



БЕОГРАД

14 – 18. IX 2017.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ

БЕОГРАД, 2018.

47 / 2

МЕЂУНАРОДНИ СЛАВИСТИЧКИ ЦЕНТАР
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3/1

Научни скуп је одржан уз подршку Министарства просвете,
науке и технолошког развоја Републике Србије

**КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ**

НАПОМЕНА

На 47. Међународном научном састанку слависта у Вукове дане у оквиру теме Александар Белић и „београдски стил” на књижевној секцији поднете су пленарни реферати:

Галина Тјапко: *О књижевнојезичком појму „београдски стил” код Јована Скерлића*, Јован Делић: *Импликације спора око Настасијевићевог језика: А. Белић, И. Андрић, С. Винавер и М. Настасијевић*, Бошко Сувајцић: *Андрић о Вуку као приповедачу*, Јелена Јовановић Симић: *Белић о стилистици, и о стилистици српског језика*, Миодраг Јовановић: *Александар Белић о Вуковим погледима на језик књижевника свога времена као путоказу стварања „београдског круга”*.

Ови реферати биће објављени у трећој књизи едиције *Александар Белић – српски лингвиста века*.

Gabriella SCHUBERT*
Friedrich-Schiller-Universität
Jena

Оригинални научни рад
Примљен: 1. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА ЕПСКОГ ЈУНАКА – „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА” И „КРАЂЕВИЋ МАРКО ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА”

У овом раду се разматрају приповетке „Пут Алије Ђерзелеза” (Иво Андрић, 1920) и „Краљевић Марко по други пут међу Србима” (Радоје Домановић, 1901) у светлу теорије карневализације Михаила Бахтина. По његовој теорији карневализујући поглед је неопходан за слободу, да се супротставља важећим нормама, па и традицијом устаљеним представама. У том погледу су ове приповетке врло сличне. У њима аутор демитизује јунака, декомпонује ореол и кодекс јуначког понашања, подвргава га амбивалентном карневалском смеху. Гротеска, али и комично и трагично се у њима прожимају. Заједно са тиме аутор мотивише читаоца да рефлектује узроке карневализације.

Поред свих сличности, приповетке показују и разлике у вези са ауторским ставом према свом јунаку. Разарајући митску истину, Андрић у лику Алије Ђерзелеза више открива нагонску страну, несрећан пут људског бића, док Домановић у трагикомичним доживљајима свог јунака жели да разобличи морални пад, лицемерје и полтронство својих савременика.

Кључне речи: Алија Ђерзелез, Краљевић Марко, демитизација јунака, карневалски амбивалентан смех, ауторски став према јунаку, Иво Андрић, Радоје Домановић.

I Епски јунаци и књижевни јунаци

Марко Краљевић и Алија Ђерзелез су епски јунаци подједнако великог значаја; оно што је Краљевић Марко Србима, то је Алија Ђерзелез муслиманима. У епским песмама и легендама карактерише их јуначка слава, ореол хероја, сила и моћ; они су свемоћни и не знају за препреке; народ их види као борце натприродне снаге, као узвишене, митске личности и заштитнике у невољи, но у исто време и као примере који служе етничкој и националној идентификацији. Стога није изненађујуће што су неки од писаца њима пос-

* gabriella.schubert@gmx.de

ветили своја дела. Као јунаци књижевних дела појављују се, између осталог, у Андрићевој приповеци „Пут Алије Ђерзелеза” (1920) и у приповеци Р. Домановића „Краљевић Марко по други пут међу Србима” (1901). У њима су, међутим, приказани у сасвим другом светлу, по Бахтиновој теорији можемо да назовемо карневализацијом.

Наративно језгро у њима представља повратак средњовековног епског јунака у своју земљу. Тиме је унапред опредељена демитизација, која код читаоца може да изазове амбивалентан став: смех и истовремено мотивацију за критично размишљање о узроцима тога.

II Колективно памћење епског јунака и стварност модерне

По Бахтиновој теорији карневализујући поглед у књижевности је потребан да се из друге, прочишћене перспективе сагледа живот са свим својим нормама, ограничењима и традицијом успостављеним представама (Бахтин 1978: 80). Тај поглед га ослобађа од „fanatizma i kategoričnosti, od elemenata straha i zastrašivanja, od didaktičnosti, od naivnosti i iluzija, od rdave jednostranosti i jednoznačnosti, od glupe bučnosti” (Бахтин 1978: 138).

У Андрићевој и Домановићевој приповеци карневализација је резултат сукоба предања и колективног памћења о епским јунацима са стварношћу савременог свакодневног живота, распетости између старих идеала јунаштва епских времена и менталног стања људи у модерни, у којој важе друге норме у друштвеним односима, тако да традиција често ни као памћење више не постоји.

Са појавом Алије и Марка Краљевића у нарацији је присутна и легенда која их прати. Андрић о Ђерзелезу обавештава:

Пјесма је ишла пред њим. На бијелу коњу крвавих очију, он је јахао раванлуком, црвене су ките биле бијелца по очима, а дуги чистим златом везени чевкени на Ђерзелезу сјали су и поигравали на вјетру (Андрић 2004: 257).

Домановић конципира једну експозицију у којој успоставља везу са предањем по којем Марко Краљевић није умро, него је само заспао и пробудиће се кад дође време за подизање опште борбе за ослобођење српског народа.

Марко се обраћа Богу да га врати у живот пошто му је досадило кукање: „’Јао, Косово!’... ’Косово тужно!’... ’Куку, Лазо!’” [...] „’Устани, Марко!’” [...] „’Погледај, Марко, сузе!’” [...] „’Шта чекаш, Марко?’” (Домановић 1901: 5). И Бог га шаље на земљу са свим његовим епским атрибутима. Марко: „Гледа Шарца. Јест, Шарац онај исти. Гледа топуз, сабљу, одело, све исто, сумње нема. Маши се тулумине” (Домановић 1901: 6).

Враћањем јунака међу људе, развија се једна радња коју можемо упоредити са карневалском игром. Већ на почетку Андрићеве приповетке добијамо такав утисак у хану у ком се скупља „чељад која су запела на свом путу”: „повоздан се чује само шала, смијех, плесак, глас дефа и шаргије или зурне,

звук коцака на сухој дасци од игре шешбеш, роктање и цика путене и беспослене чељади” (Андрић 2004: 256–257).

Кад се, међутим, Марко појави на земљи, ситуација је мало другачија. Нико га не запажа, само се један велосипедиста уплаши од његовог чудног изгледа, а Марко се, „опет, највише препаде од чудна начина путовања и помисли да је каква утвара; али се ипак реши да се с тим чудовиштем пусти у борбу” (Домановић 1901: 6).

III Карневалска атмосфера и смех

Анахронизам, односно контакт средњовековног епског јунака са модерним друштвом аутоматски ствара један оквир у коме владају конфузија, дезинтеграција и амбивалентна атмосфера. Прожимају се комика, гротеска, као и трагика, меша се свето са профаним, високо са ниским, велико са најмањим, мудро са глупавим. Присутан је један, по Бахтиновим речима, „дубоко контемплативан и универзалан” смех (Бахтин 2000: 116) који има деконструктивну а у исто време и продуктивну функцију која искључује сваку догматску озбиљност, као и апсолутну тачку гледишта, остављајући закључак пресуди читаоца.

Рушењем митског света и јуначког кодекса понашања легендарни ликови постају обични смртници; дистанца и респект околине према њима више не постоји. Они су учесници у представи у којој, по Бахтиновом објашњењу, уместо поларизације извођача и посматрача превлада њихова интеракција у фамилијарној атмосфери.

Пошто епски јунаци нису прилагођени условима живота које налазе у својој околини, стално наилазе на сметње и блокаде, западају у смешне и гротескне ситуације у којима су све више понижени и подвргавани амбивалентном карневалском смеху.

Епски јунаци својим земљацима делују ексцентрично и анахроно, они су смешни и трагични у исто време – трагични, јер њихово достојанство страда; с друге стране, до извесне мере одају утисак добротошности.

Алија Ђерзелез

Ђерзелез се појављује са ореолом јунака крвавих очију, одевен у златну доламу, јашући белог коња. Но, кад сиђе с коња, ишчезне страх и респект околине према њему. Андрић то наглашава:

Кад сјаха и пође према капији, виђело се да је необично низак и здепаст и да хода споро и раскорачено као људи који нису навикли да ходе пјешице. Руке су му биле неразумно дуге. Назва набусито и нејасно *мерхаба* и уђе у кахву. Сад кад је сишао с коња, као с неког пиједестала, поче да се губи страх и респект и, као да се изједначио с осталима, почеше му прилазити и започињати разговор (Андрић 2004: 257–258).

Његове телесне слабости су повезане са слабостима понашања: без престанка пије, наређује и пева, почиње и да се зноји. Пијани јунак све више пада у занос, а

[...] Алчаци се ругају с њим без имало страха и обзира. Богдан Цинцарин [...] пјева, пјева, а Ђерзелезу се чини да му душу вуче и да ће, сад на, издахнути од превелике снаге или превелике слабости (Андрић 2004: 259).

Води га нагон, банчи и пије, коцка се, очаран је женском лепотом и није у стању да рационално размишља. Очајнички тражи љубав: „бјесно и неодољиво зажеље кауркињу, да је види, да је има, да зна на чему је, или иначе да побије и поломи све око себе” (Андрић 2004: 262), међутим, његова жеља се сукобљава са начином којим покушава да дође до њене реализације; он је груб, неспретан и простодушан. Постаје карикатура. Не може да схвати да га Венецијанка не жели. У другом делу хоће да освоји прелепу Циганку Земку. Гледајући Земку, он је ван себе:

Ђерзелез сједи и гледа, топи се и шири руке – збогом памети! – понијело га весеље и љепота и оне димије од камбаса што лепршају као барјак и мешају се са врховима борова и с ведрим небом. Као да се његовој жалости прохтјело да се сва одједном прометне у обијест и весеље (Андрић 2004: 268).

Око њега се игра коло, смеје и пева се, а Алија само још ниже пада:

Распасао се, па му спадају и борају се чакшире, а ионако кратке ноге му изгледају још краће и још дебље; отпасао му се појас од ибришима вишњево боје па се вуче за њим, поливен ракијом и умрљан пепелом. Једва се држи на ногама, кривуда и смјера час лијево, час десно (Андрић 2004: 269–270).

У трећем делу поново тражи жену, између осталог, „кауркињу” Катинку, девојку чија лепота се опева у песмама. Угледавши је, Ђерзелез је поново „ван себе”: „Као и увијек кад би угледао женску љепоту, он изгуби у тили час сваки рачун о времену истинским односима и свако разумијевање за стварност која раставља људе једне од других” (Андрић 2004: 274).

Катинка му међутим остаје недостижна. Ђерзелеза то потпуно избацује из равнотеже: „Каква је ово шала опет? И какве су то жене до којих се не може као ни до Бога?” (Андрић 2004: 279).

На крају заврши у постељи проститутке Јекатерине. И поставља себи питање у унутрашњем монологу, које је уједно и основно питање читаве приповетке:

И још се једном јави мисао с којом је сто пута заспао, нејасна, никад докрај домишљена, а увредљива и јадна мисао: зашто је пут до жене тако вијугав и тајан, и зашто он са својом славом и снагом не може да га пређе, а прелазе га сви гори од њега? Сви, само он, у силној и смијешној страсти, цио свој вијек пружа руке као у сну. Шта жене траже? (Андрић 2004: 281).

Марко Краљевић

За разлику од Алије Ђерзелеза, Марко Краљевић је, после повратка на земљу, уверен да се и даље налази у јуначкој средини и није спреман да процени реалну ситуацију. Он се упушта у јуначку борбу са велосипедистом сматрајући га за опасног противника:

Попи још један леген вина, а дође крвав до очију, један даде Шарцу да попије, па онда врже тулумину у трави, самур-капу намаче на очи, и узјаши Шарца, који већ беше од пића крвав до ушију. Врло се јунак расрдио, и рече Шарцу: „Ако л’ ми га, Шаро, не достигнеш, сломићу ти ноге све четири!” (Домановић 1901: 6–7).

Разлог његовог повратка међу Србе је њихово вековно кукање и молба да се највећи српски јунак врати и освети Косово. Марко ту молбу дословно схвата, али узалудно тражи Србе који су га звали. У модерно време нестала је свест о јунаштву и о јуначкој храбрости, родољубивости, па чак и о некадашњем значењу родољубиве реторике. Позивање на јунаштво је постало фраза која ништа више не значи осим китњастог стила у реторици.

Марко је исто тако груб, неосетљив и бескомпромисан, мисли и делује на агресиван, екстреман начин. Као и Алија Ђерзелез, без престанка пије вино и љути се ако му се жеља не испуни одмах. Спреман је да у следећем моменту крене у двобој са сваким кога сретне на улици. Очекује га читав низ епизода у којима све ниже пада са престола јунаштва у стање бедног, трагичног лика. Механцију удари дланом по образу и помери му три здрава зуба. Жандарме, који му се приближе да га ухапсе, убије.

Тако доспева и у тамницу. Ту га онда потпуно физички преобразе: ошишају га и обрију, окују у тешке окове, обуку у бело одело и спроведу у Београд. Марко се најпре чуди, али постепено свикне на нове прилике и најзад се мирно преда судбини. По речима приповедача, почиње да се бави „корисним” пословима: носи воду, залива баште, плевти и полива лук, учи да прави бритвице, четке, кудеље и друге ствари. Након пуштања на слободу, он и даље тражи пут како да испуни своју мисију. Један Србин му каже: „Какво Косово на ове оскудне године?! Кошта то много! Велики је то трошак, мој брате!...”.

Кога год сретне у Београду, тај брзо заврши разговор с њим и каже: „Жу-рим у канцеларију! Сервус, Марко!”.

Уместо да задобије земљаке за свој циљ, застрашује их. Чуди се како се свет изменио, чуди се што Срби беже од њега, али ментално није у стању да препозна ситуацију и да схвати колико је његово понашање потпуно депласирано.

