

Листар XXIV/ 80 / 2023.

Уредништво

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

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

проф. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

проф. др Мирјана Секулић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

доц. др Невена Вујошевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Бојана Вељовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

доц. др Ана Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

проф. др Ана Јовановић
Филолошки факултет, Београд

проф. др Павле Ботић
Филозофски факултет, Нови Сад

др Јана Алексић
Институт за књижевност и уметност, Београд

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

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

проф. др Татјана Алексић
Универзитет Мичиген, САД

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

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

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

доц. др Борјан Јанев
Пловдивски универзитет, Пловдив, Бугарска

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

Секретар уредништва

доц. др Бојана Вељовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jana Aleksić, PhD
Institute for Literature and Arts, Belgrade

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial assistant

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

Литер

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

година XXIV / број 80 / 2023
Year XXIV / Volume 80 / 2023



Универзитет у Крагујевцу
University of Kragujevac

ФИЛУМ

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

САДРЖАЈ

Студије

Анка Ж. Симић РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ГРИГОРИЈА ЦАМБЛАКА У ХХ ВЕКУ: РАЗВИТАК СРПСКЕ БИОГРАФИЈЕ	9
Наташа Д. Катић МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ <i>СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА</i> СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА	25
Драгана С. Лисић ЖЕНЕ У РОМАНИМА <i>ЗОНА ЗАМФИРОВА</i> СТЕВАНА СРЕМЦА И <i>ВЕЧИТИ МЛАДОЖЕЊА</i> ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА	45
Александра Гров РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНА НА РАЗГЛЕДНИЦАМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА	61
Јелена Д. Анђелковић ДЕТЕ-ПАТНИК СА ДРУШТВЕНЕ МАРГИНЕ У ПРИПОВЕЦИ „ЛИЛИКА” ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	75
Маријана С. Јелисавчић ИЗМЕЂУ ВАВИЛОНА И НОВОГ ЈЕРУСАЛИМА: ГРАД У БЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА СИМЕ МАТАВУЉА И НОВОБЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА МИХАЈЛА ПАНТИЋА	93
Тамара С. Тубић КРАЈИШКИ ЕГЗОДУС У РОМАНУ <i>ДОЗИВИ КРОЗ ОЛУЈУ</i> КОВИЉКЕ ТИШМЕ ЈАНКОВИЋ	107
Тања П. Којић МОТИВ ЕГЗИЛА У РОМАНУ <i>МУЗЕЈ БЕЗУВЈЕТНЕ ПРЕДАЈЕ</i> ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ	121
Gordana V. Ćirić Ognjenović THE PRODUCTION OF SPACE IN PAUL AUSTER'S NOVEL <i>MOON PALACE</i>	135
Никола Петровић DIVINE VIOLENCE AND ITS MANIFESTATIONS IN CHUCK PALAHNIUK'S <i>FIGHT CLUB</i>	153

Nikola D. Vujčić
DIE HUMANISIERUNG DES AUTOS – ZUM METAPHERN-
BRAUCH IN AUTOMOBILZEITSCHRIFTEN: ZWISCHEN
VERKAUFSTRATEGIE UND DENKSTIL 167

Katarina Z. Stamenković
DIDAKTISIERUNGSVERSUCH DER PHRASEOLOGISMEN MIT
DER KOMPONENTE *LICHT* / *SVETLO* IN DEUTSCHEN UND
SERBISCHEN PHRASEOLOGISMEN IM DAF-UNTERRICHT... 185

Мирјана Р. Обрадовић
ИЗ ОНОМАСТИКЕ СЕЛА ДОЊА САБАНТА КОД
КРАГУЈЕВЦА..... 201

Чланци

Соња С. Ђорић
ФАНТАСТИЧНО У ДЕЛУ ИЛИЈЕ ВУКИЋЕВИЋА ИЗ
ПЕРСПЕКТИВЕ ТЕОРИЈЕ МОГУЋИХ СВЕТОВА..... 217

Сузана Б. Милошевић Љубић
МЕТОДИЧКИ МОДЕЛИ ТУМАЧЕЊА ЛИРСКЕ ПЕСМЕ У
МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ 227

Шана С. Младеновић
СТРАХ КАО ПОКРЕТАЧКА ТЕМА У ОДАБРАНИМ
АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА (*КЊИГА* И *АСКА* И *ВУК*) ... 241

Катарина С. Лазић
ИРОНИЈА И ПАРОДИЈА У ДЕЛУ *ИСКУПЉЕЊЕ* ИЈАНА
МЕКЈУАНА..... 255

Прикази

Лидија В. Петровић
НА РАСКРШЋИМА (НЕ)МОГУЋЕГ
(Драгана Вукићевић, *Бебе у пошлељици књижевности*, Крагујевац:
Филолошко-уметнички факултет, 2021) 271

Бранко Стојановић
ДЕСЕТ НАУЧНИХ РАСПРАВА – ДЕСЕТ ИЗОШТРЕНИХ
ПОРТРЕТА СТИЛИСТИЧАРА
(Милош Ковачевић, *Српски стилистичари*, Београд: Српска
књижевна задруга, 2021) 277



СТУДИЈЕ

*Часопис за књижевност, језик,
умешност и културу*



Анка Ж. Симић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ГРИГОРИЈА ЦАМБЛАКА У XX ВЕКУ: РАЗВИТАК СРПСКЕ БИОГРАФИЈЕ²

На основу прегледа критичке мисли XX века, у раду показујемо особености стваралаштва Григорија Цамблага и његовог утицаја на развитак старе српске биографије. Григорије Цамблак је у критичкој мисли XX века реципиран као неко ко је био у вечитом странтовању, међусловенска личност и авантуриста. Из пропале Бугарске, дошао је у напредну Србију деспота Стефана, бивајући и игуманом манастира Дечана. Цамблаково књижевно стваралаштво, Павле Поповић, Борђе Трифуновић, Димитрије Богдановић и Милан Кашанин самеравају највише на основу једног његовог дела које и сами детерминишу као главно – *Живој Стефана Дечанској*. Међу осталим списима Григорија Цамблага јесу: *Служба Светиом краљу Стефану* и *Опис преноса моштију Свете Петке из Видина у Србију*, које је, са *Живојом Стефана Дечанској*, Григорије састављао у Србији, *Похвала патријарху Јефимију*, *Похвала киевском митрополиту Кипријану*, *Мучење Светиој Јована Новој* и *Служба Светиом Јовану Новом*.

Кључне речи: српска средњовековна књижевност, рецепција, Григорије Цамблак, промене

У тексту „*Житије Стефана Дечанској* Григорија Цамблага” (Српска књижевност у књижевној критички, *Стара књижевност*: 1965, 423–449), Павле Поповић нас, пре него што ће прећи на Цамблаково књижевно дело, упознаје са Цамблаковим животом и радом. Григорије Цамблак рођен је око 1364. године, највероватније у Трнову. Његов стриц био је руски митрополит Кипријан, који је био у веома добрим односима са трновским патријархом Јевтимијем, главним писцем тзв. средње бугарске епохе и оснивачем једне књижевне и правописне школе. У Трнову, бугарској престоници и тадашњем великом књижевном центру, Цамблак је учио школу. Ту је била заведена крупна правописна реформа, на челу са самим патријархом. Из патријархове књижевне школе изашао је Цамблак, касније врстан писац, који се у младости постригао и постао јеромонах. Догађај из 1393. године, умногоме је опре-

1 anka.simic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

делио живот Григорија Цамблака. Наиме, по пропасти Бугарске и пада Трнова у руке Турцима, бугарски цареви Јован Шишман и Јован Стратимир били су ухваћени и убијени, док је патријарх Јевтимије најпре осуђен на смрт, а потом прогнан у неку пустињу у Македонији.

„Цамблук описује све догађаје у *Слову патријарху Јевтимију*, као и у спису (*Сказаније*) о св. Петки. По ономе како описује пад Трнова у Слову Јевтимију, изгледа да је био очевидац тог догађаја. Вероватно је тада и он напустио Бугарску, у исто време кад и његов учитељ патријарх Јевтимије; тад му је било око тридесет година. Пад видинске Бугарске није сигурно у Бугарској дочекао.” (Поповић 1965: 424)

Григорије Цамблук био је приморан да оде у туђину. Поповић га зато детерминише као оног који је вечито у странствовању, као међусловенску или међубалканску личност, космополиту и авантуристу. Како би се и даље бавио књигом, Цамблук најпре одлази у Цариград, па на Свету Гору, да би потом одабрао Молдавију, као једну сигурнију од две средњовековне румунске кнежевине. Далеко од Турске опасности, од које је и побегао, писац *Животова Јована Новога*, како увиђа Павле Поповић, назива себе игуманом обитељи Пандократора и презвитером у великој цркви молдовлахијској, у Сучави, првој престоници Молдавије. Тек после дужег времена проведеног у Румунији, Цамблук долази у Србију. Тамо га затиче велика разлика између пропале Бугарске и младе напредне Србије. Поповић истицање те разлике из Цамблаковог пера, открива у Цамблаковом *Сказанију о Светој Петки*. Описујући пренос њених моштију из Бугарске у Србију, Цамблук се диви српској држави и народу, множини и доброј уређености цркава и манастира, те великом броју инока, дакле, свему чега у Бугарској ретко или једва да има. У Србију долази негде после 1402. године, живећи у њој у време када је под деспотом Стефаном знатно напредовала. Ту остаје највероватније до свог одласка у Русију, 1409. године. Једна од претпоставки која је у вези са разлогом Цамблаковог доласка у Србију, а коју истиче Павле Поповић, иако у Григоријевим делима не налазимо потврду исте, јесте она према којој је деспот чуо за књижевне способности Цамблакове, те га је зато и позвао у своју земљу. Такође, не знамо ни кога је, ни зашто тамо поставио, али знамо да је био игуман манастира Дечана. Осим што је у Србији саставио *Сказаније о Светој Петки*, као додатак о животу ове светице који је саставио бугарски патријарх Јевтимије и који се тиче само преноса светичиних моштију из Видина у Србију, Григорије Цамблук је написао и *Животова Стефана Дечанскога*. Из Србије одлази највероватније због својих планова о митрополитској катедри у Русији и по смрти руског митрополита Кипријана, а сигурно не због незадовољства у деспотовој земљи. Умро је у зиму, 1419–1420. године, како казују руски летописи.

Иако спомиње више Цамблакових дела, Павле Поповић задржава пажњу само на једноме, које одређује као главно за нас – на *Животова*

Стефана Дечанског.³ Најпре се бави разлогом састављања животописа онога који је прилично давно умро (пре више од седамдесет година) и давно је проглашен за свеца, на супрот пракси старих српских животописаца да састављају житија убрзо после нечије смрти или после проглашења за свеца. За непосредни повод, међутим, не зна се, док се општи разлози дају уочити. Најпре, праве биографије Дечанског нема у то време. Друго, тај посао било је још боље урадити у време нове генерације деспотове Србије којој некадашњи немањићи период по превасходству изгледа као славан и неповратан. „Дечанског је требало прославити као једну успомену на лепо и велико доба. Тако је можда деспот Стефан наредио Цамблаку да напише животопис овога краља. Или је тако наредило братство Дечана, којем је нарочито лежало на срцу да се ктитор манастира прослави.” (Поповић 1965: 430) Међутим, Павле Поповић истиче како је о животу краља и било података у нашим споменицима. У три своје хрисовуље⁴, Стефан Дечански прича о себи и истиче како га је отац ослепео и отерао у Цариград на вечно прогонство, али да је милошћу светог Николе, он прогледао, вратио се у своју земљу и постао краљ. У повељи манастиру Светог Николе, у Врањи, као и у предговору *Законику*, цар Душан говори о своме оцу. Али сви ти узгредни помени, знатно се разликују од целе биографије Дечанског, из Даниловог *Зборника*⁵, од анонимног писца, која је настала много пре Цамблакове, негде у време цара Душана.⁶ Поповић уочава како је у њој опширно испричан цео краљев живот, од ослепљења, бављења у Цариграду, до помирења са оцем, повратка у земљу, крунисања за краља и зидања Дечана, те битке на Велбужду, Душановог устанка и смрти Дечанског. Павле Поповић закључује како краљева биографија наново настаје из једног сасвим простог разлога – у Даниловом *Зборнику* Дечански није био прослављен, већ осуђен. Овако је, у неку руку, и морало бити у Душаново време.⁷ Такође, као особити разлог да састави Житије, Поповић

3 Павле Поповић, Стари српски животописи XV и XVII века, у: Цамблук, Константин, Пајсије, *Старе српске биографије XV и XVII века*, прев. Л. Мирковић, Београд: Српска књижевна задруга, 1936.

4 ХРИСОВУЉА, повеља потврђена златним печатом. (Трифунувић 1974: 337) Хрисовуља епископији призренској на Левиши од 1326; хрисовуља Дечанима од 1330. и хрисовуља манастиру Врањини.

5 *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Данило Други, Стара српска књижевност, књига 6, приредили Гордон Мак Данијел, Дамњан Петровић, данашња језичка варијанта Лазар Мирковић, Димитрије Богдановић, Дамњан Петровић, Београд: Српска књижевна задруга: Просвета, 1988.

6 О односу писаца према историјској стварности и њиховој интерпретацији догађаја, види: Љиљана Јухас-Георгиевска, *Лик Стефана Дечанског код Даниловог ученика и Григорија Цамблака (транспозиција стварности)*, Међународни научни састанак слависта у Вукове дане, Књижевност и стварност, 36/2, Београд: Међународни славистички центар, 2007, 23–39.

7 О примеру двеју биографија Дечанског пише Јелка Ређеп, *Два лика Стефана Дечанског у старој српској књижевности*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XIII/1, 1970, 353–358.

наводи Цамблакову жељу да се као игуман најлепше задужбине Дечанскога, одужи њеном ктитору.

Тек после оваквих разматрања, Павле Поповић усмерава своју пажњу на књижевне вредности *Живоша Стефана Дечанског*. Житије одређује као један од најбољих производа наше старе биографије и средњовековне књижевности. Разлог овоме лежи у живом и китњастом писању, које је некада мало и поетско, као и у врло лепим описима, нарочито природе. Поповићеви закључци једнаки су и закључцима других који су о споменутом делу говорили, попут Вуловића, Радченка итд. Поповић нарочито истиче опис манастира Дечана и околине, за који каже да је далеко од скупа конвенционалних фраза или општих места. По среди је један чист и непосредан опис, у коме има пуно опаженог и реалног, према властитом виђењу писца. Већа прецизност и пунији детаљ које Поповић уочава код Цамблака, представљају реткост у списима нашег средњег века. „Врата манастира према лицу цркве клоне се мало ка јужној страни”, [...] „А, по зидовима града унаоколо пролепљене су ћелије иноцима као нека тичја гнезда.” (Цамблак, *Житије Стефана Дечанског* 1989: 66)

Оно у чему је Григорије Цамблак као писац још бољи него у опису, према Поповићевом мишљењу, јесте у композицији, јединству ефеката и тенденцији да се све артистички потчини једном циљу – мучеништву краљевом, уз глорификовање онога о коме се пише. „Цамблак стално велича и брани краља кога прославља. У тој одбрани тон је врло топал, и писац се ватрено залаже за свог јунака, више него што је то случај код иједног од наших ранијих животописаца.” (Поповић 1965: 433) Није тешко увидети да је Дечански у животопису представљен као мученик којег је отац у младости ослепео, а син у старости удавио. Зато Цамблак неретко изневерава историју, намешта ствари, неповољно прећуткује и на повољноме се задржава, а све зарад добре композиције и у циљу да се постигне само један ефекат. Као најлепши пример који показује будну пажњу и пијетет животописца према ономе кога слави, Поповић истиче веома нежан и карактеристичан моменат у Житију који се тиче чуда на гробу светога. Наиме, док други свеци исцељују разне болести које немају везе са њиховим личностима, Цамблак намерно бира једно чудо, много прикладније према загробном чудотворцу чији живот описује. На гроб Дечанског дошао је слеп човек који је после четрдесет година лечења повратио вид. Дечански, који је милошћу Светог Николе прогледао, исцељује баш очи и враћа вид онима који су га изгубили.

Павле Поповић у једној значајној карактеристици Цамблаковог *Житија Стефана Дечанског*, препознаје условљеност са развитком српске биографске књижевне радње. До Цамблака, све биографије показују тенденцију да се од списа чисто хагиографског карактера, све више развијају у списе који имају карактер једне световне хронике, где као пример наводи *Живош Дечанског* у Даниловом Зборнику. У Цамблаковом делу, осетан је стари хагиографски тон, управо због чињенице да је

он туђинац у српској књижевности. Такође, истиче како у Житију има више интересантних момената које ово дело опредељују као значајно за светску културну и политичку историју, а не само за домаћу. Поповић наводи само један такав моменат и он се тиче Цамблаковог говорења о великом покрету исихаста.

У *Преиледу српске књижевности* (1999), Павле Поповић говори о Цамблаку као о једном од два важна биографа у XV веку. Једнако као у тексту „*Житије Стефана Дечанског* Григорија Цамблака”, највећу пажњу посвећује *Живошу Стефана Дечанског*, уз истицање добре композиције. Једино при навођењу биографових књижевних дела, Поповић сада додаје и *Службу Стефану Дечанском*.

Ђорђе Трифуновић, у тексту „Емоционални механизам Цамблакових личности” (*Српска књижевност у књижевној кризици, Стара књижевност*: 1972, 458–466), рецепира књижевно дело Григорија Цамблака другачије од Павла Поповића. Трифуновић не говори о биографовом животу, већ почиње свој текст о значајним кретањима српске књижевности и цркве. Наиме, у време наглог ширења граница државе цара Душана, византијска животописачка књижевност изгубила је све везе са животом, док је аскетски покрет *хесихазам* доживео највећи размах. Учење Симеона Новог Теолога, великог аскете Истока, који је показао механизам *хесихастичке* екстазе, васкрсло је после три века, поставши правим мистичноаскетским покретом на челу са његовим идеолозима Григоријем Синаитом и Григоријем Паламом. Трифуновић истиче како Србија није стајала далеко од ових византијских духовних кретања.⁸ Наводи и бугарског патријарха Јевтимија који је као „глава трновске школе”, а којој припадају и његови ученици Григорије Цамблук и Константин Филозоф, био и сам у *хесихастичкој* занесености.⁹ После пропасти Бугарске, заведени њиховим несрећним судбинама, многи су Цамблака и Филозофа стављали једног уз другог, најпре по стилској сличности. Међутим, Ђорђе Трифуновић уочава значајне разлике међу њима. За Цамблака каже како је остао веран традицијама *књижевне*, а Филозоф *йравойисне* трновске школе.

8 Милорад Лазић је мултидисциплинарном ширином и синтетичко-интуитивном дубином показао утицај монашког аскетизма периода утицаја византијског исихазма од 1375. до 1459. године на токове: српске књижевне уметности, свеукупне духовности, на културна и црквена кретања, као и на идејни план система вредности српског средњовековног друштва (в. Милорад Лазић, *Српска естетика аскетизма*, Београд: Света Српска Царска Лавра манастир Хиландар, 2008).

9 Изузетно значајну целовитост у проучавању Григорија Цамблака, налазимо код Дамњана Петровића, чији је методолошки поступак заснован на истраживању Цамблаковог дела и његове слојевитости, а општа оријентација рада јесте књижевнотеоријска. Ипак, услед природе проблема који произлазе из дела Цамблаковог, нису изостављени и други углови посматрања овог ствараоца. Дамњан Петровић анализира завидан литерарни опус Григорија Цамблака који има велики културноисторијски значај за нашу стару књижевност и уметност, са посебним освртом на Цамблака као онога који је више од било кога другог одразио исихастичке идеје свога доба на српском тлу (в. Дамњан Петровић, *Књижевни рад Глигорија Цамблака у Србији*, Одељење језичких и књижевних наука и уметности, уредник академик Светомир Арсић, књига 8, Приштина: Академија наука и уметности Косова, 1991).

Трифуновић наводи два дела која је Григорије Цамблак написао као игуман манастира Дечана: *Живој Стефана Дечанској и Ојис преноса моштију Свете Пейке из Видина у Србију*¹⁰. Наведена дела, посебно су значајна за Трифуновића јер се у њима огледа најјаснија веза са емоционалним *хесихастичким* механизмом, који је у време Цамблакове младости доживео праву ренесансу. „Стари наши књижевници оставили су врло мало сведочанства о схватању и оваплоћењу књижевног дела. Зато неки Цамблакови наговештаји имају данас неоцењиву вредност и чине значајан прилог старој поетици.” (Трифуновић 1965: 440) Цамблак не управља своју реч у читаочев разум, већ у читаочеву душу коју жели да успали. Када ствара ликове, креће се, како то Трифуновић представља, преко мостова, не дотичући се многих важних токова. Зато његове личности немају карактер, али се откривају њихова психолошка стања, осећања и емоционална реаговања. Закупљен је унутрашњом људском природом која је најјаснија у појединачном и сложенем раду свих чинилаца емоционалног механизма. Као три главна елемента емоционалног механизма, у приказу унутрашњих доживљаја, Ђорђе Трифуновић наводи: *срце*, *душу* и *сузе*. Прво огњиште свих осећања јесте *срце*. Сва срца народа била су распаљена љубављу према Дечанском. Када му је умро син, Дечански није могао да прикрије родитељски бол. Цамблак срце представља као живи извор који људе покреће на добра или зла дела јер и осећања у њему могу бити добра или зла, искрена или лажна. За патње и унутрашње растрзање, Цамблак налази и метафору у области срца – „теснота срца”. Међутим, добра дела и речи могу да делују надахнуто на срце. Срце може и да прогледа када осећања неизмерно нарасту. Сва емоционална стања извиру из срца, тако да је оно жариште емоционалних реаговања. *Душу* која се одваја од тела и која је неуништива, увиђамо у Цамблаковом делу, као средњовековно платонистичко учење. Насупрот срца које није заузимало никакав простор, стоји душа која има свој обим. Њу узносе анђели, док из њене дубине иду најјача осећања. Цамблаковим оштрим поделама људских вредности одговарају и појмови добрих и злих душа. Срцем се осећа, а љубав читавог бића је у души. Срцем се нагиње љубави од овог света, док је љубљење душом више апстрактно. *Сузе* се углавним јављају као пропратни знак или исход духовних успона. Јака духовна стремљења праћена су сузама. Као код хесихаста за време умне молитве, и код Цамблакових личности можемо да уочимо сузе у гласној молитвеној екстази. Сузе прате и овоземаљска осећања: захвалности, надања, уздања, самилости, туге.

Исцрпном анализом споменутих елемената, у *Живоју Дечанској*, Григорија Цамблака, Ђорђе Трифуновић први открива постојање и важност тзв. емоционалног механизма у делу. Цамблакове личности

10 Ђорђе Трифуновић, Пренос светитељских моштију као тема српске средњовековне књижевности, у: Г. Цамблак, *Слово о преносу моштију свете Пейке из Трнова у Видин и Србију*, Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево”, 1972, 5–7.

немају карактер, али имају успостављена емоционална и психолошка стања. Цамблук је биограф који својим делом наговештава да човека тек треба да открива књижевност, а не чиста религија. Он је успео да открије велико богатство у самом човеку који је постао медијум свих збивања, поред ванљудских, божанских кретања.

У *Крајком прегледу југословенских књижевности средњег века* (1976), Ђорђе Трифуновић, поред значајних дела Григорија Цамблака које је саставио у Србији (*Житије Светио краља Стефана Дечанског, Служба Светио краљу Стефану Дечанском, Слово о преносу моштију Свете Пејске из Трнова у Видин и Србију*), истиче Цамблакову значајну улогу у стварању култа Светог Јована Новог Београдског, мученика и трговца са почетка XIV века. Цамблук је саставио *Мучење Светио Јована Новог* и *Службу Светио Јовану Новом*. Трифуновић, такође, наводи како је Григорије после одласка из Србије написао неколико десетина слова и беседа, међу којима су *Похвала кијевском митрополићу Киријану* и *Похвала патријарху Јевтимију*.

Другачије од Павла Поповића, а слично Ђорђу Трифуновићу, Димитрије Богдановић у *Историји српске књижевности* (*Стара књижевност*, 1991), књижевно дело Григорија Цамблака реципира у смислу препознавања значајних монашко-исихастичких идеја у истоме.¹¹ И он се бави личношћу и животом Цамблаковим, те наводи податке које смо пронашли и код Поповића, и код Трифуновића. Цамблака маркира као изузетно образованог човека и писца многих дела која су ушла у стару бугарску, српску и руску књижевност. „Бугарску књижевност је задужио, поред осталог, *Похвалним словом о Патријарху Јевтимију*; руску – *Похвалом Киријану*; док су му најзначајнија дела везана за српску књижевност и уграђена у српску историјску свест. То су: *Житије Стефана Дечанског, Служба Стефану Дечанском* и *Слово о преносу моштију Свете Пејске*.” (Богдановић 1991: 179) Григорије је саставио литургијски комплет текстова о Стефану Дечанском, пошто дотадашњи састави нису били у складу са захтевима култа.

Цамблаково *Житије Стефана Дечанског*, Димитрије Богдановић проматра кроз призму житијног жанра уопште.¹² С обзиром на то да је житије заузимало особито место у старој српској књижевности, те да се наставља на традицију српске хагиографије XIII и XIV века, у животопису Григоријевом успостављен је лик владара-мученика, који је од младости до смрти био страдалник и жртва људске злобе и зависти, не бојног поља. Стефан је трагична личност распета између оца, сина, жене, околине. Као и његови претходници, и Богдановић посебно издваја унутрашњу композициону и идејну јединственост Житија,

11 О делу Григорија Цамблака као одразу исихастичких идеја, као и о разлозима наведеноме, види: Дамњан Петровић, „Духовне прилике”, у: *Књижевни рад Григорија Цамблака у Србији*, Одељење језичких и књижевних наука и уметности, уредник академик Светомир Арсић, књига 8, Приштина: Академија наука и уметности Косова, 1991, 45–71.

12 В. Радмила Маринковић, *О српској средњовековној биографској књижевности и о месту Григорија Цамблака у њој*, у: *Књижевност и језик*, год 18. Бр. 3/4, 1971, 1–17.

ретко уочљиву у житијима старе српске књижевности.¹³ „У класичном хагиографском тону овде се развија сцена једне заиста људске драме. Историјски податак није више важан, у први план избија унутрашња природа, психологија јунака биографије.” (Богдановић 1991: 179–180) Зато Богдановић и одређује Житије као, у извесном слислу, „хуманистичко”, с обзиром на то да у њему можемо да уочимо изванредно остварење византијског хуманизма који негује психолошки портрет и открива унутрашња осећања, сукобе и противречности лица о којима пише. Када је у питању *Служба Стефану Дечанском*¹⁴, Димитрије Богдановић наводи како је она писана у истом оквиру, мада са мање изворног надахнућа од Житија. У многим појединостима, Служба се ослања не само на општа места, већ и на читаве типске песме византијског литургијског песништва.

Оно што нам Димитрије Богдановић доноси као новину, у односу на друге проучаваоце, а у вези са проучавањем књижевног дела Григорија Цамблака јесте посматрање текстова о великомученику Стефану Дечанском као савремених са постанком култа великомученика кнеза Лазара. Ову подударност, Богдановић не разумева као случајну, нити као једини ралог за настанак *Житија* и *Службе Стефану Дечанском* види игумановање Григоријево у Дечанима. „Постојала је дубља историјска и духовна мотивација за упоредно неговање оба култа: као да се и тиме успостављао континуитет, у некој духовној сродности, између Лазара и Србије Лазаревића, на једној, и Србије Немањића на другој страни.” (Богдановић 1991: 180) Овако обновљени култ Стефана Дечанског добија некакав свој „косовски” смисао. Заправо, мартиролошку књижевност косовске тематике, Григорије Цамблук је допунио и продубио својим хагиографско-химнографским делом о великомученику Стефану, успоставивши на тај начин извесну генеологију, развој и логичну везу догађаја и континуитет мученичког опредељења, уз духовну и моралну условљеност земаљског страдања. У мученичком лику Стефана Дечанског и страдалничком кнеза Лазара, Богдановић уочава својеврсну далекосежну историјску трагедију српског народа. И у *Слову о преносу моштију Свете Пејке*, Димитрије Богдановић сагледава пренос моштију у Григоријевом виђењу као чин историјске далековидости. Наиме, угроженој српској земљи била је потребна натприродна заштита. Она је добија у моштима као елементу јединства и традиције који обезбеђује ону атмосферу духовног жара у којој се једино могу учврстити духовни темељи за одбрану од турског ропства.

13 О Цамблаковом *Житију Стефана Дечанског*, као правом светитељском житију, са свим одликама овог жанра, види: Јелка Ређеп, „Григорије Цамблук”, *Старе српске биографије*, Нови Сад: Прометеј, 2008, 97–102.

14 Искрпније податке у вези са *Службом Стефану Дечанском* пружа нам Дамњан Петровић, *Књижевни рад Глигорија Цамблака у Србији*, Одељење језичких и књижевних наука и уметности, уредник академик Светомир Арсић, књига 8, Приштина: Академија наука и уметности Косова, 1991, 183–208.

Милан Кашанин се, као и његови претходници, бави животом Григорија Цамблака, а у *Српској књижевности у средњем веку* (2002) маркира га као туђина који се у Србији задржао у пролазу. Ипак, додаје и то да Цамблакова појава у нашој средини није обична. Како су се групе монаха склањале испред Турака у Србију, из Бугарске и Византије, али и из Парорије, једног од главних седишта хезихаста, тако је долазило до промена у националној и духовној структури српског монаштва, у смислу јачања култа пустињаштва, те шире примене хезихастичког учења. Промена је било и у књижевности, више у идејама, него у темама. У таквим околностима одвија се књижевни рад Григорија Цамблака у Србији, за кога Милан Кашанин каже: „Његов однос према српској историји и њеним репрезентантима није једнак односу других наших средњовековних писаца; нити су у њега исте тенденције, нити иста суђења о догађајима и личностима о којима прича.” (Кашанин 2002: 273) Цамблук је, свакако, имао похвалних речи за српску земљу и њене владаре. Међутим, он саставља животопис владара мученика који је страдао од оца и сина, слично неколиким житијима и словима о кнезу Лазару, мученику и жртви палој у борби са иноверницима, а насупрот свим осталим животописима састављеним код нас у XVIII и XIX веку, у којима су краљеви приказани као мудри и праведни владари, борци за веру, победници у биткама и градитељи црква и манастира. Ови други, иако су стварани у дубокој религиозној и националној атмосфери у којој владају строге и тешке мисли, одликују се и духовном ведрином, сјајем световне атмосфере и осећањем поноса. У Цамблаковом животопису Дечанског краља, као и у списисма о кнезу Лазару, уочавамо колико наде, толико и осећања туге и очајања. Дакле, Григорије Цамблака не ствара само у другој атмосфери, већ се бави и другом проблематиком.

Кашанин као разлог састављања *Житија Стефана Дечанског*, од стране Григорија Цамблака, наводи потребу да се попуни једна литургијска празнина, тј. да се уради један посао за поребе цркве, с обзиром на то да Дечански није имао, или бар не одговарајућу, службу и животопис. Додатни разлог, Кашанин препознаје у могућности да се сада другачије прикажу и осветле историјски догађаји и да се на нов начин оцртају карактери и поступци историјских личности о којима се пише. Више него биограф једног владара, Цамблук је у *Живошу краља Стефана Дечанског* идеолог хезихазма и апологет јединствене православне цркве. Прегледом Житија уочавамо како је Цамблук сав усредсређен на личност краља Стефана Дечанског, при чему од даљих краљевих рођака спомиње једино Симеона Немању. Ово одсуство речи хвале за владу краља Милутина или за поступке цара Душана, као и говорење о трагичном крају Стефана Дечанског, са огорчењем, у Цамблаковом делу Кашанин разумева као последицу Цамблаковог изузетно непријатељског расположења према цару Душану коме није мога да опрости што се, по пропасти Царства, крунисао за императора Срба и Грка, те довео до раскола између српске и грчке цркве. Извор Цамблакове

идеологије најјасније уочавамо на месту на коме Дечанског убраја у заштитнике хезихаста. Јер, ако је ико био наклоњен хезихастима, то је онда био цар Душан. Цамблак намерно прави другачију ситуацију и не толико да би Стефана уздигао, већ да би Душана умањио. Наиме, тријумф хезихазма припремио је Григорије Синајит, византијски монах, који је напустио Свету Гору због честих упада Турака, склонивши се у тракијске планине, у Парорију, где је заштиту нашао у бугарском цару Јовану Александру. Из Парорије, хезихазам се ширио у словенске земље, а имајући за протагонисте: патријарха Јевтимија, у Бугарској; кијевског митрополита Кипријана, у Русији и патријарха Јефрема у Србији. И сам хезихаста, Григорије Цамблак узима личност и живот краља Стефана Дечанског као повод да афирмише хезихастичко учење кроз састављање његовог животописа. „За разлику од других наших старих биографа, он није имао за циљ глорификовање српске државе и династије Немањића, него је имао за циљ глорификовање православне цркве.” (Кашанин 2002: 275) То се нарочито огледа у строго црквеној атмосфери у спису, као и по идејама изразито монашког карактера. Оне кулминирају у тренуцима у којима Цамблак проговара о женама. Међу средњовековним писцима, нема толиког женомрца. С тим у вези, као једну од главних врлина Стефана Дечанског, Цамблак истиче то што није био роб женским страстима.

Григорије Цамблак саставља животопис Стефанов као својеврсну драму са трагичним свршетком, као „повест за сузе”. Кашанин истиче како у старој српској књижевности нема личности са више трагичних елемената и мученичких момената. Такође, тежња ка трагичним акцентима, нужно води и ка идеализовању лика Стефана Дечанског који је за Цамблака „велика кула побожности” и „круна царства”. Дечански је за свог животописца од младости до смрти био украшен најбољим особинама, имајући карактер и владоца и молчалника, бивајући више мучеником, него светитељем. Истини за вољу, Стефан Дечански и није био срећан човек, али историја не зна поуздано све узроке његових несрећа, њихов карактер и величину. „*Живот краља Стефана Дечанског* од Григорија Цамблака, као ниједан наш животопис XIV века, више је житије светитеља и мученика, него биографија владара.” (Кашанин 2002: 277) Спис се опредељује као житијни по сценама из свечевог живота, његовим психолошким цртама, а највише по множини и важности чуда на његовом гробу. Милан Кашанин уочава две врсте чуда у Цамблаковом спису: прва врста тиче се оних уобичајених чуда у смислу исцељења над гробовима хришћанских светитеља; док другој врсти чуда настала над гробом Стефана Дечанског поводом пљачкања манастира и злостављања монаха од стране властеле и државних чиновника¹⁵. Дакле, за разлику од ранијих биографа, чуда се код Цамблака дешавају у одбрани од напада од домаћих насилника. И глорификовање свечево, примећује

15 Таквим чудима припадају она у причама о Ивоју и неком Јунцу (Цамблак, *Житије Стефана Дечанског*, 1989: 66–67).

Кашанин, другачије је код Цамблака. После указивања на многа чуда над моштима краљевим, Григорије прелази на свечево реторско глорификовање. Он то не чини метафорама и атрибутима, већ углавном поређењима са личностима из Старог завета и историје хришћанског света. Оваквим поступком, биограф ставља краља у највеће личности историје света, попут Исуса, Јосифа, Соломона, Давида и тако даље, са намером да читаоци и слушаоци то прихвате с великом поносом и задовољством.

Реалне историјске чињенице и веродостојна сведочења у вези са животом краља Стефана Дечанског, Григорије Цамблук допуњује, мења или их другачије објашњава. Међутим, као веродостојно и истински убедљиво у његовом делу, Кашанин види историјат оснивања и топографско лоцирање манастира у Дечанима.

„У нашој средњовековној књижевности нема стварнијег и детаљнијег описа једног манастира и његове цркве од Цамблаковог описа Дечана. Предео у њега није ни измишљен ни однекуд преписан, нити је конвенционално песнички насликан по примеру виђеном у нечијем спису. Локалитет, околина, комплекс световних грађевина, зидање самог храма, дати су конкретним подацима из области архитектуре и с расуђивањем уз естетике, на начин писца не само од техничког знања, него и осетљивог на лепоту архитектонских споменика.” (Кашанин 2002: 280)

И у целини, и у појединостима, Цамблаково дело јесте зналачки компоновано књижевно дело. Специфичност Житија уочавамо на почетку, где изостаје уобичајени богословски увод, а писац одмах улази у срж приче. По идејама, припада богословском саставу, али по материји историјској трагедији подељеној на чинове. Милан Кашанин, у Цамблаковим сценама, препознаје шекспировске сцене које се ређају једна за другом, пре Шекспира. Цамблаково писање, више од поетичности, карактеришу патетичност и мелодраматичност. Он често потенцира ефекте причања. Нарочито је занимљив Кашанинов закључак: „Нигде се у нашој старој књижевности толико не плаче и толико не целива као у њега.” (Кашанин 2002: 281) Милан Кашанин изводи и једно дивно поређење између сцена умирања у *Живошу јосифина Симеона*, Светог Саве и *Живошу краља Стејана Дечанског*, Григорија Цамблака. Разлика између тихог говора, праве љубави, те достојанственог умирања и форсираног гласа професионалне жалости, те вербалних симпатија, заправо јесте слика о два различита века и о два различита карактера аутора. У спису чији је аутор сав у монашким схватањима и богословским тумачењима, Кашанин не проналази, или не често, моралистичке мисли, лирику, песничке фигуре и слично. Али, зато, напоредо са плачевношћу и патетичношћу, уочава бруталност и жестину, опет изразитије него код других наших средњовековних писаца. Цамблук намерно гради језиве сцене у којима показује шта чека насилнике и пљачкаше који насрћу на манастир или како би ваљало посећивати и неговати тешке болеснике.

Песничке способности Григорија Цамблака Милан Кашанин препознаје у његовој *Служби Светиом краљу Стефану Дечанском*. У њему слави светитеља на коме су се стекли венци царства и мучеништва. Једнако као у Житију, Цамблук и у Служби указује на Стефанове заслуге у победи хезихаста. На службу светитељевоу, он позива нарочито његове сународнике. У пишевом гласу, Кашанин осећа нешто више интимности и нежности, него обично: „Дао си украшење дечанској цркви, Господе, Стефана твога угодника [...], дао си улепшање српским царевима, Господе, Стефана премудрог.” (Цамблук, *Служба Светиом Стефану Дечанском* 1989: 115) У спису се, такође, препознају и алузије на оновремене догађаје и долазак Турака. Међутим, „Григорије Цамблук је више богат но оригиналан у метафорама и сликама, које су традиционално лепе” (Кашанин 2002: 283). Новину уноси једино чешћим помињањем годишњег доба и природе.

Као нарочито привлачан, Милан Кашанин истиче мали прозни спис Григорија Цамблака о преносу моштију Свете Петке у Београд.¹⁶ Са пуно поштовања и задовољства, Цамблук приповеда како се, по паду Видина, на султановом двору појавила супруга кнеза Лазара, кнегиња Милица, са супругом храброг деспота Угљеше, Јефимијом, и затражила мошти Свете Петке које јој је султан радо уступио. Насупрот оног женомрсца у *Житију краља Стефана Дечанског*, у споменутом прозном тексту налази се Цамблук који се диви великим госпођама и смерним монахињама које су украшене: испосништвом, делањем, врлинама, премудрошћу и оштроумљем.

На примеру рецепције књижевног дела Григорија Цамблака у критичкој мисли XX века, уочавамо присуство комуникативног естетског доживљаја као категорије савременог естетског доживљаја у оквирима Х. К. Јаусове савремене естетике рецепције¹⁷. Наиме, пре појаве теорије рецепције, текст је углавном разумеван као уметност која има прворазредну улогу. Теорија рецепције уводи праксу посматрања текста као функције његових читалаца и његове рецепције. Концепција уметничког дела које има јединствену структуру и одређено значење,

16 В. Слово о преносу моштију свете Петке у Србију, Дамњан Петровић, *Књижевни рад Глијорија Цамблака у Србији*, Одељење језичких и књижевних наука и уметности, уредник академик Светомир Арсић, књига 8, Приштина: Академија наука и уметности Косова, 1991, 208–225. Дамњан Петровић издаваја и пише и о *Служби светиој Петки Трновској*, коју Поповић, Трифуновић, Богдановић и Кашанин не спомињу. (в. *Служба светиој Петки Трновској*, Дамњан Петровић, *Књижевни рад Глијорија Цамблака у Србији*, Одељење језичких и књижевних наука и уметности, уредник академик Светомир Арсић, књига 8, Приштина: Академија наука и уметности Косова, 1991, 225–237)

17 Естетика рецепције, као метод који се још није учврстио, уживала је на почетку XX века велику пажњу. Први, међу онима који су увидели да у њој постоје могућности за обнављање историје књижевности, као и значај да се то предочи и истакне, био је професор методолошки опредељен за интердисциплинарно проучавање књижевности, Ханс Роберт Јаус. Његов рад на проблему естетике рецепције развијао се са намером да се покаже шта рефлексја својствена естетици рецепције може, а шта, усамљена, не може да учини за књижевност (или уметност уопште), њену историчност и њен однос према историји (в. Hans Robert Jaus, *Estetika recepције*, izbor studija, prevela Drinka Gojković, predgovor Zoran Konstantinović, 1978, Beograd: Nolit).

замењена је низом модела у којима је суштина дела у никад завршеном откривању његове стварне историје, док се његово значење успоставља интеракцијом између текста и читаоца. Дакле, Цамблаково рецепирање Србије, српског владара и српске књижевности, било је предметом анализе Поповића, Трифуновића, Богдановића и Кашанина. Цамблаков другачији поглед који је успоставио у вези са старом српском књижевношћу, допринео је њиховој рецепцији, не само Цамблаковог дела, већ и рецепцији других појава које су условиле промене у српском литерарном току. Павле Поповић промене у старој књижевности маркира на основу Цамблаковог рецепирања Србије као слободне и земље могућности. Ђорђе Трифуновић у очима странца који гледа српског краља открива шира кретања цркве и књижевности, те Цамблаково дело одређује као прилог читавој старој поезици и утицају исихазма на српско књижевно стваралаштво, што уочавају и Богдановић и Кашанин.

Извори

Мак Данијел 1989: Г. Мак Данијел (прир.), *Данилови настављачи : Данилов Ученик, групи настављачи Даниловој зборника*, Београд: Просвета: Српска књижевна задруга.

Јовановић 2015: Т. Јовановић (прир.), *Данило II, Данилов ученик, Григорије Цамблук, Јефимија, Данило III, Стефан Лазаревић, Андоније Рафаил, Констјантин Филозоф, Јелена Балшић, Никон Јерусалимац*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

Мак Данијел, Петровић 1988: Г. Мак Данијел, Д. Петровић (прир.), *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Београд: Српска књижевна задруга: Просвета.

Цамблук 1972: Г. Цамблук, *Слово о преносу моштију Свете Петке из Трнова у Видин и Србију*, предговор, превод и напомене Ђорђе Трифуновић, Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево”.

Цамблук 1989: Г. Цамблук, Житије Стефана Дечанског, у: Г. Цамблук, *Књижевни рад у Србији*, Београд: Просвета, 49–87.

Цамблук 1989: Г. Цамблук, Служба Стефану Дечанском, у: Г. Цамблук, *Књижевни рад у Србији*, Београд: Просвета, 87–117.

Литература

Богдановић 1975: Д. Богдановић, *Старе српске биографије*, избор и предговор Д. Богдановић, Београд: Просвета.

Богдановић 1978: Д. Богдановић, Развој жанрова у српској књижевности XIII века, Београд: *Богословље*, год. 22 (37), св. 1/2, Београд, 67–74.

Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Ликови светишћела*, Београд: „ТРГОАГЕНТ”.

Jaus 1978: Н. R. Jaus, *Estetika recepcije: izbor studija*, prev. D. Gojković, predgovor Z. Konstantinović, Београд: Nolit.

- Јухас-Георгиевска 2007: Љ. Јухас-Георгиевска, Лик Стефана Дечанског код Даниловог ученика и Григорија Цамблака (транспозиција стварности), Београд: *Међународни научни сасијанак славистија у Вукове дане, Књижевности и стварности*, 36/2, Београд, 23–39.
- Кашанин 2002: М. Кашанин, *Српска књижевности у средњем веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лазић 2008: М. Лазић, *Српска естетика аскетизма*, Београд: Света Српска Царска Лавра манастир Хиландар.
- Маринковић 1971: Р. Маринковић, О српској средњовековној биографској књижевности и о месту Григорија Цамблака у њој, Београд: *Књижевности и језик*, год 18. бр. 3/4, Београд, 1–17.
- Петровић 1991: Д. Петровић, *Књижевни рад Глиторија Цамблака у Србији*, Приштина: Академија наука и уметности Косова.
- Поповић 1936: П. Поповић, Стари српски животописи XV и XVII века, у: Цамблук, Константин, Пајсије, *Старе српске биографије XV и XVII века*, прев. Л. Мирковић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Поповић 1965: П. Поповић, „Житије Стефана Дечанског” Григорија Цамблака, у: Ђ. Трифуновић (прир.), *Стара књижевности*, Београд: Нолит, 423–449.
- Поповић 1999: П. Поповић, *Прејлед српске књижевности*, прир. академик Мирослав Пантић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2001: П. Поповић, *Стара српска књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2002: П. Поповић, *Књижевна критика – књижевна историографија*, прир. академик Мирослав Пантић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ређеп 1970: Ј. Ређеп, Два лика Стефана Дечанског у старој српској књижевности, Нови Сад: *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду*, књ. XIII/1, Нови Сад, 353–358.
- Ређеп 2008: Ј. Ређеп, „Григорије Цамблук”, у: Ј. Ређеп, *Старе српске биографије*, Нови Сад: Прометеј, 97–102.
- Трифунувић 1965: Ђ. Трифуновић, *Стара књижевности*, Београд: Нолит.
- Трифунувић 1972: Ђ. Трифуновић, *Стара књижевности*, друго издање, Београд: Нолит.
- Трифунувић 1972: Ђ. Трифуновић, Пренос светитељских моштију као тема српске средњовековне књижевности, у: Г. Цамблук, *Слово о иреносу моштију светице Петке из Трнова у Видин и Србију*, Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево”, 5–7.
- Трифунувић 1974: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: „Вук Караџић”.
- Трифунувић 1976: Ђ. Трифуновић, *Крајшак прејлед југословенских књижевности средњег века*, записи са предавања Ђорђа Трифуновића, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.

Anka Simić / RECEPTION OF THE WORKS OF GRIGORIJE CAMBLAK IN THE 20TH CENTURY: THE DEVELOPMENT OF SERBIAN BIOGRAPHY

Summary / Grigorije Camblak was received in the 20th century criticism as someone who was in eternal exile, an inter-Slavic personality and an adventurer. From downfallen Bulgaria, he came to despot Stefan's advanced Serbia, becoming the abbot of the Dečani monastery. Pavle Popović, Đorđe Trifunović, Dimitrije Bogdanović and Milan Kašanin measure his literary opus mostly on the basis of Camblak's work which they themselves determine as the main one - *The Life of Stefan Dečanski*. Among Grigorije Camblak's other writings are: *Service to Saint King Stephen* and *Description of the Transfer of the Relics of Saint Petka from Vidin to Serbia*, which, together with the *Life of Stefan Dečanski*, Grigorije compiled in Serbia, *Praise to Patriarch Jeftimi*, *Praise to Metropolitan Cyprian of Kiev*, *Torture of Saint John the New* and *Service to Saint John the New*.

Key words: Serbian medieval literature, reception, Grigorije Camblak, changes.

Примљен: 27. децембра 2022.

Прихваћен за штампу јануара 2023.

Наташа Д. Катих¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА²

У овом раду анализиран је мотив прељубе у роману *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића. На тематском и поетичком нивоу заједничко за сва дела Светолика Ранковића јесте опис моралног посрнућа патријархалне заједнице. У својим делима Светолик Ранковић тематизује дезинтеграцију патријархалних норми, распад породице, сукоб појединца и друштвене средине. Ово су, уједно, и најважније тематске целине романа *Сеоска учитељица*. Део овог рада бавиће се анализом карактеризације ликова Љубице и Гојка, као главних ликова овог романа. Овај рад посебно се осврће на инверзију коју је Светолик Ранковић учинио приликом карактеризације ових ликова, доделивши Љубици оне особине које су се у патријархалном друштву сматрале доминантно мушким и обрнуто. Важан аспект овог рада јесте анализа мотива прељубе у роману *Сеоска учитељица*. Циљ рада је да покаже у каквој је корелацији овај мотив са поетичким начелима Светолика Ранковића, али и да кроз анализу овог мотива и позиције жене у овом роману разоткрије Светолика Ранковића као писца изузетно модерног сензибилитета.

Кључне речи: мотив прељубе, реализам, патријархат, женски ликови, Светолик Ранковић

Годину дана након објављеног романа *Горски цар*, светлост дана је угледао и други роман Светолика Ранковића – *Сеоска учитељица*. Радња овог романа, објављеног 1898. године, прати живот и егзистенцијалне ломове двоје сеоских учитеља – Гојка Савића и Љубице Петровић. У овом роману, баш као и у свом претходном, Светолик Ранковић се бави одређеним социјалним проблемима и друштвеним појавама. Кроз живот двоје учитеља Светолик Ранковић осликава све потешкоће у спровођењу просветитељских делатности у српској сеоској средини краја 19. века, деградирани друштвени положај учитеља, као и грубост и одбојан став сеоске средине према школском систему. И Љубица и Гојко „долазе на село са великим надама и идеалима, заносе се плановима о просвећивању народа” (Деретић 1981: 174), али већ приликом

1 natasa_katic@yahoo.com

Ауторка је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Рад представља једно од поглавља мастер рада *Моштив прељубе у прози Светолика Ранковића* који је настао под менторством проф. др Радослава Ераковића. Мастер рад је одбрањен 24.8.2020. године.

првог контакта са сељацима и сеоском средином и једно и друго суочавају се са великим разочарањем. Живот и рад на селу, као и племенити позив просвећивања српског села, први је у низу срушених идеала у овом роману. Међутим, социјални проблеми живота и рада учитеља на селу нису ни једина, ни примарна, тема којом се овај роман бави. За разлику од романа *Горски цар* у ком аутор кроз детаљно осликан психолошки живот главног јунака Ђурице покушава да одгонетне један социјални проблем и нађе одговор на питање зашто и како неко постане разбојник, у овом роману Светолик Ранковић много више пажње посвећује егзистенцијалним проблемима својих ликова, али овај пут тај проблем није приказан као друштвени, већ индивидуални.

Ипак, неопходно је нагласити да у сва три романа Светолик Ранковић упознаје читалачку публику с девијантним поступцима својих јунака, како би „самостално” донели (критичку) оцену о узроцима и последицама одређених негативних друштвених појава. Када је реч о *Горском цару*, овај поступак је јасан будући да аутор кроз овај роман проговара о једном друштвеном и, у том тренутку, распрострањеном феномену. Међутим, као логично поставља се питање зашто за остале главне јунаке својих романа Светолик Ранковић бира такве животне позиве који их увек смештају пред очи јавности или, ако не јавности, онда пред очи ауторитета различитог степена (ово се пре свега односи на монаха Леонтија из романа *Порушени идеали*). Најједноставније објашњење било би да сва три романа проблематизују три друштвена и социјална проблема која су потресала Србију на самом крају 19. века – хајдучију, проблем просвећивања народа и деградацију монашког реда. То би било у потпуности у складу са епохом реализма у којој су аутори инспирацију за своја дела црпели из стварног живота, а уколико бисмо (врло опрезно!) отишли корак даље ка позитивистичкој интерпретацији биографије Светолика Ранковића, закључили бисмо да су теме сва три романа биле врло блиске аутору.

На овом месту даћемо још два могућа тумачења ауторове одлуке да главне ликове својих романа смести пред очи јавности. Прво тумачење тиче се поетике Светолика Ранковића. Пажљивим ишчитавањем приповедака и романа Светолика Ранковића јасно је уочљиво губљење свезнајућег приповедача. Чак и када нам аутор живо осликава свест својих јунака, он заправо прикрива неки други део свог књижевног света. Тако је, на пример, читава епизода Љубичине ванбрачне трудноће приказана кроз Гојкове „конфузне унутрашње монологе, у којима се ни у једном моменту не говори јасно о Љубичиној вишемесечној трудноћи, превременом порођају и смрти детета” (Ераковић 2019: 209). У делима Светолика Ранковића еротско је више назначено, него обрађено, а томе у прилог говори и чињеница да су сцене сексуалног чина у овом роману приказане кроз очи посматрача – жене Пере писара или Гојка (исти је случај и са Пантовцем у *Горском цару*). Управо због чињенице да „тематизација еротског није подразумевала и ослобађање еротског”

(Вукићевић 2011: 25), важан део поетике реализма је давање фокализацијске предности „оном ко посматра и осуђује, а не оном ко је учесник у еротској радњи и ко ужива” (Вукићевић 2011: 35) и то је нешто са чим се и у овом делу сусрећемо. Уколико изузмемо приказ унутрашњег живота ликова, приликом чега се, како смо већ нагласили, свезнајући приповедач губи, све остале догађаје читалац сазнаје посредно. Сматрамо да је приповедач у овом роману конципиран као хроничар моралног посрнућа заједнице. Уколико пажљиво читамо роман можемо закључити да су се све кључне сцене романа (сцена у којој је Гојко изложен физичком насиљу и понижењу од стране Пере писара, Љубичин превремени порођај, њена болест након сукоба са женом Пере писара итд.) догодиле у присуству сведока. Ти сведоци су различити и варирају од послужитеља Стојана, који је именован и присутан као споредни лик од почетка до краја романа, па до неименованих Љубичиних станодаваца. Овим поступком, писац не само што представља једну новину у односу на поетику реализма, већ, замрачујући одређене делове свог поетског света, даје простора својим читаоцима да сами разумеју и протумаче поступке и мотиве ликова, без његове коначне и завршне речи.

Друго објашњење оваквог пишчевог поступка проналазимо у чињеници да су ликови Светолика Ранковића изразито индивидуални, а за средину у којој живе, другачијих и врло често неприхватљивих особина. Ту њихову необичност могуће је приметити само уколико ликови Светолика Ранковића искораче у сферу јавног. Све необичности ликова, преступи, понашање које је у супротности са нормама патријархалног понашања, па и санкционисање и осуда тог понашања, долазе до већег изражаја уколико се одвијају у простору јавног.

На почетку романа *Сеоска учитељица* може се уочити истоветни приповедни поступак као и у првом објављеном роману Светолика Ранковића – *Горски цар*. Уводна поглавља свих романа Светолика Ранковића изузетно су важна. Светолик Ранковић у приповедним токовима својих романа не оставља много простора за изненађења или изненадне преокрете. У уводним поглављима својих романа Светолик Ранковић износи све оне кључне мотиве и односе међу ликовима који чине окосницу датог романа. Прво поглавље *Сеоске учитељице* је у знаку првих сусрета и карактеризације ликова. То је сусрет читаоца са приповедним светом романа, али и први сусрет села са новим учитељима, као и први сусрет Гојка и Љубице. Гојко Савић је први лик романа са којим се читалац сусреће. Гојкова карактеризација, у маниру поетичких начела епохе реализма, почиње од његовог физичког изгледа. Преко његове појавности и запуштености дочарана је сва његова ексцентричност. Тако читалац сазнаје да су Гојко Савић и његова појава „нешто необично, а кад вам се приближи, изгледаће вам његова необичност веома чудновато” (Ранковић 2013: 27). Посебно је истакнуто одевање овог сеоског учитеља, будући да је био „обучен у неке прљаве, затворене боје, панталоне и капут” (Ранковић 2013: 27) уз које су му додељене и прљави марами-

ца и прашњав шешир. Село је Гојка дочекало са великим чуђењем, јер нико није очекивао да ће се у улози новог учитеља појавити „прљави, криви путник” (Ранковић 2013: 28). Дочекан као „чудо”, Гојко Савић је већ на самом почетку издвојен из колектива. Тој импресији Гојкове неугледности за позицију учитеља доприноси и комично-апсурдна ситуација у којој Гојко документима мора да потврди свој идентитет учитеља, јер нико није веровао да је заиста он нови сеоски учитељ. Као што смо већ поменули, Гојков први срушени идеал у роману је свакако однос села према школском систему, али треба имати на уму да је и сам Гојко својом појавом срушио идеал села о новом учитељу.

Гојкове особине које долазе до изражаја у уводном поглављу романа су стидљивост и ниско самопоуздање. Већ на путу до школе, и пре сусрета са Љубицом, Гојко је о младој колегиници размишљао и маштао као о потенцијалној партнерки. Тако се срећни брачни живот са колегиницом успоставља као први од Гојкових животних идеала. Међутим, његово ниско самопоуздање и стидљивост (која је у патријархалном друштву пожељна особина девојака, а не момака) чине да се Гојко уплаши сусрета са својом колегиницом и пре него што се тај сусрет заиста догодио. Његово ниско самопоуздање чини да и сама помисао на сусрет са школским одбором и људима у њему буди велику (обломовску) непријатност. Он је свестан својих слабости, о чему сведоче и његови бројни унутрашњи монолози који се провлаче кроз читав роман. Он зна да тај страх од људи и ниско самопоуздање нису особине које ће га у очима младе, непознате учитељице учинити пожељним потенцијалним супругом. О томе сведочи и следећа реченица Гојковог унутрашњег монолога: „Али знам да ћу задрхтати кад их угледам. Само да не биде она ту, док се мало свикнем на људе” (Ранковић 2013: 28). Део Гојковог карактера је и „мекушност” према женама. Ово карактерно својство, осим код Гојка Савића, могуће је уочити и код његових других мушких ликова, као што су Душан и Милош из приповетке *Стари врускавац* или Мићо из приповетке *Ђавоља њосла*. Та „мекушност” и страх од сусрета са женом код Гојка Савића истакнута је клецањем колена и његовим избегавањем да у Љубицу уопште погледа. Његово скретање погледа има функцију истицања Љубичине надмоћи већ од првог сусрета. Погледима је у поетском свету Светолика Ранковића често додељена функција својеврсног психолошког попришта борбе два јунака, од којих се онај који скрене поглед доживљава као инфериорније биће (овај мотив може се уочити и у приповеци *Стари врускавац*).

Љубица и Гојко су од првог поглавља ликови који су у контрасту. На почетку овако успостављен однос одржава се током читавог романа. Супротност ових ликова истиче се и преко описа њихове одеће. О Гојковој појавности смо говорили на почетку ове анализе. Приликом првог Љубичиног појављивања у роману, наглашено је да је она „једно лепо одевено чељаде” (Ранковић 2013: 29). У наставку романа тај контраст који постоји између њих истиче се и њиховим животним просто-

ром. Љубица је своју малу, скромну собу уредила и учинила уредном, док је Гојков животни простор, са друге стране, неуредан и прљав и то одсуство елементарне хигијене у дому једног интелектуалца се у сижејном току романа неколико пута наглашава у коментарима не само (озлојеђених) јунака-посетилаца Гојковог дома, него и приповедача.

Двоје учитеља не само да су контраст једно другом, већ својим особинама и поступцима, баш као и у делима која смо до сада анализирали, дезинтегришу патријархалне конвенције које се односе на позицију мушкарца или жене у друштву. Већ у првом поглављу њихове особине које су у инверзији долазе до изражаја. Гојко је стидљив, ниског самопоуздања и уплашен пред људима. У разговору са представницима школског одбора он не износи никакве захтеве везане за плату или смештај. Са друге стране, Љубица тачно зна шта жели и јасно износи своје захтеве. И док се Гојко не усуђује да проговори, Љубица у разговору прекида председника школског одбора, који је ауторитет, не само по положају коју заузима, већ, ако говоримо у оквиру патријархалних конвенција, и самим тим што је мушкарац. Гојко, баш као и многи мушки (инфериорни) ликови Светолика Ранковића, приликом првог сусрета са Љубицом не може да се изрази, нити да проговори.

И њихов однос једног према другом је изразито различит. Гојко, као што је наглашено, у Љубици види потенцијалну супругу, али Љубица је у свог колегу разочарана. Њене наде и идеали о колеги учитељу са којим би ступила у брак срушени су већ самом његовом појавом и зато њен одбојан став према Гојку не треба бити протумачен као „доказ о хировитости фаталне жене” (Ераковић 2019: 205). У контакту са селом распршени су сви Љубичини снови из школских дана о лепоти и идиличности села. У њеној машти „људи су били меки, добри, послушни” (Ранковић 2013: 31), међутим, реалност је била другачија.

Гојкова слабост пред људима није промакла Љубици, тако да је и она постала свесна да је Гојко „мекши од воска” (Ранковић 2013: 32) и да ће она „моћи поступати по својој вољи; он јој бар неће бити на сметњи” (Ранковић 2013: 32). Овим се Љубица дефинитивно успоставља као доминантнији лик.

Читајући дела Светолика Ранковића може се уочити изузетно велика важност поређења и епитета у карактеризацији ликова. Поментим стилским фигурама Светолик Ранковић потврђује све оно што су ликови својим понашањем већ показали. Љубица у роману на свет често гледа „ђаволастим погледом” (Ранковић 2013: 83) и понеки јој „ђаволаст, детињи осмех пређе преко усана” (Ранковић 2013: 48). Овде (парадигматско) поређење жене са ђаволом функционише исто као и у осталим делима Светолика Ранковића, међутим, то поређење никако се не сме тумачити као мизогено. Жене јесу биле означене као нешто друго, нешто опасно, али оне су биле опасне по оног мушкарца који им је у приповеци или роману постављен као контраст. Наведено тумачење поткрепљује и реченица у роману у којој Гојко говори да је од жена

бежао „као од ђавола” (Ранковић 2013: 48), тако да сматрамо да је у обликовању Љубичиног лика сам приповедач користио и Гојкове импресије.

Да се и у роману *Сеоска учишћељица* ради о својеврсној инверзији мушких и женских ликова потврђује нам и сам аутор. Тако у роману сазнајемо да је Љубица „право мушко” (Ранковић 2013: 40), док су Гојка другови из школских дана називали „младом, јер све неког белаја сти-ди” (Ранковић 2013: 44). Та Љубичина „мушка” црта део је њеног бића и испољила се још у детињству када се Љубица са другом децом играла „мушких игара” (Ранковић 2013: 85). Оваква врста именовања и поређења најзначајнија је у тренутку када се у роману појављује лик учитеља Влајка (Љубичиног љубавника, а касније и мужа). Већ приликом првог сусрета Влајка и Гојка, Влајко истиче своју доминантнију позицију, тако што свог колегу Гојка понижава пред Љубицом. Влајко говори да жели да види Гојка – „’младу’ како изгледа као муж” (Ранковић 2013: 123), при чему се Влајкова доминантна позиција у односу на Гојка наглашава погледом „с висине, са сенком подсмеха на уснама” (Ранковић 2013: 123). У исто време Влајко без сумње сматра да је Љубица „глава куће” (Ранковић 2013: 123) још једном истичући да је таква Гојкова позиција немогућа. Овом делу романа није потребно дубље тумачење, будући да је јасно да у патријархалном друштву мушкарац има позицију доминантнијег, ауторитета и главе куће. У Гојковом случају је то немогуће, пре свега због његове природе која је утицала да добије надимак „млада”, а која је га чини стидљивим, тихим и покорним, а то су, као што је већ јасно, особине које би патријархално друштво приписало девојци. Таква Гојкова природа чини да он, већ својим особинама, руши идеал мушкараца у патријархалном друштву. Треба имати на уму и да се у традиционалном друштву његово понашање према Љубици може сматрати преступом. Наиме, он ступа у брак са Љубицом без обзира на њену ванбрачну трудноћу са другим човеком, не схватајући да је за Љубицу њихов брак спасоносна формула од злих сеоских језика (Стојановић Пантовић 2011).

Гојково неразумеваше Љубичиних мотива за ступање у брак са њим, затим (боваријевско) неразумеваше њених осећања, идеализовање Љубице и веровање у срећан брак са њом, указује на то да је Гојко још један у низу ликова Светолика Ранковића који се истичу ниском емоционалном интелигенцијом. Током читавог романа постоје различити сигнали који упућују на то да је Гојкова емоционална интелигенција заправо на нивоу детета. На овом месту осврнућемо се на Гојков ток свести након физичког обрачуна са Пером писарем. У том сукобу Пера писар, први Љубичин љубавник, показао је сву своју надмоћ над Гојком. У том сукобу Гојко, практично, није ни учествовао. Пред физичким и вербалним насиљем, Гојко не показује никакав стваран отпор. Немоћ да се физички одбрани од опасности, чак и када је то неопходно аутор је најавио већ у првом поглављу када су Гојка по доласку у село напали

пси, од којих се није могао самостално одбранити. Гојкова реакција на батине од стране Пере била је бег у собу, где прво „стаде плашљиво послушквати трчи ли ко за њим” (Ранковић 2013: 88), а потом „као да се нешто мисли, и одједном плуснуше сузе из очију као киша, он се загрцну од јецања” (Ранковић 2013: 88). Таква бепомоћност и немогућност да одбрани себе и своју част и сузе, у патријархатом уређеном друштву нису прихватљиве када је мушкарац у питању. Ипак, за наше тумачење ово је изузетно важно место. На овом месту Гојкова наивност и безазленост доведени су у питање, па пратећи мисаони ток овог сеоског учитеља сазнајемо да Гојко у својој соби „контемплира о томе да ли би свог мучитеља, писара Перу, требало да убије ударцем ножем или пуцњем из револвера” (Ераковић 2019: 207). Треба имати на уму да свако „ко боље познаје доживљај детета у сукобу с одраслим или с дететом јачим и снажнијим, или психу људи слабе воље, биће одмах начисто да се ту ради о подсвесној компензацији, о накнади коју машта даје на рачун збиље” (Вученов 1970: 156). Гојково маштање је заправо „маштање инфериорног бића које у фантазији савлађује свог противника на кога у збиљи не сме да удари” (Вученов 1970: 156). Да Гојко показује склоности ка дечјим обрасцима понашања указује и сам аутор романа, па тако читалац сазнаје да је Гојко „безмоћан као дете” (Ранковић 2013: 89), као и да је у својој болести пред крај романа Гојко „као мало дете” (Ранковић 2013: 129). Насупрот Гојку, налази се Љубица – „биће јаке свести о својој посебности, и развијене потребе да свој живот издвоји и најпречим путем приближи остварењу својих ма колико скромних прижељкивања” (Јеремић 1987: 259) – та скромна прижељкивања су добра удаја и срећан и складан брак. Будући да је свесна своје личности и својих циљева, она на њима активно ради, колико год је њене акције одвеле у погрешном смеру. Гојко се, када је реч о спремности на акцију, приближава лику Ђурице Дражовића из *Горског цара*, јер код обојице уочавамо недостатак самосталности. Свака Гојкова акција подстакнута је од стране учитеља Веље (нпр. писање писма министарству о Љубичином понашању), чиме се истиче његова неспособност у самосталном доношењу одлука. Једина одлука коју је донео, а да је била у супротности са Вељиним саветима, било је ступање у брак са Љубицом. Та одлука је по Гојка била фатална. Код Гојка се неодлучност на сваку акцију може уочити и у његовим маштањима о томе како би могао стићи и до места министра, само да је мало другачији. Његова маштања су жива, пуна акције, али никада нису постала ништа више од онога што суштински јесу – маштарија.

У роману *Сеоска учитељица* Гојко Савић се успоставља као изузетно наивна личност. Гојкова наивност наглашава се тиме што, не само читалац, већ и читаво окружење у ком је лик смештен зна нешто што он не зна. За илустрацију тога указаћемо на Гојков мисаони ток у тренутку када је његова, тад већ супруга, Љубица увелико у љубави са Влајком о којој је обавештен и читалац, али и читаво село у ком је смештена

радња романа. Док Љубица машта о љубави са Влајком, Гојко размишља како је „красна ствар бити муж и домаћин” (Ранковић 2013: 126) и како је добро поред себе имати Влајка, тако „добра друга и пријатеља” (Ранковић 2013: 126). Поред изразите наивности, овде се још једном провлачи и мотив ниске емоционалне интелигенције.

Инверзија особина које су традиционално означене као мушке или женске, најизраженија је када је реч о еротском. Наиме, у патријархатом дефинисаној заједници, од велике важности је била девојачка чедност и непостојање сексуалне активности пре брака, док се, с друге стране, предбрачна сексуална активност мушкараца сматрала готово пожељном. И на овом плану дошло је до инверзије Љубице и Гојка. Љубичина сексуална активност је до те мере изражена да њена и Перина „сцена коитуса на столици представља апсолутну новину у српској прози и прво рушење табуа” (Стојановић Пантовић 2011: 66). О Гојковој сексуалној (не)активности читалац сам може донети суд на основу Гојковог надимка из школских дана, али и на основу Гојкове (гинекофобичне) неспособности да се приближи женама. Међутим, Светолик Ранковић овде не оставља много простора за самостално тумачење читаоца, већ јасно истиче да је о меденом месецу, за који се посебно везује еротско значење, „Гојко толико слушао и понешто читао” (Ранковић 2013: 118). Овакво тумачење темељи се и на Гојковим реакцијама када се приближи Љубичином животном простору. Након посете Љубици и боравка у њеној соби Гојко „се сасвим збуну, поцрвене као да је ухваћен у великој кривизи” (Ранковић 2013: 99) и када га она позове код себе, на кафу, „Гојко се изенади, управо уплаши се” (Ранковић 2013: 104). Ни у једној од ове две ситуације није наглашено присуство еротског, међутим, сваки прилазак Љубичином интимном простору, за Гојка је изузетно стресно искуство.

Последњи у низу великих и важних контраста, а који су важни и за дезинтеграцију патријархалних норми је однос Љубице и Гојка према деци. Љубица је још једна у низу јунакиња Светолика Ранковића које су, попут Еме Бовари, лишене мајчинског инстинкта. Код Љубице одсуство оваквих осећања додатно је изражено због њене професије. Грубост коју Љубица испољава према деци код ње је урођена и она је те своје особине била свесна, будући да јој је сметала „као девојци, а већ утолико више као васпитачици” (Ранковић 2013: 37). Љубица је заиста имала жељу да се са децом понаша „другарски, пријатељски, али осети да јој то њена урођена грубост неће дозволити” (Ранковић 2013: 36). Она је ту децу доживљавала као „дивљачиће”, а село као непријатељско окружење по просветног радника. Тако је Љубица већ на почетку свог рада приметила „да јој деца почињу бивати све више утегнута и повучена, нестаје са њихових лица оне обичне дечје живости, и они почињу личити на војнике у фронту” (Ранковић 2013: 49). Такође, Љубица је знала да „узрок лежи у њој самој, и он је тако тесно спојен с њеним бићем, да се већ више не може отклонити” (Ранковић 2013: 49). Међутим, у

патријархалном друштву мајчинство и жена ни у ком случају нису могли бити одвојени, тако да је и овај аспект Љубичине природе преступ. Са друге стране, физички неугледни и нимало мужевни Гојко представљен је читаоцима као даровити педагог којег су деца искрено волела. И сама Љубица је увидела ту Гојкову предност, која се чини урођеном, јер како је и сам аутор нагласио, Гојко се пред децом у потпуности мењао, а та промена приказана је преко мотива очију у којима „играше она весела ватра” (Ранковић 2013: 49). Иако се у роману континуирано помиње Гојкова преданост врло одговорном послу, јасно је да та „весела ватра” у очима представља нешто што је, у суштини, дискретан доказ о хуманости наивног и друштвено неприлагођеног јунака.

Љубица је, као и Станка из романа *Горски цар*, имала искуство трудноће са трагичним исходом. Као што смо поменули, Љубичина ванбрачна трудноћа представљена је као својеврсни табу. О томе се у роману не пише директно, већ се све сазнаје преко испрекиданог Гојковог сведочења, а сама трудноћа је описана као „некакво страшило, које их раздвајаше и не допушташе никакво веће зближавање” (Ранковић 2013: 118) између, у том тренутку, брачних другова. И једно и друго су ту трудноћу видели као терет. Гојко у тој трудноћи види препреку његовој срећи са Љубицом. На почетку брака он је и сам увидео да Љубица према њему осећа „досаду, презирање, па чини му се баш и гнушање и одвратност” (Ранковић 2013: 119), али током читавог брака Гојко је неговао илузују о могућем срећном животу са Љубицом. Љубица је своју трудноћу, такође, доживљавала као терет. Управо је та, за њу безизлазна ситуација, била и разлог упуштања у брак са Гојком. На тај начин њена трудноћа, у очима (лицемерних) припадника патријархалне заједнице, више није ванбрачна и она би могла сачувати своје место у друштву. Међутим, када се дете родило мртво, Љубица се каје због донете одлуке да ступи у брак са својим неугледним колегом. Кроз Љубичин унутрашњи монолог читалац сазнаје да се Љубица никада не би удала за Гојка да је знала какав ће бити исход трудноће. У њеном монологу нема жалости за изгубљеним дететом, већ са изгубљеним сновима о срећном и идиличном браку у ком би „душу одморила и познала праву срећу” (Ранковић 2013: 122). Већ смо говорили о томе како се ликом Љубице руши идеал о женској чедности, међутим, на овом месту писац нам даје сигнал да је друштво у које је сместио роман *Сеоска учитељица* већ закорачило ка модернијим цивилизацијским схватањима. Наиме, Љубица не сматра да је њена жеља за потенцијално срећним и успешним браком онемогућена губитком чедности, али је зато сигурна да би је рођење ванбрачног детета ставило на стуб срама. Дакле, и Гојко и Љубица њену трудноћу доживљавају као терет и препреку, али док Гојко то види као препреку за срећан брак са Љубицом, Љубица то види као препреку за достизање једног од својих животних идеала, а то је брак са човеком ког истински воли.

У претходној етапи анализе овог романа напоменули смо да је Љубица јунакиња која је свесна своје посебности, а њена трагичност се огледа у томе што је свој индивидуализам покушала, мада не баш успешно, да уклопи у друштвене норме свога доба. Управо из те свести о посебности „развија се њена унутрашња борба, њени сукоби са усвојеним нормама, њена патња и стрепња за себе” (Јеремић 1987: 260). Светолик Ранковић оставља неколико различитих приповедних сигнала који указују да је Љубица заиста имала (критичку) свест о патријархалним нормама друштва у ком је живела. Љубица је и сама одрасла у једном строгом, патријархалном окружењу, а то се читаоцу разоткрива у Љубичиним сусретима са мајком и оцем. Када Љубица разговара са оцем он „јој одговараше на сва питања, али оним истим својим изразом с којима се погађа и цењка за коже, шљиве и друго; а то се Љубици сад учини веома грубо и сурово, иако она не зна за другачији разговор очев” (Ранковић 2013: 75), док је са друге стране њена мајка Смиљка научила „давно да из очију своје деце чита њихове мисли” (Ранковић 2013: 85). Ту се пред читаоцима Љубичина мајка разоткрива као утешитељка, пуна разумевања и љубави. У њеном загрљају Љубица плаче за детињством и младошћу, које се више никада неће вратити. И поред мајчине љубави у Љубичиној кући су односи били хладни, а живот тежак. На то нас упућује напомена да је Љубица, када јој је било мучно и тешко у току школовања и када је пожелела да се врати кући, „знала шта је тамо чека” (Ранковић 2013: 85) и од повратка кући одустајала. Дакле, та очева хладноћа и брижност мајке нешто је што се уклапа у традиционалну слику о породици. Такође, Љубица је свесна да постоје ауторитети које мора слушати и поштовати – „мојој деци ја заповедам, а друге старије морам слушати” (Ранковић 2013: 48). Свесна је да је у браку мушкарац глава породице чији је ауторитет неприкосновен, па Гојку приликом договора о венчању говори „Ја ћу вас слушати” (Ранковић 2013: 114). Чак и када ступа у прељубничку везу са Влајком она има свест да постоје „дужност, заклетва верности мужу, правила моралу” (Ранковић 2013: 126), али исто тако свесна сопствене (еротске) импулсивности, стављајући то испред норми друштва. Иако има свест о томе да се старији мора слушати, Љубица исто тако „осети над собом сву тежину силе старијега” (Ранковић 2013: 66) и ту почиње њена побуна против окружења у ком се налази. Иако свесна очевог ауторитета у сусрету са њим она му упућује низ прекора, а свесна одлучности коју поседује Љубица говори „Кога имам да се бојим?... И шта ми ко може” (Ранковић 2013: 53).

Ипак, Љубичино неуклапање у патријархалне норме, њена „одлучност, енергичност, као и урођена грубост према деци – нису јој сметали да постане нека врста демоничне *femme fatale*” (Стојановић Пантовић 2011: 65). Кроз три Љубичине љубавне везе, врло различите, писац је креирао Љубичин лик кроз све три позиције у љубавном троуглу (Стојановић Пантовић 2011). У љубавном односу који је имала са Пе-

ром писарем Љубица је била љубавница ожењеног човека, у браку са Гојком она је била прељубница, а у браку са Влајком Љубица је била та која је преварена.

Пера писар „дат је као тип силника на власти, он је безобзиран према онима који зависе од њега: учитељима самовољно закида плате, премешта их кад му се прохте, туче их кад му се супротставе” (Ранковић 2013: 174). У овом случају никако се не слажемо са тумачењем Јована Деретића о лакомислености и похлепи учитељице Љубице као јединог тумачење њене мотивације за ступање у везу са Пером (Деретић 1981). Говорећи о Љубичином ступању у везу са Пером, писац заправо оставља низ приповедних сигнала који, сваки за себе, указује на различите мотиве те Љубичине одлуке. Тако, на пример, читалац има прилику да види да у близини Пере писара Љубицу обузимају „женска таштина” (Ранковић 2013: 52) и „женска сујета” (Ранковић 2013: 52), при чему оне на Љубичин поступак бацају светло непромишљености. У Љубичиним осећањима могуће је уочити „осећања пропасти неискварене и навине младе жене која се жртвовала и за своју породицу” (Стојановић Пантовић 2011: 66), јер треба имати на уму да је Љубица у почетку одбила писара Перу, да се у њој одвијала читава бура различитих осећања, да је у почетку удварање Пере писара доживљавала као претњу и принуду. Зато се Љубичин однос према Пери и мења након сусрета са оцем у ком сазнаје да породица тешко живи и да јој је најмлађа сестра боса, иако је зима. Такође, не треба заборавити ни да је први поклон који је Љубица добила од Пере писара – мали златни сат представљао „њену последњу асоцијативну везу са периодом младалачке невиности” (Ераковић 2019: 210). Период младости и школовања у Београду Љубица везује за своје идеале о љубави и срећном учитељском животу, који су јој тада деловали оствариви, везује за Драгутина своју прву, ђачку љубав. Због тога златни сат тумачимо, пре свега, као асоцијативну везу, симбол. Међутим, и сам писац даје могућност тумачења сата материјалистички, као лакомост за златом, када мисаоном току Пери писару додели реченице: „Евине су то кћери, хеј, море!... Кад угледа злато... хм... нема размишљања” (Ранковић 2013: 73). Ово је посебно интересно, јер писац својом интервенцијом чини да један исти предмет, у зависности од перспективе онога који говори има тако супротстављена значења. Такође, под покровитељством писара Љубица је „непрестано правила такав инат Гојку, да се овај већ није смео појавити пред њом” (Ранковић 2013: 92). Дакле, мотив за Љубичине поступке и одлуке може се наћи и у позицији моћи који јој је обезбеђивала улога љубавнице једног моћника. У овом поступку остављања мотивације својих ликова не сасвим разјашњеном у Светолику Ранковићу препознајемо изузетно модерног аутора, који читаоцу даје аутономију у тумачењу. И за морализаторска тумачења Љубичиних поступака у самом роману постоје аргументи, али због природе самог дела и свих приповедних сигнала које смо навели јасно је да је такво једнострано тумачење неодрживо.

За тумачење мотива прељубе од велике важности је појава писарева жене Зорке. Зорка о прељуби свог мужа сазнаје на основу анонимног писма који су јој послали Веља и Гојко. То је био Вељин план освете за насиље и понижење које је Гојко претрпео. И у овој ситуацији Гојко се сакрио иза свог саветника Вељка, баш као што се у једном делу романа крио иза своје титуле школског надзорника, писаних наредби Љубици и преношења наредби преко Стојана. Чак и када је изложен великом насиљу и понижењу, Гојко једноставно нема храбрости да се директно суочи са својим противницима (мушким и женским). Писарева жена Зорка долази у школу и затиче свог мужа Перу и Љубицу у љубавном заносу. Она је у Љубицу гледала „страшним, зверским погледом” (Ранковић 2013: 93) чиме се посебно истиче сва драматичност њених осећања. Већ смо писали о Пери писару као моћнику и насилнику, који своју моћ немилице демонстрира на од себе слабијем, немоћном Гојку. У тренутку када на сцену ступи писарева жена, он се мења и ту учојавамо да Пера, у јавности изразито доминантан, ту своју „мужевну” супериорност губи пред својом супругом. Уочивши присуство своје супруге он „стаде се освртати око себе, као да је нешто изгубио” (Ранковић 2013: 93). У овом поглављу својом немогућношћу да проговори Пера се придружује Гојку, али и осталим (емоционално незрелим) мушким ликовима Светолика Ранковића. Пера „нешто муца, хтео би да проговори, али жена му опет врисну, па осу читав плусак грдње” (Ранковић 2013: 93). У тој реченици у којој жена свој бес изражава речима (псовкама, пре свега), али и физичким насиљем, повређена Зорка се поставља као доминантнија личност у односу на свог супруга. Слаткоречиви полицајац-прељубник током читаве ове сцене остаје нем, баш као и учитељица-прељубница. Након обрачуна са супругом, Писарева жена се обрачунала са Љубицом тако што је мужевљевој (врло) младој љубавници „ритуално” изгребала лице (с обзиром на то да је у питању само узгредна уводна напомена приповедача о Љубичиним годинама, врло је лако изгубити из вида да она приликом доласка у прво место службе има свега 16 година). Љубици је лице било „крваво, косе разбарушене, почупане, висе читави бичеви ишчупани из корена” (Ранковић 2013: 94). Те огреботине на лицу су жиг Љубичине срамоте коју она од света није могла сакрити, тако да њен преступ у овом случају (тек тада!) постаје јаван. То мелодраматично разрешење прељубе пропратио је и Гојко, притом „осећајући неку дивљу радост и задовољство, не смејући то ничим показати” (Ранковић 2013: 94). Иако се овакво осећање у Гојковој ситуацији може сматрати апсолутно оправданим, ипак је то био план освете за претрпљено понижење и овде се види пукотина у Гојковом карактеру. Његова радост што су његов крвник, а са њим и Љубица страдали, указује на то да њега од таквих обрачуна са својим непријатељима дели „само” његов недостатак храбрости. Поступак писарева жене је нешто што је и самог Гојка изненадило, што значи да то (ипак) није била уобичајена социјална „пракса”. Посебно га је изненадило што је Зорка

о прељуби свога супруга проговорила јавно, при чему Гојко закључује како (осветољубива) Зорка „Не жали мужа, него га сама брука” (Ранковић 2013: 101). У патријархатом уређеном друштву прељуба супруга била је нешто што се толерисало и због чега мушарац не би био изложен друштвеним санкцијама, о чему ће се још говорити у делу који се бави Љубичиним и Влајковим браком, међутим, Зоркин поступак указује на то да је Ранковићевој (мало)грађанској Клитемнестри освета важнија од губитка дотадашњег друштвеног статуса (Перин одлазак на робију због корупције је за лицемерну заједницу чак мање скандалозан од љубавне везе с учитељицом). Окружење у које је смештена радња овог романа није кажњавало прељубу мушкарца стигматизацијом у јавности и баш зато Зоркин поступак представља новину. Када Љубица размишља о Зорки, размишља као о жени која „с правом положи руку” (Ранковић 2013: 98) на Перино раме, при чему и сама Љубица која је са Пером ступила у љубавну везу женину реакцију види као неопозиво право.

Љубица, осрамоћена и огреботинама обележена, дане проводи изолована у својој соби, склоњена од света. При повратку на посао Љубица се посвећује деци, припремама за испит, међутим, у Љубици се дешава велика промена. Узрок те промене је свакако Љубичина ванбрачна трудноћа, међутим, у том тренутку то њено стање није именовано. О трудноћи се говори као о великом злу. Љубица „постаде необично преплашена, саломљена некаквим црним, изненадним злом, убијена” (Ранковић 2013: 108). Такав опис трудноће у потпуности се уклапа у онај део анализе нашег рада у ком се говори о одсуству мајчинског инстинкта код Љубице. Трудноћа која представља стварање новог живота за њу је заправо највећа казна, јер у патријархалном друштву жена може да постане мајка само уколико је у брачној заједници. То је део романа у ком се Љубица налази у безизлазној ситуацији, а спас налази у браку са Гојком. Љубица је, дакле, свесна да у друштву у ком она живи „нико не може грешници опростити, сваки је мора отурити” (Ранковић 2013: 118), као и да „друштво не прашта лако непажњу према себи” (Ранковић 2013: 118). Управо та реченица показује сву моралну репресивност друштва у ком је Љубица живела. Међутим, без обзира на то у њој се буди инат и иако преплашена она се појављује пред друштвом и то пред Учитељским удружењем. Својим понашањем Љубица није укаљала само свој образ пред друштвом, већ и образ школе, што њено појављивање пред Учитељским удружењем чини још тежим. Тада, у њој, већ удатој за Гојка, „победи женско упорство – она плану и стаде као да ће изазивати кога на двобој” (Ранковић 2013: 115), она „корача одважно, подигнуте главе, и на лицу јој игра руменило, као да некога изазива на бој” (Ранковић 2013: 116). Окићена накитом који јој је поклатио Пера, она одлази међу друге учитеље и тамо се суочава са презривим погледима, подсмехом, осудом друштва. То изопштавање из друштва јој тешко пада, поготово што извесна учитељица Даница „одржава везе с неколико учитеља” (Ранковић 2013: 118), али „се она крије и

слободно гледа свакоме у очи” (Ранковић 2013: 118). У том опису уочавамо дезинтеграцију патријархалног друштва и то у оном смислу у ком друштво више нема утицај на оно што се дешава у сфери приватног. Докле год су преступи вешто скривени у сфери приватног и без скандалозних инцидената, патријархално друштво неће прибећи јавној (моралној) осуди прељубника. Накит добијен од Пере који је Љубица тада понела са собом представља симбол њене побуне, иако је она после тог сусрета са друштвом суштински поражена.

Након Пере писара, следећи мушкарац у Љубичином животу је њен (ауто)еротични и надмени колега Гојко Савић. Притиснута теретом ванбрачне трудноће, Љубица одлучује да се уда за свог лакомисленог колегу и на тај начин се спасе срамоте, међутим „њихов брак због разлике у осећањима” (Стојановић Пантовић 2011: 67) није одржив. Почетак њиховог брака обележен је низом супротности у односу на традиционалан појам венчања и брачне заједнице. Први прекршај традиционалне конвенције је, свакако, ванбрачна трудноћа, при чему то дете није било Гојково. Он ипак одлучује да се ожени Љубицом и прикрије њену срамоту, иако је баш таква његова одлука, према патријархалним конвенцијама велика срамота за мушкарца. Просидба као важан елемент обреда венчања у оном традиционалном смислу у овом роману не постоји, а тиме крши се још једна од патријархалних норми. Гојко из своје превелике љубави, у тренутку када схвати да је велики Љубичин терет заправо трудноћа, предлаже да се венчају. Кључна разлика између ових ликова је и њихов однос према браку у који улазе. Љубичину трудноћу Гојко доживљава као велико страдање које ће откупити његову срећу, за њега је Љубица „велика добит” (Ранковић 2013: 113), он је у њој видео „полубога и мишљаше: који ли ће смртник бити срећан да је назове својом” (Ранковић 2013: 114). Са друге стране, у тренутку када је брак између њих двоје изванредно познат, Љубица осећа као да је у том тренутку „сахранила све наде и снове своје, као да је сад тек изгубила младост и све” (Ранковић 2013: 114). И док је Љубица центар Гојковог света, она је „преча себи од свега; мишљаше само о себи и свему ономе што сад губи” (Ранковић 2013: 114). Љубица, дакле, у брак улази прорачунато, без љубави, чиме се руши њен највећи идеал.

