јануар 2013.

Ања Јефтић, *Слика болне распопућености*, Змијање, Бања Лука 2009.

*Кустурица: нећете срушити Андрићград!*, [www.novosti.rs](http://www.novosti.rs), 25. 01. 2013.

*Кустурици награда „Момо Капор“*, Вечерње новости, 8. 4. 2011.

*Кустурици уручена награда „Светозар Ћоровић“*, [www.politika.rs](http://www.politika.rs), 20. 09. 2013.

Мухдин Џанко, *Сарајевски нови примитивизам – покрет за деструкцији муслиманског бића*, 1993, [www.haler.blogspot.ba](http://www.haler.blogspot.ba).

„На дрини ћуприја“ *на Видовдан 2014*, Глас Српске, 27. март 2013.

*Награда „Момо Капор“ Петеру Хандкеу*, [www.novosti.rs](http://www.novosti.rs), 21. 03. 2013.

Петер Хандке и Младен Матерић, *Кухиња*, програмска књижица, 2. март 2013.

## Резиме

Први том зборника *Наука и глобализација* због великог броја приспјелих радова који су прошли рецензију објављен је у двије свеске. У првој се налази 37 радова из области лингвистике. Како је на научном скупу *Наука и глобализација ирад* секције за лингвистику био организован у шест сесија чије су теме, поред оквирне теме скупа, биле и *Језик српских писаца из Босне и Херцеговине, Граматичке и лексичке структуре језика, Граматичке и лексичке особине српског језика* и *Граматичке и стилске категорије* те радови објављени у овој свесци покривају велико подручје различитих области науке о језику.

Веома је значајно да се у овој књизи објављују радови који се баве различитим аспектима српског језика и савремене језичке политике, као и радови из англистике, германистике, романистике и славистике. Посебан печат дају текстови који се баве упоредним лингвистичким проучавањима са аспекта глобализације и свеопште дехуманизације језика.

У другој свесци овог тома поред секције за књижевност, која је такође свој рад организовала у шест сесија, објављени су и радови са секција за библиотекарство и театрологију. Секција за књижевност је такође имала подтеме *Књижевност и глобализација, Књижевно стваралаштво српских писаца из БиХ и Петар II Петровић Његош..* Сама подтема, као и чињеница да су учесници ове секције научници који се баве различитим националним литературама допринијела је великој разноликости коју има ова свеска. Поред 42 рада презентована на секцији за књижевност, зборник доноси и седам радова из области библиотекарства и пет театролошких текстова.

Први том зборника *Наука и глобализација* потврђује да је тема научног скупа одржаног 17-19. маја 2013. године на Филозофском факултету на Палама била итекако инспиративна за научнике који се баве филолошким наукама.

## Summary

Due to the great number of positively reviewed papers, the first part of *Science and Globalization Proceedings* has been published in two volumes. Volume I brings 37 papers in the field of linguistics. As the presentation of papers at the conference *Science and Globalization* was organized in six sessions, the papers published in this volume cover a wide area of various linguistics fields, some of the themes of the sessions having been *Language of Serbian writers from Bosnia and Herzegovina*, *Grammatical and lexical language structures*, *Grammatical and lexical structures of Serbian language* and *Grammatical and stylistic categories*.

The very significant fact is that this volume offers papers on various aspects of Serbian language and contemporary language politics, together with the papers on English, German and Russian. The distinguishable part of the volume are the papers on comparative linguistic researches from the point of globalization and general dehumanization of language.

Together with the papers from the literature section that was also organized in several sessions, volume II of part one of the Proceedings offers the papers from the sessions on teatrology and library science. The themes of the literature sessions were: *Literature and globalization*, *Literary scope of Serbian writers from Bosnia and Herzegovina*, and *Petar II Petrović Njegoš*. The themes themselves, together with the fact that the participants of these sessions belong to various different scientific literary fields, contribute to versatility and quality of the volume. Along with 42 papers presented on the literature sessions, the Proceedings offer 7 papers in the field of teatrology and 5 library science papers.