Највеће разочарање доживљава у „патриотском збору”, где сопственим ушима чује како „патриоти” позивају великог јунака Краљевића да им помогне. Кад се Марко спреми да им ту жељу испуни, опет га разочарају. Председник му каже: „То се тако говори да је стил лепши, китњастии. Старински си ти човек, брате слатки, па не знаш многе ствари! Наука је, драги мој, далеко дотерала”.

Последњи Марков покушај да буде користан на месту пандура опет је промашај, јер једном приликом избије свом капетану три зуба. Ухвате га после дугог окршаја и спроведу у лудницу на преглед где Марко заврши свој боравак на земљи. Кад поново изађе пред Бога, правда се: „Боже ми опрости, али ми се чини да и нису моји потомци, иако мене певају, него да су потомци оног нашег Суље Циганина”.

IV Контрастирање гестова и језика

Ефекат карневализације у разматраним приповеткама се постиже не само контрастирањем садржајних фактора него и контрастирањем гестова и језика главних протагониста. Епски Ђерзелез није само физички нескладан већ и својим гестовима и говором постаје смешан: није у стању да се изрази и врло неспретно води разговор са људима у својој околини: „ширио би своје дуге руке и кружио прецрним очима, као у кунића (Андрић 2004: 258). Његова прича о љубави је смешна, „казујући више рукама него ријечима” (Андрић 2004: 260). Насупрот томе, његови поступци су описани формулама из епских песама као: „Лети Ђерзелез као крилат”, „– Ха, потечи, Ђерзелезе, соколе! – Аферим, кењчино!” (Андрић 2004: 261).

Још јасније него Алије Ђерзелеза, дехероизацију Марка Краљевића прати контрастирање у поступцима и у језику. Марко се служи епским језиком, прича у десетерцу:

„Ој Бога ти, незнани јуначе
Чиј’ су ово пребијели двори.” (Домановић 1901: 8)

Он је оцртан истим хиперболизујућим потезима који су познати из јуначких песама, али који у приликама на крају 19. века делују апсурдно. Најочитије се то показује у опису судског процеса против њега који траје две године и пролази кроз све судске инстанце.

У сусрету са судијом, у средској канцеларији, сударају се два различита језичка нивоа као последица два различита мишљења и виђења света. „Питам, јесте ли чиновник, трговац, или радите земљу?, пита судија, а Марко одговара: – Није мени ни бабо орао, пак је мене хлебом одранио!”.

Марко свој исказ даје у десетерцу:

Ја ћу почи, ако нико неће,
Хоћу поћи макар доћи нећу,
Отићи ћу граду Цариграду,
Погубићу цара од Стамбола.

Срески капетан чита Марку тачке оптужнице и пита га за браниоца, а Марко, као да се налази у јуначком двобоју, дозива Милоша Обилића да га брани. Исто тако, када му у „патриотском збору” кажу да су му потребни жиранти, Марко епским десетерцем дозива побратиме. „Патриоти” му на то

иронично кажу да су му довољна само два. У Марков говор Домановић је уткао целе стихове узете из познатих епских песама. Тако Марко, када у приповеци разговара са Шарцем, каже:

„Давор, Шаро, давор, добро моје;
ево има триста шест лета
како сам се с тобом састануо
још се никад преплашио ниси
Бог ће дати те ће добро бити”.

У Подстицај аутора за карневализацију

После свега реченог поставља се питање: шта је подстакло Андрића и Домановића да карневализују епског јунака и коју поруку тиме желе да пошаљу читаоцима?

У тражењу одговора можемо кренути од времена када су написане приповетке, а то је почетак 20. века. Било је то време европеизације, која је у Србији, као и у другим земљама Балкана, почела већ у другој половини 19. века и постала још интензивнија почетком 20. века. То је време такозваног повратка Балкана у Европу са следећим главним циљевима: брисање свега шта је припадало османлијској прошлости и преузимање западних узора у свим сферама јавног и свакодневног живота. Тиме је преоријентација на културном и социјалном плану постала неопходна, али је у исто време наилазила на многе отпоре. Европски узор су били преузети у видљивим културним манифестацијама живота, између осталог у архитектури, техници, администрацији и науци, али мишљење и понашање човека у међуљудским односима и емотивним везама нису се мењали. Иако су вредносни систем прошлости, традиција и етика епских песама и патријархалног мишљења изгубили своју снагу, нови вредносни систем још није био устаљен. Ова распетост између мишљења и понашања патријархалног човека с једне, и захтева модерног времена с друге стране, показана је у оба дела. У њима се суочава лик јунака са сликом коју савремени људи имају о њему.

Андрићев став према свом јунаку

Ауторски став према главном јунаку у разматраним приповеткама је сличан, али и различит у исто време.

Полазна тачка у обе приповетке је епска слика. У Андрићевој књижевној визији епско језгро и смисао предања, међутим, добијају психолошку димензију. Ђерзелез је избачен из света мита и легенде и убачен у реалан свет, где је приказан као личност без јуначких мисли и жеље, као људско биће са физичким и менталним слабостима. Андрића сад више и не интересује лик јунака и јуначких подвига, него у лику Алије Ђерзелеза открива скривене, нагонске стране људске природе, његове жеље и снове, емоције и идеале, ломове и поразе, тиме и страдање (у том смислу в. Даловић 2014). Ђерзелеза

покреће тежња за љубављу и друштвеним признањем, али не успева да то оствари због својих физичких и менталних мана. Није у стању да правилно оцени себе, своје способности и мишљење, као ни захтеве других, посебно захтеве жена према мушкарцу.

Епски јунак узима дио истине за цијелу истину и покушава да живи по њој, тако нам дјелује гротескно, а истина коју је прихватио показује се као лаж – он носи у себи епски систем вриједности и сматра да му као јунаку припада најбоље, а баш због тога испада смијешан. Несклад између изгледа и идеје о себи овдје је основни извор смијеха (Даловић 2014: 211).

Може се рећи да Алија није био дорастао модерном, индивидуализованом животу. Носећи у себи дух епских времена, мислио је да као јунак може да осваја сваку, и најлепшу жену, али тај циљ хоће да постигне силом, епском снагом која често губи сваку меру. Стога је несрећан и трагичан. Он пати што не успева да оствари себе као мушкарца и као признату и цењену личност. Венецијанка је за њега недоступна; Земка се поиграва са њим, скрива му се и бежи; а Катинка постаје видљива само за тренутак, кроз капију и никад више. Његова потрага завршава се у наручју давнашње познанице, сарајевске проститутке Јекатерине, једине жене „до које се иде право”.

По мишљењу Сузана Даловић (2014: 207) приповедачки став карактерише „дух супериорне симпатије да иза сваког Ђерзелезовог поступка тражи човјека као мјеру ствари.” Карневализација је по њеном мишљењу

[...] послужила Андрићу да се нека важна питања о човјеку, његовом положају у савременом свијету и психолошкој страни људске природе из свијета филозофских идеја пренесу у свијет непосредног, конкретног чулног контакта ликова и догађаја. Његов пут није пут достојанствених и узвишених јуначких подвига и херојске славе, то је пут несрећног човјека модерног сензибилитета (Даловић 2014: 207; 213).

Андрићев став из муслиманске перспективе

Сасвим другачије оцењују ову приповетку критичари из муслиманске средине. Сматрају да Андрић свесно иронизује част и славу јунака бошњачке епске традиције. По њиховом мишљењу Андрић у свим својим делима муслимане Босне и Херцеговине представља на ружан, готово понижавајући начин, да је користећи њих, створио један стереотип који је изузетно штетан за Бошњаке. Између осталог, аутор Дурић приповетку о Алији Ђерзелезу поставља у једну линију са укупним делом И. Андрића, које почиње са његовом дисертацијом *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. По мишљењу Дурића (Дурић 1998) Андрић је већ у овом раду имао намеру да докаже штетно дејство османлијске владе за социјално стање становништва Босне и Херцеговине, да раздваја хришћане од Турака и да покаже инкомпатибилност турско-исламског и босанско-муслиманског начина живота.

Без жеље да уђемо у опширнију дискусију, која захтева посебну праву, сматрам да је Андрић без икаквих идеолошких оптерећености користио ликове као што је Алија Ђерзелез са циљем текстуализације традиције

и културне средине Босне и Херцеговине. Његово питање „Зашто је пут до жене тако вијугав и тајан?” је питање општељудских, а не односа између припадника различитих вероисповести; карневализујући поглед на те односе приморава читаоца да размишља у том правцу.

Домановић и његов јунак

Док Андрић у лику Алије Ђерзелеза открива нагонску страну, несрећан пут људског бића, Домановић у трагикомичним доживљајима свог јунака жели да разобличи морални пад, лицемерје и полтронство његових савременика (уп. Шуберт 2006). Он је био син сеоског учитеља и одгојен је у духу народне поезије. Познато је да је волео сеоско-патријархални начин живота и епску поезију до те мере да је својим пријатељима често писао писма у десетерцу. У исто време је био чврсти присталица слободе и противник свих видова тираније аутократије. „Краљевић Марко по други пут међу Србима” је писан под импресијом тадашњих друштвених прилика и као отпор према насиљу режима последњих краљева из династије Обреновића, Милана и Александра, као „манифест политичких догађаја” који су, по сведочењу Јована Скерлића, надахнули његове најбоље политичке сатире. Почетак 20. века у Србији је обележен као време заоштравања сукоба између режима и опозиције, јачање бирократског апарата, ограничавање слободе говора и окупљања, као и увођење полицијског терора. Када је због најаве женидбе краља Александра с Драгом Луњевицом Машин премијер Владан Ђорђевић дао оставку, краљ је образовао тзв. „свадбено министарство”, чији је главни циљ било омогућавање краљеве свадбе и стишавање узбурканих политичких страсти у земљи. У то време, у јулу 1900. године Радоје Домановић је постао писар у Државној архиви, а у марту 1901. писар у Министарству просвете и црквених дела. Међутим, Домановићев непомирљиви опозициони став не само да се није ублажио већ је постајао све израженији. У том периоду он у Српском књижевном гласнику објављује неке од својих најзначајнијих сатиричних приповедака: поред поменуте приповетке „Краљевић Марко по други пут међу Србима”, још и „Вођу” и „Страдију”. Домановићева сатира разара власт династије Обреновић, илуструје у карикатури ту власт и предаје је исмевању, суду народа. Сатира га је до извесне мере и бранила од цензуре. Домановић је својом сатиром ударио највише по пасивности и робовању филистарском конформизму, по трпљењу силе и насиља, по фразеолошком и демагогијском родољубљу, по пандурству, полтронству и издаји витешке традиције. У овом контексту Глигорић (1956: 347) запажа да је Домановић пре свега желео да брани витешку традицију и да је имао некритичан однос према патријархалности у којој је он видео друштвену основу националног живота Србије. Према њему, Домановић је и негирао европеизацију која је надилазала у културни и друштвени живот Србије.

У разматраном делу, међутим, у центар је постављен напад на лажни патриотизам и умереност норми ван етичких, хуманих и логичних граница, изопаченост и апсурдност поступака и схватања, однос стварности пре-

ма традицији, која је изгубила функцију. Радоје Домановић је овом сатиром погодио у језгро хвалисавог и лажног родољубља. У опису судског процеса против Марка јасно се осећа критички став Домановића према бирократији и ситничарском поступку судских органа тог времена. Саркастично удара по пандурима и онима који, било из користољубивости, било из полтронства или заузети ситним бригама – у граду својом каријером или на селу радом на њиви – служе понижавајућем режиму. Херојско-епској слици народне поезије у чијем су светлу израсли борци за слободу, Домановић супротставља сићушну и ниску прозаичност садашњице обележене празним хвалисавцима који се у свакој прилици позивају на Краљевића Марка и Косово, али кад својим делом то треба да посведоче, они се као мишеви скривају под скут режима. Овакво родољубље типично је за апсолутистички режим који заједно са потчињеним народом и празном реториком покрива унутрашње слабости.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2004: И. Андрић, Пут Алије Ђерзелеза, у: И. Андрић, *Мост на Жени*, Изабрана дела 1–X, Београд: Дерета, 256–281.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1986: М. Bakhtin, The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel), in: М. М. Bakhtin, М. Holquis, & С. Emerson (Eds.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, 10–57.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.
- Бахтин 2000: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter book world.
- Бахтин 2010: М. Bahtin, *Ka filozofiji postupka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Вученов 2008: Д. Вученов, Генеза Домановићеве сатире, у: М. Станојевић (ур.), *Лако Перо Радоја Домановића*, Крагујевац: Кораци, 65–77.
- Глигорић 1956: В. Глигорић, *Српски реалисти*, Београд: Просвета.
- Даловић 2014: С. Р. Даловић, Алија Ђерзелез у свјетлу карневала, *Филолог V*, 2014/9, Бања Лука, 205–214.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, О Радоју Домановићу, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Домановић 1901: Р. Домановић, *Краљевић Марко по други пут међу Србима, Данга, Вођа*, Београд.
- Дурић 1998: R. Durić, Der bosnische Held Djerzelez in der Historiographie, in epischen Liedern und in der literarischen Bearbeitung von Ivo Andrić, *Zeitschrift für Balkanologie* 34/1, 1–14.

- Максимовић 1999: Г. Максимовић, Домановићев смијех, *Зборник Филолошког факултета Универзитета у Приштини*, књ. 9, Приштина/Врање, 277–279.
- Поповић 2008: Б. Поповић, Алгорична сатирична прича, у: М. Станојевић (ур.), *Лако перо Радоја Домановића*, Крагујевац: Кораца, 11–59.
- Шуберт 2006: Г. Шуберт, Домановићев Краљевић Марко по други пут међу Србима – сатира или политичка парабола?, *Научни састанак слависта у Вукове дане 35/2*, Београд 2006, 265–271.

Gabriella Schubert

KARNEVLISIERUNG DES EPISCHEN HELDEN – „PUT ALIJE ĐERZELEZA” UND „KRALJEVIĆ MARKO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA”

(Zusammenfassung)

In diesem Beitrag werden zwei Erzählungen unter dem Aspekt der Theorie von Michael Bachtin zur Karnevalisierung betrachtet: „Put Alije Đerzeleza” [Der Weg von Alija Đerzelez] von Ivo Andrić, veröffentlicht 1920, und „Kraljević Marko po drugi put među Srbima” [Marko Kraljević zum zweiten Mal unter den Serben] von Radoje Domanović, veröffentlicht 1901.