О Љубичиним осећањима након прекида трудноће смо већ писали. Срамота, коју је по сваку цену желела да сакрије, више није постојала, а тиме се и њена добра воља према Гојку с почетка брака прекинула. Сматрамо да је та љубазност коју Љубица заиста јесте показивала на почетку брака била мотивисана Љубичином захвалношћу, а не љубављу. Како је брачни живот након прекида трудноће одмицао, тако је Љубица постала „равнодушна према свему” (Ранковић 2013: 122), а супруг јој постаје „несносни Гојко, са својим оригиналним особинама” (Ранковић 2013: 122) – при чему аутор још једном наглашава да се и сам Гојко не уклапа у колектив. Гојко, такође, уочава ту промену код своје супруге, међутим, он се са тим мири, јер, идеализујући Љубицу, он жели да

она буде његова супруга по сваку цену – „доста ми је само што знам да је моја, да припада само мени и никоме другоме. Нека страдам, нек се мучим” (Ранковић 2013: 123). У истом поглављу када писац приказује сав очај ово двоје супружника, писац у радњу романа уводи, већ помињаног, нарцисоидног учитеља Влајка. Опчињена Љубица одмах примећује учитеља Влајка који „својом појавом и држањем одговара њеним ранијим идеалима” (Ранковић 2013: 123). Ступивши у љубавне односе са Влајком, Љубичин лик постаје лик прељубнице. Треба имати на уму да је лик Влајка у потпуном контрасту са ликом Гојка, те из тога произлази и наш закључак да је Влајко носилац свих оних особина које се у Љубичином систему вредности могу оценити као идеал. Потрага за личном срећом и бекство од суморне свакодневице навели су Љубицу да се упусти у прељубе које никада нису биле почињене из чистог користољубља, што лик ове Ранковићеве јунакиње чини ништа мање психолошки комплексним од лика француске (мало)грађанке, Еме Бовари.

Гојкова реакција када сазна за прељубу своје супруге у супротности је са реакцијом Зорке, супруге Пере писара. Док у првом случају видимо Зорку која се физички и вербално супротставља свом супругу и његовој љубавници, у другом случају Гојко одустаје од „било какве конкретне акције, попут силовитог упада у кућу и 'ритуалног' заривања ножа у Влајков трбух (што би му свакако подигло углед у очима припадника патријархалне заједнице)” (Ераковић 2019: 206). Након сазнања да му је супруга неверна, Гојко пада у стање слично трансу изазваном великом нервном узнемирености. У својим унутрашњим монолозима Гојко размишља о томе како Љубици све опрашта, да она ништа није крива и говори о одласку у Америку од овог „дволичног народа” (Ранковић 2013: 128). Гојко, за разлику од Зорке, не жели да се освети за нането понижење и када Љубица оде из њихове куће Влајку, Гојко полази за њом „само да њу види опет поред себе, јер држаше да је одбегла сасвим, да га је оставила” (Ранковић 2013: 131). Дакле, Гојково идеализовано виђење Љубице није престало чак ни када га је она изневерила и понизила. Прељубу би јој опростио, а то његово праштање преступа, само по себи јесте велики преступ. За време болести о Гојку брине Веља и он Љубичину прељубу описује као „какав мушки посао” (Ранковић 2013: 133) при чему се прељуба, поново, конституише као нешто друштвено прихватљиво уколико је чини мушкарац, без обзира што смо на више места показали да се у поетском свету Светолика Ранковића уочава низ сигнала који упућују на озбиљну дестабилизацију патријархалних норми. Љубица, ипак, осећа грижу савести. Зато она у Гојковом самртничком погледу види прекор и сваки његов поглед њој је попут казне, али у исто време она у његовим очима види спокој пред извесношћу смрти, при чему се то тумачи „као рационализација сопствених поступака, која би на крају довела до (самообмањујућег) закључка како је злосрећном покојнику учињена велика услуга” (Ераковић 2019: 208).

Само три месеца након Гојкове смрти, Љубица ступа у брак са учитељем Влајком, својим дотадашњим љубавником. То је брак у ком се „Љубица од *фаталне* и *вољене* жене преобраћа у послушну домаћицу и улогу *преварене* жене” (Стојановић Пантовић 2011: 68). Брзина склапања Љубичиног и Влајковог брака наишла је на осуду средине и то је изражено кроз Вељино одбијање да у том чину учествује. Овде је Светолик Ранковић доделио улогу Љубици да она постави питање о склапању брака, односно да практично запроси Влајка. То је први преступ у односу на традиционалну културу, а други је што је она то учинила док је још увек била удата за Гојка.

Љубица је веровала да је њена и Влајкова љубав „јака, силна љубав, права љубав велика, заносна – онаква како се описује у романима” (Ранковић 2013: 136) – не само да је Влајко сам по себи идеал, већ и љубав као таква. Међутим, Влајко је у овом браку носилац свих оних особина које чине идеал мушкарца у патријархалном друштву. Влајко је „нови гоподар” (Ранковић 2013: 136), нешто што Гојко никада није могао да буде. Влајкова је „нежност некако груба, неумешна, као да је усиљена” (Ранковић 2013: 136), он је „свакад исти: озбиљан, оштар поглед” (Ранковић 2013: 136). Љубица такво понашање оправдава приписујући га Влајковој нарави, али и тиме да то „доликује мужевима” (Ранковић 2013: 136), што значи да је Љубица свог новог супруга спремна да прихвати и као свог господара у оном традиционалном смислу. Њихов брак је био „без обичне женске нежности која влада међу мужем и женом прве године” (Ранковић 2013: 139). Ако је та нежност у патријархалном друштву прихватљива, онда одсуство исте омогућава да се Влајко тумачи као лик „неспособан за било какво осећање, неспособан за љубав” (Деретић 1980: 175). У прилог том тумачењу иде и Влајков однос према првом браку и покојној супрузи говори кроз смех, без трунке било каквог другог осећања.

Влајко је, за разлику од Љубичиног првог супруга, инсистирао на патријархатом утврђеним улогама мушкарца и жене у браку. Кроз део романа о Љубичином и Влајковом браку Светолик Ранковић проговара и о једном проблему који би могао бити интересантан и савременом читаоцу, а то је еманципација жена. Љубица је образована жена, учитељица и њен је посао јаван. Самим тим што се Љубица појављује као образована жена чини је новином у патријархалном друштву, иако није једина. Међутим, Влајко нема разумевања за ту позицију своје супруге. Не показује разумевање за њен посао, који је суштински исти као и његов и захтева од ње да се покаже и као добра домаћица и као добра учитељица. Влајко своју надмоћну социјалну позицију (лицемерно) наглашава када каже Љубици: „Твој је посао у школи и у кући, а мој међу људима” (Ранковић 2013: 140) – при чему се јавна сфера идентификује као мушка, а приватна као женска. На жену у учитељској професији љубопитљиво не гледа ни Веља, па тако у разговору са Гојком каже: „Најбоље још нек нам нареде да им чувамо децу, која их има, а девојкама...

шта?... И њима тако нешто... да им чистимо ципеле, на пример” (Ранковић 2013: 74). Ту се и (позитивни јунак) Веља, као и Влајко, представља као човек традиционалног погледа на свет, при чему се рад у кући и чување деце сматра искључиво женским послом, док су ти исти послови за мушкарца понижење. Светолик Ранковић када проговара о овој теми показује се као писац изразито модерних (социјалних) схватања, будући да се овим (родним) стереотипима на ироничан начин позабавио у својој приповеци *У XXI веку*.

Љубица је у браку са Гојком била изразито доминантна и, као што је Станки у *Горском цару* током скривања у Београду недостајала Ђуричина послушност, тако је и разочараној Љубици у браку с Влајком недостајала Гојкова (патолошка) субмисивност. Њена доминантна, смела и одлучна природа сметала је Влајку и он баш том Љубичином природом „уверљиво” објашњава своје неверство – „паметна си ти женица и красна домаћица, само те то не држи задуго, него наиђе нека луда, јогунаста даска, па човек да бежи у свет” (Ранковић 2013: 140). Временом нетрпељивост између ово двоје супружника све више расте, а узрок лежи у њиховим непомирљивим карактерима. Тај јаз временом је толико порастао да су и њихове собе за спавање постале одвојене. Овде, у оваквој разочараној Љубици препознајемо Ружицу из приповетке *Стари врускавац*, која је, такође, у жељи да досегне своје идеале у љубави, отпочела живот са Живком – идеалним мушкарцем према патријархалном схватању са којим је била дубоко несрећна.

У овом браку Влајко је тај који се упушта у прелјубу. Његова љубавница је (врло млада) епизодна јунакиња, Милица Обрадова. Она такође чини прелјубу, будући да је удата и да јој је муж у том тренутку у војсци. И Влајко чини своју прелјубу у тражењу сопствених животних идеала (сексуалне фасцинације би, из данашње перспективе, представљале много тачнији термин). Да Милица представља одређени „идеал” може се наслутити већ из њеног првог појављивања. Наиме, њу је прву угледао Гојко и то онај изневерени, буновни Гојко, суочен са прелјубом своје вољене супруге. О томе шта Љубица представља Гојку већ смо писали, али и такав Гојко – полусвестан и сав предат Љубици примећује, „гледа и чуди се тој необичној лепоти” (Ранковић 2013: 130) Миличиној. Поред Влајка, ту Миличину лепоту примећује и Љубица. Миличин „детин” израз лица (а треба имати на уму да је исти атрибут писац користио и за Љубичин осмех) Љубица доживљава као демонски. Тим атрибутом и таквим поређењима писац додатно наглашава фаталност својих јунакиња. Ипак, за разлику од Зорке, Љубица се не обрачунава са Милицом, јер сматра да је Влајко „ту једини узрок свему” (Ранковић 2013: 148).

За тумачење мотива прелјубе изузетно нам је важан разговор између Љубице и њене мајке Смиљке. Као што смо у *Старом врускавцу* имали сусрет модерног и традиционалног приповедача, тако и овде постоји сусрет две генерације – једне у потпуности патријархалне и

друге, млађе, модерним духом захваћене генерације. Сусрет генерација приказан је кроз Љубицу и њену мајку. Љубица је сазнањем да је Влајко починио прељубу скрхана. Тиме је за њу срушен идеал љубави и складног брака и она на прељубу супруга не жели да пристане (иако је исту и сама починила). Међутим, њена мајка за такав став своје ћерке не показује разумевање – „једна се чуди новом нараштају, како то све прима к срцу и не уме да се задовољи малим... Живи с другом! Па нека га, кад му се то свиди... Нека он не заборавља кућу” (Ранковић 2013: 145). Тиме се још једном потврђује наша теза да је Љубичино окружење мушку прељубу, још увек, мада не у потпуности, толерисало и сматрало прихватљивом.

Не приставши на прељубу, нити на традиционалну позицију (апсолутно потчињене) жене, Љубица је по сваку цену спремна на освету. Она опскурном епизодном јунаку, ћати Богосаву, обећава да ће постати његова љубавница, уколико он убије Влајка, на шта Богосав пристаје. Међутим, да ли је до крвавог исхода заиста дошло, од очију читалаца остало је скривено (последњи исказ либидозног сеоског ћате нам открива његов оправдани страх од законских последица Влајковог убиства). Свезнајући приповедач се и овде повлачи, а Влајкову судбину разрешава сам читалац. Свесна да ће јој Богосав „бити четврти” (Ранковић 2013: 149) у низу љубавника, она не жели да пристане. Љубица ни у ком случају није желела ни да пристане на живот испуњен понижењем, нити на живот у ком су њени идеали неоствариви, зато је и починила самоубиство. На тај начин Светолик Ранковић ствара још једног трагичног књижевног јунака растрзаног између својих идеала и супресивног друштва.

У последњем разговору са мајком Љубица изражава огромно кајање због тога што је Гојкову чисту и велику љубав она погазила, баш као што је то Влајко учинио са њеном. Реченицом њене мајке: „Али ти си гледала на лепоту” (Ранковић 2013: 144) можемо тумачити и Љубичину, али и Ђуричину прељубу у роману *Горци цар*, као и прељубе Јелице из *Ђавољеј йосла* и Ружице из *Старој врускавца*. Ранковићеве јунаци дозволили су да их физички изглед људи са којима су починили прељубе обмане, тако што су погрешно веровали да ће им такве везе омогућити да остваре сопствене (наивне) илузије о срећном животу. Можемо закључити да се и у овом роману Светолика Ранковића прељуба манифестује као последица моралног пропадања друштва. Међутим, у овом делу мотив прељубе је пре свега уско повезан са моралним пропадањем Љубичиног лика, односно доношењем одлука лоших и по себе и по друге. Према стваралачкој замисли романописца, девојка жељна љубави и спокојног породичног живота, постаје на крају романа огорчена „демонска” жена, коју су многобројни егзистенцијални и интимни поразии навели да се убије, а цео њен живот – уз посебан осврт на стигму прељубнице – омогућава нам да закључимо како је у лику Љубице српска књижевност добила једну од својих првих модерних јунакиња.

Литература

- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.
- Вученов 1970: Д. Вученов, *О српским реалистима и њиховим претходницима*, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност СР Србије.
- Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Београд: Нолит.
- Ераковић 2019: Р. Ераковић, *Дневник чишлалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска.
- Јеремић 1987: Љ. Јеремић, *Трагички видови старе српске романа (од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића)*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности.
- Ранковић 2013: С. Ранковић, *Сеоска учитељица*, у: Р. Ераковић (прир.), *Светолик Ранковић*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Стојановић Пантовић 2011: Б. Стојановић Пантовић, *Распон модернизма*, Нови Сад: Академска књига.

Nataša D. Katić / THE MOTIF OF ADULTERY IN THE NOVEL SEOSKA UČITELJICA BY SVETOLIK RANKOVIĆ

The subject of the paper is the motif of adultery in the novel *Seoska učiteljica* by Svetolik Ranković. Thematically and poetically, what all the works of Svetolik Ranković have in common is the description of the moral failure of the patriarchal community. The important themes of Svetolik Ranković's work are the disintegration of patriarchal norms, the disintegration of the family and the conflict between the individual and society. They are also the most important thematic units in the novel *Seoska učiteljica*. Part of this article will cover the analysis of the characterization of Ljubica and Gojko as the main characters of this novel. This paper particularly looks at the inversion that Svetolik Ranković did when characterizing these characters, assigning to Ljubica those features that were considered dominantly male in the patriarchal society and vice versa. In this part of the work, it is concluded that their characteristics that are in reverse are most demonstrated by their relationship to children, authority and eroticism. One important aspect of this article is the analysis of the motif of adultery in the novel *Seoska učiteljica*. This paper shows how this motif is linked to the poetic principles of Svetolik Ranković. It was concluded that in this novel the motif of adultery is a manifestation of the moral decline of society. Through the analysis of the motive of adultery and the position of the woman in this novel, Svetolik Ranković turns out to be a writer with an extremely modern sensibility.

Key words: motif of adultery, realism, patriarchy, female characters, Svetolik Ranković

Примљен: 2. фебруара 2023.

Прихваћен за штампу: марта 2023.

Драгана С. Лисић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност и језик

ЖЕНЕ У РОМАНИМА ЗОНА ЗАМФИРОВА СТЕВАНА СРЕМЦА И ВЕЧИТИ МЛАДОЖЕЊА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

Рад се бави женским ликовима и њиховим положајем у два репрезентативна романа 19. века, користећи се феминистичком критиком и компаративним проучавањем. Полази се од претпоставке да се положај мора разликовати у ова два дела, будући да је *Зона Замфирова* настала на крајњем југу, а *Вечити младожења* на крајњем северу српске територије, под различитим културолошким утицајима, са пуне две деценије размака у објављивању, што се унеколико и потврђује у раду. Испитује се колико је традиционална култура и уметност утицала на обликовање женских ликова, а они се доводе у везу и са осталим ликовима периода реализма. Закључује се да су женски ликови доминантно вредновани на основу физичког изгледа, вредноће, присуства стида и покорности мушкарцима преко којих се и одређује њихов идентитет и функција. Испитује се и колико су ови патријархални обрасци присутни и данас.

Кључне речи: женски ликови, положај жена, феминистичка критика, компаративна анализа, реализам, традиционална култура, патријархат

Период српског реализма, односно, друга половина 19. века, важи за период који је најверније приказивао људске типове (Балзак 1968: 6), те самим тим и женске ликове у различитим улогама које су им припадале – ћерке, мајке, жене, снаје, углавном, као што можемо приметити, у односу на неку мушку фигуру. Узети су романи *Зона Замфирова* и *Вечити младожења* будући да њихова радња говори о дијаметрално супротним територијама, односно, о Нишу, као крајњем југу Србије, и с друге стране, о Сентандреји, која је део јужне Угарске, али најсевернији део који је насељавао српски живаљ, а и узевши у обзир да је настанак ова два романа удаљен читаве две деценије један од другог, те се полази од претпоставке да ће у њима бити уочљиве извесне разлике у положају жене и снази патријархата.

Још у римско доба породица је била уређена тако да је њен основ „чинио њен шеф – *pater familias*, најстарији мушкарац који није био биран већ му је тај положај по природи ствари припадао. Тај мушкарац је живео по сопственом праву – *sui iuris*, а његова власт над лицима и

1 lisic.dragana@jjzmaj.edu.rs

стварима у оквиру породице била је апсолутна и неограничена и називала се – *patria potestas*. У односу на њега, сва остала лица су била потчињена и имала су статус лица *aliena iuris*, односно оних који живе по туђем праву” (Стефановић 2020: 236). У делима српског реализма, затичемо исту ситуацију – на снази је и даље патријархат и још увек можемо уочити доминантну фигуру оца и доминантан положај мушкараца уопште, но, фокусираћемо се на, иако потчињене, женске ликове.

Јунакиња по којој први роман о којем ће бити говора носи име, Зона, већ у наслову је одређена присвојним придевом Замфирова, као и у првој реченици која уводи њу као лика, „Зона је кћи чувеног чорбаци-Замфира” (Сремац 2009: 8), дакле, то је оно што њу дефинише, једно од главних својстава, њен отац је репрезент њене личности, те је врло важно да јој отац није било ко већ баш Замфир. То је битније утолико што је он *чорбација*, односно газда, имућнији човек тога доба, те се тиме дефинише и социјални статус којем Зона припада, што ће дефинисати њену судбину, а уједно бити и повод за сукоб у роману. Поред тога, следећи атрибут који стоји уз њу је то да је лепа, дакле, естетска категорија је готово најбитнија када се о женама ради. Даје се и опис њеног физичког изгледа: „[...] све удате кћери његове осташе лепе, али је Зона ипак најлепша међу њима била. Имала је очи као кадифа, косу као свила, усне као мерџан, зубе као бисер, струк као фидан, а сва је била као право ‘злато материно’” (Сремац 2009: 12). Овакав начин приказивања девојачке лепоте врло је близак оном који је био заступљен у народним песмама. Узећемо, да бисмо то илустровали, део песме *Женидба Милица Барјакџара*:

„Чудо људи за ђевојку кажу:
Танка струка, а висока стаса,
Коса јој је кита ибришима,
Очи су јој два драга камена,
Обрвице с мора пијавице,
Сред образа румена ружица,
Зуби су јој два низа бисера,
Уста су јој кутија шећера;
Кад говори ка’ да голуб гуче,
Кад се смије ка’ да бисер сије,
Кад погледа, како соко сиви,
Кад се шеће као пауница;
Побратиме, сва ти је гиздава,
Далеко јој, веле, друге није.”

Видимо, дакле, да се и Зона и јунакиња из народне песме приказују као ванредно лепе, лепше од других, а синтагма бисерних зуба у потпуности је истоветна. Међутим, у поменутој песми та лепота је злослутна, привлачи зле силе, док Зона на послетку ипак дочека срећан крај. На другом месту, њен портрет је дат на следећи начин: „Виде ли, Доке, што је, рече, убаво оној Зоне Ацијско; па бела како зимбак, а очи

гу како бадем, а грло како филдиш, а уста гу, рече, како мерџан-атеш!" (Сремац 2009: 23). И на трећем месту, кроз Докину визуру, хвали се Зонина лепота. Таквим понављањем из различитих перспектива аутор постиже објективност и веродостојност тих речи, да оне нису само једна издвојена субјективна импресија, већ општи утисак који Зона оставља на све, као лепа Хелена Тројанска.

Када се говори о Зонином карактеру, ствари су мало другачије: „[...] била је размажена, пуста, немилосрдна, готово рећи демонска” (Сремац 2009: 12), дакле, видимо да се изузетно лепа жена у традиционалном поимању често доводи у везу са демонским. Тако су представљене и виле, на пример, лепе споља, али демонске изнутра. Даје се и опис њеног хода и покрета: „[...] кад иде, она се ломи у струку, ситно корача, а главу издиже и пружа је поносно мало напред, као водена змија кад издигне главу и броди водом” (Сремац 2009: 12). Видимо овде да се она пореди и са змијом, а змија је у традиционалној култури често доведена у везу са ђаволом, дакле, опет смо на трагу тог демонског у Зони. О злости жена казује и следећи исказ: „[...] душа гу се смеје што гу је, ете, кеф заради наш резилак и срамоту” (Сремац 2009: 89), где се оне радују туђој несрећи. Поред тога, ту је и исказ: „Е што ги је мило да л’жу и зборе кад нешто неје било” (Сремац 2009: 89), где су жене представљене као оне које креирају и преносе измишљене приче, као својеврсни мајстори фикције. Када хода, Зона „никад није ишла сама: увек је око ње било бар пола туцета неких тетака и стрина” (Сремац 2009: 12), што нам доста говори о слободи, односно, одсуству слободе кретања тадашњих младих жена, биле су под сталном присмотром и пратњом старијих, можемо рећи и под стакленим звоном.

Зонин карактер подложен је утицајима, она врло брзо постаје умишљена и надмена. Такође, „није јој право било кад је овај не би опазио, или кад би отишао на друго место да игра, а ово оставио... То је вређало њен женски понос” (Сремац 2009: 39). Сем тога, видимо промену до које у њој долази: „Зона гледа равнодушно, уморно и као мало подсмешљиво по овом шаренилу и весељу; гледа као да јој је дуго време” (Сремац 2009: 42). Присутно је код ње и оно типично женско непријатељство према потенцијалној конкуренцији; вређа сиромашну Калину и исмева је: „[...] кад ручаш, ти таг не вечераш” (Сремац 2009: 45), предлаже да буде слушкиња у њеној кући, само зато што је Мане обратио пажњу на њу. На саму вредност девојке утиче и њено материјално стање; Калину описују као „једну пуку сиротицу, која неће своме мужу донети ништа више до две нове асуре и два јастука, и чисту душу, и ропску послушност” (Сремац 2009: 42). Дакле, пошто није имућна, у новом дому ће имати статус готово истоветан робу. Ово није реткост: „[...] целе недеље као роб трпе псовке и грдње, али све то радо сносе при самој помисли на недељу поподне, при помисли на игру и ашиковање” (Сремац 2009: 41). Уочљиво је, дакле, да положај жена није био завидан и да су живеле за те мале радости, као што је недеља у колу. Мане, знајући то,

Зони обећава другачији живот: „Код мен’ нећеш да живувјеш како наше жене што си живују при мужије. Ни сас цвет нећу те ударим [...] Како пашиницу ћу те накитим и нађиздам. Ђу те слушам, кад ми рекнеш – остани си, ћу си останем, кад ми па рекнеш иди си, ја ћу си идем” (Сремац 2009: 68). Из овог Манетовог излагања можемо закључити да су жене добијале и батине од својих мужева јер он гарантује да је неће ударити. Наслућујемо и да су Туркиње боље и имућније живеле, пошто се раскош пореди са пашиницама. Спреман је, дакле, на послушност, да она командује и доминира, што је врло либерално схватање.

О Зонином карактеру говори и то да је „по огледалу” (Сремац 2009: 32) знала да је лепа, односно, била је свесна себе и самоуверена. Тај мотив огледала које предочава истину о лепоти може се довести у везу са бајком *Снежани и седам њаишуљака*, односно, њеној маћехи која пита огледалце ко је најлепши на свету. Такође, наводи се да „као де-риште била је сува, цигљаста и краката, танких, дугих руку, дуга лица и великих уста, укратко: једно најобичније дечје лице за које не зна човек како да каже – да ли је лепо или ружно, а најмање би се смео кладити и тврдити да ће се из тог чупета временом развити прва лепотица” (Сремац 2009: 32). Зона пролази кроз метаморфозу од ружњикавог детета, до прелепе девојке, што умногоме подсећа на радњу бајке *Ружно њаче*, где од ружног пачета постаје прелепи лабуд. У том периоду детињства, била је љубоморна на старију сестру Костадинку, нарочито кад је Мане поздравља.

Личности Зоне и оца Замфира и њихов међусобни однос приказани су симболично у једној сцени где се каже да она пази цвеће, а Замфир „два дафинова дрвета” (Сремац 2009: 9), из чега закључујемо да је он оно стабилно, стамено, укореењено, чврсто, као да на неки начин представља и традицију уопште, док је она изданак, оно лепо, нежно, крхко, младо, модерно и неотврднуло.

Понешто о положају жена у кући можемо видети и у сцени у којој се каже да чељад највише времена проводи у кујни, то је „место за чељад и женскадију” (Сремац 2009: 10), док Замфир ту само сврне да попије кафу, где видимо да је он на неки начин у позицији господара, док су жене подређене њему, ту су да би радиле, док је он ту да би одморио и уживао. Ово је уједно и слика типична за патријархално друштво у којем је жени по правилу место у кухињи. Да га заиста доживљавају као господара видимо и из ситуације где се каже да „чим уђе мушко, оне ућуте и преподобе се, као да ништа није ни било и као да ни две унакрст не знају” (Сремац 2009: 10), односно, пред њим имају другачије лице, нису природне већ спутавају своју природу из некаквог страхопоштовања, док су кад он није ту веселе, гласне, „раскокодакане”, кикотаве. Тој тврдњи иде у прилог и исказ да „кад хаџија спава, не смеју ни врапци испод крова цивцакати” (Сремац 2009: 58). Ово, међутим, ипак није једнострано јер видимо да „бива да понекад бане домаћица му Ташана (од које се чорбаци-Замфир – чак иако је три паше сугрунисао – ипак при-

бојавао помало), тада чорбација брзо узме на се озбиљан вид, па као да ништа није ни било, брзо окрене разговор” (Сремац 2009: 11). Према томе, колико год био узвишен и доминантан, ипак није недодирљив и у извесној мери је приземан када је жена у близини. У поменутој кујни, жене „слушају новости из комшилука, махале и града; ту претресају све, и обично и редовно никога не остављају на миру” (Сремац 2009: 10), где видимо да се трачарење представља као главна забава тадашњих жена, да се много пажње придаје животу других. О њиховом слободном времену сазнајемо и из следећег: „[...] није дошла ни Аглајица да им исприча и репортира све што се десило за последњу недељу дана, а није ту ни Зујица да им размеће карте ни богата баба Хрисанта, да их гњави причајући им надугачко и нашироко о својој парници, о суду и адвокату” (Сремац 2009: 58), ту видимо како проводе доколицу и одмор. Занимају се гатањем, сујеверјем и, поново, трачарењем. Поред тога, имају и специфичан начин лечења: „Легни си и попиј млеко, а ја ће ти веће пратим, јутре ‘записи’ оди дервиши из лесковачку текију, – они помагају” (Сремац 2009: 90), где видимо сваштоверје; важе за хаџије, односно хришћане, а лече се муслиманским начинима, уз помоћ дервиша.

Сем у кухињи, Сремац нам приказује и понашање жена напољу, конкретно, у присуству Манета кујунџије: „[...] млађе гледају кришом испод ока, па тек само уситне кад прођу испред њега. А чине се као да га не гледају, него гледају право преда се и иду ситно, право и пажљиво” (Сремац 2009: 14), где је приказано да, иако постоји интересовање за младића, девојчино понашање је условљено стидом и зазором, што видимо и кад их позове у коло: „[...] она се стиди, хоће од стида да прогута ону мараму коју је метнула на уста, и сва срећна пружа руку Ману, па игра с њим! Не игра, него лети” (Сремац 2009: 14), док старије „не само слободније гледају него се и зауставе и разговарају с њим; а кад се праштају, не може човек да сачека краја. По неколико се пута рукују и веле: ‘Па поздрави се на стринку Кеву!’ па опет руковање и љубљење; и он опет љуби их у руку и извлачи своју руку, а оне опет [...] мора формално да се отме и да бежи” (Сремац 2009: 14). Дакле, с годинама, понашање жена постаје слободније и распусније, брак као да скида тај вео зазора, што је можда у супротности са оним што бисмо очекивали, да удате жене буду обазривије и дистанцираније да не би мужу укаљале углед.

О навикама и карактеру жена сведочи и следећа ситуација: „[...] младе и девојке сељанке, тако похлепне на минђуше, прстење и манистре” (Сремац 2009: 17) где видимо да су жене приказане као зачетници потрошачког друштва, битно им је материјално и естетско, као што још Бодлер у *Сликар у модерној живој* запажа, дакле, у јеку је то женско дотеривање и кинђурење.

Осим Зоне, приказане су у овом роману и друге и другачије жене. Манетова мајка Јевда „била је још лепа и држећа жена, још испод

четрдесет година. Остала је рано удовица². Имала је мужа којег је воле-ла и обожавала јер је и телом и душом био лепота од човека [...] Опла-кала га је и искрено ожалила Јевда, и жали за њим већ петнаест година. Јављале су јој се прилике, добре прилике, али се она не хтеде удавати, јер ниједан од тих што је прошаху није био ни принети њеном челеби-Ђорђији [...] И тако Јевда остаде удовица и посвети се сва неговању и васпитању сина свога, који је био сушта слика и прилика свога оца. Она је лебдела над њим; свака најмања потреба била је одмах испуњена. Она је често умела сину и мисли његове погодити; чим би само помислио и у себи зажелио нешто, мајка би му погодила шта жели и испунила му већ!" (Сремац 2009: 18). Она је, такође, јунакиња која је приказана пре-ко мушких ликова, дакле преко улоге коју има – Манетова мајка, жена покојног Ђорђије. Због година које проводи сама иако мужа више нема, може се упоредити са Стојановом љубом из народне песме *Ројсџиво Јан-ковић Стојана*, која чека мужа девет година јер је био ред да се жена не преудаје толико година, што поштују и Јевда и Стојанова љуба, с тим да Јевда остаје доследна и после петнаест година, за разлику од Стојанове љубе. Јевдином лику можемо наћи пандан и у миту, у лику Пенелопе која свог Одисеја чека двадесет година, иако исто има других удвара-ча, али ниједан није довољно добар да замени Одисеја. Дакле, Јевда је приказана као смерна и одана, савршена супруга. Друга улога коју оба-вља је улога мајке. Видимо да је и на том плану беспрекорна, да, како каже народна изрека, где син оком – она скоком, испуњава жеље, титра и двори га. На синовљево ружно понашање „Јевда ћути, трпи, и плаче кришом” (Сремац 2009: 19), дакле, видимо да је трпелива жена, не пру-жа отпор, већ подноси све и не буни се. Међутим, она већ осећа да је зашла у године и да би Мане „већ требало да јој нађе ‘одмену’, јер она је, вели, већ остарела” (Сремац 2009: 19), где видимо да се снаја третира као одмена, радна снага, испомоћ. То се читава и у следећем исказу: „[...] ко ће га тако свесрдно моћи дворити ако не жена, та верна домаћи-ца и сапутница човекова?” (Сремац 2009: 20), где се жена представља као слушкиња, неко ко треба само да ради и буде подређена мужу.

Поред већ поменутих улога супруге и мајке, Јевду затичемо и у ситуацији, са чорбаци-Тасом који „падао јој неки девер, а она њему као снаја” (Сремац 2009: 26) где видимо да она од њега тражи савет и добија информације о дешавањима. По тој улози снаје, можемо је упореди-ти са јунакињом Анђелијом из народне песме *Диоба Јакшића* где се, такође, девер приказује као светиња која се мора изузетно поштовати, како се према њему понаша као пред свештеником или господаром. То је још једна друштвена улога коју Јевда извршава како доликује. Међу-тим, аутор нам суптилно наговештава да Таса уздише за њом, при чему

2 Мотив удовице која остаје да се бори и да сама води домаћинство затичемо и код Милована Глишића у приповетки *Прва бразда* у лику Мионе која напорно ради и мушке и женске послове, док син Огњен не стаса довољно да преузме нешто на себе, односно, док не заоре своју прву бразду.

се отвара простор за паралелу са *Сеобама* Милоша Црњанског где девер Аранђел изгара за снајом Дафином. Колико је фигура девера у ово време битна, видимо и пред крај романа када са Мане и Зона споре око избора девера – он хоће Манулаћа, а она ни да чује јер се сматра да и за ту функцију треба бити подобан и адекватан.

На послетку, Јевду затичемо и као потенцијалну будућу свекрву. Зона јој се јада: „Стринке Јевдо, ели ћеш ми ти саг овој јесени да биднеш мајчица, – ели ће ми то на пролет бидне Горица, и зелена травица” (Сремац 2009: 110). Јевда је пуна разумевања и саосећања, стаје на њену страну. Прекорава сина: „Ти да се ожениш, а она да те куне! Тој да дочекам, црна мајка! [...] Бог дужан ником не остаје! Скудена и оклеветана девојка када прокуне, тешко ће ти бидне, сине! До Бога се, мори, чује њојна клетва” (Сремац 2009: 111), у чему учавамо и веровање у моћ девојачке клетве као такве и уопште магијско дејство речи. На тему клетве сазнајемо и следеће: „[...] зна се да је женска клетва страшнија и бржа и савршенија него и сам Теслин телеграф без жица, јер иде право чак у небо” (Сремац 2009: 84). Дакле, жена је биће које није моћно снагом да се супротстави, али речју може чуда, својом клетвом изазива страх.

Помињали смо народне песме с којима је овај роман у директној вези, те није згорег поменути и то да су песме, уопште узевши, врло битне за овај роман. „У епохи реализма као текст – посредник еротичног – јавља се и фолклорна књижевност. Друштвено прихватљив говор о еротском искуству реалисти су препознали у лирским народним песмама” (Вукићевић 2011: 28). О том уметању фолклора говорио је и Бахтин, анализирајући *Гарјаншуу* и *Паншајруела*. Сремац умеће песме о Замфиру, о Зони, као и песму с којом се Зона идентификује и уз коју болује. „Псеудодраматични ескапистички потенцијал Сремац уписује у кафанске песме или у бећарце, подругачице инкорпорирание у говор јунака” (Вукићевић 2011: 194). Ово постаје битна одлика Сремчевог стила, односно долази до прожимања „реалистичког стила са: а) стиловима усмене књижевности (лирике, епике, прозе), б) раније писане књижевности, в) с некњижевним стиловима (разговорним, административним, научним, публицистичким)” (Вукићевић 2006: 171).

О неким схватањима људи тога доба о женама можемо видети у следећим исказима: „по мејане и кафане сас оне роспије” (Сремац 2009: 19) где је уочљиво да се певачице и конобарице доживљавају као жене са маргине, лаког морала и носиоци зла, оне које кваре мушкарце. Овакав стереотип присутан је у извесној мери и данас. Аутор нам даје увид и у стање Ајше, кафанске девојке, која се заљубила у Манета и који јој саопштава да је њихово „било”, прошло. Дакле, далеко од тога да је безосећајна, премда је она свима њима само забава и разонода док су слободни, као да она није вредна љубави. Стереотипима су обојене и странкиње: „[...] туго, ако је бегенисуваја нику белосветску, – у Нишаву ћу, ете, да рипим!” (Сремац 2009: 26). Закључујемо да уколико неки

младић одабере странкињу, то се доживљава као огромна катастрофа. Оваква ситуација приказана је кроз причу о Митанчи који се заљубио у Швабицу³ Хермину, због чега га се отац Петракија одриче преко новина. Јасно је, према томе, да се домаће, познато перципира боље него оно удаљеније и непознато, према чему се заузима одбрамбен став и што се сматра узрочником свих проблема и оним што доводи до пропасти.

Петракија, осим што има негативан однос према странкињама, појављује се са још једним интересантним ставом: „ласно ти теб' [...] – имаш девојке, сина немаш, – бригу немаш!” (Сремац 2009: 28), где се види да у овом поднебљу није важило оно што је карактеристично, рецимо, за Црну Гору и што се намеће као стереотип о патријархалном друштву, а то је да су мушка деца цењена много више, да женска деца готово да се нису ни рачунала. Дакле, за њега је син синоним за бригу, а са женском децом је та брига занемарљива, вероватно отуд што је женско дете то које се удаје и напушта дом.

„Чим девојче почне да гризе доњу усну и терзија јој почне да мери и шије фустане – она је за удају” (Сремац 2009: 20), аутор даје и идеално време и показатеље да је девојка стасала за удају. Може се закључити да је ово у врло младом узрасту, далеко млађем него данас. Приметно је и да су девојци тог времена други одређивали када треба да се уда, дакле, није имала много слободе избора. Оно што се сматрало квалитетима једне девојке, осим физичке лепоте о којој је већ било речи, видимо у следећем опису: „[...] лепе, поштене девојке и радене девојке” (Сремац 2009: 23), дакле, жена треба да буде лепа, поштена – да не каља образ породици и будућем мужу, и вредна – да буде добра радна снага и испомоћ у новом дому у који дође. Све ово не делује много комплексно и занемарује индивидуалност сваке жене.

Већ поменуто оро и љуљашка представљају место окупљања девојака о којима сазнајемо: „[...] све оне виде и знају: ко кога погледа, ко кога гурне, ко се о кога очеше, ко се до кога најрадије хвата” (Сремац 2009: 34). Из овога видимо каква су интересовања тадашњих девојака, шта им окупира пажњу. У раној младости имају позицију посматрача, а пошто „добар петао се измалена учи” (Сремац 2009: 34), на тај начин уче и усвајају обрасце понашања, па постепено напредују. Још један став о женама видимо у следећем исказу: „Ваљда по оном општем закону по коме женски свет, онако исто као овце или гуске што потрче све за једном, оном првом, онамо куд она потрчи, а и не знају ни куд трче ни зашто трче, – по том истом закону ваљда су и Манчу све девојке гледале и све се заљубљивале у њега, а за њима, по том истом закону, пошла и мала Зона!” (Сремац 2009: 34), где се жене прилично пејоративно пореде са овцама и ћуркама, којима је заједничка особина недовољно развијена памет, и где су оне приказане по принципу стада, да оно што

3 Овакав мотив је присутан и у приповетки *Швабица* Лазе Лазаревића, где јунак Миша ипак бира да одбије љубав Швабице Ане, не би ли избегао проблеме са породицом. Она убрзо трагично скончава, а он се након њене смрти каје.

учини једна, учиниће све, без размишљања. Овакав став је прилично мизогин.

О потреби очева да одлучују о судбини своје женске деце говори нам и ситуација у којој је „чорбаци-Замфиру дошло нешто у памет да је извади из школе” (Сремац 2009: 33), где видимо и Замфирову самовољу. Он одлучује о Зонином образовању, о томе се она ништа не пита, остаје ускраћена и спутана. А на такав потез се опредељује да не би „писала писма официрима” (Сремац 2009: 33), дакле, одузима јој се тиме и право на заљубљивање и избор партнера, поред ускраћивања образовања и евентуалне каријере; своди се на кућу и удају, и то за оног кога они одаберу. До ове превентивне мере је дошао чувши за случај друге девојке која је писала „ама да се волемо за удавање и венчавање, а за друго јок, зашто ће татко да ме утепа” (Сремац 2009: 34) где такође видимо већ помињано страхопоштовање које су ћерке имале према очевима. Њиховим делима није управљала жеља већ огромна послушност. И сам аутор о оваквом Замфировом поступању износи став „иако је хаџи Замфир имао строге и, тако рећи, несувремене погледе на школу и писменост у односу на наш женски свет, ипак, баш у исто то време, није налазио да је то тако страшно ако његова мезимица, његово чупе Зоне, недељом оде са другарицама на ћошак пред Калоферлијски хан или на Бит-пазар, где игра оро; или у неку авлију или неки пошири ћорсокак, где се момци и девојке љуљају беле недеље на ‘нишаљкама’, и где се загрљени момак и девојка љуљају, а друштво им пева: ‘Чије перо на нишаљку, гајтане мој!’” (Сремац 2009: 34). Сремац, дакле, и сам потврђује да је у погледу образовања Замфир доста строг и конзервативан, али одмах потом као да жели да га одбрани, наводећи и ствари које ипак допушта ћерки и у погледу којих је либералан, из којих видимо да Зона није стављена под стаклено звоно и изолована од других људи, нарочито момака, већ је отац само желео да избегне да се заљуби у неког, условно речено неприхватљивог и погрешног (као што је Митанча одабрао странкињу, или друге девојке официре).

Иако је Замфир дозвољавао да Зона иде међу осталу младеж, и за то постоји извесна граница коју не треба прекорачити. Видимо да је „по чорбаци-Замфировој кући прави лом због играња Зониног, за које стари Замфир зна, а још више због Зонине наклоности према Ману, о чему Замфир и не слути јер сви крију то од њега” (Сремац 2009: 50), односно, да се од оца крију битне ствари, оне које би могле да га узнемире и доведу до хаоса и проблема јер он нема довољно разумевања за ћерку, те није могуће успоставити ваљану комуникацију. Понашање какво је Зона себи допустила, према схватању родитеља, не приличи једној чорбацијској ћерки. Потеже се питање „прилега ли на чорбаци-Замфирово дете да си седи у дућан, да си руча с момци и чираци на ћепенак, куде свет пролази, и да се кара сас селске звери?!” (Сремац 2009: 37). Поново се утврђује шта њој као припадници тог сталежа и ћерки таквог оца приличи, а шта не. Остаје се при уверењу да је сталеж затворена кате-

горија и да не треба да долази до мешања. За искреност и чистоту тих осећања нико не пита, нужно је само поштовати постављена правила.

Отац бира најбољу прилику за своју ћерку, спрема вере и сталежа; за разлику од женског дела Зонине породице који „навија” за то да се она уда за Манулаћа, Замфир то не жели ни да чује, вероватно свестан недостатака које тај младић има, упркос томе што је из имућне и поштене породице. На почетку се чини као да је спреман да стане на пут њеној срећи, да му је битно да изабраник буде добар породици, а како је њој – то је у другом плану, ако је уопште и битно. „Страшним претњама” (Сремац 2009: 64) утиче на њену одлуку; не постоји отворен и искрен двосмеран разговор, само диктат одгоре, наређења која он као отац изриче ћерки. Чак успева да „силно плане господарским гневом на своју мезимицу Зону” (Сремац 2009: 65). Као и Петракији, и њему су у том тренутку принципи изнад очинске љубави. „Овој да запамтиш! – грмну хаџи Замфир одлучно Зони. – Сал јоште једанпут да чујем нику лошопију за теб’, – из кућу те не пуштам. Туј ћу те закопам. Чаршију и бели свет веће неће да видиш! Како она кумрија – рече и показа на једну што је у кафезу – веће бели свет неће да видиш!... ‘Оће да те заб’рави и сокак, и махале, и град; – никој неће ни да знаје да си хаџи Замфир има на дом девојку! ... Разбра ли, мори?’” (Сремац 2009: 66), приказана је кулминација Замфиоровог гнева на ћерку. Види се да је спреман на све, па и да је зароби, да би пре да остане увек код куће него да је уда за „неприлику”. У тој сцени је врло суров и свиреп, готово анималан. Зонина реакција на то је следећа: „Разбра’!... рече оборених очију и дршћући Зона” (Сремац 2009: 66), она нема храбрости и смелости да се супротстави оцу, да аргументује своје становиште, она је престрављена и осећа још једино стид који се читава у обореном погледу. Када се ствари ипак не десе онако како је Замфир желео, он остаје доследан својим речима: „[...] и Замфир показа ону липу пред капијом у авлији. Само дотле, рече јој, сме ићи; ни на авлијска врата не сме више сама, без неког од старијих, изићи!” (Сремац 2009: 94). Његово васпитање ћерке почива на принципу казне, што се на неки начин види и у исказу „отац Замфир је с њом врло мало говорио” (Сремац 2009: 103), где видимо да је она ускраћена за разговор, игнорисана, готово запостављена, што се опет може тумачити као казна. Отац сматра да има право да је третира као куче на повоцу, не постоји у то време никаква слобода кретања која је неприкосновена. Неприкосновени су једино очеви принципи.

Када о Зони крене „зао глас и пукне брука”, испољавају се још неки ставови о женама. Новинар жели за наслов текста о тој ситуацији да узме „ћуд је женска смијешна работа” (Сремац 2009: 92), што је цитат из Његошевог *Горској вијенца*, где видимо да се став није променио ни након пола века, ни са сменом епоха од (пред)романтизма до реализма, а ни у погледу територије – Црне Горе у односу на Ниш. Људи почињу да се питају „Ели се, Мичо, девојке воде ‘преди свадбу’ у амам, ели ‘после свадбу’” (Сремац 2009, 96), где видимо да је за многе актив-

ности било тачно одређено када их је дозвољено радити. Узгред, хамам је управо место које је резервисано само за жене, отуд и Манулаћева мајка бива критикована када води младог Манулаћа тамо. Колико је ситуација са лажном отмицом утицала на Зонин углед видимо из речи Милисави Јекономије: „Ни за милион мираза не бих је ја – ја, за ово како ме сад видиш, који сем части и интелигенције ништа под овим небом немам, – ја је, ев’ видиш, не би’ уз’о, па и за све оне куће, дућане, чифлуке, воденице и винограде!... Части ми моје, – не бих! А није мало кад се човек у своју част закуне... Она је, видиш, сад у мојим очима [...] као једна књига из антикварнице [...] као једна поништена таксена марка!” (Сремац 2009: 99). Видимо да се девојка сматра безвредном уколико је осрамоћена, или уколико није ушла чедна у брак, као и да то није могуће никаквим материјалним иметком поправити и надокнадити.

Од споредних женских ликова, у роману се јавља и Васка, измењарка – кућна помоћница, односно, слушкиња у Замфировој кући. Осим функције коју има, она је и Зонина пријатељица, помаже јој у комуницирању са Манетом, као некакав гласник, а ако се поиграмо етимологијом речи анђео, која значи гласник, можемо је сматрати и анђелом за Зону и Манета. Она се „слатко пролепшала откако се удала... Срећна и весела у свом новом животу, желела је срећу целом свету, зато је радо пристала да буде посредница између двоје несрећних” (Сремац 2009: 112). Видимо да се дешавало и да се девојке после удаје препоруде и заблистају; она је удајом постала своја на своме, док је пре тога служила другима. Зона преко ње шаље поруку путем цвећа (а рекли смо већ да се Зона сама симболично доводи у везу са цветом): „било цвеће – било и Зоне” (Сремац 2009: 113), алудрајући на пролазност свега, па и њеног живота и на смрт чију близину наслућује, у чему се види митска, нераскидива веза Ероса и Танатоса. Храбра је и спремна да „ако се зове побегуља – барем да знаје зашто се такој зове” (Сремац 2009: 113). Видимо у њеном поступању предузимљивост и смелост. Шаље шефтелију – кајсију, као знак зрелости, плодности. Ово је опет блиско традиционалном представљању где се жена симболично представљала зрелом воћком.

Као споредни женски лик, али са врло специфичним карактеристикама, издваја се Манетова тетка, Дока. Она је приказана као она особа која крши сва правила и кодексе и устаљене обрасце понашања, стога је доживљавана као црна овца и изрод породице. Видимо је како стражњицом затвара врата када иде код Зониних да преговара, бучна је и помало неотесана, оглушује се о обичаје и поиграва се са њима. Не пази на манире и не понаша се онако како свака жена „треба” и „мора” да се понаша. Питају је многе друге жене „Што си не ћутиш веће?!... Што си не ћутиш, несрећо, кад ти никој ништа не каза, ни те па питајује?!” (Сремац 2009: 56), где видимо да се од жена очекивало да говоре само кад их неко нешто пита, док Дока сасвим неспутано користи своју слободу говора, имајући мишљење и штогод за казивање на сваку тему,

те је доживљавају и као брбљиву. Кроз њу, ипак, чујемо и глас мудрости и свеопште истине: „свет је овај као какав мердиван, – један се качи а други па слази” (Сремац 2009: 62), подсећа Замфирове да нису одувек били то што су сада, већ коритари, вртивагани, исто занатлије као и Мане. Уочава промене које се у друштву дешавају, да газде слабе, а занатлије напредују. Спремна је и да се потуче, да гађа нанулама. Предузимљива је, све узима у своје руке када је реч о Манетовој женидби, подржава га и у одлуци да лажира отмицу. За њену мисију друге жене кажу „пошли лудо у војску, па седи те плачи” (Сремац 2009: 55), одакле опет видимо да је увек осуђивана. Иако је међу свима омражена и дословно је избегавају, могло би се рећи да на изванредан начин има наклоност аутора јер ту истину, која је уједно и главна тема романа, он изговара баш кроз њен лик. Једно је сигурно, Дока је жена испред свог времена, врло слободна и либерална. Она жали „што несам бећар, па да гу ели узмем ели отмам од татка гу” (Сремац 2009: 24), врло слободно проматра Зону у хамаму. Спрам свих својих особина, може се сматрати и мужаственом женом (Томин 2011: 15).

У роману *Вечити младожења* Јакова Игњатовића, „зачетника српског реалистичког (друштвеног) романа” (Иванић 1996: 99), затичемо такође доста женских ликова. Господар Софроније Софра Кирић има два сина и три ћерке, Ленку, Пелагију и Катицу. Што се ћерки тиче, ту Софра размишља слично као Замфир, да их треба „добро удати” (Игњатовић 2009: 12). И када се о њиховим изабраницима ради, и ту је он тај који жели да одлучује; али ствари измичу контроли – као и њихова браћа, и Софрине ћерке носе побуну у себи, стога Ленка одлучује да крене својим путем: „Ленка се удала за једног судца, против очине воље, који је хтео за Профита” (Игњатовић 2009: 64), чак у једном моменту и тужи оца; Пелагија је умрла – смрт не можемо баш посматрати као вид побуне, али свакако не долази до испуњења Софрине жеље, а Катица „неће да се уда, кад је отац није хтео дати за оног ког јој је срце желело” (Игњатовић 2009: 66). У односу на Зону која пред очевим одлукама повије главу, ћути и послуша, Софрина деца су предузимљивија и својеглавија – то бисмо могли тумачити територијалном разликом: на југу је, очигледно, патријархат био чвршћи и дуже одржив.

Као што се Замфир помало прибојава своје супруге Ташане, Софра за све битније ствари „увек би се упитао за савет код госпође Соке” (Игњатовић 2009: 11). Софра своју жену више уважава и консултује, „у оно доба у пурђерском животу жена мужу је говорила са ‘ви’” (Игњатовић 2009: 12), у чему видимо разлику југа и севера. Мада, с друге стране, можемо уочити и сличност у опхођењу према снаји, јер Софра, готово истоветно као Манетова мајка Јевда, тражи да син доведе неку која ће „и мене у старости дворити” (Игњатовић 2009: 67).

Зонини родитељи су као Манетов недостатак налазили то што воли да лумпује, и поврх свега то што не припада истом сталежу као они, док Софра за проблем налази то што Шамикина прва потенцијална

изабраница Лујза није православне вероисповести. Сличан је Петракији коме се не допада то што Митанча бира Швабицу, друге народности и друге вере.

Софра за зета пожели Профита, само зато што је у њему видео себе, своју жељу за стицањем и умеће пословања, или, како је рекао Ераковић, „газда Софрин (крајње профани) покушај стварања двојника у Нестору Профиту” (Ераковић 2019: 188). Он је, дакле, идеална прилика за његову ћерку Ленку, јер је по његовом лику. Са тим се, додуше, ћерке нису сложиле, код њих није дошло до оног фројдовског – да ћерке за изабранице траже фигуру сличну оцу.

Сокина мајка брзо остаје удовица, као и Манетова мајка Јевда, те можемо уочити да су ти синови који су рано остали без оца израсли у вредне и узорне, из простог разлога што су могли да се ослоне само на себе. Да ни Сокин отац није никакав херој, врло суптилно, готово неприметно Игњатовић провлачи, а Ераковић лепо примећује следеће: „[...] да је Софијин отац лакомислено прокоцкао имање, гурнувши некада угледну грађанску породицу на руб пропасти. Посматрано из много шире књижевноисторијске перспективе која превазилази формалне жанровске оквире, евидентна је тематска линија додира са приповетком Лазе Лазаревића *Први џуџ с оцем на јуџрење* (*Звона с цркве у Н.*), објављеном само неколико месеци након *Вечитој младожење*” (Ераковић 2019: 186).⁴

На пут ћеркине среће стаје и Лујзин отац, Полачек, бранећи јој да се уда за Шамику јер није католик. Сем тога, затичемо га и у сцени где чита писмо намењено његовој ћерки, дакле, девојке су држане под строгом контролом и не даје им се право ни на какву приватност. Такође, Лујза у неком моменту „падне у несвест. Поливају је водом. Отац мирно удаљи се” (Игњатовић 2009: 110) где видимо да и на ћеркино лоше здравствено стање он не реагује забринутошћу и љубављу, већ хладнокрвношћу, као и Замфир када одлучи да казни Зону. Напослетку, Лујза „иде оцу па иште опроштење. Исповеди му све. Клекне пред оца па моли. Отац јој каже да устане. Опрашта јој, али сутра одмах мора родбини на далеко путовање” (Игњатовић 2009: 110), видимо да се ћерка пред њим понаша као пред господаром или Богом, мора да моли, бива покорна, као и Зона кад је отац прекори. Иако јој прашта, ипак на извесан начин и кажњава, готово истоветно као и Замфир, који шаље Зону код родбине, док се ситуација „не охлади”.

4 Мотив коцкања и расипања породичног иметка због њега маестрално је обрадио Лаза Лазаревић у приповетки *Први џуџ с оцем на јуџрење*, где је лик оца, Митра, представљен као погубан за породицу јер успева да апсолутно све, па и кућу, прокоцка. Не знајући за други излаз из ситуације у коју је довео себе и породицу, он се одлучује за, у то време врло сраман потез, самоубиство, у чијем га реализовању спречава жена Марица, која безгранично верује у њега и прашта му све, сматрајући да је све у реду док је он, домаћин, господар добро, а све се остало може поново стећи. И она представља фигуру беспрекорне патријархалне жене која је стуб куће.

О судбини Јуце Соколовић, као и Софра и Полачек, одлучује отац. Он Јуцу не да за лаћмана – потпоручника, због чега она одлучује да се отрује. Ова сцена, где родитељи бране неку љубав, а ћерка посеже за тровањем као решењем, умногоме подсећа на сцену из *Ромеа и Јулије*, с том разликом што Јуца ипак остаје жива. Није згорег запазити да су и у погледу имена Јулија и Јуца врло блиске, те је могуће да је Игњатовић свесно алудирао на ову аналогију. Видимо да је отац у овој ситуацији спреман да ризикује живот ћерке, али никако не попушта. Као и многи други ликови млађе генерације овог романа, и Јуца је делом спремна на побуну против оца и кличе „над ово мало живота ја сам господар” (Игњатовић 2009: 125), жели макар пред смрт да се уда, да испуни и тај обред иницијације за који се у традиционалној култури сматра да је нужан. На самрти, она директно суочава оца и породицу са кривицом речима „убили сте ме” (Игњатовић 2009: 130).

Оно што је заједничко готово свим јунакињама *Вечитој младожење* јесте зла срећа у љубави, немогућност да се удају за кога су прижељкивале. Почевши од старије генерације, Сока Кирић била је верена за Милоша Милорадовића, који није имућан, стога је мајка Татјана прорачунато даје за Софру, много старијег и имућнијег удовца, иако јој он чак ни визуелно не приличи јер је нижи од ње и кривоног, готово карикатуралан. Она прихвата свој положај, не бори се, и бива добра жена. Будући да је то искусила на својој кожи, не жели да се ћерке приморавују на удају за оног ког не желе, али Софра за то не хаје.

Сокине ћерке прати лоша судбина. Ленку отац, као што смо рекли, жели да уда за Нестора Профита, којем, како му и надимак сугерише, ништа сем новца и посла није битно. Ленка је одважна и бунтовна, те на ово не пристаје и једина је која успева да се оствари у браку са изабраником по својој вољи, али по цену сукоба са оцем. „Пелагија, она лепа девојка, ‘пенородна Анзихис’ умрла је” (Игњатовић 2009: 64), те није ни дочекала да се удаје. Катица, најмлађа ћерка, „та дична девојка, већ јој прелази време, неће да се уда, кад је отац није хтео дати за оног ког јој је срце желело [...] Као Јудита, као Естер, Мардохеја кћи” (Игњатовић 2009: 66). Држи до својих принципа и ината јер „заvole је један младић, доктор свршен, фини, изобразен младић. Запроси је у оца. Катица хоће да пође, отац се затеже, каже да је млада, нека почека још годину дана. То је био само изговор, господар Софра је хтео Катицу за трговца удати” (Игњатовић 2009: 113). Видимо овде да Софра ставља материјални интерес изнад ћеркине среће и воље; доктор умире, а Катица решава да се не удаје. Сличну судбину видели смо и код Јуце Соколовић.

Лујза Полачекова је католкиња коју само разлика у вери спречава да се уда за Шамику. Иако храбра, неустрашива и предузимљива, спремна да побегне за Шамику, он сам на то није спреман, мање је мужеван од ње саме, те се удаје за недрагог. Годинама касније, Шамика се „смеши па мери Лујзу; тако је дебела” (Игњатовић 2009: 139), из чега закључујемо да се жени суди и кад зађе у године, на основу физичког

изгледа, те ако се погорша, аутоматски се перципира као мање вредна. Атрибут који јој Шамика приписује врло је подруглив и пејоративан.

На примеру ова два романа уочили смо све улоге које су жене имале у друштву: ћерка, мајка, сестра, супруга, снаја, свекрва, тетка, слушкиња, као и да се по правилу оне управо тиме и дефинишу, дакле, не у односу на неку своју индивидуалну личност, већ у односу на мушкарца. Свака индивидуалност и излазак из оквира и шаблона, бива дубоко осуђивана, што смо показали на примеру Доке. Уочили смо да су главне особине које одређују жену физичка лепота, вредноћа, покорност и стид. Показали смо и да њихов сталеж и материјално стање умногоме одређују њихову судбину. Потврђена је почетна претпоставка да постоје извесне разлике југа и севера, Ниша и Сентандреје – видимо их у начину на који се жена обраћа мужу, колико је питана за неке одлуке (Замфир сам одлучује да повуче Зону из школе, док Сока и Кречарова жена саме одређују за синове да је најбоље да се школују за фишкале). Такође, будући да је *Зона Замфирова* две деценије млађе дело од *Вечитој младожење*, видимо да ти чврсти окови сталежа попуштају, те имамо и срећан крај, односно, Замфиров благослов да се Мане и Зона узму, док у *Вечитом младожењи* не можемо говорити ни о једном срећном крају, када су љубавне приче у питању.

Литература

Балзак 1986: О. де Балзак, *Предговор Људској комедији*, Београд: Просвета.

Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, Алхемија тривијалног у комично у прози Стевана Сремца, у: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.

Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, Еротски криптограми, у: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.

Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и ѝрича*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, Реализам и приватност, у: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.

Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, У ритму приповедања Јакова Игњатовића, у: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.

Глишић, Милован. *Пријовешке*. <<https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/mglisic-price.html>>. 30.01.2022.

Ераковић 2019: Р. Ераковић, Фактографска искушења пештанског адвоката, француског легионера и даљског романсијера, у: Р. Ераковић, *Дневник чийшалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска, 194–202.

Ераковић 2016: Р. Ераковић, О разочараним сентандрејским Електрама, у: Р. Ераковић, *Књига о Јакову*, Нови Сад: Академска књига, Филозофски факултет, 11–28.

Ераковић 2019: Р. Ераковић, Очеви и деца: идентитетска искушења сентандрејског дендија, у: Р. Ераковић, *Дневник чийшалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска, 184–193.

Ераковић 2016: Р. Ераковић, Хронологија живота и рада Јакова Игњатовића, у: Р. Ераковић, *Књига о Јакову*, Нови Сад: Академска књига, Филозофски факултет, 123–136.

Лазаревић, Лаза. *Приповешке*. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/proza/lazarevic-pripovetke_c.html#_Тoc526845038>. 30.01.2022.

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

Игњатовић 2009: Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд: Народна књига - Алфа.

Сремац 2009: С. Сремац, *Зона Замфирова*, Београд: Народна књига - Алфа.

Стефановић 2020: Н. Стефановић, *Patria potestas у римском праву*, Нови Сад: *Култура јулиса*, XVII/41, Нови Сад, 235–244.

Томин 2011: С. Томин, *Мужастивене жене српској средњеј века*, Нови Сад: Академска књига, 2011.

Dragana s. Lisić / WOMEN IN NOVELS ZONA ZAMFIROVA BY STEVAN SREMAC AND VEČITI MLADOŽENJA BY JAKOV IGNJATOVIĆ

Summary / This paper deals with female characters and their position in two representative novels of the 19th century using feminist critique and comparative study. It stems from the hypothesis that the position of women must be different in these two novels, since *Zona Zamfirova* was written in the far south and *Večiti mladoženja* in the far north of the Serbian territory, under different cultural influences, two decades apart when it comes to their publication, which is mostly confirmed in the paper. The impact of traditional culture and literature on the construction of female characters is examined. Female characters are related to other women of the period of Realism. The conclusion is that female characters are dominantly valued on the basis of physical appearance, diligence, as well as presence of shame and obedience to men through whom women's identity and function are determined. We also analyzed how much these patriarchal patterns are still present today.

Key words: female characters, position of women, feministic critique, comparative analysis, Realism, traditional culture, patriarchy

Примљен: 22. фебруара 2022.

Прихваћен за штампу јануара 2023.

Александра Гргов¹
Народни музеј Лесковац

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНА НА РАЗГЛЕДНИЦАМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

На примеру разгледница прве половине 20. века показаћемо да историја визуелне културе сведочи о родним разликама, субординацији жене, чија се делатност углавном смешта у оквире „приватног“, затвореног, коју обликују врлине љубави, интимност и брига за породицу. Будући да су визуелни медији моћна средства друштвеног конструисања реалности, они су и индикатори преовлађујућих друштвених вредности. Поменуте разгледнице припадају збирци Народног музеја у Лесковцу, а одабране су као један од примера једноставности и ефикасности циркулисања значења западноевропске културе и анализирани у контексту феминистичке теорије у доба првог таласа феминистичког активизма (који сеже од краја 18. века до 1920. године) и његовог утицаја на деценију касније. У јужној Србији која је у првој половини 20. века била на путу ослобађања од оријенталних културних вредности, на размеђи традиције и модернизације, продукти масовне културе из западне Европе могли су деловати као нешто ново и прогресивно, али су заправо били само друга форма репрезентације родних разлика путем конституисања стереотипа.

Кључне речи: разгледница, визуелни медиј, родна репрезентација, визуелна култура, феминистичка теорија

1. УВОД

Под масовном културом се подразумевају појаве савременог пре-ношења идентичних и аналогних садржаја који теку из малобројних извора ка великом броју прималаца (Kloskovska 2001). Основна одлика масовне културе је општост, што значи да њеног утицаја није поштеђен нико ко је изложен деловању медија масовног комуницирања: настаје и развија се по класичном моделу индустријске производње и зато је, као и серијска индустријска производња, континуална, што подразумева стереотипност и стандардизованост. Масовна култура је у директној вези са појавом и ширењем масовних медија, па самим тим и развојем медијске културе, која обухвата различите медије: радио, филм, телевизију, фотографију, музику и штампане медије, као што су часописи, новине и стрипови (Ђурић 2013: 774), посредством којих се, из једног или више комуникационих центара, дистрибуирају поруке према неограниченом мноштву појединаца (Radojković, Miletić 2005: 211). Тиме масовни медији пружају основу за стварање идентитета појединаца

1 alexgrgov@gmail.com

и учествују у обликовању доминантних схватања о свету и највишим вредностима, а фотографија је једно од најефикаснијих средстава. Из технике фотографске репродукције је потекла и индустрија поштанских разгледница у другој половини 19. века (Ђурић 2013).

Разгледница је правоугаони комад картона, са илустрацијом или фотографијом на предњој страни (аверсу), намењена слању поштом без коверте (Amézaga 2011: 296). Као део корпуса масовних медија, разгледница се може вишеструко посматрати: као уметнички приказ, едукативно, дистрактивно и средство кореспонденције, врста модног журнала, сведочанство географске, политичке и социјалне историје. Многи музеји и архиви чувају илустроване карте као део локалног и светског наслеђа, а за проучавање социјалних прилика од значаја су оне са представама људи које симболизују културне и друштвене вредности одређене епохе. Разгледнице које су предмет истраживања у овом раду су аустријске, немачке и француске провенијенције из прве половине 20. века, а припадају Збирци разгледница Народног музеја у Лесковцу. Њихов садржај чине: унутрашњи животи жена, носталгија, меланхолија, стрепња, љубавни разговори, не изостављајући китњастост, уметникову игру бојама и штампарским техникама, свечане и дневне тоалете из различитих епоха. У јужној Србији која је у то време била на путу ослобађања од оријенталних културних вредности, на размеђи традиције и модернизације, продукти масовне културе из западне Европе могли су деловати као нешто ново и прогресивно, али су заправо били само друга форма репрезентације родних разлика путем конституисања стереотипа. О разгледницама се у литератури најчешће могу наћи анализе локалних музејских или приватних збирки, а за сада најобимнија публикација која се бави темом жена на старим разгледницама је Антоние-те Драго, која је сведочанство представљања жена на разгледницама од свог настанка крајем 19. века па све до осамдесетих година 20. века, без улажења у социјалну, психолошку и комуниколошку сферу проблема. Разгледницама као изворима нових идентитета приступила је др Маја Ђурић, а о семиотичком приступу визуелној култури и репрезентацији родних разлика на уметничким делима вреди истаћи рад Милана Радовановића. О историји феминистичких борби и сврховитости разматрања феминистичког питања данас послужила је монографија Адријане Захаријевић: кроз 25 радова ауторки, ова књига је ода феминисткињама које су се деценијама бориле за права жена која се данас подразумевају. Поменути научни радови су и помоћ данашњим женама у препознавању латентних облика субординације и подстицај за наставак борбе за праведније друштво.

2. КРАТКА ИСТОРИЈА ФЕМИНИЗМА

Ако се осврнемо на визуелну културу кроз време, можемо закључити да сведочи подређености жене мушкарцу, а делатност жене се углавном смештала у оквиру „приватног”, затвореног, коју обликују врлине љубави, интимност и брига за породицу (Muf 1995: 138–155). Уколико се и није уклапала у неку од поменутих улога, онда се представљала као светитељка или као сексуални објекат, па самим тим била и стигматизована у друштву. Још од античке Грчке веровало се да су жене због своје биолошке предоређености погодне за рађање, чување деце, стога домен њихове делатности треба да остане везан за кућу (Brašnjić, Ševo 2019: 221–222). Нарочито су строги били црква и свештенство средњовековног хришћанства, приписујући женама пасивну улогу у односу на мушкарца (Miletić 2008: 298–299). Русо и Монтескје су били поборници оваквог става, „смештајући” улогу жене у породични круг, сматрајући да, у складу са тим, треба да стекне одговарајуће вештине и знања и да избегава политички ангажман. Тако је читав женски пол дефинисан као инфериоран, а жена потиснута из јавности, која припада мушкарцу (Radojković, Đorđević 2005: 234).

Доба индустријализације и женски рад у фабрикама, омогућили су женама постепено социјално освешћивање и отворенију борбу против патријархата за остварење својих права, која је трајала од краја 18. века па све до друге половине 20. века када су коначно добиле право гласа, што значи да су за једно од основних људских права морале да се боре више од једног столећа. Први талас феминизма је почео крајем 18. века у доба просветитељства, обележен грађанским покретом за женско питање и радничким женским покретом. Упркос трвењима и противречностима међу пиониркама феминизма, жене су до половине 19. века, добиле низ формалних слобода и права (Holst 2013). Потом су у 19. веку настали сифражетски покрети (енгл. suffrage – право гласа) у Великој Британији и САД, и одатле проширили и на жене у другим државама, добивши светски карактер (Obrenić 2008: 34).

Феминистички покрет довео је до обликовања читавог низа теорија које покушавају да објасне родне неједнакости и предложи начине за њихово превазилажење. Иако супротстављене, све школе феминизма објашњавају родне неједнакости дубоко укореењеним друштвеним процесима, као што су сексизам, патријархалност, капитализам и расизам. Два основна феминистичка гледишта су либерално и радикално. Либерални феминизам трага за објашњењем родних неједнакости у друштвеним и културним ставовима. Либералне феминисткиње се баве проучавањем сексизма и дискриминације жена на радном месту, образовним установама и медијима и залажу за успостављање и заштиту једнаких могућности за жене кроз законодавна и демократска средства. Приложене илустроване карте сведочанства су првог таласа феминизма и резултата борби сифражеткиња, који ће прокрчити пут екстремнијем

облику шездесетих година, познатом као радикални феминизам. Под геслом „Лично је политичко“, радикалне феминисткиње су још жешће осуђивале патријархалне вредности, а циљ им је био промена традиционалне улоге у друштву услед неправедних хијерархијских односа. Без обзира на екстремност, данас се феминизам најчешће повезује са овом формом, а у последње време јавља и као одбрамбена реакција на тежњу повратка традиционалних институција и традиционалног положаја жене у друштву (Zaharijević 2008). Стога, истраживање облика женске субординације је данас више него потребно. Појаве које се јављају у једном друштву, могу лако утицати и на глобални друштвени систем. Достигнута права и слободе могу бити само подстицај наставку прогреса, никако враћање на оно што је давно превазиђено.

Феминистичке теорије су показале да смо сви класификовани на основу начина на који смо презентовани, а ти се начини заснивају на родним, расним, класним и другим разликама (Zaharijević 2008: 155). Такав приступ довео је до појмовног разликовања термина пол и род који се временски поклапа са другим таласом феминизма, који је почео шездесетих година прошлог века, а прихваћен је и међу савременим теоретичаркама феминизма. Тумачењем је утврђено да је биолошка условљеност рода инструмент у рукама институција моћи у процесу оправдања и одржања неједнаких односа у друштву. Док је пол дефинисан као природна, биолошка одредница, за род се сматра да је друштвена и културом условљена конструкција (Vučković 2016). Тако се родни режим репрезентације заснива на пракси конституисања стереотипа. Стереотип своди људе на неколико једноставних карактеристика, које су репрезентоване као природне, уместо као културни конструкти. Према Стјуарту Холу медији не презентују стварност каква јесте, већ је репрезентују, те се тако кроз медије уграђују одређена значења која осликавају ставове и концепте моћних елита доминантних у њиховој култури. Значења која се репрезентују медијском поруком користе језик, знакове и слике. Теорија о репрезентацији повезана је са концептом стереотипа јер се установило да се стереотипи појављују тамо где постоји неједнакост моћи (Hall 1997). Уз помоћ стереотипа се прави подела између нормалног и абнормалног, прихватљивог и неприхватљивог. Све што се не уклапа у тзв. нормално, што је различито и што му не припада, бива искључено или одбачено. Стереотипи су посебно изражени у друштвима у којима су велике разлике у односима моћи, и где се маргинализоване и дискриминисане групе смештају у категорију тзв. другости (Radovanović 2018: 159–160). Према Мери Даглас поредак се може створити једино пренаглашавањем разлике између унутра и напољу, горе и доле, мушког и женског, савезништва и непријатељства (Даглас 2001: 13).

Шантал Муф је проширила тему феминизма и зашла у још дубље поимање појма рода, истичући да се род треба посматрати са различитих друштвених аспеката, као и да се идентитет не може свести на

једну позицију, било то класа, раса или род. Тако, из феминистичких борби би требало искључити инсистирање на самосвојности и различитости жена, које подразумева припадање, јер припадности нису константа, већ политика феминизма треба да тежи ка трансформацији свих друштвених норми које подразумевају било какву врсту потчињавања жена (1995: 436). Овим је феминистичко питање изашло из оквира класне, расне или родне позиције, указујући да у јавном дискурсу постоји много више облика субординације и искључивања, којима се демонстрира моћ и да се феминистичка борба треба проширити и усмерити на сваки вид сличног позиционирања и прављења симболичких разлика.

3. РАЗГЛЕДНИЦЕ КАО РЕПРЕЗЕНТИ РОДНИХ РАЗЛИКА

Из приложених илустрованих карти можемо увидети преовлађујућу романтичну тематику, што је један од доказа да се жена најчешће доводила у везу са нежним осећањима, рањивошћу и потребом за допадањем. Појава романтичне илустроване карте која у себи садржи љубавну поруку приписује се Оливаресу, француском сликару шпанског порекла. Будући сензибилне природе, а талентован, одлучио је да искаже осећања једној девојци тако што ће јој посветити цртеж гримизне руже на маленом, правоугаоном папиру. Оливаресов љубавни језик цвећа се брзо проширио светом и стекао популарност, па су многе разгледнице прве половине 20. века у себи скривале поруке у зависности од врсте цвећа (Drago 1981: 8–9). Илустрована карта је, на тај начин, постала једно од омиљених средстава кореспонденције, откривајући најдубље људске тежње и осећања, али, такође, и средство стереотипног приказивања жене. На слици 1 је млада девојка распуштене, дуге косе, са флоралним мотивима, која је у целини прототип чистоте и безбрижности девојаштва, док фотографија са десне стране (сл. 2) указује на следећу степену у животу жене: упознавање са будућим супругом. Двоје младих су у затамњеној соби крај лампе, чија светлост скреће пажњу, не само на детаље романтичног ентеријера, раскошну хаљину младе девојке, већ и на невербалне комуникационе знакове који откривају суздржаност, усхићење и радозналост међусобног упознавања.



Сл. 1: Слева: црно-бела фотографија без података о издавачу. Путовала Лесковац–Врњачка Бања. Упућена је Јовану Димитријевићу Бердићу на адресу виле Авала у Врњачкој Бањи. Датум: 31.5.1910. године. На полећини је марка Краљевине Србије од 5 пара. (Народни музеј Лесковац (у даљем тексту НМЛ), Збирка разгледница историјског одека (у даљем тексту И-Р)/242).

Сл. 2: Здесна: црно-бела фотографија. Издавач: Е. А. Schwerdtfeger& Co. (Е.А.С.). Путовала је Врање–Лесковац. Има два жига и марку Краљевства Србије са ликом краља Александра од 50 пара. Датум путовања: 10.1.1923. године (НМЛ, И-Р/264).

Аверси приложених разгледница су драгоцени примери невербалне комуникације која путем непосредне репродукције чулног доживљаја преноси културна значења. Невербално комуницирање спада у домен „вансвесних“ активности и самим тим је успешније у исказивању емоција. Одећа се сматра једним од начина одашиљања невербалних порука и може се посматрати као знак. Према Гироу (1975) мода у култури представља нови код, који је више или мање инструментализован. Стил одевача се показује припадништво групи. „Из угла комуникологије и семиотичке теорије мода се види као својеврстан, богат „језик“. Расправе о пореклу одеће подсећају на расправе о пореклу језика. Она на симболичан начин исказује посебност, традицију, повластице, наслеђе, касту, племе, народ, генерацију, религију, брачни статус, друштвени положај, политичко опредељење итд.“ (Radojković, Miletić 2005: 49–50).

Премда су освит 20. века обележили развој науке и технологије, када је реч о стилу облачења, није се много тога променило у односу на претходни век: идеално женско тело с почетка 20. века је у виду тзв. „S“ силуете, која подразумева бујно попрсје, узан струк и широке кукове. У ту сврху се одевачи користили корсет, а само облачење захтевало је доста времена, па су имућнијим женама у томе помагале слушкиње (Hibbert 2005: 6–7). Женска мода је одражавала скромност и женственост, а дуге хаљине и корсети, као и компликоване фризури захтевали посвећивање

и отежавали кретање. Све заједно, и мода је одражавала женску „неактивност”, подређеност и крхкост.

У време најжешће борбе сифражеткиња дошло је до Првог светског рата 1914. године (Обренић 2008: 34). Био је то један од највећих светских сукоба у људској историји, из кога је Европа, четири године касније, изашла прекројена и економски ослабљена. Милиони разгледница су кружили током рата служећи пропагирању патриотизма и охрабривању војника да истрају у рату. У ту сврху су на аверсима најчешће биле представљене жене или мајке које са стрепњом ишчекују своје мужеве или синове. На ручно колорисаној фотографији слева (сл. 3) девојка чита писмо свог вереника који је на фронту и представљен у горњем десном углу, у народној ношњи, са пушком и шеширом. Стихови на немачком у горњем левом углу откривају садржину писма: „*So a liebes Briefer! 1st Balsam für's Herz, Es trocknet die Tränen und stärkt uns das Herz*”, у преводу: „*Какво дивно писмо! Умирује моје срце, брише ми сузе са лица, оснажује нашу љубав*”. Жена на слици здесна са плетивом у руци (сл. 4) такође размишља о свом мужу који је на фронту.



Сл. 3: Слева: ручно колорисана фотографија. Лајпцишки издавач: Regel&Krug. Путовала је Ниш–Лесковац. Има један жиг преко две зелене марке Краљевине Србије са ликовима краља Петра и регента Александра Карађорђевића од 5 пара. Датум путовања: 31. 3, време Првог светског рата, (НМЛ, И-Р/265).

Сл. 4: Здесна: ручно колорисана фотографија. Лајпцишки издавач: Regel&Krug. Путовала је Врање–Лесковац. Жиг је скоро потпуно избледео. На полећини је плава марка Краљевине Србије са ликовима краља Петра и регента Александра Карађорђевића од 25 пара. Датум путовања: 5.5.1920. године (НМЛ, И-Р/269).

Иако је положај жена у првој половини 20. века знатно повољнији у односу на век раније, имајући у виду борбу сифражеткиња, затим чињенице да многе жене улазе у политику, уписују факултет, у масовним медијима жена се још увек идентификује са приватном сфером,

топлином породичног дома, где је мушкарац господар (Мijatović 2008: 372). Из тог разлога, класични стандарди естетике и традиционално романтично сагледавање жене одржали су се и у међуратном добу, на шта указују ликовне представе на аверсима разгледница (сл. 5 и сл. 6) немачке и аустријске провинијенције. На слици слева жена је у „тешкој” хаљини и фризури из шездесетих година 19. века, а две госпођице на илустрацији здесна припадају добу романтизма с почетка 19. века. Флорални мотиви, као што се на многим картама може приметити, омиљени су приликом представљања жена, истичући цвет као симбол чистоте и женствености, а приложене карте симболизују носталгичност за класичним идеалима лепоте и викторијанским патријархатом, услед неумитних друштвених промена. Као да ни уметници не желе да се опросте са традиционално успостављеним поретком, па форсирају кроз свој рад естетске идеале из прошлости.



Сл. 5: Слева: хромолитографија. Немачки издавач. Путовала Књажевац–Лесковац. На полеђини су три жига и две плаве марке Краљевства СХС са ликом краља Александра Карађорђевића од 15 пара, као и натпис: „Meister der farbe, Die blühende – golden Zeit”, у преводу „Мајстор за боје, Цветање – златно доба”. Датум путовања: 31.3. 1924. године (НМЛ, И-Р/253).

Сл. 6: Здесна: фототипија. Путовала Лесковац–Врњачка Бања. На полеђини су два жига, од којих један слабо видљив, и две плаве марке Краљевства СХС, са ликом краља Александра Карађорђевића од 25 пара. Датум путовања: 11.6.1924. године. Издавач: М. М.Vienne, М. Munk (НМЛ, И-Р/276).

Упркос носталгији за минулим добом и потребом за истицањем вредности патријархата, друштво се убрзано мењало. Убрзо након Великог рата једноставнија и практичнија гардероба, погоднија за кретање и обављање разних врста послова (Тодић 2008/09: 145). На улицама су пролазиле девојке са кратким фризурама („бубикопф” и „а ла гарсон”) и сукњама до колена. Модели хаљина су лабави попут статуа из антич-

ке Грчке и прекривају груди и кукове, маскулизујући женску фигуру како би парирала мушкарцима (Поповић 2000: 27). Биле су то хаљине кошуље, инспирисане одећом болничарки и радница, као и тамне тунике и широке сукње дугачке до половине листова („ратне кринолине“) (Поповић 2000: 30–38). Затегнута политичка ситуација у свету крајем тридесетих година довела је до напуштања ексцентричности и валоризовања природног, здравог изгледа: модели поново прате природну линију тела, удаљавајући се од типа „гарсон“ или „мушкарча“, а такве су биле и фризуре – дуже, таласасте и женственије, уз дискретнију шминку (Ренак 1951: 40–47).



Сл. 7: Слева: Црно-бела фотографија, без података о издавачу и датуму. Датовање аналогичом: тридесете године 20. века (НМЛ, И-Р/257).

Сл. 8: Здесна: Ручно колорисана фотографија. Француска продукција: непознати аутор потписан као „ЕК“. Датовање: прва половина 20. века (НМЛ, И-Р/274).

Жене на последњим двома разгледницама имају приметно сигурнији став: враголасти поглед и самопоуздани осмех обеју, симболизују ново доба и резултате феминистичких борби. Девојка на карти слева (сл. 7), обучена по последњој моди међуратног доба, спрема се да убаци љубавно писмо у сандуче. На њеном лицу се читавају нада и усхићење, а сам чин указује на предузимљивост и храброст. Девојка на карти здесна, која се огледа, пуна самопоуздања (сл. 8), са мноштвом модних додатака, рефлектује нагле друштвене и модне промене током међуратног периода. Блештавило, кратка коса, практична гардероба – свеукупно симболизује нову, еманциповану жену која иде у корак са мушкарцем у комотнијој гардероби, и којој није потребно превише времена за удешавање. Иако за тадашње културне вредности, овакав став указује на слободу и смелост, из угла феминистичких теорија, ове де-

војке су такође објективизирани, односно представљене као нешто што треба гледати, чему се треба дивити. Улога обеју је у вези са љубавним ишчекивањем. Оне нису приказане као индивидуе, већ у вези са неким, у улози коју им друштво додељује.

Поменути културне вредности циркулисале су путем масовних медија балканским провинцијама, које су биле на путу ослобађања од оријенталних културних норми. Таквој социјалној средини припадао је и Лесковац, који се, захваљујући економском потенцијалу убрзано мењао на путу ка европеизацији. Материјално, Лесковчани су били и више него спремни за прогрес, а колико су и ментално били спремни може се видети по локалној штампи. Док је улице међуратног Лесковца красила разноликост архитектонских решења и модно шаренило, конзервативни слојеви друштва су сматрали модне новине са запада претњом и опасношћу од губљења националног идентитета, а нова мода се видела као главни разлог женског моралног посрнућа јер жена, *„када је почела живети варошким животом, она је напустила мошнику и огала се само кућним њословима. Па је онда постојено напустила један по један њосао из шака и предавала га друћим”* (Лесковачки њласник, бр. 40, од 4.10.1924, 2–3). У још једном чланку локалних новина у вези са истом темом, наводи се: *„Једна жена која уме да се њодеси у ношњи њрема својим њодинама, лицу и моди садашњој, може служићи за уљед скромности. Е, али накараде су мнојобројније! Да ли она може да их њобеди?”* (Лесковачки њласник, бр. 39, од 27.9.1924, 2). Била су то виђења уредника листа и припадника интелектуалне мањине, што значи да је најобразованији део друштва видео новине са запада као велику трансформацију, која је самим тим опасна. Међутим, „нове” културне вредности су биле само друга форма репрезентације родних разлика путем конституисања стереотипа.

4. ЗАКЉУЧАК

Од свог настанка, у другој половини 19. века, разгледница је, као нови визуелни медиј омогућила бржу размену идеја, емоција и култура. Многи музеји и архиви чувају илустроване карте као део локалног и светског наслеђа, а за проучавање социјалне историје од значаја су оне са представама људи које симболизују културне и друштвене вредности одређене епохе. Фокус рада су разгледнице из збирке Народног музеја у Лесковцу, из прве половине 20. века као представе стереотипних патријархалних вредности о жени. Будући да припадају средини која је у поменутој епохи била на путу ослобађања од оријенталних културних вредности, на размеђи традиције и модернизације, овакви примери масовне културе су специфични јер су тадашњем друштву били „прозор у свет” модернизације и прогреса, а заправо били само другачији вид истих културних вредности. Као нова визуелна форма, која се ма-

совно производила, разгледнице су пропагирале доминантну културу, односно културу грађанског друштва. Историја визуелне културе сведочи подређености жене мушкарцу, стога разумевање родне неравноправности изискује истраживање сваког сегмента прошлости, па и наизглед наивног представљања жена на разгледницама, анализом одеће и амбијента у који су смештене. Наиме, жена је на већини разгледница представљена као ћерка, вереница, мајка или супруга. Уколико и није на слици са вереником, децом или мужем, онда се налази у романтичном амбијенту, а положај тела и поглед указују на романтична осећања и њену повезаност са пасивношћу, сентименталношћу и тенденцијом ка стварању односа.

Период након Првог светског рата је за све делове Европе означавао јачање индивидуалне свести, чему је сведочила неодрживост застарелих друштвених система. Као резултат огромних напора којима су биле подвргнуте, жене су, дајући свој допринос током рата радом у фабрикама и добровољним лечењем ратних болесника, увиделе значај своје улоге у свету и постале самосвесније. Духовно и социјално освешћивање резултирало је њиховим отворенијим друштвеним и политичким ангажовањем, комотнијим облачењем и тежњом да се у правима изједначе са мушкарцима. Разгледница јесте сведочанство помнутих друштвених превирања и постепеног освешћивања жене, јер је као један од визуелних медија служила пропагирању преовлађујућих друштвених вредности. Услед темпоралне универзалности, истраживање и анализа садржаја разгледница могу бити смернице на путу разумевања и борбе против стереотипних схватања о жени, али и подстицај даљем развоју феминистичке мисли и борби за родну равноправност у свим сферама живота.

Извори

Збирка разгледница Народног музеја у Лесковцу

Лесковачки гласник, бр. 40, 1924.

Лесковачки гласник, бр. 39, 1924.

Литература

Amézaga 2011: B. R. Amézaga (ed.), *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*, Barcelona: Lunwerg Editores.

Braшnjić, Ševo 2019: F. F. Braшnjić, B. N. Ševo, Položaj žene u druшtvu kroz historiju, Приштина: *Башишина*, Приштина, св. 47, 221–232.

Vujović 2016: M. Vujović, *Komparativna analiza reklamne fotografije i reprezentacije roda u socijalističkoj i tranzicijskoj Srbiji*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Даглас 2001: М. Даглас, *Чисто и опасно*, Земун: Библиотека XX век; Београд: Чигоја штампа.

Drago 1981: A. Drago, *Donne donne... costume, sorrisi, allegorie e sogni proibiti nelle cartoline postali 1880–1940*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S. P. A.

Đurić 2013: M. Đurić, *Medijska kultura: razglednice kao moćan izvor novih identiteta*, Podgorica: *Medijski dijalozi: časopis za istraživanje medija i društva*, god. 6, br. 17, Podgorica, 773–781.

Zaharijević 2008: A. Zaharijević (prir.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu.

Kloskovska 2001: A. Klosovska, *Sociologija kulture*, Beograd: Čigoja štampa.

Miletić 2008: J. Miletić, *Feminizam i vizuelne umetnosti*, A. Zaharijević (prir.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu.

Muf 1995: Š. Muf, *Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika*, Beograd: *Ženske studije*, br. 1, Beograd, 138–153.

Obrenić 2008: D. Obrenić, *Pravo glasa žena, Feminizam i psihologija*, A. Zaharijević (prir.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu.