Volume I of *Science and Globalization Proceedings* confirms the theme of the Conference held from 17<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> May at the Faculty of Philosophy in Pale to have been highly inspiring and motivating for the scientists in the field of philology.

Садржај

<i>Секција за лингвистику</i>	5
Биљана М. Мишић Илић ЈЕЗИЧКИ АСПЕКТИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ УНИВЕРЗИТЕТСКОГ ОБРАЗОВАЊА	7
Снежана В. Билбија ЛИНГВИСТИЧКО ПРЕДСТАВЉАЊЕ ПРЕСУПОНИРАНОГ ЗНАЊА У ВИЈЕСТИМА КАО СТРАТЕГИЈА ДА СЕ ЛОКАЛНО ТУМАЧИ ГЛОБАЛНИМ И ОБРАТНО	21
Савка Н. Благојевић, Владимир Ж. Јовановић АКАДЕМСКО ПИСАЊЕ ЗА МЕЂУНАРОДНУ ДИСКУРСНУ ЗАЈЕДНИЦУ – ЛОКАЛНО НАСУПРОТ ГЛОБАЛНОМ	33
Љиљана Р. Марковић, Зорица Р. Прњат, Јелена И. Басарић АНГЛИЦИЗМИ У СТРУЧНОЈ ТЕРМИНОЛОГИЈИ: ПРИМЕР МЕНАџМЕНТА И МАРКЕТИНГА У ТУРИЗМУ	45
Добрила Ј. Бегенишић НАСТАВА СТРАНИХ ЈЕЗИКА У ЕРИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ – СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА НЕМАЧКИ ЈЕЗИК	55
Тиана М. Тошић, Ивана Б. Палибрк ЕНГЛЕСКИ У ГЛОБАЛУ?	63
Марин Н. Маркош ЕНГЛЕСКИ КАО LINGUA FRANCA: ГЛОБАЛНА ЗАЈЕДНИЦА МУЛТИКОМПЕТЕНТНИХ ГОВОРНИКА	71
Виолета П. Џонић СТЕРЕОТИП И ЛАКУНА КАО ГЛОБАЛНЕ КУЛТУРОЛОШКЕ И ЛИНГВОКУЛТУРОЛОШКЕ ПОЈАВЕ	89
Радоје Д. Симић „ОСМА ОФАНЗИВА“ Б. ЋОПИЋА	97
Милош М. Ковачевић СТИЛЕМАТИЧНА ЛЕКSIKA У РОМАНУ „АДРЕСАР ИЗГУБЉЕНИХ ДУША“ АНЂЕЛКА АНУШИЋА	115
Јелена Р. Јовановић Симић ИМПРЕСИОНИСТИЧКИ ИЗРАЗ ПЕТРА КОЧИЋА	131
Миланка Ј. Бабић ОДНОС АУТОРСКОГ И ТУЂЕГ ГОВОРА У РОМАНУ „БОСАНСКИ ЦЕЛАТ“ РАНКА РИСОЈЕВИЋА	141