Nach der Theorie von Bachtin ist ein karnevalistischer Blick erforderlich, um die Freiheit zu erlangen, sich geltenden Normen und durch Tradition festgefahrenen Vorstellungen zu widersetzen. Unter dieser Prämisse sind die beiden hier behandelten Erzählungen sehr ähnlich. In ihnen werden die epischen Helden entmythisiert; ihr Nimbus und Ehrenkodex werden dekomponiert und dem ambivalenten karnevalistischen Lachen preisgegeben. In beiden Erzählungen überlagern sich das Groteske, das Komische und das Tragische. Damit wird der Leser zugleich dazu motiviert, über die Ursachen der Karnevalisierung nachzudenken.

Trotz aller Ähnlichkeiten zeigen die beiden Erzählungen im Hinblick auf das Verhältnis des Autors zu seinem Helden auch Unterschiede auf: Indem er die mythische Wahrheit zerstört, sucht Andrić in der Gestalt von Alija Đerzelez eher die Leidenschaftlichkeit und die unglückliche Suche des Menschen nach Liebe und Anerkennung, während Domanović über die tragikomischen Erfahrungen seines Helden den moralischen Niedergang, die Heuchelei und Feigheit seiner Zeitgenossen entlarven will.

Снежана Д. САМАРЦИЈА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЛАЖ ЗА ОПКЛАДУ** (Елементи карневализације у фолклорним причама о надлагивању)

У српској усменој прози често се варира мотив надлагивања, било да су типски лажови анонимни или се њихове особине приписују Ћоси, Ери, Насрадину, Циганину, становницима одређене регије итд. Овом приликом анализирају се новеле о исповестима лажова (АТ 1920) и преплитања тог приповедног типа са фантастиком (АТ 852). Тим моделима својствени су елементи пародије, различити типови инверзија и гротеске. По Бахтиновој концепцији, управо су то чиниоци сложеног феномена народне смеховне културе. Указано је на могућу обредну матрицу (иницијацијске провере, аграрни ритуали), а посебно се разматрају процеси преобликовања модела, који се удаљавају од ритуално-митског комплекса.

Кључне речи: усмена проза, модели надлагивања, карневализација, антипонашање, инверзија, пародија, гротеска.

1. Лаж се пре прими него истина

Према каталогу интернационалних мотива приче о надлагивању представљене су у оквиру два различита жанра. За такав статус је, очито, пресудан наративни контекст, односно мотивација монолога лажова. Ако су те околности рефлекси иницијацијског теста, јунак испуњава услов принцезе или њеног оца. Када их, по њиховом захтеву, зачуди својим лажима, жени се принцем и ступа на царски трон (АТ 852). Елементи бајке су сведени на два делокруга (Проп 1982), док се фантастика неутралише самом оквирном погодбом. Главни јунак се не креће по далеким и чудесним просторима, нема ни чаробна средства, ни помоћнике. Динамичне авантуре изостају, а

* markosoft91@gmail.com

** Рад је део пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (Институт за књижевност и уметност у Београду), који финансира Министарство РС.

приповедање о немогућем остварено је само спрегом функција: постављање – испуњавање услова/зататка.

Други тип низања лажи нашао се међу „шалاما и анегдотама”. Постојани сегменти овог тематског круга су мотиви: стицања до неба немогућим средствима (АТ 1889 Е, 1889 К; 1960 Г; 1920 D*); приказивање биља и животиња огромних пропорција (АТ 1920 F, G); јунаково уповавање у земљу и ископавање (АТ 1882 А); остајање без главе и њено враћање (1886); присуство јунака на рођењу, крштењу или свадби свога оца (АТ 1962). Поступци грађења оваквих обрта су такође интернационални: хиперболизација, парадокс, инверзије. Нарушавањем односа у природи и породици, заједно са инверзијом човековог контакта са вишим силама, гради се особен антисвет. Догађаји и „доживљаји” нису чудесни, већ се изокретањем целокупног искуства и логичних релација обликују бизарне ситуације и гротескне слике. Када изостане ланац суштински неповезаних сегмената исказа, окосницу једноепизодичне шаливе приче (АТ 1542; 1626; 1875–1890) чини међусобно надлагивање лаже и паралаже.

2. Лаж чуо, лаж казао

Истоветни мотиви и веома слични типови надлагивања обрађени су у српској грађи и на српско-хрватском језичком простору. Овом корпусу својствена су и прожимања са елементима фантастике, само што се тада околности надлагивања више приближавају демонолошком предању него бајци. Међу шаливим новелама неутрализован је удео чудесног, управо погодбом о лагању, док се шаливе приче граде редуковањем наративног ланца на једну епизоду, односно реплике типски окарактерисаних ликова. И када се нарација развија помоћу примеса чудесног и без оностраних бића, структура варијаната је стабилна. Приказане су околности сусрета јунака са противником, који предлаже или захтева да се причају лажи, лажи без истине, оно што никад није било нити ће бити.¹ Након тога следи мање-више развијен монолог лажова, све док не добије опкладу, надговори, зачуди и савлада саговорника.

¹ Хронолошки преглед варијаната: 1) новелистичка обрада: „Лаж за опкладу”, Караџић 1988 (1821/1853): 2°/44°; „Лажљива прича”, Поповић 1861: 14–17; „Mlinar Čoso”, Стојановић 1867: XLIX°; Стојановић 1879: 101–106; „Konj i čovjek”, Босанске 1870: 10°; „Дечко и Ћоса”, Ристић и Лончарски 1891: V°; „Ћоса воденичар и дечак”, „Циганин и овчар нашли сан”, Ђорђевић 1988: 296°, 297° и Милошевић-Ђорђевић 1988: 544–545. Варијацију овог модела представља и развијање монолога на реплике које су конструисане као дијалог између лажова и саговорника, који стално коментарише његове изјаве: „Краљ и чобанин”, Караџић 1988 (1821/1853): 45°.

2) обраде са елементима фантастике: „Ћоса или досетљивост побеђује ђавола”, Николић 1843/1899: 6°/5°; „Kaj nigdar ne bilo ni ne bu”, Ваљевац 1858/1890°; (IV odeljak): LIX°; „Lažes”, Стојановић 1867: LI°; „Лаж”, Самарџија 1995 (1872): 55° и нап: 222; „Sedam laži”, Ваљевац 1875: 13°; „Лаж без истине”, Самарџија 1995 (1884): 56° и нап: 222; „O trih brati i o pedanj dugem starcu”, Строчал 1886: 62°; „Три брата”, „Ловџије и караконце (самовиле)”, „Што није било неће да буде”, Ђорђевић 1988: 293°, 294°, 295° и Милошевић-Ђорђевић 1988: 544.

Исповести лажова су веома сличне, а највиши степен променљивости испољава се при именовању јунака. Заправо, мотивација лагања и номенклатура постају важни чиниоци жанровског ситуирања текста. У новелистичком контексту надлагује се дете са лажним млинаром, Ћосом. Овај типски лик је само осенчен оностраним цртама – по физичком недостатку и простору за који се везује. Али, флексибилност типских црта испољава се и када сам Ћоса мора да својим лажима савлада – ђавола. Иницијалном формулом другог типа обрада маркирају се три брата. Развој радње потврђује њихову уобичајену поларизацију: старија браћа не извршавају задатак, а најмлађи их спасава. Битно се разликује и хронотоп надлагивања. Новелистички дуел одвија се дању, у воденици, док се над браћу надвијају опасности током зимске ноћи, усред шуме. Када остану без ватре тумарају по опасном простору. Пратећи усамљену светлост налазе особене чуваре ватре – склупчаног дива, односно најчешће бабу. Она има све атрибуте демона, а некад се и одређује као караконцула или самовила.

Занимљиво је да се међу свим млађим записима разлози надлагивања представљају као особен вид борбе на живот и смрт. Функција удаљавања јунака од куће, као и у бајци, нужна је за покретање радње (I, e³, Проп 1982: 34), само што су разлози одласка реалистични. Браћа крећу у шуму ради лова или по огрев. Задатак је увек исти – придошлица мора да лаже. Најстарији и средњи брат постају заточеници оностраног бића (VIII, X, Проп 1982: 38). Див, а понекад и баба, намерава да их поједе. За разлику од „класичне” бабе из бајке, која нпр. камени људе или искушава пасторку и маћехину ћерку², није јасно како ова шумска, зимска баба онеспособи јунаке. Пошто не испуне њен захтев, старија браћа не могу да се крећу и остају заробљени („у папучи”). Тек најмлађи решава препреку, прекомерно лаже и тиме савлада демона, ослобађа браћу и долази до ватре. Функција тешких задатака најсличнија је типу „задатака са одгонетањем” (XXV, T, Проп 1982: 66–67), јер се провера увек своди на вербални дуел. Очито је стапање делокруга противника и дариваоца (Проп 1982: 91–92), при чему стечено средство није чаробно, али је нужно да би браћа преживела и вратила се кући. Срећан исход не може бити везан са свадбеним весељем, јер су ликови већ ожењени људи, или је у новелистичким обрадама главни јунак веома млад и још није дорастао за брак.

Наративни контекст оба типа обрада не подразумева проверу главног јунака као решавање иницијацијских тестова, што је иначе карактеристично за стилизацију свих чудесних авантура младића и девојака (Проп 1990; Самарџија 2003: 63–72). Елементи фантастике су другостепени, лако се изос-

² Нпр. „Три јегуље”, „Опет мађија и пасторка”, „Како су радиле онако су прошле”, Караџић 1988: 29°; 35°; 36°. За разлику од баба Јаге из руске традиције (Проп 1990: 119–130), у српским бајкама се женски демон који угрожава људе у шуми именује само као баба, уз алтернатију противника (ала, Чивути и сл.). У другим типовима српских бајки мотив гашења ватре и потрага за њом води главног јунака до сусрета са дивовима или старцем који регулише смену дана и ноћи (Караџић 1988: Д 1°; Чајкановић 1929: 288).

тављају и замењују, али је изузетно стабилан монолог главног јунака, било да се он одређује као најмлађи брат или дете.

3. Оно што никада није било

Као и у интернационалном фонду, лагање се састоји из низања немогућих доживљаја. Приповедач-лажов је изузетно покретљив, успиње се до Бога и враћа на земљу, прелази велике удаљености помоћу пернате живине огромних пропорција, остаје без главе и враћа је, укопан у земљу трчи кући по алат којим ће се ископати. Поред биљака (просо) хиперболисане су и животиње (пчелац, кобила) или је животињски свет гротескно изобличен (две срне скачу на једној нози, ћорави патак, шантави гусан, хроми петео). И предмети су преувеличани (шиваћа игла, секира) или су направљени од несвакидашњег материјала (уже од мекиња, зечије длаке или воска) итд. Парадоксалне авантуре изокрећу логичан поредак између Бога и човека, живота и смрти, лета и зиме. Истим поступком се потиру породичне везе, јер је син старији од сопственог оца, присуствује очевом рођењу, крштењу или је говорџија на свадби родитеља. И природни циклуси су међусобно поништени, јер током жеге која омета жетву, приповедач не може да жетеоцима донесе воду зато што се заледио оближњи поток, кладенац или чак и Дунав. Завршница лагања додатно увећава гротескне елементе, уз особено вређање саговорника, који је захтевао надлагивање. Руковођени лепим грађанским манирима, записивачи су махом мењали исказе или „неприкладне” појмове графички обележавали тачкицама. Јер, последња реплика лажова често подразумева или непристојан гест (плажење језика, показивање шипка) или вид увреде у којој се лошијем лажову уместо хране нуде измет и излучевине, тј. „оно што се не једе”. У новијим записима експлицитно је наведено како такво обраћање пораженој страни прати приповедачев – смех (Ђорђевић 1988: 296°).

Успон јунака-казивача на небо подразумева успостављање и лако савладавање вертикалне осе света, док је повратак отежан. Епизода смештена „у небеско царство” гради се уз десакрализацију божанских сфера (Самарџија 2012: 11–24). Бог не даје људима жито већ присваја просо које узрасте до његових висина, прави проју и дроби је у млеко, крпи поцепану опаклију и зазире од човека. Јунаков повратак са небеса одложен је разним перипетијама, али се увек завршава падом, односно заривањем у земљу. Тако се релативизују и опозиције живот/смрт, душа/тело, горе/доле, небо/земља, Бог/човек, а иако је лажов укопан (готово сахрањен), одлази кући по алат којим се откопава, да би наставио нови низ бизарних авантура. Поигравање са телесним пропорцијама не обухвата само флору и фауну, већ и људску фигуру – без главе. У завршници лагања најчешће се јунаку руга његова глава, бежи од њега, клиза се по леду, други се смеју јунаку зато што је заборавио главу или животиња из јунакове главе једе мозак.

Дезинтегрисани светови, уз манифестације антипонашања, укључују и инверзије значења доминантног приповедног поступка. За све усмене форме (епска песма, балада, лирске врсте; мемората, анегдота) исповести ликова су доказ истинитости казивања-доживљаја. Само се при надлагивању преокреће смисао исказа у првом лицу једнине (Самарџија 1994: 421–430). Лаж се саопштава као истина, мада импулс за сам чин долази споља, пошто такав услов/захтев поставља привидно јачи противник. Сви сегменти и детаљи монолога лажова, укључујући и тријумф бољег преваранта, могу се препознати као део изокренутог света, који је својствен карневалској, празничној атмосфери (Бахтин 1978: 20–24). Истовремено, обредна стварност, релативизује и етичке категорије, што је карактеристично и за митске представе. У таквом контексту лагање није грех, већ се истина, честитост и поштење поништавају смеховним начелом. Због обредно-магијских разлога пожељно је – лагати, а неопходно смејати се и засмејавати друге.