Поповић 2000: Б. Поповић, *Мода у Београу 1918–1941*, Београд: Музеј примењене уметности.

Ренак 1951: С. Ренак, *Айоло ойшша историја ликовних уметности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Radojković, Đorđević 2005: M. Radojković, T. Đorđević, *Osnove komunikologije*, Beograd: Fakultet političkih nauka: Čigoja štampa.

Radojković, Miletić 2005: M. Radojković, M. Miletić, *Komuniciranje mediji i društvo*, Novi Sad: Stylos.

Radovanović 2018: M. Radovanović, *Slika Kosovka devojka Uroša Predića i reprezentacija rodnih razlika*, u: A. Zaharijević, K. Lončarević (ur.), *Feministička teorija je za sve : zbornik radova sa konferencije „Neko je rekao feminizam? Feministička teorija u Srbiji danas”*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: Fakultet političkih nauka.

Тодић 2008/09: М. Тодић, *Нова жена или робињца луксуза: насловне стране женских часописа у Србији (1920–1940)*, Београд: *Зборник*, књ. 04/05, Београд, 145–164.

Hibbert 2005: C. and A. Hibbert, *The twentieth century, A history of fashion and costume*, Vol. 8, Bailey Publishing Associates Ltd.

Hall 1997: S. Hall, *Representation & the Media*, Northampton: Media Education Foundation.

Holst 2013: K. Holst, *Šta je feminizam*, Loznica: Karpos.

Aleksandra Grgov / REPRESENTATION OF WOMEN ON POSTCARDS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary / The paper deals with the postcards of the first half of the 20th century. The history of visual culture testifies to gender differences, the subordination of a woman, whose activities are mostly placed within the framework of “private”, closed, shaped by the virtues of love, intimacy and care for the family. Since visual media are powerful means of the social construction of reality, they are also indicators of

prevailing social values. The creation and development of postcards coincides with the weakening of civil society, as a dominant social group, due to the penetration of socialist ideas. Accordingly, the averse of the maps show the cultural and moral values of the patriarchy, where man is the main figure in the family. These postcards belong to the collection of the National Museum in Leskovac and were chosen as one of the examples of simplicity and efficiency of circulating the meaning of Western European culture and analyzed in the context of the feminist theory in the era of the first wave of feminist activism (between 1848 and 1920) and its impact on a decade later. In southern Serbia, which was on the road to liberation from oriental cultural values at the time, torn between tradition and modernization, the products of mass culture from Western Europe could seem like something new and progressive, but in fact they were only another form of representation of gender differences through the constitution of stereotypes.

Keywords: postcard, visual media, gender representation, visual culture, feminist theory.

Примљен: 2. новембра 2022.

Прихваћен за штампу: новембра 2022.

Јелена Д. Анђелковић¹
Универзитет у Хамбургу
Институт за славистику

ДЕТЕ-ПАТНИК СА ДРУШТВЕНЕ МАРГИНЕ У ПРИПОВЕЦИ „ЛИЛИКА” ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА²

У раду смо се бавили анализом приповетке *Лилика* из дебитантске збирке Драгослава Михаиловића *Фреге, лаку ноћ*, објављене 1967, која га је сврстала у писце стварносне прозе, новог књижевног правца 60-их година 20. века. Тема злостављања деце уведена је у приповетку сказ техником: *ја*-наратор је десетогодишња девојчица Лилика, која из своје, инфантилне перспективе, невештим језиком детета износи страшну исповест о тортури којој је изложена од својих најближих. Оквире личног прича превазилази увођењем ликова из окружења, представника државних институција, чиме се стиче општа слика девијантног социјалистичког система који насиље подстиче на свим нивоима. Сама анализа је за предмет имала специфичне односе сказ-инстанци: приповедача и слушаоца, као и позицију имплицитног аутора. Отворено питање адресата дало је могућност следеће интерпретације: исповест је могла бити упућена аутору, неименованом слушаоцу или се адресант обраћао себи. Трећу претпоставку да девојчица разговара сама са собом најбоље подупиру аргументи из текста. Иза привидне хаотичности Лиликине приче крије се вешта рука имплицитног аутора који конструкцију наратива заснива на строгој хијерархијској структури временских равни. Ретроспективу младог живота, као централну причу, уоквирује јунакињина садашњост из које мисао о смрти покреће приповедање, а трагизам употпуњава слика окружења, новобеоградске периферије као стедиште морално посрнутих људи са маргине.

Кључне речи: Лилика, Драгослав Михаиловић, сказ, приповедач, адресат, имплицитни аутор, хронотоп

Михаиловићева дебитантска збирка *Фреге, лаку ноћ* из 1967, у којој се као трећа по реду нашла приповетка *Лилика*³, оставила је књижевну јавност у запитаности откуд је то одједном искрсао пред њу зрео, готов и добар писац. Чак су и они ретки неблагонаклони сматрали подвигом три добре приповетке (*Пушник*, *Лилика* и *Бојиње*) у првом покушају, усред поплаве и магле једног дела савремене псеудокњижевности (уп. Бандић 1973: 789, Михаиловић 1977: 174). *Окшобарска напрага*, која је уследила исте године, потврдила је афирмативни став критике према

1 jelena.andelkovic@uni-hamburg.de, jelena.andjelkovic76@gmail.com

2 Овај чланак је део истраживања спроведен у току израде докторске тезе *Функције језика у прози Драгослава Михаиловића* под менторством проф. др Роберта Ходела на Институту за славистику Универзитета у Хамбургу. Теза је у финалној фази израде.

3 Приповетка је самостално објављена у *Летопису матице српске* (књ. 390), под насловом *Сирена њева* у недељу јануара 1962.

Михаиловићевој збирци и верификовала њене високе уметничке вредности.

Несумњива посебност *Лилике* заснована је на сказ приповедању које уводи инфантилну перспективу и дечји језик. На тридесет страна је изнета трагична исповест десетогодишње девојчице, жртве страшне менталне и физичке тортуре својих најближих. Мрачна тема злостављања деце није нова у књижевности. Достојевски се у *Карамазовима* бавио децом-патницима, одредивши ову врсту суровости за највиши степен људског зла које отвара питање теодицеје: да ли бог постоји, и ако постоји, зашто то дозвољава.

Лиликина прича на почетку има обресе личне драме, међутим, увођењем ликова из ближег и даљег окружења (комшије, учитељица, полицајац, социјални радник) раскринкава се друштвени систем који насиље својом девијантношћу упорно подстиче, не остављајући било какву шансу појединцу да своју позицију промени. Отуда мотив смрти као полазишна и крајња тачка ретроспективе једног тек започетог живота.

Данас су бројне стручне службе ангазоване на различитим задацима, од превенције насиља до психолошке подршке трауматизованој деци. Међутим, у време објављивања приповетке, ова тема је у јавности имала статус табуа. Патријархална средина одобравала је физичко кажњавање као ефикасну васпитну меру, уз општеприхваћено гесло: *Бајшина је из раја изашла*. Сензибилизован животом у таквом окружењу, Михаиловић је, ипак, препознао крајност и без званичних психолошких студија, стручних термина и дефиниција, интуитивно је описао скоро четврт века пре најзначајнијег правног документа о заштити деце од различитих видова злостављања – *Конвенцији о правима деце*⁴, донетој 1989.

У оквиру трибинско-едукативног пројекта *Пушеви и сиранијушице* из 2010, две психотерапеуткиње Института за психодраму, Биљана Славковић и Биљана Петровић организовале су форум дискусију *Активна публика*. Проблематизујући однос родитељ–дете у фрагилном добу одрастања, тема насиља се обрађивала из дечије перспективе. Пред публиком је, у оквиру радионице, била изведена монодрама *Лилика*, након које је уследио разговор. То што је текст приповетке узет као предлог за покретање дискусије о болној реалности стварних живота који у размени искустава проговарају о сопственој трауми, сведочи о убедљивости књижевне јунакиње. Попут грчких трагедија које су се пред публиком играле са циљем да се човек поправи и пробуди хуманост у себи, и Михаиловићев текст се на сцени нашао због снажне емпатичности и катарзичности коју код реципијената изазива, насталих као резултат педантног и пажљивог пищевог рада на грађењу лика у чију се животност верује.

4 <https://www.unicef.org/serbia/media/3186/file/Konvencija%20o%20pravima%20deteta.pdf>

Одрастајући у дисфункционалној породици, Лилика од мајке и очуха, осим сексуалног, трпи све остале видове насиља, које се шири, попут концентричних кругова, из породичног епицентра на ближе и даље окружење. Премештањем личне драме на општи друштвени план, Михаиловић отвара табу маргинализованих социјалних група са ново-београдске периферије, језгра моралног суноврата. Поникла из идентичног друштвеног миљеа, Лиликина мајка, некадашња жртва своје старатељке, баба Руже, постаје злостављач сопственом детету. Илуструјући образац по коме се животи људи са маргине одвијају, Михаиловић дезавуише пројектовану слику општег благостања социјалистичког друштва, намећући истину о друштвеној стварности као врховни принцип своје поетике која се уклапа у етику и естетику новог уметничког правца.

Почетком 60-их и 70-их филм и књижевност кроз заједничке теме и поетику испољавају јединствени смисао за разумевање културе и идеологије тога времена. Од половине седамдесетих се у српској књижевности устаљује назив *проза нової сїила* или *сїварносна проза* за поетску линију коју, уз Михаиловићеве приповетке и роман *Кад су цвећале шикве*, прате *Бујарска брака* Милисави Савића, *Рефус мршвак* Видосави Стевановића, *Мемоари Пере Бојала* Слободана Селенића и *Улоја моје породице у свейској револуцији* Боре Ђосића, док се филмови *Три и Скуљачи* Ђерђа Александра Петровића, *Кад будем мршвак и бео* Живојина Павловића и *Рани радови* Желимира Жилника сврставају у остварења *црної шаласа*. Заједничка им је мање или више отворена критика социјалистичког поретка кроз слику стварности у чијем је фокусу градска периферија, подземље, маргинализоване друштвене групе (бескућници, ромска деца, лопови, проститутке, изопштени, неприлагођени), они са којих јавност скреће поглед (Петровић 2021: 180).

2. КАРАКТЕРИСТИКЕ СКАЗА У ПРИПОВЕЦИ ЛИЛИКА

Сказ се као приповедачка техника и данас опире свеобухватној дефиницији. Начелно би се могла издвојити два теоријска приступа која су заступали Б. Ејхенбаум, творац појма *сказ* и његов велики полемичар В. Виноградов. Први у фокус ставља ја-приповедача и његов начин говора, док други наглашава коегзистенцију различитих језичких варијаната којима аутор проширује своје језичке могућности (Ходел 2008: 325). Михаиловићев *сказ*, који Р. Ходел назива миметичким, одговара Ејхенбаумском одређењу с обзиром на читаочеву усмереност на нараторку и њен *усмени говор*. Аутор се повукао из текста, уступивши приповедање девојчици која се без посредника обраћа слушаоцу. На овај начин организована приповедна сцена ствара блискост између адресанта Лилике и адресата (Принс 2011: 13), на чијој се позицији, као последица директног обраћања, налази читалац. Пред њим оживљава

нараторка као *самостјална личност* (Штанцл 1995: 86), апсолутно дистанцирана од аутора (његовог језика, перспективе и вредновања).

Отпор према естетизовању, психологизовању и идеологизовању, а инсистирање на документаризму и намерном сужавању визије, намеће сказ као приповедачку технику која може да изнесе сирову животну материју и чињеничну реалност (Рибникар 1989: 89). Свестан захтевних ограничења која ова техника намеће (приповедач је изузетно оскудних наративних способности), аутор доследно спроводи сказ, рачунајући на посебну димензију текста коју обезбеђује перспектива детета-жртве.

Лилика је носећи стуб приповетке, на коме се укрштају сви планови и усложњава текст, кроз бројне функције које јој се додељују. Прича концентрисана око њене фигуре показује изразиту хомогеност, подупрту на просторно-временском, психолошком, идеолошком и фразеолошком плану. Девојчица је истовремено нараторка и главна јунакиња. О сопственом животу говори уз осврт на друге ликове из непосредне близине. Има слободу да исприча оно што сматра важним. Сви догађаји су вредновани и коментарисани из њене перспективе њеним језиком. Управо је језик Михаиловићеве јунакиње скретао пажњу на себе, изазивајући контроверзе међу књижевном критиком. Невешти дечји говор, као нестандартни идиом, замерао се писцу као недовољно интелектуалан за исказивање егзистенцијалних и метафизичких питања. Међутим, врло брзо је критика постала свесна значаја нове стратегије у књижевности, засноване на нестандартном говору јунака, какав је Лиликин (Танасковић 2018: 9).

За девојчицу су вербална и физичка тортура нормалност на коју се временом свикла. Како се злостављање интензивира, тако она помера границе издржљивости. У почетку је мајка занемарује, прво мало удара, лупа главу о орман, а затим са очуховим доласком почиње да *ради* каиш, уз везивање за кревет, запушавање уста и батинање док се не упишки. Прљава, поцепана, гладна, невољена, одбачена, изударана, носила се како је знала са својом муком.

Вече пред одлазак у поправни дом (*затвор за децу*), безнађе ескалира и превазилази њене психолошке капацитете. Дотад сублимирана патња испливава кроз исповест, каналисана терапеутском функцијом приче. Заклоњена мраком чика Андрине шупе, опрашта се од страшног живота, знајући да ће га већ сутра заменити још страшнији домски, за који нема довољно снаге.

Ја више немам играчака. Више ми играчке нису потребне. ...И имала сам овде још мојих ствари. Сад их више немам. Више ми неће требати. И ништа ми више овде неће требати⁵ (42).

Можда би ме опет ударали али то више није важно. Више ни неће. Сутра ће ме моја мама одвести па ми више није важно да ли би ме опет ударали (44).

5 Напомена: Сви наводи из приповетке *Лилика* биће дати према заједничком издању БИГЗ-а, СКЗ и Просвете Дела Драгослава Михаиловића (Михаиловић 1984), са ознаком стране у загради на крају цитата.

А сутра она ће ме одвести и ми се можда више нећемо видети. Није ми ни жао. Баш ме брига за маму. Баш ме брига за тату. Баш ме брига за све.

Врхунац патње нагони јунака на радикалне потезе. Неиздржива емотивна и физичка бол рађају равнодушност према животу и жељу да се патња оконча, макар и смрћу. У Михаиловићевом маниру приповедање иницира егзистенцијална гранична ситуација⁶, што је и у овој приповеци случај, јер Лилика започиње исповест кад јој се јавља мисао о смрти.

3.3.2. Писац као адресат

Померање тежишта у правцу приповедача и фокус на њему, намеће повлачење аутора из текста (Кузмић 1988: 105). Што се он вештије скрива, то је илузија усменог приповедања убедљивија, а директна комуникација између адресанта-наратора и адресата-слушаоца, односно читаоца, неометана осећајем ауторовог посредништва. Блискост је нужан услов, јер ће се девојчица само пред саговорником од поверења одлучити за причу. Кома се Лилика у исповести обраћа, остаће до краја отворено, али ћемо у наредним редовима покушати да одговоримо на ово значајно питање о природи адресата.

Прва могућност се везује за иницијално полазиште. Како је писац инспирацију нашао у девојци из комшилука, коју је сретао у бараци где је становао, њена прича је спонтано могла да буде упућена управо њему, с обзиром на то да се налазио у непосредној близини и био у прилици да је чује:

Знао сам једну девојчицу која је тако била изгубљена у овоме свету... То је била нека девојчица која је становала тамо где смо ја и прва жена и мој...Кад се мој син родио, она је ту била једно изгубљено дете... Мене је инспирисало за то. (Ходел 2020: 138)

3.3.3. Неименовани слушалац као адресат

У другом случају могли бисмо се повести за жанровском оријентацијом. Оквирна сцена сказа подразумева публику која је у овој приповеци сведена на једног слушаоца. Он је нараторкина пројекција идеалног реципијента. Иако је исповест формално у монолошком облику, дијалогичност⁷ је исценирана различитим индексима који указују на присуство замишљеног саговорника. Он и Лилика су једине две активне фигуре, из чије интеракције израста прича, док остали ликови припадају приповедном свету нараторкиног дискурса.

6 Милица Стефановић из *Бојина* чека стрељање, у *Пушнику* је егзекутор морен грижом савести, Шампион из *Тикава* постаје убица...

7 О дијалогичности и сказу код Бахтина видети: Делић 1996: 627–647, Кецојевић 2021: 32.

Замишљени слушалац није аутономни лик, већ фигурира као другост ограниченог сазнајног поља.

Лиликино нападање повременим питањем: *Је л џако имплицитно је изражен позив адресату да заузме став према њеном исказу, којим пресупонира сагласност. Сама апелација је вид означавања присуства адресата:*

Али није ни важно што сам глупа ако Оје мени овде лепо. Је л тако. Ја тако мислим (41).

Ал да мене мој тата воли па макар да је мој тата и тамо даље од Америке он би једанпут дошао па би ме метнуо на крило и рекао како си Милице моја душо и срце. Је л тако. Ја тако мислим (47).

Иако се замишљени саговорник не оглашава, свест о његовом постојању утиче на приповедање, у првом реду на његово хронолошко структурирање. Нараторка се труди да догађаје уланчава узрочно-последичним везама, како би слушаоцу предочила шта је довело до одласка у дом.

Адресат иницира изношење Лиликиних животних ставова, наглашених рефренском реченицом: *Ја џако мислим*. Аргументовање психолошки обликује јунакињу, откривајући њен унутрашњи свет доживљаја:

И мене сви овде ударају. То је зато што ме нико не воли. Ја тако мислим (42).

А моја мама није лепа па она не може да буде курва. Ја тако мислим (45).

Скрећући пажњу адресата на себе, нараторка имитира одређене радње гестикацијом, надомешћујући оскудне приповедачке способности. Упућивачко значење остензивне деиксе *овако* (заменички прилог чију референцу одређује говорна ситуација) изискује допуну гестом који појачава илузију усмености (Клајн 1985: 94):

...па је моја мама била пијана и све овако бленула у њега хи хи.

А мој тата је бежао испред ње и овако се бечео је л си луда је л си луда хи хи.

Тетка Смиљине сисе су овако висиле а длаке су јој седе и она се гола овако гегала по соби па ми је мало било гадно.

Он је тада опет викнуо не Лилика не и почео нешто да ми прича што ја нисам разумела и песницама се овако ударао у главу.

Тад је Пеца устао и овако сагнуо главу као да хоће да скаче у Саву (55).

Казивање се понекад прекида наглим коментаторским искоракком, након којег се започета мисао наставља. Функција уметнуте реченице је двојака. Њом се оснажује привид усмене комуникације и истовремено обезбеђује информација адресату, нужна за несметану рецепцију:

Онда се они посвађају па моја мама каже мом тати марш пропалицо ништачка хи хи годину дана сам те ранила то кад оно тата није радио гаде чокалијски...

А он јој онда каже уф уф што ниси знала а копице ти сигурно донела рода. То он мисли на мене. Онда моја мама почне да удара мог тату...
Њу [Лелицу] сам украде једанпут од једне тетке. ... а ја се привучем па је дохватим и гурнем у ташну. Враћала сам се из школе па ми је било лако. А кад су ме оно ухватили ташну нисам имала па им је било лако.
... а она дебела ме је држала за руку и драла се зар ти мени да украдеш одавно те ја вардим не знам шта то значи и ди је тај милицајац.

Заклетва је форма усменог говора (Бугарски 2003: 41). Уведена у текст, актуелизује време приповедања везујући га истовременошћу за чин извођења, чиме се ствара утисак да се девојчица замишљеном саговорнику управо сад куње на истину:

... после сам стварно била болесна и стварно нисам могла да идем у школу мајке ми.

Без ремећења кохерентности сказа, увођењем информанта проширује се сазнајно поље и на оно што девојчици није доступно. О свом извору информација, Лилика ће обавестити поверљивог саговорника:

Мој тата није мој тата. Тетка Ђурђица ми је рекла да је мој прави тата био гост у хотелу. ...Моја мама нема од њега ни слику ни писмо. Она то крије па каже да је мој тата у где оно беше никад не могу лепо да кажем (46).

Приповедајући из дечије перспективе, нараторка се неће обазирати на обим знања адресата, сматрајући догађаје и ликове из своје приче општепознатим:

Она је стајала поред своје тезге са пуно таквих лепих луткица и нешто с неким женама причала а ја се привучем па је [лутку] дохватим и гурнем у ташну. Враћала сам се из школе па ми је било лако. А кад су ме оно ухватили ташну нисам имала па им је било лако.
Он није висок као чика Младен а ни као чика Ђока а ни као чика Мића али како он игра кола.

3.3.4. Лилика као адресат

Сви индекси детектовања замишљеног слушаоца могу се тумачити као диктат сказа који уз *ја*-наратора подразумева и публику ка којој се приповедање усмерава. Апелациони језички маневри снаже дијалогичност, сведочећи о интеракцији између Лилике-адресанта и публике, у нашем случају сведене на једног адресата, који се не оглашава, али чије се присуство осећа. Са психолошког становишта апелација добија оријентациону функцију којом се показује усмереност нараторке ка адресату. Према трећој и аугментативно најснажнијој тези адресат се не односи на другост, већ на сопственост. Лилика води дијалог у мраку чика Андрина шупе, али са собом. Отуда је друга страна безгласна.

Најупечатљивији утисак који је девојчица из комшилука оставила на Михаиловића је изгубљеност. Лилика никада није осетила блискост и поверење. Искуствено не познаје такву врсту односа, те нема модел по коме би могла измаштати пријатеља. Издана од свих, девојчица се може ослонити једино на себе. Осећајући страховит психолошки притисак на животној прекретници, интелектуално незрела, не уме да задржи мисли у оквирима свести, водећи безгласан унутрашњи монолог, већ вербализује своју муку, гласно се исповедајући себи. Кроз дијалогизоване наративне монологе нараторка из сопствености ствара другост. Одсутна другост адресата, који је пројекција наратора, замењена је удвајањем тј. другошћу приповедног ја. Извргавање идентичности у другост је код Лилике посебно мотивисано помереношћу, на којој се базира психолошки приступ наративу. Апелационо питање: *Је л иако?*, које је нараторка према претходној претпоставци поставила замишљеном слушаоцу, заправо упућује себи, откривајући унутрашњу подвојеност из које се храбри и самопотврђује.

За поједине реченице можемо са сигурношћу рећи да их нараторка изговара себи. Њима се може пратити њен мисаони ток. Доношење одлука током процеса говорења сугерише брзо одлучивање између крајности, према којима се дете лако управља:

И тако сада чика Андра и тетка Ђурђица имају један кључ од њихове шупе а ја други. Али више ми неће требати. Можда бих могла да им га вратим. Ал нећу. Кад пођем одавде некуд ћу га бацити. Баш ме брига за њихов кључ (42).

Њега никад нема кад ми треба. Ако баш ме брига кад је будала (43).

Чика Андрина шупа је посебно тајно место, уточиште у које се Лилика склања кад живот постане претежак. За њега не знају ни Бата, ни Пеца, само лутке. Тамо не доводи никога, јер људима не верује. Отуда нема логике да када јој је најтеже, пусти некога у свој сигуран простор и пред њим се емотивно отвори. Поетској линији текста највише одговара интерпретација у складу са Лиликиним незнањем изазваним свешћу о томе да је сама на свету.

Мрачна унутрашњост шупе са *прозорчићом* у потпуности би обесмислила употребу гестикулације, да се којим случајем Лилика обраћала публици. Начињени покрети због слабе осветљености не би били видљиви, нарочито гестови попут бечења очију. То значи да су наведена деиктичка средства функционална само у претпостављеној констелацији када је Лилика и адресант и адресат. Имплицитни аутор је увео гестове како би дискурс био што аутентичнији, пошто су они саставни део дечијег изражавања, а не како би се слушаоцу упутиле додатне информације ван вербалне равни.

Међутим, један од убедљивијих аргумената, који заступа тезу другости (адресата) из идентичности (нараторке) тиче се Лиликиног гово-

ра. Проблем са муцањем девојчица ће осветити тек након опаске своје учитељице како уњка и врска.

А ја то нисам ни приметила и рекли су ми да увек тако говорим (60).

Отежан говор није могао да примети ни читалац, јер му то аутор у тексту није сугерисао. Да није реч о пропусту, закључује се на основу перманентног старања да се усмена, жива реч сказа што верније преведе у писану, имитацијом акустичких ефеката на оним местима где је то функционално оправдано. То значи да Лилика у исповести није муцала. Снажни психолошки потреси манифестовани кроз језичке блокаде јављају се само када девојчица говори пред другима, јер очекује подсмех и критику. Несметани говор показује да је нараторка током приповедања ослобођена тензије у одсуству другог као адресата.

3.4. Слика новобеоградске периферије – преплитање стварности и фикције

Разговор два пријатеља, писца и његовог великог проучаваоца, Роберта Ходела, значајан је извор информација везаних за друштвено-историјски контекст приповетке:

Становали смо у тој соби као подстанари и родило нам се дете. (У тој соби?) Да, ми смо још били на Новом Београду, тамо...у оним павиљонима студентским. Тамо су радили и неки људи, које су кад је дом био у изградњи...И неки људи су били запослени ту. И они су тим људима давали по једну собу. ...Тако се десило да су се двоје људи, који су имали по једну собу, венчали и сад су имали једну собу више, коју су издали мени и мојој жени. И ту ми се родио мали Бранислав (Ходел 2020: 127).

Животни исечак, везан за пишечево становање на Новом Београду, дао је просторно-временски оквир приповеци. Михаиловића су тада, попут његових јунака, мучили озбиљни егзистенцијални проблеми. Политички неподобан, писац је био принуђен да прихвата разне ситне послове, од новинара и аквизитера до циркуског помоћника, како би платио собу у бараци и прехранио породицу, увећану за још једног члана. Борба за елементарно коју је водио и којој је, у животима људи око себе, сведочио, иницирала је уметничко обликовање стварности. Девојчица из бараке била је инспирација за Лилику, а мали син Бранислав могао је послужити за Батин лик. Вили, јунак из филма, јесте аквизитер, а девојчица са мајком и Баба Ружом иде у циркус. Свуда у тексту провирује живот. Одатле писац полази у стварању књижевних ликова који затим универзалношћу превазилазе лично и постају део колективног искуства. Опис живота маргинализованих јунака, бременит најширим спектром информација из Михаиловићевог искуственог регистра, остаје као аутентично сведочанство једног времена.

Лиличино индивидуално искуство захвата ширу друштвену слику новобеоградске приферије с почетка 60-их. На градском рубу, из чијег блата тек треба да никне цивилизација, живе људи са социјалног дна.

И сад је моја мама чистачица у нашем хотелу... И све жене овде су чистачице или перу веш или су куварице а мушкарци су ложачи или доносе пиво и ракију и хлеб само је чика Андра портир а чика Стева шофер (46).

Градска власт им је доделила баракe неадекватне за трајно становање, испрва наменски подигнуте као привремени смештај за грађевинске раднике. Без основних хигијенских услова, једнособни станови са заједничким мокрим чвором имају приступ пијаћој води само у клозету, где се, уз обављање физиолошких потреба, пере веш. Необразоване, ангажоване на лоше плаћеним пословима, више гладне него сите, ове људе беда гура у порок. Одају се алкохолизму, постају насилни, а како би преживели, улазе у свет криминала, проституције, ситних превара и лоповлука, понекад са озбиљним исходом:

Онда су долазили и други. Моја мама би ме увече ставила да спавам доле на оном душечићу... или би ме ноћу тамо пребацила па бих се ја некад пробудила и уплашила и викала мама избаци тог чика из мог кревета хоћу да спавам с тобом... Ал то само у почетку. После сам ћутала и гледала шта раде. Онда су долазили и дању (48).

Пеца има једног брата он је убио милицајца па је сад на робији (50).

Борба за голи живот потире морал и људскост. Најнижи пориви своде човека на животињу окренуту самоодржању. Брак је вид економичног удруживања ради лакшег преживљавања, а пачворк-породице са поремећеним односима заснивају се на личној користи:

Он је цицирика. Пре неки дан је купио саламе за сто динара па појео сам. А мене ни Бату ни тетку Ђурђицу није ни позвао. Они увек једу тако чика Андра одвојено тетка Ђурђица одвојено (42).

А мој тата тад јој каже ти си курва курветино једна. Онда се они посвађају па моја мама каже мом тати марш пропалицо ништачка хи хи годину дана сам те ранила то кад оно тата није радио гаде чокалијски губи ми се из куће... (45).

У насилном окружењу најугроженија су деца. Скицирани ликови, представници државних институција, откривају заказивање система одговорног за заштиту осетљивих социјалних категорија. Милицајац Божа је оличење бахатости. Униформу користи као симбол моћи због које стоји изван закона који заступа. Злостављање и проституцију не санкционише, већ своју позицију моћи перфидно злоупотребљава као разлог за редовне бесплатне услуге:

Онда ме је нашао један милицајац и одвео ме у милицију... А моја мама је дошла тек ујутро... А онај милицајац се звао чика Божа и мени се свиђало што се звао чика Божа. Он је онда долазио код нас ... Само увек кад смо ми најбоље причали моја мама би ме послала да се играм или да нешто купим. Ал кад сам се вратила наша врата су била закључана... они ми нису отворили па сам отишла и нисам се вратила до мрака. И моја мама ме је после опет ударала (48).

Школа је прва инстанца од које се очекује детектовање породичних проблема. Модрице по лицу и телу не алармирају надлежне, за које су деца са маргине невидљива. Лиликин истанчан сензибилитет, као природан инстинкт за преживљавање, лако препознаје дискриминацију. Учитељица ће је као и друге ученике ословљавати са *сине*, али њој неће промаћи суптилан подсмех Мајкице, која, користећи сваку прилику да је понизи и обесхрабри, ствара додатни отпор према школи:

А она ме прозове још једанпут ајде сад Сандић Милица па јој ја још једанпут кажем ја сам прала веш. Онда ми она каже е не може то тако како ти то *сине* стално переш веш а деца почну да се смеју... А неки пут кад би ме прозвала ја бих нешто и знала и почела бих да говорим а она би ми рекла зашто ти *сине* тако уњкаш и немој да врскаш немој ти *сине* мене да се плашиш. А ја то нисам ни приметила и рекли су ми да увек тако говорим. Тад бих ја видела да наша Мајкица хоће и мене да воли као другу децу али да не може. И више ништа не бих рекла. А деца би ме после у дворишту вукла за хаљиницу и дирала њњњњњ и јеси ли опрала веш и ја бих ударала и вукла за косу па би ме Мајкица после грдила и казнила. И онда бих страшно волела да сам болесна и мутава и да школу више ни не видим (60).

Социјална служба, без залажења у узроке породичних проблема, спроводи репресивне мере упућивања у дом. *Страшно, страшно глагна*, Лилика прво краде храну за Бату, па за себе, а затим, прерастајући егистенцијалне мотиве, крађа постаје вид бунта против константног пребијања:

...па су моја мама и мој тата опет почели онако... да ме везују за кревет и ударају и ја сам се увек упишкила па сам после почела да пишким и ноћу док сам спавала. И онда сам крала још (63).

Социјална радница нема интересовања за разлоге који дете наводе на крађу. Њен успутно добачени прекор је илустрација површности бирократаског система, фокусираног на задовољење форме, по којој сваки преступ мора бити санкционисан.

Онда је у собу ушла једна тета па је рекла ју тако мала а краде јел се стишиш. А ја сам рекла не (64).

Увек прљава и поцепана, девојчица запажа лепоту и белину руку општинског службеника, задуженог за њен случај. Његова негованост наспрам њене запуштености одраз је неразумевања и непремостиве разлике међу њиховим световима који егзистирају паралелно, али не без додирних тачака, јер људи белих руку одлучију о судбини оних са маргине.

У градирајућем низу нечовештва, следеће је домско преваспитавање, које подразумева најстрашније мучење, легитимно спроведено у државној институцији, чији службеници више нису пасивни посматрачи, већ активни злостављачи. Лилика га још није доживела, али јесу њена мама и Пеца, иако нису имали проблематично понашање. Оно се код њих развило тек касније, под утицајем домског третмана:

Он [Пеца] не уме да говори. Две године је био и у дому да научи па ништа. Тамо је по цео дан копао кукуруз или радио нешто друго па је само научио да пуши... (51).

Он је знао како је у дому њега су тамо страшно ударали па је прво неколико пута побегао ал тетка Смиља га је сваки пут вратила па после није више (55).

Пецино злостављање по суровости надмашује оно над Лиликом. Ако је судбина *койлиџа* у маргинализованој социјалној средини била страшна, само се може претпоставити како је изгледало одрастање детета са посебним потребама у таквом окружењу. Уз то је девојчица развила вештине којима се бранила од злостављања, док младић за њих није био способан. Са техничке стране је за имплицитног аутора било изазовно превазилажење врхунца који је већ у опису Лиликиног батинања био досегнут. С тога је посегнуо за снагом неизреченог.

А ја сам му рекла ја то нећу то хоће моја мама. Он је тада опет викнуо не Лилика не и почео нешто да ми прича што ја нисам разумела и песницама се овако ударао у главу. Ја сам му онда рекла моја мама је већ ишла да ме упишу. А Пеца се још неколико пута онако ударио у главу и стењао баш као да га неко удара и трчао све у круг око мене и опет причао нешто што нисам разумела. И онда отрчао напоље (54).

Помињање дома код Пеце реактивира трауматична искуства. Хистерични напад изазива искуство проживљеног и сазнања да ће се исто догодити Лилики коју воли:

Он је седео испод нашег прозора и једним штапом ударао у једну празну конзерву ударао и сав био црвен и викао што може јаче рура рура рура рура. ...А онда је сео испод њиног прозора и викао његовој мами тетка Смиљи рура рура. А тетка Смиља је изашла на прозор и рекла шта ти је Пецо је л си полудео. А Пеца је није гледао него овако подигао главу и исто онако викао као у небо па је тетка Смиља узела једно дрво и пошла да га удара (55).

Сцена Пециног лудила носи извештан рефлексивни потенцијал. Неартикулисани крици, упућени (не)мајкама, осуда су малоумника, пред којим свет треба да се постиди свог чињења (или нечињења), док га као људско биће поништава. Поглед уперен ка небу је прекор судбинској сили која управља животима и допушта толику патњу.

На основу Лиликине исповести брига за сваког члана друштва постаје пласирана демагогија владајућег система. Рефлектори јавности не додају до мрака периферије на којој препуштени сами себи, материјално и духовно осакаћени људи настављају да живе по обрасцима својих негативних узора. Некада жртве родитеља, постају мучитељи сопственој деци, затварајући круг из кога нема излаза. Нужност наметнутог пута отвара простор емпатији и разумевању. Људскост је код Михаиловића и у најекстремнијим случајевима присутна, али је често по диктату више силе, јаче од људске воље, дубоко потиснута:

А моја мама му је све причала како сам плакала и љубила јој ноге и све шта сам радила и како ћу можда да будем боља. А мој тата је рекао она ће да буде курва па после ће сви да кажу да сам то урадио ја. Онда је моја мама рекла онда ништа даћемо је у дом. И онда су заспали (54).

Навод открива ипак невољну, изнуђену одлуку мајке да се одрекне детета. Слаб, скоро безначајан покушај да одговори мужа, индикатор је изворног добра које писац у сваком човеку препознаје и брани.

3.5. Приповедни ток и временске равни

Неукост приповедача у великој мери утиче на наративни конструкт. Временске равни се преплићу скоковитим смењивањем догађаја из различитих периода, јер Лилика не поставља централну (апсолутну) оријентирну тачку на коју би се сви изнети догађаји хронолошки надовезивали. Ако се управљамо према приповедању које креће из садашњости, временски лако позиционирамо следеће ситуације:

Моја мама се данас страшно пренамагала. ... Вечерас су она и мој тата пили пиво... Онда су ме истерали напоље сигурно су опет оно радили. А сутра она ће ме одвести и ми се можда више нећемо видети (44).

Током исповести, оријентирна тачка се мења, а временске одреднице се постављају у односу на њу, а не више на почетни моменат приповедања. Проблем настаје када је немогуће одредити време реализације ситуације према којој се нараторка равна:

Онда сам једне ноћи чула како моја мама прича моме тати да је ишла некуд и тамо рекла како ја нисам добра и како ће да ме дају у дом. ... А сутра је мени моја мама рекла више не знам шта ћу с тобом... (53).
А увече кад су моја мама и мој тата лежали ја нисам спавала. ... А сутра после школе ја сам у клозету у нашој бараци прала веш... (54).

То је било онда кад су моја мама и мој тата свугде почели да причају како нисам добра како нећу да учим и имам све јединице и како не знају шта ће са мном (52).

То је било онда када је мој јадни мали Бата хтео да умре па сам после хтела да умрем и ја (61).

Читалац је принуђен да се ослони на сопствену логику при реконструкцији целовите слике Лиликиног одрастања, почев од дешавања из најдаље прошлости (прича о мајчиној породици) до садашњег момента приповедања. Нараторка не влада причом, већ се она отима и прекида главни приповедни ток асоцијативно уведеним епизодама. Тако ће, испровоцирана темом, Лилика зауставити причу о Пеци историјом својих љубави, а затим наставити где је стала:

Ја Пецу нисам волела. Волела сам једанпут једног Јанка. То је било у Липници.

Он је био велики још већи него чика Младен па је имао жену ал му умрла... (50).

И још сам волела једног Станимировић Љубомира. Звали су га Цврле...

И волела сам још неке мушкарце само не могу да се сетим.

А Пецу баш нимало нисам волела ух какав је... (51).

На микроплану, Лилика хаотично води приповедање због скромних наративних потенцијала и посебне емотивне тензије. На макроплану текстом управља вешта рука аутора. Девојчица не би била у стању да праволинијски, без епизодних рукаваца, изнесе комплексну животну причу. Зато је аутор имитира, намерно разбијајући магистралну нит приповедања дигресијама, које нису од изузетне важности, већ доприносе аутентичности. Повлачећи се из текста колико је могуће, препуштајући Лилики да сама уверљиво донесе исповест, имплицитни аутор се открива у брижљивом грађењу наратива, одређивању односа између оквирне сцене и центаралног дела и поентирању. За такво вођење причом, у коме се сви догађаји на крају семантички збрајају у моменат највећег трагизма, није способна десетогодишња девојчица, али јесте вешт писац.

Иза привида хаотичности, при пажљивој анализи текста, уочава се строга композициона структура, базирана на измени временских равни:

(А) Уводни део се везује за садашњост и чика Андрину шупу. У условима несметаног казивања, у миру и мраку свога склоништа где је нико неће тражити и прекидати јој причу, Лилика се загонетно опрашта од досадашњег живота (разлог се открива тек дванаест страница касније) и жели да се побрине за све што оставља за собом. Сахрањујући лутке, закопава детињство које одласком престаје да постоји.

Бацање кључа од шупе симболизује пут без повратка, откривајући мисао о смрти.

(Б) Централни део исповести чини мозаик од прича о одрастању којима Лилика жели да предочи разлоге одласка у дом, износећи ретроспективно, на прескоке своју трагичну судбину. Уводећи ликове из свог ближег и даљег окружења, шири причу на друштвени план из кога се види општа слика живота на маргини.

(В) Завршни део уоквирује наратив повратком у садашњост. Њиме је обухваћено последњих неколико дана пред одлазак у дом, које Лилика проводи код куће са родитељима. Слојевитост њеног лика, истовремено одаје радост детета због коначно доживљене сићушне нежности и горчину због крајње родитељске намере:

Сад су моја мама и мој тата опет много добри. Више ме не ударају, а мама ми каже зашто сине не обучеш нову хаљиницу. ... А данас је била недеља па сутра моја мама опет неће радити него ће ми још једанпут дати да обучем нову хаљиницу зелено и жуто са црвеним цветићима и узети ме за руку и одвести у Земун у онај дом што није дом него робија за децу (65).

У страшном епилогу о будућности, Лилика разрађује стратегије преживљавања у новим околностима које је очекују, остављајући смрт као најизвеснији излаз:

Кад одем тамо [у дом] рећи ћу неком мушкарцу да ми направи дете...
А можда ћу да побегнем у Америку...
А можда ћу само престати да једем (66).

Уведен у текст на почетку, мотив смрти ће затворити наратив, додељујући оквирној сцени приповедања улогу семантичког језгра које држи на окупу све фрагменте централног дела.

1.	садашњост (конкретно недеља вече)	шупа	опраштање од досадашњег живота, сахрањивање играчака
2.	прошлост (од мајчиног детињства до одлуке о слању у дом)	кућа, барака, школа, улица	ретроспекција живота без хронолошког реда
3.	садашњост (од званичне одлуке о слању у дом до момента говорења)	кућа, шупа	промена понашања родитеља према Лилики
4.	будућност (од понедељка-)	поправни дом	- рађање детета у поправном дому - бекство у Америку и каријера глумице - смрт

Схематизован приказ временских равни у тексту

4. ДИСКУСИЈА И ЗАКЉУЧАК

У раду смо се бавили анализом приповетке *Лилика* из Михаиловићеве дебитантске збирке *Фреде, лаку ноћ*, објављене 1967. Шездесете године 20. века обележава уметност црног таласа који се интересује за наличје друштвене стварности и судбине маргиналаца од којих јавност окреће главу. Приповетка *Лилика* уводи тему насиља над децом са периферије. Десетогодишњу девојчицу из новобеоградске баракe, Милицу Стефановић, најсуровије злостављају мајка и очух, али и околина. Доживљавајући је као терет, на крају је се родитељи решавају слањем у поправни дом. Слика насиља шири се из породичног круга на све институционалне нивое социјалистичког система, преведећи личну трагедију на општи животни образац деце са маргине.

Михаиловић кроз текст доследно спроводи технику сказа којом пажњу читаоца фокусира на нараторку, њен језички израз, перспективу и вредновање. Елиминацијом ауторског гласа из текста, девојчици препушта приповедање без посредника чиме се успоставља блискост са читаоцем. Илузијом усменог приповедања и директним обраћањем, Лилика оживљава пред њим, будећи емпатију која отвара раскошан психолошки потенцијал наратива и поставља га у позицију слушаоца.

Питање: ко је, заправо, њен адресат, остаје до краја отворено. Анализирајући психолошке и фонолошке црте нараторкиног дискурса, дошли смо до следећих закључака: од три могућности да се Лилика обраћала писцу, неименованом слушаоцу или себи, најснажнија аргументација подупире претпоставку да је девојчица ноћ пред одлазак у дом, у мраку свог уточишта разговарала сама са собом. Уз запажање о начину говорења (током исповести није муцала, што иначе пред другима чини), оваква интерпретација је у складу са поетским слојем текста у коме се снажно осећа безнађе проистекло из горког искуства да је на свету сама.

Иза привидне хаотичности приповедања, крије се намера имплицитног аутора да оснажи аутентичност, пошто је нараторка емотивно, васпитно и образовно запуштено дете. Пажљивија анализа наративног конструкта, открива строгу структуру која почива на измени временских равни перфекта, презенте и футура. Централну причу ретроспективно исприповеданог протеклог живота, уоквирује садашњост приповедне сцене, у ноћи пред одвођење у дом, док се исповест затвара мотивом смрти који се наслућује у најављеном одласку.

Покретање важне теме насиља над децом са друштвене маргине потврђује увек присутан Михаиловићев хуманизам и бригу за судбину малог човека. Његово остварење је огледан пример сказ нарације којом се јунаку удахњује животност, а брише јасна граница између књижевности и стварности. Овим истраживањем није исцрпљено бављење приповетком. Напротив, отворен је простор за анализу идеолошког,

психолошког и фонолошког плана који текст отварају у свој његовој слојевитости.

Извор

Михаиловић 1984: Д. Михаиловић, Лилика, у: Д. Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ: иријовешке*, Београд: БИГЗ, СКЗ, Просвета, 41–66.

Литература

Делић 1996: Ј. Делић, Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа, Београд: *Књижевна историја*, год. XXVIII, бр. 100, Београд, 627–647.

Кецојевић 2021: М. Кецојевић, *Типови иријоведача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2021. <<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/handle/123456789/4697>>.

Клајн 1985: Иван Клајн, *О функцији и иријови заменица*, Београд: Институт за српскохрватски језик, 94–101.

Кузмић 1988: А. Kuzmić, Funkcija skaza u romanima Dragoslava Mihailovića, *Varaždin: Gesta: časopis za kulturu*, год. 10, Varaždin, 104–110.

Петровић 2021: П. Петровић, Роман и филм: Поетика црног таласа, у: П. Петровић, *Хоризонти модернисцичког романа*, Београд: Чигоја, 177–185.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik* (prev. В. Miladinov), Београд: Službeni glasnik.

Рибникар 1987: В. Рибникар, Монолошка форма у прози Драгослава Михаиловића, у: В. Рибникар, *Мојћносци иријоведача: оледги о новијој српској прози*, Београд: БИГЗ, 73–108.

Танасковић 2018: Т. Танасковић, *Теријоријално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2018, 9. <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/10510/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>>.

Ходел 2008: Р. Ходел, Текстуална кохеренција сказа на примјеру Јалове јесени Драгослава Михаиловића, Нови Сад: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 56, св. 2, Нови Сад, 325–340.

Ходел 2020: R. Hodel, *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović – život i delo* (prir. i prev. М. Đurić), Београд: Laguna.

Штанцл 1995: F. Štancl, *Novi pristup tipičnim pripovednim situacijama* (prev. Đ. Jovanović), Београд: *Reč*, год. II, br. 07, mart, Београд, 86–92.

Jelena Anđelković / DAS KIND – DER LEIDENDE AUS DEM SOZIALEN RAND AUS DER ERZÄHLUNG LILIKA VON DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Zusammenfassung / In der vorliegenden Arbeit analysierten wir die Erzählung *Lilika* aus Dragoslav Mihailovics Debütsammlung *Frede, laku noć*, die 1967 veröffentlicht wurde und ihn als Schriftsteller der neuen literarischen Richtung der *neuen* Prosa in den 1960er Jahren zuordnete.

Das Thema Kindesmissbrauch wurde mit der narrativen Form des Skazes eingeführt:

Die Ich-Erzählerin ist ein 12-jähriges Mädchen namens Lilika, das aus ihrer infantilen Perspektive mittels kindlich naiver Sprache ein schreckliches Geständnis über die Folter und ihre Ängste macht, welchen sie ausgesetzt wurde. Der persönliche Rahmen der Erzählung erweiterte sich, indem die Figuren aus der Umgebung, wie Vertreter staatlicher Institutionen (Lehrerin, Polizist, Sozialarbeiter), miteinbezogen wurden. So wurde ein allgemeines Bild eines devianten sozialistischen Systems erschaffen, das auf allen Ebenen zur Gewalt anstachelt. Die Analyse selbst hatte spezifische skazinstanzliche Beziehungen für das Subjekt: Erzähler und Zuhörer sowie die Position des impliziten Autors.

Die offene Frage des Adressaten ergab die Möglichkeit folgender Interpretation: Das Geständnis könnte an den Autor, den ungenannten Zuhörer, gerichtet gewesen sein oder an den Adressaten selbst. Die dritte Annahme, dass das Mädchen mit sich selbst spricht, wird am besten durch die Argumente im Text gestützt. Hinter der scheinbaren Unordnung in Lilikas Erzählung steckt die geschickte Hand eines impliziten Autors, der die Konstruktion der Erzählung auf eine streng hierarchische Struktur von Zeitebenen stützt. Die Retrospektive des jungen Lebens als zentrale Geschichte umrahmt die Gegenwart der Protagonistin, aus der der Gedanke an den Tod die Erzählung antreibt. Ergänzt wird die Tragödie durch die Abbildung der Umgebung, welche die Peripherie Neu-Belgrads als einen Knotenpunkt des moralischen Fehltritts am Rande der Gesellschaft darstellt.

Schlüsselwörter: Lilika, Dragoslav Mihailović, Erzählung, *Ich*-Erzähler, Adressat, impliziter Autor, Chronotop

Примљен: 2. новембра 2022.

Прихваћен за штампу фебруара 2023.

Маријана С. Јелисавчић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије

ИЗМЕЂУ ВАВИЛОНА И НОВОГ ЈЕРУСАЛИМА: ГРАД У БЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА СИМЕ МАТАВУЉА И НОВОБЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА МИХАЈЛА ПАНТИЋА

У овом раду покушаћемо да на примерима слика које су у причама о Београду и његовом предграђу оставили Симо Матавуљ и Михајло Пантић сагледамо промене које су задесиле град у периоду од готово једног века. Анализирајући заносе и пркосе јунака, с нарочитим освртом на њихове поступке, указаћемо на појаве које су као последица развијања града утицале и на другачију свест људи. Консултујући теоријске текстове о граду, његовим особеностима и метаморфозама кроз историју и цивилизацијски напредак, показаћемо зашто је човек у граду с почетка XX stoleћа активни учесник у његовом животу и развоју, а онај с краја века пасивни и често депримирани посматрач.

Кључне речи: град, Београд, Нови Београд, метропола, Симо Матавуљ, Михајло Пантић

Године 1902. светлост (београдског) дана угледале су *Београдске приче* Симе Матавуља. У првом избору било их је десет, међутим, каснији приређивачи додали су још десет (Видосав Стевановић, издање из 1977. године), односно пет прича (Срба Игњатовић, издање из 1996. године). Синтеза Матавуљевог стваралаштва која се односи на приче тематски везане за Београд броји, дакле, двадесет и пет различитих исповести „извањаца” који су се у једном тренутку свог живота затекли у Београду. Са друге стране, синтеза *Новобеоградских прича* Михајла Пантића (ако узмемо у обзир два издавачки различита издања – првобитно из 1994. и скорашње, из 2016. године) за једну причу бројчано је краћа. Квантитет је занемарљив чинилац, али је интересантно то што су оба писца након већ заокружених целина својих сторија о граду, наставили да пишу приче које се тематски уклапају у те целине, те су оне касније, у новим издањима, бивале придодате².

1 marijanamajche@gmail.com

2 Исто се може рећи и за Милорада Павића, који је такође Београд именовало носиоцем својих прича. Наиме, прво издање, *Нове београдске приче* из 1981. године садржи 19 прича и *Мали*

Већ на први поглед, упоређивањем наслова, може се уочити разлика између града који је позорница где Матавуљеви актери играју своје животне улоге и „предграђа” у ком се одигравају приче Пантићевих јунака. Оваква поставка није случајна – јунаци прича Симе Матавуља заиста јесу активни, свакодневно у покрету и у борби са нечим или против неког, док Пантићеве пасивне јунаке покреће оно што их походи и што им прилази док они самовољно заузимају жртвени положај. Примењујући поделу на типове карактера коју је у студији *Усамљена љомила* установио Дејвид Рисман, јунаке из *Београдских прича* могли бисмо означити као типове на прелазу (између усмерености традицијом³ и усмерености изнутра⁴), а оне из *Новобеоградских прича* као типове усмерене другима⁵. Упоређујући типове за које истиче да су најпре апстракције и да су сви похрањени у сваком од нас, Рисман као једног од главних криваца за појаву овог потоњег типа види „психологију обиља, способну за 'расипничку' луксузну потрошњу доколице и вишка производа” (Risman 1965: 81). Деведесет и две године протекле су између појављивања првих издања ових књига. Како су доколица и расипништво узнапредовали у толикој мери да ова два писца своје јунаке осликају кроз апсолутно антагонистичке моделе понашања? Одговор лежи у граду као једном засебном феномену.

У тексту *Игеја о граду у европској мисли – од Волиџера до Шјенелера* Карл Е. Шорске даје преглед три широка вредновања града кроз историју. Најпре, у XVIII веку град је био схваћен као врлина, једно столеће касније, потпомогнуте индустријализацијом, представе су се окренуле за сто осамдесет степени, те је град сада представљао порок⁶. Средином XIX века преовладавало је мишљење о граду изван добра и зла, када у развијеним земљама Запада опозиција између града и природе постаје анахрона, док се опозиција између урбаног и руралног лагано тањи: град, тачније престоница, полако постаје повлашћени простор у коме се обликује слика света, која потом циркулише по једном ширем прос-

ноћни роман (касније инкорпориран у дело *Предео сликан чајем*). Други избор (1994) који је (као и трећи) сачинио Александар Јерков, носи наслов *Зайис на коњском ћебешу. Нове београдске приче* и броји 24 приче. Финална књига, у склопу целокупног Павићевог романеског опуса, *Београдске приче* (2014), садржи 25 прича. Ово последње издање приређивач је проширио са две приче у односу на раније објављено – и то оном која започиње, односно, која затвара роман. У докторској дисертацији под насловом *Барок у бележничком ојусу Милорага Павића*, Јелена Марићевић направила је упоредну табелу ових издања (в. Марићевић 2016: 223–224).

- 3 „Појединац тежи да конформношћу покаже своју припадност некој старосној групи, клану или касти. Он учи да разуме и цени обрасце који трају вековима и који се тек мало мењају смењивањем генерација” (Risman 1965: 75).
- 4 „Изнутра усмерена особа постаје способна да постигне деликатну равнотежу између захтева које јој намеће њен животни циљ и удараца спољашње средине” (Risman 1965: 80).
- 5 „Савременици представљају извор усмеравања за појединца [...] осећа се као код куће свуда и нигде, јер је способан за брзу, мада понекад површну, присност са сваким и према сваком” (Risman 1965: 83–85).
- 6 „Додуше, град као легло неморала био је легитимна мета напада религиозних пророка и морализатора још од Содоме и Гоморе” (Šorske 2008: 65).

тору, националној држави. То је време у коме књижевност тематизује привлачну моћ града, кроз мотив дошљака у престоницу (Vladušić 2011: 15).

Град изван добра и зла јесу Нови Јерусалим и Вавилон у једном, са свим добрим и лошим странама, али прихваћен од стране оних који живе у њему, а они су ту јер схватају да је град „суштинска арена модерне цивилизације” (Šorske 2008: 67). Према Аристотелу, град мора имати задовољавајућу величину за потребе свог становништва и омогућити им уживање у слободи и доколици. Романтичари су бежали из града⁷ – у Радичевићевој *Безименој* ту је смештен ђаво, а Шелијев је Лондон врло сличан паклу. „Апстракције новца, просторне перспективе и механизована времена дале су оквир новом животу” (Mamford 2006: 391) и модернизација је утицала на раст и ширење града, који је временом доведен до структуре са негативним призвуком. Мамфорд га у неколико наврата пореди са ждрелом⁸ које аутофагно гута продукте своје производње и развита. Међутим, Анри Лефевр ће град назвати уметничким делом, јер „простор није само организован и установљен, он је исто тако обликован, присвојен од стране одређене групе у складу с неким захтевима, етиком, естетиком, тј. њеном идеологијом” (Lefevr 1988: 256). Како је од уметничког дела град постао „крематориј за невинне душе” (Драинац 1998: 137)?

Тренутак у којем је град прерастао у Мегалополис јесте и тренутак у којем је град постао некропола.

Град је нешто више од мешавине људи и колективних опрема – улица, зграда, електричног осветљења, трамваја, телефона. Град је, такође, нешто више од обичног скупа установа и административних тела: судова, болница, школе, полиције и разних државних служби. Град је пре стање духа, збир обичаја и традиција, утврђених ставова и осећања... (Park 2005: 78).

Синтагма „стање духа” прави дистинкцију између града и Мегалополиса који тежи деиндивидуализацији појединца, претварајући га у пуког потрошача који хрли благодетима утапања у гомили сличних којима контекст не значи ништа, јер Мегалополис *befreit*⁹ од историје, смрти, обавезе. С друге стране, ту је његова негација, Полис, идеални град, који подразумева

7 „За романтичаре, град је проблематичан зато што је модеран” (<https://www.scribd.com/doc/280431562/Vladusic-Kultura-Polisa-Kultura-Megalopolisa>, приступљено 3. 8. 2022).

8 И савремени српски песници неснађени су у граду, попут Новице Тадића, који га такође пореди са ждрелом, и то вражјим. Његов топоним „Вилиних вода” иронизује оно што то место заиста јесте – депонија на обронку престонице, синегдоха за много шири појам. Павловићевог Одисеја „градови зову у клопку”, а Христић карактеристичним хабитусом нарације, смешта свог усамљеног Улиса у собу, и то хотелску.

9 Алузија на натпис *Arbeit macht frei*, који се налазио на улазу у нацистичке концентрационе логоре.

колективни идентитет који истовремено штити достојанство појединца и омогућује му да унутар таквог идентитета, а не насупрот или против њега, комуницира са Другим, односно, да развија властиту стваралачку енергију: такав концепт је ноћна мора урбаног дискурса, јер разоткрива његову антихуманистичку позадину и неофеудалну хијерархију у којој новац игра улогу порекла, ону хијерархију коју непрекидно жели да оправда и легитимизује (Владушић¹⁰ 2013: 121).

Пишући о изгледу Лос Анђелеса данас, Мајк Дејвис га описује као тврђаву, која луксузни стил живота оних који имају бедемима чува од оних који немају, те је немогуће да та два света дођу до комуникације дуже од неколико секунди, јер је будно око свеприсутне камере ту да алармира надлежне о упаду „непожељних” чак и у видокруг оних који се сматрају регуларним грађанима (в. Дејвис 2013: 131–145). На тај начин Лос Анђелес потврђује постојање оног што је Мануел Кастелс назвао *дуалним трагом*, који сачињавају „просторно коегзистентне, а социјално искључиве групе и функције које, једне прекопута других, живе у све непријатнијој тензији” (Kastels 2005: 193). Концепт Полиса све се више губи, јер Мегалополис постаје крајњи домет. Приликом читања социолошких студија ретко се може наћи становиште које не препоставља комуникацију¹¹ као главни предуслов за успешно остварење јединке у било каквом простору. Укидање комуникације тежиште је Мегалополиса. То се најбоље види на примеру јунака које ствара Михајло Пантић у оквиру *Новобеоградских њрича*. Иако не живе у Београду, већ у сурогат, вештачком граду, они на себе преузимају много од обележја „метрополитанског типа људи”, на првом месту блазирано понашање, чија је најочљивија карактеристика „неосетљивост на разлике”, јер су „само значење и специфичне вредности ствари, а тиме и саме ствари, процењене као небитне” (Zimel 2008: 285), а затим и калкулативност, интерес, осамљивање и сл.

Компаративним читањем града код Матавуља и Пантића могуће је уочити неколико релација на којима ове приче почивају, од којих су најочљивије те што су Матавуљеви јунаци махом дошљаци који су у непрестаном покрету по Београду, а Пантићеви јунаци су ту од рођења и учаурени су у новобеоградским небодерима. Као „њезан трубадур, крут ускок и вриједан тежак” (Матавуљ 1962: 29), дошавши у Београд Симо

10 Слободан Владушић се у својим радовима често бавио детектовањем проблема везаних за град, нарочито за Мегалополис. Интересантно је што се његови ставови, осим у научним радовима (највише у обимној и исцрпној студији *Црњански, Мегалополис*) могу видети и у његовим романима. Примера ради, уз градове у „видео-игри” *Ми, избрисани* могу се прочитати описи попут „оголели костур нове зграде”, „прозори мрачни као испражњене дуље”, „ауто као црни сандук”, „улица под снегом као леш прекривен плахтом”, и, понајвише – „*тробна тишина*”. Људи лице „на празан фриџидер”, „на лутке”, „једни на друге”. У виртуелном свету, Метрополису, нема места несавршености, болу и патњи, традиција је збрисана, а репродукција *Белој анђела* у кафеу има задатак да прикрије влагу на зиду (в. Владушић 2014).

11 „Град је истовремено место слободе, дезорганизације, деликвенције и маргиналности, али и реорганизације, иновације, креативности и комуникације” (Vujić 1988: 32).

Матавуљ открива да је и смрт једна од тема о којој има шта да каже. Раде Константиновић га назива „Пошетом на београдској кошави” и „парадоксалним, пораженим Раблеом који се преобразио у мистичара” (Константиновић 1962: 17). Критичари тврде да је његова неснађеност у престоници утицала на суморне тонове којима је осликао Београд. Због тога су његови јунаци дошљаци чији је пут из села у град за резултат имао смрт или откривање и конзумирање порока, а сваки покушај уклапања у градску средину доведен је до пароксизма. Матавуљеве приче су „прва права урбана проза у нас, необична у време поплаве сеоске приповетке, сеоских мотива, и с те стране помало јеретичка” (Stevanović 1977: 200). Чини се да је сваки утисак који је доласком у престоницу писац упио, свако излагање из хоризонта очекиваног које је у граду као дошљак спознао, Матавуљ уградио у своје приче, сликајући другу страну медаље градског живота који је важио за идеал коме се стреми.

Понегде се кроз лик дошљака и судбину странца одражава процес историјског и друштвеног преображаја једног цивилизацијског модела у други, а посебно процес урбанизације и модернизације левантинске касабе, распадање сеоске и грађанске заједнице и њеног традиционалног и породичног морала под притиском и навалом нових, сасвим другачијих и суровијих животних форми (Палавестра 1984: 196).

Матавуљ описује „ужасну калдрму”, раскопане улице, прљаве, јадно одевене људе којима прсти провирују из ципела, па ипак, његов јунак из приче *Циџански укол* ће, вођен само радозналошћу, присуствовати испраћају Циганке Анке на вечни починак. Убога жена укупана је између чиновника и девојке чији гроб је био затрпан цвећем. Наратор истиче да му се допала српска демократија на гробљу, то што мртва Анка има право да лежи равноправно где и остали грађани. Проницљиво око шетача посматра град у процесу урбанизације, детектује разне типове људи и моделе понашања.

За Милуна Белопавлића из приче *Уочи развода* наратор наводи да је „лажни сељак” јер говори књишки, а носи сукнено одело. У њему се укрштају старо и ново, село и град. Међутим, време проведено у Београду утицаће на Милуна, те ће почети да се облачи као варошанин, а усвојиће и манире градског човека – почеће да пије и да расправља о опаком социјалистичком учењу. На господину Жики (*Избор*) познаје се да је Београђанин и „од боље куће” јер се слободно држи и познаје даме. Један други јунак, Влајко, наговештава да је најбоље воље после „великог бденија” – свеноћног лумповања и дугог тврдог сна. Али Влајко ће показати интересовање за болесног Емила и посветиће се мамљењу осмеха на несразмерно лице несрећног дечака. Одсуство хуманости типично за градску средину неће се у великој мери показати код Матавуљевих „извањаца”.

Јунаци *Београдских прича* у највећој мери су дошљаци који су животни век провели у селидбама по Србији, „обигравајући” варошице по

старом обичају „трбухом за крухом”, и који су као крајњу награду за свој убоги живот видели у дочекивању смрти у престоници. Неки од њих прихватају узусе модерног живота, попут Алексе Б. (*Последње 'На здравље'*). Највеће задовољство Алекса осећа када га зову „старим господином” и када му деца љубе руку, а остали се клањају. Његов дневни ред се састоји од неколико кафа које ритуално испија по градским кафанама, читања новина „код Буљубаше”, играња домина, дремке између тога и лагане шетње. Ипак, у Алекси ништа не буди толику срећу него честитање причешћа, за које наратор напомиње да није толико верско осећање него „неко хигијенско, профилатичко средство” (Матавуљ 1902: 106). У градској средини елементи традиционалне културе народа почињу да бледе, замењује их еманципованост. Мајстор Наум (*Наумова слушња*) након сусрета са „ђаволским инжињером” и сам ће усвојити неке од образаца његовог понашања, занемарујући у, како се чини, тренутку кључном за свој живот, хришћанску врлину, што ће га напослетку коштати живота.

Веља Глигоријевић (*Шематизам*) стигао је „у престоничко пристаниште, где ће сачекати пензију и смрт” (Матавуљ 1902: 161). Његов београдски живот протиче „као у неком бунилу”, обећани град захтева веће издатке него што је члан Великог суда очекивао:

Е, госпођо Поло! Хоћеш Београд, госпођо Поло, хоћеш да будеш велика мадам, хоћеш царски стан и намештај, хоћеш да ти се муж одева као какав великаш, хоћеш за себе и ћерку најлепше хаљине, држ' сад. Кошта Београд, ја како! (Матавуљ 1902: 158–159).

Београд под јармом модернизације нудио је оно што у селу није било доступно – престиж, лагодан живот и резервисано место у кафани за чиновнике, прикладну тоалету за њихове жене, али и црпљење новца, стрпљења и подношења жртве. Прича углавном почиње тек након што се јунак настани у престоници, без обзира на то да ли је селидба била мотивисана пословним, егзистенцијалним или чисто снобовским разлозима. То сигнализира да је долазак у град преломни тренутак у животу, да од њега почиње рачунање времена. Међутим, у граду се дешава „судар заумних сила добра и зла, Бога и Сатане, хришћанства и паганства, моралности и покварености” (Иванић 2002: 258) и делује немогуће спознати идеал градске врлине, коју би на првом месту требало да понуди град, а она се губи у свим опозицијама очекиваног које ће дојучерашњи становник села приметити (а многим се и приклонити).

Један од најбољих примера преображаја чији је подстрекач градска средина, осликан је у причи *Грешно дете*. „Те се године беше слегло мноштво ђачића сељачића у Београд. Они послуживаху будушашто, и по најдаљим кућама на Врачару и Палилули, а камоли у средини престонице” (Матавуљ 1977: 6–7). Образовање као мотивација пресељења у град, чест је мотив у књижевности. У великом броју дела такве тематике, осетивши слободу и могућности које нуди одвојеност од куће, но-

вопридошли ђаци подлежу искушењима и спознају мрачне стране града и живот на ивици. Алекса Поповић је убого дете, приказано са свим врлинама и емпатијом наратора због бедног положаја у ком је приморан да стиче образовање. Када постане плаћени саучесник у превари током служења у једној добростојећој београдској породици и осети благодет звекета дуката у џепу, Алекса ће се променити:

Алекса се преобрази. После два месеца замени сељачко рухо варошким. Носио је већ укрупњену јаку и свилени оковратник, какав немаше ниједан ђак у његову разреду. Чак се појави и сатић са бакреном верижницом (Матавуљ 1977: 25).

На његовом примеру може се прочитати како је финансијска стабилност императив живота у граду, а до које се често долази пословима „испод жита”. Добро и зло тако престају да буду крајности и стапају се у тачки која би се могла назвати оним што се мора учинити да би се испливало на градски плочник. Аранђел из приче *Аранђелов угес* од детета за пример постаје момак у ком тињају мрзост и притворство и који доживљава промену – у дружењу са градским мангупима мењају му се наивни погледи на свет и морална схватања. Матавуљ то илуструје чињеницом да Аранђел почиње да пије пиво и пуши дуван.

Кафана је најфреквентнији топос градске средине, у њеним задиљеним одајама се све дешава и решава. Описујући улице у изградњи, Матавуљ највише помиње кафане као зборове градског живота – „лево и десно још неколико кафана, са обе стране” (Матавуљ 1902: 7). Оно што су данас пекаре и кладионице, на почетку двадесетог века у Београду биле су кафане и гостионице. У њима се збрајају не само „пропали људи и полусвет” (Дис), већ се окончавају бракоразводне парнице, полагају професорски испити, збивају „комендије”. У тексту *Град као јединство еколошког, природног и моралног поређања*, Сретен Вујовић наглашава важност постојања тих „боемских места, где је живот слободнији, пустоловнији и усамљенији него што је то другде” (Vujić 1988: 26). То је зона комфора, природног подручја, није планирани пројекат већ место настало из потребе људи за комуникацијом и удруживањем. Приче Матавуљевих јунака почињу доласком у град, али интеракцијом са другим људима се усложњавају.

Престоница у себи сабира различите карактере, конфесије и народности. Онима који су тежаци, довољан је и живот на маргини града. Поменути старчић Наум живи „иза старог јеврејског гробља, где станује свака вера, понајвише туђински раднички свет” (Матавуљ 1996: 113). Дувански резач Лаза Пајић (*Сукоби*), који је војевао у српско-турском рату, са породицом живи на гори „иза београдске луднице”, на Новом Селишту где ваздух лечи од дуванског отрова. На истом месту живи и пензионисани фронташ Драгиша Милутиновић, који у позориште иде само када се игра *Бој на Косову*, а не „друга измотавања”. Његова кућа се налази у околини где се учоава

различје – брдашца и увале, заодевене зеленилом, стрњишта и њиве са кукурузом за врх човека. А све то позлађује сунце са запада и са свих страна чује се свирка, песма, звонца и гласови стоке – као да беше два дана хода од Београда (Матавуљ 1902: 94).

Људи који се могу назвати „српским гуркама” живе на ивици беде у држави за коју су нештедимице проливали своју крв. Овакав третман одликаних бораца за слободу није необичан у српској историји, а у невеликом броју прича Симо Матавуљ им одаје почаст. Њима није до градске вреве, задовољни су и оним што имају, чак им прија живот на периферији, али боли их преобликовање живота и послови које су принуђени да раде под старе дане.

Матавуљев Београд није велики, он се још увек може колико-толико обухватити погледом. Прича *У ѿмрчини* сведочи о томе. Наиме, главни јунак који је истовремено и наратор, наводи да му је од куће познаника у којој је био на циганско-књижевничком поселу, па до његовог стана, на другом крају Београда, требало пола сата. Па и то му се учинило као много, нарочито када нема светлости ни живе душе на улици. То је исти Београд који ће Александар Дероко описати у својим мемоарима *А ондак је лешијо јеројлан над Београдом* и *Манџулуци око Калимејдана* – варошицу чија је изградња тек почела, улице на којима скиче прасићи и канализационе ровове који служе за игру.

„Много је деце рођено у Београду, али је мало београдске деце како то треба разумети” (Матавуљ 1977: 159), пише М, *quasi* пијана, док се у писму исповеда својој другарици Лелици (*Београдска деца*). Њено једино осећање је *m'en fishe* – није је брига ни за шта. Она и муж живе као великаши, имају чак две собе, али то је премало за њихове потребе. Па ипак, она је више београдско дете од Лелице чији су родитељи Београђани и која је ту рођена. Није битно где се родиш, него какве обрасце понашања усвојиш, експлицира М. а како описује страсну прељубу коју је починила током свадбе на коју је сама отишла, М. се поистовећује с београдским чељадетом, јер такав начин живота карактеристичан је, чак пожељан, за Београд. Прилагођени таквом животном обрасцу, јунаци би се без проблема могли снаћи у другој светској престоници, попут Париза.

Ову тезу потврђује случај Јоце Максимовића (*Привиђење нашеј Ценџлмена*). Јоца је из господске куће, лепо васпитан и образован, његов момачки стан је картарошко збориште, али Јоци београдски живот није довољан, већ сваке године одлази у Париз на неко време, у „лов”. Париз је у том тренутку центар свега што је забрањено и дозвољено у исто време. Он у цркву улази искључиво да би се одморио, походи најбоље гостионице, посећује „најпознатија ноћна зборишта тих ноћних птица” (Матавуљ 1996: 107). Код Матавуља се традиционално поимање нечастивог у форми вампира конвертује у приказу демонског женског бића виђеног на улицама Париза – топонима додатно популаризованог отварањем кабареа *Мулен руж* 1889. године (Матавуљева прича настаје

шеснаест година касније). Престрављен, Џентлмен се обраћа психијатру, али спас не налази у терапијама, већ, што је симптоматично – у селу. Градски продукт изневерава очекивања, а помоћ чека са друге стране, у заборављеним вредностима сеоске идиле.

И док Симо Матавуљ описује промене које великим замахом захватају Београд где је комуникација између различитих светова могућа (и који се не одељују тврђавама), Михајло Пантић даје слику једног вештачког града, насталог тик уз престоницу, а који има много заједничких додирних тачака са Мегалополисом.

Већ појавом два мота као нужним упутствима за читање и разумевање свог књижевног текста, Михајло Пантић укршта традиционално (књижевну критичарку и писца са почетка 20. века, Исидору Секулић) и модерно (певачицу рок групе Екатарина Велика, Маргиту Стефановић), које на различите начине говоре о истој ствари – о настанку новог Београда – Новог Београда. Исидора Секулић говори о разливању и ширењу града, а Маргита¹² о изгледу „вештачке творевине”, Новог Београда: „Има солитере, најлепше небо и реку. Можда је он суров, ружан, можда производи 52 самоубиства годишње, све то није битно, јер људи мирно пристају да тамо живе”. Интересантно је и то што је необични поета Милан Младеновић, вођа музичког састава Екатарина Велика, писао о бездомним људима из градова, рођеним у гету, а „тако нешто задаје страх” (Младеновић 2011: 27). Његови су текстови, како Александар Жикић наводи „огледало градске неурозе, која стварност претвара у параноју” (Жикић 2014: 23). Према речима Зорана Костића Џанета, Милан је и умро у поткровљу неког београдског армираног чудовишта, изгубивши од живота у којем је посегнуо за спољашњом утехом, отровним цветовима зла. Једна новобеоградска прича посвећена је управо њему (*Сви Миланови људи*), песнику чији су се текстови најбоље схватили са прозора новобеоградских зграда:

Она пуста просторност небеса над Новим Београдом платно је на којем трепери нервозни холограм Миланових речи. Само онај ко живи на Новом Београду – том бастарду 'корбизјеовске' маште и 'орвеловског' анти-сна о апсолутном реду – зна да је досада најгушћа у зградама са оне стране реке, и да Миланов глас у њима – никада довољно великим да приме пет хиљада људи са дигнутим чашама – ту најбоље звучи (Pantić 2016: 104).

Досада, сплин, потонуло, „савршена пустош милиметарски истих, потпуно предвидљивих дана” (Pantić 2016: 57), тишина коју нарушава само аларм на аутомобилу – један од показатеља модерности (као и лифт, у којем ће се затећи ђаво лично, стереотипно хром и полуслеп) – само су неке од слика које у *Новобеоградским причама* исцртава Михајло Пантић. Јунаци су пасивни, добровољни заточеници вишеспратница које не желе да напуштају, осим у случају нужде.

12 Сматра се да је њој посвећен један од првих београдских графита – „Маргита је дечак”.

Град се гушио у млачним, лепљивим вечерима, и у две-три улице била је таква гужва, толико збијених тела, па ме хватао страх да ће нам нестати ваздуха. Са ове стране реке било је сасвим друкчије. У пустим квартовима могао се видети само понеки усамљени пролазник, тек да се увериш како не живиш међу кулисама (Pantić 1994: 7).

Јунаке из Пантићевих прича не мори мисао о усамљености, већ обратно – њима сметају људи, они су сами себи довољни. Јунак приче *Ђаво у лифћу* каже да нема жељу за разговором, излежава се сатима, чита помало, а говори само са касирком (јер је принуђен да повремено оде по храну). Формат насеља попут Новог Београда чудовишан је у тој мери што постаје довољан и даје слободу статичности. Довољно је изаћи у приземље зграде или на улицу – и ту се може добити оно основно за живот, јер је све чешће отварање маркета у приземљима зграда. Чудовишније је то што човек нема потребу да коракне даље од основног. Овде је комуникација нужност у размени информација. „Усамљеници по новобеоградским солитерима врло су налик испосницима који цео живот проведу у ћелијама скривеним негде горе, високо, на планинским литицама” (Pantić 2016: 58). Једни се моле богу, други кућним апаратима. Пантићеве кратке, лапидарне реченице као да још више осликавају градску ујурбаност и нервозу.

„Метропола ствара од човека биће са другачијом свешћу од оне коју ствара сеоски живот, где је ритам живота лаганији, устаљенији, равномернији и где узбуђења и менталне слике теку спорије” (Zimel 2008: 281), а Пантићеве јунаци труну у својим новобеоградским становима. Чак и када су напољу – градски превоз је једино место које ствара привидно заједништво, па и у њему дишу „као црно преплашено племе” (Pantić 2016: 87), јер је „пријатно као у гасној комори, збијена стока испаравала је сложно и топло” (Pantić 2016: 45). Када дође до размене информација између две особе (а да једна од њих није продавац, а друга потрошач), ти су сусрети иронизоване слике топлог пријатељског разговора, јер ће се испоставити да саговорници немају идеју одакле се познају.

Наказност се оцртава у сваком сегменту Новог Београда:

Гледан са висине, лично је на лоше снимљену разгледницу. Сувише правих линија. Гомила шкатула бачена из ваздуха, уредно поређани колективни мртвачки сандуци, што би рекао дебели Крлежа (Pantić 2016: 17).

Нови Београд је млео и успављивао људе, па ипак, било ми је добро у њему. Нисам познавао ниједан други град (Pantić 2016: 29).

У два или три сата ноћу Нови Београд је глуво и немо дно бившег мора (Pantić 2016: 56).

Ујутру носим своју главу улицом. Не обазирем се. Нико се не обазире (Pantić 2016: 61).

Људи су трунули у мемли својих новобеоградских станова, зурили у ТВ који умножава слике лажних богова, жвакали туђим мрзовољним вилицама

бљутаве, пластичне вечере и спремали се на починак. *No sex, no drugs, no rock&roll* (Pantić 2016: 65).

...неуспела, волуминозна макета неког соларног светилишта... склопљен само од стамбених четврти никако не може да се повеже у целину, већ дрхти као слузава, вишећелијска колонија избачена на обалу (Pantić 2016: 67).

Ако су приче испражњене од дијалога, од описа насеља нису. Свака од њих има својеврсне епитете или поређења чија се функционалност разоткрива захваљујући поступцима јунака који се у причи описују. Превише је негативних цитата и описа ок(р)ужило Пантићев Нови Београд, па је тешко фокусирати се на анализу једног. Писац као да намерно у свакој причи изнова подсећа на ружноћу коју изазива град у ком се башкаре његови јунаци и досаду, да би забашурио нешто друго. То друго може бити Београд, који се помиње само у назнакама, и не као град врлине, а ни као град мане – осим када телевизијски водитељ извештавајући о бомби подметнутој на Новом Београду, каже да „Београд, нажалост, више није један од најмирнијих европских градова” (Pantić 2016: 56) и „ако се величина неког града данас, између осталог, мери количином и концентрацијом зла у њему, онда овим терористичким чином Београд дефинитивно постаје велеград” (Pantić 2016: 56), изједначавајући оно између чега јунак приче *Ђаво у лифту* готово у првој реченици (а ово је прва прича, те се ово истицање готово подвлачи) прави дихотомију: „То је различито, Београд и Нови Београд, али је разлика необјашњива: ко зна – у реду, ко не зна – није на великом губитку” (Pantić 1994: 7). У причи *Равнодневница* нараторова пријатељица Димићка сматра да Нови Београд не постоји, да је то „чиста, празна илузија, холограм, направљен од ТВ слика” (Pantić 2016: 76). Писац се до једне тачке слаже са својом пријатељицом, истичући да Нови Београд нема идентитет, традицију ни шарм, јер његови блокови немају ни цркву, ни градску кафану, ни корзо, ни биоскоп, па чак ни школу. Немају ни центар који је чворишна тачка насељеног места – раније су се у центру налазиле цркве или агоре, модернизам приоритета сада у центре похрањује неке друге ствари, али је важан због избегавања дисперзивности. Нови Београд нема историју, ни јавно место на коме би се подстицало заједништво, а ни митологију.

„Природу” Новог Београда чини његова апсолутна безнадежност. И ту смо код парадокса: његова безнадежност је истовремено и његова аутентичност. Нови Београд је постмодерни Вавилон [...] Нови Београд из мојих прича је помало демонско, апокалиптично место, утонуло у сплин и досаду, па у том смислу представља симболичку слику свих сличних, великих урбаних насеобина у Европи, с краја другог и почетка трећег миленијума (Пантић 2003: 133–134).

Криминал, који се код Матавуља појављује тек у назнакама и о којем се говори готово са шапатам, за Пантићеве јунаке нормална је појава. Матавуљеви јунаци су суочени са прељубама и инцестима, Пан-

тићеви са насиљем и убиствима. Самоубиство које се можда догодило у *Аранђеловом угесу*, а које је мотивисано повредом части и страшним сагрешењем, у модерној градској средини постаје најхладнокрвнија одлука двоје откривених љубавника који скачу са терасе. Чини се да је живот изгубио на вредности и да се лако може умрети, али и убити без неког нарочитог повода, решетањем произвољне масе наслепо. Пантићеви јунаци су пасивни и без жеља, идеја или нечег што би их покренуло. Могу да иду на море, а и не морају. Некада је то био луксуз за који се тешко зарађивало, сада је ствар избора. Све је инстант (јер је и окружење такво), партнери се мењају и служе искључиво за задовољење сексуалних потреба, те немају ни имена (заборављена су), а облапорност и хипертрофиране потребе се славе. У једном таквом свету, који његов креатор унапред одређује као постмодерни Вавилон, умире грађанска врлина¹³. Међутим, питање је, да ли је у тој монструозној вештачкој творевини, направљеној на ползу и увесељење „виртуелних становника Мегалополиса”, а и оних реалних, грађанске врлине икада и било? Пантићеве приче дају више него сугестиван одговор.

Извори

- Matavulj 1977: S. Matavulj, *Beogradske priče*, Beograd: Rad.
Pantić 1994: M. Pantić, *Novobeogradske priče*, Beograd: Vreme knjige.
Pantić 2016: M. Pantić, *Novobeogradske priče*, Beograd: Arhipelag.
Матавуљ 1902: С. Матавуљ, *Београдске приче*, Београд: Дело.
Матавуљ 1996: С. Матавуљ, *Београдске приче*, Београд: БМГ.

Литература

- Kastels 2005: M. Kastels, *Evropski gradovi, informaciono društvo i globalna ekonomija*, M. Petrović (prev.), u: S. Vujović i M. Petrović (prir.), *Urbana sociologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 181–196.
Lefevr 1988: A. Lefevr, *Grad i urbano*, S. Vujović (prev.), u: S. Vujović (prir.), *Sociologija grada: sociološka hrestomatija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 254–259.
Mamford 2006: L. Mamford, *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*, V. Ivir (prev.), Novi Beograd: Book & Marso.
Mladenović 2011: M. Mladenović, *Dečak iz vode*, F. Rigonat (prir.), Beograd: LOM.
Park 2005: R. E. Park, *Grad – predlozi za istraživanje ljudskog ponašnja u gradskoj sredini*, J. Kovačević (prev.), u: S. Vujović i M. Petrović (prir.), *Urbana sociologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 78–101.
Risman 1965: D. Risman, *Usamljena gomila: studija o promeni američkog karaktera*, Beograd: Nolit.

13 „Јер није реч о томе да будете у граду, већ да идеал грађанске врлине буде у вама, а он се заснива на изворном смислу урбаности, а не на површној и монденској употреби овог појма за савремене појаве, за такозвану културу данас” (Јерков 2013: 72).

Stevanović 1977: V. Stevanović, Matavulj u Beogradu, Beograd u Matavuljevим причама, u: *Beogradske priče*, Beograd: Rad, 193–200.

Šorske 2008: K. E. Šorske, Ideja u evropskoj misli od Voltera do Špenglera, P. Šaponja (prev.), Novi Sad: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, br. 435, Novi Sad, 57–70.

Vladušić 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.

Vladušić 2014: S. Vladušić, *Mi, izbrisani (video-igra)*, Beograd: Laguna.

Vujović 1988: S. Vujović, Grad kao jedinstvo ekološkog, prirodnog i moralnog poretka, u: S. Vujović (prir.), *Sociologija grada: sociološka hrestomatija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 26–32.

Zimel 2008: G. Zimel, Metropolis i društveni život, T. Kargačin (prev.) u: *Georg Zimel: 1858–2008*, D. Marinković (prir.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 280–291.

Žikić 2014: A. Žikić, *Mesto u mećavi: priča o Milanu Mladenoviću*, Beograd: Laguna.

Владушић 2013: С. Владушић, Виртуелни становник Мегалополиса, Нови Сад: *Лешојис Мајице српске*, књ. 491, св. 1–2, јануар-фебруар, Нови Сад, 118–130.

Дејвис 2013: М. Дејвис, Тврђава Л. А., Ј. Боровина, Р. Шегрт (прев.), Нови Сад: *Лешојис Мајице српске*, књ. 491, св. 1–2, јануар-фебруар, Нови Сад, 131–145.

Драинац 1998: Р. Драинац, *Лирика Драинац: сабране ђесме 1*, Г. Тешић (прир.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Јерков 2013: А. Јерков, Један немогући осврт на урбофилију, двадесет пропалих година касније”, Нови Сад: *Лешојис Мајице српске*, књ. 491, св. 1–2, јануар-фебруар, Нови Сад, 65–86.

Константиновић 1962: Р. Константиновић, Извањац и освајач, *Биљешке једној њисца; Бакоња фра Брне*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ, 7–23.

Марићевић 2016: Ј. Марићевић, *Барок у белетристичком ојусу Милорага Павића* (докторска дисертација), Нови Сад: Филозофски факултет.

Матавуљ 1962: С. Матавуљ, *Биљешке једној њисца; Бакоња фра Брне*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.

Палавестра 1984: П. Палавестра, Мотив дошљака у новојој српској књижевности, у: В. Хан (уред.), *Градска култура на Балкану: (XV–XIX век): зборник радова. 1*, Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт.

Пантић 2003: М. Пантић, *Кајешан собне њловиџбе*, Нови Сад: Дневник.

Интернет извори:

Vladušić Slobodan: *Tranzicija kao prelaz od kulture Polisa u kulturu Megalopolisa*. <<https://www.scribd.com/doc/280431562/Vladusic-Kultura-Polisa-Kultura-Megalopolisa>>. 03.08.2022.

Marijana Jelisavčić / BETWEEN BABYLON AND NEW JERUSALEM (A CITY IN BELGRADE TALES BY SIMO MATAVULJ AND NEW BELGRADE TALES BY MIHAJLO PANTIĆ)

Summary / In this paper, we will attempt to observe the changes that happened to the city during one century, using the images that have been left by Simo Matavulj and Mihajlo Pantić. Analyzing the verve of the heroes, with a specific emphasis on their actions, we will show the phenomena which have affected the consciousness of the

people as a result of the evolution of the city. Using theoretic texts about the city, its characteristics and metamorphoses through history, we will show how a human in a city from the beginning of the 20th century is an active participant in its development, and the one from the end of the century is a passive and often depressed observer.

Keywords: city, Belgrade, New Belgrade, metropolis, Simo Matavulj, Mihajlo Pantić

Примљен: 13. август 2022.

Прихваћен за штампу: октобра 2022.

Тамара С. Тубић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Основне академске студије Српски језик и књижевност

КРАЈИШКИ ЕГЗОДУС У РОМАНУ ДОЗИВИ КРОЗ ОЛУЈУ КОВИЉКЕ ТИШМЕ ЈАНКОВИЋ

У раду су представљене главне вредности романа *Дозиви кроз олују* Ковиљке Тишме Јанковић – дела укљученог у тематске оквире крајишког ратног романа који се бави значајном тачком новије европске историје, а то је прогон Срба из Хрватске 1995. године. У проучаваном роману препознате су вредности на основу којих могу бити потврђене уметничке позиције на којима роман почива. Најпре је уочено да роман, преко приповедачке свести, одбија да пристане на истинитост било које идеологије и прихвата само истине које се дотичу жртава, страдалника и изгнаника. У ситуацији насталој након егзодуса жртве се суочавају са границама живота у завичају, као и са границама завичајног језика, који може бити реконструисан тек преко сећања. Међутим, и сећања су насељена траумама, што проузрокује да приповедање буде асоцијативно организовано и изломљено. У раду је препознато и живо, али прикривено присуство елемената фолклорне традиције и усмене књижевности. У питању су и јако стари мотиви преко којих се у роману оприсутњује матријархално начело. Проналажењем оваквих вредности рад упућује на потребу даљих читања како овог, тако и других крајишких ратних романа.