Вера С. Тевриз-Нишић ГРАДАЦИОНЕ КУМУЛАЦИЈЕ У КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ БРАНКА ЂОПИЋА	153
Јелена Ј. Спасић ФИГУРЕ ПОНАВЉАЊА У „ПУТОПИСУ КРОЗ БИОГРАФИЈУ“ МОМА КАПОРА	161
Веран Ј. Станојевић ПЕРФЕКТИВНИ ПЕРФЕКАТ И ЊЕГОВИ ФРАНЦУСКИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ЂОПИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА	175
Милена Б. Маројевић КОНЦЕПТ БИЗНИС У КОНЦЕПТОСФЕРИ РУСКОГ ЈЕЗИКА	191
Вера М. Вујевић ЕЛИПСА УНУТАР НАПОРЕДНИХ (КООРДИНАТИВНИХ) КОНСТРУКЦИЈА У ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ	197
Јелена М. Марковић ПРОГРЕСИВНИ ГЛАГОЛСКИ ОБЛИК У ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ ПОЧЕТКОМ И КРАЈЕМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА	209
Жана Г. Гавриловић О НЕКИМ ИНХЕРЕНТНИМ ВИДСКИМ ОСОБИНАМА ЕНГЛЕСКИХ ГЛАГОЛА	223
Драгана Б. Кузмановска, Весна Д. Ничева ПОТРЕБАТА ОД ВОСПОСТАВУВАЊЕ НА РАМНОТЕЖА МЕЃУ ДВЕТЕ СТРУЕЊА ВРЗ МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	235
Снежана Ј. Кирова, Биљана В. Петковска АНГЛИЦИЗМИТЕ КАКО ДИРЕКТНИ ЗАЕМКИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	241
Илијана Р. Чутура СРБИСТИКА И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА	245
Катарина М. Аксић ЕЛЕМЕНТИ ЈЕЗИКА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ У ПОЛИТИЧКОМ ДИСКУРСУ ВУКА ЈЕРЕМИЋА	259
Александра Р. Блатешић УТИЦАЈИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ НА ЛЕКСИКУ ИЗ ОБЛАСТИ АУТОМОБИЛИЗМА У САВРЕМЕНОМ ИТАЛИЈАНСКОМ ЈЕЗИКУ	269

Тијана Ђ. Васиљевић Стокић ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКА ОБРАДА И АНАЛИЗА У ПРЕВОДИМА СТУДЕНАТА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА (ЈЕЗИКА „LINGUA FRANCA“ МОДЕРНОГ ДОБА)	285
Марко М. Јанићијевић РЕВИЗИЈА НАРАТИВА КАО ВИД (РЕ)ПРОДУКЦИЈЕ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	299
Ивана Д. Пајић „KIEZDEUTSCH“ КАО РЕЗУЛТАТ ИНТЕРКУЛТУРНИХ СУСРЕТА У ДОБА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	309
Јелица Р. Стојановић ЛИЧНА ИМЕНА СА ПРОСТОРА БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ ДО КРАЈА 15. ВИЈЕКА	319
Биљана С. Самарџић ЋИРИЛИЦА КАО БОСАНЧИЦА И ТЗВ. ХРВАТСКА ЋИРИЛИЦА	339
Сања Ж. Ђуровић ОБЛИЦИ АОРИСТА НЕКИХ ГЛАГОЛА НА „-ГНУТИ“	347
Ана М. Јањушевић Оливери УПОТРЕБА ЛЕКСЕМЕ „ГЛАВА“ У ЊЕГОШЕВОМ ЈЕЗИКУ	355
Горан Н. Зељић МОРФОЛОШКО-СЕМАНТИЧКИ АСПЕКТ БРОЈЕВА У ДЕЛИМА БРАНКА ЋОПИЋА И МИРОСЛАВА ТОХОЉА	365
Тијана В. Ашић, Милана Додиг СЛОБОДНИ ИНДИРЕКТНИ ГОВОР У РОМАНИМА „ТВРЂАВА“ И „ДЕРВИШ И СМРТ“ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА И ЊЕГОВИ ПРЕВОДНИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ФРАНЦУСКОМ	377
Надица А. Маркоска ВЛИЈАНИЕТО НА АНГЛИСКИОТ ЈАЗИК ВРЗ ИТАЛИЈАНСКАТА ЛЕКСИКА ВО ФУДБАЛОТ	393
Младен Д. Папаз ИМПЕРЦЕПТИВНА ПЕРЦЕПЦИЈА МОДАЛНОГ ГЛАГОЛА ТРЕБАТИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ И ПОРЕЂЕЊЕ СА КОРЕСПОНДЕНТОМ SOLLEN У ЊЕМАЧКОМ ЈЕЗИКУ НА ПРИМЈЕРИМА НОВИНСКИХ ИЗВЈЕШТАЈА	411