4. Вели Блаж да је лаж

Чак и независно од тога да ли се фолклорне обраде надлагивања преплићу са фантастиком или је чудесно последица „наративизације паремија” (Мелетински 1996: 14)³, назире се поједини елементи обредног и митског комплекса. Најмлађи ловац, односно дечак којег шаљу да самелее жито или и сам Ћоса, могли би се посматрати као веома далеки потомци митских варалица. И њима и „komičnim dublerima kulturnog junaka” заједничка је позиција „medijatora između života/smrti, neba/Zemlje [...] zime/leta” (Мелетински б.г: 251). Фолклорне лажове из прича, са трикстерима какви су Локи, Гавран или Хермес (Мелетински б.г: 125, 195, 257) повезује и потпуна негација етичких конвенција. Али, док је митска прича о „лакрдјашким триковима” посвећена тумачењу стварања и устројства света, надлагивања немају ни такве функције ни таква значења. Монологе фолклорних лажова и њихове „подвиге” приближава митском времену само веома стилизована представа о ритму аграрног календара. То задржавање на временским условима, што иначе није својствено ниједном другом приповедном типу, испољава се на више начина међу причама о лагању. Представљају се сцене жетве и сетве; у Тешановом казивању о Међедовићу апострофира се време доживљаја („оно бијаше је-

³ За сижејни контекст надлагивања карактеристично је неутралисање метафоричног плана исказа. Овакав поступак остварује се „претварањем” фигуративне компоненте микроструктуре (пословице или загонетке) у радњу. То се посебно уочава код реализације израза типа: као да је пао с неба или иде као без главе, јер јунак приповеда како је пао на земљу при повратку са неба и под каквим околностима је заборавио главу крај воде. Превођење метафоре у дословно значење остварује се и кроз деструкцију загонетног описа. При загонетању нпр. о винограду, вину и грождју или диму и ватри или лепињи и хлебу итд. отац и син фигуративно мењају старешинство (Караџић 1988: 26°, 81°; Новаковић 1877: 16, 113, 114). Али, вештина надлагивања укључује обрте у којима је син буквално старији од оца. Међу причама о надлагивању веома су чести примери бизарних слика, које се граде деструкцијом метафоре из структуре загонетке, при чему се елиминишу и одгонетка и интонација даштања.

сен”); дете се поиграва са последицама врућине/хладноће; а оквирна сцена варијаната о залуталим ловцима подразумева студен, због које браћа траже ватру.

С друге стране, управо је антипонашање карактеристично за празничну атмосферу поклада. Таквим покладним ритуалима и играма својствено је „укидање свих хијерархијских односа”, док у празничном смеху доминирају „logika izokrenutosti [...] različiti vidovi parodije i travestije, degradiranja, profanisanja, lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja”. Амбивалентан, весело и подругљив празнични смех „izražava gledište čitavog sveta u nastajanju, kojem pripada i onaj koji se smeje” (Бахтин 1978: 17–18). Овакве светковине одржавале су се „u poslednje dane pred veliki post”, што указује на њихову генетичку везу „sa praznicima agrarnog tipa, koji su u svoj ritual uključivali i smehovni element” (Бахтин 1978: 15). Мењајући се под окриљем хришћанске идеологије, сегменти старијих слојева културе су налазили начина да „преживе”, само што се слабије испољавала њихова древна функција.

Амбивалентност поруге, смеха и празничног весела, које укључује и причања лажи, могле су повезивати коначну победу човека над зимским периодом и потпору плодности наступајућег периода године. Особена „семантика смеха” имала је и такве улоге у култу плодности политеистичких система.

„Осмех се претвара у гласан смех, који означава зачетак плода (у свим значењима), земљораднички богови се у храмовима опслужују богослужбеним радњама смеха. И ето, богиња плодности, Афродити, приносе хлеб, вино и јело од свих семена – панспермију; то приношење се прати шалама, које изазивају смех” (Фрејденберг 2011: 121).

А, управо такве околности сабирају се и у времену поклада. Током граничног периода између зиме и пролећа, често се испољава варљивост смене годишњих доба. Када се учини да је зимски период завршен, нагла студен угрожава пробуђену природу, усева и плодност предстојеће године. Зато се не бирају средства за савладавање опасности које прете опстанку, те се као посебан вид вербалне, заштитне магије можда прибегавало и лагању. Такве лажи могле су бити у служби борбе против тајанствене силе, која није имала моћ да распозна истину од лажи или надговори „обичног” смртника. Ослобађајући, обредни човеков смех, подразумевао би и тријумф победника, моћног да одагна смрт (зима) и обезбеди свеопшти берићет (сетва–жетва). Уосталом, када је чудесни противник – див, он испусти душу чим саслуша све лажи и одаје признање победнику: „Видим да знаш више од мене” (Самарџија 1995: 55°).

Занимљиво је да се међу млађим записима оквирна слика надлагивања временски подудара са покладним периодом. Али, обредно исходиште ових приповедних типова не одражава се јасно из наративне структуре. Такав смисао лагања можда се подразумевао у сеоским срединама, да би лагано потпуно ишчезнуо или се очувао тек на нивоу симболике појединих радњи и слика.

Постоје и посредни наговештаји о околностима, подстицајним за причање прича о тријумфу лажова. Вук је варијанту о Међедовићу слушао од Тешана Подруговића. Са њим се упознао почетком 1815, у зиму, када је Тешан животиарио од жетве трске. Тешан се са Вуком растао „одма по васкрсенију” (Карацић 1986: 394), те је и Тешаново казивање лажи могло бити рефлекс обредне ситуације, карактеристичне за Беле покладе. То је последњи дан Беле недеље, која је „најведрија седмица у месојеђама, а у њој је дан покладовања највеселији дан”. Испуњен је изобиљем и мрсном храном, „разним играма и шалама, када људи дају одушка себи” не би ли олакшали предстојећи период најтежег поста у години (Недељковић 1990: 23).

То празнично време нијансира и смисао приповедања, како је околности о покладама описао Јоаникије Памучина. Казивач завршава своју причу, обраћајући се неком од дотадашњих слушалаца: „Ако је лаж, предавам ти лаж на част, па причај и ти штогођ да не останеш јалов” (Памучина 2005, 338). Обредни контекст је јасан у дескрипцији поклада (Карановић 2008: 231–247), али се не осећа међу причама о надлагивању, или се таква функција надлагивања више не препознаје.

5. Лагала или фабуларни деривати обредног лагања

Немогуће је утврдити у ком „историјском” периоду је започело одвајање наративне структуре од обредне подлоге. Такође се не може наслутити ни када, нити у коликој мери се окончао раскид између причања лажи и ритуалног чина. Али, читав низ бизарних, гротескних обрада и пародијских обрта поступно је потпуно прешао у фиктивну сферу и заједнички фонд мотива, ликова и приповедних поступака. Тај свакако дуготрајан процес пратила је и измена намена лагања и надлагивања. Казивања лажи више нису била вид одбране од природних ђуди, већ одраз људских мана, вечите потребе да се, макар и кроз причу, појединац представи као бољи, богатији, супериорнији – у односу на друге и „туђе”. Таква измена функције приче подразумевала је померање смисаоног тежишта са ситуације надлагивања на особину јединке склоне лагању у потпуно различитим околностима.

Истовремено, иако је избледела функција обредног смеха, универзална тема је остала захвална за подсмех и поругу, а хиперболисана склоност ка лагању добила је и своје јунаке. Мада лажов може остати и анониман, сама особина се кондензовала у ликовима саговорника – лаже и паралаже. Иста особина лако се могла приписати и Циганину, Ери, Тоси, Насрадину или читавој групи, најчешће суседима из „противничког” табора (нпр. Јањевци, Нушић 1986: 155–156). Амбивалентна природа смеха, допуштала је и различите етичке процене лагања. Не више ритуални, већ сижејни контекст отварао је простор за тријумф смеха над привидно јачим, наивним или глупим саговорником. Више није било примарно због чега се мора лагати, већ је за саму причу постало значајније – ко ће кога слагати и надлагати.

Самим тим, проширио се и, заправо, постао потенцијално бесконачан тематски фонд надлагивања. Сведено на једну ситуацију, најчешће је варирано разметање лажова. Такав „лажа“ се махом хвали огромним купусом или зељем, све док га не надмаши власник још већег казана (АТ 1960 D). Сродне су и варијанте о гладним сапутницима, који одлуче да цела вечера припадне ономе чији је сан лепши (АТ 1626). Особен подтип превара остварује се заменом улога, попут ситуације у којој на царева питања не одговара игуман, већ манастирски мађупац (АТ 922). Разметање се везује и за чемерне младожење, када при просидби желе да се будућој тазбини представе бољи и имућнији но што јесу (АТ 1688; 1696*). У новелистичком склопу, верижну структуру типичну за надлагивање, чувају и казивања о глупим поступцима или изјавама (жене, дечака). Мада су другачије мотивисане, сличне су и приче о штети намерно начињене господару, зато што је обећао да ће слугу исплатити тек када се на њега наљути. Бизарне ситуације формално се могу приближити и бајци о принцези која се никада није насмејала, мада таквих варијаната нема много у српској грађи.

Многобројне приче о лажима и лажовима нису ничим условљене. Оне су слободне обредне функције (Карановић 2008: 231–247), а самим тим нису ни временски условљене календаром или тренутком када их треба казивати. Али, одговарајући мотиви „мушких“ приповедака могли би се посматрати и као фабуларни деривати покладних светковина,⁴ од којих су многе током времена заборављене.⁵

⁴ Могло би се приметити да не сежу само „историјски корени бајке“ до обредних исходишта, нити се фолклорна новела развила искључиво из бајке. Сличан пут генезе, од архаично-ритуалног комплекса до фикције, могли су проћи и поједини кругови фолклорних новела и шаливих прича.

⁵ Таква је нпр. игра о којој постоји сведочанство на самом почетку 20. века. „Љевка. На Беле покладе, пошто сунце зађе, отиде неколико људи, те осече обично два омања дрвета и то из општинског забрана, па начине ватру. Кад се ватра разгори, народ се око ње скупла. Ту се обично донесе: више клупа за седење и неколико дугих прUTOва. Како је тај дан, последњи дан мрска, то народ, долазећи доноси по штогод и за јело, па ту и вечера, а после вечере игра и пева. Пошто се одигра која игра почиње певање и мушких и женских, а за тим избирање Љевковође. То је младих највишег раста а при том довољно снажан да може водити љевку. Онај, који води љевку, узима прут и пари га у ватри с речима: – Гори, гори, ватро! За тим, кад га опари, позива момчадију да му се позади – за појас хвата. Тако хватајући се један за другог, направи се читав низ младића, а и људи који воле да учествују. Кад све буде готово, љевковођа поведе љевку, говорећи: – Хајд, хајд, љевко! Тако се трчећи обрћу око ватре дотле, док љевковођа не да знак да се пусте.

Ово је стар обичај; зашто се тако врши не уме нико одговорити, али је сигурно зато што од тога дана наступа пост, па се људи желе мало да развеселе.

Љевковођа се зна увек ко је, а пошто би се он оставио тога заменио би га други.

Кад се љевка пусти, настане прави жагор! Некоји се од момака направи на каква шаливица, те изводећи разне лакрдије веома занима народ. Све ово бива до неко доба ноћи, а за тим народ, праштајући се одлази кући.

Овај се обичај врши у једном крају вароши Свилајенца који се зове Бојача” (Луковић 1901: 72).

6. „И на част вам лаж” или ритуални ехо

Атмосфера празника и успомене на животне радости могле су подстаћи Вука да Јулијусу Шоткију исприповеда баш приче о Међедовићу, са завршним монологом орача и о надметању детета са Ћосом. Али, није било могуће да овом приликом записивач и казивач-Вук имају истоветан однос према причама о надлагивању. Представљајући их европским читаоцима, Шотки није ове варијанте само превео на немачки језик, већ их је „пренео” у другачију културу. Занимљиво је да из Шоткијевог превода изостаје „И на част вам лаж”, карактеристично обраћање публици из завршнице приче о Међедовићу (Мојашевић 1947: 166). Можда је и сам Вук другачије завршио казивање, или се самом преводиоцу није био по ђуди такав завршетак приче. За издавача недељника у којем је превод штампан, ова је приповетка била „незграпна”, али „оригинална”. Закључујући на основу ова два текста да је „српским бајкама” својствено „источњачко претеривање”, Бишинг је уз причу о Ћоси и детету подсетио своје читаоце на Минхаузена (Мојашевић 1950: 28–29).

Нису само странци тешко распознавали могућу обредну подлогу фолклорних монолога лажова. Мада су се међу рукописним збиркама нашле и приче „Ћоса и воденичар” и „Надлагивање”, Веселин Чајкановић их спомиње само у напоменама. Он упућује на Вукову причу и поводом Мутићевог записа констатује: „Врло скраћена” (Чајкановић 1927: 473; 480). Када је састављао антологију, ипак није изоставио обраде ових мотива. Иначе увек суздржан при оцени естетских домета народних приповедака, Чајкановић је открио своје мишљење о најпознатијој, Вуковој варијанти: „Завршетак доста слаб, јер ћоса, у ствари, ништа није изгубио, а дете ништа није добило, пошто је погачу било направило од свога брашна” (Чајкановић 1929: 401).

Прича је, на први поглед, изгубила смисао, док се пародијске инверзије, у зависности од афинитета читалаца, распознају тек као пуко и слободно изокретање свих односа између живих бића, природних циклуса, човека и божанских сфера. Могући, дубински слој надлагивања и функције тог чина (и смеха) нису се назирани у наредним етапама развоја културе. Шта се догодило са наративном конструкцијом, која је „ослобођена” обредно-митског контекста? И даље популарни, искази лажова су се обликовали и варирали кроз три основна типа, при чему су оквирни елементи фантастике и новелистички склоп донекле чували ритуални ехо. Само се међу шалјивим причама потпуно неутралисала мотивација лагања. Лажов постаје тек типичан носилац једне од људских мана, којима не треба тумачење, а погодне су за карикирање, изругивање, подсмех и смех. Пошто су пригушени разлози због којих ваља лагати, постало је важно како се лаже. Обредну прагматичност је сменила естетска сфера уметности речи. Духвитост згоде и забава постали су примарни циљеви приповедања, док је и сам смех – доброћудан, ведар, подругљив или злбан попримио другачији вид заштите од стварности.