Кључне речи: егзодус, Олуја, идеологија, границе језика, детињство, траума, усмена књижевност, безавичајност

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Роман *Дозиви кроз олују* Ковиљке Тишме Јанковић један је у низу романа који су настајали након егзодуса Срба из Хрватске 1995. године, а који као тему имају управо прогон и страдање Срба. Сваки од ових романа представља значајан допринос у осветљавању ове битне и трауматизујуће тачке српске историје, међутим, њима није посвећивана довољна пажња. Чак и када се говори о Србима са простора Крајине, када се говори о њиховом прогону у Олуји, ни тада се не помиње да постоји значајан допринос људи, који су углавном пореклом управо Крајишници, овој теми и то у виду литерарно уобличених дела. Ретко ко уопште зна да ови романи постоје и неупућени се изненаде када, најчешће сасвим случајно, сазнају за њихово постојање. У вези са романом *Дозиви кроз олују* само је један текст који се директно бави самим романом, текст Славице Гароње Радованац који смо и користили као своју

1 tamaratubicpkg@gmail.com

основну литературу. Ван њега скоро да нема назнака да је роман уопште и написан. Али отуда заправо и подстицај да о овоме роману пишемо.

Циљ овога рада је да се покаже да роман *Дозиви кроз олују* садржи значајан удео елемената који су уметнички вредни и на основу којих он заслужује да на њега буде усмерена читалачка пажња и да као такв буде препознат у оквирима српског књижевног хоризонта. Са друге стране, на основу рада моћи ће се закључити да тема којом се роман бави може бити простор на коме се могу развијати и друга, нова дела која ће заузимати важна места у српској књижевности, а то због тога што се управо на основу ове теме нова дела могу везати за тематику највећих уметничких остварења српске књижевности.

КРИТИКА ИДЕОЛОГИЈА

Иако је централним својим делом роман окренут према нашој садашњости и даље блиском моменту, а то је 1995. година и егзодус Срба из Хрватске (сам роман настајао је од августа 1995. до фебруара 1996. године, дакле, потпуно симултано са догађајима о којима говори), кроз читаво дело јасно се осећа јако присуство догађаја из даље прошлости. Тачније, главна јунакиња, која је уједно и приповедач, Вукана Дивјак кроз своју свест провлачи и одјеке оних историјских прилика које су постојале од Другог светског рата и којима је она сама била сведок или директно, или преко сведочења блиских људи, или на основу сазнања о општим токовима историје народа коме припада. Колективно страдање српског народа на простору Крајине почиње баш у време Другог светског рата јер се тада, у мегаломанском залету, развија и шири усташтво – основни проблем који ће утицати и на период краја двадесетог века. Тада ће добити широке размере које ће показати да су догађаји са краја двадесетог века страшни производ онога што је отпочело под окриљем НДХ, и то производ за који се неће моћи лако казати је ли ужаснији и више дехуманизујућ од својег почетног обличја.

На неколико места Вукана Дивјак саопштава о погубности усташтва. Најранија свест о овом питању пада у њено детињство. То је време већ дубоко осенчено присуством усташких злочина. Када мала Вукана Дивјак брани своју сестру од тетке Маћу од војника који је задиркују, она уочава: „Знала сам да нису партизани. Имају некакве смијешне, плитке шапке издужених шилтова. Срећом, ни усташе нису, знам да они у наша села не долазе са смијехом” (62). Усташка злодела током Другог светског рата директније су осветљена у сећању жене Саје коју Вукана 1992. године среће у бањи: „’Али, ’41. године на Видовдан покупише нас усташе и потјераше... Био је то крвави пут. Отац и мати погибоше путем. И умрије нам двоје дјеце – брат и сестрица – дојенче. Старији брат био је већ студент – сестра и ја једва се дочепасмо Србије...” (103). Још

директније, а окретањем од личне судбине ка судбини српског народа, коме се приписује атрубут народа-страдалника, Саја говори и следеће:

„Јесте ли видјели и чули шта се збило над Корићком јамом у Херцеговини? [...] А видјели сте да су те кости – онако звјерски умореног српског народа – изваћене из оне проклете јаметине, у сандуке сложене, опојане и сахрањене по православном реду. Али прије неки дан усташе су опет окупирале Корита и минирале спомен-костурницу. Кости су се распрштале у парампарчад и сад само бог може да их сакупи. Ако му је до тога. Сви су изгледи да није. Да је ОН моћан и да ствара неки поредак, зар би дозволио да један народ два пута буде убијан. Убијају им тијела, и након педесет година туку, разминавају и кости. Да ли се то у свијету и вијеку икада икоме још дешавало осим несрећном српском народу?“ (102).

Вукана Дивјак у оваквим координатама формира и једину потпунију представу о своме оцу Стојану Дивјаку. Кроз цео роман она је обележена недостатком ове фигуре до које покушава да дође кроз различите фрагменте: или кроз нарицање своје бабе Стамене, или кроз једину сачувану фотографију свога оца, или кроз наративизовање онога што је део виртуелног, односно кроз приповедање онога у шта сама Вукана не може бити сигурна, будући да томе догађају није било сведока. Међутим, она као приповедач све то уобличава у стабилну целину која покушава да потисне основну своју вредност, а то је вредност измаштаног, фантомског. Реч је о причи о сусрету Стојана Дивјака са усташом и о свађи око сандала. Ова епизода може покренути и размишљање о статусу приповедача у овом роману. Најпре, прво што отежава праћење радње у роману јесте низање догађаја на основу асоцијација, оним редом којим се они јављају у свести и сећању (читав роман подељен је у пет група асоцијација), тако да се стално преплићу различите временске равни (период Другог светског рата, послератни период, време грађанског рата у Југославији до 1995, период након Олује). Када и успе да се реконструише ток времена и начин на који се асоцијације јављају и постају покретачи даљег приповедања, остаје донекле нејасна позиција приповедача. Иако се у неким тренуцима он може учинити свезнајућим (нпр. епизода о сусрету Вуканине мајке Смиљане са братом Гојком), овакво схватање бива поткопано елементарним статусом приповедача у овом роману, јер је он онај чија је свест изломљена, који се кроз нарацију креће на основу асоцијација и који има сталну потребу да освести, сазна и замисли прошлост у којој су Вукана и блиски људи учествовали (прича о сусрету сестре и брата реконструише се током Вуканиног путовања у Маниту драгу).

Вратимо се сада теми усташтва. У сваком тренутку позиције и улоге јасно су распоређене: зна се ко су *они* (усташе), а ко су *ми* (крајишки Срби). Међутим, што је посебно важно, Вукана Дивјак као приповедач не говори из стања острашћености, чак, чини се да је јако опрезна код класификовања и квалификовања. Када у молитвеном тону набраја

личка, завичајна презимена, молећи се богу за све људе свога краја, она говори: „Боже, сачувај ми разум, и срце од мржње” (112). Можда још важније, ни у једном тренутку усташе нису изједначене са Хрватима. Сестра Вуканине снаје удата је у Ријеку за Хрвата са којим обилази ратом уништена и унакажена српска места по Банији и Кордуну. Син Дане Делића, Србина ожењеног Хрватицом, мобилисан је у ЗНГ, а самог Дану Делића усташе су преклале на трему, усмртивши затим и његову жену која је од њих бегала, Хрватицу, „своју сународницу”. У својој основи говорење о поделама и мржњи никада није једнострано, оно не подржава ни поделе ни мржњу, али је збуњено над лицемерјем оних који раздоре заповедају, а на себе узимају улогу врховних арбитра: „Дана 29. децембра, '95. године амерички генерал Дулван захваљује југословенској влади што му је уступила аеродром у Бањајници за транспорт америчке војске у Босну, пошто су временске неприлике омеле искрцавање на тузлански аеродром... No comment.” (126).

Све оно што би припадало оној страни која је супротна непријатељском усташком није хомогено. Као стабилна вредност испољава се само оно што се дотиче самих српских изгнаника и страдалника. Све остало, а посебно оно што је обојено идеолошки подлегло је критици. Тиме се овај роман уклапа у оно што Палавестра (1991: 340–341) наводи: „Доминантна струја у савременој српској књижевности везана је за критичку поетику демистификације свих оних идеолошких и историјских заблуда које су оставиле трага у духовној култури народа, мењале природне културне моделе и као нова митологија потискивале све што се разликовало од званичне идеологије”.

Пре свега, преиспитивању је подвргнут југословенски комунизам. У вези са тим Вукана преноси речи свога очуха ћића-Стевана Обрадовића: „’Е, богати, како смо у почетку без и трунке сумње вјеровали нашим вођама, тобоже – нашој, народној власти. Али, шта ћеш, иоле паметан човјек брзо прозрије *санкање*. Колико лудости учини ова власт, колико невоље учини овоме несретном народу. [...] Али, у моме вијеку ниједна власт није толико обећавала и обмањивала” (12). Он, бивши члан Партије, сведочи о суманутости идеје о сељачким радним задругама – колхозима, о колективизацији и колонизацији. Како се у оквирима дечје перспективе формира, а потом и урушава схватање о величини и снази једне идеологије показује занимљива епизода о песми о „*највећем нашем друћу*” (91) и о дечјем поимању света по којем би само Тито могао прескочити кућу која је толико велика да је нико на свету не би могао прескочити осим њега – што се види из разговора мале Вукане са сестром од стрица Перуником. За Перунику Вукана затим каже: „Много касније причала ми је да је први пут видјела Тита уживо у Дубровнику, у луци Груж кад се овај враћао из државничких посјета *иријашељским* земљама Африке, и кад је угледала немоћног дежмекастог старчића, сјетила се нашег разговора оног мајског јутра испред наше куће” (91–92). Колико је комплексан приповедачки однос према комунизму, види

се, на пример, из епизоде о суђењу Дражи. Вуканини мајка и очух (као и отац) били су партизани и они на дан овог суђења, на које су повели и Вукану, носе транспаренте. Не каже се шта на њима пише, али се бележи утисак мале Вукане која осећа да је посреди нешто ружно и недостојно, иако је реч о људима које је највише волела: „Нисам знала – шта, али вјеровала сам да пише нешто лијепо, јер тих двоје драгих људи заслужују да носе само лијепе мисли и поруке” (40). Слично говори и утисак малог детета о разлици која је настала у улици након што је њено име промењено из Краљице Марије у Првомајска.

Са друге стране, и све остало што је обележено идеологијом, стављено је пред лице критичког преиспитивања. Тако партизан Гојко Медиди саветује својој сестри Смиљани да бежи кући да је не би ухватили четници, јер: „’прогласили би те комунистичком теренком и ударили те на муке” (148). Уз то он не заборавља неправде које чине и поједини партизански комесари, закључујући речима које најбоље описују усуд партизанско-четничких односа: „’Ту ти се, сестро, замрсило крваво клупко које ни ђаво не може да отпетља” (149).

Такође, директно се каже да крајишки борци пад Републике Српске Крајине виде не као пораз, него као чисту издају и предају (115), а након 1995. Вукана у разговору са сестром од тетке Јеленом подрива, али не обара идеју о јединствености српског братства и о спремности људи у Србији да прихвате избеглице: „’Јеси ли чула какви су плакати јутрос осванули по Новом Саду: – Избјеглице из Републике Српске Крајине нису вам браћа, они ће вас опељешити” (114) и „’Јеси ли чула шта је о избјеглицама изјавио онај кант-аутор што наступа у цемперу и патикама, а сав округао и мастан као чварак?...” (115). У роману се, дакле, говори против сваког вида шовинизма, као и аутошовинизма, а притом се остаје благ, ван мржње и ван насиља, што је посебна вредност овог дела. Због таквог претресања свега што је политичко, идеолошко и што је удаљено од судбина жртава, роману *Дозиви кроз олују* у потпуности одговара оно што као особину критичке књижевности наводи Палавестра (1991: 342): „Интелектуална скепса данашњег времена, која доводи у питање свако веровање, сваку догму и сваку есхатологију, па чак и саму себе, представља облик побуне свести пред владавином силе”.

СЛИКЕ ИЗ МЕДИЈА И СЛИКЕ МЕДИЈА

Приповедање о прошлости, као и приповедање о садашњости, с времена на време прекида се исечцима који долазе из медија: са телевизије или са радија. Роман и почиње тиме што јунакиња у телевизијском преносу прати уништавање Книнске тврђаве, а ово ће бити подстицај да она почне асоцијативно да се окреће преиспитивању свог живота и живота свог народа. Људи који су приказани на овим снимцима приказани су као бића одвојена од хумане природе, као бића сведена на ани-

мално, а приповедач их назива монструмима. Они нису обележени као личности, немају индивидуалних карактеристика, њихова лица су једно умножено лице зла које служи само уништењу. Специфично је приказана оптика првог монструма са почетка романа. У његовим очима као целовита јавља се само слика српског страдања под оквирима ушаштва, али са друге стране његов поглед има могућност да атомизује целовиту слику, да целовито тело разбије на делове: „Помакле су се монструмове очи, и слика се раздробила: мушка глава, дјевојачка дојка, дјечје безоко лице, женино голо стегно, мршава десница са струјком крви умјесто прстењака” (9). Након приказивања првог монструма који скида заставу са Книнске тврђаве, представљен је поново монструм, али сада у другом обличју, а помињање Земуна, Гардоша итд. поново ће повући Вукану да се сети свог детињства.

Преко телевизије Вукана прати кретање Срба из Крајине ка Србији, прати колоне трактора и аутобуса и те слике почињу да насељавају сваку њену мисао. Она је немоћна да нешто промени, дешавања прати из затворености своје собе, а завичај може да оживи само у сећању: „У мојој дневној соби врућ, загушљиви предсутон. Температура је 32° С. Како се појави слика на ТВ-екрану, осјетих мирис паљевине: гори некакав град. [...] Гори Лапац!... И преко те слике, потече у низу мноштво других и слика и сјена које су се из моје главе пројектовале” (49–50). У садашњем времену Вукана никако не излази из своје собе (осим када одлази по Маћу у Спортско-пословни центар и на славу код брата Јована). Она као да је зазидана у ограниченом простору и заробљена бригом за судбину свог народа. Чак и њена интимна судбина у садашњем времену потиснута је. Сазнајемо само да је на прагу старости, да је несрећна и сама и да има ћерку и зета. Све друго што је у вези са њеном личношћу тиче се сећања на детињство и младост. Једино време које се не одликује статичношћу и везаношћу за затворени простор јесте време које Вукана призива у сећањима. Па и тада, када је реч о њеној ближој прошлости, она помно прати све оно што је везано за српски колектив: за боравак у бањи 1992. са Сајом Вукана каже следеће: „Друге вечери након њезина доласка са стрепњом коментаришемо вијести са ратишта: српски борци око Требиња апелују за помоћ: усташе надиру јаким снагама из неколико праваца” (103).

У роман су местимично уметани, као у колажу, исечци из вести са радија и телевизије, невезани за конкретни контекст приповедања, али везани за укупну тематику романа. Такав је, рецимо, већ цитирани део о изјави генерала Џулвана, или исечак који говори о времену непосредно након егзодуса:

„12. новембра 1995. године – вијести на радију: У Републици Српској Крајини остало је још око хиљаду и по старијих особа, углавном по удаљеним засеоцима. Члан хуманитарног удружења 'Сјасимо Србе' Саво Ширбац моли међународне хуманитарне организације да прикупе штај народ у стационаре у Петрињи и

Книну, иначе неће дочекајти прољеће: умријеће од зиме и љаги, или ће бити усмрћени на најмонструознији начин од усташких ловаца на Србе” (78).

Овакви исечци служе да се документаризује и поткрепи све о чему се у роману говори.

У осликавању медија посебно место заузимају „страњске телевизије”. Потцртана је њихова негативна улога преносника лажних вести о Србима и српској војсци. Неке телевизије су и директно именоване. Таква је TV Euronews channel – медиј чија је улога да шири пропаганду о улози америчких снага у рату у Југославији.

ЈОЈ, ДЈЕЦО, НЕЋЕ ПОЛЕ!: ЉУДИ У ОЛУЈИ

Осим што о страдању Срба у Хрватској Вукана сазнаје из медија, или, на пример, преко одјека ове тематике у књижевности (у роману се спомиње Момо Капор, његов боравак у Републици Српској Крајини, а све време се у позадини директно или индиректно јавља алузија на Ћопићеву песму *На Петровачкој цесџи*), Вукана Дивјак о Олуји сазнаје и директно, од људи-изгнаника, својих земљака, са којима се среће. У вези са тим значајнији је сусрет са две женске фигуре: са Маћом и тетка-Софијом. Њих две у избегличкој колони стижу у Србију и у Новом Саду срећу се са Вуканом.

Након позива из избегличког центра Вукана одлази по своју сестру Маћу. И пре него што је сретне, она призива у сећање слике из прошлости, сећа се детињства, сећа се Маћине удаје. Поменули смо, једини Вуканин излазак из ограниченог простора је у тренутку када одлази по Маћу. Оне воде и разговор на путу до куће, чиме се остварује паралела са прошлостћу у којој је девојка Маћа водила малу Вукану кући код старе мајке. Сад се њихове позиције налазе у инверзном односу: Маћа је већ ослабела старица којој је потребна Вуканина помоћ. Епизода са Маћом и жалосна је и сетна у исто време.

Посебно је значајна епизода са старом тетка-Софијом јер она доноси сведочанство о ономе што је преостало за Србима након изгона. Уочава се разлика у односу на усташке прогоне и злочине четрдесетих година. У рату деведесетих, у оквирима повампиреног усташтва, у *Олуји*, циљ је био коначно и потпуно етничко чишћење, без грешке и без заостатка. Тетка Софија каже: „Ја размишљам: склонићу се ту иза Дивјакове главе, у Милићеву ограду, ће су нам и ’41. била склоништа, док војска не прође, па се опет вратити својој кући. Али, какво враћање, јадна главо!” (85). Сви који су морали да побегну, иако свесни немогућности повратка у завичај, маштају о завичају и о повратку. Одлазак из завичаја за сваког изгнаника је отворена рана. За собом они су оставили читав један живот који је у тренутку прекинут и не може се наставити: „’Оста ми тек испечен хљеб на столу...” (87). Као што је често у књи-

живности, усменој и ауторској, тај прекид живота дешава се баш када је живот на врхунцу, када све буја и рађа – тетка Софија жали за две квочке са осамдесет пилића које је добила из само „два насада“:

„Прасе ће се снаћи, воћњаци родили, гране се до земље савиле од рода, плодови опадају. Или ће се заровати у кромпиришта. Знаш какви су били кромпири почетком августа, ка' шаке... Ове године све бојжи берићет, и све остаде душманину. Канда се бог наругао Србима овога љета: завара нас надом у берићет. Као кад сањаш лијеп сан: дао ти бог пуно блага, и таман да га покупиш, у наручје сабереш, пробудиш се... Рано тешка, Јандри Ђукићу остаде на Каменску хиљада оваца...” (86).

Тетка Софија сведочи и о онима који су остали код својих кућа: „Сустижу нас и престижу страшне приче: сви они који су остали у својим кућама, поклани су, измрцварени. А знам ко је све остао у Днопољу, Камљу, Поткрају иза изгнаничке колоне...” (88). Она говори и о судбини Дане Делића, што смо већ споменули. Тетка Софија изговара и реплику за коју бисмо, ако бисмо морали, казали да је најтужнија и најстрашнија реплика у читавом роману: „Јој, дјецо, неће *иоле!*” (88). Када за звук телефонског звона помисли да је поле – зрикавац, она објављује границе завичајног живота, али и завичајног језика. Преко тих граница нема места за функционисање тога језика, он мора бити замењен нечим другим, а једини простор на коме он може бар привремено повратити своју снагу и пуноћу значења јесте простор сећања, као и простор који се отвара у сусретима са земљацима.

Ти сусрети су за Вукану Дивјак дубоко трауматични, па она и бира затварање и повлачење у себе, премда до краја остаје отворена за своје ближње:

„Хоћеш ли ме, боже, ослободити ових слика, ове туге, ових сусрета са људима мога завичаја? Бојим се тих сусрета, а некаква сила ме вуче да их видим, да их слушам. А коме ја да изложим колико ме боле њихове несреће? Кад ћу, и хоћу ли да оздравим од тога? Хоћу ли да оживим?... Не, нећу да излазим. Полумрачни угао једини је спас” (114).

Када се нађе у стану својих земљака, у причама које се у разговору представљају постоје страшне слике – рецимо, укратко испричана прича о оцу са женом и троје деце: „Кад заландара гума и на трактору, човјек пусти волан, сиће с трактора, завуче руке у приколицу, из некаквих прња извуче аутомат, изрешета дјецу и жену у приколици, те опали себи у прси” (117). Овако директно представљене страшне секвенце, које сведоче о стању у које су људи били доведени, показују због чега, између осталог, приповедање, које не може да издржи притисак суровости, мора да буде нелинеарно и фрагментаризовано.

ДЕТИЊСТВО И УСМЕНА ТРАДИЦИЈА

Постоји још један разлог који утиче на овакву природу приповедања. Њега проналазимо у детињству главне јунакиње ка коме се она опсесивно окреће. Период њеног детињства и одрастања такође се налази под знаком трауме. Важна уметничка вредност романа „управо је досегнута у интимном упоришту, којим ова проза убедљиво започиње, а то је психолошка траума девојчице Вукане Дивјак” (Гароња Радованац 2015: 338). Вукана Дивјак рођена је током Другог светског рата. Њен отац је нестао и никада га није упознала, а њена мајка се, оставши удовица, преудала за Стевана Обрадовића. У раном детињству Вукана је остала расцепљена између куће свога оца у којој је рођена и куће свога очуха, да би у своје зрелом добу закључила да нема никога рођеног. Оваква ситуација збуњивала ју је још док је била дете и она покушава да реконструише елементе своје породичне историје.

Први битан и потресан тренутак је тренутак мајчине удаје. Мајка је за малу девојчицу била читав свет. Она је до краја имала поверење у своју мајку, али се не занемарује то да је Вукана као мала остављена, па слике у којима се долази до спознаје о томе бивају јасно представљене:

„Оде мама преко свјежих стрњиштâ низбрдо према кући кума-Рајка, са човјеком који није мој отац.

Оде мама, гледам како испред дуда на рубу гувна путићем пролази мимо куће кума-Рајка и нестаје из мога видика док киша јача, а од Тишмина тука, из драге куља магла” (25).

Поред овога, од посебног је значаја и сцена са Даном Делићем и Сајом (Дивјак) на приредби у школи. Мала Вукана присуствује тренутку љубавног заноса ово двоје младих људи, када Дане открива на Саји рану од усташког ножа која је могла бити смртоносна. Ова „посјеклина” уздиже се на ниво симбола који ће пратити Вуканин живот. Лична и колективна судбина посматра се као судбина на којој је начињен рез, на којој је посекотина. Ова рана не може зарастати – она се продубљује сваким кризним моментом у животу. Одмах након сусрета са Даном и Сајом Вукана учава: „И сад знам да је тога трена неки усташа без лица, преко Сајине бразготине, жвајзнуо моју дјетињу душу” (97). После овога Вукана ће уснити сан у коме ће остати парализована, а када 1992. буде отишла у бању да се лечи од те, више психолошке него физичке болести која је прати од детињства, биће у соби са Сајом из Београда, са Сајом коју је онога дана на школској приредби видела са Даном Делићем, са Сајом која је Вуканина сестра од рођеног стрица. Ово показује какви све пресеци и уломи насељавају живот главне јунакиње. Њен породични родослов, рецимо, јако је разуђен, али сви елементи, сви чланови овог родослова једни од других су удаљени, сви су раштркани и налазе се у сталној болној потрази једних за другима, која никада не може бити

остварена до краја и чији је срећни завршетак коначно осујећен колективним губитком завичаја.

У вези са Сајиним ожигљом отвара се још једна важна тема романа. Заљубљени једно у друго, Дане и Саја налазе се пред растанком и Саја тада каже: „А жељела бих да се удам за те да бих те заштитила, сачувала. Јер, бојим се: онај ко види ову моју посјеклину, страдаће на исти начин” (97). Она то говори Дани Делићу, ономе Дани Делићу за кога од тетке Софије сазнајемо да су га усташе преклале на кућном прагу начинивши једну „посјеклину”. Овиме је отворено питање прорицања, односно предсказања. Јер ово није једини пут да се у роману помиње предсказивање будућности. Када мисли о сусрету своје мајке и свог ујака Гојка, Вукана говори:

„Кратко вријеме након тога сусрета стигла је вијест да је у борбама за Госпић Гојко нестао. Нестао! Наравно, то значи да су га усташе заробиле и мучиле га свакаким мукама, и бог зна гдје су га бациле, и како и чиме затрпале. Њезина бол је била огромна. И у сну и на јави привиђало јој се како Гојко одлази уз драгу, погнут под теретом носила, ранца, пушке и санитарске торбице. И у сну и на јави причињало јој се да чује смијех оног борца који јој је у Манитој драги довикнуо: 'Шта вриштиш канда твога Гојка живогa деру?!' Куку добога, је ли он прорекао Гојкове муке?!” (150).

Овај мотив води нас ка уочавању широко заступљених елемената усмене традиције и књижевности у овоме роману. Већ у вези са односом сестре и брата можемо наслутити присуство једног јако архаичног мотива који је у оквиру савремене књижевности скоро до непрепознатљивости трансформисан. Вукана је имала једног рођеног брата који се звао Мирко. У старом српском језику ово име заправо је синонимно имену Гојко јер је некада, у прасловенској епоси, *јој* значило *мир*, те, дакле, овде ујак и сестрић носе, у ствари, исто име (сестра Смиљана од све браће, како сведочи приповедач, највише је волела брата Гојка, а своје сину даје име Мирко – дакле, име свога брата). Међутим, Мирко је као мали преминуо и да је уопште постојао сазнајемо из неколико кратких напомена. Све ово може асоцирати на јако стар мотив „жртвовања сина за брата”, који је морао бити познат на простору Лике јер га чува и једна песма Ерлангенског рукописа, у којој се чак помиње и Велебит (в. Гароња Радованац 2014: 67). У савременом роману дати мотив потпуно је измењен, затамњено је његово порекло, али он сведочи о присуству дубоких архајских слојева чијим се пригушеним пулсирањем у роману оприсутњују матријархални прежици.

То се најјасније види у портрету стараммајке Стамене. Од свих ликова који се појављују у роману, баба Стамена, очева мајка, једина је у сталном обраћању богу. Међутим, Вуканино сећање на њу настањују и елементи који показују да она није биће које је до краја само хришћанско – у њеном лику препознајемо и неке наслаге митолошког. Када баба Стамена током рата крије своју унучад од бомби које падају, Вукани се

чини да баба има седам руку којима води своју унучад у подрум, чија врата отвара „некаквом осмом руком” (16). Стара мајка је, такође, и она која пробада змији главу дреновом мотком: „Потом је мотку чврсто заболо у тло. Тек тад је проговорила: 'Какав миш, срећо моја?! То је змија шарка. Виде јој кривуљица низ леђа.' Пошто је дебљим крајем мотке пробола змији главу, одвукла ју је изнад 'пчелињака' у јасење и бацила је на мравињак” (20). Вукана памти и то да је баба Стамена стално нарицала за својим изгубљеним синовима, ћеркама и унучићима. Да влада и другачијим говорним моделима посебно је видљиво у епизоди удаје Вуканине мајке. Старемајка тада све време проклиње сватове: „'Коме пуцате, пуцале вам кости, дабогда, пуцали сами себи у живо срце, ране тешке дочекали, дабогда!’” (23) или своју снаху која се преудаје: „'Дабогда се камен од тебе стварао, што водиш моју сироту на туђе огњиште?!’” (23), „'Не обазири се већ иди, дабогда довијека ишла, а ниђе не дошла, ниђе среће не нашла, нити се ће станком станила” (25). Кућа Дивјака је место на ком опстаје матријархално начело, у њој живе стрина Стојана, Вуканине сестре од стрица Горда и Перуника, сестра од тетке Маћа, а главна међу њима је баба Стамена. Вукана Маћу назива и вилком-нагоркињом (18) коју жели да уда „за сердара на Задар бијели” (62). Маћина удаја за „ситног Богдана Овуку” (63) и прелазак у Бихаћ, у други, туђи свет, може се посматрати као трансформисани одјек сужеа о вили и јунаку, у коме јунак излази као победник, односно о женидби јунака вилком, што означава замену матријархата патријархатом (в. Гароња Радованац 2014: 58).

Колико су народна веровања присутна у роману, види се и по имену главне јунакиње – она се зове Вукана јер је први део њеног имена – *вук* – требало да заштити од „урока, чини, сугреба, злих очију, болести и осталих зала” (97).

Присуство народне песме у свести јунака види се по начину њиховог обраћања. Гојко Медић говори сестри Смиљани: „'Стигла си ме, јабуко моја румена’” (147), Саја за свога оца каже: „'Мој Владо, моја куло бијела, вита!’” (108), баба Стамена тужи: „'Јој Стојане, соколе материн’” (23). Јунаци често говоре у десетерцу – Стојан Дивјак рецитије: „'Ог ше војске не ђобјеже нико/ Већ ја, јунак, Перазовић кнеже’” (125); Дане Делић памти Сајину песму: „'Аој Лико, жали ли ше ико?/ Жали Босна и мајка жалосна’” (94) (в. о ојкачи у Гароња Радованац 2015: 204–211), а млада жена у сватовима Стевана Обрадовића пева: „'Ал' се фино омладина носи, шкрипа свила од шаторског крила’” (23).

СЕЋАЊЕ И САН: ПОТОПЉЕНА МЕТАФИЗИКА ПРОСТОРА ТАМО

Вукана у приповедању призива детињство јер је то једини још преостали простор на коме завичај, наизглед, стабилно опстаје. До детињства она долази кроз сећање. При томе, она не само да промишља о

детињству него промишља и о сећању самом, о начинима његовог функционисања. Пошто сећање и памћење нису целовити, слике детињства испрекидано се надовезују једна на другу, а у прекидима ових слика јунакиња преиспитује начине свога сазнавања света и процесе памћења.

У првом поглављу, односно у Првој групи асоцијација посебно су нагомилане рефлексије о сазнавању и сећању. Јунакиња често није сигурна како су се поједина нејасна места учртала у њеној свести: „Тада сам први пут видјела Стевана Обрадовића, мога очуха, и не знам како, зашто, да ли сам чула од некога, или сам сањала, сматрала сам га другом мога оца, мога покојног Стојана...” (25) (сва подвлачења Т. Т.). Није сигурна ни да ли су се сећања учртала оним временским редоследом који одговара стварности: „Слиједиће јутра – да ли је било слиједиће? – мама ме изведе из неке непознате куће у двориште” (29). Прошлост постоји само докле је провучена кроз сећање: „Потом, није за ме више постојао свијет, нити је ишта друго из те ноћи остало у мојој свијести” (29). Приповедачка свест стално хоће да реконструише како је дошло до настанка слика у памћењу, али ту реконструкцију никада не изводи до краја, па представља само призоре онакве какве их проналази у себи: „И – да ли сам то заиста видјела, како сам могла да видим?! – слијепи старац иде пругом, за композицијом, штапом пипа пут, чујем како штап одзвања о прагове!” (32) и „Како сам пребољела тај мамин останак иза воза, како и кад се збило да је она стајала на вратима румена и насмијана, не могу да повежем [...] Нисам у близини видјела ни ону тројицу дјечака, ни ћића-Стевана. Можда их није било у вагону с нама? У мојој свијести, за то вријеме, сигурно их није било” (33). Иако се суочава са тренуцима прекида сећања и памћења, Вукана све време осећа жељу за свешћу и жаљење за тренуцима заувек изгубљеним у несећању:

„А та прва слика – обојена јесени, била је по љепоти ненадмашна. Можда зато што је, након те слике, након погледа на тај јесењи пејзаж, неко вријеме наступила сива празнина, раздобље које се није задржало у моме памћењу. Касније када сам схватила да сам постојала, живјела и у вријеме кога нисам била свјесна, није ми било пријатно: људски створ у извјесним периодима свога живота живи као јагње, теле, ждријебе, гуштер” (30).

Како се удаљујемо од прве главе и раног детињства, тако се смањује присуство оваквих коментара, мада они и даље постоје. Као нешто старија Вукана је покушала да испита да ли у стварности постоје основе за оно што она распознаје у својој свести. Тако полази на пут „митских размера” (Гароња Радованац 2015: 343), на пут до Маните драге, предвођена необичним водичем – својим кумом. Она полази на путовање да би сазнала је ли тачно оно што је, чини јој се, некада чула од ћића-Стевана, да ли је тачна прича о томе да је Лапачка долина некада била језеро које је нестало када су Турци бивољом кожом затворили изворе воде. Али Вукана више није несигурна због тога што сумња у

исправност механизма свог памћења, већ због тога што сада не зна да ли је оно што проналази у сећању део јаве или сна.

Сви јунаци подељени су у своје бићу на Овде и Тамо (уп. Гароња Радованац 2015: 341). У садашњем тренутку припадају простору Овде, али су у сталном трагању за Тамо. Простор Тамо заправо је завичајни простор, за који се испоставља да су, упркос силовитој жељи, сви сме-рови кретања носилаца жеље окренути од њега. Реплика коју изговара ћерка тетке Софије Јелена: „Откад смо ти и ја отишле отуд, а још смо ТАМО, и сви смо тамо. И сви ћемо и на јави сањати. И сви живимо на граници сна и јаве, и сви смо расцијепљени, ако је то болест, лудило, онда сви излуђујемо...” (137) добиће своју реализацију у финалном Вуканином сну.

У томе сну стари страх од потапања Лапачке долине обистињује се. Сав народ и сама Вукана потопљени су снажним таласом воде некадашњег језера из митског времена. Вукана је овај сан сањала у доба своје ране младости, али јој се он повратио у време прогона Срба из Крајине. Међутим, сада сањано не остаје у границама сна, него преплављује ове границе и прелива се на јаву – „онај сан ми се провезао – нешто друкчији и тежи, и пун изобличених, застрашујућих немани – испред будних очију усред бијела дана” (155). Бежанија пред водом и талас који запљускује „цесту” у сну пренети су на поље стварности: симболи сна поклапају се са јавом садашњице. Сан који је уснила у прошлости, у садашњости Вукани долази као потврда узалудности вере у повратак завичају. На крају романа за приповедање завичајност је укинута.

ЗАКЉУЧАК

Преиспитујући улогу идеологије, улогу медија, начин осликавања детињства, начин на који се формира приповедање, као и улогу фолклорне традиције и усмене књижевности, дали смо преглед романа *Дозиви кроз олују* Ковиљке Тишме Јанковић. Својим читањем упутили смо позив на нова читања. Тематика којом се овај роман бави заслужује да ка њој буде усмерена читалачка активност. То заслужује и сам роман *Дозиви кроз олују* јер показује да његова структура обухвата јако слојевите елементе. Да је ово тачно, показују бројне теме које ми у своје раду нисмо дубље обрадили, а које су погодне за даље детаљне анализе. Теме које би се могле проучавати у вези са овим романом су, рецимо, вредности које су дате простору у овоме делу; однос јунака према богу, а паралелно са овим и позиција фигуре оца; статус говора, улога језика и сл. Ово показује да је роман *Дозиви кроз олују* отворен за изналажење и откривање нових значења, а у томе препознајемо присуство његове уметничке вредности. За оваквим вредностима треба трагати и у оквирима ширег хоризонта крајишког ратног романа.

Извор

Тишма Јанковић 2003: К. Тишма Јанковић, *Дозиви кроз олују*, Нови Сад: Матица српска.

Литература

Гароња Радованац 2014: С. Гароња Радованац, *Ог Цариграда до Будима: аспекти српској усменој песничкој савремена књижевност на фолклорној мајрици*, Нови Сад: Академска књига.

Гароња Радованац 2015: С. Гароња Радованац, *Српска књижевна крајина: ог баштине до еџодуса*, Нови Сад: Прометеј.

Јовановић 2018: I. Jovanović, *Devojčice kojih nema: likovi devojčica u jugoslovenskoj književnosti za decu s tematikom Narodnooslobodilačke borbe i revolucije*, u: N. Bobičić (ured.), *Rat iz dečje perspektive*, Beograd: Udruženje „Radnik”, 14–29.

Лалатовић 2018: J. Lalatović, *Odsutni otac, odrastanje i rat u romanima Jasminke Petrović i Vesne Aleksić*, u: N. Bobičić (ured.), *Rat iz dečje perspektive*, Beograd: Udruženje „Radnik”, 161–172.

Палавестра 1991: П. Палавестра, *Књижевност – кришка идеологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Tamara S. Tubić / THE EXODUS FROM KRAJINA IN KOVILJKA TIŠMA JANKOVIĆ'S NOVEL *SUMMONS THROUGH THE STORM*

Summary / In this paper, we present the main values of Koviljka Tišma Janković's novel *Summons Through the Storm*, a literary work that lies within the thematic framework of the Krajina war novel which deals with a significant point in the newer European history – the mass-exodus of Serbs from Croatia in 1995. The examined novel contains values that can be used as a basis for confirming the artistic positions on which the entire novel lies. Firstly, we notice that the novel uses the narrative consciousness to refuse the acceptance of truthfulness of any ideology and accepts only the truths of victims, casualties, and refugees. In situations after the exodus, victims are faced with boundaries of living in their homeland, as well as the boundaries of their vernacular, which can only be reconstructed through memory. However, memories are also inhabited by traumas, which causes the associative organization and fragmentation of the narrative. The narrator keeps trying to reconstruct the past, but they are facing various obstacles: either no authority could confirm the accuracy of these reconstructions, or one can never fully rely on the mechanisms of memory that are the mechanisms haunting the narrator's thoughts. The paper also recognizes the vital, yet concealed presence of the elements of folklore and oral literature. This also includes the ancient motifs through which the matriarchal principle is made present in the novel. By revealing the listed values, the paper reveals the need for further readings, both of this novel and other Krajina war novels.

Keywords: exodus, Storm, ideology, language borders, childhood, trauma, oral literature, lack of homeland

Примљен: 21. октобра 2022.

Прихваћен за штампу новембра 2022.

Тања П. Којић¹

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсјек за српску књижевност и језик

МОТИВ ЕГЗИЛА У РОМАНУ МУЗЕЈ БЕЗУВЈЕТНЕ ПРЕДАЈЕ ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ

У раду се истражује мотив егзила у роману *Музеј безувјетне предаје* Дубравке Угрешкић. Акцент је на великом утицају егзила на конструисање идентитета у периоду послератне трауме. Тематика измјештености из простора истости прожима цијело дјело, које у своје средиште поставља питање идентитета. На основу теоријских поставки имагологије и постмодерних теорија о идентитету посматра се нарушавање концепта колективног идентитета производом распада Југославије, али и индивидуалног идентитета који је поремећен. Егзил у овом роману значи укидање простора идентитета, јер се субјекат налази у неуоквиреном времену и простору. Индивидуално искуство егзиланта увијек се доводи у везу са колективним идентитетом, јер је ријеч о заједничком губитку. Анализом мотива егзила дошло се до закључка да су приче у овом роману Дубравке Угрешкић, приче о појединцима између којих не долази до стварања осјећаја заједништва.

Кључне ријечи: егзил, *Музеј безувјетне предаје*, Дубравка Угрешкић, имагологија, идентитет, фрагментарност

*Музеј безувјетне предаје*² је роман који говори о идентитету производом из егзилантског положаја. Прво издање романа појавило се 1997. године на холандском језику (*Museum van onvoorwaardelijke overgave*), а 2002. доступан је и у преводу на хрватски језик. Роман се састоји из седам поглавља различитог тоналитета и списатељских поступака од којих се непарна поглавља („Ich bin müde“, „Guten Tag“, „Was ist Kunst“ и „Wo bin ich“) баве темом егзила, ратом, избјеглицама и њиховим сусретима широм свијета. Свако од ових поглавља означено је бројем и свако идуће непарно поглавље почиње на мјесту гдје се претходно завршило. Парна поглавља („Кућни музеј“, „Приче с дискретним мотивом анђела који напушта простор“ и „Група фотографија“) говоре о садашњем времену писања у Берлину и прошлости приповједачице, о њеној мајци, путовањима и сусретима са Другим. Роман је сконцентрисан на три темељне теме: егзил/прогонство, биљешке о пролазноме и

1 tanjakojic2017@gmail.com

2 Роман је добио назив према стварном берлинском Музеју безувјетне капитулације, основаном како би се обиљежила капитулација Њемачке у Другом свјетском рату, а који је затворен 1994. године.

свакодневноме у дневницима, на фотографијама, у музејима и теми умјетности. Ladányi егзил дефинише:

Егзил је стање измјештености из властитог простора истости, проузрокован некаквом присилом. У тако насталом простору/времену другости наративни сталожени концепти истости – дома, домовине, међуљудских повезаности, уклопљености – престају добивати даљу потврду (Ladányi 2008: 119).

Едвард Саид пише о умјетницима у егзилу и истиче да је:

Егзил необично привлачан као тема за размишљање, али грозан за живљење. То је неизлечиво одвајање наметнуто између људског бића и родног мјеста, између себства и његова правога дома: темељна туга егзила никада не може бити превладана. И ако је точно да књижевност и повијест садрже херојске, романтичне, славне, па чак и тријумфалне епизоде из живота прогнаних, то су само покушаји осмишљени као превладавање парализирајуће туге растанка – остварења у егзилу трајно су подрива губитком нечега што је заувјек остављено за собом (Said 2005: 24).

Дубравка Угрешић је након текста који ју је оптуживао, као и друге хрватске списатељице (Јелена Ловрић, Рада Ивековић, Славенка Дракулић, Весна Квесић), за „антихрватски феминизам”³ отишла у добровољни егзил у Амстердам, а након тога и у САД. Ауторка је описала стање егзила у есеју који носи назив „Писати у егзилу”, у којем је истакла да „писци немају copyright на тему егзила, али су једини међу мигрантима који на културној карти свијета остављају за собом отиске прстију” (Ugrešić 2000: 97). Име Дубравке Угрешић у своје окружење привлачи вишеструке импликације егзила: „Егзил Дубравке Угрешић је вишесмислен, не остаје затворен у политички контекст, него се указује као књижевни, културолошки, социјални феномен par excellence савременог добра (Свирчев 2010: 13). Егзилантска позиција постала је њена тачка гледишта: „Егзилант-писац свој простор има само у свом властитом писању, писање је његов егзил у азилу” (Zlatar 2004: 135). Андреа Златар се позива на Едварда Саида према којем „егзиланти често постају романописци, наглашава Саид, јер им је нова стварност коју сусрећу тако чудна да је доживљавају као фикцију” (Zlatar 2004: 135).

Хрватска, али и страна рецепција дјела Дубравке Угрешић истиче аутобиографску нит у њеним дјелима, иако ауторка одбија предзнак аутобиографије: „питање је ли овај роман аутобиографски могло би у неком евентуалном, хипотетичком тренутку спадати у надлежност полиције, али не и читалаца” (Ugrešić 2008: 6). Дубравка Угрешић се опирала таквом дискурсу:

3 Текстом објављеним у недјељнику *Глобус* 1992. године „Хрватске феминистичке силију Хрватску”, Дубравка Угрешић заједно са још четири хрватске интелектуалке, означена је „дисидентском звијездом”. Медијски прогон настао је након оптужбе да су слале искривљену слику о Хрватској у свијет и то због писања против рата.

Аутобиографском дискурсу у цјелини Угрешићка замјера неизбјежни нарцизам; она се с тим нарцизмом успјешно бори управо захваљујући арсеналу књижевних поступака пародије, ироније, хумора, од којих не одустаје ни у темама које би саме по себи вукле према модусу трагичног или патетичног (Zlatar 2004: 122).

Јасмина Лукић истиче да „није важно до које је мјере оно што је описано у роману доиста аутобиографско, већ до које мјере роман успијева предочити егзил као посебно искуство у којему се изразито индивидуални доживљај новог простора повезује са заједничким искуством губитка познатог, сигурног свијета” (Lukić 2006: 468). Корљан и Шкворц истичу да испитивање идентитета у егзилу даје једну посебну димензију хрватској женској прози: „Угрешић не описује само своју судбину, већ судбину свих егзиланата који осјећају носталгију за својом домовином, али у њој се не осјећају својима и питају се гдје заправо припадају” (Korljan, Škvorc 2011: 77).

У књижевности двадесетог вијека, тешко је издвојити ауторе који нису писали на тему идентитета. Питање идентитета и проблематика његовог настајања, опстанка, трансформације, појам је који захтјева посебну пажњу. Идентитет није један, „нитко нема само један идентитет, иако је сваки човјек једино самоме себи” (Zlatar 2004: 15). Човјеков идентитет је скуп више типова идентитета као што су: класни, социјални, интелектуални, политички, локални, регионални, етнички итд. У оквиру колективитета човјек је стално разапет између осјећаја припадности и неприпадности „јер имамо потребу за јасним очитовањем властитог идентитета, потребу да будемо у особним јаствима јасно препознати, да знамо тко смо и да други то знају” (Zlatar 2004: 15). Појам идентитета је важан јер управо из њега произлази појам егзила, као један вид расцјепаности идентитета. *Музеј безувјетне предаје* обрађује однос егзила и стварање идентитета. У овом роману питање идентитета се окреће самом субјекту јер полази од претпоставке да је „свако искуство егзила крајње индивидуализирано, али да је оно истодобно повезано и с неком врстом колективне свијести, заједничког искуства губитништва” (Lukić 2006: 463). Тематика егзила је „искоришћена као оквир за проблематизовање стабилних идентитета јер се управо на путовању показује до које су мјере сви наши идентитети контекстуално увјетовани и што све утјече на њихово конструисање” (Lukić 2006: 471).

Питање егзила неодвојиво је од методолошких полазишта имагологије. Представљање Другог⁴ у књижевности полази од наратије усвојене у одређеном времену и на одређеном простору и појма слике.⁵ *Музеј безувјетне предаје* је роман који чине нације произашле из распаднуте Југославије. Будући да роман обилује великим бројем егзила-

4 Под појмом Другог мисли се националну, етничку, регионалну, полну, класну и другу различитост.

5 Аутослика – представа о себи, хетерослика – представа о Другоме (Види: Милановић 2019, Живанчевић-Секеруш 2009, Гвозден 2001).

ната који своје уточниште проналазе у Берлину, важно је анализирати њихов долазак из једног културног контекста у други. У Музеју Дубравка Угрешић је скоро дословно поновила текст „Цвилеж” из *Културе лажи*. Прије састанка са Игором у Минхену нараторка наилази на Циганина који је на виолини свирао мађарске циганске пјесме: „Уловио је мој поглед у лету, осмјехнуо се снисходљиво и дрско у исти мах, препознао ме као своју” (Ugrešić 2008: 15). Бјежећи од „свог” испред ње се појављује младић у коме она препознаје да је он „њен” земљак: „Та манира мојих земљака да говоре дуго, да говоре ни о чему, као да се сувишним ријечима тетоше, мазе, узјајамно тапшају и удовољавају, та ме манира поново испунила мјешавином љутње и сажаљења” (Ugrešić 2008: 16). Састанак са познаником одвија се у кинеском ресторану, у ком је елегична музика доводи до суза „Ријечју, слинила сам на звоно, на тај свеопћи сладуњави цвилеж, исти цвилеж без обзира одакле је” (Ugrešić 2008: 17). Ауторка објашњава осјетљивост егзиланта на звук ријечи: „Егзиланту се чини да је стање егзила нека стална, особита осјетљивост на звук, на неку мелодију; понекад му се чини да егзила и није друго до стање несвјесна гласног присјећања” (Ugrešić 2008: 15). Њен идентитет иако је на отвореном простору, простору трга био зауздан, у затвореном простору, простору романа он избија на површину. Свој поступак она не осуђује: „[...] и ја сам се коначно сломила, одреаговала правило, већ према давном, дуготрајно вјежбаном увјетном рефлексу” (Ugrešić 2008: 17). Примјер на који начин видимо сами себе можемо видјети у краткој причи о сусрету нараторке са списатељицом Луси, која нараторку види као своју источноевропску сестру. Луси Америку види као најмоћнију земљу на свијету која уједно има најфрагилнију популацију „сви су у распаду, сви су у некој врсти перманентне конфесије” (Ugrešić 2008: 152). За њу је Америка инфантилна земља у којој свима треба „coach или therapist, свеједно” (Ugrešić 2008: 152). Луси се у таквој земљи распада: „Ја имам осјећај да цио свој живот живим у некој врсти егзила, иако се нисам макла даље од Источне обале” (Ugrešić 2008: 150).

На примјеру љубавне приче између Славенске Виде⁶ и Америчке Ценет⁷ можемо учитати утицај једне културе на другу. Вида је била опсједнута ликом Микија Мауса, републиканског идеала америчке културе: „Славенска Вида пронашла је срећу у безазленом америчком миту (мишу!), који је препознала у големој жени Jannet” (Ugrešić 2008: 177). Са друге стране „Америчка Jannet лагано је и трајно обољела од славенског вируса: плавим погледом гужва невидљив рупчић, пресавија рубиће и здушно лаже” (Ugrešić 2008: 177). Поређење егзила са сном, можда је најбољи примјер унутрашњег стања субјекта који се бори за свој идентитет. Полазећи од ове тврдње, односно да се егзиланту чини

6 Професорка лингвистике на америчком свеучилишту, растављена, са одраслим сином, америчким држављанством.

7 Психолошкиња, стручњак за суициде и суицидална понашања, растављена, са одраслом кћерком, одувјек Американка.

да његово егзилантско стање има структуру кошмарног сна, можемо разумјети ријечи: „Али прије него што заувјек усне посјетит ће је слика из јужнословенског дјетињства, слика Циганина на провинцијском вашару који узвикује: Миш бели, срећу дели!” (Ugrešić 2008: 178). Сан функционише попут магнетног поља које привлачи слике из прошлости јединке на које је она и заборавила „наједном му се чини да је његова биографија исписана давно прије него што ће се испунити, да егзил према томе није резултат вањских околности нити његов избор, него координате које је судбина већ одавно исцртала за њега” (Ugrešić 2008: 18).

Свијет *Музеја* не настајују само људи који у Другом виде позитивно начело. Криста, рођена у Источној Њемачкој била је опсједнута Берлинским зидом. Након изгона из Источног и пресељења у Западни Берлин једино што покушава је да се убије. Мрзила је Русе, а бринула се за источноњемачке емигранте. Приповједачица евоцира сјећања на своје дјетињство у коме су је дјевојчице знале задиркивати и узвикивати за њом „Бугарица”, истим начином на који су задиркивале Циганке, „изговарало се не само исто него је и значило исто: у питању је био нетко други, нетко тко није исти као ми” (Ugrešić 2008: 170). Присјећа се и стереотипа о Циганима: „Тамо иза пруге, закривени плавом свилом даљина, живјели су Цигани *који краду малу гђецу*” (Ugrešić 2008: 104). Са непуних седам година упознаће прву „Бугарицу”: „Тада ћу, и не знајући то, чврсто одлучити да нисам као она, да нисам *Бујарица*, и једнако чврсто да нисам ни дјевојчица из своје улице” (Ugrešić 2008: 170). Са непуних седам година научила је Брајеву азбуку Источне Европе. За Цејн су Италијани најнемаштовитији, за Кинеза многе земље су *shit* као и његова Кина, таксиста на „гастарбајтерском” њемачком говори:

[...] и да није оних милијун *Ниџера* из Анголе, који се успут речено *коше* као *зечеви*, да није Цигана, Румуња, Руса, Пољака и Југословена, *ше* *источноевројске бајре* коју комунизам није научио ничем *друћом нећо да краде*, *бесјосличари* и *ждере бесјлајно йоршјуалски крух*, живот би у Португалу био посве задовољавајући (Ugrešić 2008: 206).

Нараторкине пријатељице Нуша, Доти, Алма, Динка, Нина, Ивана и Хана чине засебни дио романа „Групна фотографија”, који можемо тумачити са аспекта слике о Другом и стереотипних мишљења деведесетих година двадесетог вијека. Друштво раштркано вољом и снагом историје приказано је у различитим периодима живота, а нас занима на који начин је дошло до растакања наизлед нераскидивих пријатељских веза. Нуша је сматрала како свака породица треба дати једног свог члана за одбрану домовине. Алма је купила стан у сигурнијој европској земљи, послала сина тамо гдје неће бити мобилизован: „Као да је једина од нас знала гдје и с ким живи” (Ugrešić 2008: 262). Потресао ју је долазак породице хрватских повратника са фронта, нових револуционара, који су провалили у стан њених комшија и оставили их без

ичега: „Животињски витализам, то је бит људске природе, све остало је вишак. Оно мало идеја, оваквих или онаквих, служе тек као амбалажа да људско говно не би смрдјело до неба” (Ugrešić 2008: 262). Наставила је да пише и успјела је да споји Хрвате и Јапанце у свом књижевно-научном пројекту. Нина и поред тога што је имала могућност да се врати у Загреб, одлучује да остане у малом граду на обали Јадранског мора, док српске снаге гранатирају град: „Никада нећу сазнати зашто се одлучила да остане у граду који није био њезин, при руци својим студентима од којих су неки постали војници, притом једни *наши*, а други *њихови*, од којих већина и није студирала јер је био рат” (Ugrešić 2008: 265). Хана остаје у Сарајеву: „*Кад Сарајлија најушња овај траг, након свега што смо преиштурили преко плаве, умјесто олакшања, осјећа стиг*” (Ugrešić 2008: 267, 268). Динка се одлучила на ћутање: „Нетко свакога дана скида плочицу са српским презименом колеге на вратима до њезиних” (Ugrešić 2008: 272). Понекад се запита шта би било да њој то неко ради, али убрзо скрене мисли на нешто друго. Доти се бавила састављањем тајних досијеа факултетских службеника, стављајући испред њихових имена маркацијске плусеве и минусеве. Почела је нападно употребљавати замјеницу *ми*: „Јаку мржњу према Југославији и Титу замијенит ће љубављу према реплици, Титову генералу и имитатору, предсједнику нове хрватске државе” (Ugrešić 2008: 277). Мрзила је „ону другу ‘барбарску’, ‘агресорску’ ‘крвничку’, ‘православну’, ‘српско-бољшевичку’ страну” (Ugrešić 2008: 277, 278). Ивана је у Загребу добијала поруке: „*Српска курво. Чешникушо*” (Ugrešić 2008: 281), док су је у Београду сачекале поруке: „*Хрватска курво. Мајку ти усџашку*” (Ugrešić 2008: 282). На њеном сину остали су трагови присуства анђела Алфреда. Иако је рођен у тренутку када је његов матерњи језик био подјељен на три варијанте, он је најчешће изговарао ријечи на енглеском: „У времену у којем је ријеч *иденитишеш* одзвањала посвуда као божје слово, и у чије су име људи с божанском лакоћом убијали једни друге, дјечак је упорно одбијао да научи замјеницу *ја*” (Ugrešić 2008: 283). Нараторка, након опсене сцене у роману са анђелом Алфредом, који је свакој од њених другарица оставио перо и заборав, схвата да је њој оставио памћење.

Берлин је град у коме се одвија средиште збивања овог романа, град у коме све почиње и завршава. Егзилант у њему спаја своју прошлост са садашњошћу јер „егзилант својим путовањем исписује нову, имагинарну географију у којој се повезују стара и нова искуства, истост и другост у болној вези” (Lukić 2006: 464). Често питање које се поставља у овом роману је: Имаш ли времена? То питање код мјештана наилази на неразумијевање: „Немам. А зашто питаш?” (Ugrešić 2008: 130). Описан је као град-мутант, са два лица, источним и западним: „Стотине трансвестита које се сваке године у једном липањском дану излију берлинским улицама стварно су и метафоричко лице његова мутанства” (Ugrešić 2008: 138). У Берлину живе тамни Тамилци, бијели Јамајчани, Турци, Амерички Жидови, Кинези, просјаци из Босне,

Мароканци, Руси, бивши Југословени, музикални Цигани. Кашмир Р. млади правник и избјеглица из Брчког, своје склониште проналази у Берлину. Егзилант неодложно осјећа потребу да поново успостави свој прекинути живот: „Тамо му се чини да је некако ближи Брчком. Суботом и недјељом Кашмир обилази берлинске бувљаке. Тамо сусреће *наш* свијет” (Ugrešić 2008: 295). Босанка у димијама коју нараторка примјећује слика је свих оних који први пут долазе у нову средину у потрази за склоништем: „Гдје сам то ја? – пита беспомоћно” (Ugrešić 2008: 308). Исти примјер приповједачица нешто раније спомиње у тексту „Писати у егзилу” када наводећи овај примјер пише: „Егзилант више него други људи има могућност да постави себи то питање. То је његова предност али и извор дубоке личне море” (Ugrešić 2000: 106). Приповједачицу Циганка на бувљаку препознаје као своју: „Ствара се све већа група. Све нас захваћа изненадна топлина, као да смо на дјечјем рођендану” (Ugrešić 2008: 305). Циганкин уздах на крају: „Ех, народа-буда-ле!” (Ugrešić 2008: 305), тежак је јер казује много више од било којих ријечи. „Циганка, репрезент балканског, трајног, обележеног безначајношћу Другог, оставља свој уздах као трајни одјек над овим романом” (Милановић 2012: 243). Берлинске улице су препуне порука, а бувљаци најзаноснија слика која обилује прошлошћу многих народа. У подруму *Музеја безувјетне предаје* налази се кафе у коме се југословенске избјеглице окупљају. Берлин се чини као град погодан за присвајање новог идентитета: „У Берлину је могуће пронаћи нови, плаузибилни идентитет као што то чини конобар Иранац, који је студирао у Сарајеву а сада се претвара да је Иранац” (Милановић 2012: 243). Овај примјер показује да ни боја коже, језик и мјесто не могу бити сигурни знак нечијег идентитета. Иако наизглед спој неспојивог, овај мултикултурални град попут утробе морског слона Роналда, нуди смисао и везе које су на први поглед невидљиве: „Ствари у Берлину ступају у најразличитије међусобне везе” (Ugrešić 2008: 214).

Роман *Музеј безувјетне предаје* својом фрагментарном структуром се уклапа у постмодернистичку поетику, али на идејном плану успоставља умјетност као врховну категорију кроз лик нараторке-писца и шаље једну иделистичко-романтичну поруку: „Умјетност је покушај да се брани цјелина свијета, тајна повезаност између свих ствари” (Ugrešić 2008: 215). Приповједачица догађаје ниже редослиједом којим јој сјећања навиру. Нарација о егзилу у *Музеју* дата је из перспективе умјетника, а уобличена је тако да наликује на „расути живот самог егзила и егзиланткиње која пише овај роман” (Милановић 2012: 237, 238). Егзилантске текстове најчешће карактерише једна специфична врста хладноће, они су иронични, фрагментарни, носталгични „јер је сам егзил неуроза, немирна активност тестирања вредности и поређења светова, оног који смо напустили и новог у који смо ступили” (Ugrešić 2000: 98, 99). Структура романа је заправо само наизглед фрагментарна, приповједачко-есејистичког типа, будући да је ријеч о мрежи веза

које се полако откривају: „На сличан начин би читалац требао читати роман који стоји пред њим. Ако му се учини да међу поглављима нема смисленијих и чвршћих веза, нека буде стрпљив, везе ће се постепено успоставити саме” (Ugrešić 2008: 6). Такво стање најбоље објашњава Рилке чије ријечи нараторка понавља: „Рилке је негдје рекао да прича о уздрману животу може бити испричана само у дјелићима и фрагментима” (Ugrešić 2008: 142). Роман се отвара сликовитим приказом предмета нађених у трбуху морског слона Роналда⁸, који су архивирани у витрини берлинског зоолошког врта. Угрешић истиче да посјетилац сигурно не може „одољети поетској мисли да су с временом предмети међу собом успоставили тананије везе” (Ugrešić 2008: 6). Пародијска, а уједно и гротескна слика пртљага указује нам на животни пртљак сваког човјека, који је исто тако разбацан и хаотичан.

Наслов романа⁹ може се преликати и на његов садржај. Музеј је једно велико складиште разних ствари и предмета које више немају свој идентитет. Постављањем на полицу постају дио прошлости. У роману је ријеч о судбинама људи који су „безувјетно морали капитулирати пред животом, пред оним што их је присилило да напусте своју домовину и оду у егзил” (Zlatař 2004: 131). Ову тврдњу најбоље потврђује Зоран, један од егзиланата из Босне ријечима: „Све сам више увјерен да смо сви ми живи музејски експонати” (Ugrešić 2008: 289). Новински наслов из 1986. године наговијестио је ново доба: „Национализам наша највећа опасност, створио је ново доба обележено рекама избеглица и егзиланата, који се само разликују по томе да ли су сачували породични албум или нису” (Милановић 2012: 236). Егзиланти су као и ствари у музеју, особе са изгубљеним идентитетом који се помоћу памћења (фотографије), сјећања труде задржати један дио прошлости и времена када је идентитет био неначет.

Питање проблематичности језика у цијелом дјелу је отворено. Наслови непарних поглавља у овом роману упућују на важан елемент језика: „Језик је средство истости, изражавање другости истим језиком само је по себи проблематично” (Ladányi 2008: 128). „*Ich bin müde* једина је њемачка реченица коју засада знам. У овом тренутку и не желим научити више. Научити значи отворити се. А ја још неко вријеме желим остати затвореном” (Ugrešić 2008: 9). Њеној реченици одговара и реченица кућнепазитеља Фреда који изговара: „*My wife is crazy*, објаснио ми је Фред. То је једина енглеска реченица коју зна” (Ugrešić 2008: 10). У једној од својих прича приповједачица говори о својој сустанарки која је покушала да се убије: „А онда је једне вечери тихо ушла у моју собу, чврсто натегнувши спаваћицу преко кољена и на енглеском језику, му-

8 Структура романа еквивалентна је изобиљу предмета нађених у трбуху морског слона Роналда.

9 Небојша Јовановић синтагму која чини наслов налази у биографији ауторке. Наводи примјер како је Далибор Брозовић, након побједи ХДЗ-а тврдио да лијеви интелектуалци у Хрватској морају прихватити и прогласити своју „безувјетну капитулацију”. Јовановић сматра како је на ово Угрешић реаговала својом властитом би(бли)ографијом. Види: Јовановић 2006: 108.

чећи се, тражећи ријечи, испричала зашто се покушала убити” (Ugrešić 2008: 48). Болну личну причу испричала је на страном језику, који јој је помогао да избаци све из себе: „Овако је, изводећи комплициран језички и психолошки обрт, испричала бол на страном језику (ријешила се) и истодобно бол сачувала не уништивши њезину језгру” (Ugrešić 2008: 49). На још једном мјесту у роману јавља се слична ситуација, а то је сусрет приповједачице са младићем из Лисабона. Антонио јој је испричао свој живот који је полако клизио ка дну: „Има нечег неодољивог у томе када лажац лаже на језику који не познаје. Антонијеве реченице су биле једноставне, лишене сентименталности. Да је лагао на португалском лаж би, вјерујем била очита. Овако се, на штуром енглеском, доимала као истина” (Ugrešić 2008: 196). Стварање властите слике свијета везано је само за један језик. У поглављу „Дјечје јаје” можемо видјети опозицију између мајчиног и матерњег језика, који нису исти. Дијете не познаје значење многих ријечи којима се мајка служи, а неке су препознатљиве само на разини мутног присјећања. Распадом једне државе питање језика се додатно усложњава: „Мањак језичких средстава адекватан је и стању еџила” (Ladányi 2008: 128). Будући да је језик средство истости, покушај изражавања другости на истом језику ствара проблем: „Адекватан језик измјештености је шутња” (Ladányi 2008: 128).

Тема памћења и заборава незаобилазна је када је ријеч о роману *Музеј безувјетне предаје*. У *Култури лажи* Дубравка Угрешић пише да су учвршћивању културе лажи посебно допринијела два облика терора: „терор заборавом (тјерају вас да заборавите оно чега се сјећате) и терор сјећањем (тјерају вас да се сјетите онога чега се не сјећате!)” (Ugrešić 2002: 11). У овом роману идентитет се гради кроз памћење, а памћење опстаје путем медија фотографије: „Избјеглице се дијеле на двије врсте: на оне с фотографијама и на оне без фотографија, рекао је један Босанац, избјеглица” (Ugrešić 2008: 13). И у ратним околностима значај и важност породичних фотографија се не доводи у питање: „Злочинац, који је мјесецима рушио град, библиотеке, споменике, цркве, улице и мостове, знао је да уништава памћење. Зато је свом знанцу великодушно поклатио живот с правом на памћење” (Ugrešić 2008: 12). Значај фотографија за еџиланте је огроман, јер им још само фотографије враћају привид стварности које више нема, „ако нема фотографија, остају само приче: особни идентитет избјеглица гради се помоћу говора о власти тој прошлости: она је, иако постоји тек у памћењу, једина релевантна стварност” (Zlatar 2004: 131).

Приповједачица и њен идентитет посебна су тема анализе: „Идентитет приповједачице се истовремено гради и разграђује попуњавањем простора сећања на детињство, мајчину прошлост, сопствену академску каријеру. Поред реконструкције прошлости, приповједачица испитује и искуство еџила које живи док пише овај роман” (Милановић 2012: 237). Прва асоцијација на еџиланта је помисао да је цијели живот морао стати у један кофер. У коферу у коме су још многе друге за њу бесмислене

стварчице, приповједачица посједује и фотографију на којој су три непознате купачице из првих деценија двадесетог вијека, која је снимљена на ријечи Пакри, недалеко од мјеста на коме је она провела дјетињство. То је фотографија коју она носи са собом „као какву фетишну стварчицу којој не знам право значење” (Ugrešić 2008: 11). Друга фотографија која путује са њом у коферу је неуспјела фотографија, „фотографија из које зјапи бјелина” (Ugrešić 2008: 155) ње, њених пријатељица и анђела Алфреда. То вече је уједно било и задње вече њиховог састанка. Анђео је свима осим приповједачици дао перо заборава. Приповједачици је након толико времена остало само памћење и то такво које можда више свједочи о нечему што се није десило. На тај начин памћење постаје извор бола: „Памћење нас увек изневерава а посебно кад је везано за оне које најбоље познајемо. Памћење је савезник заборава, савезник смрти” (Ugrešić 2008: 73). Памћење је свођење свијета на оно што у један квадрат може да стане: „Уврштавање квадратића у албум је аутобиографија” (Ugrešić 2008: 43). Таква врста сјећања и памћења која јој је остала чини да се приповједачица осјећа погубљено и дезоријентисано. Једини утисак јој је као да се више ничег тачно не сјећа. Вриједност ове двије фотографије је „симболичка а не референтна” (Zlatar 2004: 131), јер оне не говоре ништа друго осим што указују на празнину. Још један примјер можемо видјети и на берлинском бувљаку који је крцат породичним албумима. Фотографијом ће и црна Американка Цејн покушати купити себи идентитет, иако на њима нема ниједног Црнца: „Ово су моји прабака и прадеј, ово је мој дјед, а ово моја бака, ово су моји родитељи, а ово моје тетке...С мајчине стране” (Ugrešić 2008: 303).

Уколико фотографије изостају, идентитет се може утврдити и градити једино на темељу говора о прошлости, „она је, иако постоји тек у памћењу, једина релевантна стварност” (Zlatar 2004: 131). Приповједачица памти само оно што фотографише: „Покушала сам се присјетити нечег другог, али сјећање је упорно остајало фиксирано на садржаје с фотографија” (Ugrešić 2008: 38). Постоји симетрија између фотографија и памћења: „Тамо гдје престају наше заједничке фотографије (и почињу моје слике из школе, моје слике с ђачких љетовања, моје слике с мојим пријатељицама) престаје и зона сјећања” (Ugrešić 2008: 105). Њена зона заборава почиње на мјесту гдје се њене и мајчине слике раздвајају.

Другачији поглед на медиј фотографије можемо видјети у другом дијелу романа, „Поетика обитељског албума”. Фотографије које њена мајка чува, премијешта, слаже доказ су мајчине прошлости, при чему њихова власница врши избор које ће сачувати, које поцијепати или са њих уклонити људе који су и из живота ишчезли. Мајка на слике гледа као на људе, посматра их као појединце: „Да ми је знати зашто сам њих ставила у албум” (Ugrešić 2008: 23). У изазовним временима фотографије су другачије биле распоређене, али увијек су оне биле мајчина једина имовина: „Сједила је тако у свом стану као у влаку, не путујући

никамо, јер и није имала камо, и држала на кољенима своју једину имовину, своје албуме, свој скромни досје живота” (Ugrešić 2008: 37). Веза између породичног албума и аутобиографије је неоспорна.

Значај фотографија сеже и даље и постају дио биографије појединца. Албум и аутобиографија дјелатности су вођене руком невидљивог анђела носталгије. Својим тешким, сјетним крилом анђео носталгије отпухује ђаволе ироније у страну. Због тога готово да и нема *комичних* албума, *ружних* фотографија, *смијешних* аутобиографија. У тим најискренијим и најособнијим од свих жанрова – албуму и аутобиографији – шкарице цензуре су најмарљивије (Ugrešić 2008: 45).

Посматрајући велики број фотографија, њена мајка увиђа да више нема свијета са којим се идентификовала. Гледајући своје слике стиче утисак како ни њен живот није постојао: „Понекад ми се чини да нисам ни живјела” (Ugrešić 2008: 40). Приповједачица и себи купује албум, али фотографије не завршавају у њему: „У доњој, најдубљој ладници мог писаћег стола комешају се фотографије” (Ugrešić 2008: 49). Фотографије које посједује стварају јој бол и сјећају је да је смрт неизбјежна. Једног дана када бол који осјећа ишчезне, смоћи ће снаге да свој живот разврста у албум фотографија. Њен идентитет је у расулу: „Не разумијем смисао свега тога, ја сам у расулу, ја сам уморни људски примјерак, каменшчица, случај те, ето, избацио на другу, сигурнију обалу” (Ugrešić 2008: 18).

Неопходна ставка идентитета је и однос са мајком: „Она дефинира наш однос с другима на начин да тијеком одрастања обликује наш идентитет путем понашања и емоција” (Gažić 2018: 15). Однос између мајке и кћерке није статичан, мијења се са временом и приликама које то вријеме носи са собом. Њена мајка је поријеклом из града Варне, у Бугарској. Мајка је одлучила да остане у земљи која се распада, иако то искуство доживљава по други пут, а за приповједачицу њена домовина се губи заједно са мајком. Дио емоција и вриједности које мајка носи са собом, а везане су за бившу Југославију преносе се и на кћерку: „Дио вриједности, дио емоција везаних за бившу Југославију такођер се приказује сјећањем на мајку, на њен однос према тој држави и њезину несигурност у промијењену свијету” (Ladányi 2008: 125). Иако ће приповједачица на више мијеста у роману тврдити како своју мајку довољно не познаје, ипак не може порећи да мајку не види у себи самој: „Познајем тек њезине гесте, покрете, изразе лица, боју гласа. Препознајем их у себи. У зрцу, у некој секунди, неком бљеску, као на дуплираној снимци, умјесто свога, ловим њезин израз” (Ugrešić 2008: 81). Признаје да мајка зна њену суштину, шифру боли. Приповједачица о својој мајци пише са дозом туге и сјете. Мајчин живот био је изазован, препун проблема, али и рјешења. У том мајчином начину рјешавања проблема и подношења пораза, приповједачица види сличност са собом, „као да је почела вољети своје заточеништво” (Ugrešić 2008: 115). Пропитивањем

свог идентитета и једна и друга доћи ће до тврдње: „Имам осјећај да би све било другачије да сам се родила као мушкарац” (Ugrešić 2008: 76). Бити жена егзилант унапријед је било убитачно.

У роману приповједачица помиње два мушкарца и љубавни однос са њима. Кроз емоционалне и сексуалне везе изграђује се идентитет субјекта у *Музеју безувјешне предаје*. Први је њен љубавник из Лисабона, а други је П. њен бивши муж. Младића Антонија упознаје у Лисабону, у тренутку када у град стиже ненавикнута на чињеницу да је изгубила своју домовину: „Нисам се још успјела навићи на губитак, нити на чињеницу да сам добила исту, али различиту” (Ugrešić 2008: 187). Провели су ноћ заједно након чега приповједачицу обузима осјећај очајања. Трагајући за љубавником схвата да заправо тражи крај који без њега нема смисла. У тренутку слабости одлучила је да му се повјери:

Стала сам хватајући дах говорити о томе како је у мојој земљи рат, како заправо не знам што ћу са собом и камо ћу, сама сам на овоме свијету, немам ни заштитника, нити дома, не знам што ће са мном бити сутра, уморна сам од тога да се претварам да ми је боље него што ми уистину јест. Све је то била истина коју, дакако, не бих никада изговорила, јер себе тако нисам ни доживљавала, самосажаљење ми је, уосталом, одувијек било одвратно (Ugrešić 2008: 197).

Очај приповједачице одмах је отклоњен поступком аутоиронизације:

Ријеч је о причи (и посебно, наведеном уломку) у којем се најјасније види Угрешићкин поступак трансформације аутобиографског жанра и његова исклизнућа у друге литерарне кодове, до којих долази механизмима иронизирања, исмијавања, пародизирања (Zlatar 2004: 133, 134).

Сусрет са бившим мужем само је обновио старе ране: „Ту је на дохват руке, сједила моја дугогодишња мора, грозница која ме предуго тресла, моје болно мјесто, моја никада зарасла рана” (Ugrešić 2008: 199). Ноћ коју заједно проводе приповједачица описује као двоструко самоубиство. Ниједна од двије везе није била стабилна. Покушај исправљања односа са мужем, завршен је неуспјехом, постао јој је далек. Антонио ког није познавала постао јој је близак због његове вјештине увјеравања. Оба искуства имала су за сврху њено преиспитивање саме себе: „Ништа заправо није изгубљено, да се према томе нема за чине жалити, да све негдје постоји, као што и ми разбацани, постојимо посвуда, да се све то негдје збраја, да се све доводи у везу” (Ugrešić 2008: 202). Ова прича представља стање измјештености приповједачице „у којој се истост не може остварити ни у љубави, једино приповједачица може у приповиједању остварити властити идентитет – приповједачице управо ове приче” (Ladányi 2008: 135, 136).

Извор

Ugrešić 2008: D. Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Beograd: Fabrika knjiga.

Литература

Gažić T. *Oblikovanje ženskog identiteta u Muzeju bezuvjetne predaje i Ministarstvu boli D. Ugrešić*. <<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A4288/datastream/PDF/view>>. 15.05.2022.

Гвозден 2001: В. Гвозден, Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности, Нови Сад: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, 49, 1-2, Нови Сад, 11–223.

Живанчевић-Секеруш 2009: И. Живанчевић-Секеруш, *Како описати различитост? Слика Друи у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Zlatar 2004: A. Zlatar, *Pisanje u egzilu/azilu. Muzej Bezuvjetne predaje i Ministarstvo boli u kontekstu proze Dubravke Ugrešić*, u: A. Zlatar, *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak, 119–138.

Јовановић 2006: Н. Јовановић, Мотив три жене у Музеју безувјетне предаје Дубравке Угрешић, Београд: *Реч*, 74, Београд, 107–126.

Korljan-Bešlić, J. *Ironija u prozi Dubravke Ugrešić*. <<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5934/1/Korljan%20Be%20C5%A1i%20C4%87,%20Josipa.pdf>>. 15.05.2022.

Korljan, Škvorc 2011: J. Korljan, B. Škvorc, *Upisivanje ženskosti u popularnu/fantastičnu/političku teksturu gledišta – o prozi Dubravke Ugrešić*, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, Split: Filozofski fakultet, 65–84.

Ladányi 2008: I. Ladányi, *Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić*, Rijeka: *FLUMINENSIA*, 20, 1, Rijeka, 119–138.

Lukić 2006: J. Lukić, *Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fiktionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić*, u: Ž. Benčić i D. Fališevac (ured.), *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb: Disput, 461–476.

Милановић 2012: Ж. Милановић, *Два писца и Друи*, Београд: Службени гласник.

Милановић 2019: Ж. Милановић, *Књижевност и идентитет: између пошчињености и слободе*, Београд: Службени гласник.

Said 2005: E. Said, *Razmišljanja o egzilu*. <<http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu>>. 15.05.2022.

Свирчев 2010: Ж. Свирчев, *Ах, тај идентитет: деконструкција родних стереотипа у сиваралашћу Дубравке Угрешић*, Београд: Службени гласник.

Ugrešić 2000: D. Ugrešić, *Pisati u egzilu*, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*. 60(6), Beograd, 97–109.

Ugrešić 2002: D. Ugrešić, *Kultura laži (antipolitički eseji)*, Zagreb-Beograd: Konzor-Samizdat B92.

TANJA P. KOJIĆ / MOTIF OF EXILE IN THE NOVEL *MUSEUM OF UNCONDITIONAL SURRENDER* BY DUBRAVKA UGREŠIĆ

Summary / The paper explores the motif of exile in the novel *The Museum of Unconditional Surrender* by Dubravka Ugrešić. The emphasis is on the great influence of exile on the construction of identity in the period of post-war trauma. The theme of displacement from the space of identity permeates the entire work, which puts the question of identity at its centre. On the basis of theoretical assumptions of imagology and postmodern theories of identity, there is a violation of the concept of collective identity resulting from the disintegration of Yugoslavia, but also of individual identity that has been disrupted. Exile in this novel means the abolition of the space of identity, because the subject is in an unframed time and space. The individual experience of an exile is always linked to a collective identity because it is a matter of common loss. An analysis of the motifs of exile led to the conclusion that the stories in this novel by Dubravka Ugrešić are stories about individuals between whom there is no sense of community.

Keywords: exile, *Museum of Unconditional Surrender*, Dubravka Ugrešić, imagology, identity, fragmentarity.

Примљен: 17. јуна 2022.

Прихваћен за штампу јануара 2023.

Gordana B. Ćirić Ognjenović¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za anglistiku

THE PRODUCTION OF SPACE IN PAUL AUSTER'S NOVEL *MOON PALACE*

The aim of this paper is to present an analysis of the postmodern space in Paul Auster's novel *Moon Palace* (1989). In the analysis, the author relies on De Certeau's (1980) distinction between 'place' and 'space' and the importance of the existence of stories for the production of space, Lefebvre's (1991) notion of dialectically produced space and the conceptual triad of space, and Murphet's (2004) view of postmodern time as the time of the death of the subject. The concrete examples from the novel are Marco's and Barber's bodies, Marco's apartment, the Central Park, the theatre, Effing's apartment, Chinatown, and the cave. The paper is expected to show that the principles of the production of space are applicable to the space in the novel *Moon Palace*.

Keywords: postmodernism, production of space, conceptual triad of space, *Moon Palace*

1. INTRODUCTION

"The anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time. Time probably appears to us only as one of the various distributive operations that are possible for the elements that are spread out in space." (Foucault 1986: 23)

The exploration of the concept of space is of particular importance for the postmodern man because, as Murphet (2004) puts it, the postmoderns live "more spatially" than the moderns, who used to live "more temporally". The study of the concept of space is relevant because space is related to the concepts of identity, narration, and history, and can be used as a means of deconstructing the picture of (American) reality.

Regarding the relationship between space and identity, it can be said that space has a transformative function and the ability to stimulate identity de- and re-construction. Certain spaces may trigger an experience of plenitude and stimulate creativity which may be restorative and transformative, resulting in personal growth and change. On the other hand, there are some spaces which might restrain this growth. Studying the impact of spaces on different characters enables an understanding

1 gordana.ciric@ff.uns.ac.rs

of how the development of the (post)modern subject in a contemporary American setting is portrayed in literature (Carpentier 2015).

The nature of the relationship between space and narration is well described by De Certeau (1980). According to him, story plays a decisive role in the foundation of space, because every description is a “culturally creative act”. In the same manner, space disappears with the disappearance of stories. The role of stories in delimitation is “to authorize the establishment, displacement or transcendence of limits” (1980: 124). De Certeau (1980: 118) also explains the concepts of place and space in terms of two sorts of determinations in stories, where one is a determination through objects, “reducible to being-there of something dead”, while the other is a determination through operations which are attributed objects and “specify spaces by the actions of historical subjects”. This means that stories transform places into spaces or spaces into places, changing relationships between places and spaces. This change can be described on a continuum from “putting in place of an immobile and stone-like order”, where nothing moves but the discourse, to the succession of actions resulting in multiple places.

The relationship between history and space is circular, where each of the concepts determines the other one. The social space of the second half of the twentieth century was determined by historical facts, such as the fact that the state got stronger worldwide, planning and organizing the society ‘rationally’ with the help of knowledge and technology, at the same time ignoring differences in political ideology, historical background, or class origin of those in power. In this same space, the violence of power provoked opposition and was answered by the violence of subversion. The modern world answered with wars and revolutions, and as Auster’s *Moon Palace* protagonist says “the war had become so large that every thought was contaminated by it, and I knew that no matter what I did or didn’t do, I was as much a part of it as anyone else” (*MP*: 28). The class struggle was not easy to get rid of, even though it was not always vocalized. Workers in the industrialized countries were opting neither for indefinite growth nor for violent revolution leading to the disappearance of the state (Lefebvre 1991: 23-24). Apart from historical facts constructing social space, it was mental space of people that constructed history, and, therefore, social space. The dissatisfaction with the state of affairs led to rebellion which reconstructed historical events, which again reconstructed social space, ad infinitum.

According to Lefebvre (1991), it is possible to deconstruct the (American) reality by decoding the code of that particular space. Even though a general code of space does not exist, specific codes established at specific historical periods may have existed. In that case, ‘subjects’, members of a particular society, would have approached their space and their “status as ‘subjects’ acting within that space” comprehending it. If it can be assumed that such coded language existed, the relevant question

is what caused such a system to collapse and should an attempt be made at reconstructing it. All that remains of codes inherent to knowledge and social practice are words, images, metaphors (21-25). By studying the metaphors and images of a particular society, we are able to reconstruct the historical and social landscape of that period.

Paul Auster's novel *Moon Palace* (1989) has often been analyzed for its exploration of the concept of American dream and the notion of The Frontier. However, contrary to *The New York Trilogy* or *In the Country of Last Things*, it has not often been a subject of interest for the theorists in the field of urban space studies (Seidl 2005). It is the aim of this paper to provide a contribution to the analysis of the production of space in the works of Paul Auster by exploring how this concept is applied and developed in his novel *Moon Palace*.

The aim of the Section 1.1, Section 1.2 and Section 1.3 is to provide an overview of the theories of the production of space in the works of Michel de Certeau (1984), Henry Lefebvre (1991) and Julian Murphet (2004).

1.1 THE CONCEPT OF SPACE IN MICHEL DE CERTEAU'S *THE PRACTICE OF EVERYDAY LIFE*

Traditionally, no important distinction has been made between the concepts of space and place. Certeau (1980: 117) makes a distinction between the concepts of *space* ('espace') and *place* ('lieu').

The main difference between the concepts is that place "implies an indication of stability", representing the order of the distribution of elements in relationships of coexistence. Such a view implies that two things cannot occur in the same position (place), because "the elements taken into consideration are beside one another, each situation in its own 'proper' and distinct location, a location it defines" (1980: 117). On the other hand, the concept of space is composed of "intersections of mobile elements – directions, velocities, and time variables". It results from "the operations that orient it, situate it, temporalize it". Space is comparable to the spoken word the meaning of which depends on the actualization, which is "modified by the transformations caused by successive contexts". Therefore, contrary to the concept of place, the concept of space lacks the stability of a 'proper'. In short, Certeau (1980: 117) regards space as a practiced place, giving an example of a street defined by urban planning (place) being transformed into space by walkers.

Certeau (1980) further explains the concepts of place and space in terms of two sorts of determinations in stories. One is a determination through objects, "reducible to being-there of something dead", while the other is a determination through operations which are attributed objects and "specify spaces by the actions of historical subjects". What this means is that stories transform places into spaces or spaces into places, changing

relationships between places and spaces. This change can be described on a continuum from “putting in place of an immobile and stone-like order” where nothing moves but the discourse, to the successions of actions resulting in multiple places (118).

Certeau (1980: 124) claims that the story plays a decisive role in the foundation of space, because every description is a “culturally creative act”. In the same manner, space disappears with the disappearance of stories.

1.2 THE CONCEPT OF THE PRODUCTION OF SPACE IN HENRY LEFEBVRE'S *THE PRODUCTION OF SPACE*

Henry Lefebvre's work *The Production of Space* (1991) is a work that creates the concept of spatial discourse, establishes the notion of dialectically produced space, and elaborates on the idea that space should be regarded as closely related to social processes.

Traditionally, the word 'space' used to have a geometrical meaning, and speaking of 'social space' would have been regarded as strange. According to Lefebvre (1991: 8), spatial practice contains the projection of elements and moments of social practice onto a spatial field. Space is more than a passive locus of social relations. It has the active – operational and instrumental – role in the existing mode of production (1991: 11). Theory of space needs to include different fields: physical – nature, Cosmos; mental – logical and formal abstractions; and social (1991: 11). In other words, space should be understood in terms of social practice, occupied by sensory phenomena, including products of imagination (1991: 12).

In describing space, Lefebvre (1991: 15) resorts to the notions of 'production' and 'the act of producing'. In explaining what it means to speak of 'producing space', Lefebvre (1991: 16) points out that when speaking of places like 'room', 'corner of the street', 'marketplace', etc. we generally use these terms to describe social space, as these terms are used to refer to a specific use of that space – “to a spatial practice they express and constitute”.

Developing the notion of dialectically produced space, Lefebvre says that in constructing 'a system of space', a spatial code is constructed, based on the words themselves and the operations performed upon them. This kind of system is applicable to a discourse on an object, rather than directly on the object itself. A logically following question is whether language precedes, accompanies, or follows social place. He resolves it saying that the 'logicalness' of articulated language functions from the start as a spatiality bringing order to qualitative chaos (1991: 16).

Another important question that is posed is to what extent may a space be read or decoded. Lefebvre (1991: 17) claims that an already produced space can be decoded and read. Even though a general code of space does not exist, specific codes established at specific historical periods

may have existed. In that case, 'subjects', members of a particular society, would have approached their space and their "status as 'subjects' acting within that space" comprehending it. In analyzing codes, it is necessary to focus on their dialectal character, seeing them as "part of an interaction between subjects and their space and surroundings" (1991: 18). Lefebvre (1991: 25) aims at destructing the codes relating to space. All that remains of codes inherent to knowledge and social practice are words, images, metaphors. This results from the fact that around 1910 the space of common sense, knowledge, and social practice was shattered. This space disappeared just like other former 'commonplaces', like the town, history, traditional morality, paternity, etc.

Lefebvre's (1991) proposition regarding the production of space that "(Social) space is a (social) product" may seem tautologous (27), but an attempt is made at reviewing its implications and consequences.

The first implication is the disappearance of the (physical) natural space. Natural space is the common point of departure, and has not simply vanished from the scene. It is still the background of the picture and exists everywhere. Nature obsesses us as everyone wants to protect and save nature, and to help retrieve its authenticity. Yet, everything conspires to harm it. Therefore, nature is becoming lost to thought, becoming "the raw material out of which the productive forces of a variety of social systems have forged their particular spaces". Nature has been defeated, waiting for its final destruction (1991: 31).

The second implication is that every society produces a space, its own space. Every society forges its own *appropriated* space, and offers it as an 'object' for analysis and an overall theoretical explication. However, social space resists analysis because of its formal complexity. Social space assigns places to (1) social relations of reproductions, i.e. the bio-physiological relations between the sexes and age groups, along with the specific organization of the family; and (2) the relations of production, i.e. divisions of labour and its organization in the form of hierarchical social functions. Production and reproduction are intertwined as the division of labor has consequences on the family, while the organization of the family interferes with division of labour. However, social space must discriminate between the two in order to 'localize' them (1991: 32). It takes time for a society to produce an appropriated social space to which that society is not identical and which indeed is "a tomb as well as a cradle". This act of creation is a process, and for it to occur it is necessary for the society to have at their disposal special places such as religious and political sites. Furthermore, it is necessary for that space to be inhabited by a "higher reality" such as the Light, i.e. life – the light if sun, moon and stars as opposed to the shadows, the nights, and hence death. Another requirement is that the family stop being the focus of social practice, because it would presuppose the dissolution of society (1991: 34). In the end, death must be simultaneously presented and rejected. The location of death is below

appropriated social space; it purifies the finiteness in which social practice occurs. Social space remains the space of society, in which all 'subjects' must either recognize themselves or lose themselves, in which they can enjoy or modify it (1991: 35).