Јелена М. Стевановић УТИЦАЈ СТРАНИХ ЈЕЗИКА НА ИЗРАЖАВАЊЕ МЛАДИХ: ПИТАЊЕ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ ИЛИ НЕДОВОЉНО РАЗВИЈЕНЕ ЈЕЗИЧКЕ КУЛТУРЕ	425
Саша М. Ђукић ФИГУРЕ ПОНАВЉАЊА У ПОЕЗИЈИ ДРАГЕ КУЋИЋА	437
Весна А. Коцева ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМИТЕ ВО ГОВОРТ НА МЛАДИТЕ ВО ИТАЛИЈА	447
<i>Секција за књижевност</i>	467
Владислава С. Гордић Петковић МОТИВ ПУТОВАЊА У ПРОЗИ ЉУБИЦЕ АРСИЋ: ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ФЕНОМЕН „НЕМЕСТА“	469
Ева И. Толди ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА	477
Никола М. Бубања, Дејан М. Каравесовић УКИДАЊЕ ГЛОБАЛНОГ ЈЕЗИКА И ТЕХНО-КУЛТУРЕ: МАТИЋЕВ „ШАХТ“ У ОРВЕЛОВСКОМ КЉУЧУ	489
Јелена С. Јелић „БЕСНИЛО“ ЗВАНО „ФОРВАРД“: НЕКИ АСПЕКТИ ПОЕТИКЕ ГРАДА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА У КОНТЕКСТУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	497
Драгана Б. Вукићевић МАЛИ ГРАДОВИ У ВЕЛИКОМ ГРАДУ (ЛИТЕРАРИЗАЦИЈА БЕОГРАД У 19. ВЕКУ)	509
Ненад Р. Кебара МОДЕЛ СВЕТА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ СВЕСТИ	519
Крсте В. Илиев, Наталија В. Поп Зариева МОДЕРНИЗАМ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА	533
Александра М. Петровић ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКА МИТОЛОГИЈА НАСУПРОТ АРХАЈСКОЈ	537



Мирјана М. Стакић ТРАНСФОРМАЦИЈА НАРОДНИХ ВЕРОВАЊА И МИТОВА У КЊИЖЕВНОСТИ ПОД УТИЦАЈЕМ ПРОЦЕСА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	545
Дејан Д. Милутиновић ЖАНРОВИ И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА	559
Драган Б. Бошковић НЕСАЗНАТЉИВО: „ПРОЦЕС“ И „ДЕРВИШ И СМРТ“	567
Даница Т. Андрејевић СЕЛИМОВИЋ ИЗМЕЂУ КАНОНА И БИЋА	575
Луси Г. Караниколова ДРУГАТА СТРАНА НА РЕАЛНОСТА (СТРАВОТ И НАДЕЖТА ВО „ЖЕНСКИТЕ“ РАСКАЗИ НА ИВО АНДРИК)	585
Виолета Б. Димова ЕДИНКАТА, ОПШТЕСТВОТО И КОНЦЕПТОТ НА СЕМЕЈСТВОТО ВО „ТВРДИНА“ ОД МЕША СЕЛИМОВИЋ	595
Ранко В. Поповић „НАРОДНИ ПИСАЦ“ РИСТО Т. ПРОРОКОВИЋ – НЕВЕСИЊАЦ И ЊЕГОВА ПРИПОВЈЕДНО-ИСТОРИЈСКА ПРОЗА	603
Дарко М. Ковачевић ЦИНС-ПРОЗА У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ: ОД МОМЕ КАПОРА ДО МАРКА ВИДОЈКОВИЋА	621
Александра Р. Попин МОТИВ ЖРТВЕ У РОМАНУ „ВУЧЈА СЕН“ РАДОВАНА ЖДРАЛА	633
Снежана С. Башчаревић АСПЕКТ ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА У „ГОРСКОЈ СЛУЖБИ“ ЋОРЋА СЛАДОЈА	641
Елма И. Халиловић ИСТОРИЈСКИ ПОДТЕКСТ ЋОПИЋЕВЕ ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА „БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ“	655
Војо Н. Ковачевић НОВА ДИМЕНЗИЈА ЊЕГОШЕВОГ ПЈЕСНИШТВА	663
Јасна Н. Лазаревић-Гавриловић ЗНАЧАЈ БИБЛИОГРАФСКИХ ИСТРАЖИВАЊА ЗА ИЗУЧАВАЊЕ ЊЕГОШЕВОГ ДЕЛА	673