То не би био усамљен пример деритуализације фабуларног материјала. Истоветна „генеа“ пратила је нпр. трајање загонетке (Карановић, Јокић 2007: 15–17) или морфологију бајке, која је прешла пут од обреда прелаза (Ван Генеп 2005) до прича о одрастању. У ширем комплексу развоја културе, сличан вид трансформације учава се у низу обичаја, који су се одржали, премда нико више не зна њихову исконску сврху.⁶

Изгубивши обредно-апотропојски карактер, надлагивање природних сила током трећег календарског месеца сваке године, није више било фиксирано ритуалним контекстом. Ипак, првобитни смисао и функције обредног лагања сачували су се у траговима. Такав контекст првенствено се концентрисао на март. Чак је и Вук оставио један веома посредан траг, тумачећи посебан удес човека, рођеног у „марчаној свијећи (луни)“. Ако се догоди да пре крштења преко детета пређе „мачка или друга какова погана животиња“, постаје човек са демонским цртама. Он се „смуца којекуда, и својом мајстројом, игром и шалом људе забавља и вара и новце од њих мами, али му ни ови новци не могу бити пробитачни, него како дођу тако и отидну“ (Карацић 1969: 173). За разлику од чаратана из српских веровања, који постају варалице стицајем несрећних околности, занимљиве су и алтернативе назива за месец март. У Вуковом *Рјечнику* могу се срести народни, тј. стари словенски називи за све месеце, међу којима се март означава као марач, ожујак и – лажак (Карацић 1986: 453; Недељковић 1990: 151) и лажитрава (Ђорђевић 1899: 72). Исти месец се назива још: лажујак, такође лажак, лажо и лага полага⁷, управо у значењу – лажљиви месец, током којег се не може веровати ђудима годишњих доба.

Одјек одавно заборављене обредне праксе лагања у одређено доба године дуго је одолевао, до пред крај 20. века, да би се данас готово изгубио. Месец март дефинитивно се испраћао првоаприлским шалама. Што је превара била уверљивија и смех је био ведрији, а шаљивџија – лажов умешнији. У тим различитим, невероватним обртима, и независно од могуће генезе сижеа о лагању, постојано одолева формула из Тешановог причања и Вукове приче – И на част вам лаж!

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- АТ: Aarne, A. – Thompson, S. (1961), *The types of the Folktales*, Second revision, F. F. Communications, LXXV, 184, Helsinki, 1961.
 Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.

⁶ Нпр. кићење новогодишње јелке и размена поклона, фарбање ускршњих јаја, вео који невеста ставља преко лица, бучно оглашавање аутомобила у сватовској поворци и др.

⁷ <http://hr.wiktionary.org/wiki/ožujak> (20. 06. 2017). Распрострањена су и предања која то „поtvrђују“, при чему се човеков конфликт са природним силама током марта месеца завршава трагично за жива бића (Карацић 1987: 222°)

- Босанске 1870: *Bosanske narodne pripovijetke I*, Zbor redovničke omladine bosanske u Đakovu, Sisak: Brzotisak I. Vončine.
- Ваљевац 1858/1890²: М. Valjavec, *Narodne pripovijesti u Varaždinu i okolici*, Zagreb: Knjižara dioničke tiskare.
- Ваљевац 1875: М. Valjavec, *Narodne pripovijesti iz susedne Varaždinu Štajerske*, Izvestje kr. realne i velike gimnazije i male gradske realke u Varaždinu koncem školske godine 1874/1875, Zagreb: Tisak Narodnih novinah.
- Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд: СКЗ.
- Ђорђевић 1988: Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, пр., поговор и напомене Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд: САНУ.
- Ђорђевић 1899: Ђорђевић/, Т. Р. Народна имена месеца, *Караџић*, Алексицац, I/3–4, 72.
- Карановић 2008: З. Карановић, Предања у контексту, од стварности до поезије (о заборављеном запису Јоаникија Памучине), *Међународни научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд, МСЦ – Филолошки факултет, 27/2, 231–247.
- Карановић, Јокић 2007: З. Карановић, Ј. Јокић, Обредни жанрови и књижевне врсте у покладним ритуалима. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, I, ур. З. Карановић, Р. Гикић Петровић, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Караџић 1969: В. С. Караџић, *Етнографски списи. О Црној Гори*, пр. Г. Добрашиновић, М. Филиповић, Београд: Просвета.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српски рјечник (1852)*, Сабрана дела В. Караџића, XI/I–II, пр. Ј. Кашић, Београд: Просвета.
- Караџић 1987: В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, Сабрана дела В. Караџића, IX, пр. М. Пантић, Београд: Просвета.
- Караџић 1988: В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела В. Караџића, пр. М. Пантић, Београд: Просвета.
- Луковић 1901: В. Луковић, Љевка, *Караџић*, Алексицац, III/3, 72.
- Мелетински б. г: Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Мелетински 1996: Ј. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, Нови Сад: Матица српска.
- Мојашевић 1947: М. Мојашевић, Две прве штампане Вукове приповетке, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 7–8, 165–168.
- Мојашевић 1950: М. Мојашевић, *Српска народна приповетка у немачким преводима од Грима и Вука до Лескина (1815–1915)*, Београд: Научна књига.
- Недељковић 1990: М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд: Вук Караџић.
- Николић 1843: А. Николић, *Народне српске приповетке, II*, Београд: Типографија Књажевства српског.

- Николић 1899: А. Николић, *Српске народне приповетке*, Београд: Издање Савића и Компаније.
- Новаковић 1877: С. Новаковић, *Српске народне заговетке*, Београд – Панчево: Књижара В. Валожића – Књижара браће Јовановића.
- Нушић 1986: Б. Нушић, *Косово*, пр. П. Влаховић, Београд: Просвета.
- Памучина 2005: Ј. Памучина, *Сабрана дела*, пр. В. Ковачевић, Билећа: Просвјета.
- Поповић 1861: С. Поповић, *Шалџиве приче*, Београд: Штампарија Николе Стефановића.
- Проп 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
- Проп 1990: V. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost.
- Ристић, Лончарски 1891: К. Ристић, В. Лончарски, *Српске народне приповетке*, Нови Сад: Штампарија браће М. Јовановић.
- Самарџија 1994: С. Самарџија, Приповедање у првом лицу у усменим прозним облицима, *Зборник Матице српске за књижевност и језик (посвећен Драгиши Живковићу)*, Нови Сад, XLII, 1–3, 421–430.
- Самарџија 1995: С. Самарџија, *Народне приповетке у Летопису Матице српске*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Самарџија 2003: С. Самарџија, Круг народних приповедака о прогоњеној девојци, *Зборник реферата и саопштења са међународног научног сасстанка слависта у Вукове дане*, Београд, XXXI/ 2, 63–72.
- Самарџија 2012: С. Самарџија, Када Бог крпи opakлију (представе о богу у усменој прози), *Бог II. Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011)*, ур. Д. Бошковић, Крагујевац, 11–24.
- Стојановић 1867: М. Stojanović, *Pučke pripovjedke i pjesme*, Zagreb: Brzotisaak A. Jakića.
- Стојановић 1879: М. Stojanović, *Narodne pripovijedke*, Zagreb: Hrvatski pedagogijsko-književni sbor.
- Строхал 1886: R. Strohal, *Hrvatskih narodnih pripovijedaka I. Narodne pripovjedke iz sela Stativa*, Rijeka: Tisak P. Battare.
- Фрејденберг 2011: О. Фрејденберг, *Поетика сизеа и жанра*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Чајкановић 1927: В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Београд: СКА.
- Чајкановић 1929: В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића.

Snežana D. Samardžija

A LIE FOR A BET
(ELEMENTS OF CARNIVALESQUE IN FOLKLORE TALES ABOUT LIES)

(Summary)

In serbian oral prose, stories about lying are often associated with typical anonymous liars or Čosa, Era, Nasradin, Gypsies, natives of a certain region etc. On this occasion, novellas about liar's confessions (AT 1920) are being analyzed. Their adventures are sometimes associated with fantasy (elements of fairy tales/demonological belief narratives; AT 852), but every version contains: types of inversion, paradoxes, grotesque and parody. According to M. Bakhtin, those are factors of the national laughter culture, while the opposite behavior is usual for celebrations and carnivals. This work points out the possibility of a ceremonial matrix (agricultural rituals), while the consequences of distancing from ritual or myth are especially being considered.

Оксана МИКИТЕНКО*
Институт мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського
НАН України, Київ

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ДОПРИНОС ПЕТРА Г. БОГАТИРЈОВА И НИКИТЕ И. ТОЛСТОЈА ПРОУЧАВАЊУ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ФОЛКЛОРУ СЛОВЕНА

Допринос Петра Г. Богатирјова и Никите И. Толстоја проучавању карневализације у народној култури, посебно поезици карневализације у народној књижевности, очитује се истовремено на теоријско-методолошком и конкретно-предметном плану вишестраних научних истраживања, као и значајним теоријским закључцима, а такође вештини уочавања законитости одређене појаве у сваком фолклорно-етнографском факту (нпр. *полазник*, *бадњак*), у исто време разматрајући саоднос „ниске” и „високе” културе. Принцип „функционално-структуралног” проучавања фолклора, који је П. Богатирјов формулисао 1929. у познатој књизи о магијским радњама, обредима и веровањима Закарпатја, а такође поставке његових класичних радова о народном позоришту и позоришним елементима у структури словенског обредног текста, добили су касније наставак и развитак у радовима Н. Толстоја (и московске етнолингвистичке школе) као сведочанство испољавања јединства народне традиције, што је посебно приказано у оквиру семиотике ритуала, имајући у виду семантичку интерпретацију синкретичног фолклорног текста и његових, из аспекта карневализације, релевантних магијских обредних елемената (ритуални смех, маскирање, антипонашање, дијалог, опсцена лексика и сл.).

Кључне речи: карневал, карневализација, фолклор, Петар Богатирјов, Никита Толстој, славистика.

У речнику научне и народне терминологије *Восточнославјанский фолклор* (1993) постоји термин „карневалност”, који се одређује као „низ особина (масовност, уличне поворке маскираних, маскарада, плесови, театрализоване игре, смех, осећање свенародног празника), које стварају атмосферу карневала”, а такође као „приказивање посебног погледа на свет, карактеристичног за народну (фолклорну и средњовековну) културу улице, са представом о јединству опозиција: рођење – смрт, горњи – доњи, похвала – грдња,

* oksana_mykytenko@hotmail.com

плач – смех у основи, које се огледа кроз призму универзалног смеха” (Некрилова 1993: 110). Бахтиновом дефиницијом карневала као „синкретичне представљачке форме обредног карактера” са језиком „символичких конкретно-чулних форми”, као и термином карневализације – „транспонована карневала на језик литературе”, наглашена је веза књижевности са токовима народне културе и живота. Спадајући у домен књижевности, такође и народне, карневализација истиче такве особине дискурса као смеховни принцип, систем травестија и инверзија, хуморно-иронично и гротескно преокретање света, које се манифестују у мистификацијама, прерушавању, ремећењу пропорција и премештању улога, фамилијарном понашању и говорном изразу и сл. (Речник: 339–340).

Није случајно што су феномени карневала и карневализације као његовог рефлекса и посебног виђења света у усменокњижевном тексту привукли пажњу Петра Богатирјова, који је пратио постојање живе фолклорне традиције у двадесетим годинама XX в. на територији Закарпатја и лично осетио стваралачке и активне токове народне културе. Резултате својих експедицијских и архивских истраживања у западној Украјини Богатирјов је представио у књизи *Магические действия, обряды и верования Закарпатья*, која се прво појавила 1929. на француском, а 1971. је била преведена на руски језик. „Патос ове књиге”, наглашавао је П. Богатирјов,

[...] је проучавање савременог стања ритуала. Синхрона анализа календарских и породичних обреда и обичаја, приповедања закарпатских сељака о натприродним створањима и појавама показала је да се ради о сталној промени форме и функције етнографских чињеница, и пружила могућност да се спроведе класификација ритуала на основу актуелне магијске функције (Богатирјов 1971: 6).

Овај рад, као и монографија *Народный театр чехов и словаков* и низ чланака који су ушли у зборник *Вопросы теории народного искусства* (1971), потврдили су приврженост Петра Богатирјова примени „семиотичких метода у етнографији”, а такође, изабраној још у млађим годинама, „функционално-структуралној методи”, која „доприноси проучавању [...] грађе као материјалне, тако и духовне културе, – бајања, изрека, магијских радњи, прича, песама и сл.” (Богатирјов 1971: 7). Истичући значај синхроне анализе за проучавање „одређеног дела живота ових ритуала, и дакле њихову еволуцију” (Богатирјов 1971: 179), научник је у исто време наглашавао значај историјског аспекта, сматрајући да проучавање са структурно-семиотичког гледишта даје одговор и на „различита питања историјске естетике, појаву одређених жанрова народне уметности, посебно народног позоришта” (Богатирјов 1971: 7). Фолклорна дела из таквог угла посматрања, којим се отварао пут истраживањима у области културно-филолошке (лингвистичке и фолклорне) географије, добијала су, према оцени дугогодишњег друга Богатирјова и коаутора – Романа Јакобсона, не само „најдубљи временски”, него и „најшири просторни дијапазон” (Толстој 2003: 588). Већ у својим првим радовима (реферату на I конгресу словенских етнографа и географа у Прагу 1924. и II конгресу у Пољској 1927.) Богатирјов је изјавио да „у различитим рејонима Закарпатја границе ширења одређених дијалекатских особина у об-

ласти фонетике, лексике и сл. подударају се са границама ширења етнографских чињеница” (Богатирјов 1971: 171), – теза која ће касније добити свестрану аргументацију и образложење у радовима Никите Толстоја и московске етнолингвистичке школе.