The third implication of the initial hypothesis is stated in the following manner: "If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production". The object of interest should shift from things in space to actual production of space (1991: 36). Partial products located in space and discourse on space can only provide clues and testimony about this productive process. It is a matter of space in totality which needs to be engendered and within theoretical understanding (1991: 37). The history and its consequences, the 'diachronic', the 'etymology' of space in the sense of what happened at a particular spot and changed it become inscribed in space. However, this space is always a present space, complete with its associations and connections in their actuality (1991: 37).

In answering the question how exactly different groups of people contrive to produce space, Lefebvre (1991: 38) suggests a conceptual triad of space, which consists of *spatial practice*, *representations of space*, and *representational space*.

Regarding *spatial practice*, it can be said that the society's spatial practice produces the space of that society. It presents and entails it in a dialectical interaction; it produces it slowly, mastering and appropriating it. The spatial practice of a society can be seen through deciphering its space. Under neo-capitalism, spatial practice embodies a close relationship between daily reality (daily routine) and urban reality (the routes and networks linking up the places set aside for work, private life and leisure). Paradoxically, this association includes the most extreme separation between the places it links together (1991: 38).

Speaking of *representations of space*, this space is a conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers, as of a certain type of artist all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived. This is the dominant space of every society (1991: 38).

Representational space is the space of 'inhabitants' or 'users', and those who describe and aspire only to describe. It is the space directly lived through its associated symbols and images. This is the dominated space, and as such is the object the imagination seeks to change and appropriate. Representational space overlays physical space making symbolic use of its objects, tending towards systems of non-verbal symbols and signs (1991: 38).

Lefebvre (1991: 40) points out that if the conceptual triad of space is treated as an abstract 'model', and if it cannot grasp the concrete, than the import of this perceived-conceived-lived triad is severely limited, becoming just another ideological meditation.

1.3 THE CONCEPTS OF BODY AND SPACE IN JULIAN MURPHET'S "POSTMODERNISM AND SPACE"

Murphet's (2004) important contribution to the understanding of the concept of postmodernist space is an insight into the situation with the space of the human body. The space of the human body is more available than ever before for transformation. At the same time, it serves as a weapon of visual persuasion throughout the spaces of everyday life. Human bodies experience a crisis of identity being torn between the demands of transformability and incarnations of an Ideal unattainable by ordinary mortals. The social worshiping of body surfaces had a negative impact on the meaning of sexuality, which gained connotations of guilt, repression or unspoken desire. This results in the 'death of the subject' which focuses on its body surface rather than on self-reflection. Therefore, the 'death of the subject' is a spatial affair (2004: 117).

Murphet (2004: 117) quotes Henry Lefebvre (1991):

"Bodies are transported out of themselves, transferred and emptied out, as it were, via the eyes: every kind of appeal, incitement and seduction is mobilized to tempt them with doubles of themselves in prettified, smiling and happy poses; and this campaign to void them succeeds exactly to the degree that the images proposed correspond to "needs" that those same images have helped fashion. So it is that a massive influx of information, of messages, runs head on into an inverse flow constituted by the evacuation from the innermost body of all life and desire"

He claims that this quote illustrates the point that our bodies are shaped by that "massive influx of information". The body has more to do with cultural messages that enter and fashion us through the eyes than with biology itself (2004: 117). The background, as surfaces rather than depths dominate.

In this paper, an attempt will be made at applying the presented theoretical framework on the analysis of the production of space in the novel *Moon Palace*.

2. THE PRODUCTION OF SPACE IN MOON PALACE

In Section 2, the motivation behind choosing the topic of the production of space in *Moon Palace* will be explained, and the theoretical concepts developed by Certeau de (1980), Lefebvre (1991), and Murphet (2004) will be applied in the analysis of the production of space on the concrete examples from the novel.

2.1. THE IMPORTANCE OF SPACE IN THE NOVEL

“If you don’t go out there, he said, you’ll never understand what space is. Your work will stop growing if you don’t make the trip. You’ve got to experience that sky, it will change your life.” (MP: 112)

The motivation behind choosing the topic of the analysis of the production of space in *Moon Palace* is manifold, and it is rooted in different layers of the novel’s essence. Since the very beginning, many hints are given at the importance of the discovery of new places and creation of new – geographical, social and mental – spaces.

First, the name of the protagonist suggests that his story is that of a melancholic, both physical and psychological, exploration (Hill: 2015). “Marco Stanley Fogg” echoes the fate of the protagonist that would carry him to “places where no man had ever been before” (MP: 15) in more than one way:

Marco was for Marco Polo, the first European to visit China; Stanley was for the American journalist who had tracked down Sr. Livingstone “in the heart of darkest Africa;” and Fogg was for Phileas, the man who had stormed around the globe in less than three months (MP: 15)

The aspect of his name’s etymology that Marco particularly identifies with is the resemblance of his surname to the German word for ‘bird’. He often imagined that some ancestor of his had actually been able to fly through fog, not stopping until it reached America. Furthermore, at some point in his teenage life, Marco started signing his papers as M.S. Fogg, and delighted in the fact that the initials stood for manuscript, which is whispering that he will be the author of an extraordinary life story. In the course of his life, M.S. is exposed to the content dealing with the question of travel and exploration. Uncle Victor takes him to watch the movie “Around the World in 80 Days”, gives him 1492 books, which echoes the year of the Columbus’ discovery of America, and teaches him to expect that some new truth is revealed to people “out there”. Furthermore, Effing and M.S. read books dealing with the question of travel into the unknown and the discovery of new worlds. Effing tells him about the journey in the west that he undertook because he believed that it will enable him to understand space better, and thus enhance his art. Marco’s excursions with Effing teach him how important space is for people. Later, Marco accepts to go “on a journey that was doomed to failure”, because “only the going itself would matter” (MP: 205).

All of this suggests that Marco’s story is an existential journey through the nation’s expansive evolution, taking us from the urban sprawl of a modern Manhattan to the visions of older America (Hill 2015), from the world which is a tomb for the protagonist to the world that he will learn to see as a cradle.

2.2 (SOCIAL) SPACE IS A (SOCIAL) PRODUCT, AND (MENTAL) SPACE IS A (MENTAL) PRODUCT

In this subsection, the concrete examples from the book will be analyzed in terms of the claim that (social) space is a (social) product, and (mental) space is a (mental) product. It will be shown that social space and mental space cannot be separated, or, in other words, “the inner and the outer could not be separated except by doing great damage to the truth” (MP: 28).

2.2.1 Marco's apartment

“The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. (...) I could follow my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear.” (MP: 27)

Marco's apartment is an example on which the hypothesis that physical and mental space are inseparable, i.e. that (mental) space is a (mental) product, will be tested and elaborated. It is also an example that will provide insight into the transformative function of space and its ability to, in Carpentier's (2015) terms, stimulate identity de- and reconstruction.

Having paid his uncle's funeral costs, Marco realizes that very little of the money he was given by his uncle is left. He rents an apartment in New York that is “bare and grubby”, furnished with 1492 books that his uncle gave him. This apartment of Marco's becomes a liminal space for him. The first moment in which his apartment becomes a liminal space which turns him further inwards is when he sees “a neon sign, a vivid torch of pink and blue letters that spelled out the words MOON PALACE” (MP: 22). Even though he is aware that this is the sign from the Chinese restaurant, the sign completely transforms the space he inhabits:

“A bare and grubby room had been transformed into a site of inwardness, an intersection point of strange omens and mysterious, arbitrary events.” (MP: 22)

Together with the spatial transformation, his being undergoes identity reconstruction. Marco claims not to have experienced anything so sudden, irrational and absolute, which caused his fears to lose their hold of him. However, as Carpentier (2015) points out, this liminal experience does not lead to reintegration in the society, because he continues to live outside the norms. In other words, he literally inhabits “the site of inwardness”. The sign somehow separated him from the rest of the world, further restating his mental isolation.

Marco's grief for his uncle was so strong that he perceived it as “something more tangible, more calculable in its effects, more violent in the damage it produced” (MP: 24), and he decided to mourn him by reading every book his uncle gave him. It consoled him to occupy the

same mental space his uncle once occupied, to read the same words, live the same stories, and think the same thoughts. However, due to his poor financial situation, Marco had to sell his uncle's books, and consequently destroy his furniture. This is a point at which the relation between the physical and mental space is at its peak. Marco feels that along with his furniture his being is dismembered. While his room was being reduced to "a palpable, burgeoning emptiness", his life was being reduced to "nihilism raised to the level of an aesthetic proposition" (MP: 25).

In De Certeau's (1980) terms, the disappearance of the apartment as a place which indicates the notion of stability actually produces it as a space which Marco's thoughts contextualize and inhabit.

2.2.2 Central Park

"In the park, I did not have to carry around this burden of self-consciousness. It gave me a threshold, a boundary, a way to distinguish between the inside and the outside. If the streets forced me to see myself as others saw me, the park gave me a chance to return to my inner life, to hold on to myself purely in terms of what was happening inside me." (MP: 50)

Marco's experience in the Central Park provides a basis for the analysis of the implications of Lefebvre's hypothesis that "(Social) space is a (social) product". In the Central Park we testify the disappearance of nature in its raw form. This is "a man-made natural world", "nature enhanced" offering "a variety of sites and terrains that nature rarely gives in such a condensed area" (MP: 53). Nature in its raw form disappears, and it is as important as long as it lends itself into being *appropriated*. The space of Central Park is forged into "a place devoid of associations, a place that could have been everywhere" (MP: 49). It has nothing to do with New York, because people created it to be the space of a refuge from the burden of everyday social practices and rules that exist in other social spaces. Marco says that the same things that would have alarmed the citizens of New York anywhere else were dismissed as casual amusements, that it was "live and let live" (MP: 50). However, this could have also been regarded as his perceived space resulting from his mental state of panic while searching for a refuge. If he were not to regard the park as a cradle, the whole city would be one big open tomb for him.

The third implication of Lefebvre's hypothesis, which says "If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production", can be related to the analysis of what the park is in terms of the representational (lived) space. Namely, Marco, together with the reader, sees the park as a "refuge of inwardness against the grinding demands of the streets" (MP: 49) until he experiences the episode of being scrutinized and laughed at for having to eat out of the garbage can. From the moment we gained knowledge of what happened at that particular spot, we reconstruct the place and we no longer see it as a

refuge or as a cradle. For Marco, this reconstruction of the appropriated space culminates in the episode of the incessant rain which causes him a delirious fever. He dreams of two big eyes scrutinizing him, which means that he is subconsciously aware that in the park there are some societal demands that he has not lived up to. The Central Park as a representational space (lived space) is the same as any other place in New York. It depended on Marco's mental space whether that is, in Carpentier's (2015) terms, a smooth or striated space for him.

2.2.3 The theater

"It was not a theater so much as a shrine, a temple built to the glory of illusion." (MP: 47)

Marco's description of the theatre can be used as an answer to the question how exactly different groups of people contrive to produce space (Lefebvre 1991: 38).

Even though as a perceived space the theatre should be a typical place for leisure appropriated by daily routine of people who visit it, as a conceived and lived space it is different. Speaking of its representations (conceived space), it is built as "a temple to the glory of illusion", with its chandeliers hanging in the lobby, marble staircases, and rococo embellishments on the walls (MP: 47). However, on the day when Marco visits the theater, it is full of drunks and addicts, men with scabs on their faces, men who snored and farted, man who sat there pissing in their pants, and a crew of ushers patrols the aisles looking for dead bodies (MP: 47). This shows as that as a representational space, this "temple to the glory of illusion" is more of a shelter than a theatre. The temporary illusion that it provides them with is that there is still life for them, until the moment when the theater turns into a tomb and the ushers come to put an end to the illusion.

2.2. 4 Effing's apartment

"It was one of those enormous West Side apartments with long corridors, sliding oak partitions between rooms, and ornate molding on the walls. There was a dense, Victorian clutter about the place, and I found it difficult to absorb the sudden plentitude of objects around me: the books and pictures and little tables, the jumble of carpets, the hodgepodge of woody dimness." (MP: 78)

Apart from representing a physical refuge, for Marco Effing's apartment represented a place of mental refuge from the exposition to the world around him. Even though Marco's room was "a spare little place" and "a rudimentary enclosure no larger than a monk's cell" (MP: 83), it represented a space of liberation for him. The sense of detachment he experienced while spending time in the apartment was enhanced by the

books that he read to Effing, which were telling about faraway places. As he says, he was so engrossed in what he was reading that he hardly knew where he was anymore, that he felt no longer in his skin (*MP*: 86). The feeling of detachment from the real world around him goes in favor of De Certeau's (1980) view that a story plays a decisive role on the foundation of space. It does not matter where they are physically, during their reading sessions Effing and Marco occupy the same mental space and are closer than ever.

2.2.5 The West and the cave

"If you don't go out there, he said, you'll never understand what space is. Your work will stop growing if you don't make the trip. You've got to experience that sky, it will change your life." (*MP*: 112)

For both Marco and Effing, the journey to the West was transformative and led to identity reconstruction. Effing's experience provides a basis for the analysis of the hypotheses that (social) space is a (social) product, and that (mental) space is a mental product, while Marco's experience provides a basis for the latter hypothesis.

After the death of his friend's son in the Utah, Effing continues with his journey. The journey is so difficult for him that he wishes to vanish. Based on his descriptions of the space, it may be seen that they are the product of his mental state. As he is losing hope of regaining his past life reducing his memories to a blank slate, all that he perceives around him is "bloody silence and emptiness". For him, "there is no world, no land, no nothing" and the only space he occupies is in his head (*MP*: 116). Such mental state is in accordance with the status of the cave as a locus of death, since there is a dead body inside (Carpentier 2015). He was searching for a tomb, and a tomb he found. However, when Effing realized that the cave is furnished with everything necessary for survival, his mental state changes, and with it the cave is transformed into a "nourishing and life-giving space" (Carpentier 2015). This mental shift is liminal for Effing, as it leads to his artistic identity reconstruction. He is reborn as an artist who understands that "the true purpose of art was not to create beautiful objects" (*MP*: 125). At this point, the effects of his identity reconstruction on space as a social product may be analyzed. Namely, the cave does not need to exist as a conceived space whose spatial order is imposed on by planners or critics. Effing is freed of them, and he creates a lived space, an authentic realm of his, through the images and symbols that reflect his mental state, rather than the rules of the works of art. However, when Effing murders the bandits who come to the cave, the cave once again becomes the locus of death. The experience of killing is so liminal for Effing, that he undergoes a literal identity reconstruction and decides to bury his past. Due to this, the cave is once again reconstructed as a space of death, i.e. "the tomb in which he had buried his past" (*MP*: 134). It is also interesting to analyze

Kitty Wu's remark that his facts about the story of the cave may not be true, but that it still would not mean that he was not telling the truth. If that were the case, it would mean that the existence of mental spaces is equally important and true as the existence of physical spaces, because they can still serve as mental refuges. Marco's journey to the West was transformative as well. Just like Effing, Marco embarked on the journey with the idea of recognizing himself or losing himself, rather than finding something physically existent:

"We would search, but we would not find. Only the going itself would matter, and in the end we would be left with nothing but the futility of our own ambition. This was a metaphor I could live with, the leap into emptiness I had always dreamed of." (*MP*: 205)

In Carpentier's (2015) terms, Marco's journey was full of liminal experiences that caused shifts between smooth and striated spaces. After he inherited money from Effing and reconstructed the missing parental figure, he started inhabiting striated space. However, as Carpentier (2015) points out, when one space becomes too dominant in one's life the other space intervenes, because living in only one space would lead to destructive fragmentation. What is interesting here is that despite the fact that on the outside nothing changes for the better after Marco is robbed of his money, he does not remain in smooth space. It is his mental space that reconstructs the space around him and causes it to become striated again.

2.2.6 Chinatown

"Chinatown was like a foreign country to me, and each time I walked out into the streets, I was overwhelmed by a sense of dislocation and confusion." (*MP*: 166)

Marco's description of his life in Chinatown provides proof for Lefebvre's (1991) claim that every society produces its own appropriated space and offers it as an object for analysis. Namely, while living in Chinatown, Marco feels that nothing, not even himself, is familiar to him anymore. Even though that was America, the codes of the Chinatown's inhabitants to him were like a sign language bereft of any real content. He was not able to "gain entrance past the mute surfaces of things" (*MP*: 166), which shows that there is no one single code used in the production of space. Rather, as Lefebvre (1991) points out, specific codes, consisting of words, images and metaphors, may have existed. Even though Marco was an authentic inhabitant of this appropriated space, he did not make part of the lived space completely, as the lived space was a product of its associated images and symbols that he did not understand. However, due to the fact that his mental space was now a striated space, Marco did not mind being an outsider. For him it was "a strangely invigorating experience, and in the long run it seemed to enhance the newness of everything that was happening" (*MP*: 166).

2.3 HUMAN BODY AND SPACE

“In the streets, everything is bodies and commotion, and like it or not, you cannot enter them without adhering to a rigid protocol of behavior.” (MP: 49)

The treatment of the human body in terms of postmodern space is exemplified in Marco's experience of identity de- and reconstruction wearing the tweed suit and living in the Central Park, Solomon Barber's fate, as well as Barber's relationship with Emily.

Solomon Barber was a man of extraordinary intellectual qualities, but he was so “immense, monumental in his bulk, a pandemonium of flesh heaped upon flesh” that M.S. hesitated to approach him when he first saw him. Since Barber lived in the society of the death of the subject and even getting near the Ideal was unattainable for him, “his body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it” (MP: 172). Being desperate, Barber creates his own mental space in the world of books, pretending that as long as he keeps his self-sabotaging thoughts silent he remains free from his own body. As Murphet (2004) points out, the social worshiping of body surfaces had a negative impact on the meaning of sexuality, resulting in the connotations of guilt, repression or unspoken desire. Barber's relationship with Emily may be regarded as an example of the misjudgment of the essence of sexuality. If sexuality is regarded as a purely physical phenomenon, their relationship may be considered grotesque, because it would be impossible for a girl like Emily to have a relationship with a man like Barber voluntarily and without hidden intentions. In the postmodern society they inhabit, no one ever stops for a moment to reflect on their relationship as something more than physical. Therefore, they become the oppressed outsiders. What is more, Emily seems to adopt that vision of herself and sees the reflection of it in Barber, which is why she decides to leave him forever. A liminal experience that brought a change in Barber's life is the hair loss. It is an experience that could have caused Barber to bury himself in his body even more. However, it led to the deconstruction of his identity as “the obese Solomon Barber” and reconstructed it as “The Man Who Wore Hats” (MP: 175). This ability for transformation is a feature of the postmodern body, and shows that the body has a lot to do with cultural messages. At the same time, it shows how superficial it is of people to give chance only to those who express themselves on the surface. What is also interesting to notice is Barber's identity as the obese man who wore hats is deconstructed shortly before his death. He has finally constructed his identity as a son and as a father, which was a strong desire of his, reflected in the teenage book he wrote and in the attempts he made at reaching Marco's uncle Victor.

In the course of his life, Marco has experienced that “the way you act inside your clothes is of the utmost importance” and that “the odd

gestures of any kind are automatically taken as a threat" (*MP*: 49) on several occasions. Marco was very devoted to his uncle Victor, who had a parental role in his life. After the separation with his uncle, and later the uncle's death, Marco's identity as an orphan was once again reconstructed. In order to lessen his pain, Marco tries to occupy the same mental space as his uncle used to. One of the ways to lessen the pain and satisfy the desire to have his uncle near him was to wear his greenish tweed suit. Since Marco was a teenager, this tweed suit restated his status as an outsider. It became the badge of his identity, the emblem of how he wanted the others to see him (*MP*: 22). What seems to happen here is that Marco relies on the superficiality of the others, trading the suit for a mark of eccentricity, at the same time hiding the emotional side of his personality, which he felt would be torn apart if it were not for the suit. Having turned himself "into a nothing, a dead man tumbling head-first into hell" (*MP*: 1), Marco did not have the courage to walk the streets risking that he would meet the old crowd from the West End bar, classmates, and former professors, since he "did not have the courage to withstand the looks they would give me, the stares, the mystified second glances" (*MP*: 46). It tells a lot about the postmodern society that fact one expects the stares and judgment rather than help from the ones he use to spend time with. Another time when Marco experienced the function of the body as a weapon of visual persuasion was when he was called for the army. He describes "a pathetic bunch of people", which consisted of boys with withered arms, the obese, the ugly, saying that they were "the simpletons, the grotesques, the young man who did not belong anywhere" (*MP*: 66). It seems as though they are not allowed to belong in the postmodern space, and many of them will probably share the fate of Solomon Barber and be forced to create and inhabit their own mental space.

In sum, it has been shown in the novel that postmodern space is indeed the space in which "surfaces, rather than depths, dominate" (Murphet 2004: 117).

3. CONCLUSION

In conclusion, this paper has provided evidence for the hypotheses which say that (social) space is a (social) product, and that (mental) space is a mental product. In providing evidence for the first hypothesis, the author mainly relied on Lefebvre's (1991) notion of the conceptual triad of space. In providing evidence for the second hypothesis, the author relies on mainly on Carpentier's (2018) distinction between smooth and striated space. The examples that supported the first hypothesis are Central Park and the theatre, the examples that supported the second hypothesis are Marco's apartment and Effing's apartments, while the examples of the West and Chinatown supported both hypotheses.

Regarding the area of further research, it would be interesting to explore the correlation between language and space, and the importance of the story in the foundation of space. In accounting for the correlation between language and space, Lefebvre's (1991) proposition that an already produced space can be decoded and read should be taken as the basis. Lefebvre (1991) says even though a general code of space does not exist, specific codes established at specific codes of time may have existed, which can be seen through the different codes (images, metaphors and symbols) that the three storytellers – Marco, Barber and Effing – use. Regarding De Certeau's (1980) claim of the importance of stories for the foundation of space, one could take into account the (mental and physical) space that Effing creates for Marco when he sends him to see the Blakelock's painting, the importance of Effing's obituary in the creation of the space of the West, etc.

References

- Carpentier 2018: L. Carpentier, "Space and Subjectivity in Modern American Literature. A Study of *The Great Gatsby*, *Moon Palace*, and *Cosmopolis*". A dissertation submitted to Ghent University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Comparative Modern Literature.
- Certeau de. 1984: M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkley: University of California Press.
- Foucault 1986: M. Foucault, "Of Other Spaces". In *Diacritics* 16, quoted in Murphet, J. (2004)
- Hill 2015: G. Hill, "Review of *Moon Palace* by Paul Auster"
<http://www.takenotewriting.com/review-of-moon-palace-by-paul-auster/> 5.5.2022.
- Lefebvre 1991: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford: Basil Blackwell.
- Murphet 2004: J. Murphet, "Postmodernism and space", in S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, New York: CUP. 116-136.
- Seidl 2005: Ch. Seidl, "Regeneration through Creativity: the Frontier in Paul Auster's *Moon Palace*", *Philologie im Netz*, vol. 31, 2005, pp. 60-78.

Gordana B. Ćirić Ognjenović / PRODUKCIJA PROSTORA U ROMANU *MESEČEVA PALATA POLA OSTERA*

Rezime/ Cilj ovog rada jeste predstavljanje analize postmodernog prostora u romanu Pola Oстера *Mesečeva palata* (1989). Autor se u procesu analize oslanja na razliku između pojmova „mesto” i „prostor” i važnost postojanja priče za produkciju prostora (De Certeau 1980); pojmove dijalektički proizvedenog prostora i konceptualne trijade prostora (Lefebvre 1991), kao i viđenje postmodernog vremena kao vremena smrti subjekta (Murphet 2004). Konkretni primeri iz romana na kojima je analiza izvršena su Markovo i Barberovo telo, Markov stan, Central park, pozorište, Efigov stan, Kineska četvrt, i pećina. Rad pokazuje da su principi produkcije prostora pri-

menljivi na prostor u romanu Mesečeva palata, potvrđujući teze da je svaki prostor društveni i mentalni prostor.

Ključne reči: postmodernizam, produkcija prostora, konceptualna trijada prostora, Mesečeva palata

Примљен: 7. новембра 2022.

Прихваћен за штампу децембра 2022.

Никола Петровић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Докторске академске студије филологије

DIVINE VIOLENCE AND ITS MANIFESTATIONS IN CHUCK PALAHNIUK'S *FIGHT CLUB*²

This paper deals with Walter Benjamin's concept of divine violence and its manifestations in Chuck Palahniuk's novel *Fight Club*. In the introductory part of the paper, we focus on various thinkers' writings on divine violence. We start with Benjamin's original conception, and then connect it to Peg Birmingham's understanding of Hannah Arendt's power and its relationship to divine violence, as well as Slavoj Žižek's interpretation of divine violence. After that, we formulate a comprehensive definition of divine violence. In the next part, we focus on various instances of divine violence in Chuck Palahniuk's *Fight Club*. We analyse the novel and decide whether or not, and to what degree the committed acts of violence, as well as other behaviours of characters, meet the criteria for divine violence.

Key words: Slavoj Žižek, Walter Benjamin, divine violence, *Fight Club*

THEORETICAL INTRODUCTION

Divine violence has a long history and has been dealt with by several thinkers, the first of them being Walter Benjamin, the “inventor” of the term. In his 1921 essay titled “Critique of Violence”, Benjamin contrasts two types of violence: mythic violence and divine violence. According to Benjamin, the two types of violence are opposed to one another. Mythic violence “proves closely related, indeed identical, to lawmaking violence” (1996: 248). It is performed with reference to a particular end, and represents a means for reaching that end. It is through mythic violence that a particular order, state of things, is established as well as maintained. In his essay, Benjamin notes that mythic violence is harmful: “All mythic, lawmaking violence, which we may call ‘executive,’ is pernicious” (Ibid. 252). To this he adds that “[p]ernicious, too, is the law-preserving, ‘administrative’ violence that serves it” (Ibid.).

Opposed to mythic violence stands divine violence. It is, according to Benjamin, the negation of mythic violence, constituting “its antithesis in all respects” (Ibid. 249). While the principle behind mythic violence

1 n.petrovic-16515@filfak.ni.ac.rs

2 Аутор овог рада је Стипендиста Министарства просвете

is power, the principle behind divine violence is justice. While mythic violence relies on a particular end, divine violence, according to Alison Ross' reading of Benjamin, "stands outside this schema" (2014: 101), as it serves no ends. Benjamin provides a succinct definition of divine violence against the background of mythic violence:

If mythic violence is lawmaking, divine violence is law-destroying; if the former sets boundaries, the latter boundlessly destroys them; if mythic violence brings at once guilt and retribution, divine power only expiates; if the former threatens, the latter strikes; if the former is bloody, the latter is lethal without spilling blood (1996: 249-50).

It is a type of violence which is set out to destroy the existing order. It has appeared as a direct consequence of it, and now seeks to abolish its own cause. This destruction is its only end.

Another thinker who elaborated on divine violence is Peg Birmingham. In her reading of Hannah Arendt's *On Violence*, Birmingham claims that Arendt's distinction between violence and power is "drawn from Benjamin's distinction between mythical and divine violence" (Birmingham 2010: 5). Birmingham further claims that the understanding of this distinction will help us clarify Benjamin's concept of divine violence (Ibid. 8). What is mythic violence for Benjamin is simply violence for Arendt. Arendt's (1970: 46) conception of violence is that violence is "instrumental". As such, it serves as a tool to achieve certain ends. Birmingham (2010: 4) also notices how Arendt considered every founding gesture necessarily violent, just as mythic violence is an establishment of a particular order.

Opposed to violence is what Arendt calls power.³ "[W]here the one rules absolutely," Arendt states, "the other is absent" (1970: 56). What is power then? It is that which "corresponds to the human ability not just to act but to act in concert" (Ibid. 44). It is then a form of unity between individuals. Power, Arendt makes it clear, is only ever present in groups, as it "is never the property of an individual," but exists only as long as the group exists (Ibid.). Power emerges when there is a willing union. As such it is opposed to authority, which, according to Arendt, is marked by "unquestioning recognition by those who are asked to obey" (Ibid. 45). Individuals are powerful when they themselves, without any coercion from the outside, decide to gather and act together. Additionally, power relies on numbers, while violence does not (Ibid. 42). We can see a manifestation of power in one of Benjamin's own examples, namely, the proletarian general strike, where unity and numbers of the workers are used to abolish state power (Benjamin 1996: 246).

There are, however, certain aspects of power which are irreconcilable with divine violence. For example, Arendt (1970: 50) notes how power may appear among those who rule, when there exists solidarity between them, and uses the solidarity of the slave masters over the slaves as an ex-

3 This power is not the power Benjamin connects to mythic violence.

ample. This is unimaginable and incompatible with Benjamin's divine violence, which has the goal of destruction of the mythic violence, which, in the case of slave masters, power is helping perpetuate. However, we should not completely dismiss the notion of power because of its broader use. We should accept Birmingham's insights about the connection between power and divine violence, but also be ready to draw a line to it being completely equal to divine violence. Ultimately, we shall add to our current conception of divine violence the possibility of numbers and solidarity among those who are enacting it.

A more elaborate and direct approach to divine violence was provided by Slavoj Žižek. According to Žižek, divine violence emerges as a response to the smooth functioning of the system. The people affected, since they are "systematically deprived of their rights, of their very dignity as persons, [...] are eo ipso also released from their duties toward the social order" (2011: 116). Excommunicated from the system that provides them nothing but degradation, the people might rise up against it. At first sight, to those not taking part in this dissent, the violence of the excommunicated "seems to arise 'out of nowhere'" (Žižek 2008: 10). Upon closer inspection, however, it becomes clear that this violence has its source. As Žižek claims, it is actually a response "to years—centuries even—of systematic state and economic violence and exploitation" (2011: 115), that is, to mythic violence.

The ways in which this violence appears may greatly differ, it can take any shape "from "non-violent" protests (strikes, civic disobedience) through individual killings to organized or spontaneous violent rebellions and war proper" (Žižek 2009: 519). Žižek seems to differ from Birmingham and her reading of Arendt, as he never limits acts of divine violence to only collective acts. The point here is that, in itself, no act is divine. The same act can be both an instance of mythic violence and divine violence. For example, executing a criminal is an instance of mythic violence, as it has a law-preserving function, while killing someone in a revolution is an instance of divine violence since it is law-destroying. There is nothing in the act of killing itself (or any other act of violence) that makes it divine; it is, ironically, everything around the act that matters. As examples of divine violence, Žižek includes the Reign of Terror, the Red Terror, the looting crowds in Rio, and even taunting of Lossky's son by a working class schoolmate (Žižek 2008: 10, 196, 202), as well as stabbings by Palestinians in Israel (Youtube 2017: 02:40 – 2:53). What all these have in common is that they were law-destroying and that they were carried out by those outside the system.

Žižek also agrees with Benjamin that divine violence is not enacted so that particular ends can be reached. When it comes to divine violence, the end does not matter – it is the lack of it that does. Divine violence is not "divine" because it serves a higher purpose, some noble goal which will benefit people; it is divine precisely because it is "not a means, an instru-

ment for achieving a “higher” goal,” because it does not serve any particular end, or as Žižek puts it – “it doesn’t serve anything, which is why it is divine” (2009: 521). Noble as the “higher” purpose might be, as soon as it becomes the goal, divine violence becomes mythic violence, marked with “the same problem[s] it is seeking to overcome” (Meylahn 2013, 4).

Divine violence is thus properly seen as “means without end” (Žižek 2009: 519). While it does not aim to achieve any goal, it does produce certain effects – it goes against the system, it seeks to negate it completely. Chris Berg (2010: 8) is then right to affirm that divine violence has “no political goals, outside the disestablishment of the status quo”. It does not necessarily achieve this by explicitly setting the destruction of the system as its goal, rather, the very manifestation of divine violence is “its antithesis in all respects” (Benjamin 1996: 249). This is why Žižek states that divine violence is “a violence-justice beyond Law” (2009: 515). Despite divine violence serving no ends and offering no new alternatives, it does open up a space where something new may emerge (Ibid. 518). It is, essentially, the base violence necessary for change.

What is missing in divine violence is not just an end towards which it strives, but also any form of external entity by reference to which it legitimizes itself. Violence is not divine when it tries to validate itself by reference to God, the march of history, “People’s Will” or anything similar (Žižek 2008, 202). It is divine precisely when it is committed with no God in mind. This means that those participating in divine violence will not use any of the aforementioned as an excuse for their actions, nor present themselves as “mere instruments” in their service. Divine violence is, Žižek argues, “the heroic assumption of the solitude of sovereign decision” (Ibid.). It is the individual who takes the ethical responsibility for the act he has committed – the act he committed of his own volition, not in the name of some authority outside him. And herein lies a crucial aspect of divine violence – “there are no “objective” criteria enabling us to identify an act of violence as divine” (Ibid. 200), whether an act of violence is divine or not can only be decided from the subjective point of view. For this reason, Žižek (2009: 521) writes that “the same act that, to an external observer, appears merely as an irrational outburst of violence, can be divine for those engaged in it”. Here, Žižek’s understanding of divine violence visibly differs from Birmingham’s. He recognises a peculiar individualist aspect of divine violence – for an act of violence to be divine, it is not necessary that it is performed by a solidary multitude, a mere individual can, on his own, carry it out.

Finally, divine violence “is the subject’s work of love” (Žižek 2008: 203).⁴ While at first sight this might seem contradictory, Žižek is quick to clarify that this love “should be given here all its Paulinian weight” (Ibid. 205), that is, it should be love with cruelty (Ibid. 204). Žižek develops the notion of Pauline agape (love) in his book *The Fragile Absolute*. In his read-

4 Žižek’s individualist understanding of divine violence is here clearly at display.

ing of Luke 14:26, Žižek states that the supposed hate Christ demands is nothing other than Pauline agape, which “enjoins us to ‘unplug’ from the organic community into which we were born” (2000: 121). It is this love that removes us from the system; it is “the unheard-of gesture of leaving behind the domain of the Law itself” (Žižek 2000: 100). This “unplugging,” or leaving the domain of the Law, is not an easy thing to do. In his essay on Žižek’s *The Fragile Absolute*, Vincent Cannon notes that “this un plugging must not be understood as a kind of countercultural “tune in, turn on, drop out,” but as the violent clearing of the ground” (2001: 206). One has to cut ties with the system and get rid of what ties him/her to it. To do this, one has to, as Žižek puts it, “strike at oneself” (2000: 150).⁵ This “striking at oneself” is not a mere masochistic act, rather, “by cutting [one]self loose from the precious object through whose possession the enemy kept him in check, the subject gains the space of free action” (Žižek 2000: 150). This way a person is no longer tied to the system, they can act against it in a much more radical way.

Before we formulate an elaborate definition of divine violence, we have to answer a crucial question – who can carry it out. While Arendt’s power can exist even between slave masters, Žižek and Benjamin seem to argue that those who can carry out divine violence are the oppressed, and never the oppressors. As examples of divine violence Žižek uses events such as the Reign of Terror, and the Red Terror, while Benjamin uses proletarian general strike and later in life equated divine violence to class struggle. Žižek provides a translation of one of Werner Kraft’s journals, where Kraft writes about Benjamin’s reflection on divine violence in the following way: “Class struggle is the center of all philosophical questions, including the highest ones. – What he [Benjamin] earlier called divine (‘ruling’) violence was an empty spot, a liminal notion, a regulative idea. Now he knows that it is class struggle” (Žižek 2016: unpaginated). This explains why Žižek and Benjamin used the aforementioned examples as instances of divine violence – all those events were carried out by the oppressed revolutionary subject – in the case of Reign of Terror, it was the bourgeoisie, and in the case of Red Terror and general strike, the proletariat. Divine violence is their protest against the system which subjugates them. However, it would not be entirely correct to say that divine violence is limited only to the members of the working class. Among instances of divine violence Žižek includes stabbings of Jews by Palestinians in the West Bank as well as the 2005 French riots, which are not necessarily connected to the class position of individuals carrying out acts of violence (Youtube 2017: 02:40 – 2:53;

5 Žižek provides plenty of examples of “striking at oneself”, the most notable of them being Keyser Soze’s killing of his family while they were at gunpoint, and Sethe’s, the heroine of Tonny Morrison’s *Beloved*, murdering of her child. While at first sight these appear as monstrous murders for no good reason, they do serve a purpose – Soze’s killing “saves” his family from whatever his enemies might have done to them, and enables him to deal with his enemies more effectively, and Sethe saves her child from the life of slavery (Žižek 2000: 149-152).

7:29-7:54). These actions, according to Žižek, were simply “manifestation of rage [that] didn’t have any clear goal” (Ibid. 7:32-7:54).

We can now formulate the complete definition of divine violence. Firstly, it is a type of violence which seems to emerge out of nowhere, but actually emerges as a reaction to the mythic violence. Secondly, divine violence serves no ends, and has no goals other than the destruction of the status quo, it is a simple “no!” to the existing social order. Furthermore, it does not try to legitimize itself by attaching itself to a noble cause, or an external authority such as God, the responsibility for it is taken directly by those who are taking part in it. It may be carried out on an individual level, or take shape of a large-scale movement, in which case there exists solidarity between those engaged in divine violence. While the engaged individuals may commit various crimes, one has no right to judge them – they exist on the fringes of society, they are the oppressed outsiders. Furthermore, divine violence is the work of love – Pauline love. This means that it is love mixed with hatred and cruelty, a type of love which can “unplug” an individual from the social order. The individual may achieve this by “striking at himself,” that is by destroying what is most important to him and thus enabling himself more manoeuvrability in his rebellion. Finally, the appearance of divine violence should not be celebrated, as it is a sign of things being fundamentally wrong.

DIVINE VIOLENCE IN *FIGHT CLUB*

Fight Club tells a story of an insomniac white collar worker, known to us as the Narrator, who is dissatisfied with his seemingly fulfilling consumerist lifestyle. As a form of rejection of this lifestyle, he conjures Tyler, a hallucination that rebels against everything the Narrator hates. The two found Fight Club, a collective where members fight one another. As time goes by, the club becomes more and more radicalised. While in its early stages the law-destroying nature of the club is debatable, it develops into a proper law-destroying movement culminating in Project Mayhem, an instance of divine violence. The first feature which establishes Project Mayhem as an example of divine violence is its lack of goals. According to Žižek, an act of violence is divine because it serves no ends, those who are engaged in divine violence have no intention of establishing a particular order. This holds for the members of Project Mayhem – while they are utterly dissatisfied with the current state of things, they do not rebel in the name of any alternative, there is not any positive objective towards which the movement strives. Project Mayhem is an entirely negative project, and as such it has for its goal only “the complete and right-away destruction of civilization” (Palahniuk 2006: 125).

In the novel, we see several manifestations of divine violence. As we have established, no act in itself is divine. Divine violence can then include

anything from isolated incidents to violent nation-wide revolutions. In the beginning of Project Mayhem, these acts represent nothing really radical – hitting luxury cars with baseball bats, painting the giant face on the Hein Tower, setting a park on fire. However, as Žižek claims, “the same act that, to an external observer, appears merely as an irrational outburst of violence, can be divine for those engaged in it” (Žižek 2009: 521). And this is exactly how members of Project Mayhem engaged in the aforementioned acts of violence experience their exploits. From their subjective point of view, which is crucial when the “divinity” of a violent act is being determined, this is the manifestation of their “no!” to the world, of them having had enough of it and protesting against it. Their actions are the sign “of the injustice of the world, of the world being ethically “out of joint”” (Žižek 2008: 200), thus meeting the criteria for divine violence.

These acts of vandalism are, however, not where this violence stops. Several much more radical acts of violence are committed by the members of Project Mayhem – two murders. The first of the more radical acts is the killing of the Narrator’s boss. This does not come out of nowhere. While the Narrator initially claims that he likes his boss (Palahniuk 2006: 186), when he is more liberated, he explicitly shows that he hates him. When the Narrator is confronted by his boss about the list of the rules of Fight Club, in his answer about their hypothetical author, we find the following paragraph:

The guy, I say, is probably at home every night with a little rattail file, filing a cross into the tip of every one of his rounds. This way, when he shows up to work one morning and pumps a round into his nagging, ineffectual, petty, whining, buttsucking, candyass boss, that one round will split along the filed grooves and spread open the way a dum dum bullet flowers inside you to blow a bushel load of your stinking guts out through your spine. Picture your gut chakra opening in a slowmotion explosion of sausagecasing small intestine. (Ibid. 97-8)

Alongside the less-than-flattering description of his boss, the Narrator delivers what is essentially a threat, which is later echoed in Tyler’s “don’t fuck with us” (Ibid. 166) directed at the police commissioner. As for the murder itself, it is not explicitly shown, but we know that Tyler drilled a hole in the monitor and filled it with gasoline, which made the computer blow up upon being turned on. As such, this act, in a perverse way, fits the description of divine violence as “lethal without spilling blood” (Benjamin 1996: 249-50). Additionally, we should remember Benjamin’s equation of divine violence and class struggle. The killing of the Narrator’s boss is then not only an example, but an epitome of divine violence – a worker killing his boss. Less bloodless and somewhat less divine is Tyler’s killing of Patrick Madden, the special envoy on recycling. Read symbolically, the killing of a person responsible for recycling can be interpreted as an attempt to stop the old system from re-emerging after its destruction by Project Mayhem.

Yet another instance of the more radical acts of divine violence includes the planned, but not realised, destruction of the “ParkerMorris Building,” which is “the world’s tallest building” (Palahniuk 2005: 12). This seems to be a direct attack on what is one of the greatest achievements of civilization, a strike at the heart of the behemoth the members of Project Mayhem believe they are fighting. However, it is the national museum which is the “real target.” (Ibid. 14) By attacking the destroying the museum, they will get a step closer to “blast[ing] the world free of history.” (Ibid. 124) What the annihilation of these two buildings would accomplish is twofold. The blowing-up of the ParkerMorris Building would stand as a “no!” to the present state of things, and the destruction of the national museum as the rejection of everything that lead to it. Project Mayhem, then, has the same “goal” as divine violence – “disestablishment of the status quo,” and nothing outside that (Berg 2010: 8). The Narrator also states that he “wanted to burn the Louvre [...] do the Elgin Marbles with a sledgehammer and wipe [his] ass with the Mona Lisa” (Palahniuk 2006: 124). By fantasizing of destroying some of the highest achievements of civilisation, the Narrator symbolically rejects it completely.

Even though the goal of Project Mayhem is the destruction of civilization, it does, as is the case with divine violence, offer possibilities for something new to emerge. This is demonstrated by Tyler’s statement that “Project Mayhem will break up civilization so we can, make something better out of the world” (Ibid. 125). However, it is never stated, depicted, or even imagined what this “something” would look like, which prevents it from taking place of an end which would serve as the goal of the project. The goal is given in the sentence immediately following the aforementioned statement: “This was the goal of Project Mayhem, Tyler said, the complete and right-away destruction of civilization.” (Ibid.) Project Mayhem thus fully corresponds to divine violence – it is not the road towards an alternative society, it is something that merely “opens up the space” for one by destroying the existing system (Žižek 2009: 518). Similarly, when Tyler states that what he has to do “is remind these guys what kind of power they still have” (Palahniuk 2006: 120), he has in mind the power to destroy. That destruction is the name of the law Project Mayhem is obeying can be seen in the following lines uttered by the Narrator:

I wanted to destroy everything beautiful I’d never have. Burn the Amazon rain forests. Pump chlorofluorocarbons straight up to gobble the ozone. Open the dump valves on supertankers and uncap offshore oil wells. I wanted to kill all the fish I couldn’t afford to eat, and smother the French beaches I’d never see (Ibid. 123).

Personal responsibility for the acts committed is another defining feature of divine violence and is very much present among the members of Project Mayhem. The Narrator never tries to use anyone or anything else as an excuse for his actions. When he realises that his boss is dead,

he states the following: "I knew Tyler was going to kill my boss. [...] I was giving him permission. Be my guest" (Ibid. 185). He fully accepts his share of responsibility for those acts: "The world is going crazy. My boss is dead. My home is gone. My job is gone. And I'm responsible for it all" (Ibid. 193). The other side of acceptance of responsibility is the absence of external authority. As we have established, those committing acts of divine violence do not try to appeal to God, "people's will," or anything similar in order to validate their actions. While there are many mentions of God throughout the novel, never does he become an authority in whose name the members of Project Mayhem act. At one point, the Narrator repeats Tyler's words: "We are God's middle children, according to Tyler Durden, with no special place in history and no special attention. Unless we get God's attention, we have no hope of damnation or Redemption" (Ibid. 141). The point of Project Mayhem, however, is not to seek redemption; its message is that "[y]ou will not be saved" (Ibid. 143). It is from this position of God's "worst enemy" (Ibid. 141) that the Project operates. In *Fight Club*, God "dies" symbolically. This is demonstrated by the Narrator's description of the giant face the members of Project Mayhem paint on a building: "And even after the fires were out, the face was still there, and it was worse. The empty eyes seemed to watch everyone in the street but at the same time were dead" (Ibid. 118). The dead eyes of God, which earlier "blazed huge and alive and inescapable" (Ibid.), stand for the lack of the external authority by reference to which the members of Project Mayhem legitimize their deeds. God, who stands for the order Project Mayhem is fighting, has no plans for them, they are doing this themselves, they have made the "heroic assumption of the solitude of sovereign decision" and are fully responsible for their acts (Žižek 2008: 202). It is this impotence of God that deems their violence divine. (Ibid. 201) And because of his impotence, God weeps: "water ran down from the broken smoky center of each huge eye" (Palahniuk 2006: 121). They cannot be punished or saved because God has no power over them.

Contrary to God's point of view, stands to point of view of a cockroach. The Narrator "adopts" this point of view the while he is messing with the food of the rich guests during his job as a waiter: "my view is about a cockroach above the green linoleum" (Ibid. 80). This point of view is nothing more than the subjective experience of the Narrator. It is what he feels the system is making him be: "to them you're just a cockroach" (Ibid. 61). These "cockroaches," members of the Project Mayhem, who the representatives of the system are trying to "step on" are those who are essential to keeping the society running. During his threatening to the police commissioner, Tyler tells him who those involved in Project Mayhem are:

we're everyone you depend on. We're the people who do your laundry and cook your food and serve your dinner. We make your bed. We guard you while you're asleep. We drive the ambulances. We direct your call. We are cooks and

taxi drivers and we know everything about you. We process your insurance claims and credit card charges. We control every part of your life (Ibid. 166).

They are those who, as Žižek would say, are “systematically deprived of their rights, of their very dignity as persons” (2011: 116). Most of them are, as is in line with Benjamin’s equation of divine violence and class struggle, workers. As such, they are the men who the system has left dissatisfied. They have nothing to lose and their violence is directed at those who have everything. They feel cheated and humiliated by the system – they were raised to believe they would be “millionaires and movie stars and rock stars” (Palahniuk 2006: 166), but are instead “pumping gas and waiting tables” (Ibid. 149). Tyler himself is nothing more than “the pawn of the world, everybody’s trash” (Ibid. 113), someone who has nothing, and, for that reason, nothing to lose. The members of Project Mayhem are “like biblical locusts, the divine punishment for men’s sinful ways” (Žižek 2008: 202). Among these “locusts,” we find Arendt’s power.⁶ Between those engaged in divine violence there exists solidarity – they meet and decide to associate on entirely voluntary basis. Another aspect of power we see are numbers – both Fight Club and Project Mayhem constantly increase in size, their “base” is always growing.

Over the course of the novel, we find many examples of “Pauline love,” another important aspect of divine violence. As we have established, “Pauline love,” that is, love with hatred and cruelty, is necessary for an individual to liberate himself from the constraints of the system and takes the form of an individual “striking at himself”. One of the most radical instances of “striking at oneself” is performed by the Narrator in the early chapters – his blowing up of his condominium. That this was a radical act is shown by the Narrator’s description of his relationship to the apartment: “I loved my life. I loved that condo. I loved every stick of furniture” (Palahniuk 2006: 110-11). The condominium was not only something he loved, but also something that gave meaning to his life: “That was my whole life. Everything, the lamps, the chairs, the rugs were me. The dishes in the cabinets were me. The plants were me. The television was me” (Ibid. 111). It was the condo and the things inside it that defined who the Narrator was in the system. Through their destruction, this “violent clearing of the ground” (Cannon 2001: 206), he freed himself from the “precious object through whose possession the enemy kept him in check” (Žižek 2000: 150). As a result, he was freer to act against the system and created Fight Club the same night.

Continuation of this tradition of “striking at oneself” is present throughout the entire existence of Fight Club. It starts with the Narrator’s musings: “Maybe self-improvement isn’t the answer. [...] Maybe self-

6 It may be argued that the movement is guided solely by Tyler’s authority (in Arendtian sense). While Tyler is much respected by everyone involved in Project Mayhem, Tyler’s plan is to leave Project Mayhem to itself. He has made sure that the chapter of Project Mayhem are self-sufficient; they do not need him to function properly.

destruction is the answer” (Palahniuk 2006: 49). As the novel progresses, this attitude evolves. That self-destruction might be the answer is no longer just a random idea that has passed the Narrator’s mind; he starts to think that he “should be running toward disaster” (Ibid. 70). The goal of this is to hit the bottom. This hitting the bottom corresponds to the state of being “unplugged,” of an individual “leaving behind the domain of the Law,” which is the result of “striking at oneself” (Žižek 2000: 100). What is destroyed in the process of hitting the bottom is the individual’s previous identity in the system. When one hits the bottom, he finds here freedom of action, or, as Tyler puts it: “It’s only after you’ve lost everything [...] that you’re free to do anything” (Palahniuk 2006: 70).

Keeping in line with this tradition is an obligation for everyone who wants to join Project Mayhem. During the recruitment, Tyler tries to make the applicants leave to test their resolve. However, their desire to join is not the only thing that is being tested. The way he tries to dismiss them is by attacking who they are in the existing system: “If the applicant is young, we tell him he’s too young. If he’s fat, he’s too fat. If he’s old, he’s too old. Thin, he’s too thin. White, he’s too white. Black, he’s too black” (Ibid. 128-9). The applicant is, of course, never “too young” or “too black.” The point of this test is to see whether the applicant is “unplugged.” That “unplugging” is a crucial part of Project Mayhem is demonstrated by the catechistic exchange between the mechanic and some of the members of Project Mayhem:

“We want you, not your money.”

“As long as you’re at fight club, you’re not how much money you’ve got in the bank.

You’re not your job. You’re not your family, and you’re not who you tell yourself.”

The mechanic yells into the wind, “You’re not your name.”

A space monkey in the back seat picks it up: “You’re not your problems.”

The mechanic yells, “You’re not your problems.”

A space monkey shouts, “You’re not your age.”

The mechanic yells, “You’re not your age” (Ibid. 142).

Those in Project Mayhem have completely abandoned the “the organic community into which [they] were born” (Žižek 2000: 121). All that defined them, all they were before carries no meaning here. This breaking-up with their past identity is symbolically demonstrated in space monkeys’ burning off their fingerprints with lye, which effectively removes them from the system.

At the end of the novel, the Narrator seems to have grown disillusioned with Project Mayhem – he does everything in his power to shut it down. A question imposes itself – why did he change his mind, what made him do it? The answer seems to be that his “unplugging” was incomplete. The

“precious object” (Ibid. 150) he did not get rid of was Marla. The following conversation between the Narrator and Marla illustrates their relationship:

I say, because I think I like you.

Marla says, “Not love?” (Palahniuk 2006: 197)

It is precisely because he did not love her in the Pauline way that he could not “unplug” himself completely. There are some changes in his personality as the result of the partial “unplugging” – at multiple occasions, he notes how he used to be “such a nice person –” (Ibid. 100, 114) but nothing even close to the level of radicalism Tyler stands for. At the end of the novel, the Narrator occupies the middle ground between civilisation and its destruction: he now rejects Project Mayhem, but also believes that “God’s got this all wrong” (Ibid. 207).

CONCLUDING REMARKS

By studying the violent deeds of the Narrator, Tyler, and other members of Project Mayhem, we have seen that they fit our definition of divine violence. The acts of violence committed by the members of Project Mayhem include burning a park, smashing cars, the murder of the Narrator’s boss and the envoy on recycling. What makes their violence divine is that it appears as a response to the violence of the system, and does not try to legitimise itself by presenting itself as a noble project – its only goal is the abolition of the system. Furthermore, Project Mayhem never attempts to assert its legitimacy by declaring itself as an instance of God’s will – the members of Project Mayhem know they are abandoned by God, they see their actions as merely their own. Additionally, divine violence of the members of Project Mayhem is characterised by power, that is, numbers and solidarity among those engaged in it. Finally the Narrator “strikes at himself” when he destroys his condominium, and the members of Project Mayhem are also expected to have “unplugged” from the system – their act of “unplugging” is symbolically completed when they burn off their fingerprints.

The Narrator, however, does not seem to have struck himself hard enough. For this reason, he is never as “liberated” as Tyler. It is always Tyler who is responsible for radicalising Fight Club – while the Narrator only complains that Fight Club is not enough for him, it is Tyler who creates Project Mayhem; while the Narrator threatens his boss, it is Tyler who kills him. What the Narrator dares only think, Tyler actually does. The Narrator’s “striking at himself” never goes beyond his destroying his own apartment and his involvement in the club is gradually reduced to “countercultural “tune in, turn on, drop out”” (Cannon 2001: 206), which culminates in his attempts to disband Project Mayhem.

As for Tyler, he was ready not only to get rid of Marla, but even the Narrator, and, in doing so, himself. When talking about Che Guevara as an authentic revolutionary, Žižek points out his advocacy of “fearless approach of risking the new world war which would involve (at least) the total annihilation of the Cuban people” (2017: xviii) during the Cuban missile crisis. Žižek’s point here is to signify the readiness to sacrifice everything in the clash against the enemy which we see in Tyler, but not the Narrator. The burial money Tyler gave the Narrator upon founding Project Mayhem was essentially his acceptance of possibility of his own demise in the struggle. The Narrator’s spending of the burial money on cigarettes for Marla, on the other hand, stands for his rejection of that possibility. Perhaps, when he was at the top of Hein Tower, in order to “liberate” himself fully, the Narrator should have shot at Marla instead of at his own head, that is, at Tyler. This might have served as the final act of “striking at himself”, in which he could have truly rid himself of the “precious object,” lost everything, hit the bottom and “unplugged” completely.

References

- Arendt 1970: H. Arendt, *On Violence*, London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Benjamin 1996: W. Benjamin, Critique of Violence, *Walter Benjamin Selected Writings*, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, 1, 236-252. Harvard UP.
- Berg 2010: C. Berg, The ‘divine violence’ of Slavoj Žižek, *IPA Review* 62 (2), 6-9.
- Birmingham 2010: P. Birmingham, On Violence, Politics, and the Law, *The Journal of Speculative Philosophy* 24 (1), 1-20.
- Cannon 2001: V. Cannon, SPECTRES OF CHRIST: LOVE, CHRISTIANITY, AND THE POLITICAL IN SLAVOJ ŽIŽEK’S THE FRAGILE ABSOLUTE, *Qui Parle* 12 (2), 201-218.
- Meylahn 2013: J. A. Meylahn, Divine violence as auto-deconstruction: The Christ-event as an Act of transversing the Neo-Liberal fantasy, *International Journal of Žižek Studies* 7 (2), 1-19.
- Palahniuk 2006: C. Palahniuk, *Fight Club*. Vintage.
- Ross 2014: A. Ross, The Distinction between Mythic and Divine Violence: Walter Benjamin’s “Critique of Violence” from the Perspective of “Goethe’s Elective Affinities.” *New German Critique* 41 (1), 93-120.
- Žižek 2000: S. Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* London: Verso.
- Žižek 2008: S. Žižek, *Violence: Violence: Six Sideways Reflections*, New York: Picador.
- Žižek 2009: S. Žižek, Afterword to the Second Edition: What Is Divine About Divine Violence? in *In Defense of Lost Causes*, 498-525. London: Verso.
- Žižek 2011: S. Žižek, From Democracy to Divine Violence. In *Democracy in What State?* by Agamben, Giorgio, et al. Edited by Amy Allen and translated by William McCuaig, 100-120. New York: Columbia University Press.

Žižek 2016: S. Žižek, *Against the Double Blackmail: Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*. Penguin Random House.

Žižek 2017: S. Žižek, Robespierre, or, the “Divine Violence” of Terror, in *Robespierre: Virtue and Terror*, vii-xxxix. London: Verso.

Youtube. 2017. “Slavoj Zizek - Walter Benjamin's Concept Of Divine Violence.” Uploaded by Ben The Benevolent November 2. 2017. Accessed November 29, 2021. Video, 12:04. <https://www.youtube.com/watch?v=oM6whu21efc>.

Никола Петровић / БОЖАНСКО НАСИЉЕ И ЊЕГОВЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ У БОРИЛАЧКОМ КЛУБУ ЧАКА ПАЛАХЊУКА

Резиме / Овај рад се бави феноменом божанског насиља Валтера Бенјамина у роману *Борилачки Клуб* Чака Палахњука. Обзиром да је божанско насиље комплексан проблем коме је приступало више аутора, теоријски увод се фокусира на детаљно одређивање овог нејасног појма. Пажњу прво посвећујемо Бенјаминовој оригиналној замисли овог концепта коју је изложио у свом есеју „Прилог критици насиља“, а затим га повезујемо са начином на који Пег Бирмингем разуме концепт моћи Хане Арендт. Након тога, фокусирамо се на Славоја Жижека и његово читање и интерпретацију Бенјамина, који представљају најпознатије савремено разумевање овог појма. Након детаљног прегледа теорија ових аутора, издвајамо кључне карактеристике које дефинишу овај појам и формирамо опширну дефиницију божанског насиља. Након тога, окрећемо се анализи Палахњуковог романа. Анализа се бави применом ове теорије на роман *Борилачки Клуб*, где одлучујемо да ли, и до које мере, се за насилна дела почињена у роману може рећи да представљају примере активности која спадају у домен божанског насиља.

Кључне речи: Славој Жижек, Валтер Бенјамин, божанско насиље, *Борилачки Клуб*

Примљен: 8. септембра 2022.

Прихваћен за штампу новембра 2022.

Nikola D. Vujčić¹

Universität Kragujevac
Fakultät für Philologie und Künste
Abteilung für Philologie
Lehrstuhl für Germanistik

Åbo Akademi

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi
Tyska språket och litteraturen

DIE HUMANISIERUNG DES AUTOS – ZUM METAPHERNГЕBRAUCH IN AUTOMOBILZEITSCHRIFTEN: ZWISCHEN VERKAUFSSTRATEGIE UND DENKSTIL²

Im vorliegenden Beitrag wird der Metapherngebrauch in deutschsprachigen Online-Automobilzeitschriften untersucht. Der Schwerpunkt liegt auf Humanisierungsmetaphern, die eine wichtige Rolle bei der Konzeptualisierung von Maschinen und somit auch Autos spielen. Es wird der Frage nachgegangen, welche Fokussierungsmerkmale in Humanisierungsmetaphern überwiegen und wie sich das auf deren Funktionspotenzial auswirkt. In der Arbeit wird von der These ausgegangen, dass konzeptuelle Metaphern unsere Wirklichkeitswahrnehmung maßgeblich gestalten und in Form eines ‚Denkstils‘ tradiert werden. Dieser Umstand wird in der Automobilbranche als Werbe- und Verkaufsstrategie erfolgreich umgesetzt. Die Analyse hat konkrete Denkmuster ergeben, die sich hinter bestimmten Fokussierungsmerkmalen verbergen und zu Werbezwecken eingesetzt werden können.

Schlüsselwörter: Metapher, kognitive Metapherntheorie, Humanisierung, Fokussierungsmerkmal, Automobilzeitschrift, Denkstil, Verkaufsstrategie

1. EINLEITUNG

Dass sprachliche Bilder Teil der Alltagskommunikation sind und deshalb omnipräsent sind, ist spätestens seit Lakoff/Johnsons (2011) Metapherntheorie praktisch eine axiomatische Wahrheit. Vor der Erkenntnis, Metaphern seien nicht nur Sprach-, sondern auch und zwar vor allem Denkphänomene, galt die Metapher mehr oder weniger als Redeschmuck,

1 nikola.vujcic@outlook.com

2 Der Beitrag stellt eine überarbeitete und ergänzte Fassung eines auf der 2018 in Skopje stattgefundenen Jahrestagung des Südosteuropäischen Germanistenverbandes gehaltenen Vortrags dar.

als stilistisch markierte und somit auffällige Spracherscheinung. Dass sie in diesem Zusammenhang Gegenstand sowohl sprachwissenschaftlicher als auch philosophischer und rhetorischer Erörterungen und Abhandlungen war, ist nicht verwunderlich. Als Ableger der kognitiven Linguistik nimmt die Theorie der konzeptuellen Metaphern im sprachwissenschaftlichen Forschungsgefüge eine prominente Stellung ein. Allein in der theoretischen Grundlagenforschung ist eine kaum noch zu überblickende Publikationsfülle zu beobachten (vgl. exemplarisch Müller 2013; Kövecses 2010, 2006, 2005; Klikovac 2004; Drewer 2003; Kienpointner 1999; Baldauf 1997; Turner/Fauconnier 1995) und von methodischen Beschreibungsansätzen und vereinzelt thematischen Schwerpunkten ganz zu schweigen.

Das Ziel dieses Beitrags ist es, Metaphern in einem publizistischen Kommunikationsbereich zu untersuchen, der der Automobilbranche zugeschrieben wird. Es handelt sich dabei um ausgewählte deutschsprachige Online-Automobilzeitschriften, die in der Regel für ein bestimmtes Zielpublikum konzipiert und als Fachzeitschriften zu verstehen sind. Es wird folglich der übergreifenden Frage nachgegangen, wie Autos in den ausgewählten Automobilzeitschriften metaphorisch konzeptualisiert werden. In einem weiteren Schritt soll die Frage nach dem Funktionspotenzial der eruierten Metaphern diskutiert werden.

Der Beitrag wird wie folgt gegliedert: Im zweiten Abschnitt werden das Ziel und die Forschungsfrage präzisiert und das Untersuchungskorpus beschrieben. Abschnitt 3 wird der theoretischen Grundlegung der Arbeit gewidmet, wobei zunächst auf die Grundprinzipien der kognitiven Metapherntheorie im Sinne Lakoff/Johnsons (2011) eingegangen wird, um im Anschluss auf die philosophische Position Ludwik Flecks (2012) und die Bedeutung der Metaphernerforschung in Werbung und Marketing Bezug zu nehmen. Im vierten Teil wird die durchgeführte Korpusanalyse dargestellt, woraufhin in Abschnitt 5 Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse erfolgen. Im letzten Abschnitt wird ein Fazit gezogen und ein Ausblick dargeboten.

2. ZIEL, FORSCHUNGSFRAGE UND KORPUS

Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, wie Autos in Autozeitschriften konzeptualisiert werden. Es werden die Forschungsfragen verfolgt, inwiefern Autos als Menschen metaphorisch konzeptualisiert werden und welche Eigenschaften ihnen dabei zugeschrieben werden. Diese übergeordneten Fragen können in folgende konkretere Fragestellungen zerfallen:

- 1) Welche Humanisierungsmetaphern können ausgemacht werden bzw. welche Ursprungskonzepte werden bedient?
- 2) Welche Elemente werden übertragen, bzw. fokussiert und welche ausgeblendet? (Was hebt eine Metapher besonders hervor?)

- 3) Wie beteiligt sich eine Metapher an der Wissenskonstitution?
- 4) Was sind die Funktionen der Metaphernverwendung?

Die gestellten Fragen sind nicht getrennt voneinander zu betrachten, sondern greifen vielmehr ineinander. Ihre Beantwortung setzt zunächst Explikation und dann Interpretation von vorfindlichen Belegen voraus.

Das Korpus setzt sich aus online verfügbaren Autozeitschriften *Autobild*³, *Auto, Motor und Sport*⁴, *Autozeitung*⁵ und *ACE Lenkrad*⁶ zusammen. Diese Zeitschriften wurden aufgrund ihrer hohen Auflagenzahlen von Printausgaben ausgewählt⁷. Bei der Zeitschrift *Auto, Motor und Sport* war nur ein eingeschränkter Zugriff auf Texte möglich, da der Zugang zu vollständigen Inhalten mit einem Abonnement verbunden war.

Die Texte wurden stichprobenartig ausgesucht und auf Metaphern hin untersucht. Die Suche nach Metaphern erwies sich relativ einfach, da sich die konzeptuellen Muster wiederholen, obwohl die Vorkommenshäufigkeit sprachlicher Metaphern von Text zu Text beträchtlich variiert. So gab es Texte, die sogar ihre Kohärenz über sprachliche Metaphern konstituierten und so isotopische Metaphernnetze bildeten, aber auch Texte, in denen nur eine oder zwei Metaphern, zumeist im Lead, vorgefunden werden konnten. Dies könnte z.B. mit dem Stil des jeweiligen Journalisten⁸ oder mit der Textsorte in Relation gesetzt werden. Textsortenspezifisch lassen sich alle untersuchten Texte der Textsorte *Bericht* zuordnen und zwar genauer der Textsortenvariante *Testbericht* oder *Fahrbericht*, die zugleich die dominierende Textsorte in Autozeitschriften darstellt oder zumindest von der Zeitschrift als solche in den Lesefokus gerückt wird.

3. THEORETISCHE VERANKERUNG

3.1 DIE KOGNITIVE METAPHERNTHEORIE

Die ersten Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der Metapher datieren schon aus der Antike und sind auf Aristoteles zurückzuführen. Nach ihm gab es eine ganze Reihe von Philosophen und Sprachwissenschaftlern, die sich Gedanken über Wesen, Erscheinungsformen und Funktionen von bildlicher Sprache im Allgemeinen und von Metaphern im Speziellen gemacht haben (vgl. ausführlicher bei Rolf 2005).

3 <https://www.autobild.de/> (zuletzt abgerufen am 15.03.23).

4 <https://www.auto-motor-und-sport.de/> (zuletzt abgerufen am 15.03.23).

5 <https://www.autozeitung.de/> (zuletzt abgerufen am 15.03.23).

6 <https://www.ace.de/autoclub/ace-lenkrad/> (zuletzt abgerufen am 15.03.23).

7 <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/156301/umfrage/zeitschriften-in-der-motorpresse-nach-verkaufter-auflage/> (Stand: Oktober 2022) (zuletzt abgerufen am 20.03.23).

8 Alle mit generischem Maskulinum versprachlichten Personenbezeichnungen schließen sämtliche denkbaren Geschlechtsidentitäten ausdrücklich ein.

Erste Ausgriffe in die kognitive Betrachtung von Metaphern finden sich im Rahmen der sog. Interaktionstheorie von Richards (1936) und Black (1954; 1977). Sie können sich als Verdienst anrechnen, im metaphorischen Prozess eine Übertragung, eine Projektion von Begriff A auf Begriff B gesehen zu haben. Dabei werden keine bereits bestehenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Begriffen festgestellt, sondern diese werden erst geschaffen. Darüber hinaus werden im Projektionsprozess sortierte, gefilterte und umstrukturierte Beziehungen und Vorstellungen aus dem einen Gegenstand auf den anderen übertragen (vgl. Drommler 2017: 222).

Dennoch kann sich eine Weiterführung der Interaktionstheorie, nämlich die konzeptuelle Metapherntheorie, der bis dato größten Resonanz unter Metapherntheorien erfreuen. Als ihre Begründer können Lakoff und Johnson betrachtet werden, die für eine geradezu radikale kognitive Ausrichtung des Metapher-Phänomens bekannt geworden sind. Mit der Hypothese, unser gesamtes Denken (unser kognitives System) sei rein metaphorischer Natur, bekommt die Metapherntheorie einen ganz neuen Schwung. An der metaphorischen Projektion sind laut Lakoff/Johnson (2011) zwei Konzepte beteiligt, die als mentale Gestalten aus Mustern definiert werden und sich aus unseren physischen und psychischen Erfahrungen sowie aus unserem kulturellen Umfeld speisen. Für gewöhnlich verläuft eine metaphorische Projektion laut Lakoff/Johnson von einem weniger abstrakten Herkunftskonzept auf ein komplexeres und abstrakteres Zielkonzept, das dadurch ganz neue kognitiv-semantische Aspekte dazugewinnt⁹. Eine solche Konzeptualisierung ist stets stark kulturabhängig. Lakoff/Johnson (2011: 14–15) unterscheiden dabei zwischen Metaphern als konzeptuellen Größen auf einer hohen Abstraktionsebene und konkreten sprachlichen Realisierungen, in denen sich die konzeptuellen Metaphern niederschlagen. Trotz hoher Attraktivität hat ihre Theorie im Laufe der Zeit etliche Kritikpunkte geerntet¹⁰. Dennoch erweist sich die Theorie konzeptueller Metaphern nach wie vor als eine mehr als brauchbare Grundlage für epistemologisch orientierte Sprachanalysen, denn sie vermag die in Konzepten enthaltenen Wissensbestände, deren Vermischung, Selektion oder Reduktion offen zu legen und beschreibbar zu machen. Mit Hilfe einer konzeptuell angelegten Metaphernanalyse kann metaphorisch motiviertes Wissen über einen diskursiven Gegenstandsbereich erfasst werden. Zudem kann erkannt werden, welche Vorstellungen als kollektive Gewissheiten verankert sind (vgl. Kuck 2018: 253).

Pielenz (1993: 11) bringt es mit folgender Aussage auf den Punkt: „Metaphern sind allgegenwärtig und unvermeidlich in unsere Kommuni-

9 In manchen Metaphorisierungsprozessen vollzieht sich keine einfache Projektion von Merkmalen. Vielmehr findet ein komplexer Austauschprozess zwischen dem Herkunfts- und Zielbereich statt, in dem ein neuer metaphorischer Raum (*blend*) mit teilweise neuen Merkmalen entsteht (vgl. dazu die sog. Blendig-Theorie in Fauconnier/Turner 2002).

10 Ohne auf die einzelnen Vorwürfe einzugehen, verweise ich nur auf Schwarz-Friesel (2015).

kationspraxis eingesenkt. Ohne Metaphern geht in unserer Welt nichts, alles Reden ist grundlegend metaphorischer Art.“

Ein besonderes Charakteristikum konzeptueller Metaphern stellt ein Perspektivierungsmechanismus dar, bei dem nur gewisse Eigenschaften eines Konzepts mit dem anderen Konzept vermischt, bzw. konstituiert werden. Lakoff/Johnson (2011) sprechen in diesem Zusammenhang von *highlighting* und *hiding*¹¹. Auf diese Weise werden nur bestimmte Aspekte eines Konzepts hervorgehoben, während andere (absichtlich) ausgeblendet werden (können). Durch dieses Phänomen wird ein großer Funktionsspielraum ermöglicht.

Es darf nicht vergessen werden, dass konzeptuelle Metaphern kognitive Phänomene darstellen, die von sprachlichen Manifestationen aufgerufen werden. Insofern bietet sich eine terminologische Präzisierung an:

Die konzeptuelle Metapher ist untrennbar mit der sprachlichen Seite verbunden, denn die Ermittlung der eigentlichen konzeptuellen Metapher besteht in ihrer Rekonstruktion aufgrund von sichtbarem Sprachmaterial auf der Textoberfläche. Die konkreten lexikalisch-syntaktischen Realisierungen im metaphorischen Sprachgebrauch werden deshalb hier *sprachliche Metaphern* genannt, während die Bezeichnung *konzeptuelle Metapher* auf das durch die sprachliche Form zu induzierende, kognitive Denkmuster bezogen wird. (Vujčić 2019: 59; Herv. i. O.)

3.2 DER BEGRIFF DES DENKSTILS UND DIE METAPHERNTHEORIE

Der Begriff des Denkstils, der mit dem Begriff des Denkkollektivs aufs Engste verbunden ist, stammt von dem polnischen Mediziner Ludwik Fleck. Obwohl in der Sprachwissenschaft durchaus anwendbar, ist der Begriff in der linguistischen Forschung nur randständig rezipiert worden.¹²

Die Kernidee von Flecks Gedankengebäude kann, mit linguistischen Augen betrachtet, folgendermaßen zusammengefasst werden: Die Sprachgemeinschaften (*Kollektive*) und ihre Denkgewohnheiten/Mentalitäten (im Sinne von Hermanns 2012 [1995]) (*Denkstile*) bestimmen den übergreifenden Bezugsrahmen für jegliches Verstehen und Kommunizieren (bzw. für Bedeutungen von Ausdrücken) und regeln somit die Wissensproduktion und die Wirklichkeitskonstitution.

Das Erkennen stellt die am stärksten sozialbedingte Tätigkeit des Menschen vor [sic!] und die Erkenntnis ist das soziale Gebilde katexochen. [...] Gedanken kreisen vom Individuum zum Individuum, jedesmal etwas umgeformt, denn andere Individuen knüpfen andere Assoziationen an sie an. Streng genommen versteht der Empfänger den Gedanken nie vollkommen in dieser Weise, wie

11 Pielenz (1993: 100) spricht bspw. von „Filterfunktion“ von Metaphern.

12 Vereinzelt kann auf folgende Arbeiten verwiesen werden: Fix (2021), Andersen/Fix/Schiewe (2018), Radejski (2017), Antos (2008) und Czachur (2013).

ihn der Sender verstanden haben wollte. Nach einer Reihe solcher Wanderungen ist praktisch nichts mehr vom ursprünglichen Inhalte vorhanden. Wessen Gedanke ist es, der weiter kreist? Ein Kollektivgedanke eben, einer, der keinem Individuum angehört. (Fleck 2012: 58)

Das vorstehende Zitat verdeutlicht das konstruktivistische Verständnis der Kommunikation und der Erkenntnis an sich. Die hier genannten „Gedanken“ können als die an Wortverwendungsweisen gekoppelten Wissensstrukturen interpretiert werden, die im Gebrauchskontext fortwährend resemantisiert und verfestigt werden. Auf diese Weise bildet sich ein gesellschaftlich geteilter Wissensbestand heraus, der als Deutungsfolie für weitere Kommunikations- und Interaktionsformen fungiert.

Konzeptuelle Metaphern evozieren nun laut Debatin (1995: 63) Kontext- und Hintergrundwissen, d.h. Vorstellungen, Emotionen, Bilder, persönliche Erfahrungen und lebensweltliche Selbstverständlichkeiten und sie beruhen zugleich auf ihnen. Sie sind also kognitive, soziale und kulturelle Muster, mit denen Wissen konstruiert und transportiert wird, weshalb sie sich der Kontrolle einzelner Sprachbenutzer entziehen und zu einem Kollektivphänomen werden. Auf diese Weise prägen sie ein Denkkollektiv maßgeblich, indem sie Teil dessen Denkstils werden. Andererseits wirken sie auch determinierend auf die Gemeinschaft und steuern über den Denkstil die Zugehörigkeit zu dem jeweiligen Kollektiv. Drückt man es mit Foucaults Terminologie aus, kann man festhalten, dass konzeptuelle Metaphern Möglichkeitsbedingungen für die Produktion weiterer serieller und regelhafter Äußerungen schaffen, die bestimmten, metaphorisch vorgegebenen Denkmustern unterliegen.

3.3 METAPHERN IN WERBUNG UND MARKETING

Da Automobilzeitschriften zu themenspezifischen Fachzeitschriften gezählt werden, die durch ihr fachkundiges Renommee ein interessiertes Publikum ansprechen, können den dort publizierten Artikeln (hier Fahr- bzw. Testberichten) die Werbeabsichten keinesfalls abgesprochen werden (vgl. dazu auch Milinković 2021). Wenngleich ihr primäres Ziel die vergleichende Informationsvermittlung sein dürfte, enthalten die Texte ebenfalls Funktionssignale, die auf werbliche Persuasion hindeuten. Aus diesem Grund ist es notwendig, einen kurzen Blick auf Metaphern in diesen Textmustern zu werfen.

Metaphern sind ein wesentlicher Bestandteil der Werbung und des Marketings (vgl. u.a. Bremer/Lee 1997). Sie ermöglichen es Unternehmen, komplexe Konzepte oder Ideen auf eine einfache und leicht verständliche Weise zu kommunizieren, indem sie sie mit vertrauten und leicht zugänglichen Bildern oder Konzepten verknüpfen. Metaphern spielen in der Marken- und Produktpolitik eine überaus wichtige Rolle, denn sie aktivieren ein bekanntes Vorstellungsschema und transferieren es auf ein

neues Produkt oder eine neue Marke (vgl. Oerkermann 2011: 261). Auf diese Weise werden mittels Assoziationen die mit der Ursprungsdomäne verbundenen Emotionen, Stimmungen oder Gefühle auf ein anderes Objekt übertragen, was zur Emotionalisierung in der Werbung beiträgt (vgl. Mattenklott 2015). Demzufolge haben Metaphern ein hohes emotionales Wirkungspotenzial und können dazu beitragen, eine emotionale Bindung zwischen Kunden und Unternehmen aufzubauen. Indem sie Bilder oder Konzepte bedienen, die positive Emotionen hervorrufen, können Unternehmen eine starke Verbindung zu ihren Kunden aufbauen. So können Metaphern z.B. das Gefühl von Vertrauen und Sicherheit vermitteln oder eine stärkere Glaubwürdigkeit herbeiführen. Eine wichtige Funktion von Metaphern besteht darin, bestimmte Eigenschaften von Produkten oder Marken hervorzuheben. Indem sie ein Produkt oder eine Marke mit einem bestimmten Konzept in Verbindung bringen, können Unternehmen die Vorzüge ihres Werbeobjekts unterstreichen. Dabei werden mit diesem Konzept ganz bestimmte Eigenschaften evoziert, während andere vernachlässigt werden, und dem Produkt bzw. der Marke zugeschrieben. Dies wird durch die erwiesene persuasive Kraft von Metaphern ermöglicht (vgl. dazu Sopory/Dillard 2002; Septianto/Pontes/Tjiptono 2021). All diese Funktionen können mit verschiedenen Zielen verbunden werden: Markenbildung, -profilierung und -stärkung, Imageverbesserung, Absetzung von der Konkurrenz, allesamt dem Hauptziel *Kaufaktion* untergeordnet.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass werbe- und marketing-bezogenen Aspekten der Metaphernverwendung eine große Bedeutung zukommt, die sich keineswegs nur in der Produkt- und Markengestaltung erschöpft.

4. DIE ANALYSE DES KORPUSMATERIALS

Im Folgenden werden die Humanisierungsmetaphern unter besonderer Beachtung der fokussierten Merkmale analysiert.

Die dominierende konzeptuelle Metapher, die in fast allen Texten begegnet, ist die Metapher AUTO ist MENSCH. Mit dieser Metapher liegt eine kategorienübergreifende Projektion vor. In einem solchen Fall wird hier von Humanisierung der Autos gesprochen. Das bedeutet, dass Konzepte aus zwei verschiedenen semantisch-begrifflichen Kategorien miteinander verknüpft werden: *unbelebt* wird zu *belebt*. Die Humanisierung von Autos wird unter verschiedenen Aspekten vorgenommen:

A) Fokussiert wird die Optik bzw. das Aussehen:

- (1) „So wundert es nicht, daß Nissan beim jüngst erfolgten *Facelift* des **Primera** auf teure *kosmetische Operationen* verzichtet hat. Statt einer *Totaloperation* gab es nur *Kosmetik* für Innenraum,

- Elektronik und Fahrwerk“ (<https://www.autobild.de/artikel/nissan-primera-plus-47139.html>, 02.03.23).
- (2) „**Der Cupra Ateca begrüßt** den Fahrer schon beim Einstieg mit weichem Alcantara in den Türverkleidungen und auf den Sitzflächen der Sportsitze [...] Wenn man nicht gerade den „robusten“ Cupra-Modus einstellt, ist *der flotte Spanier* auch gut auf Langstrecken zu gebrauchen.“ (<http://www.autobild.de/artikel/seat-ateca-cupra-2017-11080893.html>, 02.03.23).
 - (3) „**Peugeot** kehrt mit dem neuen 508 in die Mittelklasse zurück. *Der schlanke Franzose* avanciert dank schickem Design fast zu einem sportlichen Coupé.“ (<http://www.autobild.de/artikel/skoda-kodiaq-rs-2018-alle-infos-zum-sport-suv-11233245.html?obref=autobild>, 02.03.23).
 - (4) „...ist **der neue Roadster** zu einer gierigen Fahrmaschine geworden, mit der man am liebsten gleich durchstarten möchte. Das *Gesicht* mit senkrecht übereinanderstehenden Doppelscheinwerfern und einem neuen *Nierengrill* mit Gittern statt Stäben ist neu interpretiert“ (<https://www.autozeitung.de/bmw/z4/g29>, 02.03.23).
 - (5) „Mit einem *völlig neuen Gesicht* schickt Audi im Frühjahr 2015 den überarbeiteten **Q3** in den Handel [...] Doch das schärfer gezeichnete Design mit direkter Verbindung zwischen dem noch mehr *Selbstbewusstsein ausstrahlenden* Single Frame-Grill“ (<https://www.autozeitung.de/2015-audi-q3-facelift-2014-la-auto-show-rs-q3-kompakt-suv-87028.html>, 04.03.23).
 - (6) „Vitesse AuDessus steckt den **Ferrari F12tdf** in ein *scharfes Carbon-Kleid*, das Leichtbau und Exklusivität auf ein neues Level hebt. [...] Die *betörenden Formen* des **Ferrari F12tdf** [...] die exklusive Carbon-Außenhaut lassen den **Ferrari F12tdf** noch einzigartiger wirken und dürften selbst in den Emiraten des Mittleren Ostens für neugierige und vielleicht sogar neidische Blicke der Nachbarn sorgen.“ (<https://www.autozeitung.de/ferrari-f12tdf-carbon-vitesse-audessus-115778.html>, 04.03.23).
 - (7) „Neue und saubere Motoren, moderne Assistenzsysteme, frisches Design – so geht der **Fiat 500X** in die *zweite Lebenshälfte*. [...] Mit dem fokussiert wirkenden LED-Tagfahrleuchten-*Blick* verliert die Front ihre bisherige *Glupschäugigkeit* [...] Ohne zusätzliche Nebelscheinwerfer und betonte *Schürzen* wirkt der **500X** Urban einfach sehr homogen und klassisch – er ist das Basismodell, aber ohne jede Sparsamkeits-*Attitüde*“ (<https://www.autozeitung.de/kaufberatung-so-sauber-sind-die-neuen-modell-linien-des-fiat-500-x-194886.html>, 27.02.23).
 - (8) „Neue Motoren, etwas *Schminke*: **Der renovierte Mégane** fährt ins Modelljahr 2012“ (<https://www.autobild.de/artikel/renault-megane-fahrbericht-3356573.html>, 02.03.23)

- (9) „*Frische Schminke*, mehr Ausstattung und Feinschliff im Innenraum sind beim **Mazda CX-5** nicht genug. Zum *Facelift* gibt es auch einen neuen Motor [...] ein paar frische Farben ausgesucht und die Verkleidungen *aufgehübscht* – fertig ist das *Facelift*“ (<https://www.autobild.de/artikel/mazda-cx-5-facelift-2015-fahrbericht-5628216.html>, 02.03.23)

In den aufgeführten Beispielen werden menschliche optische Merkmale in den Fokus (*highlighting*) gerückt, oft auch eher weibliche: Schürze, scharfes Kleid, Schminke, Facelift. Es wird dabei suggeriert, dass Autos gleiche Eigenschaften (Qualitäten und Mängel) aufweisen wie Menschen, weshalb sie auch gleich behandelt werden sollen. Eine sehr oft bediente konzeptuelle Metapher lautet: AUTO ist ein MENSCH, der sich einer Schönheitsoperation unterzieht, was impliziert, dass es mit Mängeln behaftet ist bzw. dass es etwas zu verbessern gibt. Indirekt kann überdies auf eine Selbstunzufriedenheit als Operationsgrund geschlossen werden. Aus dem gemeinsamen Wissenshintergrund wird bezogen, dass (da Kosmetik und Facelift im Spiel sind) Autos mit Weiblichkeitsmerkmalen in Verbindung gebracht werden. Diese Aufwertung der Autos im Bereich des Ästhetischen hat zur Folge, dass mit ihnen viel behutsamer umgegangen wird, womit ihre Bedeutung für den Menschen zunimmt, was letztendlich auch jegliche preisliche Erhöhung rechtfertigen soll. Optik spielt auch aus verkaufsstrategischen Gründen eine wichtige Rolle. Die Anziehungskraft von beworbenen Objekten wird durch hervorgehobene optische Attribute gesteigert.

B) Fokussiert werden Charaktereigenschaften:

- (10) „**der Jazz** wird für sein *Improvisationstalent* auch noch *gescholten* werden“ [...] „während der kleine Motor ein *verlässlicher, aber freudloser Arbeiter* ist, hängt das *überarbeitete Aggregat* fast schon *gierig* am Gas und dreht *munter* der 130-PS-Leistungsspitze bei 6600 Touren entgegen“ (<http://www.autobild.de/artikel/honda-jazz-kaufberatung-14106409.html>, 2.03.23)
- (11) „Der Direkteinspritzer mobilisiert 190 PS und 350 Nm, was ihn zu einem ganz *munteren Burschen* macht. *Sauberes Ansprechen*, konstanter Turbodruck, top! Im oberen Drehzahlbereich ebbt sein Elan zwar etwas ab, damit kann man aber ebenso leben wie mit dem ziemlich *quengeligen* Klang“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/fahrbericht/mercedes-a-klasse-w177-2018-limousine-bilder-marktstart-preis/>, 02.03.23).
- (12) „Das **SUV** beeindruckt nämlich im Vergleich zur Konkurrenz durch sein hochwertiges, sportliches Design und seinen *leidenschaftlichen Charakter*“ (<https://www.autozeitung.de/testsieger->

[deshalb-ist-der-alfa-romeo-stelvio-quadrifoglio-suv-des-jah-res-2018-194844.html](#), 02.03.23).

- (13) „Wenn der kleine Vierzylinder *erwacht*, tut er das nicht sonderlich *protzig*“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/test/opel-corsa-1-4t/>, 03.03.23)

Neben der erwähnten Wirkung scheint die Konzeptualisierung mit Fokus auf Charaktereigenschaften zusätzlich eine expressive Funktion auszuüben. Die Charaktereigenschaften unterstreichen zusätzlich die menschliche Natur der metaphorisierten Objekte. Die projizierten und konstruierten Charaktereigenschaften variieren von sehr positiven (z.B. verlässlich, sauber, munter, leidenschaftlich) bis negativen, die als Kritik gedeutet werden können (z.B. freudlos, quengelig, protzig).

C) Fokussiert werden Verwandtschaftsbeziehungen:

- (14) „Auf dem anderen Ast des *Stammbaums* steht das neue Infotainmentsystem, das aus den *großen Geschwistern Panamera* und *Cayenne* bekannt ist.“ (<https://www.autobild.de/artikel/porsche-macan-facelift-2018-motoren-preis-test-diesel-12441719.html>, 03.03.23).
- (15) „Und genau wie bei der großen *Schwesterlimousine* sind natürlich auch hier alle Konsolen und Auflagen beheizt.“ (<https://www.autozeitung.de/mercedes-e-klasse-cinemascope-116817.html>, 02.03.23).
- (16) „[...] womit wir gleich beim ersten Vorteil des Corsa 1.4 Turbo gegenüber *seinem großen Bruder*, dem OPC sind.“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/test/opel-corsa-1-4t/>, 02.03.23).
- (17) „Mit dem neuen Topmodell ist die *Kodiaq-Familie* fast komplett“ (<http://www.autobild.de/artikel/skoda-kodiaq-rs-2018-alle-infos-zum-sport-suv-11233245.html?obref=autobild>, 02.03.23).
- (18) „Erste Fotos der bläulich schimmernden Studie zeigen das typische *Familiengesicht*, das an den *gelifiteten Fabia* erinnert“ (<https://www.autozeitung.de/skoda-kompaktklasse-2019-preis-technische-daten-190092.html>, 02.03.23).
- (19) „Der jüngste Zugang in Volkswagens Elektro-*Familie* ist **der ID.5**, die Coupé des ID.4.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/vw-id5-aus-suv-wird-coupe/>, 09.03.23).
- (20) „In der sechsten Generation steht **der Opel Corsa** auf einer Plattform des PSA-Konzerns. Was unterscheidet den Kleinwagen aus Rüsselsheim von seinem *Schwestermodell* Peugeot 208?“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/opel-corsa-der-kleine-macht-auf-sport/>, 15.03.23).