Валентина Д. Питулић СВЕТО И ПРОФАНО У АНДРИЋЕВОЈ ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА „ДЕЦА“	683
Предраг М. Јашовић РЕЛИГИЈСКИ ПОДТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА	691
Бранка Р. Брчкало НАСТАВНА РЕЦЕПЦИЈА ПРИПОВЈЕДАКА ИЗ ЗБИРКЕ „БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ“ БРАНКА ЋОПИЋА	703
Ева Д. Велинова ИНТЕРКУЛТУРНИТЕ РЕЛАЦИЈЕ МЕЃУ ИСТОКОТ И ЗАПАДОТ И НИВНАТА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА (ПРЕКУ ПРИМЕРИ ОД ДЕЛОТО НА МАРСЕЛ ПРУСТ)	717
Јована М. Караникић ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И САВРЕМЕНА ИТАЛИЈАНСКА ЛИТЕРАТУРА: ИТАЛИЈАНИ У СВЕТУ, СВЕТ У ИТАЛИЈИ	725
Милка З. Бојанић ТРАНСКУЛТУРАЛНА ПОТРАГА ЗА СОПСТВОМ У „КЛУБУ РАДОСТИ“ СРЕЋЕ ЕЈМИ ТЕН	733
Татјана А. Думитрашковић ШЕКСПИРОВЕ ВЕЛИКЕ ТРАГЕДИЈЕ – ПОБУНА ПРОТИВ ТОТАЛИТАРИЗМА И ЈЕДНОУМЉА У ЕРИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	743
Борјанка З. Ђерић ПОСЉЕДИЦЕ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ: ИМАГИНАРНИ ХРОНОТОПИ У РОМАНИМА ПОЛА ОСТЕРА	755
Огњен М. Куртеш „ТЕСА ОД Д`УРБЕРВИЛА“ КАО ПСИХОЛОШКИ РОМАН	773
Снежана М. Милосављевић Милић ТРАНСФИКЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТИ КЊИЖЕВНИХ ЛИКОВА	783
Блажо С. Китанов ГОВОР ЈЕЗЕРА МАТЕЈЕ МАТЕВСКОГ У ОДБРАНУ МАКЕДОНСКОГ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА	795
Милан Б. Громовић ГЛОБАЛНО ЗАГРЕВАЊЕ НАЦИОНАЛНИХ КЊИЖЕВНОСТИ	799