Из својих посматрања Богатирјов је извео закључак да су „посебне врсте народне уметности међусобно повезане и чине јединствену уметничку структуру” (Богатирјов 1971: 9). Роман Јакобсон, сећајући се првих заједничких научних подухвата, запазио је да нам је „анализа фолклорних дела, жанрова и њихова корелација као једне целине, отварала очи за нове проблеме, посебно су се у новом светлу појављивали исконски митолошки мотиви” (Толстој 2003: 588).

Поглед на народну культуру као целину био је полазна тачка свих чланова Прашког лингвистичког кружока, посебно у радовима Јана Мукаржовског – аутора бројних истраживања из поетике и структурне естетике и присног пријатеља Богатирјова. Полазећи од структурно-функционалне анализе различитих уметничких и културних врста (филм, архитектура, позориште, фолклор), Мукаржовски је поднео концепцију „семантичког геста” и покренуо проблем „интензионалности” као услов постизања „целокупности” уметничког дела (Зубрицка 1996: 324). Одјек ове теорије налазимо у примедби Богатирјова о „тесној и непосредној вези” гестикулације и позоришног покрета као „карактеристичне особине сељачког и градског фолклора” у чланку „Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре” (Богатирјов 1971: 469). Нагласимо да је позната структуралистичко-семиотичка школа из Таргуа касније засновала своје принципе на погледима Мукаржовског, и није случајно што је предговор руском издању радова истакнутог чешког лингвисте написао Јуриј Лотман. Мукаржовски, за којег је Богатирјов увек био „једноставно Пјотр”, ценио је свог колегу као „личност огромног мерила” и „научника светског гласа”, и наводио речи Леви-Брила који му је на једном од научних скупова признао да „између фолклориста целог света овај [Богатирјов] је најдаровитији” (Мукаржовски 2002: 17). Богатирјов је такође у своје време налазио подршку у радовима француског социолога, посебно за своју критику закључака антрополошке школе, који су, према њему, били „испод сваке критике” и донети „из аналогije”.

Треба нагласити да се двадесетих година XX в. испољио таленат целе плејаде истраживача народног стваралаштва из различитих земаља. Представници ове генерације, често пријатељи – Јан Мукаржовски (1891 г. р.), Пјотр Богатирјов (1893 г. р.), Михаил Бахтин (1895 г. р.), Владимир Пропп (1895 г. р.), Милован Гаваци (1895 г. р.), Роман Јакобсон (1896 г. р.) и други, делили су исте научне погледе и идеје, укључујући и методе „структурне анализе освајања фолклорне баштине” (Јакобсон).

Идеја карневалације и теорија дијалогизма Бахтина, где је текст „полазни податак и реалност”, значење речи, која „увек хоће да се чује”, актуализација – као резултат „максималне присности оног ко говори и адресата” – улоге фамилијарних жанрова и стилова, а такође експресивност као конституционално обележје говора, – највише се разоткривају у народној кул-

тури. Код Богатирјова налазимо запажање о „фамилијарном комуницирању маскираних и прерушених” током покладних обичаја (Богатирјов 1971: 113). Бахтиново схватање континуитета фолклорне традиције која напаја културу и отвара перспективу „бесконачности” људског дијалога у складу је са тезом Богатирјова (и других представника Прашког лингвистичког кружока) о „сталној дифузији између високе и народне уметности” (Богатирјов 1971: 24). И у овом случају (као и са историјско-компаративном методом) идеје лингвиста прихватили су и стваралачки пренели на своју грађу њихове колеге – историчари књижевности и културе.

Проучавање народног позоришта оправдано се сматра централном темом целе научне делатности Богатирјова, што је признао и сам научник, нагласивши да је његова монографија о народном позоришту код Чеха и Словака „основна” у зборнику из 1971. Истраживањем позоришта Богатирјов је почео да се бави у младости, а 1922. објавио је у Берлину *Программу изучения народного театра*, коју је припремио заједно са Јакобсоном још 1919. у Москви. Управо на примеру народног позоришта њих двојица покренули су многе значајне проблеме естетике, између осталог повезаност уметничких средстава народног, средњовековног и барокног позоришта, а такође саоднос позоришне уметности и фолклора – посебно са ритуалом и магијским радњама. Зато је посебну пажњу Богатирјова привукла карневалска култура и „вашарски фолклор”, а чланак „Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре” јавио се, према њему, као „на неки начин допуна књиге о народном позоришту”. Разматрајући дијалoшку природу текста народног вашара (узвици трговаца, узречице вашарских и вртешких „дедица” и учесника народног вертепа, досетке *Петрушке* и сл.), прожет „веселим расположењем вашарске гомиле и нарочитом карневалском атмосфером, о којој је писао Бахтин”, Богатирјов закључује да овде „свуда влада култ смеха” као „потпуно фолклорна појава” (Богатирјов 1971: 9).

Истраживачи научне баштине П. Богатирјова оправдано запажају да је он знао у сваком конкретном фолклорном или етнографском факту уочити „законитости целокупне појаве” (Солнцева 2002: 6). Нужност да се пажња скреће на различите детаље наглашавао је и сам истраживач, говорећи о примени експерименталне анализе чињеница, „које можемо пратити сваког дана”. Такав прилаз омогућио је дубинску анализу најразноврсније грађе и углавном лично засведочене фактографије коју налазимо у његовим радовима.

Своје схватање културе као полифункционалне појаве, корелативно Бахтиновом појму културне полифоније, Богатирјов је формулисао на основу дубинске анализе народних обичаја, а такође драмских обреда, и образложио у монографији *Народный театр чехов и словаков*. Књига под насловом *Lidové divadlo české a slovenské* (Praha, 1940) прво је изашла на чешком, и исте године била је одбрањена у Москви као докторат. Анализирајући народни карневал, аутор разматра његове саставне делове, односно позоришне елементе, који, према њему, „мање-више прожимају ритуале и обичаје, дечје игре, приповедање и сл.” (Богатирјов 1971: 23).

Проучаваоци словенског фолклора, међу њима и Виктор Гусев, одређују карневал као масовни народни празник којим се испраћа зима, и истичу његову генетску везу са архаичним аграрно-магијским ритуалом за подстицање плодности. Празник се спроводи и данас, и његови називи у различитим словенским традицијама одражавају временски период између постова: рус. *масляна*; бел. *сырніца*, *сырна нядзеля*, *запусты*; укр. *масниця*, *масляна*, *масляниця*, *колодка*; болг. *сирне поклади*, *ората*, *орадие*, *сирница*; серб. *сирнице*; макед. *сирница*; хорв. *masopust*, *pust*; словен. *pust*; польск. *zapusty*; чешск. и словацк. *mesopust* (*fašank*, *fašiang*); сербо-лужицк. *zapust*, *postnice* (Гусев 1993: 109).

П. Богатирјов је такође обратио пажњу на календар, и посебно на „народне изведбе током поклада, карневале, када прерушени изводе велике или мале призоре”, а „у веселим покладним поворкама очитује се утицај градских карневалских процесија”. Нагласивши „посебну улогу хумора” и „необузвано весеље” за време покладних карневала и сеоских обредних игара, посебно ходање са медведом, Богатирјов запажа како је посматрао народне покладне забаве—„ворачке” у Клатовској области или карневал у селу Дивље близу Софије, када су прерушени мечкар и медвед на ланцу опкољавали пролазнике и нису их пуштали док се не откупе. Овом приликом он износи закључке о значају маске у народним карневалима и истиче улогу импровизације у „драмским сценама на свадби, а такође у карневалским изведбама” као неопходни услов очувања традиције: „Па, кад се импровизација не би уносила у све облике народне уметности, традиција би постала шаблон” (Богатирјов 1971: 400).

Поглед П. Богатирјова уперен је углавном на обредну културу и народне обичаје у Закарпатју, у првом реду на народно позориште као маркантну особину традиције региона, која јарко рефлектује „основно” обележје позоришта – преображавање (звучно и визуелно опонашање), са магијском функцијом као „доминантном” (Богатирјов 1971: 14). Подстицање плодности је основно, према Богатирјову, семантичко обележје ритуала новогодишњег и божићног циклуса, нарочито у ритуалу *полазника*. Ову тему он је обрадио у обимном чланку „’Полазник’ у јужних славјан, мађяров, словаков, поляков и украинцев” (1932–1934) у часопису *Lud Słowiański* (Kraków) (Богатирјов 1932; Богатирјов 1934). У својим радовима, посвећеним компаративној анализи фолклорних врста „везаних за ритуал и магију” (нпр. формула за додељивање блага) више пута анализирао је ритуал, који објашњава јединство и „природну међусобну повезаност различитих врста народне уметности” (Богатирјов 1971: 430). У чланку „К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян” (који посветио је Ф. Вољману), Богатирјов разматра формуле полазника, праћене обредним радњама (имитирање поза и опонашање домаћих птица и животиња – прављење чучњева, подскакивање, плесни покрети и сл.).

Приговарајући В. Чајкановићу – „неуспео покушај Чајкановића да објасни ритуал полазника из култа предака” (Богатирјов 1932: 109), Богатирјов ипак није негирао везу са култом предака, већ је сматрао да су „божићни ри-

туали мешавина ритуала, од којих сваки тежи свом циљу”. Због тога што су ритуали доживели „низ различитих религијских система”, објаснити грађу код једног словенског народа користећи исту код другог, убеђен је Богатирјов, „бива лакше и убедљивије” него код античких народа (Богатирјов 1932: 112) – захтев који се и дан-данас често занемарује.

Валерија Усачева, аутор чланка о полазнику у етнолингвистичком речнику *Славянские древности* (Усачева 2009: 128–131), као и у другим издањима (Усачева 1978), у свом раду „Театральные элементы в структуре славянского ритуального текста” у зборнику посвећеном Петру Богатирјову, између осталог запажа да је ритуал, упоредо са нестајањем магијско-сакралне суштине одржавао „традицијом наметнуту форму” и претварао се „у нешто друго” – управо у игру, спектакл, драму. На тај начин, драмски и позоришни елементи у структури свадбених ритуала, а такође карневалских поворки, полако почињу узимати превагу и замењивати обред, који постаје изведба и игра (Усачева 2002: 306); у исто време почетна семантика сачувана је на нивоу вербалне формуле.

Запажања Богатирјова у вези са формулама додељивања блага потврдила је Људмила Виноградова, истражујући проблем архаичних елемената у словенској народној култури. Управо на примеру изрека полазника она говори о ритуалним песмама као бајању, полазећи од конструкције двочлане компарације у формулама којима се жели благостање, а такође у врацбинама и магијским обредима као примарним (Виноградова 1978: 8–13).

На примеру „полазника” Богатирјов је формулисао принципијелни захтев синхроне анализе – да се пружи опис ритуала и његово схватање код сељака, и да се одреди генетска веза ритуала код Јужних Словена, Украјинаца, Словака, Пољака и Мађара (Богатирјов 1932: 114). Овај принцип нашао је образложење, свестрану употребу и даљи развој у радовима московске етнолингвистичке школе, у првом реду код Никите Толстоја, који је проценио идеје Богатирјова као „благовремене” и „убедљиве”. Заснивајући своју теорију реконструкције словенске духовне културе на тези о „заједничкој природи језика и културе”, као и „вишеслојевитости духовне културе”, Толстој образлаже могућности реконструкције користећи методе „унутрашње” (односно у оквиру једног макросистема или „културне породице”) и „спољашње” реконструкције, нагласивши да је тек после ових етапа „дозвољено” да се приђе грађи несродних језика, као и културама различитих система (Толстој 1995: 44).

У чланку „Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядности”, који је објавио московски часопис *Театральное пространство* (1979), Толстој поставља питање „настанка” и „доисторије” словенског народног позоришта, и позива се на монографију Богатирјова, а такође на „занимљив рад” Виктора Гусева „Истоки русского народного театра” (1977). Запажајући позоришне елементе у словенским ритуалима, Толстој истиче „најинтересантије” календарске ритуале, који чине један „доста чврст и консеквентан, мада и отворен систем” (Толстој 1995: 114). Анализа покладних маскирања у Јужној Србији и Македонији (*цамалари, бабари, василичари,*

јешкари, русалије) сведочи, према аутору, у прилог „великој отворености” цамаларске и сличних изведби са „јарко израженим позоришним особинама”, због чега цела изведба оставља утисак позоришног комада и разоноде, а истовремено чува „основни ритуални смисао – изазвати плодност”. На основу структурне анализе обредног текста, Толстој доноси закључак о „типичном” у народним обредима покладног циклуса синкретизму ритуалног и позоришног начела, и о могућности да се на том материјалу објасни „позната у науци теза” о развоју позоришта од ритуала према представи (Толстој 1995: 119).

Осим наведених божићних и новогодишњих ритуала Толстој проналази позоришне елементе у јужнословенском оказионалном ритуалу *вучари*, а такође у балканским обредима *Тодорица* и *бадњак*. Овом приликом он упоређује ритуале балтословенске традиције – литвански *kalâdė*, украјински *колодий* и српски *бадњак*, и на основу компаративне анализе запажа њихове паралеле и заједничке елементе, што отвара перспективу ширих типолошких и генетских веза (Толстој 1995: 123–148).

Ретроспективна анализа словенске духовне баштине, убеђује Н. Толстој, не само што је „принципијелно и теоријски” оправдана, него је таква метода „практички целисходна”. Толстој је наглашавао да „модерни прилаз” проблему тражи да се обави пут од „новог” према „старом”, од „савремености (XIX–XX ст.) према древности”. Само утврдивши перспективну еволуциону узастопност „у супротном смеру”, могао би да се и потребно је да се тај ред „преврне”, вративши читавом развојном процесу његову „историјску доследност”. Такав начин истраживања Толстој је метафорички одредио као „методу копања тунела са две стране, из далеке прошлости и из данашњег дана” (Толстој 2003: 562). Анализа писаних споменика, као и књижевних дела XVIII в. (Јован Рајић, Алексиј Везилић), а такође народне (вашарске, масовне, градске) књижевности у контексту такозване „треће културе”, односно „културе за народ”, и друга питања постављају се у вези с његовим основним „проблемима интересовања” – присутности народних митолошких веровања код Словена.