In den Belegen mit fokussierten Verwandtschaftsbeziehungen tritt neben der gemeinsamen Herkunft auch eine enge Verbindung zwischen verschiedenen Modellen zu Tage. Diese leitet sich von der Familienverwandtschaft ab. Daraus ergibt sich die Ähnlichkeit hinsichtlich vieler Eigenschaften und Merkmale. Bei diesen Metaphern scheint die evaluative Funktion zu überwiegen, denn die fraglichen Autos weisen entweder die guten oder die schlechten Merkmale ihrer Familienmitglieder auf. Neben der allgemeinen Familienzugehörigkeit werden vor allem Bruder- oder Schwesterbeziehungen fokussiert. Die Bruderrelation ergibt sich womöglich aus dem maskulinen Genus deutscher Autonamen, während die Schwesterrelation hier mit dem femininen Lexem *Limousine* in Verbindung gebracht werden kann. Eine andere, ebenfalls einleuchtende Erklärung für die Bezeichnung *Schwester* bietet Milinković (2020: 317), indem sie die englische Entlehnung *sister model* zugrunde legt.

D) Fokussiert wird die Sprachfähigkeit und Kommunikationsgabe:

- (21) „Auch die **Mercedes A-Klasse L Limousine** für China verfügt über den das Infotainmentsystem MBUX. Es hatte zur Messe Premiere auf der Auto China *fleißig Vokabeln gelernt und beherrscht verschiedene chinesische Dialekte, darunter Sichuan und Kantonesisch*“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/fahrbericht/mercedes-a-klasse-w177-2018-limousine-bilder-marktstart-preis/>, 03.03.23).
- (22) „**Der Stelvio** nimmt seinen Fahrer im wahrsten Sinne des Wortes mit. Kein anderes der verglichenen SUV *kommuniziert* nämlich so intensiv mit seinem Fahrer.“ (<https://www.autozeitung.de/testsieger-deshalb-ist-der-alfa-romeo-stelvio-quadrifoglio-suv-des-jahres-2018-194844.html>, 02.03.23).
- (23) „**Treffen sich ein BMW i3, ein Peugeot 2008, ein Citroën DS5 und ein Ford Mondeo zu einem netten Gespräch.** [...] **Spricht ein Ford** auch BMW? Ein **BMW** auch PSA? **Kann der Citroën** vielleicht sogar Ampel? Und *spricht* ein **PSA-Modell** eigentlich auch BMW Motorrad? [...] **Fünf Autos** von drei verschiedenen Herstellern, die zeigen sollen, dass sie *miteinander sprechen* können. [...] der **BMW i3, der Ford Mondeo, der Citroën DS5, der Peugeot 2008**, die Ampel und der Fußgängerübergang *sprechen* alle *eine Sprache*: 3GPP. Und damit klappt es auch mit der herstellerunabhängigen *Unterhaltung*“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/technik/vernetzung-cv2x-car-to-car-europapremiere/>, 02.03.23).
- (24) „Opel hat die Fahrwerksabstimmung bei diesem **Corsa** eher straff ausgelegt, damit liegt er in jeder schnell angegangenen Kurve wunderbar satt, *informiert* dafür aber etwas *mitteilsam*

über Querfugen und Schlaglöcher“ (<https://www.auto-motor-und-sport.de/test/opel-corsa-1-4t/>, 02.03.23).

Mit dem Fokus auf die menschliche Sprachfähigkeit, die die höchste Entwicklungsstufe in der Evolution von Lebewesen darstellt, erhalten Autos eine ganz neue Dimension, die sogar eine kognitive Gleichwertigkeit von Mensch und Maschine suggeriert. Eine solche Konzeptualisierung legt nahe, dass die Autos den Gipfel ihrer Entwicklung erreicht haben, denn wenn sie schon sprechen und mit ihren Fahrern kommunizieren können, dann muss ihre Leistungsfähigkeit viel höher sein, als wir es begreifen können. All das legitimiert, wie bei anderen MENSCHEN-Metaphern, hohe Preise und relativiert ggf. die ungünstigen Kaufbedingungen. In solchen Beispielen haben Metaphern eine argumentative Funktion (vgl. dazu Piehl 1993 und Debatin 1995).

E) Fokussiert wird die Nationalität:

(25) „**Der Polestar 2** ist ein *Schwede*, der in China gebaut wird.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/polestar-2-der-schwedische-star-aus-china/>, 18.03.23).

(26) „*Der kompakte Italiener* ist ein stattlicher Familien-Kombi mit geräumigem Innenraum.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/fiat-tipo-kombi-hybrid-sparsamer-benziner-mit-wenig-strom/>, 17.03.23).

(27) „**Peugeot** kehrt mit dem neuen 508 in die Mittelklasse zurück. *Der schlanke Franzose* avanciert dank schickem Design fast zu einem sportlichen Coupé.“ (<http://www.autobild.de/artikel/skoda-kodiaq-rs-2018-alle-infos-zum-sport-suv-11233245.html?obref=autobild>, 02.03.23).

(28) „Das merkt man durchaus auch beim Design, selbst wenn man die Ähnlichkeiten mit *dem Franzosen* erst auf den zweiten Blick erkennt.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/opel-corsa-der-kleine-macht-auf-sport/>, 17.03.23).

Mit dem Fokus auf die nationale Zugehörigkeit in Form von personalen Volksbezeichnungen wird die Herkunft der Autos unterstrichen. Durch diese Personifizierungsakte erhalten Autos auf der einen Seite eine weitere menschliche Eigenschaft, nämlich die Zugehörigkeit zu einer Nation. Auf der anderen Seite haften diesen Volksbezeichnungen unweigerlich bestimmte auf stereotypem Wissen beruhende Assoziationen an, die aus Werbezwecken durchaus intendiert sein können. So kann z.B. mit einem Franzosen Eleganz und Romantik in Verbindung gebracht werden. Diese Assoziationen weisen eine starke Kulturspezifität auf und sind insofern nur

eingeschränkt international anwendbar. Milinković (2020: 318-319) hat das an ihrem kontrastiven Korpusmaterial deutlich gezeigt.

F) Fokussiert wird der Sport- und Wettbewerbsgeist:

- (29) „Auch eine **Audi S3 Limousine** spielt definitiv in einer anderen Liga.“ (<https://www.autobild.de/artikel/hyundai-i30-fastback-n-2018-test-preis-und-alle-infos-13867749.html>, 02.03.23).
- (30) „[...] mit dem **Škoda Scala** spielen die Tschechen nun richtig in der Golf-Klasse mit.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/skoda-scala-anwaerter-auf-den-golf-platz/>, 02.03.23).
- (31) „Der **Polestar 2** soll ein Player sein, der die Elektromobilität voranbringt.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/polestar-2-der-schwedische-star-aus-china/>, 03.03.23).
- (32) „Ansonsten will man vom hausinternen Konkurrenten aber gar nicht so viel wissen.“ (<https://www.autobild.de/artikel/hyundai-ioniq-5-n-prototyp-elektroauto-eispiste-nuerburg-ring-22593801.html>, 03.03.23).
- (33) „Mit sportlichem Design und ausgeklügelter Ausstattung ist er der Konkurrenz schon dicht auf den Fersen. [...] Doch der **Megane** ist zur Aufholjagd bereit.“ (<https://www.ace.de/nc/ratgeber/fahrberichte/fahrberichte-artikel/artikel/renault-megane-e-tech-auf-der-ueberholspur/>, 02.03.23).

Mit diesem Fokus wird der kompetitive Charakter von Menschen herausgehoben. Autos werden als Sportler konzeptualisiert, die sich in einem Konkurrenzkampf befinden. Solche Metaphern widerspiegeln ein Wetteifern um eine bessere Marktposition oder eben um die Führungsposition auf dem Automobilmarkt. Es handelt sich in den meisten Fällen um einen qualitativen Vergleich zwischen verschiedenen Marken oder Modellen einer Marke.

5. ZUSAMMENFASSUNG UND INTERPRETATION DER ERGEBNISSE

Die im vorliegenden Untersuchungskorpus eruierten Humanisierungsmetaphern für Autos können in sechs Fokussierungsklassen unterteilt werden: Optik/Aussehen, Charaktereigenschaften, Verwandtschaftsbeziehungen, Sprachfähigkeit und Kommunikationsgabe, Nationalität und Sport- und Wettbewerbsgeist. Autos werden demzufolge oft als optisch anziehende, gut aussehende und kommunikationsfähige Menschen konzeptualisiert, die bestimmte Charaktereigenschaften besitzen, un-

tereinander verwandt sind, eine bestimmte Herkunft haben und miteinander konkurrieren. Häufig werden dabei auch negative Charakteristika und Mängel genannt, wodurch die Autos menschlicher erscheinen und sich von der Konkurrenz bzw. den Vorgängermodellen unterscheiden lassen. Ein besonders auffälliges metaphorisches Muster ist, dass Autos als makelbehaftete Personen mit kosmetischen Fehlern konzeptualisiert werden, die Schönheitseingriffen unterzogen werden. Diese konstruierte Unvollkommenheit ermöglicht zum einen eine schnellere Identifizierung mit den Objekten, was in letzter Konsequenz zu Marketingzwecken ausgenutzt werden kann. Besonders aufschlussreich erscheint der Fokus auf Sprachfähigkeit und Kommunikationsgabe, da diese Merkmale eindeutig als menscheigen angesehen werden können. Sie stellen ein Alleinstellungsmerkmal dar und postulieren eine Gleichartigkeit des menschlichen und maschinellen Wesens. Solcherart Konzeptualisierung setzt sich mit dem Verwandtschafts- und Nationalitätsfokus nur fort. Hierdurch werden Autos als Gemeinschaftswesen mit Herkunft und wichtigen Beziehungen unter den Artgenossen konzeptualisiert. Auf diese Weise wird auf Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Modellen verwiesen, um die Vergleichbarkeit zwischen den einzelnen Produkten zu schaffen. Dies kann ebenfalls eine Verkaufsstrategie sein, die auf vorherige (vor allem positive) Erfahrungen mit einem anderen, in diesem Fall ähnlichen, weil ‚verwandten‘, Modell baut. Die Herausstellung der nationalen Zugehörigkeit komplettiert das Gesamtbild der Humanisierung von Autos und fungiert in einigen Fällen als Qualitätsgarantie. Durch die Fokussierung auf kompetitive Sportler wird erreicht, dass die Leistungsfähigkeit von Autos gemessen und bewertet wird. Schließlich ist kompetitiver Sport „auf das Ziel des Siegens ausgerichtet“ (Baldauf 1997: 188), was in diesem Fall auf eine Kaufabwicklung hinausläuft.

Eine interessante Erscheinung in einigen Beispielen (s. Beleg 23) stellt ein isotopisches Metaphernnetz dar, welches zum einen für Textkohärenz sorgt und zum anderen ein einzigartiges Assoziationserlebnis erzeugt. Solche isotopischen Netze werden nicht selten bereits in der Überschrift angedeutet und entfalten sich häufig um den Namen des Automobilmodells selbst. Die genaue Funktionsweise und die Ausformung solcher Metaphernnetze in diesen und ähnlichen Textmustern müssten jedoch weiter erforscht werden.

6. FAZIT UND AUSBLICK

In den untersuchten digitalen Autozeitschriften konnten viele konzeptuelle Metaphern zur Humanisierung von Autos ausfindig gemacht werden. Dabei handelte es sich um sechs verschiedene Merkmalfokussierungen (highlighting), die unterschiedliche menschliche Eigenschaften hervorhoben. Bei der Metapher AUTO ist MENSCH werden optische

Merkmale, Charaktereigenschaften, Herkunft (Nationalität) und Familienbeziehungen, Veranlagungsmerkmale (Sprachfähigkeit und Kommunikationsgabe) sowie Sport- und Wettbewerbsgeist fokussiert. Ausgeblendet werden sonstige Merkmale wie z.B. Arbeits- und Berufsgebundenheit des Menschen, Emotionalität, Verletzbarkeit oder Sterblichkeit, jene Wissensbestandteile, die den Menschen als schwach oder in gewisser Hinsicht eingeschränkt charakterisieren. Selbst in Bespielen mit Schönheitsoperationen wird der reparable Aspekt hervorgehoben, nicht die Mangelhaftigkeit. Sofern Defizienzen genannt werden, geschieht dies in der Regel mit dem Ziel einer verstärkten Vermenschlichung. Die grundlegende Funktion der metaphorischen Personifizierung ist ja „die Erleichterung einer Auseinandersetzung mit den betreffenden Sachverhalten, die in ihrer Konzeptualisierung als Person klar erfassbar [sic!] und einschätzbar werden.“ (Baldauf 1997: 196).

Alle diese fokussierten Merkmale rufen eine Um- und Aufwertung der Autos hervor, wodurch ihre eventuellen Preiserhöhungen sowie ungünstige Kaufbedingungen als legitim und gerechtfertigt angenommen werden. Dies soll sich dann positiv auf die Verkaufszahlen auswirken. Daran sehen wir die persuasive Kraft von konzeptuellen Metaphern bewiesen. Außer dieser Funktion konnten noch argumentative, evaluative und expressive Funktion beobachtet werden, die alle nach Bedarf im Dienste der persuasiven Funktion stehen können.

Die ermittelten konzeptuellen Metaphern leisten einen wesentlichen Beitrag zur Etablierung eines charakteristischen Denkmusters: Autos sind Menschen gleichgestellt. Über diesen Denkstil erreicht die Autoindustrie ihr Ziel – bewusst oder unbewusst –, die Autos an den Mann zu bringen, ohne dass dabei ihr Wert richtig hinterfragt wird. Die Ergebnisse zeigen zudem, dass die Humanisierungsmetaphern weit mehr als nur eine Marken- oder Produktbindung bewirken. Sie schaffen es über ihre Wirkungsmechanismen, denkstilspezifische Vorstellungsschemata zu etablieren, die eine einzigartige Erlebniswelt bei den Rezipienten entstehen lassen (vgl. Weinberg/Diehl 2005), die über die einzelnen Produkte und Marken hinausreicht. Die Tatsache, dass diese aber für Werbe- und Marketingzwecke ausgenutzt werden, leugnet ihren allgemeingültigen Charakter bei weitem nicht.

Eine mögliche Erweiterung des Untersuchungsbereichs, die sich bereits bei der hier vorliegenden Analyse abzeichnete, könnte die Erforschung weiterer Domänen sein, die bei der Konzeptualisierung von Autos eine Rolle spielen. Vereinzelt sind z.B. konzeptuelle Metaphern AUTO ist FLUGZEUG und AUTO ist (HAUS)TIER begegnet, die hier nicht thematisiert werden konnten und einer Folgearbeit anheimgestellt werden.

Literatur

Andersen/Fix/Schiewe 2018: Ch. Andersen, U. Fix, J. Schiewe (Hg.), *Denkstile in der deutschen Sprachwissenschaft. Bausteine einer Fachgeschichte aus dem Blickwinkel der Wissenschaftstheorie Ludwik Flecks*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Antos 2008: G. Antos, „Denkstil“: Ludwik Fleck und seine Bedeutung für die Sprachwissenschaft, in: W. Czachur / M. Czyżewska / A. Just (Hrsg.): *Vom Wort zum Text. Studien zur deutschen Sprache und Kultur. Festschrift für Józef Wiktorowicz zum 65. Geburtstag*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 563-574.

Baldauf 1997: Ch. Baldauf, *Metapher und Kognition: Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*, Frankfurt am Main et al.: Lang.

Black [1954]/1996: M. Black, „Die Metapher“, in: A. Haverkamp (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher. 2. erw. Aufl.*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 55-79.

Black [1977]/1996: M. Black, „Mehr über die Metapher“, in: A. Haverkamp (Hg.) (1996): *Theorie der Metapher. 2. erw. Aufl.*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 379-413.

Bremer/Lee 1997: K. Bremer / M. Lee, Metaphors in Marketing: Review and Implications For Marketers, in: *NA - Advances in Consumer Research*, Vol. 24, 419-424.

Czachur 2013: W. Czachur, Ludwik Flecks Denkstilansatz als Inspiration für die Diskurslinguistik, in: *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten 2.2*, 141–150.

Debatin 1995: B. Debatin, *Die Rationalität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*, Berlin/New York: de Gruyter.

Drewer 2003: P. Drewer, *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis*, Tübingen: Narr.

Drommler 2017: M. Drommler, Lexik metaphernanalytisch, in: Th. Niehr / J. Kilian / M. Wengeler (Hgg.): *Handbuch Sprache und Politik, Band 1*, Bremen: Hempen, 221-240.

Fauconnier/Turner 2002: G. Fauconnier / M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York.

Fix 2021: U. Fix, *Stil – Denkstil – Text – Diskurs. Die Phänomene und ihre Zusammenhänge*, Berlin: Frank & Timme.

Fleck 2012: L. Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Mit einer Einleitung herausgegeben von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hermanns 2012: F. Hermanns, Sprachgeschichte als Mentalitätsgeschichte. Überlegungen zu Sinn und Form und Gegenstand historischer Semantik. in: F. Hermanns et al. (Hrsg.): *Der Sitz der Sprache im Leben: Beiträge zu einer kulturanalytischen Linguistik*, Berlin/Boston: de Gruyter, 5–36 [zuerst erschienen in: A. Gardt / K. Mattheier / O. Reichmann (Hgg.) (1995): *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Gegenstände, Methoden, Theorien*, Tübingen, 69–101.]

Kienpointner 1999: M. Kienpointner, *Metaphern in der politischen Rhetorik*, Stuttgart-Weimar.

Klikovac 2004: D. Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Kövecses 2005: Z. Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kövecses 2006: Z. Kövecses, *Language, Mind and Culture. A Practical Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kövecses 2010: Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- Kuck 2018: K. Kuck, Metaphorische Szenarien. Eine Analyseeinheit der linguistischen Epistemologie, in: M. Wengeler / A. Ziem (Hrsg.): *Diskurs, Wissen, Sprache. Linguistische Annäherungen an kulturwissenschaftliche Fragen*, Berlin/Boston: de Gruyter, 243-270.
- Lakoff/Johnson 2011: G. Lakoff / M. Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. 7. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag.
- Mattenklott 2015: A. Mattenklott, Emotionale Werbung, in: K. Moser (Hrsg.): *Wirtschaftspsychologie*. Berlin/Heidelberg: Springer, 83-100.
- Milinković 2020: M. Milinković, Kognitivnolingvistički i marketinški aspekti konceptualne metafore za automobile – nemački i srpski jezik u kontrastu, in: D. Despotović i dr. (red.): *Aktuelni makroekonomski i mikroekonomski aspekti evropskih integracija Republike Srbije*. Kragujevac: Ekonomski fakultet Univerziteta u Kragujevcu, 309-322.
- Müller 2013: R. Müller, *Die Metapher. Kognition, Korpusstilistik und Kreativität*, Paderborn: Mentis.
- Oerkermann 2011: G. Oerkermann, Metaphorische Markengestaltung, in: F. Völckner / Ch. Willers / T. Weber (Hrsg.): *Markendifferenzierung. Innovative Konzepte zur erfolgreichen Markenprofilierung*, Wiesbaden: Gabler.
- Pielenz 1993: M. Pielenz, *Argumentation und Metapher*, Tübingen: Narr.
- Radeiski 2017: B. Radeiski, *Denkstil, Sprache und Diskurse. Überlegungen zur Wiederaneignung Ludwik Flecks für die Diskurswissenschaft nach Foucault*, Berlin: Frank & Timme.
- Richards [1936]/1996: I. A. Richards, Die Metapher, in: A. Haverkamp (Hg.)(1996): *Theorie der Metapher*. 2. erw. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 31-52.
- Rolf 2005: E. Rolf, *Metapherntheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Schwarz-Friesel 2015: M. Schwarz-Friesel, Metaphern und ihr persuasives Inferenzpotenzial. Konzeptualisierungen des islamischen Terrorismus nach 9/11 im massenmedialen Diskurs, in: C. Spieß / K.-M. Köpke (Hg.), *Metapher und Metonymie*, Berlin: de Gruyter, 143–160.
- Septianto/Pontes/Tjiptono 2021: F. Septianto / N. Potes / F. Tjiptono, The persuasiveness of metaphor in advertising, in: *Psychology & Marketing*, 39, 951-961.
- Sopory/Dillard 2002: P. Sopory/J. P. Dillard, The Persuasive Effects of Metaphor. A Meta-Analysis, in: *Human Communication Research*, Vol. 28 No. 3, 382-419.
- Turner/Fauconnier 1995: M. Turner / G. Fauconnier, Conceptual Integration and Formal Expression, in: *Metaphor and Symbolic Activity*, 10/3, 183-204.
- Vujčić 2019: N. Vujčić, *Das Konzept »Jugoslawien« in SPIEGEL-Artikeln: Bildung und Wandel. Eine benennungsfokussierte Diskursanalyse*. Hamburg: Dr. Kovač.
- Weinberg/Diehl 2005: P. Weinberg/S. Diehl, Erlebniswelten für Marken, in: F.-R. Esch (Hrsg.): *Moderne Markenführung*, Wiesbaden: Gabler, 263-286.

Nikola D. Vujčić / HUMANIZACIJA AUTOMOBILA – O UPOTREBI METAFORE U AUTOMOBILSKIM ČASOPISIMA: IZMEĐU STRATEGIJE PRODAJE I STILA RAZMIŠLJANJA

Rezime / Priloženi rad se bavi konceptualnim metaforama humanizacije automobila u automobilskim časopisima na nemačkom govornom području. Cilj rada je da istraži i opiše fokusirane osobine koje se projektuju iz izvornog domena na ciljni ili se pak prilikom projekcije konstruišu. Identifikacijom fokusiranih osobina izvodi se zaključak o njihovom funkcionalnom potencijalu, te se diskutuje njihova upotreba u marketinške odn. reklamne svrhe, ali u kontekstu pojma 'Denkstil' (stil razmišljanja) koji se odnosi na kognitivne sheme pomoću kojih sagledavamo stvarnost oko nas. Korpus istraživanja čine četiri onlajn automobilska časopisa vodećeg tiraža na nemačkom govornom području: *Autobild*, *Auto*, *Motor und Sport*, *Autozeitung* i *ACE Lenkrad*. Analizom se utvrdilo da se u korpusu pojavljuje šest konceptualnih obrazaca sa određenim fokusiranim osobinama koji obavljaju različite funkcije: evaluativnu, ekspresivnu i argumentacionu, a sve u ulozi persuasivne namene.

Ključne reči: konceptualna metafora, humanizacija, fokusirane osobine, automobilski, časopis, marketinška strategija

Примљен: 20. март 2023.

Прихваћен за штампу априла 2023.

Katarina Z. Stamenković
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

DIDAKTISIERUNGSVERSUCH DER PHRASEOLOGISMEN MIT DER KOMPONENTE *LICHT* / *SVETLO* IN DEUTSCHEN UND SERBISCHEN PHRASEOLOGISMEN IM DAF-UNTERRICHT

In diesem Beitrag wird versucht ein phraseodidaktisches Lehr- und Lernkonzept zur Vermittlung der Phraseologismen anzugeben, die die Komponente *Licht* / *svetlo* enthalten. Dabei dient die deutsche Sprache als Ausgangssprache und die serbische Sprache als Zielsprache. Dieser Beitrag soll besonders Germanistikstudenten oder Deutschlernenden auf den Niveaustufen B1 oder B2 hilfreich sein. Das Erlernen der Phraseologismen im Deutschunterricht ist nicht immer einfach, deshalb ist das Ziel dieses Beitrags den Lernenden die Phraseologismen, welche die Komponente *Licht* / *svetlo* enthalten näherzubringen. Der Beitrag ist in zwei Teile gegliedert. Aus verschiedenen Wörterbüchern wurden insgesamt 28 Phraseologismen herausgesucht und nach dem Äquivalenzgrad sortiert, um so Unterschiede und Ähnlichkeiten für den Lernenden klar darzustellen. Dieser einheitliche Überblick bildet den ersten Teil der Arbeit. Es wurde die kontrastive Methode verwendet. Der zweite Teil besteht aus den darauffolgenden Übungen, die sowohl Deutschlernenden, aber auch Deutschlehrenden von Hilfe sein können. Die ausgewählten 8 Übungen können im DaF-Unterricht Gebrauch finden, teils aber auch von den Lernenden individuell genutzt werden. Sie dienen zur Rezeption aber fördern auch die Produktion der Phraseologismen.

Schlüsselwörter: Phraseologismen, Äquivalenz, Phraseodidaktik, Serbisch, Deutsch, DaF-Unterricht

1. EINLEITUNG

Phraseologismen sind aus der Alltagssprache nicht mehr wegzudenken. Trotzdem vertreten Sprachwissenschaftler und Didaktiker verschiedene Meinungen. Einerseits müssten die Phraseologismen im Fremdsprachenunterricht nicht unbedingt behandelt werden, da sie auch sonst etwas sind, ohne dessen man in der Alltagskommunikation auskommen kann (Jesenšek 2007: 17). Eine gegensätzliche Meinung dazu ist, dass das Erlernen von Phraseologismen „eine grundlegende Sprachbeherrschung ist“ (Jesenšek 2007: 17) und je mehr man von der fremdsprachlichen Phraseologie kennt, desto besser ist man in der Beherrschung der fremden Sprache (vgl. Hessky 1997, Jesenšek 2007: 17). Auf die zweite Meinung wird auch in diesem Beitrag großen Wert gelegt und es wird versucht ein phraseodidaktisches Lern- und Lehrmodell darzustellen. Die Fremdsprachenlernen-

den sollen sowohl die Rezeption der Phraseologismen mit der Komponente *Licht / svetlo* verinnerlichen, als auch ihre Reproduktion, was in vielen Lehrwerken häufig vernachlässigt wird.

2. PHRASEOLOGISMEN MIT DER KOMPONENTE LICHT UND DEREN ÄQUIVALENTE IM SERBISCHEN

Bei dem Vergleich der Phraseologismen zweier Sprachen muss an dieser Stelle auch der Begriff Äquivalenz kurz näher erläutert werden. Es wird von folgender Definition von Henschel ausgegangen, „unter Äquivalenz verstehen wir die kommunikative Entsprechung zwischen Ausgangs- und Zielsprache einer Einheit. Diese ist erreichbar durch maximale Übereinstimmung von Denotat, Konnotat und Funktionalität, einschließlich formaler Struktur und Kompetenzbestand. Aufgrund der Unterschiede in den semantischen und grammatischen Merkmalen ist immer nur eine Annäherung an die vollständige Äquivalenz möglich“ (1993: 137). In dieser Arbeit wird jeweils die Voll-, Teil- und Nulläquivalenz unterschieden und folgt somit Földes (1996) oder Korhonen (2007). Es werden zuerst die Phraseologismen mit Volläquivalenz angeführt, darunter wird verstanden, dass „alle wesentlichen Äquivalenzparameter miteinander übereinstimmen“ (Korhonen 2007: 578). Daraufhin folgt nun die Teiläquivalenz, aber „während der Pol der Volläquivalenz durch eine Überschneidung aller untersuchten Kriterien relativ einfach zu definieren ist, bereitet die Abgrenzung von Null- und Teiläquivalenz und die Feinstrukturierung des breiten Mittelfelds der Teiläquivalenz größere Probleme“ (Juska-Bacher 2006: 26). In dieser Arbeit wird nicht nur das gesamte Fehlen einer entsprechenden phraseologischen Einheit als Nulläquivalent angesehen, sondern auch der Ersatz durch einen anderen entsprechenden Phraseologismus.

Die rein semantische Äquivalenz, die einige Linguisten auch als vierte Gruppe ansehen, wird in dieser Arbeit als Nulläquivalenz gewertet und folgt dabei, wie schon erwähnt, der beliebten Dreiteilung nach Korhonen und Földes.

Um den Lernenden die Einbettung der Phraseologismen mit der Komponente *Licht / svetlo* zu erleichtern, wurden diese aus verschiedenen Wörterbüchern herausgesucht und nach ihrem Äquivalenzgrad sortiert. Die erste Gruppe bilden Phraseologismen mit der Volläquivalenz, da alle Elemente in der deutschen und serbischen Sprache übereinstimmen und dem Lernenden demnach deren Bedeutung aus dem Serbischen bekannt sein sollte. Es wurden in diesem Beitrag drei Beispiele exzerpiert, aber fünf Phraseologismen mit der Teiläquivalenz. Letztlich folgen die Phraseologismen mit Nulläquivalenz, welche hier die zahlenreichsten mit 20 Beispielen sind. Falls kein entsprechendes Äquivalent im Serbischen angegeben werden konnte, wurde versucht ein Beispiel mit semantischer Äquivalenz

anzuführen. Die Nennform der gefundenen Phraseologismen ist in beiden Sprachen im Infinitiv.

Folgende Strukturierung der Phraseologismen liegt vor, an erster Stelle wird unter a) der deutsche Phraseologismus angegeben. Oft existieren mehrere Variationen des Phraseologismus sind in beiden Sprachen, diese werden in eckigen Klammern angegeben, können aber bei der Analyse nicht berücksichtigt werden. Nach dem deutschen Phraseologismus folgt in der nächsten Zeile die entsprechende Erklärung auf Deutsch. Unter b) steht das entsprechende Äquivalent des Phraseologismus auf Serbisch, darunter wieder die Erklärung des Phraseologismus. Eine zusätzliche Erklärung erfolgt bei der Teiläquivalenz, die den Lernenden helfen soll, Unterschiede zwischen den Phraseologismen beider Sprachen schneller zu erkennen und somit den Lernprozess zu erleichtern.

2.1. VOLLÄQUIVALENZ

1. a) *Licht in eine Sache [ins Dunkle] bringen* (Wahrig 2011: 943)
Klarheit in eine Sache bringen
b) *uneti [unositi svetlo] u nešto* (Otašević 2012: 822)
osvetliti neku stvar; doći do saznanja u nekoj oblasti; razjasniti / razjašnjavati, objasniti / objašnjavati nešto, izneti / iznositi nove činjenice, dokaze koji nešto razjašnjavaju, objašnjavaju (Otašević 2012: 822)
2. a) *Licht am Ende des Tunnels sehen* (Duden 2013: 472)
in schwieriger Lage Anzeichen für eine Besserung sehen¹
b) *[ugledati] videti svetlo na kraju tunela* (Mrazović; Primorac 1981: 537)
u teškoj situaciji videti poboljšanje
3. a) *grünes Licht geben*² (Duden 2013: 472)
die Erlaubnis geben, etwas zu beginnen, etwas in Angriff zu nehmen (Duden 2013: 472)
b) *dati [nekome, nešto] zeleno svetlo* (Otašević 2012: 822)
odobrenje, dozvola za nešto, suglasiti da neko može da počne s nečim, da nešto može da počne, dozvoliti nekome da nešto učini (Otašević 2012: 822)

2.2. TEILÄQUIVALENZ

4. a) *im rechten [oder in gutem, günstige] Licht erscheinen [stehen]* (Duden 2013: 472)

1 Ähnlich *einen Lichtblick haben* in der Bedeutung neue Hoffnung schöpfen (Röhrich 2004: 963).

2 Das sprachliche Bild bezieht sich auf das grüne Licht von Verkehrsampeln o.Ä. (Duden 2013: 472). Man sagt auch *das Licht steht auf Grün*, diese Redewendung bezeichnet völlige Handlungsfreiheit, gleichsam das Startzeichen zu einem Vorhaben (Röhrich 2004: 963).

einen guten / günstigen o.ä. Eindruck machen (Duden 2013: 472)
b) *prikazati* [*prikazivati* / *pokazati* / *pokazivati*, *predstaviti* / *predstavljati*] [*nekoga*, *nešto*] *u pravom* [*punom*] *svetlu* [*u pravoj svetlosti*] (Otašević 2012: 822)

biti na dobrom glasu; biti dobro, povoljno ocenjen; prikazati se u lepoj svetlosti; predstaviti / predstavljati pravu prirodu, suštinu, prave osobine nekoga, nečega: verno prikazati / prikazivati nekoga, nešto (Otašević 2012: 822)

In diesem Phraseologismus stimmt das Verb *erscheinen*, übersetzt *pojavit* se³, nicht mit dem Verb *prikazati* im serbischen Phraseologismus überein.

5. a) *etwas in rosigem* [*im rosigsten* / *in rosa*[*rotem*]] *Licht sehen* (Duden 2013: 472)

etwas [unkritisch] sehr positiv beurteilen

b) *prikazati* [*prikazivati* / *pokazati* / *pokazivati*, *predstaviti* / *predstavljati*] [*nekoga*, *nešto*] *u ružičastom svetlu* (Otašević 2012: 822)

izgledati ružičastije, lepše, bolje (nego što jeste) (Mrazović; Primorac 1981: 540; Otašević 2012: 822)

prikazati / *prikazivati* nešto idealizovano (Otašević 2012: 822)

In diesem Phraseologismus stimmt das Verb *sehen*, übersetzt *videti*, nicht mit dem Verb *prikazati* im serbischen Phraseologismus überein.

6. a) *ans Licht kommen* (Duden 2013: 472)

bekannt, offenbar werden

b) *izaći* [*izići*, *izbiti*] *na svetlo* [*svetlost*] *dana* (Otašević 2012: 822; Vujanić 2011: 1178)

biti objavljen, obelodanjen; pojaviti se (Otašević 2012: 822; Vujanić 2011: 1178)

Auch in diesen Phraseologismen werden verschiedene Verben verwendet, im Deutschen *kommen*, während im Serbischen *izaći* übersetzt *herauskommen* gebraucht wird.

7. a) *das Licht der Welt erblicken* (geh.) (Duden 2013: 471)

geboren werden

b) *ugledati svetlo* [*svetlost*] *dana* (Otašević 2012: 822)

roditi se; ugledati sveta; pojaviti se

In diesem Phraseologismus stimmen die Verben zwar überein, aber der Gegenstand der erblickt wird nicht. Im Serbischen wird das Nomen *dan* im Genitiv auf Deutsch *Tag* verwenden, im Deutschen das Nomen *Welt*.

8. a) *jemanden* [*oder etwas*] *in ein falsches* [*oder schiefes, oder ungünstiges*] *Licht rücken* (*oder setzen, oder darstellen*) (Mrazović; Primorac 1981: 540)

dafür sorgen, dass jemand oder etwas möglichst unvoreilhaft erscheint

3 Das Verb *erscheinen* kann auch als *činiti se* übersetzt werden.

b) *prikazati nekoga ili nešto u lošem svetlu [sa loše strane]* (Otašević 2012: 822)

izazvati pogrešan ili loš utisak; prikazivati nekoga, nešto negativno, s ružne strane, na ružan način (Otašević 2012: 822)

In beiden Phraseologismen wird das Nomen *Licht / svetlost* gebraucht, jedoch unterscheiden sich die Adjektive *falsch*, auf Serbisch *pogrešan* und die Verben *rücken* auf Serbisch *pokrenuti, pomaknuti*.

2.3. NULLÄQUIVALENZ

9. a) *etwas ans Licht bringen [ziehen / zerren]* (Duden 2013: 472)

etwas [Verheimlichtes] an die Öffentlichkeit bringen

b) *obelodaniti* (Mrazović; Primorac 1981: 538)

izneti nešto na videlo, objaviti

10. a) *jemandem im Licht stehen* (Wahrig 2011: 943)

jemandem hinderlich sein, jemandem in der Lichtquelle stehen, so dass er schlecht lesen, schreiben, arbeiten kann

b) *mutiti nekome vodu* (Mrazović; Primorac 1981: 540),

unositi, izazivati smutnju (Vujanić 2011: 730)

11. a) *sich selbst im Licht stehen* (Duden 2013: 473; Röhrich 2004: 962)

sich selbst [in seinem Fortkommen] behindern, sich selbst schaden

b) *sebi mutiti vodu [nar.]* (Mrazović; Primorac 1981: 540)

škoditi samome sebi; biti nespretan,

12. a) *jemandem ein Licht [oder Talglicht] aufstecken* (ugs.)⁴ (Duden 2013: 472)

jemanden aufklären / jemanden zurechtweisen

b) *otvoriti nekome oči / naučiti nekoga pameti*⁵

objasniti, pozvati nekoga na odgovornost; reći nedvosmisleno svoje mišljenje (Mrazović; Primorac 1981: 537)

13. a) *jemandem geht ein Licht auf (scherzh.) [ein Talglicht] (scherzh.)⁶, eine Stalllaterne]* auf (ugs.) (Duden 2013: 471)

jemand versteht, durchschaut plötzlich etwas

b) *proradio mu je kliker*⁷ (Vujanić 2011: 525)

počeo je da shvata; postaje mu jasno; puklo mu pred očima; upalila se sijalica [razg.], (Mrazović; Primorac 1981: 537)

4 Diese Wendung bezieht sich auf das Aufstecken einer neuen Kerze auf den Leuchter; das Licht ist wie in vielen ähnlichen Wendungen – Ausdruck für „Erleuchtung“ (Duden 2013: 472).

5 *otvoriti nekome oči* in der Bedeutung jemanden aufklären und *naučiti nekoga pameti* in der Bedeutung jemanden zurechtweisen

6 Auch diese Wendung mit ihren scherzhaften Abwandlungen ist wohl auf die Bibel zurückzuführen, auf „Licht“ im Sinne von „Erleuchtung, Erkenntnis“ (Duden 2013: 471).

7 *sinulo mu je* (Vujanić 2011: 525) kann auch in dieser Situation verwendet werden

14. a) *das Licht im Kopf geht aus* (Mrazović; Primorac 1981: 537; Röhrich 2004: 963)
das Erinnerungs- und Denkvermögen kommt abhanden
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
počinje da zaboravlja (Mrazović; Primorac 1981: 537)
15. a) *sein Licht leuchten lassen* (ugs.)⁸ (Duden 2013: 472)
sein Wissen, sein Können zeigen, zur Geltung bringen
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
isticati svoje sposobnosti, svoj talenat; pokazati svoje znanje, svoju mudrost; zablistati svojim sposobnostima (Mrazović; Primorac 1981: 537)
16. a) *sein Licht unter den Scheffel stellen*⁹ (Duden 2013: 472)
seine Leistungen, Verdienste [nicht] aus Bescheidenheit verbergen¹⁰
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden¹¹.
biti preskroman; ne pokazati, ne isticati svoje znanje, svoj talent; zadržati svoje znanje za sebe; kriti svoje mišljenje (Mrazović; Primorac 1981: 538)
17. a) *das Licht scheuen* (Duden 2013: 471; Röhrich 2004: 962)
etwas zu verbergen haben und deshalb die Öffentlichkeit meiden
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
kriti se; prezati od svetlosti dana; plašiti se svetla (Mrazović; Primorac 1981: 537) Es könnte der Phraseologismus *kriti kao zmija noge* (Vujančić 2011: 581) angeführt werden, aber der angegebene serbische Phraseologismus bezieht sich hier nicht auf die Öffentlichkeit, sondern nur darauf, dass es etwas geheim bleiben muss.
18. a) *nicht gerade ein / kein (großes) Licht sein*¹² (Duden 2013: 471)
ugs. nicht sehr klug sein
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
ne biti premudar, neki veliki um (Mrazović; Primorac 1981: 538)
19. a) *ein helles [oder schlimmes, oder kein gutes] Licht auf etwas oder jemanden werfen* (Duden 2013: 472)
jemanden / etwas in bestimmter Weise erscheinen lassen; jemanden / etwas [in bestimmter Weise] deutlich werden lassen

8 Die Wendung geht auf die Bibelstelle Matth. 5, 16 zurück (Duden 2013: 472).

9 Der Scheffel ist ein schaufelartiges Gefäß, das früher als Getreidemaß verwendet wurde. Ein Licht, das man unter den Scheffel stellt, ist abgeschirmt, es leuchtet nicht weit. – In dieser Wendung liegt ein Vers aus dem Matthäusevangelium zugrunde (Duden 2013: 472).

10 Dieser Phraseologismus ist der Gegensatz zu dem vorherigen Sein Licht leuchten lassen (Röhrich 2004: 961).

11 Entsprechend auf Englisch „not to hide one`s light under a bushel“; auf Französisch „ne pas mettre le lampe – lumière – sous le boisseau“ (Röhrich 2004: 690).

12 Bereits in der Bibel wird das Licht in vielen Fällen als Bild für „Erkenntnis, Erleuchtung des Geistes [durch Gott]“. gebraucht. Die vorliegende negative Wendung könnte sich auf einen positiven Vers im Matthäusevangelium (5,14) beziehen, wo Jesus seine Jünger als „das Licht der Welt“ bezeichnet, sie also als auserwählte Verbreiter seiner Heilsbotschaft einsetzt (Duden 2013: 471).

- b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
osvetliti, razjasniti, prikazati nešto sa dobre (ili loše) strane, okarakterisati kao dobro (ili loše) (Mrazović; Primorac 1981: 538)
20. a) *bei Licht(e) [bei Tage] besehen [oder betrachtet] werden* (ugs.) (Duden 2013: 472; Röhrich 2004: 962)
genauer betrachtet
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
tačnije, bolje posmatrano; objektivnije, sa svih strana procenjeno (Mrazović; Primorac 1981: 539)
21. a) *jemanden hinters Licht führen*¹³ (Duden 2013: 472)
jemanden täuschen
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
obmanuti, prevariti nekoga; zavaravati; varati; podvaliti nekome (Mrazović; Primorac 1981: 539)
22. a) *etwas in einem milderem Licht sehen* (Duden 2013: 472)
etwas nicht [mehr] für so schlimm ansehen
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
blaže procenjivati nešto, sa manje kritičnosti (Mrazović; Primorac 1981: 539)
23. a) *in keinem guten [oder in falschem, oder schiefen, oder ungünstigem] Licht (da)stehen [oder erscheinen]* (Duden 2013: 472)
einen ungünstigen Eindruck machen
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
ostavljati loš utisak; biti rdavo, loše ocenjen (Mrazović; Primorac 1981: 540)
24. a) *sich jemanden [etwas] ins rechte Licht [oder in ein vorteilhaftes] Licht rücken [oder stellen, oder setzen]* (Duden 2013: 472)
dafür sorgen, dass man, jemand, etwas möglichst vorteilhaft erscheint
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
prikazati se u povoljnoj i dobroj svetlosti, sa svoje dobre strane; hvaliti se; isticati se (Mrazović; Primorac 1981: 540)
25. a) *ein kleines Licht sein* (ugs.) (Duden 2013: 471)
in einem bestimmten Zusammenhang, Rahmen eine Person von geringerer Bedeutung sein
b) *biti sitna [mala] riba* (Vujanić 2011: 1143)
u datom kontekstu osoba od manjeg značaja (beznačajna ličnost)
26. a) *jemandem das Licht auspusten [ausblasen]* (ugs.)¹⁴ (Duden 2013: 471)
jemanden töten
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
ubiti nekoga

¹³ Die Wendung bedeutete ursprünglich „jemanden nach der Seite führen, wo der Lichtstrahl einer Lampe abgeschirmt ist“, wo man also nicht richtig sehen kann, was vorgeht (Duden 2013: 472).

¹⁴ Vgl. die Wendung *jemandem das Lebenslicht ausblasen* (Duden 2013: 471).

27. a) *um jemanden herumfliegen [herumschwirren] wie die Motte ums Licht* (Duden 2013: 342)
von jemandem unwiderstehlich angezogen werden
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
uporno ostati pri nečemu i na sopstvenu štetu; leteti oko nečega kao mušica oko svetla (Mrazović; Primorac 1981: 594)
28. a) *hier [in dieser Stadt o. Ä.] gehen die Lichter aus* (Duden 2013: 471)
die [wirtschaftliche] Situation ist so schlecht, dass die [meisten] Menschen abwandern
b) Es wurde kein entsprechendes Äquivalent gefunden.
Ekonomska situacija je veoma loša, tako da većina ljudi odlazi iz tog mesta.

An dieser Stelle ist noch wichtig zu erwähnen, dass auch Wortkombinationen beliebt sind, die an Stelle einer vollständigen Redensart stehen, wie z. B. „lichterloh“ in hellen Flammen, „Lichtjahre“ (entfernt) eine nicht nachvollziehbare lange Zeit, eine Ewigkeit weit weg (Röhrich 2004: 963).“

3. ÜBUNGSVORSCHLÄGE FÜR DIE DIDAKTISIERUNG DER PHRASEOLOGISMEN MIT DER KOMPONENTE *LICHT / SVETLO*

Eintönigkeit didaktischer Mittel wirkt sich negativ auf die Effektivität des Sprachlernprozesses aus, deshalb sind abwechslungsreiche Übungsformen nötig, um die Aufmerksamkeit des Lernenden zu fesseln (vgl. Šajánková 2007: 31). An dieser Stelle wird versucht, verschiedene Übungsformen anzuführen, die im Fremdsprachenunterricht anwendbar sind und so das Erlernen der Phraseologismen mit der Komponente *Licht / svetlo* erleichtern. Diese Übungen können auf beliebige Phraseologismen übertragen werden, in dieser Arbeit jedoch werden gezielt Beispiele mit der Komponente *Licht / svetlo* behandelt. Insgesamt werden acht Übungen vorgestellt, die teilweise im DaF-Unterricht eingesetzt werden können, aber auch selbstständig bearbeitet werden können, da die Lösungen nach jeder Übung folgen.

Übung 1: Phraseologismen im Text erkennen

Der Zweck dieser Übung ist natürlich, dass die Lernenden den Phraseologismus identifizieren. Um dieses Vorgehen ein bisschen schwieriger zu gestalten werden zwei Textausschnitte angeboten. In dem ersten Textausschnitt sollte der Phraseologismus *das Licht der Welt erblicken* unterstrichen werden, in dem zweiten Textausschnitt kommt nur das Wort *Licht* im Satz vor, jedoch gibt es keinen Phraseologismus.

Nur um die Spannung etwas zu erhöhen, nenne ich den Namen jener Stadt an der Mottlaumündung noch nicht, obgleich sie als Geburtsstadt meiner Mama jetzt schon nennenswert wäre. Ende Juli des Jahres nullnull — man entschloß sich gerade, das kaiserliche Schlachtflottenbauprogramm zu verdoppeln — erblickte Mama im Sternzeichen Löwe das Licht der Welt. Selbstvertrauen und Schwärmerei, Großmut und Eitelkeit. Das erste Haus, auch Domus vitae genannt, im Zeichen des Aszendenten: leicht zu beeinflussende Fische. Die Konstellation Sonne in Opposition Neptun, siebentes Haus oder Domus matrimonii uxoris, sollte Verwirrungen bringen. Venus in Opposition zu Saturn, der bekanntlich Krankheit an Milz und Leber bringt, den man den sauren Planeten nennt, der im Steinbock herrscht und im Löwen seine Vernichtung feiert, dem Neptun Aale anbietet und den Maulwurf dafür erhält, der Tollkirschen, Zwiebeln und Runkelrüben liebt, der Lava hustet und den Wein säuert; er bewohnte mit Venus das achte, das tödliche Haus und ließ an Unfall denken, während die Zeugung auf dem Kartoffelacker gewagtestes Glück unter Merkurs Schutz im Haus der Verwandten versprach.

Bild 1 – Günther Grass: Die Blechtrommel S.10

Ich lief rascher und war bald durch die schlafende Vorstadtgasse in meine Gegend zwischen den Wallanlagen gelangt, wo in kleinen saubern Miethäusern hinter etwas Rasen und Efeu die Beamten und kleinen Rentner wohnen. Am Efeu, am Rasen, an der kleinen Tanne vorbei erreichte ich die Haustür, fand das Schlüsselloch, fand den Drücker für das Licht, schlich an den Glastüren, an den polierten Schränken und Topfpflanzen vorüber und schloß meine Stube auf, meine kleine Scheinheimat, wo der Lehnstuhl und der Ofen, das Tintenfaß und die Malschachtel, der Novalis und der Dostojewski auf mich warteten, so, wie auf andere, auf richtige Menschen, wenn sie heimkommen, die Mutter oder Frau, die Kinder, die Mägde, die Hunde, die Katzen warten.

Bild 2 – Hermann Hesse: Steppenwolf S. 45

Übung 2 – Phraseologismus richtig verbinden

Diese Übung kann zur Einführung dienen. Es muss jeweils der erste Teil des Phraseologismus mit dem zweiten Teil verbunden werden.

erster Teil	zweiter Teil
1. jemanden hinters	wie die Motte ums Licht
2. um jemanden herumfliegen	im Licht stehen
3. etwas in rosigem	Licht führen
4. jemandem	Licht sehen
5. nicht gerade	ein großes Licht sein

Lösung: *jemanden hinters Licht führen, um jemanden herumfliegen wie die Motte ums Licht, etwas in rosigem Licht sehen, jemandem im Licht stehen, nicht gerade ein großes Licht sein*

Übung 3: Welches Wort fehlt?

Obwohl jeweils nur ein Teil des Phraseologismus fehlt, gehört diese Übung schon in die Verwendungsphase. In dieser Phase ist, genauso wie bei der Semantisierung, die situative Einbettung des Phraseologismus von großer Bedeutung (Šajánková 2007, 43). Die Aufgabe der Lernenden ist das fehlende Wort, in der richtigen Form in die Lücke einzutragen. Die Lehrenden bieten keine möglichen Formen als Lösung.

1. ans Licht _____
2. sein Licht unter den Scheffel _____
3. Licht am Ende des _____ sehen
4. _____ das Licht ausblasen
5. etwas in einem _____ Licht sehen

Lösung: ans Licht kommen, sein Licht unter den Scheffel stellen, Licht am Ende des Tunnels sehen, jemandem das Licht ausblasen, etwas in einem milderem Licht sehen

Falls diese Übung zu schwer sein sollte, können die fehlenden Wörter in einer beliebigen Reihenfolge, unter der Übung selbst, angegeben werden.

Übung 4: Wie heißt es auf Serbisch?

Dieser Übungsvorschlag eignet sich, je nach Variation, als Einstieg oder als Übung in der schon fortgeschrittenen Übungsphase. Die Lernenden erhalten ein Arbeitsblatt mit jeweils einer Tabelle, die verschiedene Phraseologismen mit der Komponente *Licht* (hier Deutsch) beinhaltet. Die Aufgabe ist natürlich die Übersetzung der Phraseologismen in die andere Spalte der Tabelle einzutragen (hier Serbisch). Falls sich die Lernenden auf einem höheren Niveau befinden, können die Phraseologismen, in einer dritten Spalte, auch auf Deutsch umschrieben werden.

Phraseologismus auf Deutsch	Übersetzung auf Serbisch
1. ein Licht am Ende des Tunnels sehen	
2. grünes Licht geben	
3. ans Licht kommen	
4. etwas ans Licht bringen	
5. jemandem geht ein Licht auf	

Lösung: videti svetlo na kraju tunela, dati zeleno svetlo, uneti svetlo u nešto, izaći na svetlost dana, obelodaniti, proradio mu je kliker

Als Anmerkung kann hinzugefügt werden, dass eine Aufgabenvariation angegeben werden kann. Wenn diese Übung für den Einstieg vorgese-

hen ist, können unter der Tabelle die Übersetzungen angegeben werden. Die Lernenden können so nur die Lösungen zuordnen.

Übung 5 – Eine Situation zum Phraseologismus beschreiben

Die Lehrenden schreiben auf verschiedene Zettel jeweils einen Phraseologismus mit der Komponente *Licht*. Jeder Lernende zieht einen Zettel und denkt sich zu dem Phraseologismus eine Situation aus, ohne den Phraseologismus anzugeben. Die anderen Lernenden können dann den gesuchten Phraseologismus erraten. Diese Übung ist nicht für den Einstieg in die Stunde vorgesehen, da sie von den Lernenden freies Sprechen und Verständnis erwartet.

Beispiel:

Licht in eine Sache bringen

Beispiellösung: Die Deutschlernenden könnten sagen, dass ein Polizist sehr lange an einem ungelösten Fall gearbeitet hat, ihm es jedoch nach langer Zeit gelungen ist, einen neuen Zeugen zu finden. Dieser hatte den ausschlaggebenden Hinweis, der dem Polizisten half.

Übung 6 – Einen Phraseologismus zur gegebenen Situation nennen

Der Lehrende verteilt Arbeitsblätter mit verschiedenen Situationen. Die Lernenden haben die Aufgabe alle Situationen genau durchzulesen und dann jeweils den Phraseologismus mit der Komponente Licht darunter zu schreiben. Diese Aufgabe ist eine Variation zu Aufgabe 4 und ist leichter.

Beispiel:

In unserem Dorf gibt es immer weniger Geschäfte, aber immer mehr Arbeitslose. Vielleicht sollten wir in eine größere Stadt mit mehr Möglichkeiten ziehen.

Lösung: hier gehen die Lichter aus

Übung 7 – Festigung der morphologischen Kriterien im Phraseologismus

Diese Übung dient zur Festigung morphologischer Kriterien. Der Lernende wählt jeweils eine Lösung aus.

1. _____ im Licht stehen
a) jemandem b) jemandes c) jemanden
2. _____ Licht geben
a) grün b) grünem c) grünes
3. etwas in _____ Licht sehen
a) rosa b) rosigem c) rosigen
4. etwas _____ Licht bringen
a) ans b) am c) an
5. das Licht _____ Kopf geht aus
a) in b) ins c) im

Lösung: jemandem im Licht stehen, grünes Licht geben, etwas in rosigem Licht sehen, etwas ans Licht bringen, das Licht im Kopf geht aus

Übung 8 – Den Phraseologismus in einem Beispielsatz verwenden

Es folgt eine Übung zur Syntax und in dieser soll der Lernende den angegebenen Phraseologismus in den Satz einfügen. Oft werden diese Übungen im Fremdsprachenunterricht vernachlässigt und sind deshalb eine Fehlerquelle, insbesondere beim aktiven Gebrauch von phraseologischen Einheiten (vgl. Šajánková 2007: 35). In dieser Aufgabe muss der Phraseologismus, der in Klammern angegeben ist, in den Satz eingebettet werden. Der Lernende muss dabei besonders auf die Wortstellung achten.

1. Er _____ doch nur _____ in dieser Stadt. (*ein kleines Licht sein*)
2. Diese Tatsache _____ ihn. (*kein gutes Licht auf jemanden werfen*)
3. Klara hat wieder eine schlechte Note bekommen. Sie _____. (*nicht gerade ein großes Licht sein*)
4. Du _____. (*sich selbst im Licht stehen*)
5. Der Journalist _____ das Geheimnis _____. (*etwas ans Licht bringen*)

Lösung: Er ist doch nur ein kleines Licht in dieser Stadt. Diese Tatsache wirft kein gutes Licht auf ihn. Klara hat wieder eine schlechte Note bekommen. Sie ist nicht gerade ein großes Licht.

Du stehst dir selbst im Licht. Der Journalist hat das Geheimnis ans Licht gebracht.

Wichtig zu erwähnen ist, dass es noch eine Vielzahl von weiteren Übungen gibt. Es wurde in dieser Arbeit versucht, Übungen anzugeben, welche die Rezeption, aber auch die schriftliche und mündliche Produktion fördern. Hier nicht behandelt, aber beliebt, sind die Übungstypen mit Bildmaterial. Obwohl Kühn (1992: 171) vor visuellen Bedeutungserklärungen bzw. vor der Entschlüsselung über das Bild warnt, kann das Vorliegen von Bildhaftigkeit, wo das möglich ist, auch als Hilfe dienen (vgl. Lügner 1997: 84). Phraseologismen mit der Komponente *Licht / svetlo* besitzen häufig eine abstrakte Bedeutung und könnte dementsprechend auch zu Fehldeutungen kommen.

5. ERGEBNISSE UND SCHLUSSBEMERKUNGEN

Ziel dieser Arbeit ist der Didaktisierungsversuch der deutschen und serbischen Phraseologismen, die die Komponente *Licht / svetlo* enthalten. Es wurden Beispiele aus verschiedenen Wörterbüchern herausgesucht und

miteinander vergleichen, um sie in drei Äquivalenzgruppen einzusortieren. Dies sollte den Erwerb der Phraseologismen erleichtern. Insgesamt wurden 28 Phraseologismen gefunden, dabei bildet die größte Gruppe die Nulläquivalenz mit 20 Beispielen. In dieser Gruppe wurden für 14 Beispiele kein entsprechendes Äquivalent gefunden und sechs Beispiele mit semantischer Äquivalenz, die in dieser Arbeit auch zu der Nulläquivalenz gerechnet wurden. Es folgt die Teiläquivalenz mit fünf Beispielen und die kleinste Gruppe bildet die Volläquivalenz mit jeweils drei Beispielen. In der Gruppe Teiläquivalenz wurde herausgehoben, wo sich die Unterschiede in der Lexik deutlich machen, da sich die Fremdsprachenlernenden besonders diese Beispiele merken sollten, um Interferenzfehler zu vermeiden. Diese Analyse bildet den ersten Teil dieser Arbeit. Im zweiten Teil wurde weiter versucht verschiedenste Übungen anzugeben, die den Fremdsprachenlehrenden und Fremdsprachenlernenden die Einbettung der Phraseologismen erleichtert. Die vorliegenden acht Übungen sollten verschieden lang dauern und abwechslungsreich sein. Es gibt natürlich viele weitere Möglichkeiten Phraseologismen zu erlernen, wie zum Beispiel Rollenspiele, Brettspiele oder aber auch Würfelspiele, jedoch wurden hier Übungen angegeben, die auch individuell gelöst werden können, da nach den Angaben immer Lösungen folgen. Es können Phraseologismen in den Übungen wiederholt werden, so werden diese vom Lerner gefestigt und im Langzeitgedächtnis gespeichert

6. LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

Grass 1964: G. Grass, *Die Blechtrommel: Roman*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 10.

Hesse 1980: H. Hesse, *Der Steppenwolf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Band 175, 45.

Wörterbücher

Dudenredaktion 2013: Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Bd.11: Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik 4, Mannheim: Dudenverlag.

Mrazović, Primorac 1981: P. Mrazović i R. Primorac, Deutsch-serbokroatisch phraseologisches Wörterbuch: Deutsche idiomatische Wendungen und ihre serbokroatischen Entsprechungen, Beograd: Narodna knjiga Beograd.

Otašević 2012: Đ. Otašević, *Frazeološki rečnik srpskog jezika*, Novi Sad: Prometej.

Röhrich 2004: L. Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd.3: Homer – Nutzen, Freiburg: Herder Verlag.

Vujančić 2011: M. Vujačić i dr., *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.

Wahrig-Burfeind 2011: R. Wahrig-Burfeind (Hrsg.), *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh: Wissen-Media-Verlag.

Zitierte Werke

Földes 1996: C. Földes, *Deutsche Phraseologie kontrastiv. Intra- und interlinguale Zugänge*, Heidelberg: Groos.

Henschel 1993: H. Henschel, *Die Phraseologie der tschechischen Sprache: Ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 137.

Hessky 1997: R. Hessky, Feste Wendungen – Ein heißes Eisen? Einige phraseodidaktische Überlegungen für den DaF-Unterricht. In: *Deutsch als Fremdsprache* 34/ 3, 139-143.

Jesenšek 2007: V. Jesenšek, Lehr- und Lerngegenstand Phraseologie, in: V. Jesenšek, M. Fabčič (eds.): *Phraseologie kontrastiv und didaktisch. Neue Ansätze in der Fremdsprachenvermittlung*. Maribor, Slavistično društvo: Filozofska fakulteta, 17–26.

Juska-Bacher 2006: B. Juska-Bacher, *Empirisch kontrastive Phraseologie: Am Beispiel der Niederländischen Sprichwörter im Niederländischen, Deutschen und Schwedischen*. Bd.23. Essen, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2006, 9-43.

Korhonen 2007: J. Korhonen, Probleme der Phraseologie, H. Burger (Hrsg.) in: *Phraseologie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 1. Halbband. Berlin: Walter de Gruyter 2007, 574-589.

Kühn 1992: P. Kühn, Phraseodidaktik. Entwicklungen, Probleme und Überlegungen für den Muttersprachunterricht und den Unterricht DaF. *Fremdsprachen lehren und lernen* 21: 169-189.

Lüger 1997: H. Lüger, Anregungen zur Phraseodidaktik, *Beiträge zur Fremdsprachenvermittlung* 32: 69–120.

Šajánková 2007: M. Šajánková, Phraseodidaktisches Konzept zur Vermittlung der Phraseme. Übungen im mehrsprachigen phraseologischen Lernmaterial EPHRAS (2006), in: V. Jesenšek, M. Fabčič (eds.): *Phraseologie kontrastiv und didaktisch. Neue Ansätze in der Fremdsprachenvermittlung*. Maribor, Slavistično društvo: Filozofska fakulteta, 27–47.

Katarina Z. Stamenković / POKUŠAJ DIDAKTIZACIJE FRAZEOLOGIZAMA SA KOMPONENTOM SVETLO / LICHT U NEMAČKIM I SRPSKIM FRAZEOLOGIZMIMA NA ČASOVIMA NEMAČKOG KAO STRANOG JEZIKA

Rezime / Ovaj članak pokušava da predstavi frazeodidaktički koncept nastave i učenja frazeologizama koji sadrže komponentu *svetlo / Licht*. Nemački jezik služi kao polazni, a srpski jezik kao ciljni jezik. Ovaj članak je od posebne važnosti za studente nemačkog jezika i književnosti, one koji uče nemački na nivou B1 ili B2, ali i u samoj nastavi nemačkog jezika kao strani jezik. Učenje frazeologizama na časovima nemačkog jezika nije uvek jednostavno, pa je cilj ovog članka da se učenicima upozna sa frazeologizmima koji sadrže komponentu *svetlo / Licht*. Članak je zasnovan na kontrastivnoj metodi. Kako bi se prikazale razlike i sličnosti, korpus je ekscerpiran iz različitih rečnika i frazeologizmi su razvrstani prema stepenu ekvivalencije kako bi se dobio ujednačen pregled. Pregled je prvi deo članka, dok drugi deo sadrži osam vežbi koje olakšavaju usvajanje frazeologizama sa komponentom *svetlo / Licht* i mogu biti od pomoći kako učenicima tako i nastavnicima nemačkog jezika. Odabrane vežbe se mogu koristiti na časovima nemačkog, ali učenici mogu koristiti vežbe i van nastave, jer nakon svake vežbe slede i njena rešenja. One služe za usvajanje ali i podstiču i na samu upotrebu frazeologizama. U okviru nekog daljeg istraživanja bilo bi potrebno

anketirati učenike kako bi se otkrilo koje vežbe su povoljno uticale na usvajanje frazeologizama sa datom komponentnom.

Ključne reči: frazeologizmi, ekvivalentnost, frazeodidaktika, srpski jezik, nemački jezik, nemački kao strani jezik

Примљен: 30. новембра 2022.

Прихваћен за штампу децембра 2022.

Мирјана Р. Обрадовић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ИЗ ОНОМАСТИКЕ СЕЛА ДОЊА САБАНТА КОД КРАГУЈЕВЦА²

У раду³ је обрађена ономастичка грађа забележена у шумадијском селу Доња Сабанта. На терену су прикупљени микротопоними и антропоними (лични и породични надимци и хипокористичка имена) свих становника. Ради увида у динамику промена антропомастикона Доње Сабанте консултоване су матичне књиге, те је упоређен систем личних имена особа рођених од 1930. до 1960. и од 1990. до 2020. године. Циљ рада је пописати топониме и антропониме и анализирати их са структурног и семантичког аспекта. Секундарни циљ је начинити осврт на стабилност и промене у систему званичних личних имена становника Доње Сабанте.

Забележени микротопоними мотивисани су разноврсним природним и културним карактеристикама физиогених и антропогених објеката у селу. У творби микротопонима у Доњој Сабанти примећени су сви основни творбени модели и суфикси који функционишу у топонимији (централне) Србије. У систему антропонимских категорија бројношћу и разноврсношћу мотивационих модела истиче се систем мушких личних надимака.

На крају рада приложен је регистар узбучених микротопонима и антропонима који су прикупљени на терену.

Кључне речи: ономастика, топономастика, антропономастика, топоним, антропоним, Доња Сабанта, Крагујевац

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Предмет овога рада јесте ономастикон села Доња Сабанта код Крагујевца. На терену је прикупљена грађа (микротопоними, лични и породични надимци), а ради допуњавања грађе и обухватнијег сагледавања тенденција у антропомастикону насеља консултоване су матичне књиге рођених. Тако састављен корпус представља репрезентативни узорак ономастикона једног насеља у централној Србији. Циљ рада јесте прикупити ономастичку грађу и анализирати је са структурног и

1 mira.obradovic14@gmail.coma

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198)

3 Овај рад настао је на основу реферата прочитаног 30. 10. 2021. на XVI међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* одржаном на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

семантичког становишта. Додатни циљ који се поставља јесте скицирање динамике промена у антропономастикону разматраног насеља.

У првом делу рада анализирају се микротопоними, а у другом делу антропоними. На крају рада прилаже се регистар микротопонима и антропонима насеља Доња Сабанта.

На маргинама истраживања говора Левча Радоје Симић је скицирао и неке карактеристике говора Доње Сабанте⁴. У раду М. Вукићевића (1995: 24) Доња Сабанта је означена као насеље прве зоне Лепенице у којем преовлађују црте косовско-ресавског говора.

Доња Сабанта је сеоско насеље у централној Шумадији и простире се седам километара јужно од града Крагујевца. То је насеље у ждраљичком сливу. Куће су постављене тако да се врши спуштање насеља у равницу и ка друму, са обе стране реке Ждралице (Радивојевић 1910: 92). Припада тзв. типу разбијеног села са разређеним кућама. У насељу постоји четворогодишња школа. На локалитету Липар налази се женски манастир Светог великомученика Георгија. А ближе централном делу насеља, у засеоку Река налази се црква Преображења Господњег.

Име насеља функционише у атрибутивној синтагми: *Доња Сабанџа*. Идентификациони члан ове синтагме није поуздано етимологизован. Народна етимологија полази од речи *сабах* (тур. *sabah sabah (saba)*) у значењу зора (в. Шкаљић 1966: 538), а подршка оваквом тумачењу тражи се у локалном микротопониму Конаковац: „Место где су Турци коначили названо је Конаковац, а и данас носи то име. Цео тај предео изнад Конаковца јутарња зора прво обасја, осветли, па су Турци, будући војнике изговарали реч 'сабах, сабах' па цео тај простор назван је 'Сабанџа', односно касније Сабанта” (Грујић 2004: 30). У раду Симић 1972: 505 име се покушава довести у везу са турским речима *sabahčiček, sabahčić 'цвијет'* (в. Шкаљић 1966: 538) и *šaban 'глас'* или 'нека водена птица'. Дакле, досадашњи покушаји тумачења имена села ослањају се на утицај турског језика. У новије време турским топонимима у Србији бавио се Тарик Дуран. Аутор је у свој рад уврстио сабаначки микротопоним *Мамушовица* (Дуран 2017: 130), али сам ојконим остао је изван оквира његовог рада. Како нам је усмено саопштио, Т. Дуран сматра да реч *сабанџа* јесте настала под турским утицајем, међутим није успео доћи до поузданог тумачења⁵.

4 Горња Сабанта је пункт истраживан у Симић 1972, а Доња Сабанта је остала изван ауторовог интересовања. Оба насеља формирана су у приближно исто време и становници су досељени из сличних крајева. Према доступним подацима: „Обе Сабанте унесене су као једно насеље Sabanta у Ридлову карту 1810, у Лапиеву 1822, Фридову 1829, и Киппертову 1853. [...] Као засебно насеље помиње се Сабанта дољња у Уписнику 1818. године, као Сабанта дојна у Назначенију, па опет као Сабанта дољња у Пописнику 1822. године. Код Вука 1827. стоји Сабанта доњ, код Пирха 1829. Сабанта доња – Sabanta donja, а у Гавриловићевом речнику 1846. Сабанта Долња. На Руској карти 1831. убележено је као Сабанта нижн., а на Миленковићевој 1850. као Сабанта Д.” (Радивојевић 1910: 220).

5 У будућим истраживањима покушаћемо етимологизовати идентификациони члан синтагме Доња Сабанта. Осим досада преовлађујућих објашњења у вези са утицајима турског језика, ис-

Етници: Сабанџанин, Сабанџанка (ређе се чује: Доњосабанџанин, Доњосабанџанка).

Ктетици: сабанџки/доњосабанџки.

2. МИКРОТОПОНИМИ

У овом делу рада обрађују се микротопоними. Спроводи се семантичка и структурно-творбена анализа микротопонима.

У семантичкој анализи, према семантици тополексеме микротопоними су разврстани у три групе. Прва група обухвата микротопониме мотивисане физиогеним објектима, а друга група обухвата микротопониме мотивисане антропогеним објектима. Поред једночланих, уочавају се и именована у виду атрибутивних синтагми (АС). Класификују се именице (неизведене и изведене у оквирима једночланих топонима и именице као идентификациони чланови АС), а придеве као одредбене чланове АС погледаћемо у оквиру структурно-творбене анализе. Трећа група обухвата микротопониме мотивисане властитим именима (етнонимима и антропонимима).

У скупини физиогених објеката као мотиватори јављају се хидрографски апелативи (бара: *Ба̀ра*, *Грабовиџа ба̀ра*; поток: *Пошдчари*; река: *Река*); ороними (брдо: *Бр̀да*; коса: *Шљива̀рска ко̀са*; лом: *Лд̀мови*; превој: *Прд̀воји*); запажања у вези са саставом и карактеристикама воде и земљишта (бакар: *Бакарња̀ча*; слан: *Сла̀шина*; студен: *Сйу̀дења̀к*), те биљна покривеност терена која се може тицати опште покривености (гај: *Га̀ј*) или пак обухватати крупно шумско растиње (дуб: *Ду̀бови*; јасика: *Јасѝк*; липа: *Лијѝр*; лужник: *Ложња̀ци*; цер: *Церѝак*). Последњу скупину чине топономастичке метафоре (корито: *Кориџа*; цеп: *Цеѝаре*). Микротопоним *Цеѝаре* посматрамо као турцизам настао од тур. *цей* (*сер*) (в. Шкаљић 1966: 238).

У групи микротопонима мотивисаних антропогеним објектима уочавају се: објекти у вези са насељавањем и глобалном поделом села (село/селиште: *Селишта̀наи*; мала: *Средња ма̀ла*); називи за хидрографске објекте које уређује човек (точак 'дрвена полуцев из које се пије вода' (Михајловић 1970: 175): *Тд̀чак*); имена у вези са положајем у односу на друге објекте (средњи: *Средња̀к*), пољопривредни термини (ливада: *Лива̀де*, *Велика лива̀да*; поље: *По̀ља*), називи у вези са вођарством (шљивар: *Шљива̀р*), називи у вези са сточарством (коза/козар: *Козарѝце*), као мотиватори могу се јавити и културни објекти (конак: *Кона̀коваи*, чесма: *Чд̀смица*), као и привредни објекти (кречана: *Кречѝне*), називи војно-одбрамбеног типа (бојиште: *Бд̀иштие*) и верски и сакрални објекти (гробље: *Грдблшѝше*, *Нд̀во ирдбље*, *Стя̀ро ирдбље*; црква: *Црквине*). Примећен је и микротопоним *Кашавѝце* који можемо

питаћемо, према усменој сугестији академика Александра Ломе, могућност да је реч о хунгаризму.

довести у везу са *каџава* и *каџава*, 'арњеви': Катава је покривач леса на воловским колима (РСАНУ 9: 326 са потврдама из Темнића), уп. Katovice (Профоус 2: 2014). Микротопоним *Жежељ* доводимо у везу са лексемом *жежељ* у значењу 'тољага, батина, мачуга' (РСАНУ 5: 330).

У структурно-творбеној анализи према моделу примењеном у раду Јованке Радић о топонимији Белице (Радић 2003: 179–204), све микротопониме класификујемо у две велике групе: једночлани микротопоними и вишечлани микротопоними. Вишечлани микротопоними у нашој грађи јављају се у виду атрибутивних синтагми.

Једночлани микротопоними се даље разврставају на изведене и неизведене. У оквиру неизведених запажамо трансонимизоване географске термине (*Бџара*; *Рџека*, *Тџачак*; *Брџа*; *Прџевоџи*, *Лџмови*, *Слџшина*, *Гџј*, *Дџбови*), пољопривредне термине (*Ливџе*, *Пџоља Шљивџар*) и лексеме из семантичке групе културне лексике (*Корџиџа*; *Креџане*). Универбизујући суфикси уочени у нашим микротопонимима су:

-ача: *Бџкарџача*;

-ар: *Пџиџчари*, *Лџџар*, *Цџџаре*;

-јак: *Сџугеџак*, *Лџжџаци*, *Церџак*, *Средџак*;

-ик: *Јасџк*;

-аџ: *Селиџиџанаџ*, *Конџковаџ*, *Циџанаџ*;

-иџа: *Козарџе*, *Чџсмиџа*, *Катџавџе*;

-иште: *Бџјиџиџе*, *Грџбљиџиџе*;

-ине: *Црквџине*.

АС:

(а) основни придеви + топографски термин из сфере антропогених објеката: *Срџеџна мџла*, *Вџелика ливџаџа*, *Нџво џрџбље*, *Сџџаро џрџбље*;

(б) двострука суфиксација -ов-ит + топографски термин из сфере физиогених објеката: *Грабџовџиџа бџара* (додавањем суфикса -ит на присвојни придев настао од фитонима додатно се истичу фитонимске карактеристике имена, в. Павловић 2018: 119);

(в) придев на -ски + топографски термин из сфере физиогених објеката: *Шљивџарска кџса*.

Како је уобичајено у ономастичким радовима (в. Радић 2003: 189), микротопоними мотивисани властитим именима издвојени су у засебну целину. Уочени су микротопоними мотивисани етнонимима: *Ѣрско сџело*, *Тџрски џџџок*, *Тџрско џрџбље*, *Циџанаџ*. А у оквиру антропогених категорија уочени су присвојни придеви на -ов и -ин од мушких личних имена и надимака у атрибутивним синтагмама: *Илџин џџџи*, *Кџџов џџвор*, *Рџсџџова кџса*, те примери суфиксалне универбизације мушких личних имена: *Мамџџџоваџ* (тур. *Махмуг/Махмуџ* (Шкаљић 1966: 441)), *Рабрџеновка* (Рабрџен исто као Храбрџен само без иницијалног Х, в. Грковић 1977: 164), *Раџџџанаџ* и један пример универбизације женског личног имена: *Мџринаџ*.

3. АНТРОПОНИМИ

3.1. АНАЛИЗА ГРАЂЕ ПРИКУПЉЕНЕ НА ТЕРЕНУ

Забележени су породични надимци мотивисани: а) етнонимом: *Црноћорци*; б) надимцима предака: *Курјаци*, *Маџинци* (< Маза), *Пилишћари* (< пиле); в) хипокористичким именима предака: *Мидџинци* (< Мида), *Маџдџи* (< Мата); г) презименом: *Јанићари* (< Јанићијевић).

Надимци по сродницима могу бити мотивисани мушким именом (оца или деде): *Пеко Молџов*, *Милан Рџлџов*, *Гџле Бџџџов*, *Гџле Милџанов*, *Нешо Пурков*, *Бранко Сџндин*, *Мике Дрџичеџов*, *Зџки Мићеџов*, *Милан Раџџов*, *Неџбоџша Бџнџов* и *Мићо Цуџњов*. У највећем броју примера запажамо хипокористичка имена на -о (*Пеко*, *Мџло*, *Бџџо* и друга). По мајци настају надимци: *Раџо Луџнин*, *Милан Гџџин*. У овој групи надимака уочава се очево/дедино или мајчино име у форми посесивног придева уз који стоји хипокористичко име појединца. Имена овог типа дају се у случајевима када су носиоци синови или унуци виђенијих или из неког разлога познатијих људи или у случајевима када једно званично или хипокористичко име носи више особа (нпр. Милан, Зоки). Бележе се и два једночлана хипокористичка имена мотивисана: а) именом мајке: *Кџсинац* (< Кџса) и надимком оца: *Маџзинац* (< Маџа). Дакле, на посесивни придев од имена на -а додаје се суфикс -ац и на тај начин се наглашава да је носилац не само *Косин* (син) или *Мазин* (син) већ је и попут своје мајке или свога оца (тј. жели се нагласити да носиоца карактерише нека особина по којој је позната и особа од које је име наслеђено).

Мушка хипокористичка имена по презимену: *Крџле* (< Крстић), *Јџса* (< Јосиповић), *Сџма* (< Симић), *Пџнџа* (< Пантић), *Ваџске* (< Васовић), *Јанићко* (< Јанићијевић).

Према речима Р. Симића: „У Левчу се основна група именица *Јџво/Раџе* готово искључиво мења по трећој врсти. Треба додуше напоменути да *Ns* свих ових речи у селима Дулену, Дубрави, Ратковићу, Сабанти (односи се на Горњу Сабанту – М. О.) и Сугубину (ова села леже на северозападу и отворена су према горњој Лепеници), може у принципу имати облик и по првој врсти, али се у пракси такви облици јављају доста ретко” (Симић 1972: 269). У раду М. Вукићевића Доња Сабанта је означена као једино насеље у групи насеља прве зоне Лепенице у којем функционишу мушка хипокористичка имена *Вџџо/Вџџа* (в. Вукићевић 1995: 157). Наша грађа потврђује да мушка хипокористичка имена могу имати форме: *Драџо*, *Пеџро*, *Аџо*, *Нешо*, али и *Тџма*, *Неша*. У међусобној комуникацији Сабанћана преовлађују хипокористици на -о, а према томе и присвојни придеви типа: *Аџов*, *Пеџров*, *Тџмов*.

Хипокористичка имена: *Драџо* (< Драгољуб/Драган), *Тџма* (< Томислав), *Слава* (< Славољуб), *Миџо* (< Миодраг), *Биле* (< Љубиша), *Раџкица* (< Радош), *Миџо* (< Михајло/Микан), *Мићна* (< Михајло), *Мићна* (< Милан), *Миџа* (< Томислав), *Миџо* (< Миодраг), *Гџле* (< Драгољуб/Дра-

гослав), *Гдљче* (< Драгољуб), *Прле* (< Првослав), *Неша* (< Ненад), *Мајша*/*Мајшо* (< Матеја), *Аца* (< Александар) и др.

Надимци мотивисани физичким карактеристикама носилаца могу се тицати:

а) тена, те у вези са светлим теном имамо надимке: *Белац* и *Бели*, док особе тамнијег тена носе надимке: *Димче*, *Чаманџо*, *Калџа*.

б) карактеристика лица и косе: *Брчко*; *Пинџкио*, *Цуле Буљина*, *Трша*;

в) дебљине и висине: *Дебелко*, *Јдџи*, *Печенко* (био је мршав), *Сића* (био је дебео) и *Мали*.

Значајан број надимака мотивисан је изгледом и стереотипним виђењем животиња. Особа карактеристичне косе (попут јазавичјег крзна) носи надимак: *Јазвац*, *Јазо*. Крупне особе носе надимке *Грџли*, *Медо* и *Мечка*, док особа ситније грађе носи надимак *Мишић*. Изразито дугим рукама носиоца мотивисан је надимак *Чайља*. Особа коју одликује брзина носи надимак *Зец*. Лукавост је карактеристика која се издваја код особа са надимцима *Лисац* и *Мачак*. Особа преке нарави је *Курјак*.

Надимци мотивисани неким карактеристикама у понашању и поступању: *Жишо* (шутирао је лопту у кукуруз), *Задња ијеша* (играо је фудбал петом), *Кујусарац* (стално је био у купусу), *Кликер* (волео је кликере); *Верац* (побожан човек), *Ђуре* (имитирао је ћурку), а *Брзи* и *Муња* су надимци за особу која се одликује брзином (у говору и ходу).

По карактеристикама у говору: *Брале* (носилац има узречицу *брале*).

По познатим личностима и фикционим јунацима: *Тарзан* (мали, неразвијен); *Која* (< Витез Која), *Марадона* (низак као фудбалер Дије-го Марадона), по фудбалерима настају и надимци: *Пижон*, *Пинџо* и *Бдбек*. Остали надимци по познатим личностима: *Трумман* (спор, тром, па је накнадно дошло до преосмишљавања према презимену америчког председника Х. Трумана), *Чарли* (по Чарлију Брауну), *Шабан* (према певачу фолк музике).

По занимањима и звањима: *Кайеџан*, *Касџин*, *Краљ*, *Пдџиар*, *Прџесор*, *Чџлик* (власник фирме за производњу предмета од челика), *Шџф*.

По етнонимима: *Бујарин* (породица носиоца је досељена из Бугарске), *Цијанин*, *Шваба* (носилац је био плав), а посредно и *Чџија* (алузија на селилачки начин живота који се стереотипно везује за Роме).

По предметима: *Пџфла* (носилац надимка је свирао саксофон, а део саксофона се тако зове), *Чокањ* (деда носиоца је пио из чокања).

По родбинским односима: ујак је свог сестрића прозвао *Сџкула* (према сека).

По негативним карактеристикама: *Цуца*⁶ (прост човек).

Кџнур је надимак мотивисан животном околношћу да је деда носиоца био у Аустралији.

6 Уп. цуце 'кепец, особа кратког раста' (Елезовић 1935: 468).

На терену нисмо забележили надимке за женске особе. Уочена су имена која, премда не настају на подлози антропонима, ипак представљају хипокористичка имена: млађа сестра је *Бѣцка* (беба > бека > бецка), *Бѣкица* (према беба > бека и суфикс -ица из личног имена *Славица*). Бележи се једно име по мужу у форми атрибутивне синтагме: *Мира Косинчева*. У селу пак изостају форме на -ица у виду андронима (в. *Гојковица*, *Павловица* у: Шћепановић, Баук 2003: 273). Остала незванична женска имена несумњиво припадају хипокористичким именима: *Бѣдица* (< Биљана), *Бѣна* (< Добрила), *Нока* (< Станојка), *Мира* (< Мирјана), *Славка* (< Славица), *Снежа* (< Снежана) *Цѣца/Сѣка* (< Светлана), *Лѣна* (< Милена), *Нага* (< Надежда) и др. У једној фамилији *Гѣле* је било често хипокористичко име (за *Драјѣљуба* и *Драјѣслава*) па су диференцирани по именима жена: *Гѣле Сѣанѣјкин* и *Гѣле Нагин*.

Надимци недовољно јасне мотивације: *Пѣко*, *Пљаско* (по деди), *Ћѣћур* (могуће да је према врсти тикве која се назива шћућурак, ћућурак, уп. *шућурце* у Елезовић 1935: 490) и *Шѣко*.

У вези са творбом и структуром надимака начелно се може запознати да су претежно заступљена једночлана неизведена имена. Пажњу завређују надимци: *Вѣрац* (*вера* + -ац), *Сѣкула* (сека + антропонимски суфикс -ул(а)), *Пилишѣари* (суфикс -иште је продуктиван у творби пејоратива у Левчу (в. Симић 1972: 692), у овом случају за суфиксом -ишт(е) долази суфикс -ар(и) како би се именовали људи који гаје пилиће) и *Трѣман* (трѣм > трѣман, па је услед блискости по звучности дошло до преосмишљавања придева *шроман* у антропоним страног порекла *Трѣман*).

3.2. ДИНАМИКА ЛИЧНИХ ИМЕНА У ДОЊОЈ САБАНТИ У ПЕРИОДУ ОД 1930. ДО 1960. И ОД 1990. ДО 2020. ГОДИНЕ

У матичним књигама које обухватају имена рођених од 1930. до 1960. године забележено је 123 јединствена мушка имена којима је именовано 389 особа, те 103 јединствена женска имена којима је именовано 359 особа.

У периоду од 1930. до 1960. дошло је до значајних друштвених и историјских промена⁷. Међутим, именослов није трпео значајније промене. Не уочава се појава идеолошких имена типа: *Сѣљинка*, *Тишослав* и слично, нити из система испадају имена која би се могла довести у везу са династијом Карађорђевића – како корпус показује: лично име *Александар* је једно од најпопуларнијих у систему мушких имена.

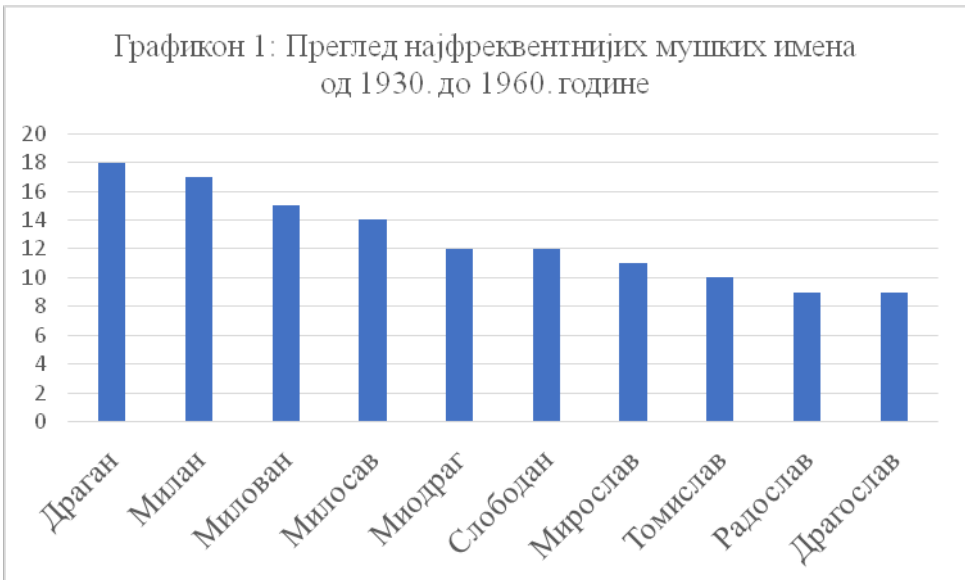
У систему мушких личних имена у периоду од 1930. до 1960. године доминирају словенска⁸ сложена имена типа: *Бранислав*, *Драјѣљуб*, *Драјѣслав*, *Миодрај*, *Мирослав*, *Радомир*, *Рагослав*, *Рајѣомир*, *Славољуб* и

7 Други светски рат, прелазак са монархистичког државног уређења на републику, индустријализација и урбанизација у послератним околностима, утицаји популарне културе и друго.

8 Подаци о пореклу забележених имена износе се према Грковић 1977.

друга. Основе рад-, драг- и мил- примећене су и у изведеним фреквентним именима: Драган, Милан, Радоје, Рагиша и друга. Најфреквентније мушко лично име је Драган (x18). Фреквентна мушка лична имена јесу: Милан (x17), Милован (x15), Милосав (x14), Миодраг (x12), Слободан (x12), Мирослав (x11), Томислав (x10), Радослав (x9), Драгослав (x9), Милушин (x8), Милораг (x8), Зоран (x8), Живораг (x8), Драгољуб (x8), Александар (x7), Душан (x7), Љубиша (x7), Радомир (x7), Живоша (x6), Живагин (x6), а по пет потврда бележе имена: Мирко, Мирољуб, Рашко. Остала мушка имена потврђена су мање од пет пута. По једну потврду бележе словенска имена: Бољуб, Божидар, Верољуб, Владислав, Драгован, Жарко, Мален, Марисав, Мијодраг, Раде, Тиосав, Хранислав и друга, као и календарска имена: Аксеније, Аранђел, Никола, Ђорђе, Михајло, Михаило, Павле, Христифор и друга. Дакле, може се запазити да и међу именима са најслабијом фреквенцијом доминирају словенска имена основа бог-, влад, драг-, рад-, хран- и друге. У корпусу имена уписаних у матичне књиге у периоду од 1930. до 1960. календарска имена нису фреквентна. Већи број потврда од календарских имена и имена преведених са грчког бележе имена: Александар (x7), Слободан (x12) и Стеван (као варијанта имена Стефан, x3). У првом делу сложених имена и у изведеним именима најфреквентније основе су: мил- (x88), драг- (x46), рад- (x33), жив- (x27), мир- (x21), слав- (x3). У другом делу сложених имена најфреквентније основе су: -слав (x51), -мир (x29), -љуб (x18), -рад (x16), а најчешћи суфикси у изведеним именима су: -ан (x88), -ко (x23), -(и)је (x26), -ин (x22), -иша (x15).