Весна Б. Тодоров УЛОГА КЊИЖЕВНОСТИ У ИЗГРАЂИВАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА И РАЗВИЈАЊУ КУЛТУРНЕ СВЕСТИ: „СВОЈЕ“ И „ТУЂЕ“ НА ПРИМЕРУ ПЕСАМА И ПРИЧА ЗА ДЕЦУ	805
Стојан М. Ђорђић КАНАДСКЕ ПРИЧЕ ЖЕЛИМИРА МЛАЂЕНОВИЋА	817
Слађана М. Миленковић ПЕСНИШТВО ДИМИТРИЈА МИТРИНОВИЋА	823
Марија Т. Карацић „RIMSKI DNEVNIK, ПРИЧЕ И ЈЕДАН РОМАН“ МИЛИСАВА САВИЋА: НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У КЊИЖЕВНОСТИ	837
Јелена С. Младеновић СУНОВРАТ ДУХОВНИХ ВРЕДНОСТИ, АЛИЈЕНАЦИЈА И УГРОЖЕНОСТ ИНТИМНОГ КАО ТАМНА СТРАНА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ „ОНО ШТО ОДУВЕК ЖЕЛИШ“ ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ	847
Милена М. Ивановић ДОМАНОВИЋЕВА „ДАНГА“ – ЖИГ НА ЧЕЛУ ТОТАЛИТАРНЕ ДРЖАВЕ	859
Сања Г. Златковић ЦИТАТНА СТРУКТУРА РОМАНА „НИТ МИХОЉСКОГ ЛЕТА“ НИКОЛЕ МИЛОШЕВИЋА	873
Виолета М. Весић КЊИЖЕВНОСТ НА ИНТЕРНЕТУ: ПРОИЗВОД ИЛИ САМО ТЕКСТ	893
Љиљана С. Аћимовић ПРИКАЗ КУЛТУРА У РОМАНУ „ПОГРЕБНА МЛАДА“ НИНЕ БЛАЗОН	903
Јелена М. Ристовић ХАЗАРИ И „ХАЗАРСКИ РЕЧНИК“ КРОЗ ПРИЗМУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	917
<i>Секција за библиотекарство</i>	923
Милена М. Максимовић САВРЕМЕНА ОБУЧЕНОСТ БИБЛИОТЕКАРА – ЗАХТЈЕВИ У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	925

Славица П. Гостимировић, Слободан М. Симић УТИЦАЈ ПРОЦЕСА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ НА БИБЛИОТЕКАРСТВО	933
Драган М. Бараћ ГЛОБАЛИЗАЦИЈА, ХАРМОНИЗАЦИЈА И УНИФИКАЦИЈА ПРАВА У ОБЛАСТИ КЊИГЕ	945
Бојана М. Ласица ДИГИТАЛИЗАЦИЈА И ЊЕН ЗНАЧАЈ У ОЧУВАЊУ КУЛТУРНЕ И НАУЧНЕ БАШТИНЕ	959
Драгана С. Новаков ЧИЈЕ ЈЕ ПИСМО?	967
Радославка Р. Сударушић ТРГОВИНА СРПСКОМ ШТАМПАНОМ КЊИГОМ У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ ЗА ВРИЈЕМЕ ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ	973
Љиљана Д. Косијер МУЛТИЈЕЗИЧНИ ДЕЧЈИ ДРАМСКИ ФЕСТИВАЛ КАО МЕДИЈАТОР ИНТЕРКУЛТУРАЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ	983
<i>Секција за театрологију</i>	991
Владан П. Бартула ЛИТУРГИЈСКА ДРАМА У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ	993
Бранко Б. Брђанин ПОЗОРИШТЕ И ГЛОБАЛНИ (КОМУНИСТИЧКИ) ДУХ ЕПОХЕ	1009
Маја М. Кикириткова, Илија С. Илов POSTMODERN WAR IN FASHION WORLD	1033
Сања Б. Докић Мрша ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА ПОЗОРИШНЕ ПРОДУКЦИЈЕ: ПРИМЈЕР ФРАНЦУСКЕ КАО ПУТОКАЗ СРПСКОЈ	1041
Раде Г. Симовић АНТИГЛОБАЛИЗАМ ПОЗОРИШНЕ И ФИЛМСКЕ УМЈЕТНОСТИ – „КУХИЊА“ МЛАДЕНА МАТЕРИЋА И ЕМИРА КУСТУРИЦЕ	1059

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

НАУЧНИ скуп Наука и глобализација (2013 ; Пале)

Наука и глобализација. Књ. 2 : зборник радова са научног скупа (Пале, 17-19. мај 2013.) / [главни уредник Милош Ковачевић]. - Источно Сарајево : Филозофски факултет, 2014 (Пале : DIS COMPANY). - Стр. 470-1074 ; 25 цм. - (Поседна издања Научни скупови. Филолошке науке ; књ. 8. том 1/2)

Тираж 300. - Библиографија уз сваки рад. - Summary.

ISBN 978-99938-47-58-8

001:316.32(082)

COBISS.RS-ID 4271896