Интересантно је да исту метафору „копања тунела” налазимо и код Богатирјова. За њега је анализа фолклорног текста (вокалног, музичког, кореографског, усменог, драмског и др.) најпре означавала истраживање односа традиције и импровизације. Проблем, који је разматрао у више радова („Традиција и импровизација в народном творчестве”, 1964; „Импровизација и норми художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных куртинках, сказок и песен о Ереме и Фоме”, 1967), привукао је пажњу Богатирјова још у младости, када се заједно са Јакобсоном бавио проблемом колективног и индивидуалног начела у народном стваралаштву. Овом проблему враћао се касније и на фонду различите грађе, такође епске традиције (Богатирјов 1962; Богатирјов 2006). Анализом импровизације, сматра Богатирјов, може се објаснити „специфичност народних позоришних дејства”, а такође разумети њена улога „у професионалном позоришту”. У једном свом чланку наводи речи познатог редитеља Всеволода Мејерхолда:

Основни проблем савременог позоришта јесте проблем очувања импровизаторске глумачке вештине у сложенјој и тачној режисерској форми спектакла. Обично се дешава, као у басни: извучеш нос – западне реп... Разговарао сам недавно са Константином Сергеевичем [Станиславски]: и он слично мисли. Налазимо решење истог проблема, као градителји тунела под Алпима: он креће с једне стране, а ја с друге, међутим негде на средини обавезно се морамо срести (Богатијров 1964: 8).

Такав смер – у „сусрет” модерним прилазима и истраживачким методама, оригиналним идејама и принципима, актуелним проблемима и обр-разложеним резултатима анализе, научним сумњама и светским признатим открићима, била је научна делатност Петра Богатијрова и Никите Толстоја – двојице истакнутих истраживача словенске културе.

ЛИТЕРАТУРА

- Богатијров 1932: П. Богатырев, «Полазник» у южных славян, мађяров, словаков и украинцев. Опыт сравнительного изучения славянских обрядов, у: *Lud Słowiański*, t. 3, zeszyt 1, dział B, Kraków, 107–114.
- Богатијров 1934: П. Богатырев, «Полазник» у южных славян, мађяров, словаков и украинцев. Опыт сравнительного изучения славянских обрядов II, у: *Lud Słowiański*, t. 3, zeszyt 2, dział B, Kraków, 212–273.
- Богатијров 1962: П.Г. Богатырев, Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов, у: *IV Международный съезд славистов, Материалы дискуссии*, т. 1, Москва: Издательство Академии Наук СССР, 470–472.
- Богатијров 1964: П.Г. Богатырев, *Традиция и импровизация в народном творчестве*, Москва: Наука, 1–9.
- Богатијров 1971: П.Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*, Москва: Искусство.
- Богатијров 2006: П.Г. Богатырев, *Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы)*, /Составление, вступительная статья, комментарии С.П. Сорокиной, Москва: ИМЛИ РАН.
- Виноградова 1978: Л.Н. Виноградова, Заклинательные формулы в календарной поэзии славян и их обрядовые истоки, у: И.М. Шептунов (ред.) *Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции*, Москва: Наука, 7–25.
- Гусев 1993: В.Е. Гусев, Карнавал р., б., у., у: К.П. Кабашников (ред.), *Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии*, Минск: Навука і тэхніка, 108–109.
- Зубрицка 1996: М. Зубрицка, Празьке лінгвистичне коло, у: М. Зубрицка (ред.) *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, Львів: Літопис, 324–325.

- Мукаржовски 2002: Я. Мукаржовский, О Богатыреве, у: Л.П. Солнцева (ред.) *Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи*, Санкт-Петербург: Алетейя, 16–18.
- Некрилова 1993: А.Ф. Некрылова, Карнавальность *p.*, Карнавальнасць *b.*, Карнавальність *y.*, у: К.П. Кабашников (ред.), *Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии*, Минск: Навука і тэхніка, 110.
- Речник: *Rečnik književnih termina*, fototipsko izdanje, (ur.) D. Živković, Бања Лука: Романов.
- Солнцева 2002: [Л.П. Солнцева] От составителя, у: Л.П. Солнцева (ред.) *Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи*, Санкт-Петербург: Алетейя, 5–15.
- Толстој 1995: Н.И. Толстой, *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*, Москва: Индрик.
- Толстој 2003: Н.И. Толстой, *Очерки славянского язычества*, Москва: Индрик.
- Усачева 1978: Обряд «полазник» и его фольклорные элементы в ареале сербохорватского языка, у: И.М. Шептунов (ред.) *Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции*, Москва: Наука, 27–47.
- Усачева 2009: В.В. Усачева, Полазник, у: Н.И. Толстой (ред.) *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, т. 4, Москва: Международные отношения, 128–131.

Оксана Микитенко

ВКЛАД ПЕТРА Г. БОГАТЫРЕВА И НИКИТЫ И. ТОЛСТОГО В ИЗУЧЕНИЕ
КАРНАВАЛИЗАЦИИ В ФОЛЬКЛОРЕ СЛАВЯН

(Резюме)

Вклад Петра Г. Богатырева и Никиты И. Толстого в изучение карнавализации в народной культуре, и в частности поэтики карнавализации в фольклоре, проявляется как на теретико-методологическом и предметно-конкретном плане разносторонних научных исследований, так и со стороны теоретических заключений, а также в мастерстве увидеть в любом фольклорно-этнографическом факте (напр., *полазник*, *бадняк*) закономерности проявления диалектной народной традиции, с учетом соотношения «низкой» и «высокой» культуры. Принцип „функционально-структурального” изучения фольклора, сформулированный П. Богатыревым в 1929 г. в знаменитой книге о магических действиях, обрядах и верованиях в Подкарпатской Руси, а также положения его классических трудов о народном театре и о театральных элементах в структуре славянского обрядового текста, в дальнейшем нашли продолжение и развитие в трудах Н. Толстого (и московской этнолингвистической школы), став доказательством единства народной традиции. Ритуал, рассмотренный в рамках семиотики, позволил дать семантическую интерпретацию синкретичного по своей природе фольклорного текста и релевантных с точки зрения карнавализации обрядовых магических элементов (ритуальный смех, маска, антиповедение, диалог, обценная лексика и под.).

Јасмина С. ЈОКИЋ*
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 6. 11. 2017.
 Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СВАДБЕ У УСМЕНИМ ДРАМСКИМ ОБЛИЦИМА**

У раду се полази од Бахтиновог тумачења карневала као *другог, празничног живота народа*, те поступка *карневализације*, односно транспоновања карневалског – смеховног начела у различите уметничке форме. Стога ће предмет проучавања у овом раду бити различити елементи карневализације у тзв. *народним играма*, који представљају рудиментарне форме усмене драме. На разнородној етнографској грађи и записима драмских игара и драмских елемената обреда који су се изводили у току зимског периода (тзв. *месојеђа/месница и поклада*), разматраће се они примери у којима се на шалвив начин инсценира свадба, која иначе представља један од кључних и најкомплекснијих обреда прелаза у нашој традиционалној култури. Уочљиво је да се у усменој драми на типски начин приказују главни учесници свадбе, при чему су обавезно присутни елементи инверзија полова помоћу прерушавања (ритуална травестија), хиперболизација телесности (посебно доњих делова тела и полних органа), ласцивно понашање и опсени говор (псовке, шалвиви благослови и клетве итд.), што су све типични елементи традиционалне смеховне културе.

Кључне речи: Михаил Бахтин, карневал, карневализација, ритуални смех, обреди прелаза, месојеђе, покладе, усмени драмски облици, шалвива свадба.

Говорећи о карневалским светковинама у западној Европи, Бахтин наглашава да је то „*drugi*” или „*praznički život*” народа, који се од свакодневног разликује пре свега по томе што је „*organizovan na principu smeħa*” (в. Бахтин 1978: 13).¹ У нашој традиционалној култури овим светковинама аналогни су период месојеђа, Беле недеље и поклада,² који су представљали изузетно

* jasminka.jokic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Бахтинове поставке о односу карневала и народне смеховне (празничне) културе, као и могућност њихове примене у усменом стваралаштву разматра се у: Карановић, Јокић 2009.

² Месојеђе/Меснице је време између два најдужа поста – божићног и ускршњег, односно између Божића и поклада. Бела недеља је назив за седмицу пред ускршњи пост. Последњи дан ове седмице назива се *беле/велике/завршине/поштене* или *ускршње покладе*. Под појмом *покладе* у

важан сегмент у систему обележавања и светковања преломних фаза кроз које пролази природа током годишњег циклуса. Наиме, поменути период везан за време око зимске краткодневице или непосредно после ње, а обредно весеље и смех који су притом били обавезни представљају остатак древних ратарских обредних светковина чија је сврха била да „pomognu zemlji da se probudi za novi život i novo rađanje” (Проп 1984: 149). Због тога су се и у нашој фолклорној традицији управо тада изводили обреди у којима су доминантни елементи фолклорне драме: крећу се маскиране поворке по селу или се изводе игре на сијелима (дневним и ноћним, у затвореном или на отвореном простору).³ Понегде су се игре у затвореном простору и маскирани опход села одигравали паралелно (в. Мићевић 1952: 156).

Чланови коледарске дружине често су маскирани тако да на шаљив начин представљају свадбу, те су и њихови називи и подела улога у складу са овом идејом: *младожења*, *млада/невеста/снашка*, двојица *деда* или *дед и баба* (в. Филиповић, Томић 1955: 93–94; Ђорђевић 1958: 328–329; Николић Стојанчевић 1974: 534; Антонијевић 1997: 57; Зечевић 2008: 84). Притом је једна од најзанимљивијих фигура међу њима *млада*, коју представља мушкарац (обично леп младић) преобучен у свакидашње женско рухо, а уз то се повеже белом марамом и закити неким зимским цветом, док за појас задене преслицу око које је привезано повесмо кучине. Она иде у друштву са дедицом и певачима, и то скромно и мирно, не говори много, него само одговара на питања и за време извођења обреда у кући преде кучину. Због тога што коледарска млатка почиње прести од Св. Игњата, жене по селима отада не преду до Божића.⁴ Има задатак да љуби све старије у кући, да диже са земље *танур* после свршеног чина, да прима новчане дарове. Понегде се пољуби са неком од присутних девојака, користећи забуну (Ђорђевић 1958: 328–329, 335). Гледаоци током извођења обреда често задиркују *невесту*, док је чланови коледарске дружине бране, али у појединим варијантама извођења то чине само коледари, или пак *младожења* (или *дедица*) фингирају полни акт са њом. То задиркивање заправо се своди на *непристојне радње* (попут штипања, егзибиције одређених делова, мимике која јасно наговештава еротичне жеље), како их дефинише Слободан Зечевић, које су по његовом мишљењу „рудимент некадашњег стварног спајања полова” (Зечевић 2008: 96). Карневалски елементи овде су присутни не само у слободном понашању и отвореном приказивању еротских радњи, него пре свега у замени полног идентитета

најширем смислу подразумева се дан уочи вишедневних или вишенедељних постова (в. Недељковић 1990: 21–26, 152–153, 184). Више о историји употребе термина *меснице/месојеђе* в. у: Бојанин 2009. Обредном смеху и усменим жанровима у поменутом циклусу празника посвећени су радови: Карановић, Јокић 2007 и Карановић, Јокић 2011.

³ О веселој атмосфери која влада током одржавања ових скупова и контексту њиховог извођења сведоче и описи појединих сакупљача (в. Милићевић 1894: 183; Холуб 1927: 35). Више података о записима ове врсте народног стваралаштва в. у: Јокић 2011; Јокић 2013.

⁴ Предење је трајало за све време јесење-зимског периода, а прекидано је само у време божифних празника. Уколико је обављано у дане када је то забрањено, имало је магијски карактер. Јавља се и као функција неких митолошких бића и исказује везу са оним светом. Мотив да нечиста сила преде одразио се у поворкама машкара, али у том случају предење симболизује богатство и умножавање (СМ: 444–445).

тзв. *младе/невесте*, чега су свесни и извођачи и гледаоци. Иста врста замене врши се и у покладним маскираним поворкама, које се јављају под различитим именима: *оле, олалије, дивље свадбе, дедице*, а „имају много заједничких црта или су готово идентичне с коледарским опходима” (Антонијевић 1997: 57). Покладну свадбену поворку чинили су такође млада (у белој хаљини са велом на глави и венцем од трња), младожења (има дуге бркове и браду, понегде јаше на магарцу), стари сват и кум (носе свеће од тулузовине), војвода (у дроњцима, са звонима око појаса и ногу), свекар и свекрва (у дроњцима, свекар носи мачугу са задебљањем, а свекрва корпу са лутком/дететом), поп (уместо кадионице има стару кутију са жаром и сувом паприком коју кади, бакрач са водом и метлицом уместо босилка, којом шкропи) и остали сватови. Обилазе село на коњима и, уз пратњу музике, изводе разуздане игре и благосиљају за плодност, а свекар штапом напада невесту и фингира полни акт. Када се опход заврши, обавља се чин венчања око неког дрвета, после чега настаје игранка, уз страховито ударање и пометњу (Антонијевић 1971: 181; Антонијевић 1997: 57–58). Сличан сценарио и подела улога забележени су и у покладним извођењима свадбе у другим крајевима (в. Грбић 1909: 31–32; Петровић 1948: 237–239; Зечевић 1972: 401), а описане сцене венчања младих које изводи тобожњи свештеник је за овај тип маскирања „jedna od najpristojnijih formi izražavanja ideje plodnosti” (Плотњикова 2000: 74).

Поменуће обредне игре се, по свом карактеру, шаљивом тону и начину извођења, у потпуности могу изједначити са карневалским облицима које Бахтин дефинише као „obredno-predstavljачке forme organizovane na načelima smehа” и које су „bliske pozorišno-predstavljачким formama po svom vidljivom, konkretno-čulnom karakteru i prisustvu snažnog elementa igre” (Бахтин 1978: 13).