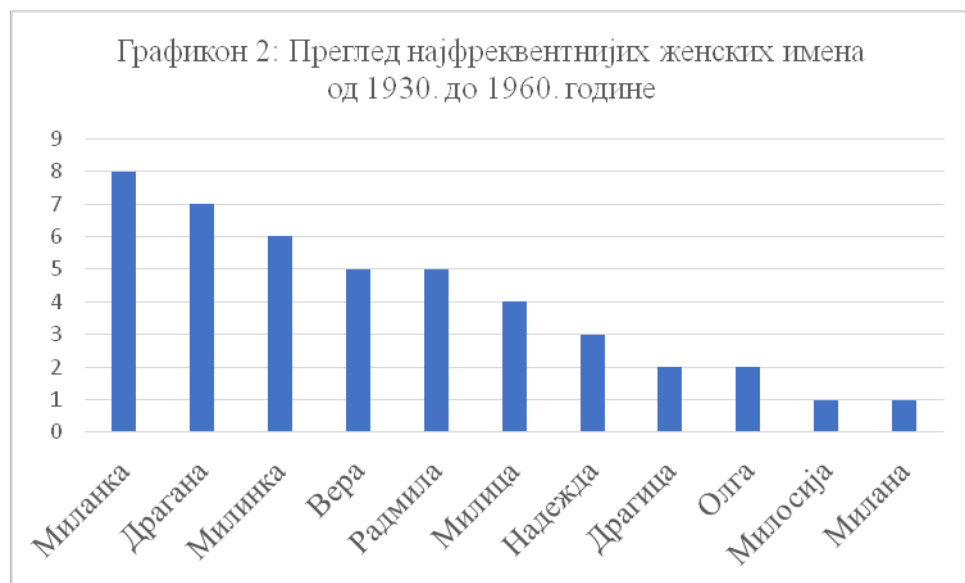
Десет најфреквентнијих мушких имена у периоду од 1930. до 1960. године приказано је на следећем графикану:



Слично стању у инвентару мушких личних имена од 1930. до 1960. у матичне књиге рођених уносе се најчешће словенска имена и за женске особе. Најфреквентнија женска имена јесу: *Миланка* (x15), *Милинка* (x13), *Радмила* (x12), *Вера* (x12), *Милица* (x11), *Надежда* (x10), *Драгица* (x9), *Олга* (x9), *Милана* (x8), *Милосија* (x8), *Владанка* (x7), *Душанка* (x7), *Живадинка* (x7), *Гордана* (x6), *Добрила* (x6), *Зорица* (x6), *Јованка* (x6), *Љиљана* (x6), *Славица* (x6), *Сћанка* (x6), *Бранка* (x5), *Даница* (x5), *Десанка* (x5), *Мирјана* (x5), *Мирослава* (x5), *Свешлана* (x5). У регистру женских имена доминирају изведена имена словенских основа. Најфреквентније основе женских имена јесу: мил- (x55), драг- (x10), рад- (x7) и жив- (6x).

Занимљиво је пак запазити да се основа стан- јавља само једном у систему мушких имена (*Сћанко*), док је у систему женских имена уочено шест потврда у лику личног имена *Сћанка*. Сматра се да су имена која садрже корен стан- имала функцију да зауставе рађање деце у многочланим породицама погођеним сиромаштвом (в. Грковић 1983: 43).

Десет најфреквентнијих женских имена у периоду од 1930. до 1960. године приказано је на следећем графикону:



За разлику од 389 мушких и 359 женских особа чија су имена уписана у матичне књиге рођених у периоду од 1930. до 1960. године, у другом раздобљу које посматрамо, од 1990. до 2020. године уписано је знатно мање особа. Уочено је свега 23 мушка имена за 31 особу, односно 7 женских имена за 8 особа. Од мушких имена уочено је понављање имена: *Милош* (x4), *Никола* (x3), *Немања* (x2), *Сћефан* (x2) и *Филиј* (x2). Словенских имена основа слав-, мир-, жив- и других нема у инвентару имена последње деценије двадестог века и прве две деценије двадест

првог века. У вези са творбеним карактеристикама може се запазити да су готово сва мушка имена изведена. Занимљиво је да и у скромном корпусу од свега 23 имена примећујемо једно сложено словенско име: *Владимир*. Приликом истраживања крагујевачког антропономастикона уочено је да су имена *Владимир* и *Бојдан* једина словенска сложена имена од две основе која опстају међу најфреквентнијим на почетку двадесет првог века (уп. Поломац 2011: 38). У поређењу са именословом од 1930. до 1960. уочено је понављање имена: *Александар*, *Ђорђе*, *Милан* и *Жарко*.

У систему женских имена од 1990. до 2020. године, име *Милица* потврђено је два пута. У оба тридесетогодишња пресека која посматрамо уочена су два женска имена: *Милица* и *Даница*. Женско име *Милица* уочено је као најфреквентније словенско изведено име у раду Поломац 2011: 38. У истраживању динамике личних имена у Новом Саду лично име *Милица* запажа се као једино женско име које се понавља међу двадесет најпопуларнијих имена 1960, 1990. и 2010. године (в. Лађевић и др. 2011: 193).

У вези са структурним карактеристикама запажају се два имена од два слога: *Јана* и *Сања*, те пет женских имена од три слога: *Милица*, *Лидија*, *Даница*, *Кристина* и *Тамара*.

4. ЗАКЉУЧАК

Овом приликом обрађене су неке ономастичке јединице забележене у шумадијском селу Доња Сабанта. Детаљно је извештено о обради микротопонима (спроводе се семантичка и структурна анализа), а услед бројности антропонима задржали смо се на оним категоријама које добро чувају завичајност. У овом насељу то су мушка хипокористичка имена и надимци. Званична лична имена ипак нису остала потпуно изван наше анализе: формирали смо корпус од личних имена уписаних у матичне књиге у периоду од 1930. до 1960. и од 1990. до 2020. године и покушали уочити неке карактеристике у динамици личних имена у Доњој Сабанти.

На терену није забележен велик број микротопонима. Ипак, микротопонимија Доње Сабанте добро илуструје готово све семантичке и структурно-творбене форме које карактеришу топонимију централне Србије. За будућа истраживања оставља се етимологизовање имена *Сабанџа* у називу села.

У вези са антропонимским категоријама може се приметити да поред хипокористичких имена на -а, значајан удео у грађи имају и хипокористичка имена на -о, док се спорадично срећу и хипокористици на -е (*Гђе*, *Прле*). Добро се чувају породични надимци. Највећи број личних надимака мотивисан је физичким карактеристикама носилаца, било да је мотивација непосредна: *Бели*, *Мали*, *Трша* или посредна

(Грџли, Чайља, Тарзан и др.). Околност да у селу постоји фудбалски клуб и да су становници различите животне доби заинтересовани за тај спорт условила је да велики број надимака буде у вези са фудбалом (Бџбек, Марадона, Пижон, Задња ијеша, а посредно и Жйшо). Занимљиво је и да највећи број надимака није негативне конотације. Надимци су стицани у детињству или раној младости на основу неке објективно уочене карактеристике од стране најближег окружења те их носиоци доживљавају као домишљате и шаљиве, а не погрдне.⁹

У вези са званичним именима уписаним у матичне књиге од 1930. до 1960. године показано је да су најфреквентнија имена словенског порекла и то изведена (Драјан, Милан) и сложена имена од две словенске основе (Миодрај, Мирослав, Рагослав). Имена основа драг-, мил- и рад- доминирају и у систему женских имена (Драјана, Миланка, Рагмила). Услед изражене депопулације села, у периоду од 1990. до 2020. забележено је четрдесетак мушких и женских имена. Начелно се може казати да су коментари у вези са истраживањем именослова града Крагујевца (в. Поломац 2011: 35–42) примењиви и на систем мушких имена нашег пункта: у систему мушких имена заступљена су имена у вези са националном историјом и хришћанским свецима (Милош, Никола, Стефан, Ђорђе), док су словенска сложена имена од две основе у повлачењу и у пресеку именослова из периода од 1990. до 2020. године бележи се само мушко лично име *Владимир*. Услед врло малог броја забележених женских имена теже је уочити неке правилности у формирању именослова, те можемо једино указати на то да антропоним *Милица* функционише и у овом скромном регистру женских имена.

РЕГИСТАР ТОПОНИМА

<i>Бакарњача</i>	<i>Ђерско сѐло</i>	<i>Лијар</i>
<i>Ба̀ра</i>	<i>Жежељ</i>	<i>Ложња̀ци</i>
<i>Бдишше</i>	<i>Илџин џџи</i>	<i>Лџмови</i>
<i>Брда</i>	<i>Јасџк</i>	<i>Мамџшовац</i>
<i>Вџлика ливџа</i>	<i>Каџов џзвор</i>	<i>Ма̀ринац</i>
<i>Га̀ј</i>	<i>Козарџце</i>	<i>Нџво џрдбље</i>
<i>Грабовџша ба̀ра</i>	<i>Конџковац</i>	<i>По̀ља</i>
<i>Грдбљшше</i>	<i>Корџша</i>	<i>Поџдчари</i>
<i>Доња Сабанша</i>	<i>Кречџне</i>	<i>Прџвоџи</i>
<i>Дџбови</i>	<i>Ливџе</i>	<i>Рабрџновка</i>

9 На пример, надимак Шваба носи мушкарац рођен десет година после окончања Другог светског рата. Тај надимак му је наденуо деда и једини разлог јесте то што је носилац имао светлу (плаву) косу која се доживљава као типична за Немце. Уопште узев, надимци по физичким карактеристикама: *Лџи*, *Грџли*, *Тарзан*, *Пинџкио* и други не доживљавају се као погрдни. У породичном надимку *Пилишшари* погрдна компонента је изгубљена услед старине. Несумњиво је погрдан пак надимак који се доводи у везу са невапитањем и простотом носиоца: *Цџца*.

Радованац	Средњаџ	Чѣсмица
Рѣка	Стѣро їрѣбље	Цѣйаре
Рѣсїова кѣса	Студењаџ	Шљивѣр
Селиштанац	Тѣчак	Шљивѣрска кѣса
Слѣшина	Церјаџ	
Срѣдња мала	Црквине	

РЕГИСТАР АНТРОПОНИМА

1. Надимци	Мачак	Шваба
Бѣкица	Мѣго	Шѣф
Бѣлац	Мѣчка	Шѣко
Бѣли	Мїдїнци	
Бѣбек	Мишић	2. Хиѣокорисїичка
Брале	Муња	имена
Брзи	Пѣко	Аца
Брѣко	Печѣнѣко	Аѣо
Бўїарин	Пижѣн	Бѣцѣка
Вѣрац	Пилишїари	Бїбїица
Грїзли	Пїнїо	Бїле
Дебѣљѣко	Пинѣкио	Бїна
Дїмче	Пїфла	Бранѣко Сандин
Жїшїо	Пљасѣко	Васѣе
Задња ѣѣта	Пѣшїар	Гѣле
Зѣц	Прѣфесѣр	Гѣле Бѣжѣв
Јазаваци	Сѣѣула	Гѣле Миланѣв
Јазѣо	Сїћа	Гѣле Надин
Јѣти	Тарзан	Гѣле Сїанѣѣкин
Калѣа	Трѣман	Гѣлѣе
Кайѣшан	Трша	Драѣго
Касїин	Бўре	Зѣки Мїћѣшѣв
Кѣнїур	Бўћур	Јанићари
Клїѣкер	Цїїанин	Јанићѣко
Кѣја	Црноїѣрици	Јѣса
Краљ	Чаманїо	Косїнац
Куїусарац	Чайља	Крле
Кўрјаѣи	Чарли	Лѣна
Лїсац	Чѣлик	Маїша
Мазїнац	Черїа	Маїшѣо
Мазїнци	Чѣкан	Маїшѣѣви
Мали	Цўца	Мїїѣо
Мараѣѣна	Шѣбан	Мїдїнци

<i>Мијо</i>	<i>Мићо Цуњов</i>	<i>Рајо Луњин</i>
<i>Мије Драјчешов</i>	<i>Нага</i>	<i>Ракица</i>
<i>Мико</i>	<i>Небојша Банов</i>	<i>Сима</i>
<i>Миљан Гигин</i>	<i>Неша</i>	<i>Слава</i>
<i>Миљан Радов</i>	<i>Нешо Пурков</i>	<i>Славка</i>
<i>Миљан Ролов</i>	<i>Нока</i>	<i>Снежа</i>
<i>Мира Косинчева</i>	<i>Панџа</i>	<i>Тома</i>
<i>Миса</i>	<i>Пеко Молов</i>	<i>Цеца/Сека</i>
<i>Миђа</i>	<i>Прле</i>	<i>Цуле Буљина</i>

Извори

Матичне књиге рођених у Доњој Сабанџи (од 1930. до 1960. године и од 1990. до 2020. године)

Литература

Вукићевић 1995: М. Вукићевић, *Говори крагујевачке Лејенице*, Приштина: Универзитет у Приштини.

Грковић 1977: М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд: Вук Караџић.

Грковић 1983: М. Грковић, *Имена у Дечанским хрисовуљама*, Нови Сад: Филозофски факултет: Институт за јужнословенске језике.

Грујић 2004: Т. Грујић, *Доња Сабанџа у прошлости*, Београд: Т. Грујић, Крагујевац: Интер Принт.

Дуран 2017: Т. Дуран, *Топоними шурској њорекла у Србији*, необјављена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.

Елезовић 1935: Г. Елезовић, *Речник косовско-меџохијској дијалекта*, св. 2, Српски дијалектолошки зборник V, Београд: Српска краљевска академија.

Лађевић и др. 2011: М. Лађевић, Д. Станојевић, И. Јањић, Динамика најпопуларнијих личних имена у Новом Саду током педесет година, у: В. Ружић и С. Павловић (ур.), *Лексикологија, ономасџика, синџакса*, Нови Сад: Филозофски факултет, 191–200.

Михајловић 1970: В. Михајловић, Прилог речнику српскохрватских географских термина, Нови Сад: *Прилози проучавању језика*, бр. 6, Нови Сад, 153–181.

Павловић 2018: З. Павловић, Ороними Србије, IV део, Ћ–Ш, Београд: *Ономаџолошки прилози*, XXV, Београд, 79–204.

Поломац 2011: В. Поломац, Неколико напомена о систему личних имена у Крагујевцу у првој деценији XXI века, Београд: *Ономаџолошки прилози*, књ. 21, Београд, 35–42.

Профоус 1–5: А. Profous, *Místní jména v Čechách*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1949–1960.

Радивојевић 1910: Т. Радивојевић, *Лејеница: Антиројџеографска испитивања*, Српски етнографски зборник, књ. 15, Београд: Српска краљевска академија.

Радић 2003: Ј. Радић, Топонимија Белице, Београд: *Ономаџолошки прилози XVI*, Београд, 17–322.

РСАНУ 1–21: *Речник српској књижевности и народној језика*, I–XXI, Београд: Српска академија наука и уметности.

Симић 1972: Р. Симић, Левачки говор, Београд: *Српски дијалектолошки зборник*, XIX, Београд, 1–618 (+ карта).

Шкаљић 1966: А. Шкаљић, *Турцизми у српскохрватском језику*, Сарајево: Свјетлост.

Шћепановић, Баук 2003: М. Шћепановић, С. Баук, Терминологија српске антропонимије, Београд: *Научни саставак слависта у Вукове дане*, 32/3, Београд, 269–287.

Mirjana R. Obradovic / FROM THE ONOMASTIC OF THE VILLAGE DONJA SABANTA NEAR KRAGUJEVAC

Summary / The paper investigates the onomastic data collected in Donja Sabanta, Sumadija region, which administratively belongs to the municipality of Kragujevac. Microtoponyms and antroponyms (personal and family nicknames and hypocoristic names) of all the residents who live in the village, according to the information we possess, either permanently or from time to time (in order to do seasonal agricultural work on the land). In order to establish the dynamics of the antropomastics from the village of Donja Sabanta we have consulted the birth register, and thus compared the system of personal first names of the people born between 1930 and 1960 and those born between 1990 and 2020. The aim of this paper is to list all the toponyms and antroponyms and analyses them from the structural and semantic aspect. The secondary aim is to describe the stability and changes in the system of official names of the residents of the village Donja Sabanta.

The collected microtoponyms are motivated by the versatile natural and cultural characteristics of the physiogenous and antropogenous phenomena in the village. In the formation of the microtoponyms in Donja Sabanta we have noticed all the derivative models and suffixes which function in the toponymy of (the central) Serbia. The system of male personal nicknames stands out within the system of antroponymous categories by its numerousness and versatility. Apart from -a forms, which are dominant in Sumadija, a significant number of male hypocoristic names ending in -o has been confirmed (*Pero, Aco* and similar).

At the end of the paper we enclose a register in alphabetical order of microtoponyms and antroponyms which were collected in the field.

Key words: onomastic, toponomastics, antropomastics, toponym, antroponym, Donja Sabanta, Kragujevac

Примљен: 23. септембра 2022.

Прихваћен за штампу октобра 2022.



ЧЛАНЦИ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*

◆

Соња С. Ђорић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ФАНТАСТИЧНО У ДЕЛУ ИЛИЈЕ ВУКИЋЕВИЋА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ТЕОРИЈЕ МОГУЋИХ СВЕТОВА²

Рад идентификује основне моделе фикционалних светова приповедака Илије Вукићевића са елементима фантастике. Методолошко полазиште преузето је из модела који постулира Мари–Лор Рајан. Ово истраживање је основа за анализе и нови приступ провокативној теми рестриktivности реалистичке поетике према фантастичним садржајима. Полазне тачке у истраживању представљају семантика фикционалног, модални системи, релације стварног и не-стварног, типови односа, стварни свет текста, алтернативни могући светови. Показаћемо апликативне могућности претходно постулираних теоријских прегледа анализирајући текстове који припадају опусу Илије Вукићевића: „Прича о селу Врачима и Сими Ступици”, „Како је Настас Налбантин тражио и нашао срећу”, „Мала вила”, „Проклета лепота”, „Цар Горан”, „Страшан сан”, „Ђаво и девојка”, „Лековит штап”, „Срце”.

Кључне речи: фантастика, теорија могућих светова, реализам, фикционални свет, Илија Вукићевић

Предмет истраживања у раду представља анализирање фикционалних светова и ликова који их настајују узимајући за основно методолошко полазиште теорију могућих светова Лубомира Долежела, затим књижевнотеоријске мисли Мари-Лор Рајан, Томаса Павела, Јурија Марголина.

Док је миметичка семантика смештена у моделативне оквире једног света, семантика фикционалног, односно семантика могућих светова налази се унутар моделативног оквира вишеструког света (Долежел 1997: 76). Теорија могућих светова свој методолошки апарат темељи на претпоставци да су фикционални светови књижевности посебна врста могућих светова у чији опсег улазе како светови аналогни и слични стварном свету, тако и фантастични светови (Долежел 2008: 31).

Долежел је поставио темељ теорији фикционалних светова књижевности који су дефинисани као „посебна врста могућих светова; то су естетски артефакти који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова” (Долежел 2008: 28) издвајајући три основне тезе семантике фикционалног:

1 sonjadjoric1993@gmail.com

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

- „ 1. Фикционални светови јесу скупови могућих стања ствари [...]
2. Скуп фикционалних светова бесконачан је и максимално разнолик [...]
3. Фикционални светови приступачни су из стварног света” (Долежел 1997: 77).

Семантика могућих светова објашњава се на следећи начин: „Сва фикционална дела, укључујући и најфантастичнија, тумаче се као да се односе на један једини 'универзум дискурса' – стварни свет. Миметичка функција је формула за интегрисање фикције у стварни свет. Миметичка семантика је смештена унутар моделативног оквира једног света. Радикална алтернатива мимезису била би семантика фикционалног одређена унутар моделативног оквира вишеструког света. Миметичка семантика била би тада замењена семантиком могућих светова” (Долежел 1997: 76).

У основи теорије могућих светова јесте идеја да је реалност универзум сачињен од мноштва различитих светова. Заправо, универзум је структуриран као соларни систем тако да је свет у центру, познат као „актуелни свет”, окружен световима који су могући, али нису актуелни (Рајан 2006: 644).

Однос између светова интерпретиран је на два начина. Једна интерпретација сматра да актуелни свет сам представља аутономну егзистенцију, што би значило да постоји физички, док су сви остали светови производ менталних активности као што су сањање, замишљање, прорицање, обећавање или причање прича. Друга интерпретација, предложена од стране Дејвида Луиса, позната је као модални реализам. Према њој актуелни свет је онај чија референца варира са говорником, као референца деикса „ја”, „ти”, „овде”, „сада”. „Актуелни свет” значи „свет где сам лоциран”, што би значило да су могући светови актуелни са тачке гледишта њихових становника (Рајан 2006: 645–646).

Мари Лор-Рајан указује на релацију стварно/не-стварно која није резервисана само за нефикционалне текстове већ се очитује и у семантичком домену фикционалног света. Она функционише по принципу да је семантички домен текста систем светова у чијем средишту је стварни свет текста (ССТ), док менталне представе које производе ликови (веровања, жеље, планови, обавезе, снови, фантазије и књижевне творевине) представљају алтернативне могуће светове (АМС). У могућности смо да посредством менталних чинова одемо из овог света и изаберемо други свет као стваран око којег ће се стварати мрежа алтернативних могућих светова. Ово рецентриање претпоставља разликовање три модална система и три посебна стварна света: 1) наш природни систем, лоциран у СС-у; 2) текстуални универзум, збир светова пројектованих текстом. У центру овог система је ССТ, свет формиран чињеницама које су предочене као стварне; 3) текстуални универзум мора се разликовати од система који репрезентује, који се назива референцијалним универзумом (Рајан 1997: 101–102).

„У опадајућем низу строгости, релевантни типови односа приступачности из СС-а који учествују у стварању ССТ-а укључују следеће:

- А. Идентитет својстава (скраћено као А/својства): ССТ је приступачан из СС-а ако објекти заједнички ССТ-а и СС-у имају иста својства.
- Б. Идентитет инвентара (Б/исти инвентари): ССТ је приступачан из СС-а ако се ССТ и СС састоје од истих објеката.
- Ц. Компатибилност инвентара (Ц/проширени инвентари): ССТ је приступачан из СС-а ако инвентар ССТ-а укључује све чланове СС-а, као и неке властите чланове.
- Д. Хронолошка компатибилност (Д/хронологија): ССТ је приступачан из СС-а ако од члана СС-а не захтева временско премештање при промишљању целокупне историје ССТ-а [...]
- Е. Физичка компатибилност (Е/природни закони): ССТ је приступачан из СС-а ако су им заједнички природни закони.
- Ф. Таксономска компатибилност (Ф/таксономија): ССТ је приступачан из СС-а ако оба света садрже исте врсте, а врсте поседују иста својства (Ф обично следи из Е, али нека раздвајања таксономске и физичке компатибилности заиста се појављују, па ће бити разматрани доцније).
- Г. Логичка компатибилност (Г/логика): ССТ је приступачан из СС-а ако оба света поштују принципе непротивречности и дисјункције.
- Х. Аналитичка компатибилност (Х/аналитичко): ССТ је приступачан из СС-а ако су им заједничке аналитичке истине, тј. ако објекти означени истим речима имају иста суштинска својства.
- И. Лингвистичка компатибилност (И/лингвистика): ССТ је приступачан из СС-а ако се језик којим се описује ССТ може разумети у СС-у” (Рајан 1997: 103).

„Прича о селу Врачима и Сими Ступици” припада жанру бајке тако да натприродно бива интегрисано у ССТ. Бајковни фикционални светови активирају се интратекстуалним уоквиравањима са уводном формулом:³ „Било је некад једно село Врачи...” Фиктивни свет „Приче о селу Врачима и Сими Ступици” ситуиран је и детерминисан просторним ознакама укидањем Ц/проширеног инвентара. Топографију бајке сачињавају село Врачи, митологизовани топос чудног краја „где је све веће, где се дрва дижу под облаке врховима, а на њима, опет, стоји лишће шире од аршина и дуже од њега” (Вукићевић 1929: 135), горе („где се свако дрво светли као месечина, а са сваког листа одскачу бледуњава варнице на све стране”), мејана (широка толико да јој „Ступица и не могаша видети два краја одједанпут, а висока као највише гора

3 Иста формула примењена је и у другим приповеткама: „Била, тако, једном једна жена...” (Лековит штап), „Живео је некада цар Горан, а био је срца страшна и снаге безмерне” (Цар Горан), „Била је некада, кажу, једна девојка...” (Проклета лепота), „Одавно, још пре памтивека, живео је један Старац...” (Срце).

близу његових Врача”). Топографија села садржи конкретан индикатор (име села – Врачи) и упућује на хронотоп идиле⁴. Комичан тон снижава патос идиличног гротескном синтезом тривијалног и узвишеног: „Све су те куће биле једнаке међу собом и по боји и по лепоти, па биле оне у реду или ван њега, само што су се црква и та воденица одвојиле од осталих. Прва дрвена и без кубета, а ишарана свецима споља и изнутра, и то редом по календару, докле је на зидовима места било, међу којима је био и Свети Христифор, насликан с овчјом главом, али је ипак зато и пред њим горела воштана свећа и за здравље и за душу. Остали су свеци били подељени у велике и мале, те је тако Свети Никола био већи од свију осталих, а Свети Јевтимије Велики најмањи” (Вукићевић 1929: 111). Црква и воденица функционишу као лиминална места која прва трпе деструкцију злих сила. Процесом екстериоризације (Иванић, Вукићевић 2007: 152) уводи се интервенција силе демонске природе која сеје семе сукоба и раздора међу Врачанима. Прелазак из идиле у дисхармонију означен је формалним маркером „Једнога дана обрте Бог сам главу од Врачана” који функционише као стилски пребацивач у нови фикционални прозор⁵ (Рајан 1999, нав. према Милосављевић Милић 2016: 30) кроз који се креће Сима Ступица. Фикционални домени који се нижу епизодно насељени су становницима који се могу груписати у три констелације актера⁶: 1) мејанција патуљак, четири ветра дива,

4 „Никад божје око није милостивије погледало са неба на земљу, но кад се зауставило над Врачи-ма и његовим народом, те откако је села и његова почетка и откако се палила воштана свећа у истој цркви, ни куга, ни чума, ни рат, ни глад нису усадили своју садиљку у Враче, нити се икад каква невоља ту свратила, а још мање настанила. Слога је била међу њима као међу пчелама, а ред као у кошници. Ствари су заноћивале под небом и дан су сутра дочекивале чисте и непомакнуте, преливене росом, која их је сама и хранила и бранила, а на њих никад није пао ниједан пакостан поглед, а још мање се привукао нечији прст ма чему било, а да му је ђаво пут показао. Над њима је био невидљив крст, бео као цвет и сјајан као сунце, но кога није смео нечисти ни ноћу, ни дању” (Вукићевић 1929: 111–112).

5 Наративна јединица разграничена оним што може бити представљено у тексту једним захватом (Рајан 1999, нав. према Милосављевић Милић 2016: 30). Разматрајући динамику прозора Рајанова издваја седам врста наратива:

„1) Наративи са једним прозором уз повремено уметање других прозора (аутобиографска форма приче);

2) Наративи са много прозора који минимализују динамику прелаза (панорамски класични романи);

3) Наративи са ограниченим бројем раздвојених прозора и фреквентним променама међу њима (роман Ева Луна Изабел Аљенде);

4) Наративи са мноштво малих прозора (наративна техника слична кинематографској монтажи);

5) Наративи који преко уметнутих прозора реализују паралелне линије заплета (обично у виду бројних флешбекова);

6) Наративи са симултаним визуелним прозорима (аванградни наративи, експериментални наративи) који опонашају новинске ступце захватом (Рајан 1999, нав. према Милосављевић Милић 2016: 31);

7) Наративи са конфигурисаним визуелним отворима (фикционални хипертекстови)” (Рајан 1999, нав. према Милосављевић Милић 2016: 31).

6 „Уколико констелације повезује нека особа која постоји у обе групе актера, онда говоримо о 'поступку низања' епизода (Škllovskij 1929: 88–90). Најбољи пример је пикарески роман, чији

2) старац стражар и Ђетен Мудрица, 3) Ненад Убојица, Наум Цинцарин, Панта Васпитатељ. Укидање Ф/таксономије уводи ђавола, муве као кокоши, комарце као штркови, човечуљка мејанцију, дивове ветрове, биће необичне онтологије „није див, а није ни човек”. Посебно се издваја лик Симе Ступице којем можемо приписати статус ахасферског бића (Иванић, Вукићевић 2007: 170), будући да истовремено онтолошки припада моделу реалних бића (човек), али и поседује посебна обележја (порекло, изглед, особина урокљивости, смрт)⁷. Комично-пародична карактеризација лика Симе Ступице конципира профил антијунака. Первертирање херојског модела започиње прозопографијом⁸ Симе Ступице⁹, затим карикирањем Симиног статуса јунака и спаситеља низањем анегдотски обликованих ситуација из Симиног живота (сцена са штрчјим јајима, вербално надмудривање са Ђетеном Мудрицом када, супротно очекиваној победи, доживљава пораз, а чак не губи ни главу, већ опанке, сцена у којој Сима завршава на дну чаше од стране механције не већег од два Симиног педља) и инверзирањем фигуре спаситеља (профетски сан попа Павла са Симом наопако окренутим у крошњи јасена, катастрофалан исход његовог путовања). Иронијом у грађењу Симиног лика подрива се аутентизација фантастичног света и отвара се продор реалистичког дискурса у алегорично-сатирично тумачење.

У приповеци „Како је Настас Налбантин тражио и нашао срећу” за референтни оквир узета је свакодневица Настаса Налбантина обележена његовом малодушношћу. Из ССТ-а предузима се путовање у свет снова који заузима место стварног света „захваљујући једном унутра-

протагонист, пикаро, сукцесивно пролази кроз неколико фикционалних домена који имају засебне констелације актера. Када констелације нису узајамно повезане, као што је случај са појединим модерним приповестима (III 3.3: Кундерина Књига смијеха и заборав), знатно је ослабљена кохезија фикционалног света, због чега настаје лабава приповедна структура, која је на међи између жанра романа и циклуса прича” (Долежел 2008: 259).

7 Драгана Вукићевић указала је на бројне маске Симе Ступице: „Једна је маска митског јунака (соларног божанства); у том смислу је индикативан избор глагола којим се најављује његов 'спасоносни' долазак: 'Сима Ступица *сину* одједном у Врачима и *обасја* и Врачане и Враче заједно с црквом и воденицом' (курзив Д. В. [...] Ту је и маска (у бајкама 'трећег сина') јунака који креће на пут и савлађује препреке; затим маска епонимног јунака, маска вешца који лети и води кишу и ветрове, маска урока [...] Затим маска ђавола уобличеног у фолклорној традицији (низак, ћосав, рић)” (Вукићевић 2012: 229).

8 Крешимир Багић наводи следеће врсте описа: „екфаза: вербални опис визуалног уметничког дјела; хронографија: опис временског раздобља у којему се одиграо какав догађај; топографија: опис стварног или измишљеног мјеста; прозопографија: опис вањског изгледа особе; етопеја: опис моралних карактеристика особе; портрет: опис који повезује вањски изглед и карактер; паралела: истодобно приказивање двију особа” (2012: 217).

9 „По времену, одрасте Симица за седам педаља у висину и стаде на ту меру, њом се подичио, што кажу. Онда се виде да је поткус мало у пасу и да га је нешто увек више вукло да седне него да иде, те кад стоји, чини се да се на нешто невидљиво ослонио. Био је риђе косе и белих обрва, очију већ зелених и сјајних, али под носем није им'о ништа, нити би се икад могао чему понадати, јер га је некад, још малог, лизнула ту крава, а већ се зна: где ватра плане и где крава лизне, корена нема.

Него му то ништа сметало није да има добро срце и да му је душа исто тако глатка, као и месо под носем” (Вукићевић 1929: 128–129).

шњем гесту рецентрирања” (Рајан 1997: 107) укидањем Е/природних закона и Ф/таксономије (уводе се ликови фантастичних помоћника – саветодаваца: дугоња који има способност да све чује и све зна, човек „шири но дужи”, који има особину да све види, срећа персонификована у лик девојке). Сваки од фикционалних домена кроз које Настас пролази представља по један прозор при чему су они међусобно разграничени просторним и временским стилистичким пребацивачима („већ другог дана изгуби из очију све што му је било познато и виде се у чудном крају”; „А кад се трећег дана раздели дан од ноћи”). Бинарни модел света (бајковни свет уоквирен реалистичним светом) употпуњен је бочним микросветовима (Милосављевић Милић 2020: 23) поступком низања епизода о судбинама кадије, трговца, сиромаха. Реалистички подсветови функционишу као прозори при чему су границе међу њима онтолошке (Рајан 1991: 175). Јунак у сновима функционише као „јунакова алтернатива” (Милосављевић Милић 2016: 115)

Из ССТ-а приповетке „Страшан сан” улазимо у АМС, свет снова гестом рецентрирања (Рајан 1997: 102) са јасном онтолошком границом¹⁰ (Рајан 1991: 175). „Док одједном сину бритка коса с неба, засија се сва као муња и лупи Ђосу по врату, те се прући испод пања” (Вукићевић 1929: 18). Снага аутентизације фикционалног света експлицитно се поништава рационализацијом у финалном оквиру: „Тада ти се он јуначки раскорачи, испе прса и ухвати се десном руком за десни брк и – нешто закокота и тресну крилима, стаде дрека кокошака, а Ђоса се из сна трже” (Вукићевић 1929: 284).

Унутрашњим рецентрирањем долази до прекорачења Ц/проширеног инвентара (визија оностраног света – раја и пакла, *locus horidus*: пећина од камена, „грдна као гроб”, боравиште демонских сила, две пећине у којима бораве грешне душе и трећа пећина са ознаком „јазичне” у којој висе златне жице закачене женама за језик), укидања Е/природних закона (коњ који говори и лети) и Ф/таксономије (врагови, матори ђаво и два мања ђавола, грешне душе).

У приповеци „Мала вила” релације ССТ и АМС функционишу по принципу уније (Вукићевић 2005: 378) са сказом као границом. Натприродни свет је вишеструко дезаутентизиован. Најпре од стране хомодијегетичког наратора будући да „непоуздани, субјективни, *ichform* приповедач јесу извори са мањим степеном аутентизујућег ауторитета¹¹” (Долежел 1997: 79), а потом имплементацијом фантастичког дискурса у форми цитата у сказ чиме се фантастично пребацује у „сферу

10 „Ontological boundaries delimit domains within the semantic universe, and their crossing is a recentering into a new system of reality. Illocutionary boundaries delimit speech acts within a text or a conversation, and their crossing introduces a new speaker or a new narrator” (Рајан 1991: 175).

11 За стварање фикционалног света заслужена је снага аутентизације објашњена као „приписивање истиносних вредности описима који су уведени при конструисању овог света” (Долежел 1997: 85). Једини поуздани извор аутентизације јесте приповедач. Истиносне вредности приписане од стране ликова немају једнако важење. Аутентизација може бити подривена: 1) сказом (аутентизација се третира иронично); 2) метафикцијом (сви поступци стварања фикције, а на-

испричаног, измишљеног” (Вукићевић 2005: 378). Отварање наративног прозора којим се читалац пребацује у фантастично овде и сада остварује се илокуторним стилским пребацивачима (промена приповедача): „– Рече ти – тако поче она, – да ти је лиска утекла испред пушке, а да си могао рукама ухватити, тако ти је била близу...” (Вукићевић 1929: 295–296). У наратив госта уграђена је прича домаћице. Будући да уграђена прича и прича у коју се она уграђује реферишу на исти свет, оне су међусобно комплементарне тако да прелазак из једне у другу не захтева прелажење онтолошке границе¹² (Рајан 2016: 21–22). У овом случају илокуторне границе функционишу као „капије за пролаз” (Рајан 2001: 36) из једне наративне стварности у неку другу наративну стварност. Језеро функционише као место у којем се два света сусрећу „стварајући нешто што бисмо могли назвати *онтолошким фузијама*” (Павел 1997: 111). У текст се уписују два значења¹³: денотативно, референтно, миметичко – језеро као део природног света наратора и конотативно – симболично, етнолошко, вода „као граница између два света коју чувају демони (виле, дивови, аждаје, змајеви)” (Детелић 1992: 88). Наратор перципира језеро као реалан, референтан хронотоп, док домаћица верује у његов фантастични потенцијал. Дакле у ССТ-у вила не постоји, док у њену егзистенцију у АМС-у верује „неки наративни чинилац или више њих” (Марголин 1997: 97): „У оном лаком њену причању, у њеним очима ја видим да она срдачно верује у све што каже, верује као да тога часа све то гледа и као да је некад несумњиво видела” (Вукићевић 1929: 295).

рочито поступак аутентизације бивају огољени; 3) конструкцијом немогућих светова увођењем противречности у фикционални свет (Долежел 2008: 168–176).

12 Бавећи се односом текст–свет–прича Мари-Лор Рајан издваја следеће типове пролиферације који превазилазе формулу 1 текст – 1 свет – 1 прича:

1) Narrative proliferation: a world with many stories.

2) Ontological proliferation: a story (or a text) with many worlds.

3) Textual and medial proliferation>many different texts targeting the same world, especially texts of different media. This is the phenomenon currently known as transmedia storytelling (Jenkins 2006).

4) A story that refers to the same world as the framing story and extends its representation, rather than transporting the reader into a new world.

5) Texts with many worlds. Those text feature a framing story and many embedded ones, told by the characters of the framing story. These examples illustrate the case of ontological proliferation: a text that sends its readers into many other worlds than the primary fictional world, where the embedding story takes place. Ontological borders are respected.

6) Metalepsis: creates ontological paradoxes by staging interactions between a character from the world that the fiction presents as real and a character from a representation that exists within this world.

7) Narratives that rely on the so-called many-worlds cosmology, also known as multiverse: creating an alternative to the cosmology of the standard version of possible worlds theory (Рајан 2016: 12–22).

13 Драгана Вукићевић и Душан Иванић указали су на субверзивност етнолошког кода у односу на реалистичку норму, те долази до конфронтације две директиве за читање – денотативног и конотативног значења (2007: 173).

Природа алтернативног света је трансгресивна. „Modification appears as a compulsory factor of any type of transgression” (Милосављевић Милић 2020: 11). Степен модификација¹⁴ је разнолик. Ђоса доживљава физичку трансформацију када му приликом проласка кроз фантастични свет ничу бркови. Актер натприродног света (Лепота девојка) претвара се у објекат природног света (стена). Трансформације се одвијају постепено (старење → подмлађивање → окамењавање). Ментална трансформација везује се за лик Настаса (песимизам → активизам), онтолошке карактеристике ликова приповетке „Мала вила” носиоци су промене (царичина кћер → вила, царевих → једнорог). Ђаво пролази кроз вишеструке метаморфозе до финалне метаморфозе у старицу. Услед проласка кроз фантастични свет долази до трансформације индивидуе. Маринко се мења, како карактерно (мушки принцип у кући постаје доминантан), тако и физички („поткус у пасу и мало накрив на леву страну” → „прав као стрела”). Лик трговца бива трансформисан у новац (Срце).

Применом теорије могућих светова испитан је однос реалних и фантастичних равни, указано је на поступке аутентизације и дезаутентизације фантастичног слоја, одређена устројства фантастичних равни, природа наративних јединки. Интерпретативни потенцијал Вукићевићевих текстова са аспекта посткласичних наратолошких студија ни- како није исцрпљен овом студијом.

Извори

Вукићевић 1929: И. Вукићевић, *Целокуйна дела Илије Вукићевића*, Београд: Народна просвета.

Литература

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

Вукићевић 2012: Д. Вукићевић, Бог који одустаје (Илија Вукићевић Прича о селу Врачима и Сими Ступици и Радоје Домановић Краљевић Марко по други пут међу Србима), у: Д. Бошковић (уред.), *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VI међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 224–233.

Детелић 1992: М. Детелић, *Мишски простор и етика*, Београд: САНУ.

14 Мари Лор-Рајан уводи појам морфинга под којим се подразумева постепени преображај:

- 1) Постепене трансформације објеката које укључују и промене облика,
- 2) Постепене трансформације које обухватају менталне, онтолошке или таксиномијске карактеристике (врсту индивидуе коју манифестује лик),
- 3) Символичке трансформације индивидуа (ликови прогресивно постају попут неког другог),
- 4) Трансформације које су техничке природе и које се тичу нарације и наратора (Милосављевић Милић 2014: 343).

Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, Редефинисање наратива у посткласичној наратологији, у: Б. Димитријевић (уред.), *Темајски зборник радова [са шреће међународној научној скупи Наука и савремени универзитет]*, Ниш, 2013]. Том 2, *Свети у књижевности - књижевности у свету*, Ниш: Филозофски факултет, 332–346.

Милосављевић Милић 2020: С. Милосављевић Милић, *Кроз фикционалне светове*, Ниш: Филозофски факултет.

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

Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.

Марголин 1997: J. Margolin, *Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka pretpostavka*, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 4, br. 30, Beograd, 88–100.

Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ ogledi iz kognitivne naratologije*, Niš: Filozofski fakultet; Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Милосављевић Милић 2020: S. Milosavljević Milić, *Fantastic Storyworlds and Transfictionality of Literary Characters*, Niš: *Facta Universitatis. Series, Linguistics and Literature*, Vol. 18, no. 21, Niš, 9–18.

Павел 1997: T. Pavel, *Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog*, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 4, br. 30, Beograd, 111–115.

Рајан 1991: M-L. Ryan, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

Рајан 1997: M-L. Rajan, *Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije*, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 4, br. 30, Beograd, 101–110.

Рајан 2001: M-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Рајан 2006: M-L. Ryan, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative*, Durham: *Poetics Today*, 27: 4, 633–674.

Рајан 2016: M-L. Ryan, *Texts, Worlds, Stories. Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept*, in: Mari Hatavara (ed.), *Narrative Theory, Literature and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*, London: Routledge, 11–29.

Sonja S. Đorić / FANTASTIC IN THE WORK OF ILIJA VUKIĆEVIĆ FROM THE PERSPECTIVE OF POSSIBLE WORLDS THEORY

Summary / The paper identifies the basic models of the fictional worlds of Ilija Vukićević's stories with elements of fantastic. The methodological premise is taken from the model postulated by Marie-Laure Ryan. This research is the basis for analysis and a new approach to the provocative topic of the restrictiveness of poetics in the epoch of realism towards fantastic content. The starting points in the research are the semantics of the fictional, modal systems, real and non-real relations, types of relations, the real world of the text, alternative possible worlds. We will present the applicative possibilities of previously postulated theoretical overviews through analysis of several texts belonging to opus of Ilija Vukicevic: "The story of the village

Vrasci and Sima Stupica", "How Nastas nalbantinn sought and found happiness", "Pixie", "Cursed beauty", "Tzar Goran", "The fearsome dream", "A healing stick", "The devil and a girl", "Heart".

Keywords: fantastic, possible worlds theory, realism, fictional world, Ilija Vukićević

Примљен: 24. октобра 2022.

Прихваћен за штампу новембра 2022.

Сузана Б. Милошевић Љубић
ОШ „Жарко Зрењанин”
Велико Лаоле¹

МЕТОДИЧКИ МОДЕЛИ ТУМАЧЕЊА ЛИРСКЕ ПЕСМЕ У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

Циљ овог рада је методички приступ интерпретацији лирске песме кроз одређене моделе тумачења у настави. У раду је представљен методички приступ којим се повезују циљеви и структура часа лирске песме, могућа структура часа обраде ове књижевне врсте и сами примери лирских песама у настави од првог до четвртог разреда кроз одабране методичке моделе. Савремени приступ интерпретацији лирске песме применом одабраних модела у разредној настави омогућава посебан нагласак на место и улогу ученика при њеној интерпретацији. У настави српског језика заступљен је велики број лирских песама, како народних, тако и ауторских. Анализом посебних лирских песама код ученика млађих разреда утиче се на развијање љубави према књизи, посебан доживљај песме, њено тумачење, упознавање некадашњих обичаја, истицање ауторових запажања, доживљаја и њихова пренесеност на ученике, подстицај стваралаштву и много тога значајног за свеопшти развој ученика. Тумачење лирске песме је могуће различитим методичким моделима. Ученицима бива приступачнија и занимљивија обрада лирске песме применом индивидуализоване наставе, проблемске наставе или интегративном приступом.

Кључне речи: лирска песма, врсте лирских песама, методички модели тумачења лирске песме, настава млађих разреда основне школе

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Књижевност даје могућност да се кроз писане речи сазна, доживи, осети, размишља, разуме. Нови светови, нова дешавања која несребично нуде искуства, поруке, људи, пријатељи, односи, схватања, омогућено кроз дела многобројних стваралаца. Лирска песма омогућава комуникацију читаоца и ствараоца, више читалаца, обогаћује својом садржином, необичношћу, лепотом. Пажљиво читана, изражајно прочитана, лирска песма са читаоцима, слушаоцима, ствара нераскидиву везу. Наравно, зависност наставне обраде од самог доживљаја песме је битна и потиче и од интерпретатора песме, најчешће учитеља који има велику улогу у доживљају, разумевању, тумачењу, стварању. Тежиште овог рада јесу лирске песме које се обрађују у млађим разредима основне школе, у разредној настави.

1 suzanamilosevic77@gmail.com

2. ЦИЉЕВИ И СТРУКТУРА ЧАСА ОБРАДЕ ЛИРСКЕ ПЕСМЕ

Циљ наставе српског језика је да ученици овладају основним законима српског књижевног језика на којима ће се изражавати усмено и писмено, да упознају, доживе и умеју да тумаче одабрана књижевна дела, позоришна, филмска и друга уметничка дела из српске и светске баштине. Навешћемо и неке задатке лирске песме проистекле из самог циља, а које се налазе у наставном плану за ученике млађег школског узраста:

- развијање љубави према матерњем језику и потребе за неговањем и усавршавањем;
- увежбавање и побољшање читања наглас (исправног, логичког и изражајног) и читања у себи (искуствено, усмерено, истраживачко);
- оспособљавање за самостално читање, доживљавање, разумевање, свеобухватно тумачење и вредновање књижевних и уметничких дела различитих жанрова;
- постепено, систематско и доследно оспособљавање ученика за логичко разумевање и критичко оцењивање лирске песме;
- развијање потребе за књигом, способност да се самостално користи као извор знања; навикавање на самостално коришћење библиотеке (разредна, школска, локална);
- овладавање основама методологије израде писаних композиција.

Постоје многобројни циљеви изучавања лирске песме, а колико успешно ће они бити реализовани у настави српског језика и настави уопште умногоне зависи од одабраног методичког приступа.

О обради песме Милатовић (2011: 294) пише:

„Обрада песме је сложен процес стварања који се сагледава кроз схватања, осећања, разумевања створених значења у стиховима једне песме. Свака песма има нешто своје по чему је посебна. Отуда и посебност циљева и саме структуре часова обраде лирских песама. Структура часа представља одвијање књижевне анализе по јасно дефинисаним етапама, тј. логички распоред одређених методичких активности које, у суштини треба поштовати, али и мењати, према одређеним околностима, примењујући их увек на одређено књижевно дело”.

Исти аутор сматра да би ово могао бити општи модел обраде књижевног – уметничког текста и да се може применити на све књижевне жанрове – причу, бајку, басну, лирску песму и на друге.

Такође, обрада лирске песме се може остваривати кроз истраживачке задатке, може бити тематско-мотивска обрада, обрада песме помоћу одређеног лика, проблемског поступка, као и кроз различите поступке и облике рада.

3. ОБРАДА ЛИРСКЕ ПЕСМЕ ПРИМЕНОМ ИНОВАТИВНИХ МОДЕЛА НАСТАВЕ

Идеалан модел наставе не постоји. На практичарима и теоретичарима је да стално трагају ка новим иновативним решењима која могу наћи своје место у наставном раду.

Иновативну наставу, према мишљењу М. Вилотијевић и Н. Вилотијевић (2016: 66) коју обезбеђујемо између осталог и применом иновативних модела рада, треба да карактерише:

- *конструктивистички приступ* у коме се ставља акценат на томе да учење није механичко акумулирање информација него стварање нових идеја, лични мисаони процес појединца, а не пасивна рецепција;

- *системајичност наставе* која се мери повратном информацијом;

- *интерактивни иновативни модели* развијајуће наставе где је учење активни однос субјекта који учи и где је примена иновативних модела (индивидуализоване, пројектне, модуларне, искуствене, хеуристичке и друге наставе) битно обележје успешне, квалитетне наставе у којој ученик активно учи, стиче знања;

- *квалификациона настава* са различитим методама;

- *ученик је, у иновативној школи, у центру наставног процеса*, а наставник у улози организатора, саветодавца, мотиватора;

- *еманципаторско обележје наставе* која обухвата еманципаторску улогу ученика, која се изражава у његовој сарадњи са наставницима у свим етапама наставног процеса (припремна, оперативна, верификативна);

- *дживљајно-емоционално обележје* наставе где је емоционални дживљај у настави важан индикатор њене успешности и

- *стицање искуствених знања* јер памћење у готовом облику мало вреди.

Потребно је пратити и тежити новинама које постају стварност, али и пажљиво учвршћивати писану реч која изражајним читањем омогућава оно на чему је заснована сама лирска песма.

Специфичност лирске песме обавезује учитеља на мултидисциплинарни приступ при њеној интерпретацији уз активно учешће ученика. Зато би се применом иновативних модела наставе, које ћемо разматрати у наставку рада, обрада лирске песме у млађим разредима основне школе иновирала, а тиме побољшали ефикасност, продуктивност и креативност ученика. Анализирањем лирске песме отвара се могућност за стицање искуствених знања применом истраживачких задатака који се везују за самостално истраживање текста песме, употребу дигиталних уџбеника, интернета и других могућности које иновативни приступ подразумева како би учитељ што више приближио поетски свет песме, учинио га разумљивим ученицима, подстакао их на стваралаштво.

4. ОБРАДА ЛИРСКЕ ПЕСМЕ ПРИМЕНОМ ИНДИВИДУАЛИЗОВАНЕ НАСТАВЕ

Доказано је да данас деца имају различита интересовања, склоности, способности опажања, памћења, маште и мишљења. Очигледно је да иста активност у групи не може успешно да задовољи потребе све деце.

Ученици истог календарског узраста, према мишљењу М. Вилотијевић и Н. Вилотијевић (2016: 11) разликују се „по социопсихолошким одликама (интересовања, склоности, вредносне оријентације, моралне особине, социокултурно порекло), сазнајним одликама (знања, умења, навике, лично искуство), психолошким одликама (запажање, памћење, мишљење, способности), физиолошким одликама (телесна конституција, здравствено стање, особености темперамента). Наставне захтеве и методолошке поступке треба прилагодити тим одликама”.

Под појмом индивидуализације подразумева се збивање и процес издвајања јединке из нечег општег. Овај појам може да представља и радњу којом нешто постаје јединком или којој се појачава нечија особеност, индивидуалитет. Такође, овај појам може подразумевати посматрање некога или нечега према његовој особености. Принцип индивидуализације се посматра као педагошки принцип који указује како на познавање потреба и могућности сваке индивидуе понаособ, тако и на интеракцију те индивидуе са оним што је окружује.

Индивидуализована активност повезује индивидуалне и колективне интересе и има за последицу социјализацију детета, тако што га ангажује према сопственим способностима, тежећи да га учини самосталним. Тако се побољшава рад читаве групе деце и самог појединца. Индивидуализацијом се настоје остварити максималне могућности у развоју сваког појединца. За главни циљ индивидуализације се поставља учење детета и формирање позитивне мотивације за учење како би се омогућили услови за стварање потенцијалних способности сваког појединца.

Методички поступци кроз индивидуализацију зависе од система рада наставника, али понајвише од групе деце са којом раде, као и услова рада. Индивидуално планирана активност темељи се на програму активности за самосталан рад сваког детета посебно. Овде се сагледава познавање садржаја активности коју дете може да испрати, у њој активно учествује и касније је примењује. Зато наставник треба да сагледа дететове индивидуалне карактеристике, мотивацију и радне навике како би начинио посебан програм за свако дете као појединца. У раду са децом могу да постоје више нивоа сложености који се огледају, на пример, у задавању задатака различите тежине у зависности од могућности и способности деце. Групни рад може омогућити диференциране активности које су прилагођене знању, способностима и другим одликама детета. Диференцирани облик рада подразумева да наставник ус-

мерену активност планира и спроводи је на основу самог састава групе деце. Тако, најспособнији имају самосталну активност, док остали раде уз већу помоћ учитеља. Могуће је у активности користити различите изворе знања које, такође, треба прилагођавати сваком ученику.

Ученик постављен у сусрет са лирском песмом слуша, мисли, осећа, упоређује, вреднује, ангажује оно своје унутрашње „ја” и на самосвојан начин доживљава писану, слушану реч, стих, песничке слике, једну целину – уметничко дело. Мењање у својој унутрашњости је свесно или несвесно започео и доживео. Ово мењање се наставља на ученику посебан начин. Песма богата разноликошћу налази ширину и пут који јој бива омогућен индивидуалношћу, наставом која омогућава самом ученику да се „нађе”, осети, надограђује, вреднује, развија кроз анализу, репродукује, изражајно чита, стваралачки развија.

Наставна јединица *Друї друїу*, Драгана Лукића изучава се на самом почетку четвртог разреда. Тема песме је другарство које се код деце развија од првих сусрета са вршњацима, другарима из суседства, заједничких окупљања. Постоје другарски и недругарски односи. У четвртом разреду их је могуће дефинисати заједно са децом, тако да је због њихових дотадашњих искуства могуће применом индивидуализоване наставе обрадити ову песму.

Применом индивидуализоване наставе, издвајају се следећи делови часа.

1) Припремне активности:

Утврђивање три нивоа сложености анализе и формулисање задатака за сваки ниво посебно (припрема наставних листића). У разреду се формира онолико група колико има сазнајних категорија (хомогене групе) и тада се истраживачки задаци дају према нивоу сложености и према способностима ученика. Сачињено је пет наставна листића за пет група.

Прва група:

1. Шта је стих?
2. Колико стихова има ова песма?
3. Који су вам се стихови о другарству највише допали?
4. Где можемо пронаћи друга?
5. Напиши једну пословицу о другарству.

Друга група:

1. Шта је строфа?
2. Колико строфа има песма?
3. Зашто песник каже да *ко има друїа има све*?
4. Шта за песника није другарство?
5. Који су вам се стихови о другарству највише допали?

Трећа група:

1. Шта је рима?
2. Постоји ли у овој песми рима? Наведи.
3. Шта нам ови стихови откривају о другарству?
4. Зашто је песник упоредио другарство са војничком храброшћу?
5. Објасни пословицу: *Пријатељ се у невољи познаје.*

Четврта група:

1. Шта је поређење?
2. Постоје ли поређења у овој песми? Наведи.
3. Чиме је све човек богатији када има пријатеља?
4. Шта нам је ново ова песма открила о другарству?
5. Објасни пословицу: *Дрво се на дрво ослања, а човек на човека.*

Пета група:

1. Постоји ли у песми основно и пренесено значење? (На пример, како тумачиш стихове *друјарство није злато/злато се кујује и тражише се друјови широм домовине.*)
2. Који је основни мотив ове песме?
3. Како би сте повезали стих песме *ко има друја има све* и пословицу *Пријатељ се у невољи познаје као злато у вањри?*
4. Коју бисте ви поруку изнели у вези са овом песмом?
5. На основу ове лирске песме, шта можете уочити и истаћи посебно за лирску поезију?

2) Рад на часу пролази кроз следеће етапе:

- Мотивациони разговор може бити о другарству, а потом о приказаним примерима другарског и недругарског понашања, као и о пословицама.

- Најава наставне јединице.

- Изражајно читање.

- Разговор о доживљају и утисцима (Какво расположење је ова песма изазавала у вама?).

- Индивидуално тихо усмено читање.

- Разговор о прочитаној песми и тумачење непознатих речи и израза (Зашто је песма *Друј друју* лирска песма? Песник нам говори да је другарство најдрагоценије што човек у свом животу може да стекне.).

- Организација рада по нивоима (ученици седе према нивоима сложености, подела листића и давање потребних инструкција о начину рада).

- Самосталан рад ученика.

- Саопштавање резултата – извештавање, разговор, постављање питања, расправа.

- Уопштавање постигнутих резултата по нивоима сложености и уопштавање сазнања у целини. Како би дошло до повезивања рада

група, потребно је да свака група извештава питање по питање (сваки ученик у групи је задужен за једно питање и његов одговор). Након извештавања следи синтеза и стварање целовите представе о лирској поезији, карактеристикама лирске песме.

- Вредновање рада група са анализама, коментарима.

Не мора свака лирска песма да буде „погодна” за индивидуализовану наставу. Наставник је тај који треба да процени колико и шта, на који начин, којом методом, врстом наставе, може да се обрађује лирска песма.

Обрађујући лирску песму индивидуализованом наставом ученик има прилику да чита песму и доживљава је на самосвојан начин. Фронталним обликом рада он учествује у раду, тражећи своје место. Може да прати рад других и изражава, формира своје мишљење, прикаже своје емоције, аргументује утицај песме, али може и да буде слушалац ако се „не исказа”. Применом индивидуализоване наставе, ученик се индивидуално остварује, „истиче” своје мисли, осећања, доживљаје које је стекао анализирајући песму. Оваквом анализом и проучавањем лирске песме ученици изражавају лична осећања, искреност и оригиналност.

5. ПРОБЛЕМСКА НАСТАВА И ЊЕНЕ МОГУЋНОСТИ У ОБРАДИ ЛИРСKE ПЕСМЕ

М. Вилотијевић и Н. Вилотијевић (2016: 138) сматрају:

„Све више се пред савременом наставом поставља захтев истраживачког карактера. Проучавања проблемске наставе доказују бројне предности, али и спорост практичне примене сазнања науке о решавању проблема и његово уграђивање у наставни процес. Утемељивач и зачетник ове врсте наставе је амерички филозоф и педагог Џон Дјуи. Ову врсту наставе је развијао и његов ученик В. Х. Килпатрик. Дјуи је засновао инструментализам, нарочиту врсту прагматизма. Сматрао је да проблем људи није у томе како ће упознати окружење него како ће научити да њиме овладају и да га промене и у коју сврху да га промене”.

Неки од појмова који карактеришу проблемску наставу су проблем, проблемска ситуација, решавање проблемске ситуације. Реч проблем потиче од грчке речи *próblema* и значи *задаћа*, *зајонетку*, *сиорно иишање*, *иишање које се иешко решава*. Две главне особине које представљају проблем су тешкоћа и спорност решавања задатака.

Тако Продановић и Ничковић (1974: 358) истичу да је „решавање проблема облик ефикасног учења који се одликује:

а) постојањем тешкоће, новином ситуације и противречјем између познатог и непознатог и

б) свесном, усмереном, стваралачком и што самосталнијом активношћу помоћу које ученик тежи да, пре свега, увиђањем односа између

датог и задатог и налажењем нових путева решења, усвоји нова знања и створи нове генерализације, применљиве у новим ситуацијама”.

Решавање једне проблемске ситуације, према већини аутора како наводе Стевановић и Ђорђевић (1981: 34), обично се остварује у шест фаза:

1. „Постављање проблема;
2. Налажење принципа решавања проблема (постављање хипотезе, тражење непознатих на основу познатих елемената), дефиниција проблема;
3. Декомпозиција (разлагање) проблема на уже проблеме;
4. Процес решавања проблема (верификација хипотеза);
5. Закључивање, извођење генерализације и
6. Провера закључака у пракси”.

Битно је да се током проблемске наставе анализа лирске песме врши од познатог ка непознатом, тако што ће наставник поставити проблем, а ученици га решавати. Тако ће ученику лирска песма бити приступачнија, занимљивија.

Лирска песма се може проблематизовати као целина, тако што ће је ученици читати, тумачити, прихватати целу. Такође, могу је посматрати и појединачно, кроз њене делове, осећања и расположења, песничке слике ликове, описе. Уз помоћ овакве наставе, код ученика се може изазвати емоционална и мисаона реакција која опет може довести до развоја стваралачког мишљења, али и конструктивног понашања ученика.

Час обраде лирске песме *Гаша* Јована Јовановића Змаја може започети навођењем занимања које ученици познају. Након тога се поставља питање:

- Шта би сте ви желели да будете кад одрастете? (Којим занимањем жели да се бави ученик?)

Након изјашњавања ученика, чита се песма.

Следи постављење проблема: Шта је требало Гаша да постане кад одрасте?

Претпоставке се могу поставити кроз питања:

- Чиме је све покушао Гаша да се бави?
- Које занимање би одговарало Гаши?
- Зашто је Гаша био неодлучан?

Након ових следе питања:

- Који се стихови у песми понављају и зашто?
- Да ли ови стихови ученике наводе на размишљање или бивају попут рефрена који доминира?

- Један од кључних проблема је да се Гаша не бави ничим. Ови изговори треба да послуже као оправдање или неодлучност – који позив изабрати? Ова тема је данас врло актуелна. Песник акцентује лењост кроз питање, кроз бригу.

- Какве се оцене добијају када се не учи, не извршавају своје обавезе?

- Како песник завршава песму, којим стиховима?

- Сазнајемо ли кроз стихове *Гашо, Гашо, лени Гашо, шћа ће с шобом биши*? судбину Гаше?

- Од кога зависи шта ће даље бити и чиме ће се неко бавити у свом животу?

- Ова песма је поучна и занимљива? Зашто?

- Шта поручује *сћари* Гаша?

Ако бисмо сагледали научено из песме Јована Јовановића Змаја о лењом дечаку и повезали га са народном песмом у којој је приказан рад младих, код ученика би се могло протумачити као оно што је некад било радно и обавезно и ово приказано код дечака Гаше.

Компаративним тумачењем песама *Гаша* и *Надјњева се момак и девојка* продубљују се ученичка сазнања о раду на нашим просторима. У једној песми имамо дечака Гашу који је неодлучан и не зна или не жели понуђена занимања, није навикнут на рад, док је у другој песми дат приказ такмичења у раду младих које је било уобичајено некада. Разлика приказана у песмама је у раду и нераду, прошлости и савременом начину живота, могућностима и традицији, слободном избору и наметнутом.

Народна књижевност је често проблематична ученицима за разумевање због великог временског размака са којег је упознају. Тако рецимо, обрада лирске народне песме *Надјњева се момак и девојка*, која се обрађује у четвртој разреду основне школе, може се обрадити кроз следећа проблемска питања:

Животи некада и сада – ујореди српске обичаје који су ојевани у њесми

- Шта је *моба*? (Наши преци су радо помагали једни другима у земљорадничким и сточарским пословима. Такав вид помоћи без новчане надокнаде називао се *моба*. На мобу су најчешће ишли млади момци и девојке. Уз напоран рад, они су певали и шалили се.)

- Ко је писао и сачувао од заборавља српске народне обичаје?

- О чему се све пева у народним лирским песмама?

Некадашњи радови дају називе њесмама

- Шта значи да се момак и девојка *надјњевају*?

- Ко је осећање је приказано у овој песми?

Сишан вез – радиности у којој су скривене љубавне ниши

- Шта наговештава *ситан вез* у даљем развоју љубави девојке и момка?

- Како се момак и девојка надмудрују у овој песми?

- Ко је победио у овој песми?

Како се данас такмиче девојчице и дечаци

- У песми *Има једна Марија* Драгомира Ђорђевића, девојчица се такмичи са дечацима. Упореди ове две песме.

- Шта је временом остало исто, а шта се променило у односима између младих данас?

Анализом ове песме може се доћи до многобројних сазанања, али и потврђивања ученог. Садржаји из природе и друштва о српској прошлости, обичајима, пословима, односима који су предмет певања само су део народног искуства и мудрости преточеног у стихове који асоцирају, повезују, надограђују приказано у народној лирској песми и оног некадашњег приказаног у сродним садржајима осталих предмета.

Ментално посредоване везе се успостављају када се кроз различите наставне предмете формирају исте вештине и способности неопходне ученику у његовој сутрашњој професионалној делатности: то могу да буду методе савлађивања знања – анализа и дедукција, систематично мишљење, сналажење у простору, чулно-интуитивно мишљење, што се све постиже како проблемским приступом тако и интегративном наставом.

6. ИНТЕГРАТИВНА НАСТАВА И ОБРАДА ЛИРСКЕ ПЕСМЕ

Интегративна настава подразумева целовитост, концентрацију и корелацију наставе. То је свеобухватан систем који означава повезивање свих битних компоненти у целину која је у хармонији ради постизања постављеног циља. Корелација наставе подразумева повезивање наставног градива из сродних предмета ради рационализације времена, обједињавања обраде градива сродне тематике и потпунијег естетског и емоционалног доживљаја ученика.

У процесу формирања појмова, М. Вилотијевић и Н. Вилотијевић (2016: 106) сматрају да мисао појединца пролази кроз следеће фазе: „упоређивање, идентификовање и разликовање, анализу и синтезу, апстракцију и генерализацију”.

Ако ученик треба да стекне слику света, он мора да анализује појединачне појаве и да их синтетизује у целину.

Тако рецимо применом интегративне наставе на примеру песме *Вожња* Десанке Максимовић која се обрађује у трећем разреду, могу се ефикасно остварити бројни васпитни и образовни задаци, али и стећи функционална знања. Њену посебност ученици уз помоћ наставника, али и сродних садржаја музичког, ликовног, природе и друштва могу успешно да опазе, послушају, осете, препознају и схвате. Прихватање и схватање песме и оно што је требало да песма пренесе, зависи од самог ученика, али и наставникових поступака и подстицаја. Тачније, од онога што ученик носи „у себи” и оног што наставник „провоцира”, изазива, упућује, указује.

Песма описује вожњу кроз природу, село, али и распламсава машту. (Шта се види из кочије док коњи јуре, леше, беже? Како изгледају сеоске куће поред пута? Са чиме се оне пореде. На основу којих речи можеш да закључиш да коњи јуре путем? Свака строфа представља једну песничку слику. У првој песничкој слици приказани су коњи који јуре и села поред којих пролазе, а у другој се дочарава предео кроз који коњи пролазе кроз сумрак. Које још песничке слике можеш да препознаш?)

Ова песма омогућује, али и обавезује на корелацију српског језика и других предмета. Тако, постоји повезаност са предметом природе и друштва истраживањем опеваног годишњег доба, постоји могућност да се прошире знања о врстама насеља, тачније села и њихових карактеристика, врстама саобраћаја, средстава за саобраћај. (У песми се може наслутити годишње доба. Које доба дана је описано у песми? Наведи стихове на основу којих то закључујеш? Како се деле насеља? Како се деле села? Које карактеристике села знаш? Како изгледају сеоске куће? Каква саобраћајна средства постоје? Која средства за превоз знаш? Знаш ли како изгледа кочија коју песникиња описује у песми? Како их песникиња описује?)

Корелацију је могуће извршити и са Музичком културом и песмама које се везују за село, природу. (*На крај села жуша кућа.* (Како изгледају сеоске куће поред пута? Са киме се оне пореде? Којом би музичком композицијом употпунио ову чаробну вожњу?)

Могућа је корелација и са Ликовном културом – вожња – најпре презентовање, а касније описивање слика које приказују вожњу. (Шта се види из кочије док „коњи јуре, лете, беже“? На шта песникињу подсећа Месец? На шта вас подсећа Месец? Како бисте га ликовно представили? Која средства бисте користили? Које боје? Које би боје био Месец, ког облика, а каква би била позадина, небо? Нацртај песничку слику која ти се посебно допала.)

Поменута лирска песма приказује осећања, мисли изазване једним доживљајем, једном вожњом, на један начин који је песникиња одабрала. После обраде тај уобичајени догађај који је опеван и ученицима на занимљив начин представљен, повезан са другим предметима, постаје посебно близак, пријатан, доживљен кроз стихове и надограђен њиховом маштом што ће дати онолико оригиналних виђења и доживљаја колико је и ученика – читалаца у одељењу. Учитељ може да усмери ученика да размисли о некој својој вожњи, о томе како је ту вожњу доживео, како би је представио кроз стихове, постоји ли паралела са неком песничком сликом, поређење, нека ученику својствена рима, корелација са другим предметима. Овом врстом наставе, при обради лирске песме, обезбеђује се конструктивистички приступ, систематичност и мултидисциплинарност у раду, ученик је у средишту пажње, интелект, али и остали сегменти личности су ангажовани што све утиче на укупни развој.

ЗАКЉУЧАК

Тумачење књижевног дела у настави везано је за његово наставно проучавање у циљу сагледавања и промишљања његове сложености. Та сложеност се огледа у ширини проблема који покреће, самом казивању, богатству значења, начину организовања књижевне грађе и много тога још што карактерише само дело. Зато захтева да се у његовом тумачењу примени више метода или методологија истовремено. За методички приступ књижевном делу важан је избор метода или методологија тумачења одређеног дела.

Успех наставног проучавања књижевноуметничког дела умногоме зависи од ваљаности методолошког пута којим се ученици крећу при истраживању и сазнавању поетског света. Ако је тај пут подешен искључиво за аналитичку и теоријску мисао, онда се витална структура уметничког текста руши и расипа у елементарне појединости, па тако престаје наличити себи. Под силом аналитичке деструкције и теоријских уопштавања она обично постаје мртва и одбојна „грађа”. У таквим околностима „ученици губе присне и емоционалне односе према уметничком тексту и не могу о њему успешно да организују своју критичку и истраживачку мисао”, сматра Николић (1988: 135).

Постоје разноврсни начини обраде, анализирања, тумачења лирске песме. Неке методичке радње и поступци у проучавању лирских песама су мотивисање ученика за читање, слушање и тумачење лирске песме, истраживачки (припремни) задаци за проучавање лирске песме, читање лирске песме и то интерпретативно, доживљајно, истраживачко, изражајно, коришћење помоћне литературе са циљем осмишљавања вантекстовних околности које омогућавају успешније тумачење лирске песме, тумачење непознатих речи и израза, саопштавање и проверавање утисака, осећања и мисли изазваних лирском песмом и уочавање и истицање плана текста.

Лирска песма се не тумачи једнострано, већ методе треба прилагођавати природи саме песме, њеној уметничкој индивидуалности, али и индивидуалним способностима и узрасним могућностима реципијента. Постоје различите могућности обраде лирске песме. Тако се песма тумачи помоћу истраживачких задатака, по плану, тематско-мотивској обради, помоћу песничких слика, проблемским поступком, радом на нивоима различите сложености, радом помоћу сазнајних категорија и слично. Проучавањем лирских песама са ученицима неопходно је испоштовати истовремено више методичких принципа употребом различитих наставних метода и облика рада.

Методичка обрада лирске песме зависи од саме песме, њене садржине, обухватности, ширине, али и припреме учитеља и ученичког доживљаја песме. Методички приступ тумачењу песме у овом раду подразумева примену иновативних модела наставе, и то: индивидуализоване наставе, проблемске наставе, интегративне наставе и обраде лирске песме применом игроликих активности ученика.

Литература

Вилотијевић, Вилотијевић 2010: М. Вилотијевић, Н. Вилотијевић, *Иновације у настави*, Врање: Учитељски факултет.

Вилотијевић, Вилотијевић 2016: М. Вилотијевић, Н. Вилотијевић, *Модели развијајуће наставе I*, Београд: Учитељски факултет.

Милатовић 2011: В. Милатовић, *Методика наставе српској језика и књижевности у разредној настави*, Београд: Учитељски факултет.

Николић 2011: М. Николић, *Методика наставе српскохрватској језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Продановић, Ничковић (1974): Т. Продановић, Р. Ничковић, *Дидактика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Станковић-Шошо, Костић (2014): Н. Станковић-Шошо, М. Костић, *Чишанка за шрећи разред основне школе – У свешу речи*, Београд: Логос.

Suzana B. Milošević Ljubić / METHODOLOGICAL MODELS OF INTERPRETING LYRICAL POEMS IN THE YOUNGER PRIMARY SCHOOL CLASSES

Summary / The aim of this paper is a methodological approach to lyrical poems in classroom teaching with special emphasis on the place and role of students in its interpretation. This paper covers the methodological interpretation of lyrical poems through theoretical approach to lyrical poems, conceptual definition, division and characteristics of lyrical poems. The appearance of lyrical poems, both folk and authorial, shows the basic divisions and characteristics of the lyrical poem itself, as well as the characteristics of lyrical poetry.

It includes the reception of a lyrical poem in teaching, the methodological approach to the interpretation of a lyrical poem through certain models of interpretation in teaching, where the goals and structure of the lyrical poem class are connected, the possible structure of the processing class of this literary type, and the examples of lyrical poems in classes from the first to the fourth grade, as well as a modern approach to interpretation using selected models.

A large number of lyrical poems are represented in Serbian language teaching, both folk and authorial. The peculiarity of lyrical poems among younger students is the development of love for the book, the experience of the poem, its interpretation, familiarization with former customs, highlighting the author's observations, experiences and their transfer to students, encouraging them to start writing themselves and other important elements for the overall development of students.

The interpretation of the lyrical poem is possible with different methodological models. Students find it more accessible and interesting to process lyrical songs by applying individualized teaching, problem teaching, integrative approach or processing through playful activities.

Keywords: lyric poem, types of lyrical poems, methodological models of interpretation of lyrical poem, teaching in younger grades of primary school

Примљен: 30. новембра 2022.

Прихваћен за штампу децембра 2022.

Шана С. Младеновић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

СТРАХ КАО ПОКРЕТАЧКА ТЕМА У ОДАБРАНИМ АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА (КЊИГА И АСКА И ВУК)

Истраживањем страха као покретачке теме у приповеткама *Књиџа* и *Аска и вук* Иве Андрића, осветлићемо феномен страха са књижевно-уметничке и психолошке стране, његове механизме, конструктивно и деструктивно деловање, као и начине на који се страх може превазићи храброшћу, широм сликом стварности, креативним изражавањем и стваралаштвом. Притом, посебно ћемо се ослонити на филозофске ставове Артура Шопенхауера, Серена Кјеркегора, као и на дело Владете Јеротића *О страху*. Одабране Андрићеве приповетке на најбољи начин приказују различито кретање субјекта у сусрету са страхом, које може ићи од парализујућег до креативног или стваралачког стања, што нам је омогућило да користимо и компаративну методу у изучавању описаног феномена.

Кључне речи: страх као покретачка тема, *Књиџа*, *Аска и вук*, Шопенхауер, Кјеркегор, Јеротић

УВОД

Не постоји психолошка или филозофска школа која се не бави феноменом страха, његовим узроцима, последицама и начинима савладавања. Како бисмо осветлили страх као покретачку тему у Андрићевим приповеткама *Књиџа* и *Аска и вук*, не само са књижевно-уметничке, већ и са психолошке стране, његове механизме, конструктивно и деструктивно деловање, као и начине на који се страх може превазићи храброшћу, широм сликом стварности, креативним изражавањем и стваралаштвом, ослонили смо се на филозофске ставове Артура Шопенхауера и Серена Кјеркегора, као и на књигу Владете Јеротића *О страху*.

Шопенхауерова становишта о свету као вољи и представи ближе нам одређују перспективу главних јунака Андрићевих приповедака при сусрету са догађајима који у њима буде страх. Наиме, јунаци догађаје опажају у зависности од онога што имају у себи, тј. онога што јесу, и то даље одређује начин на који се суочавају са животним проблемима и превладавају страх. При изучавању феномена страха као покретачке теме посебно ћемо се ослонити на Шопенхауерова запажања о ирационалном, омнипотенцији воље, о патњи која проистиче из човекових

¹ sanamladenovic@gmail.com

непрестаних жеља, као и начинима превазилажења патње и бесмисла кроз етику и естетику. Приказаћемо и како су поступци Андрићевих јунака у сусрету са страхом израз воље за животом.

Када говоримо о Кјеркегору, морамо нагласити да је главни предмет интересовања егзистенцијалиста појединац. Главни преставници те филозофске оријентације су Кјеркегор (теиста) и Сартр (атеиста). Да би човек био егзистенцијално реализован мора да има квалитет аутентичности, иначе је само део масе. Егзистенција за Кјеркегора значи индивидуум (неделив), а то је оно лично и субјективно у човеку. Кључна карактеристика егзистенције је слобода. Библијска прича о Авраму и Исаку уткана је у једно од најпознатијих Кјеркегорових дела *Страх и грхшање* у којој износи своју филозофију вере.

Та библијска прича, између осталог, послужила је Кјеркегору да покаже да су кључни тренуци у животу појединца лични и да нико други не може помоћи у њиховом разрешењу, што је илустровано Аврамовим ликом и одлуком коју треба да донесе – да ли да жртвује сина Исака (в. Радић Тадић 2014: 276, 277). Исто тако, главни јунаци Андрићевих приповедака су у најтежим животним тренуцима препуштени себи и о тренуцима своје унутрашње борбе и савладавања страха никоме не говоре. „Витез вере има једино и искључиво самог себе, и у томе се састоји ужас његове ситуације” (Кјеркегор 2002: 246). Изучавајући феномен страха и поступака Андрићевих јунака, посебно ћемо се ослонити на Кјеркегорова становишта изнета у његовом капиталном делу *Страх и грхшање*, која се односе на феномен појединца, егзистенције, субјективности, слободе, хероја вере и скока у амбис вере. Показаћемо како суочавањем са страховима и јунаци Андрићевих приповедака праве скок у амбис вере.

Књига Владете Јеротића *О страху* показује да се сви људи нечега боје, да постоји чак и пренатални страх, а у савременом свету и страх од човека (дечак из приповетке *Књиџа* се боји библиотекара), али да је страх од смрти један од најснажнијих јер је у његовој основи страх од непознатог. „Најзад или најпре, човек као *биће страха* ипак се највише плаши смрти” (Јеротић 2017: 148). Јунаци Андрићевих приповедака управо се сусрећу са оним што је непознато, и као такво, за њих равно смрти. Јеротићева разматрања о имагинацији као предуслову за развијање страхова и љубави као начину превазилажења страхова, помоћи ће нам у тумачењу феномена страха као покретачке теме у Андрићевим приповеткама *Књиџа* и *Аска и вук*.

СТРАХ КАО ПОКРЕТАЧКА ТЕМА У ПРИПОВЕЦИ *КЊИџА*

У приповеци *Књиџа* страх делује парализујуће на дечака који није у стању да се суочи са одговором, нити да подели са неким оно што га мучи, па што више крије своју тајну, то страх више расте. Подлога

постаје све ирационалнија, јер иако се креће од конкретног, страх је у основи апстрактна категорија, и дечаков угао гледања, перспектива коју заузима, његова негативна очекивања и машта усмерена на развијање најгорих могућих исхода, доприносе унутрашњој напетости, тако да је од безазлене ситуације направљена животна драма.

Страх као покретачка тема комплетну радњу приче усмерава од спољашњег ка унутрашњем плану, тј. на унутрашњи свет јунака у којем се одиграва психолошка драма. Сиже је зато једноставан, без много динамичких мотива, епизода и развијене радње, али је унутрашњи свет јунака богато осликан. Радња се заснива на одласку дечака у школску библиотеку и испуњењу његове велике жеље. Занесен и замишљен, под негативним утиском сусрета са непријатним библиотекарском, дечак је испустио књигу листајући је при силаску низ степенице. Књига се одвојила од корица, а дечак се сусрео лицем у лице са страхом од преузимања одговорности, суочавања са библиотекарском и могућих понижења и казни које може претрпети, а које није могао ни да замисли, али су му као непознате деловале страшно. Назив књиге коју је дечак добио, *Експедиције у њоларне крајеве*, алегорички упућује на путовање у које ће се убрзо упустити – сусрет са непознатим, суочавање са страхом и његово превазилажење.

Како бисмо осветлили мотив страха као покретачку тему (јер се око страха неминовно плету други мотиви, па он прераста у тему), морамо одговорити на неколико питања. Чег се дечак боји? Зашто и како је до тога дошло? Какав је дечаков доживљај библиотекарског? Каква је дечакова природа? У каквој се животној ситуацији налази, нпр. какав је његов друштвени статус? Које психичке и физичке промене доживљава при сусрету са страхом и како мења своје понашање? На који начин се суочава са страхом, тј. како покушава да га превазиђе и реши? Како изгледа разрешење ситуације која је будила страх?

Дечак се боји суочавања са непознатом ситуацијом у којој се нашао, нема храбрости да прихвати одговорност, уплашен је од библиотекарског који му делује страшно, хладно и неприступачно. Страх се појачава мишљу на понижење и казну коју може претрпети, мада он не зна јасно шта би то могло бити, па управо то што му је непознато буди још већу стрепњу. Најпре стрепи од сусрета са библиотекарском, још пре него што је књига оштећена, јер је чуо од другова да је подругљив и да деци уме да додели различите надимке. Потом се боји да књигу никада неће успети да залепи или замени новом. Ипак, главни страх везује се за тренутак враћања оштећене књиге, тј. за суочавање са библиотекарском и прихватање одговорности. „А после, у сну, јављала се опет оштећена књига у најфантастичнијим облицима и страх од тешке, неправедне и нејасне одговорности, и са њим опет – и у сну – жеља да умре, да нестане из живота, сниваног као и стварног, потпуно и заувек” (Андрић 2016: 107). Касније, дечак се боји да постоји могућност да неко потражи књигу која је код њега и да би морао да је врати пре него што успе да санира

оштећење. А након што коначно, у тајности, залепи књигу, страхује да ли ју је добро повезао и да ли ће библиотекар нешто приметити. Иначе, књига је већ била лепљена и оштећена, али како су у страху велике очи, дечак се на ту чињеницу и не обазире, нити му то представља олакшавајућу околност.

Кјеркегор је веровао да је истина субјективна и да управо субјективност човека чини индивидуом. Субјективност, оно лично и непоновљиво, он карактерише осећањима кривице и очајања због почињеног греха (Аврамов грех), страха и дрхтања пред Богом, као и тескобом и осећањем бесмислености живота. Ова осећања могу се превазићи, сматра Кјеркегор, само индивидуалношћу, никако утапањем у масу. Зато му је блиска мисао апостола Павла да човек сам стиже на циљ (в. Радић Тадић 2014: 277). Заиста, и јунаци Андрићевих приповедака, пре или касније, на циљ стижу сами. Главни лик приповетке *Књија* суочава се са кривицом и очајањем, страхом (додуше, не од Бога, али од последица суочавања са библиотекарком коме треба да врати оштећену књигу) и осећањем тескобе и бесмислености живота.

Мотивација за страх је реалистична, психолошка, ирационална и социјална. Реалистична је јер се заснива на догађају који се заиста десио, тј. књига је оштећена и као такву треба је вратити, преузети одговорност и суочити се са могућим последицама. Дечакова природа је интровертна, и стога што је повучен у себе није у стању да се некоме повери како би решио проблем. Његова повученост и срамежљивост приказане су, између осталог, и у његовој неодлучности да се приближи различитим круговима вршњака који су се окупили испред школе. Наравно, дечак је и дружељубив, што ћемо видети у неким каснијим сценама када се спомиње играње са другарима. Социјални статус дечака је тежак, он потиче из сиромашне породице, живи код удовице са двоје деце и собу дели са другом. Прати га осећање да је живот тежак и скучен. Доживљај новца који има у џепу и који више доживљава као немаштину, јер не може да приушти оно што нуде дућани, можда најбоље описује осећај сиромаштва и ограничености. Дечаку тешко пада сиромаштво, посебно зато што на коришћење добија половне књиге. Осећа одвратност према њима и желео би да има нове књиге. Дечак иде у трећи разред гимназије у Босни. Атмосфера у школи је хладна, управа и професори захтевају строгост, дисциплину и испуњење обавеза, па дечак ни у школи не може пронаћи некога коме би се поверио. Физички изглед дечака одговора његовом осећају немоћи. Мршав је, преплануо и косе избледеле од сунца. Доживљај живота је песимистичан. Све то, наравно, утиче на дечакову перспективу при суочавању са проблемом, тако да он не може да види позитиван исход. „Ни писма нема, ни поруке из даљине. Као што, нажалост, нема ничега лепог ни необичног ни узбудљивог, него само једноличан живот, без чуда и изненађења, саткан од простих и оскудних догађаја, неодређених и нејасних, а мучних и сувопарних дужности и обавеза” (Андрић 2016: 99). Доминантно деча-

ково осећање живота описано је у следећој реченици: „Све условљено, ограничено, тесно и оскудно” (Андрић 2016: 101). Правила која није могао да разуме стварају у дечаку осећај скућености, појачан правилном да је сваког уторка могла да се узме само једна књига, и то за одређени разред, коју професор одобри, под условом да нема ниједне лоше оцене. Дечак, дакле, тежи слободи. Он би волео да може да чита књиге које жели у неограниченом броју. Како му је перспектива усмерена на оно што нема, не може да ужива ни у ономе што има. „И он не жели много, четири – пет књига о разним путовањима по разним крајевима света. Само да може ону коју чита да наслони на оне три или четири које ће читати доцније, и да понекад погледа истовремено у две књиге, само да поглед баци. Не зна зашто, али чини му се да би то било остварење његове највеће жеље” (Андрић 2016: 101). За Шопенхауера живот је патња јер се воља за животом изражава у виду непрестаних жеља, а већина њих се не може испунити. Срећа је зато привремена, јер после испуњења једне жеље, долази друга и тако у бескрај. Испуњење свих жеља би створило досаду, а чак и да се досада превазиђе, човек би се на крају сусрео са страхом од смрти (в. Радић Тадић 2014: 248, 249). Тако се дечаку из приповетке *Књига* након испуњења жеље, јавља нова жеља, па би уместо једне књиге, волео да из библиотеке може да узме више књига одједном. Такође, обузима га и страх од непознатог, који је у вези са преузимањем одговорности за оштећену књигу, док се јунакиња Аска сусреће са страхом од смрти. Сматрамо да у основи страха од смрти заправо лежи страх од непознатог или страх од промене са којим се сусрећу и јунаци приповедака *Књига* и *Аска и вук*. У суморности дечаковог живота, полазак у трећи разред гимназије требало је да донесе остварење сна, а то је могућност да користи библиотеку и чита књиге. Парадоксално, биће заробљен у замци страха, управо када му се жеља оствари, потврђујући Шопенхауерову мисао да је човек несрећан због својих жеља. Оштећење књиге потпуно је одвукло дечакову пажњу од лепоте уметности и он наредних месеци није ни уживао у ономе о чему је тако дуго маштао. Дечакова склоност ка поређењу доприноси да се осећа инфериорно у односу на другове. Посебно га боли то што му никада не стижу писма као осталим ученицима. Из овога можемо закључити да он нема сталну комуникацију са породицом (не знамо разлог), а самим тим ни одраслу особу којој би могао да се повери или изјада. Дечак је маштовит, има јаку моћ визуализације и имагинације. Та његова особина посебно је видна у сцени када живо замишља како би писмо могло да изгледа када би га добио. Та иста машта је, како Владета Јеротић у својој књизи *О страху* каже за имагинацију, предуслов за развијање дечаковог страха. Такође, на психологију дечака додатно утиче и чињеница да је слушао разне приче о библиотекару, а и њему самом је остављао утисак одбојности својим изгледом и приступом, што му је додатно увећало страх од могуће казне: „Професор, дебео риђ човек, брзих покрета и оштре речи, стављао је своје примедбе, препоручивао

једне књиге, одговарао од читања других. Дечака је бунио његов суви и подругливи начин говора о тако великим и свечаним стварима..." (Андрић 2016: 101).

Стрепећи од суочавања са страхом, бринући о томе како да реши проблем, дечак доживљава различите промене. Најпре је оптерећен мишљу како да поправи књигу. Као што је књигу сакрио на дно ковчега, тако је и своју муку сакрио од свих. Кулминација у унутрашњој драми оличена је у мисли да би најлакше било умрети. „Боже, дај да умрем пре него што дође крај семестра и онај неизбежни тренушак кад ћу морати изаћи пред библиотекарa и одговарати за оштећену књигу!" (Андрић 2016: 107). Ретки су тренуци када је дечак у игри са другарима заборављао на скривени проблем. Стрепња је имала утицаја и на дечаков школски успех, попустио је у школи, мисли су му биле расејене, а он одсутан. Што је више крио свој проблем, он је у њему бивао све већи. „Одсутан духом и неспособан да запамти те нове знакове, он је мислио само на упропашћену књигу са којом неће никад смести да изиђе пред старог библиотекарa, а која се, како њему све више изгледа, не може ни поправити ни набавити. И та је мисао, стална и мучна, губила све брже свој првобитни облик. Тако је било за време предавања, у игри и при другарским шалама. У сваком секунду он је знао да да у свету постоји нешто покварено и разваљено, нека његова незгода и кривица коју не сме ником да призна и не уме да поправи, а за коју ће морати једног дана да одговара" (Андрић 2016: 105). Већину времена, дакле, цело прво полугодиште, дечак се предметом свог страха и њим самим бави искључиво мисаоно, и то заузимајући негативни угао гледања и вртећи се у круг, немоћан да било шта реши. Иако је размишљао да се некое повери, увек би одустајао од те идеје јер му се чинило да му нико не може помоћи. Покушавао је и да молитвом измоли *исцељење* књиге. А како ни то није помогло, страх је кулминирао у дечаковој мисли да би најлакше било умрети.

Прокастинација је окончана када је дечак сазнао од другова да би књигу морао да врати уколико је неко затражи, јер је предуго код њега. Свест о непредвиђеној могућности, која је представљала нову опасност да се сазна за тајну о оштећеној књизи, натерала је дечака да коначно предузме конкретну акцију и реши проблем. Страх се на тренутак испољио као динамички мотив и радња се са унутрашњег плана окренула ка спољашњем. Међутим, страх као покретачка тема не нестаје решењем проблема, тј. оправком књиге, већ мења свој облик и тако продубљује унутрашњу драму јунака, омогућавајући да се прича настави. То што је купио лепак и невешто залепио књигу, дечака није умирило, већ му је касније изазвало нову бојазан да ли је књига добро залепљена и да ли ће библиотекар нешто приметити. Зато је непрестано замишљао сцену враћања књиге, што се углавном завршавало лоше по њега, мада он није могао да одреди како и шта би се могло десити након тог тренутка, што опет потврђује пресудан утицај ирационалног и имагина-

ције у механизму страха. „И тада, тада ће наступити – он сам не зна шта ће управо наступити – али наступиће оно непознато од чега он стрепи, због чега не спава, слабо једе и рђаво учи већ месецима, наступиће негодовање и оштре речи тог страшног човека, па саслушање, па казна и брука и плаћање. Наступиће, укратко, све оне неодређене, сложене и многобројне одговорности којима он ни у мислима не сме у лице да погледа ни да их оцени, прорачуна и измери, и само жели да их по сваку, па и највишу, цену избегне” (Андрић 2016: 112).

Иако се у дечаковим визијама осећање страха снажно мешало са осећањем стида и немоћи, он је, ипак, на крају скупио храброст и вратио књигу последњег дана када је био рок за враћање задужених књига. Разрешење ситуације било је крајње једноставно, ништа од онога чега се дечак бојао и стрепео месецима није се остварило. Библиотекар је незаинтересовано узео књигу и раздужио дечака, који је као у полусну ушао и изашао из библиотеке. „Десило се највеће чудо: да се ништа није десило. Све је прошло природно и једноставно. Све је срећно и добро решено. Нема више покварене књиге ни страха од одговорности и казне” (Андрић 2016: 113). Страх од одговорности и казне нестао је тек када је дечак успешно вратио књигу, без казне и без назнаке да је библиотекар било шта приметио. Парадоксално, као што то често и бива када човек реши велике проблеме, дечак је био збуњен и преморен. Уместо радости, доминантно је осећање празнине, настало после кјеркегоровски речено *скока у амбис вере*, који је за дечака значио препуштање непознатом и превазилажење страха. „Да, требало би да се радује, можда се стварно и радује, али у тој празнини која је услед наглог и повољног решења одједном настала у њему, не може та радост да нађе места ни одјека” (Андрић 2016: 113). Завршна сцена приповетке, у којој дечак седи на сандуку у којем је толико дуго скривао оштећену књигу, метафорички осликава свако људско биће у сусрету са страхом или неком личном животном драмом. „Тако је седео дуго, занесен, погнуте главе, са лактовима одупртим о колена, са грчевито преплетеним прстима, као неки зрео и преморен човек који се потпуно предаје кратким тренуцима одмора и затишја” (Андрић 2016: 114). Неименовањем дечака, постиже се универзалност, јер се у његовом лику може пронаћи сваки човек. Често се цитира Андрићева мисао да је живот, пре свега, борба. Андрић је највиши вид борбе против неправде и зла видео у уметности, што нам алегорично казује и приповетка *Аска и вук*.

Шопенхауер сматра да човек постаје моралан кад схвати да су други исто што и он, да пате и да су као такви израз воље за животом (в. Радић Тадић 2014: 249). Дечакова патња проузрокована стрепњом, страхом, дугим трпљењем и чувањем тајне у себи, постаје разумљивија ако се, шопенхауеровски речено, узме као израз воље за животом. То посебно постаје јасније ако се сусрет са неизвесним опажа као мала смрт, смрт онога што је извесно и познато. За дечака из приповетке *Књига осећај страха и немоћи* био је познатији од онога што би могло

да уследи као казна за оштећену књигу и зато унутрашња агонија дечака тако дуго траје. Сажалење према другима, Шопенхауер истиче као најважнију категорију коју човек треба да развије, јер оно чини основу морала и из њега проистичу све друге врлине (в. Радић Тадић 2014: 248). *Сажалење* бисмо довели у блиски однос са *емпатијом* и повезали са психолошким стањем дечака, показујући на који начин му је сужена перспектива одмогла у безболнијем превазилажењу суочавања са страхом од библиотекара. Наиме, како дечак није био у стању да види ширу слику и да библиотекара посматра као обичног човека, који такође има своје страхове, и како није могао да замисли да он може имати емпатију и разумевање за његов проблем, одлагао је суочавање са одговорношћу и од почетног, наизглед безазленог изазова, направио је животну драму.

Шопенхауерово становиште да је за човекову срећу најважније оно што има у себи, омогућава нам да на дубљем нивоу сагледамо психологију Андрићевих јунака у сусрету са страхом: „Према томе, за нашу животну срећу апсолутно прво и најважније је оно што *јесмо*, односно наша личност, због тога што она делује непрестано и у свим околностима” (Шопенхауер 2021: 23). Сходно томе, постаје разумљивије што дечакова интровертнија природа и песимистични поглед на живот, условљен немаштином и скученошћу коју осећа од крутих школских правила, утичу да се у сусрету са проблемом повлачи у себе, заузима негативан поглед на могуће решење, одлаже преузимање одговорности, па тако беспотребно продужава унутрашњу драму. Насупрот томе, Аскина ведра природа, живахан дух, борбеност и креативност, у пресудним тренуцима борбе за живот доносе јој победу, а касније и настанак једног од најлепших балета на свету.

СТРАХ КАО ПОКРЕТАЧКА ТЕМА У ПРИПОВЕЦИ АСКА И ВУК (КОМПАРАТИВНА МЕТОДА)

За разлику од дечака из приповетке *Књиџа*, који упада у прокрастинацију, овчица Аска је приморана да активно дела како би превазишла ситуацију у којој се нашла. Фактор времена игра веома важну улогу, јер је Аска суочена са непосредном опасношћу од смрти, тј. сусретом са вуком, па нема времена да, попут дечака, одлаже решење проблема или дуго мисли о њему. Уочили смо да и у приповеци *Књиџа*, дечак кога примарни страх паралише, па месецима проживљава унутрашњу драму не успевајући да реши проблем, касније бива мотивисан појавом новог страха (да би могао бити приморан да изненада врати књигу у библиотеку), који га временски ограничава, да успешно превазиђе изазов. Такође, постоји разлика у темпераменту између дечака и Аске. Аска је својеглава и немирна, храбра, упорна, живахна и посвећена уметности – бави се балетом, који захтева покрет тела, тј. акцију. Дечак је, како је већ речено, интровертније природе, повучен, неснађен у свету, осећа

се скучено и немоћно. Аска је, наиме, упркос мајчином првобитном противљењу успела да се избори за себе и остварење свог сна – да упише балетску школу. Дечак је ограничен сиромаштвом, одвојеношћу од породице, строгошћу средине у којој живи, школом која је као институција хладна и чини му се да се од њега непрестано захтева испуњење неких обавеза. Дакле, и психолошка и социјална разлика битно одређују и различито суочавање ова два јунака са страхом.

Шопенхауер је сматрао да је воља суштина сваке особе и да се налази у основи света: „Како је воља ствар по себи, унутрашњи садржај, суштина света, и како живот, видљиви свет, појава јесте само огледало воље – то ће овај свет да тако нераздвајно прати вољу, као што је тело праћено својом сенком: и ако постоји воља, постојаће и живот, свет” (Шопенхауер 1984: 14). Пошто није у питању воља под утицајем разума да се нешто учини, већ порив за одржањем живота, Шопенхауер говори о свемоћи воље и заступа ирационалистичко становиште да светом управља нешто ирационално, разумом несхватљиво (в. Радић Тадић 2014: 248). То је полазиште које додатно осветљава страх као покретачку тему и психологију ликова у сусрету са страхом. У науци која се бави људском душом доказано је да човеком највише управља оно што је несвесно, чему се посебно посветио Јунг, бавећи се архетиповима као колективном несвесном, као и оним што је индивидуално несвесно. Омнипотенција воље, свемоћ воље за Шопенхауера је разлог песимистичког погледа на живот, јер је човек одређен слепом тежњом да се живот настави, што производи сукоб и деструкцију (в. Радић Тадић 2014: 248). Међутим, управо омнипотенција воље и оно ирационално, водиће покрете овчице Аске у њеној игри за живот и превазилажењу, наизглед, сигурне смрти. „Дакле, вољи за живот зајемчен је живот, и све док смо испуњени вољом за живот, не треба да бринемо за своју егзистенцију, чак ни пред призором смрти.” (Шопенхауер 1984: 14).

Страх као покретачка тема у приповеци *Аска и вук* трансформише се у игру за живот као покретачком темом. Сиже је једноставан, најпре се описују особине новорођене овчице Аске у Стрмим Ливадама, којима је мотивисана њена храброст и довитљивост у сусрету са вуком, потом њена љубав према балету, непромишљени улазак у шуму услед заноса сочном јесењом травом, сусрет са вуком, њена игра за живот, снага, храброст, креативност и оригиналност коју је показала балетом и лепотом уметности успела да опчини вука, који је није усмртио, јер је био очаран плесом и непрестано желео да види њен следећи корак. Уметност је спасила Аску, а и дечак из приповетке *Књиџа* покушао је да у уметности пронађе лепоту која му је недостајала у стварности, али је ухваћен у клопци страха, потпуно заборавио да може уживати у књижи коју је узео, иако је одлепљена. Њега је проблем преокупирао и блокирао, а Аску мотивисао да направи најбољи балет свих времена.

Једини начин за превазилажење патње и бесмисла живота Шопенхауер види у етици и естетици, тј. моралном животу и естетском жи-

вању у уметничким делима (в. Радић Тадић 2014: 249). Јунак приповетке *Књиџа* тежи естетском уживању и моралном животу, али га страх паралише, мада се јавља као покретачка тема за унутрашњу драму јунака. Док игра као вид уметничог изражавања помаже Аски да преживи у сурету са смрћу, дечак због страха од последица које може претрпети због оштећене књиџе, не успева да ужива у уметности.

Аска попут дечака из приповетке *Књиџа*, доживљава извесне психофизичке промене у сусрету са страхом: „Дивни предео, који је опијао и заносио Аску, дигао се одједном као танка и варљива завеса, а пред њом је стајао вук ујагрених очију, подвијена репа и као на смех малко искежених зуба, страшнији од свих мајчиних опомена. Крв се у Аски следила и ножице су под њом одрвенеле. Присећала се да треба да дозволе своје, и отварала је уста, али гласа није било. Али смрт је пред њом била, невидљива а једина и свугдашња, грозна и невероватна у својој грозоти” (Андрић 2016: 152).

Аска је суочена са реалном опасношћу од смрти, а дечак из књиџе смрт види као најбезболније решење свог проблема јер не би ни морао да преузме одговорност. Наравно, нису посредни суицидне мисли. Умирање се у случају дечака дешава на унутрашњем плану, јер он скрива проблем који га мучи, док је код Аске сусрет са смрћу објективна чињеница: „За жртву су то били неочекивани чудни тренуци, негде између самртног ужаса, у ком је већ била потонула, и незамишљиве, кржаве и коначне чињенице која се крије иза речи – смрт. То је већ премрлој Аски остављало нешто мало времена и тамо где је мислила да га више нема и не може бити, али тако мало да је то једва личило на време. То јој је дало и снаге за покрет, али то није био покрет одбране, јер за њега није била способна. Последњи покрет могао је бити само – игра” (Андрић 2016: 152). Ни дечаку, а ни Аски школа и знање не могу помоћи. Животне ситуације захтевају од јунака да делују мимо познатих правила. „Знање изневерило, школа не уме ништа више да јој каже, а ваља живети и, да би се живело, – играти” (Андрић 2016: 153).

Владета Јеротић у својој књиџи *О страху* истиче да је имагинација предуслов за развијање страхова (Јеротић 2017: 44). Следом тог става могуће је увидети да дечак има бујну машу, али да га она, за разлику од Аске, не води ка брзом разрешењу проблема у којем се нашао, већ да продубљује његове страхове, јер му је перспектива усмерена на негативне исходе. За разлику од њега, Аска својом оригиналном игром много брже побеђује страх, додуше, и зато што је приморана да делује у тренутку. „Наравно да је страх некад, не само користан, већ и заштитнички” (Јеротић 2017: 147), подсећа Владета Јеротић, што можемо видети на примеру Аске која је била необазрива и довела себе у смртну опасност.

Дечак и Аска су превазишли свој страх, али на различите начине и различитим темпом. Аска се, да би преживела, препустила тренутку, уметности, лепоти и њоме се супротставила ономе што вук метафорич-

ки представља – злу. „Тако се - ново чудо! – и вуково чуђење претварало све више у дивљење, ствар потпуно непознату у вучјем роду, јер кад би вукови могли да се ичем на свету диве, они не би били оно што су” (Андрић 2016: 154). Дечак, за разлику од Аске, није ишао путем уметности, лепоте и креативног изражавања, већ се дуго борио са стрепњом и страхом, али их је на крају, ипак, победио суочавањем и конкретном акцијом, што јесте израз храбрости. Да је имао другачији угао гледања, дечак би сигурно много лакше, брже и безболније превазишао околности у којима се нашао, рецимо, питајући за савет неког старијег. Треба узети у обзир и да дечаку нико не помаже, јер се није осећао сигурно да се икоме обрати за помоћ, док су Аску на крају ипак спасили чобани, убивши вука, захваљујући томе што је она својим плесом довољно дуго држала пажњу звери на својој игри за живот. Још једна сличност Аске и дечака је та што никоме нису говорили о свом искуству. „Јер о највећим и најтежим стварима свога живота нико не воли да говори” (Андрић 2016: 158). И дечак и Аска нашли су се у изузетној животној ситуацији, која захтева кјеркегоровски скок у *амбис вере*. Објективно гледано, Аска у много опаснијој, али приповетка *Књиџа* управо показује да оно што одраслима објективно делује безазлено, у дечијем унутрашњем свету може изгледати драматично. Свака изазовна ситуација појединца приморава да искорачи из зоне познатог и упути се у непознато, да помери своје границе и тако напредује.

Кјеркегор сматра да је циљ појединца постати егзистенција или индивидуум. У овом кретању, човек пролази кроз три фазе: *естетичка ештаја* (подразумева препуштање уживањима), *етиичка ештаја* (жеље се подводе под моралну норму), *религијска ештаја* (објашњена је Агамемноновим жртвовањем ћерке Ифигеније зарад вишег, општег циља). Пример хероја вере је Аврам, који прави *скок у амбис вере* (разум говори једно, али се човек води вером), прихватајући Божију заповест, а не знајући праве разлоге захтева који се пред њега ставља. То Аврамово поступање из потпуне слободе, за Кјеркегора је највиши одраз егзистенције. Однос човека и Бога је субјективно искуство и не може бити спознат разумом. Тек кад човек прихвати веру у Бога, он почиње да осећа, мисли и дела из субјективног дела свог бића и остварује се као аутентична егзистенција, индивидуум. Кјеркегорова вера је успостављање личног односа са Богом, није вођена светим списима или црквом као институцијом (в. Радић Тадић 2014: 277–280). Јунаци приповедака *Књиџа* и *Аска и вук* на неки начин праве *скок у амбис вере*, јер се свако од њих сусреће са страхом и превазилази га, тј. мора се препустити непознатом. Дечаков *скок у амбис вере* је враћање залепљене књиге библиотекарју, а Аскин *скок у амбис вере* је њена игра за живот. Слично Авраму, и Аска и дечак у превазилажењу својих страхова поступају из потпуне слободе и правећи *скок у амбис вере* постижу највиши одраз егзистенције. Превазилажење страха Јеротић види у љубави (Јеротић 2017: 150).

Љубав према игри спасила је Аску, а њена игра за живот била је израз љубави према животу.

Након превладавања страха и дечак и Аска осећају се изнемогло. Дечак је седео на сандуку у којем је скривао књигу, замишљен и са осећајем празнине и ганућа, а Аска је након своје победе била болесна. Превладавање сваког страха захтева напор, али уједно тај напор постаје и вредно животно искуство. „Ми и не знамо колике снаге и какве све могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све умемо. Будемо и прођемо, а не сазнамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра игру за свој већ изгубљени живот” (Андрић 2016: 155).

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Рад се бави феноменом страха као покретачком темом у приповеткама *Књига и Аска и вук* Иве Андрића. Анализом смо показали различито кретање субјекта у сусрету са страхом, које може ићи од паралишућег до креативног или стваралачког стања, што нам је омогућило да користимо и компаративну методу. Уводни део рада сажето приказује феномен страха са филозофске и психолошке тачке гледишта, осветљавајући његове механизме, конструктивно и деструктивно деловање, као и начине на које се може превазићи, ослањајући се на филозофске ставове Шопенхауера, Кјеркегора и Јеротића. Даље, показали смо како у приповеци *Књига* страх делује паралишуће на дечака. Он због своје интровертне природе и осећаја ограничености није у стању да одмах презузме одговорност, покуша да реши проблем, нити да подели са неким оно што га мучи, јер што више крије своју тајну, то страх више расте. Негативни угао гледања и машта усмерена на развијање најгорих могућих исхода доприносе унутрашњој напетости дечака, који доживљава психофизичке промене на путу превазилажења проблема. Страх као покретачка тема комплетну радњу приче усмерава од спољашњег ка унутрашњем плану, тј. на унутрашњи свет јунака у којем се одиграва драма. Компаративном методом представили смо како у приповеци *Аска и вук*, страх не делује паралишуће, већ стваралачки на главну јунакињу. У овој алегоријској причи, страх отвара широко поље снаге уметности, којом се побеђује и сусрет са смрћу. Храброст, препуштеност ситуацији и конкретна акција која је усмерена на уметничко изражавање и трансформацију страха у љубав према животу, не дају много простора за описивање феномена страха, колико за снагу уметности, стваралаштва и креативног изражавања у превазилажењу страшне и изазовне ситуације у којој се Аска нашла. Тако, парадоксално, страх као покретачка тема сам ток приповетке не усмерава на Аскину унутрашњу драму, већ на чудесно дејство њеног стваралачког изражавања, на опис

игре у коју је вук као омађијан ухваћен и на крају побеђен. Страх као покретачка тема у приповеци *Аска и вук* трансформише се у игру за живот као покретачком темом. Увидели смо тачност става психолога и филозофа да је у основи свих страхова страх од смрти, али и како је Аскина игра са смрћу, као и дечаково суочавање са страхом и његово превазилажење, заправо, велика игра за живот.

Извори

Andrić 2016: Ivo Andrić, *Приче о deci*, Београд: Nova knjiga plus.

Кјеркегор 2002: С. Кјеркегор, *Страх и грхњање*, Београд: Плато.

Šopenhauer 1984: А. Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, Београд: Grafos.

Šopenhauer 2021: А. Šopenhauer, *O životnoj mudrosti*, Београд: Hoplit.

Литература

Јеротић 2017: В. Јеротић, *О страху*, Београд: Задужбина Владете Јеротића.

Радић Тадић 2014: М. Радић Тадић, *Филозофија – Уџбеник филозофије за четвртии разред*

гимназија, средњих стручних и уметничких школа, Београд: Нови Логос.

Šana S. Mladenović / FEAR AS A DRIVING SUBJECT IN THE SELECTED SHORT STORIES BY IVO ANDRIĆ (“THE BOOK” AND “ASKA AND THE WOLF”)

Summary / Researching fear as a driving subject in short stories “The Book” and “Aska and the Wolf” by Ivo Andrić, we observed the phenomenon of fear from the literary-artistic and psychological perspectives, its mechanisms, constructive and destructive performance, as well as the ways it could be overcome by bravery, broader view of reality, creative expression and constructiveness. We particularly relied on the philosophical premises of Schopenhauer and Kierkegaard and Vladeta Jerotić’s paper On Fear as well. The selected short stories by Andrić best present different variations of behavior of an individual when facing fear, ranging from being overwhelmed with fear, as the boy from the short story The Book is, to the creative and active state, illustrated by Aska’s “dance for life”, which allowed us to use a comparative method in studying the described phenomenon as well.

Key words: fear as a driving subject, “The Book”, “Aska and the Wolf”, Schopenhauer, Kierkegaard, Jerotić

Примљен: 27. јануара 2023.

Прихваћен за штампу мајна 2023.

Катарина С. Лазич¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ИРОНИЈА И ПАРОДИЈА У ДЕЛУ *ИСКУПЉЕЊЕ* ИЈАНА МЕКЈУАНА

У раду ћемо се превасходно бавити концептом ироније и пародије у делу *Искупљење* Ијана Мекјуана и на које их све начине аутор у роману користи. Теоријски оквир рада представљаће дела *Оштрица ироније* и *Теорија пародије* Линде Хачион као и *Иронија и значење* Драгана Стојановића. Анализом се жели доћи до закључка да су иронија и пародија не само заступљени у делу као међусобно испрелетани и уско повезани елементи, већ представљају основу самог романа.

Кључне речи: иронија, пародија, *Искупљење*, Мекјуан, Хачион, Стојановић

УВОД

Појам ироније Линда Хачион дефинише на следећи начин:

„Иронија се једноставно 'догађа' јер је то глагол који најбоље иде уз њу. Иронија се догађа у простору између изреченог и неизреченог: постојање оба је неопходно како би се иронија уопште и догодила. Оно што се назива „ироничним“ значењем заправо обухвата и повезује друга значења: изречено и неизречено коегзистирају за онога који интерпретира, сваки од њих има значење које стоји у односу са другим јер они буквално 'интерагују' како би створили 'иронично' значење. Иронично значење стога није неизречено значење, а неизречено није увек једноставна инверзија или супротност оном реченом: оно је увек другачије- друго у односу на оно што је изречено и више од тога. Стога се иронији не може веровати: она подрива дато значење тако што отклања семантичку сигурност 'једног означитеља- једног означеног'" (Хачион 1994: 12–13).

Наведена дефиниција полази пре свега од деконструкционистичког становишта разбијања јединства између означитеља и означеног, а један од аутора у чијим делима је овај поступак више него заступљен је свакако Ијан Мекјуан. Када говоримо пре свега о *Искупљењу* у делу

¹ Студенткиња докторских академских студија Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, студијски програм: Енглески језик и књижевност.
Рад је настао у оквиру семинарских обавеза на докторским студијама.
katarina.lazic2012@gmail.com

ништа није онако како на први поглед изгледа и ништа се не може са поузданошћу тврдити. Да бисмо ово доказали довољно је поћи од наслова *Искуљење*: у делу нема правог искупљења или бар не таквог где би оштећена страна могла да добије било какав вид сатисфакције. Наратор самозадовољно „даје” прилику унесрећеном пару да у фикцији проживи своју љубав, након што им је уништила сваку шансу да исту реализује у стварном животу.

У складу са дискрепанцом која постоји између наслова романа и чињенице да искупљења нема, за појам ироније везује се тзв. „ироничко колебање” односно „смисаона несигурност за свест која разумева, и потиче из веза текста и контекста” (Стојановић 2003: 154). Међутим, специфично за овај Мекјуанов роман јесте да се он на неки начин поиграва овом везом: текст током читавог процеса читања упућује на то да су главни ликови преживели и остварили своју љубав да би нам наратор тек на крају романа пружио контекст и дао потпун обрт, откривши да је све заправо плод фикције и да су љубавници настрадали. Иако пак за љубавнике и читаоце нема искупљења, оно у извесном смислу постоји за наратора (писца): иронија у наслову овог дела не упућује на пуку негацију и непостојање искупљења јер иронија „није увек не-А у односу на А (Стојановић 2003: 185)”, те се стога Брајони оставља макар трачак могућности да романом посвећеним Сесилији и Робију у којем је преиначила њихов крај постигне искупљење и умири своју савест.

Пародија, као један „виши” облик ироније, такође је заступљена у роману и реализује се најчешће кроз интертекстуалност², конкретно кроз роман *Клариса Семјуела Ричардсона* о коме Сесилија и Роби у једном тренутку разговарају. Према Стојановићу, „контекст код пародије је неко већ постојеће дело или смисаоно препознатљива конфигурација који су у једној датој култури етаблирани и препознатљиви (Стојановић 2003: 196)”, те се стидљивост Ричардсонове јунакиње даје као контекст у којем сексуална напетост између Сесилије и Робија још више долази до изражаја.

Поред самог Мекјуановог романа као теоријским оквиром послужимо се делима *Оштрица ироније* и *Теорија пародије* Линде Хачион као и делом *Иронија и значење* Драгана Стојановића. Анализом се жели доћи до закључка да су иронија и пародија не само заступљени у Мекјуановом роману као њени саставни елементи већ представљају основу на којој почива само дело. Сама тема рада представља врло плодно тле за анализу и обраду пре свега због читавог дијапазона могућих интерпретација које пружа и јер се применом наведеног теоријског оквира долази до нових и јако интересантних тумачења, као и зато што се Мекјуанова дела нису толико често доводила у контекст са овим концептима.

2 „Начини на које се текстови међусобно повезују како би се произвело значење (<https://hr.eferrit.com/intertekstualnost/> приступљено: 21.10.2022).”

ИРОНИЈА И ПАРОДИЈА У ДЕЛУ ИСКУПЉЕЊЕ

Будући да само дело Ијана Мекјуана *Искуљење* припада пост-модернизму, требало би напоменути да исти постмодернизам тумачи епоху у којој живимо у контексту ироније: „Наш сопствени историјски концепт је ироничан јер ништа што се каже заправо нема то значење. Живимо у свету цитата, пастиша, симулације и цинизма, у генералној и свеобухватној иронији (Колбрук 2004: 1)”. Иронија сама по себи представља „континуирано преиспитивање или дистанцирање од устаљених норми”, она ништа не оставља сигурним и тачним, креирајући увек ново иронично значење, и због тога она „увек укључује елемент полемике” (Хачион 1994: 40). Када говоримо конкретно о иронији у делу *Искуљење* бавићемо се различитим типовима ироније који су у делу заступљени. Исто тако, видећемо како се кроз одређене текстуалне маркере иронија у делу реализује.

Један од битних видова кроз који се иронија у делу *Искуљење* остварује јесте и употреба тзв. слободног неуправног говора. Заступљена у прва три дела романа, ова техника приповедања нам пружа знатно бољи увид у унутрашњи свет јунака, а истовремено омогућава јунацима да изразе ироничан став дистанцирајући се од њега, или чак приписујући га неком другом. Један од примера где видимо како се иронија реализује кроз текстуалне маркере јесте следећи: „Сесилија их је јутрос срела на степеништу, своју млађу сестру на челу колоне рођака, несрећника, пристиглих колико јуче, док су одлазили у јаслице на пробу комада који је Брајони намислила да прикаже увече, кад се очекивао долазак Леона и његовог пријатеља” (Мекјуан 2002: 22). Нешто што је битно издвојити у датом одломку јесте апозиција „несрећници” којом Сесилија изражава став према својој сестри Брајони која приморава рођаке да учествују у њеној представи. Када говоримо о Сесилији, она је пре свега један од ликова који се у делу и најчешће служи иронијом. То се пре свега рефлектује кроз њене унутрашње монологе у којима се врло често наслућује ироничан став који указује да ништа од наведеног не треба узети буквално:

„Посматрајући га (Пола Маршала) у првим минутима ове тираде, Сесилија осети пријатно грчење у стомаку од помисли како би било погубно слатко, готово еротично, бити удата за човека коме тако мало недостаје па да буде привлачан, који је тако баснословно богат, тако неизмерно глуп. Он би у њој запатио своју децу крупних лица, читав накот гласних, тупоглавих дечака који би обожавали пушке и фудбал и авионе. Осмотрела га је кад се окренуо Леону. Док је говорио, један дугачки мишић поигравао му је изнад виличне кости. Из обрва му је штрчало неколико дебелих црних длака, а исто црно растиње клијало му је и из ушију, смешно уковрчено попут стидних длачица. Морао би прозборити коју реч са својим брицом” (Мекјуан 2002: 47).

Наиме, реторика термин „’иронија’ (*eironeia*) дефинише као *dissimulation* (скривање свог правог мишљења) и *simulatio* (где се говорник претвара да мисли оно што у ствари не мисли). *Simulatio*, као активно формулисање мишљења које није право, које се заиста заступа, у реторичком смислу много чешће се подразумева под иронијом (Стојановић 2003: 22). У складу са наведеном дефиницијом ироније, Сесилија настоји да изрази мишљење које она заиста не заступа. Иако се на основу наведеног одломка на први поглед може чинити да се Сесилији допада Маршал, ипак је више него присутан њен ироничан став према њему. Наиме, Сесилији не само да се Маршал не допада, већ осећа гађење и аверзију према њему, који се управо рефлектују кроз њену „опчињеност” њиме. Ово је, штавише, потврђено реченицом „морао би прозборити коју реч са својим брицом”, изреченом у више него ироничном тону.

Још један од примера где се кроз иронију приказује став једне особе према другој можемо видети у односу Сесилије и њене мајке, Емили Талис. Наиме, кроз Емилине речи се у роману врло често наслућује нетрпеливи или, у најмању руку, подсмешљив став према Сесилији: „Сесилија би морала да помогне, али је она исувише обузета собом, *превелика интелектуалка* да би обратила пажњу на децу...” (Мекјуан 2002: 60). Иронија се код Емили Талис јавља као знак презира према старијој ћерки, „став надмоћности где предмет ироничког обезвређивања не заслужује негацију уз помоћ одговарајуће аргументације или, можда, чак излагања супротног становишта у целини, него само и управо то самоуверено-посредно порицање какво је својствено иронији” (Стојановић 2003: 29). Емили се такође служи и унутрашњим монолозима како би изразила, не само свој негативан став о Сесилији, већ према било каквом виду женске еманципације и напретка, било чему што не укључује само брак и подизање деце:

„Можда ће им (Леон) једног дана довести у кућу неког пријатеља који ће бити прилика за Сесилију, ако је три године на Гертону нису упропастиле као удавачу. Та њена тобожња потреба за самоћом, пушење у спаваћој соби, па необјашњива носталгија за оним дебелим и кратковидим девојкама с Новог Зеланда што су чиниле њен клан, или се то звало черга? Тај комотни жаргон из Сесилијиног Кембрица- *холови, девојачко коло, мали ирпиремни*, као и оно самозаљубљено изигравање сиротињског живота, гаћице раширене пред електричном грејалицом и по две на једну четкицу за зубе, све је то Емили Талис помало ишло на живце, али далеко од тога да је била љубоморна. Њу су до шеснаесте године образовали код куће, а онда је послали у Швајцарску на две године које су због штедње скраћене на једну, и било јој је јасно као дан да је читава та парада, жене на „факсу”, уистину детињаста, у најбољем случају безазлена лакрдија, исто као и девојачки веслачки осмерци, мало позирања уз браћу под озбиљном маском друштвеног напретка. Девојке тамо не добијају ни пуноважне дипломе. Кад је Сесилија у јуну донела оцене с дипломског- и још је, о дрскости, њима била незадовољна!- није имала ни посао ни занат

у рукама а тек је требало да пронађе мужа и да се суочи с материнством, и шта би јој, уопште, те њене професорке- „плаве чарапе” с будаластим надимцима и „ужасним” репутацијама- о томе умеле рећи? Те надувенице увршћују се међу варошке бесмртнике због најпитомијих, најстидљивијих настраности- шетају мачке на псећем повоцу, возикају се наоколо на мушким бициклима, или их је неко видео како једу сендвич на улици. Када пристигне нова генерација, све те луцкасте, ограничене жене биће одавно мртве, а за трпезаријским столовима у Кембрицу још ће се о њима говорити са страхопоштовањем и спуштеног гласа” (Мекјуан 2002: 59).

Кроз наведене текстуалне маркере попут „упропастиле као удавачу”, „тобожња потреба за самоћом”, „жене на факсу”, „ужасним репутацијама”, или пак екскламативним изразом „о дрскости!”, указује се на ироничан став оног који говори (или размишља) према свему наведеном. Емили се користи иронијом како би умањила, обезвредила постигнућа других жена и своје ћерке и исказала завист и љубомору, што је додатно подстакнуто клаузом која привидно то негира, „али далеко од тога да је била љубоморна...”, будући да је, према данском филозофу, Серену Киркегору, „иронија као реторичка фигура, супротност реченог и мишљеног” (Стојановић 2003: 48). Емилино понашање би се могло најбоље описати изразом „кисело грожђе”: Емили омаловажава постигнућа своје ћерке и других жена на пољу еманципације управо зато што је њој било онемогућено да то сама постигне.

Још један од ликова који се користе вербалном иронијом јесте Брајони. Пажљивом читаоцу романа је сигурно позната нетрпељивост између ње и њене рођаке Лоле на почетку романа, као и чињеница да је тај анимозитет додатно појачан тиме што је Брајони због Лоле послала невиног човека у затвор. Пет година касније, приликом њиховог сусрета на Лолином венчању, стара мржња не јењава:

„Успомене је запецкаше као осип, као прашина на кожи: уплакана Лола улази у њену собу, црвени белези и печати око њених чланака, па огреботине на Лолином рамену и Маршаловом лицу, Лолино ћутање у мраку крај језера док је пуштала своју наивну, смешну, ах тако моралну млађу рођаку, која није имала ни толико памети да разликује прави живот од својих прича, да с нападача скине сваку сумњу. Сирота ташта и рањива Лола, с оном бисерном траком око врата и мирисом ружине водице, која је чезнула да се ослободи последњих стега детињства, која се спасла понижења тиме што се заљубила, или бар убедила себе да јесте, и која просто није могла да поверује у своју луду срећу кад се Брајони понудила да говори и оптужује у њено име. И какве ли среће за Лолу- тек изашлу из детињства, разбојнички обијену и похарану- да се уда за свог силоватеља” (Мејуан 2002: 277).

Из наведеног одломка јасно уочавамо две ствари: прво, Брајонин подсмешљив однос према себи и чињеници да је због своје глупости и лаковерности невиног човека послала на робију (кроз маркере као што

су „наивну”, „смешну”, „ах тако моралну”). Затим, кроз даље текстуалне маркере уочавамо и њену нетрпељивост и негативан став према Лоли („сирота, ташта и рањива Лола”, „разбојнички обијену и похарану”), као и чињеницу да Лола не само да није била силована од стране Пола Маршала јер се у том случају не би удавала за њега, већ је заправо, иако млада, ступила у сексуални однос са њиме и то на добровољној основи, пуштајући своју рођаку да оптужи Робија за силовање које се чак није ни догодило. Такође, од читаоца се изискује да поседује најпре неопходно знање о свету (жена се никада не би удавала за свог силоватеља, осим ако није мазохистички настројена или пати од Штокхолмског синдрома³), као и да је упознат са догађајима из претходног дела романа.

Поред вербалне ироније у делу је јако проминентна и тзв. ситуациона иронија. Она не зависи од речи које се користе и чак и није базирана на речима, већ пре свега произлази из ситуације која се дешава или кулминира супротно од онога што читалац или лик очекује. Пример који илуструје овакав вид ироније је свакако Робијево писмо експлицитне сексуалне садржине упућено Сесилији које грешком доспева у њене руке. Очекивано би било да она буде згрожена поруком, да га презре и не проговори више ни реч са њиме, међутим, дешава се управо супротно: Роби и Сесилија након тога постају љубавници. Иронија је чак појачана имплицитним сексуалним фантазијама које доводе до преувеличавања читаве ситуације и креирања простора за иронију. Следећа ситуација у роману у којој се овај вид ироније уочава јесте приликом Брајониног фиктивног сусрета са Сесилијом и Робијем, када она жели да промени свој ранији исказ и ослободи Робија кривице: „’Веома, веома ми је жао.’ Речи су звучале тако глупо и неприкладно, као да је непажњом преврнула омиљену биљку у саксији или заборавила нечији рођендан” (Мекјуан 2002: 298). Нешто што је кључно за иронију када је овај одломак у питању је тзв. несразмера у поређењу: наратор пореди чињеницу да је невина особа окривљена за злочин који није починила са једном тривијалном ствари попут обарања вазе. Неподударност у поређењу је још један од начина на који се овакав вид ироније реализује.

Следећи тип ироније заступљен у делу је иронија која се приказује кроз однос детињство–одрастање, а ликови који у највећој мери отелотворују овај тип ироније су свакако Брајони и Лола. Док са једне стране имамо ликове који припадају свету одраслих, попут Сесилије, Робија, Емили и у одређеној мери Лоле, с друге стране је Брајони која је још увек дете и неспособна да схвати концепт ироније. Иако само две године старија од Брајони, Лола врло често користи иронију као своје оружје упрено против ње, док Брајони тек у каснијим годинама sazрева потпуно и почиње да се користи иронијом. Такође, иронија лежи пре свега и у чињеници да су и Брајони и Лола постигле оно што су од по-

3 „Психолошко стање које настаје у ситуацијама у којима долази до зближавања отмицара и талаца, односно насилника и жртве/жртва (<https://nationalgeographic.rs/nauka/medicina-ipsihologija/a27364/Sta-je-stokholmski-sindrom.html> приступљено: 21.10.2022).”

четка настојале – да одрасту и, за то, платиле цену. Оптуживши Робија за злочин који није починио, Брајони постаје и сама злочинац, лишавајући се невиности која је нераскидива од детињства. С друге стране Лола, ступајући у сексуални однос са Маршалом, на врло дегутантан начин ступа у свет одраслих.

Још један вид ироније који се у делу остварује је онај у односу према рату, и то не само Другом светском рату који је у делу најпроминентнији, већ према концепту рата. Наиме, у роману је заступљен и више него ироничан став према рату. Лик кроз који се ово највише рефлектује је свакако Пол Маршал, почевши од његовог презимена које указује на војну титулу или чин, као и чињенице да је једини лик у роману којем се обраћају презименом. Такође, иронији доприноси и то да он рат који је већ у најави види као прилику да заради продајући војсци своје чоколаде „Амо”. Штавише, иронија је присутна и у називу чоколаде где би „Амо” на шпанском значило „Волим (те)” и које стоји у крајњој супротности са концептом рата.

Исто тако, у роману је заступљена и тзв. космичка или трагична иронија која се односи на недогледност и парадокс људског усуда, на факторе који делују упркос људским очекивањима. У том случају „реч иронија се односи на ограниченост људског значења; ми не можемо да сагледамо исходе наших поступака, или силе које превазилазе наше изборе. Такав вид ироније је космичка иронија, или иронија судбине” (Колбрук 2004: 43). Пример у роману где је то свакако најпроминентније је сцена у којој се Роби припрема за вечеру са Талисовима, пун полета и наде у будућност, не знајући да ће се за само пар сати његов живот из корена променити и да ће бити ухапшен:

„Током наступајућих година често ће се враћати у ове тренутке, кад је ходао кроз храстову шуму пречицом што избија на главни пут недалеко од завоја према језеру и кући. Није каснио, а опет се морао силити да успори корак. Мноштво непосредних и неких других, мање очигледних, ужитака мешало се у раскоши тих минута: све бледи, руменкасти сутон, топао, непокретан ваздух засићен мирисима спарушених трава и спечене земље, гипкост у удовима после рада у врту, кожа глатка од купања, додир кошуље и одела, јединог које има. У напетом ишчекивању и зебњи од сусрета с њом налазио је и извесно чулно задовољство, а око тога се, попут загрљаја, обвијало опште усхићење- можда ће бити болно, дозлабога је неугодно, не обећава ништа добро, али коначно је открио шта значи бити заљубљен, и сав трепери. Ова бујица среће хранила се још неким притокама, годило му је, и даље, сећање на успех на дипломском- најбољи у генерацији, како рекоше. А сад и та потврда од Џека Талиса да ће наставити да га помаже. Чека га нова пустиловина, неће то бити изгнанство, одједном је био сигуран. Одлука да студира медицину била је паметна и добра. Толики оптимизам не би умео да објасни- био је срећан и успех га није могао мимоићи... Сада, коначно, и његовом вољом, отпочиње његов одрасли живот” (Мекјуан 2002: 81).

Наиме, енглески бискуп Коноп Тирвол је 1833. године објавио оглед *О Софокловој трагедији* у којем је говорио о „практичној иронији”, захваљујући којој улази у употребу и следеће разумевање ироније:

„Трагична иронија’ или ‘иронија судбине’ се састоји у сустицању противречних околности у свету (или у „свету” књижевног дела, посебно драме), које, с једне стране, човека (односно књижевног јунака) уверавају у исправност, оправданост или, у сваком случају, у један одређени смисао његових поступака, а истовремено га, с друге стране, воде ка трагичном слому, пошто се испоставља да је смисао тих поступака био у ствари сасвим другачији... Најпознатији пример за овакву ‘иронију’ је Софоклов *Краљ Едип*” (Стојановић 2003: 58).

Опис Робијевог полета, оптимизма и енергије стоји у оштрој супротности са оним што ће Робија снаћи у блиској будућности, и управо та његова несвесност је нешто што ову иронију чини још трагичнијом.

Последње али не и мање важно, читав роман *Искуљење* је иронија сам по себи. Наиме, пред крај дела читалац сазнаје да је роман који чита заправо Брајонино животно дело и такође сазнаје и разлог његовог настанка. Међутим сврха романа, односно њена жеља да се искупи за неправду коју је нанела Сесилији и Робију, није постигнута те се стога већ у наслову романа читује његова иронија:

„Мука је свих ових педесет и девет година била у овоме: како романсијерка да постигне искупљење кад је, у својој неприкосновеној моћи да одлучује о исходима, она у исти мах и Бог? Не постоји нико, никакво биће или виши облик свести коме би се обратила, с којим би се помирила, или који би јој могао опростити. Нема ничега изван ње. Нема искупљења за Бога, као ни за романсијере, макар били и атеисти. Оувек је то био безнадежан задатак, а суштина и јесте у томе. Све је било у покушају” (Мекјуан 2002: 318).

Према Стојановићу, „контекст врло често може извршити притисак на текст и самим тим дестабилизovati његов смисао (2003: 141)”, што се кроз иронију врло успешно постиже. На тај начин, када читалац једном буде упознат са контекстом романа, када има у виду да је Брајони тек кроз фикцију дала прилику Робију и Сесилији да остваре своју љубав, док у стварности она ништа није учинила да им у томе помогне и скине „љагу” са Робијевог имена, и смисао самог наслова се доводи у питање и потире. Међутим, као што је на почетку рада већ предочено, иронија не имплицира увек негацију, те се стога могућност искупљења апсолутно не укида: нема га за љубавнике и читаоце, али га је Брајони пак у извесном смислу постигла јер је на неки начин, макар и кроз фикцију, умирила своју савест.

Када говоримо о пародији у делу *Искуљење* она се на првом месту огледа кроз интертекстуалност која је у делу и више него проминентна. Та интертекстуалност се пре свега огледа кроз поређење и пародирање литерарних конвенција специфичних за одређене ауторе. Међутим,

како би читаоци разумели пародију као такву, неопходно је да читаоци буду упознати са тзв. „теоријским кодом”. Линда Хачион у свом делу *Теорија пародије* наводи следеће:

„Као и сви кодови, пародијски кодови, на крају крајева, морају бити заједнички говорницима да би пародија, као таква, уопште била разумљива. Без обзира на то да ли је пародија субверзивна у односу на устаљене каноне или настоји да их очува и одржи, да ли покушава да хвали или куди оригинални текст, у оба случаја читалац мора да „дешифрује” пародију како би се она реализовала” (Хачион 1985: 93).

Интертекстуалност се у роману реализује кроз дело као што је *Клариса* Семјуела Ричардсона, као и помињањем Хенрија Филдинга чији романи у великој мери представљају пародирање Ричардсонових дела. Пажљиви читаоци ће се свакако досетити сцене у роману у којој Сесилија разговара са Робијем о *Клариси* и Ричардсоновом стваралаштву и пореди га са Филдингом, преферирајући његов рад:

„’Како напредује *Клариса*?’ Гледао је у своје прсте који су завијали дуван. ’Већ ми је досадила.’

’Не смемо тако говорити.’

’Волела бих да већ једном пређе на дело.’

’Прећи ће. И књига је касније све боља.’

Успорили су, а потом и застали како би он довршио њену цигарету.

’Увек бих дала предност Филдингу’, рече она.

Осетила је да је нешто бубнула. Роби је гледао на другу страну, преко парка и крава, према храстовој шуми на ободу речне долине, истој оној шуми којом је јутрос трчала. Можда мисли да му се она обраћа у шифрама, да наговештава како је Филдинг чулно и пунокрвно ближи њеном укусу. Погрешно, наравно, и одједном јој би непријатно, али није знала како да му објасни да се вара.

’Потпуно те разумем’, рече он док су прилазили фонтани. ’Филдинг је животнији, али као психолог уме да буде сиров у поређењу с Ричардсоном” (Мекјуан 2002: 26–27).

Читаоцима који су упознати са радом Ричардсона и Филдинга пародија је очигледна. Наиме, Ричардсон је у свом стваралаштву, преваходно у романима *Памела* и *Клариса*, познат по врло „чедном” стилу писања у коме се свака сексуална алузија или референца строго цензурише коришћењем црта или звездица, дајући само почетно слово тек да читаоци могу да наслуте о чему је реч. С друге стране Филдинг представља сушту супротност Ричардсону: Његова дела јесу у извесном смислу „сирова”, испуњена бројним сексуалним алузијама које Филдинг уопште не покушава да прикрије или цензурише већ их врло често истиче у први план. Када ово имамо у виду наведени дијалог између Робија и Сесилије се може тумачити и на следећи начин: тиме што му отворено каже да преферира Филдингово стваралаштво, Сесилија Робију можда несвесно даје назнаке да жели да отклоне „копрену” другарства

и постану више од тога. Такође, сам Мекјуан се у својим романима изражава прилично експлицитно, почевши од Робијевог писма Сесилији у коме неприкладне речи ничим нису цензурисане већ се, напротив, врло слободно употребљавају. Исто тако, сцена сексуалног односа између Робија и Сесилије у библиотеци је до у детаље описана, прилично анатомски, без коришћења било какве цензуре, што у великој мери представља пародију Ричардсоновог стила писања.

Још један вид интертекстуалности кроз који се пародија реализује је и кроз алузије присутне у роману, а које се могу повезати са већ поменутиим делом *Клариса Семјуела Ричардсона*. Наиме, од читаоца се опет на неки начин захтева да поседује извесно пређашње знање како би уопште и могао да разуме пародију јер, без тога, он не би могао бити свестан повезаности назива Брајониног комада *Арабелина искушења* и имена Кларисине сестре у Ричардсоновом роману која се такође зове Арабела. Исто тако, читаоцу који је упознат са радњом Ричардсоновог романа је свакако јасна веза између ривалитета Кларисе и Арабеле око Роберта Ловлејса и латентног ривалитета које Брајони осећа према Сесилији јер, упркос њеној заљубљености у Робија она га никада не може имати за себе. Тога је и сам Роби свестан када се, на ратишту у Француској, присећа дана када је Брајони спасао живот и када му је она признала да је заљубљена у њега:

„Темељ ове теорије, или убеђења, чинило је сећање на један једини саста-
нак- онај сусрет на мосту у сутон. Годинама се бавио том својом шетњом
кроз парк. Она је морала знати да је и он позван на вечеру. Стајала је
тамо, боса, у прљавом белом хаљетку. Већ је и то било чудно. Сигурно је
чекала на њега, можда спремала мали говор, чак се и наглас преслишавала
седећи на каменој огради. Кад је најзад стигао, њој се завезао језик.
Па и то је у неку руку доказ. Још и тада, изгледало му је чудно што није
ни отворила уста. Дао јој је писмо и она је отрчала. Неколико минута
касније, већ је цепала коверат. Била је шокирана, не само због оне једне
речи. Мислила је да је изневерио њену љубав одабравши њену сестру.
Потом, у библиотеци, потврда најгорег, и на том месту се цела фантазија
разбила у парампарчад” (Мекјуан 2002: 202).

Када се наведена чињеница узме у обзир онда и мотив иза Брајониног упорног инсистирања да је Роби починилац постаје јаснији: иако подсвесна, постојала је извесна доза љубоморе према старијој сестри и жеља да јој одузме оно што сама не може имати.

Нешто што је у роману такође заступљено је и пародија детективског романа. Из следеће дефиниције детективског романа можемо схватити зашто роман *Искуљење* у извесној мери представља његову пародију:

„Детективски роман је врста криминалистичког романа. Карактерише га
лик детектива као главног протагонисте романа, који расветљава злочин
захваљујући сопственој смелости, сналажљивости, домишљатости, до-

падљивости и другим сличним особинама. Радња се углавном везује за активности детектива и његове поступке при откривању починитеља, док психолошка димензија злочина и његовог извршиоца не заузима уобичајено место у другим врстама криминалистичког романа. Циљ детектива је разрешити неку криминалну радњу и пронаћи кривца."⁴

Брајони не само да погрешно тумачи све трагове на које у роману наилази и који јој указују на „злочин” (Робијеви наводни насртаји на Сесилију), већ када се злочин заиста и догоди она оптужује невиног човека док стварном починиоцу пружа шансу да избегне правди: штавише, она му пружа и алиби. Самим тим Брајони чини том приликом двоструки злочин: најпре постаје саучесник правом починиоцу тиме што му помаже да измакне руци правде, а затим чини злочин према Робију који због ње завршава у затвору.

Последњи начин на који се пародија реализује је кроз сам концепт уметности. Наиме, у роману се у више наврата помиње тзв. чика-Клемова ваза коју је он добио за своје заслуге у претходном рату:

„Док је (Сесилија) још била гимназијалка, један пријатељ Сесилијиног оца из Викторијиног и Албертовог музеја прегледао је вазу и оценио да је добро очувана. У питању је био оригинални мајсенски порцелан, рад великог уметника Херолта, који га је усликао 1726. Комад је, готово сигурно, некад припадао краљу Августу. И мада се процењивало да вреди више од свих осталих уметничких предмета у кући Талисових, махом смећа које је прикупио Сесилијин деда, Цек Талис је желео да се ваза свакодневно користи, као жива успомена на његовог брата. Није долазило у обзир да је заробе у некој витрини. Кад је већ преживела рат, тако им је говорио, преживеће и Талисове. Његова супруга није имала ништа против. Заправо, упркос огромној вредности, и мимо свих успомена, та ваза се Емили Талис није нарочито допала. Осликани призор, сићушни Кинези окупљени око званичне трпезе у неком врту китњастог биља и фантастичних птица, чинио јој се пренатрпаном и суморним. Уопште, сматрала је да су кинески украси заморни. Сесилија није имала лични став, мада ју је понекад копкало колику би цену та драгоценост постигла код Садебија. У кући се ваза није поштовала због Херолтове примене вишебојног емајла и плаво-златних бордура од испреплетаних трака и биља, већ због чика-Клема, због људских живота које је спасао, реке коју је прегазио у поноћ, и његове погибије само недељу дана пред склапање примирја” (Мекјуан 2002: 25–26).

Пародија уметности се у наведеном одломку пре свега заснива на „суспендовању аутентичности и вредности пародираниог (Стојановић 2003: 197)”: једно уметничко дело, попут осликане вазе од оригиналног мајсенског порцелана своди се на једну врсту „наднице за страх”, награде за ратне заслуге и страхоте које је поменути стриц Клем преживео. Тиме не само да се обезвређује уметност већ се обесмишљава и сам кон-

4 <https://proleksis.lzmk.hr/17514/> приступљено: 21.10.2022.

цепт рата јер не постоји и не може постојати адекватна компензација за оно што човек преживи у рату и стога је и сам тај поступак бесмислен.

ЗАКЉУЧАК

Опус Ијана Мекјуана представља готово канонску литературу када је у питању стваралаштво постмодернистичке епохе. Самим тим у готово свим његовим делима заступљено је нешто што се сматра незаобилазним када је у питању постмодернизам: ироничан и пародијски однос према стварности. Како би подржао ову тезу рад се позвао на теорије Линде Хачион и дело *Иронија и значење* Драгана Стојановића, који представљају теоријски оквир рада. Такође, дискутујући о пародијским моментима у делу, рад се бавио и литерарним конвенцијама у стваралаштву Семјуела Ричардсона и Хенрија Филдинга и на који начин се кроз поређење њиховог стваралаштва са стваралаштвом Ијана Мекјуана постиже пародија.

У контексту ироније у роману рад се пре свега бавио различитим типовима ироније који су у роману заступљени. Најпре је поменута тзв. вербална иронија и како се кроз сам дискурс и текстуалне маркере иронија остварује. Даље, у раду је било речи и о ситуационој иронији где се она пре свега развија из ситуације која се дешава или кулминира супротно од онога што читалац или лик очекују. Трећи тип ироније се у роману реализује кроз однос детињство–одрастање где заправо почетак схватања ироније представља тренутак одрастања једне индивидуе. Следећи тип ироније се остварује кроз однос према рату и чињеницу да се концепт рата у великој мери у роману банализује и обесмишљава. Последњи тип је тзв. космичка или трагична иронија која се односи на парадокс људске судбине и чињеницу да постоје фактори који утичу на човеков живот, а на које он није способан да делује.

Што се тиче пародије у самом роману она се пре свега остварује кроз интертекстуалност, тј. кроз алузију на литерарне конвенције других аутора као што су Семјуел Ричардсон и Хенри Филдинг, као и њиховим поређењем са литерарним стилем Ијана Мекјуана. Исто тако, неки од начина на који се пародија остварује јесте кроз пародирање других жанрова, пре свега детективског, као и кроз пародијски однос према уметности и рату.

Када се све узме у обзир, стваралаштво Ијана Мекјуана представља изузетно плодно тле са становишта ироније и пародије. Због природе и дужине овог рада издвојили смо ограничен број примера, међутим неком детаљнијом, исцрпнијом анализом Мекјуановог романа у контексту ироније и пародије, могло би се доћи до њиховог знатно већег броја.

Литература

Колбрук 2004: С. Colebrook, *The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge.

Мекјуан 2002: И. Мекјуан, *Искуљење*, Београд: Paideia.

Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Хачион 1985: L. Hutcheon, *A theory of parody: The teachings of Twentieth-century art forms*, New York, London: Methuen.

Хачион 1994: L. Hutcheon, *Irony's edge*, London and New York: Routledge.

Katarina S. Lazić / IRONY AND PARODY IN IAN MCEWAN'S ATONEMENT

Summary / The paper has primarily dealt with the concept of irony and parody in Ian McEwan's novel *Atonement* and how the author made use of them. The theoretical frame hereby employed includes the following works: Linda Hutcheon's *Irony's edge* and *A theory of parody* and Dragan Stojanović's *Irony and meaning*. Taking everything into account, the writing of Ian McEwan has represented a very fertile ground for the analysis from the perspective of irony and parody. Having in mind the nature and the extent of this work, only a limited number of examples has been employed, the fact that leaves room for some more thorough and comprehensive analysis.

Key words: irony, parody, *Atonement*, McEwan, Hutcheon, Stojanović.

Примљен: 23. фебруара 2023.

Прихваћен за штампу априла 2023.



ПРИКАЗИ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*

◆

Лидија В. Петровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

НА РАСКРШЋИМА (НЕ)МОГУЋЕГ

(Драгана Вукићевић, *Бебе у њошњелици књижевности*,
Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021)

Монографија *Бебе у њошњелици књижевности* Драгане Вукићевић плод је дуге ауторкине истраживачке замишљености и запитаности над питањем – има ли беба у књижевности? Монографија се идејно и тематски развила из заметка зборника са XIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2018. године, а у штампаном облику бива реализована три године касније, као део тематске едиције Црвена линија. Свако од поглавља отвара питање могућности друкчије литерарне исписаности мотива беба, па монографија бива структурирана тако да фикцијске бебе из ауторкиног, али и из нашег, читалачког сећања, окупља око неколико тематских боксева. У први бокс су сврстане бебе фетуси, бебе које симболизују вечиту загонетку; у другом су оне умрежене с обзиром на својеврсне њихове сличности – секуларна беба, света беба, жељена беба, беба жртва, нежељена беба; у трећем боксу бебе флукутирају у различитим литерарним жанровима (мелодрамске, романескне или баладичне бебе), док се у последњим текстовима о њима промишља кроз призму модерних теорија феминизма и студија рода (в. Вукићевић 2021: 6). Оно што је, дакле, једно од примарних проблемских питања монографије јесте како су ова фикцијска бића, будући „мало освешћена у књижевној рецепцији и интерпретацији” (6) и будући без говора, књижевним језиком означена и, уопште, књижевно посредована.

Семантички надређен појам и именитељ који ове бебе држи на окупу јесте троплеј, који Вукићевићева преузима из ликовне уметности, указујући већ на самом почетку своје анализе на флуидну природу онога за чиме се трага, као и на то да анализа неће толико тежити ка хронолошком диференцирању литерарних беба колико ка указивању на разнолике дискурзивне праксе њиховог књижевног кодирања. Бебе се перципирају као испражњен знак, приче без почетка, без континуума и без краја (7), истовремено и изван и унутар приче о себи, а могуће тек преко приче других (о њој).

1 leepetrovic@gmail.com

У поглављу „Ембрион”, Вукићевићева указује на постојање беба фетуса као флуидних идентитета. У књижевности оне представљају неме гласноговорнике, текстуално и онтолошки бивалентне концепте, те ауторка указује на разнолике начине њихове литерарне атрибуције. Вукићевићева нас упућује на непосредне фетусе-фикције, у књижевним наративима умногоме оприсутњене кроз различите варијације метафоре рађања (в. 11), конкретније, на песму „Ембрион” Јована Суботића, као и на већи део песничког и есејистичког опуса Растка Петровића који је, штавише, сав у знаку испитивања онтологије човековог рођења и смрти.

У наредним текстовима, ауторка указује на неколике видове учењавања беба у просветитељски, религиозни, као и у фолклорно-патријархални дискурс, где ће оне бити атрибуиране као футуристички концепти, објављујући се или као маркери срећних или као маркери баладичних па и несрећних крајева многих књижевних остварења. „Просветитељска” беба, коју ауторка обележава и индикативним називом „(не)воспитана” (17) промишља се кроз призму кантовског императива за зрелошћу – одраслошћу. Бебе у епоси просветитељства маркери су моралних кодекса; кроз њихов друштвено још неконструисани идентитет рефлектује се етичност у поступцима другог, најчешће њихових родитеља. Вукићевићева указује на варијације у начинима литераризације педагошке бебе, кроз индикативне примере показујући начине на које се она „са најужег језгра – породице на државу помера до политичке бебе” (18).

Како, са друге стране, футуристичке бебе бивају провучене кроз религијски дискурс – једно је од наредних питања овог поглавља. Поред беба у које је уписан просветитељски наратив о васпитању те о родитељима који наметањем личних животних уверења априори пасивизирају самостални развој дечје личности, ауторка говори и о бебама чија је судбина у рукама Бога или предестинирана туђом (друштвеном) моћи; говори о светој али и о секуларној беби као социјалним концептима чији идентитет бива посредован мотивом (не)законитог зачећа (25). Ишчитавање беба кроз социолошке кључеве карактеристично је и за наративе у којима оне афирмишу идеални породично-патријархални модел: „мушкарац, жена, мушко дете” (25). Ауторка их извлачи из библијског наратива, жанрова усмене књижевности, хришћанске пасторале, еротског жанра XIX века, као и романа, а истовремено читаоца упућује и на еминентне књижевнотеоријске студије које промишљају ове и сличне мотиве.

На ком се месту зачињу књижевне бебе? Рађају ли се оне пре или након почетка приче о себи? Поглавље „Виртуелне бебе” презентује каталог тромплејских – жељених и нежељених, законитих и незаконитих, одбачених, мртворођених, neroђених беба – присутних у одсутности и одсутних у присутности. Вукићевићева у овом поглављу покреће питање предестинације бебине судбине (31), бебиног симболичког испи-

сивања пре рођења, анализирајући је у социолошком, психолошком, те онтолошко-антрополошком кључу. У виртуелне бебе ауторка ће уврстити жељене као нерођене, жељене као рођене и нежељене бебе (в. 31–35). Трагом суодноса фолклорне традиције и усмене књижевности ауторка прати њихов троплејски статус кроз различите тематско-мотивске оквири – мотиве жељене или нежељене трудноће, бебиног жртвовања или мотив чедоморства. На једном полу књижевне фикције позициониране су „успешно рођене”, жељене бебе које, уколико још оличавају здрав пород, обележавају места „кулминације среће” (33), док се на другом полу позиционирају нерођене бебе – изворишта проблематизације биолошко-социјалних мотива какви су мотив неплодности те жене нероткиње. Преко нерођених беба, праћењем концепта лиминалности, анализа доспева до крајње негативних модалитета – жртвованих и абортираних беба. Говорећи о нежељеним бебама, те бебама жртвама, Вукићевићева анализира и мотив чедоуморства. Кроз његово варирање у митопоетском и хришћанском дискурсу, као и кроз психолошке манифестације фиксиране на субјективна искуства јунака модерне књижевности, ауторка долази до индикативног питања – ко има право да жртвује бебу (59)? Посредством мотива мајки које жртвују још нерођено дете, ауторка истраживање оријентише и око културолошких и родних студија које изнова актуализују питање правне регулативе абортуса или „права мајке да одлучује о сопственом породу” (62). Вукићевићева кроз ово поглавље читаоцу пружа и увид у статистику стварних абортуса у XIX и XX веку, а вишесмерним праћењем књижевног профилисања ове теме (од усмене књижевности преко књижевности реализма све до епохе модерне), утврђује мноштво дискурзивних изражања бебе. Поглавље покреће и питање како је беба провучена кроз савремену женску поезију и уопште феминистички дискурс, те на који начин њено књижевно учитавање потпомаже сагледавање савремене проблематике мајчинства као друштвено-културализованог искуства.

У поглављу „Мртворођенчад и новорођенци” Вукићевићева даје преглед још једног варијантног типа троплејских беба – мртворођенчади. Извучене из пажљиво одабраних књижевних текстова, мртворођене бебе репрезентоване су као дупликати, празни знакови у које се изнова уписују наративи о родитељима, друштвеним и патријархалним односима, потом као конструкти политичких, па и тотализујућих дискурса. Примере таквог рашчитавања главних јунака ове студије ауторка, између осталог, проналази у једном делу Андрићевог опуса, али и у савременим наративима. Указујући на различите видове политизације бебе, Вукићевићева износи закључак о томе да су овако анализирани, оне, наиме, нестабилни идентитети, пасивна бића лишена могућности самоидентификације, „без свог аутопортрета, без свог говора” (71), ослоњене кроз већ објављене, семантичком испражњеношћу знака 'беба' посредоване приче.

У поглављу „Бебе награде и бебе казне – огледало и залог будућег” ауторка говори о разнородној семантици традиционалних веровања у вези са судбином беба оживљених помоћу концепта магијске речи, у контексту два њена контрастирајућа облика испољавања, благослова или клетве (в. 73). Литерарни историјат теме награђивања и кажњавања беба дуг је, и иако истиче како генеза проблема овакве контекстуализације беба надилази могућности овог истраживања, ауторка прати важне видове мотивације мотива који подстичу фигурирање ове бебе, а указивањем на примере умрежености митолошко-књижевног, религијског, психолошког као и биолошког дискурса, те на начине на који савремени медицински дискурс варира концепт преносне кривиче из архаично-магијских и религијских слојева књижевности.

У поглављу насловљеном као „Чедовишта”, ауторка сачињава својеврстан каталог натприродних беба које врло добро осликавају своју тромплејску природу, с обзиром на то да овакве бебе непрекидно прелазе из једног облика живота у други, флукутирајући на граници могућег и немогућег. Увршћавајући, између осталог, у њих „вампировиће, бебе змајевског порекла, зооморфне бебе, наве, бебе-шифре, и сл.” (в. 79–89), ауторка на конкретним примерима показује како се оне могу рашчитавати и као симболички и персонификацијски демистификатори у књижевности скривених или чак забрањених наратива.

У поглављу „Бебе макине, сајбер-бебе, бебе шифре” ауторка читаочеву пажњу фокусира на разнолике аспекте проблематике фигурације човека као киборга. Бебама-киборзима могуће је прићи из угла актуелних културолошких студија, али најраније помене програмираног човека ауторка изналази управо у књижевности, и то код Доситеја Обрадовића који је указао на амбивалентну природу човековог културног бића, кроз раскривање дејства универзалних културних механизма на људску егзистенцију (в. 91–92). Кроз дистопичне фикцијске бебе у модерним и савременим дистопијама могу се рашчитавати и одређени друштвено-културни деформитети и тоталитаристичке политичке визије.

Анализа виртуелних беба окончава се ауторкиним указивањем на фигуру симболичке бебе. Ове су бебе замеци уметничких остварења, деца својих креатора – уметника. Вукићевићева литерарне трагове ове бебе прати, дакле, преко метафоре (уметничког) стварања, те о њој проговара као о „створеном делу, беби-књизи, беби-слици коју, дакле, 'рађа' уметник” (95). Поглавље указује на разнолике књижевне приступе метафори рађања, чија мотивација варира и проширује се на ванкњижевне стилове, тако да сама метафора не концептуализује само рађање песничког дела, већ и рађање поетике, правца или стила (в. 97). Кроз њу је у многобројним књижевним делима рефлексиван ствараочев (ауто)поетички однос према уметничкој творевини, те Вукићевићева указује на распрострањеност ових беба у поетском и аутобиографском дискурсу. С обзиром на сличне видове тематизације метафоре рађања

као рађања песничког дела, ауторка из књижевности извучи три репрезентативне симболичке бебе: „Santa Maria della Salute” Лазе Костића, „Из мрака те, песмо, зовем” Стевана Раичковића, као и „Прстен” Ивана Лалића.

На другој крајности књижевне фикције, маркиране су бебе које се оспољавају као негативитети естетичких креација, „чудовишне креације” (в. 97) чији су творци оглушитељи о истинско стваралачко надахнуће. Бебе су, изнова, знакови у које се уписују *групи* идентитети као физички оспољени становници текста; оне су приче утиснуте у друге приче, приче у причи, неухватљиви и до краја неуцеловљени ентитети.

На самом завршетку монографије, у оквиру симптоматично насловљеног поглавља „У жанровској постељици”, ауторка на својеврстан начин сумира целокупно своје истраживање, подвлачећи опозитна становишта око којих је оно позиционирано. Вукићевићева поставља питање како жанрови „рађају” бебе, осведочујући још једанпут опозитне видове њихове литерарне семантизације. Бебе су рефлектори аксиолошког садржаја друштвених и културних вредности, борбе између матријархата и патријархата или политичко-идеолошких борби.

Фокусирајући пажњу на мртве и напуштене бебе, ауторка их извучи из одабраних жанрова какви су баладе, мелодраме, жанрови комично-сатиричне прозе, кратке лирске песме” (в. 101–126). У баладама и у религијским наративима флукутирају мртва чеда, оспољавајући се као опомене прекршиоцима одређених начела; занемаривана, остављена деца су мелодрамске бебе, фигуре тужног детета, чести носиоци мелодрамског патоса, демистификатори патње и психичких траума (в. 113), док су комичне бебе интерпретиране као иронијско-сатирично оруђе комедија и сатира, у српској књижевности нарочито Нушићевих антиутопија и антибиографија. Узимајући као полазну тачку управо Нушићеву скицу „општинског детета”, Вукићевићева проговара о једном засебном литерарном – микрожанру беба – беба које се оглашавају преко своје физиологије (в. 122).

Након провлачења бебе кроз неколике жанровске постељице, ауторка нуди осврт и на психоаналитичка тумачења питања њихове семантизације, представљајући их и кроз призму феминистичких теорија. Идентитет беба промишља се с обзиром на њихову полност, која је маркер њиховог друштвено-културног легитимитета. Мотив бебиног пола те уопште питање њене предестинираности полом инспиративно је, штавише, непресушно тематско-идејно извориште феминистичке литературе. Истраживање, наиме, отвара и проблематику (не)могућности установљења дефиницијских оквира бебиног идентитета кроз питање наметнутости њеног пола (в. 128), која је утицала на даља литерарна читавања знака 'беба'. Ауторка раскрива њене варијантне мотивске репрезентације, од комичних беба, као фигура које пародизирају стереотипне особине оба пола, све до „модерних трансродних беба” (128). Учитавање бебе у феминистичку литературу, ауторка, штавише,

квалификује и кроз питање могућности њеног сагледавања као литерарног женског писма.

У последњем поглављу монографије „Беба космос” фигурирају бебе које су носиоци свеобухватне, космичке енергије. Кроз говор о овим бебама, ауторка указује на начине на које мит о стварању света бива конвертован у различите литерарне мотиве и приче о породицама (128), као и на то како су различити, у митском и фолклорном мишљењу утемељени наративни сижери о бебама интерполирани у књижевност. Истовременим упућивањем и на студије о симболичким реактуелизацијама мотива попут мотива зачећа, инцеста, рађања као стварања – бебе – космоса, ауторка показује да бебе извучене из космичке постелице симболизују рађање као првобитну стваралачку ситуацију, „јер је Космос сам прва беба” (139), показујући, уједно, како могућности литерарне сигнификације фигуре бебе непрекидно прекорачују сопствене границе.

Где су, онда, границе литераризације беба и могу ли се, уопште, јасно подвући? Видимо да су бебе у ауторкиној стваралачкој имагинацији доследно, од почетка до краја истраживања, моделоване као лиминална, измичућа бића, јер свако од њих „представља нечитљиво место, и као такво може бити проводник” (142), увек „(и) нешто друго” и увек „(и) негде другде”; динамична и статична, онтолошки присутна и одсутна, могућа и немогућа.

Иновативним истраживачким приступом и аналитичко-синтетичком методом, ауторка је овом монографијом недвосмислено отворила врата будућим анализама које би из друкчијих, и у овој студији, како се чини, намерно „запостављених” истраживачких углова, даље разлиставале литерарне бебе. Њихов онтолошки статус, на крају, ауторка студије тумачи у кључу леви-стросовског самоодређујућег становишта, утемељеног у мисли да су људска бића уопште, „раскршћа и производи случаја” (в. 143). Кроз афирмацију разноликих, па и опозитних видова литерарног (само)исписивања беба као контроверзних књижевних јунака, ауторка је у ново рухо заоденула и питање могућности недвосмисленог успостављања граница саме књижевности, а кроз питање њене могућности да изнова одгонета и исписује себе саму.

Примљен: 23. марта 2023.

Прихваћен за штампу априла 2023.

Бранко Стојановић

ДЕСЕТ НАУЧНИХ РАСПРАВА – ДЕСЕТ ИЗОШТРЕНИХ ПОРТРЕТА СТИЛИСТИЧАРА

(Милош Ковачевић, *Српски стилистичари*, Београд: Српска књижевна задруга, 2021)

I

Не рачунајући „Предговор” и завршни текст „Умјесто поговора: Интегрална стилистика”, монографија *Српски стилистичари* Милоша Ковачевића садржи десет лингвостилистичких текстова, објављених овим редом: (1) „Богдан Поповић – оснивач научне стилистике код Срба”, (2) „Белићеви погледи на стилистику”, (3) „Стилистичке анализе Јована Вуковића”, (4) Проблеме и принципи стилистике Миливоја Павловића”, (5) „Стилистички доприноси Милорада Ђорџа”, (6) „Језик и књижевност у лингвостилистичком приступу Душана Јовића”, (7) „Драгиша Живковић као лингвостилистичар”, (8) „Стилистички доприноси Радоја Симића”, (9) „О стилистици Нова Вуковића” и (10) „Стилистички погледи Новице Петковића”. На крају студије су „Библиографска забиљешка”, „Индекс имена” и „Биљешка о писцу”. Студија има 322 стране.

Књига је, како аутор пише, плод његовог „четвртвјековног бављења српском стилистиком”. Милош Ковачевић је, уз књигу (уџбеник), „Стилистика и граматика стилских фигура”, која је доживела и четврто, допуњено издање, написао и неколико научних драгоцених дела која реч *стилистика* имају у наслову („Грамматичке и стилистичке теме”, 2003; „Списи о стилу и језику”, 2004; „Стилска значења и значења”. 2011; „Лингвостилистика књижевног текста”, 2012; „Српски писци у озрачју стилистике”, 2014, „Стил и језик српских писаца”, 2015, „Стилске доминанте српских прозних писаца”, 2019. и „Поезија у стилистичком кључу”, 2020; *Стилистиком кроз белетристику*, 2020). Књига „Српски стилистичари” засада замењује ненаписану историју српске стилистике, мада се она донекле може реконструисати и из Живковићевих, Симићевих, Петковићевих, Вуковићевих и Ковачевићевих текстова/огледа. Као да и та ненаписана *Историја српске стилистике* чека Милоша Ковачевића да је напише. У осталим Ковачевићевим књигама,

онима које речи *стил* и *стилистика* немају у наслову, и те како се не само помињу већ и објашњавају речи стил и стилистика/стилистичари. (Овде не помињемо, мада их имамо на уму, Ковачевићеве књиге које у наслову садрже речи *трамашика*, *синшајма*, *синшакса* и *ћирилица*.)

У наставку ћемо о неким Ковачевићевим текстовима унајкраће саопштити основне утиске, рачунајући притом да ће лингвисти, пре свега србисти, написати оно што је важно. Али они се – ко зна због чега – устежу, не оглашавају. Има и изузетака, као што су Миланка Бабић, Видан Николић, Радоје Симић (1938–2020), Јелена Јовановић Симић, Илијана Чутура, Михаило Шћепановић, Милица Радовић Тешић, Радмила Стијовић, Тијана Ашић, Милка Николић и други¹). У разлоге неоглашавања не улазим јер једино аутори које сам навео знају за њих. Они су и написали осврте на неке Ковачевићеве књиге.

У међувремену, проф. др Милка Николић објавила је монографију *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића* (Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2022, 453 стр.), о којој смо написали *крајски приказ* за часопис *Нова Зора* (бр. 77–78, 2023).²

Милош Ковачевић је вишеструко агилан посленик лингвистике (предавања, учествовање на научним скуповима по свету и код нас, писање уџбеника у коауторству, полемике, уређивање научних и књижевних часописа и активно учествовање на књижевним сусретима, што сматрам посебно важним). Наиме, сваки професор на тим скуповима није у кабинету нити у сали, већ међу људима који су (најчешће) дипломирали на филолошкоме или на филозофскоме факултету и који пишу књижевна дела, па сваки професор може директно да провери да ли је његова наука заиста наука. Или је само наука док је замисао. А на папиру је друга ствар. („Док су у мени – песме су дивне / Кад их напишем – стихови су само”, написао би Змај за своје стихове.)

Док сам једном говорио о нечему што би се могло назвати скица за портрет Милоша Ковачевића, упитан сам (чини ми се добронамерно) зашто у тексту помињем толике стране и наше лингвисте – Ковачевићеве претходнике (Пјер Гиро, Бенедито Кроче, Лео Шпицер, Александар Флакер, Фран Петре, Зденко Шкроб, Богдан Поповић, Драгиша Живковић, Новица Петковић, Ново Вуковић...). Изненадило ме то питање, не сећам се шта сам одговорио, али свакако нешто што би требало да значи да Ковачевић, пишући, не полази са ледине, и да – колико се сећам – само наставља ону линију која у лингвистици одавно постоји. Није, зар, да се толико знање сме *просијати* само на предавањима, пред студентима, а да се, под обавезно, крије или прећуткује у сопстве-

1 Аутор се извињава уколико је неко научно име ненамерно изоставио, и нека ми то буде опроштено јер ја сам углавном писао о неким од Ковачевићевих 'стилистичких' књига.

2 Композиционо, студија има осам делова: I (Увод), II (Ауторецепција), III (Књиге), IV (Уџбеници), V (Рецепција) VI (Парадигма) VII (Закључак), Извори, Литература, Библиографија стваралаштва Милоша Ковачевића, Библиографија рецепцијских текстова, Scientific creativity of Milos Kovacevic, Библиографска напомена и Подаци о аутору.

ним књигама. А Ковачевић нас стално подсећа на своје претходнике и на њихова учења. Без њих, он би, као савременик, увек полазио од почетка, од нуле. То тек као подсећање на оно чему служи историја језика и стилистике, а стилистика је данас стигла до интегралне стилистике, о чему, на крају књиге, постоји и ауторов „рад”.

II

Уместо темељите анализе, какву ова књига свакако заслужује, покушаћемо да о сваком тексту у Ковачевићевом делу напишемо реченицу-две.³

(1) Богдан Поповић

И оснивач⁴ српске научне стилистике и шумач литературе

Јер „бити личан” – написаће Б. Поповић поводом неких Скерлићевих наглашено субјективних оцјена – „значи: не моћи одвојити дело од писца, и у критику дела уносити обзире који с делом немају никакве везе.” „Књижевна критика” – вели Б. Поповић – „кад престане бити елегантан импресионистички дилетантизам, каква је данас, и пође од детаља, биће наука као и све остале”.

(2) Александар Белић

Кришеријум избора (пре Марузоа)

„Друкчије речено, више је приказивао (популарисао) стилистику него што ју је продубљивао у примјени и разради њених критеријума.”

„Али није недостатак стилистике што је нигде нема; већ напротив, – што је свугде има.” (Жил Марузо)

(3) Јован Вуковић

Међу најзначајнијим српским стилистичарима у једној фази

Анализирајући *Криву Дрину* Марка Марковића Ј. Вуковић пише, а Милош Ковачевић истиче, речи: „Своју несумњиву вредност, баш ова стилистичка нализа Богдана Поповића, поред свега осталог (у неку руку и изнад свега осталог) има (а данас баш је то потребно нагласити) по томе што је он у њу ушао са необично фином слухом за интонационе моменџе у џесничкој џрози (и поред местимичних промашаја у томе...”

„Вуковић – пише М. Ковачевић (80) – „неће бити запамћен у србистичкој стилистици. Али засигурно хоће по радовима из другог и трећег периода, посебно оним који се односе на диференцијацију чисто граматичко-стилистичких и чисто стилистичких категорија, као и оним

3 Разумљиво да је наш осврт тек један од могућих кратких осврта на све оно што је ново и друкчије, што нам књига *Српски стилистичари* Милоша Ковачевића нуди као изазов. А што се тиче цитата за које смо се определили, после дужег размишљања, схватио сам да је готово свеједно којим ћу цитатима свој текст „опримерити”. Нема Ковачевић ни нефункционалних навода нити својих наопаких формулација.

4 У посвети књиге (*Писци и књије I*) Богдану Поповићу, Јован Скерлић пише да је Богдан Поповић и „оснивач модерне књижевне критике”. Видети: А. Г. Матош, *Есеји, Нолић*, Београд, 1965, 215–216.

који су посвећени синтаксичкој синонимији. Ти га радови засигурно сврставају међу најзначајније српске стилистичаре.”

(4) Миливоје Павловић

Прегазило га вр(и)јеме

„Павловићеву стилистику и њене идеје прегазило је не само стилистичко вр(и)јеме које је слиједило, него и стилистичко вр(и)јеме у коме је настала.”

(5) Миливоје Ђорац

Без научног упоришта

„Сигурно је, на примјер, да „метафоричког механизма” нема ни у једној фигури реда ријечи, као што га нема ни у једном типу синтаксо-стилема. Из тих разлога ниједан од насловних термина Борчеве књиге (*Меташфорски лингвостилеми*, 1982 – Б. С.) Ђорчеве књиге нема научног упоришта.”

(6) Душан Јовић

Три упоришта

„Мотивисаност језичког знака, конотативни језик и примена теорије информација у мјерењу поетске информације” – три су упоришна критеријума лингвостилистичког метода Д. Јовића.”

(7) Драгиша Живковић

И – стилистичар

„Зато је мене увек више интересовала стилска страна уметности, тј. начин на који писац саопштава оно што има да каже” – (ауто)цитат је Драгише Живковића.

И поред тога што би логично било да теорија претходи емпирији, код Живковића је обрнуто. И не само код Живковића него и у српској (лингво)стилистици уопште.”

(8) Радоје Симић

Одређење предмета и статуса стилистике

„Стилистика је наука о семиолошкој структури знака: о начину уобличења, природи и ефицијентности њеној.” (Симићев цитат из књиге *Увод у филозофију стила*, Сарајево, 1991, 247)

Радоје Симић ће одређење предмета и статуса стилистике покушати да изведе из теорије језичког знака у суодносу с двјема дисциплинама којима је знак основни а неподударни предмет истраживања: лингвистике и поетике (182).

(9) Ново Вуковић

Путеви стилистичке идеје

„С једне стране, она (тј. Вуковићева књига *Пушеви стилистичке идеје*, 2000, Подгорица – Никшић – Б. С.) даје врло утемељену, критеријалну а критичку слику свјетских стилистичких ‘струјања’ или „идеја” у XX вијеку... Стилистички уџбеник Нова Вуковића тако је међаш, посебно уџбенички међаш, у србистичким стилистичким погледима.”

(10) Новица Петковић

Највећи српски књижевни стилистичар

„Отворимо ли *Енциклопедију српској народа* и потражимо одредбу о Новици Петковићу, видјећемо да је он научно оквалификован као „историчар и теоретичар књижевности, књижевни критичар”, да је „у средиштву његових истраживања песнички језик”, и да се у својим студијама и монографијама бавио „писцима иноваторима, све изразитије у оквирима семиотичке теорије културе и теорије критике”.

Књижевностилистички радови Новице Петковића без сумње му, као стилистичару, прибављају статус највећег српског књижевног стилистичара. (243)

III

ЗАКЉУЧЦИ

Сви Ковачевићеви текстови у овој књизи, да их, уобичајено, назовемо радовима, сем тога што су писани у научном кључу (извори, литература, метајезик науке) поседују и оно што Ковачевић, чини се, не цени много код других аутора у њиховим списима, а то је *есејистика умесћо науке*, односно лирско, устрептало говорење/писање. Међутим, такав је (можда и најбољи), бар у овој књизи, Ковачевић у расправама о Богдану Поповићу, Јову Вуковићу, Новици Петковићу и, посебно, о Нову Вуковићу и Новици Петковићу. Ту уз суву *греновину науке*, помало и понекад певају чињенице и формулације. А то бар мени – не смета. Напротив. Не може се о стилистици писати са замором, без ритма открића и радости уобличавања. Стилистика је то.

Када би се, по Ковачевићевом фином обичају, терао мак на конач, у студији *Српски стиллстичари*, генерално говорећи, затичемо три-четири групе текстова/студија/радова: једни су најобимнији (као онај о Јову Вуковићу), други најполемичнији (текст о Ђорцу), трећи најлепши/најбољи/најаргументованији, као текстови о Богдану Поповићу, Новици Петковићу, Драгиши Живковићу и Нову Вуковићу. Њима бисмо, уз мало гледања кроз прсте, могли придружити о расправу о Јову Вуковићу, можда и ону о Душану Јовићу („Језик и књижевност у лингвостилистичком приступу Душана Јовића”). У условну, четврту групу текстова, који имају и неких заједничких особина са оним које, грешни, сматрамо најбољима, „ишли” би текстови о Миливоју Павловићу и Радоју Симићу.

Разуме се, ово је наше мишљење, засновано на пажљивом читању, на ранијим лектирама и знањима, али су сви текстови који чине књигу *Српски стиллстичари* углавном писани с једнаком љубављу и пажњом. Консултована је многобројна (наша и страна, давна и новија) литература. Речју, пред нама је књига (студија) коју смо одавно чекали. Очигледно је да су *Српски стиллстичари* Књига а не Збирка, мада је она, парадоксално, склопљена од појединачних текстова насталих у

различитом времену, кад је наша наука о језику и стилу пролазила кроз сито и решето нове терминологије и нових научних приступа. И, коначно, и сâм аутор, Милош Ковачевић, није био исти у свим временима у којима је писао текстове.

Требало би рећи да – иако наш наслов текста уопштава оцену – сви (научни) портрети у овој књизи нужно нису, нити могу бити, саопштени са истим стваралачким жаром, напоном и заносом, али да су – свеједно – одреда писани научно и да се читају уз „отпор материјала” који се подразумева при читању научних текстова. Али се, зато, дуго памте и памтиће се све док не добијемо књигу другог аутора о истој (сличној) теми. Само, *чистио сумњам* да ћемо ускоро добити ту књигу.

Примљен: 1. априла 2023.

Прихваћен за штампу априла 2023.

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Лийару* 80,
учествовали су

Др Милка Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ана Живковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ђорђе Радовановић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Даница Недельковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Јасмина Теодоровић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Марија Лојаница, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Јелица Вељовић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александра Матић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тијана Матовић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

којима се искрено захваљујемо на професионалности и колегијалности.
Уредништво *Лийара*

Липар

Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу

Lipar / Journal for Literature, Language,
Art and Culture

Издавач

Универзитет у Крагујевцу

Publisher

University of Kragujevac

За издавача

Ненад Филиповић
Ректор

Published by

Nenad Filipović
Rector

Суиздавач

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Co-publisher

Faculty of Filology and Arts Kragujevac

За суиздавача

Зоран Комадина
Декан

Co-published by

Zoran Komadina
Dean

Лектор

Милица Милојевић-Миладиновић

Proofreader

Milica Milojević-Miladinović

Преводилац

Андрија Антонијевић

Translator

Andrija Antonijević

Ликовно-графичка опрема

Лазар Димитријевић

Artistic and graphic design

Lazar Dimitrijević

Технички уредник

Ивана Тодоровић

Technical editor

Ivana Todorović

Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац
Тел: (+381) 034/370-270
Факс: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Adress

Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
Phone: (+381) 034/370-270
Fax: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Аутор типографског писма *Resavska*

Оливера Стојадиновић

Author of font *Resavska*

Olivera Stojadinović

Штампа/Print

Birograf Comp, Земун

Print

Birograf Comp, Zemun

Тираж

100 примерака

Impression

100 copies

Липар излази
три пута годишње

Lipar comes out
three times annually

Часопис се суфинансира средствима
Министарства просвете, науке и технолошког
развоја Републике Србије

Publication of the Journal has been
sponsored by the Ministry of Education,
Science and Technological Development of
the Republic of Serbia

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
82

ЛИПАР : часопис за књижевност, језик, уметност и културу
= Journal for Literature, Language, Art and Culture / за издавача
Ненад Филиповић. - Год. 1, бр. 1 (1999)- . - Крагујевац : Универзитет
у Крагујевцу, 1999- (Земун : Birograf Comp). - 29 cm

Доступно и на: <http://www.lipar.kg.ac.rs/>. - Три пута годишње.
ISSN 1450-8338 = Липар
COBISS.SR-ID 151188999