Наведена Бахтинова мисао на најбољи начин показује колико су нераскидиво повезани живот, односно култ плодности и обредна игра, што се у нашој фолклорној традицији најбоље одсликава у примерима чија је тема свадба, која је сама по себи обред који у својој суштини садржи управо наведене идеје. Због тога су тзв. *дивље свадбе* и игре на *сијелима* у којима се инсценирају главне фазе свадбеног обреда биле веома заступљене, будући да се у периоду месојеђа (од Божића до Беле недеље) обично „приређују седелке, прошевине девојака и свадбе” (Петровић 1948: 234). Карневалске свадбе притом су представљале својеврсну припрему младих за брак, што је у напоменама појединих записивача и наглашено: „У време Месојеђа [...] обично се сијели у оним кућама у којима је била свадба. Ту долазе момци из околних села, и искупе се из сусједства и мушки и женске” (Мићевић 1952: 155).

Начин на који се приказује свадба, са свим кључним фазама – од припреме дарова до увођења младе у нови дом, у складу је са свеопштом владавином смеховног начела у периоду када су се изводиле ове игре, што се у потпуности подудара са Бахтиновом теријом о карневалском извртању *света наопако* (в. Бахтин 1978: 18).

Као незаобилазна припремна фаза ступања у брак у традиционалној култури сматрана је припрема дарова за младожењу и све његове ближе сроднике, што је на комичан начин представљено у игри „Удавати ђевојку”

(Врчевић 1868: бр. 21). Наиме, девојка због своје лењости није успела да припреми дарове на време, што играч који је води и приказује публици тумачи тако што тобоже оправдава понашање које је иначе традиционална заједница строго осуђивала:

Ево овој сироти ђевојци испала срећа да се удава, а оца ни матере нити браће има; дворила је туђу кућу, дворила па ништа не издворила; по ноћи спавала, а дању дријемала; зими се код ватре гријала, а лјети се у хладу чешљала; еле укратко да вам кажем: много се мучила, а ништа не измучила [...].

Исти сиже има и игра „Сироте ђевојке”, а у обе се недостатак дарова надокнађује тако што јој гледаоци тобоже поклањају по нешто од своје одеће: чарапе, опанке, кошуљу, гуњ, прегљачу, мараму, струку и сл. У знак захвалности она сваком дариваоцу пољуби руку, али притом међу зубима неприметно држи иглу или трн (*драчу*), па се комичан ефекат овде постиже тако што их убоде у руку или друге делове тела (образ, колена), док присутне девојке или младе невесте „не убоде иглом но угризне зубима” (Врчевић 1889: бр. 6). Они које је убола узвраћају јој најчешће шаљивим клетвама и тако се игра завршава. Припрема дарова за свадбу је уводна сцена и у игри *Бабе и дјевојке*, у којој се један играч обуче као стара баба са дрветом у зубима и подупире се штапом, у недрима има бочицу воде, а о рамену торбу пуну *луга* и балеге, док њена ћерка носи преслицу и драгу, те притом пева: „Предем, предем мајчину куђељу, / Чувам, чувам бабова говеда; / Ђаво спржи мајчину куђељу, / Вук поклао бабова говеда, / Врцкам, врцкам, да се боље прцкам, / Ј- - - а сам, весела сам, / И ако сам, нека сам, / Драго ми је и опет ћу!”, да би у следећој сцени затражила од мајке да је што пре уда, али мајка одгађа жељену свадбу са образложењем: „Стани мало, шћери моја, / Док опредем лан / И сакупим дар!” (Братић 1905: 120–125).

У игри „Пољевачина” на шаљив начин приказују увођење младе у нови дом, када је девери по први пут представљају младожењиним рођацима. Она им се у знак поштовања клања и љуби их у руку. И у овој игри присутни су мотиви свадбеног даривања од стране присутних гостију, а млада им се захваљује тако што их, приликом „смерног” клањања и љубљења у руку, попрска водом која је добро скривена у посуди испод одеће. На све то јој узвраћају шаљивим коментарима, псовкама и клетвама, чија је главна сврха изазивање свеопшег смеха (Врчевић 1889: бр. 5).

Исмевање сватовских законика (првенац, барјакатар, кум, војвода, стари сват, девери, муштулугије) тема је игре „Сватова у крилу” (Братић, Делић 1905: 100) и њене краће варијанте „Сватова” (Павићевић 1934: 114–115). У обе варијанте главни покретач комичне радње је лик *набигузице*,⁵ ког као непожељног уљеза у сватовској поворци истерују из собе, те га двојица играча дочекују и гараве по лицу, а потом то чине и са осталим сватовским старешинама. У другој варијанти један од играча га удара чарапом пуном пепела или

⁵ У *Српском рјечнику* (1852) Вук Караџић објашњава значење овог појма, тумачећи га као део шаљиве сватовске терминологије: „Сви сватови који немају службе у шали зову се набигузице илипустоватице” (Караџић 1852: 377).

појасом са везаним чворовима, а *набигузица* бежи како би избегао ударце, да би се на крају све, као и у претходном примеру, претворило у свеопшту тучу. Слично се завршава и прва варијанта, у којој „сватови скачу по чељади и гледају да кога огаре, трљајући својим образима по његовим, а после смеха и шале, сватови изађу из собе и умију се” (Братић, Делић 1905: 100).

Описани поступци мазања лица катраном (гаром/чађу) или међусобно посипање играча пепелом није само комичан чин, уколико узмемо у обзир имплицитно присутну апотропејску функцију ових радњи: за катран се верује да тера нечисту силу јаким мирисом (в. Ђорђевић 1985: 159–160, уп. СМ: 264–266), а иста магијска моћ приписивана је и пепелу, који поред ове има још и плодотворну функцију, па су се због тога њиме посипале баште, њиве и воћњаци, као и простор око домаћинстава (в. СД 3: 666–671). Туча и ударање такође су имали ритуално-магијску функцију, те су због тога ови поступци били уобичајени у обредима календарског и животног циклуса (в. СД 1: 177–180, уп. Раденковић 2004: 187).

Комично представљање главних учесника сватовске поворке тема је и игре „Сватова на коњима”, али су у њој присутни разноврснији мотиви: од вођења младе у нови дом, шаљивог наздрављања муштулугцијама испред младожењиног дома крњавом посудом – бардаком, у којој је уместо вина буњиште, на шта им ови узвраћају зарђалом посудом да пију из ње, док им присутне жене уместо дара обесе *дроњаве и прљаве крпе*, затим следи увођење младе и шаљиво сејање пепела из решета уместо пшенице, предавање накоњчета (уместо детета дају јој мачку или штене) и пародије црквеног венчања на крају (Братић, Делић 1905: 102–104).

На основу приказаних кратких описа може се јасно уочити да се смеховно извртање праве свадбе у овим играма изводи на више нивоа и то пре свега на акционалном и предметном плану. Преоблачење и маскирање били су неизоставни део, а као костими користиле су се, као што и наводе при описима игара „старе издеране рутине” (Холуб 1927: 36), односно

[...] подеране хаљине, што могу горе, затакну за појасеве кратку дрвљад мјесто пушака и ножева, а о рамену обесе торбу луга уместо фишека са барутом [...] Узјашу на дуге сохе уместо коња [...] Напред иду два првијенца, а за њима барјактар, носећи на дрвету какву крпу уместо барјака [...] (Братић, Делић 1905: 102–104).

Поред тога, за маскирање лица углавном су се користили пепео, брашно или чађ (Холуб 1927: 36). Прерушавање је представљало „jedan od obaveznih momenata narodno-prazničnog veselja”, поред истицања принципа материјално-телесног доле и читавог система снижавања, преокретања и травестирања (в. Бахтин 1978: 96). Притом су елементи травестије најзаступљенији приликом представљања женских ликова (углавном младе), пошто су у свим играма учествовали искључиво млађи мушкарци, па је у овом случају долазило до једностране инверзије полова.⁶ О томе и записивачи остављају податке у

⁶ Говорећи о преоблачењу у одећу супротног пола, Мирча Елијаде је објашњава као *обредну андрогинизацију*, која је честа приликом иницијације младих, због неопходности да неопфити током обуке обједињују у себи оба пола, да би на тај начин спознали модус тоталног бивствовања.

виду узредних коментара: „Обуче се један шаљив момак у Ђевојачке хаљине, претметне убрусцац про главе, и огрне се са струком (Врчевић 1889: бр. 6); Једног играча обуку у женско одело и претуре му на главу какве крпе уместо мараме, те им је то девојка” (Братић, Делић 1905: 102–104) и сл. Осим што су се преоблачили, играчи су дочаравали различите ликове и тако што „мењају природни глас, местимично подражавају женски или испуштају поједине гласове у говору” (Холуб 1927: 36).

Поред већ поменутих облика *изокретања* уобичајеног поретка предевањем (костимирањем и маскирањем), променом гласа, употребом комичних реквизита, у овим играма неизоставна су и различита поигравања на вербалном плану. Због тога су дијалози, иако углавном импровизовани на лицу места, пуни досетки и шала које се заснивају најчешће на игри речи, односно извртањима њиховог значења променом гласова (чиме се добијају речи сличног звучања, али чији је смисао потпуно различит), као у следећем примеру: „него тако вам њезине муке и јада, смилујте се и подарите ко је што кадер за севап, а за ваше *бравље* (здравље) и за бабову *сушу* (душу)” (Врчевић 1868: 16), затим шаљивим здравицама, благословима, клетвама и псовкама, што су све неизоставни елементи празничног *слободног говора*. Бахтин притом посебно идваја тзв. *псовке-срамословља* за које тврди да су некада биле саставни део древних смеховних култова и због тога имају амбивалентан карактер – рушећи и уништавајући, оне су истовремено обнављале и препорађале (в. Бахтин 1978: 23–25), што је несумњиво била исконска функција и наведених примера. Треба свакако нагласити да је приликом изговарања ових реплика потпуна слобода била дозвољена не само извођачима, него и свима у публици, који су са њима ступали у шаљиви дијалог током извођења појединих сцена. Управо у овим дијалозима спонтано проговарају различити гласови из публике, као што нам то описује један сакупљач у напомени уз игру у чијој завршној сцени *млада* полива водом (скривеном у недрима) све присутне, који јој узвраћају тако што „сваки у смијеху по нешто рече, да се други смију [...] куну је, псују је, отискују рукама, а већина говори: Алал ти било с водом из њедара, само немој с оном од оздо” (Врчевић 1889: бр. 5). Слична „проклињања” младе узвикују и приликом извођења сцене када она љуби присутне у руке, али притом држи иглу или трн међу зубима. Онај кога заболи, обично „завиче у шали: [...] отровнијех уста у ове пашјаке Ђевојке”; а други му одговори: „Није отровних уста, богме, него језика, па пецне као змија из процијепи”; а трећи: „Није ни уста ни језика, него зла срца а пашјих зубова...” (Врчевић 1868: бр. 21) или: „Оштра језика у ове Ђевојке, убио је Бог!” – Други: „А ево јој је језик грђи но у змије – Не љуби више, земља те пољубила, да Бог да!” (Врчевић 1889: бр. 6).

Исту функцију имали су и погрдни изрази у дијалозима који се одвијају између чланова тобожње сватовске поворке и гледалаца. На самом почетку ове игре *домаћин* уводи *сватове* у собу (заправо сцену на којој ће се одвијати

О томе више у: Елијаде 1996: 81–84. О кључним елементима *инверзије полова* у обредној пракси в. Шкрбић Алемпијевић 2006: 42.

драмска радња), обраћајући се присутнима: „Ево, људи, сватова! Јесте ли их икада поганијих и поср...јих видјели, но што су ови?” – на шта ови одговарају у истом тону: „У погана домаћина погани и сватови, након чега настаје смијех и бука, како то напомињу записивачи” (Братић, Делић 1905: 100).

У коментару уз игру „Удавати ђевојку” у којој се један од учесника захваљује публици на даровима, тако што изриче шаљиве и опсцене благослове, записивач објашњава зашто није објавио и њихов текст у целини: „Изостављам начин благосова и захваљивања, јер не само што би одвећ дуго било све наособ доказујући, него нешто мало и стидно премда се народ у опће при овој игри у сав грохот насмијава” (Врчевић 1868: бр. 21). Тако поступају и његови следбеници, који такође не наводе текст шаљивих благослова дословце, вероватно због истих оних разлога које је и Врчевић изнео: „[...] но све су здравице таке да испадају зло по домаћина и смијешне су – већ како који играч зна и умије” (Братић, Делић 1905: 103).

Шаљиви карактер благослова у појединим сценама могуће је одгонетнути само на основу познавања целокупног контекста, што је случај у игри *Сватова на коњима*, када тобожњој млади донесу уместо уобичајеног сита (решета) у којем су семенке житарица, решето пуно пепела. Комична замена заснива се на томе што млада уместо њих разбацује пепео по окупљенима, али притом узвикује: *Родило!* – што је благослов који се иначе изговарао у правој свадби, како би се призвала свеопшта плодност. Потпуна неподударност текста и контекста присутна је и у сцени кад „поп” након извршеног венчања благосиља младенце: „Сретно вам било и дјеца вам се на накоњче уметала! – при чему се ефекат смеховног заснива опет на комичној замени, јер су млади претходно, уместо детета као накоњчета, предали мачку или штене” (Братић, Делић 1905: 103).

Слична изокретања стварности извор су смеха и приликом церемонијалне размене здравица и поздрава које преносе муштулугџије, који пружају сватовима са младине стране зарђалу посуду да из ње наздраве: „Поздравио вас је господин стари сват и остала кита и сватови; добро је, мирно је и здраво, па им се надајте и конак справљајте, а послао вам је ову лубеницу!” – Они му се на томе захваљују: „Хвала му на овоме дарку – златноме бардаку”; заузврат им нуде да пију из неке крњаве посуде у којој је уместо вина буњиште: „А поздрав ћете и ви старом свату и осталој господи сватовима и понесите им ову лубеницу!” – Кад муштулугџија однесе ту посуду старом свату, овај наздравља и изриче свој шаљиви благослов: „Еј вала му чину лијепу и образу свјетлу! [...] Како овај бардак био пун вина, онако у нашега брата домаћина кућа била пуна сваке среће!” Затим тај бардак преузима војвода и благосиља у истом тону: „Хвала брату домаћину на златноме бардаку! Све му овако било златно, чисто, умивено и опрано!” (Братић, Делић 1905: 102–103).

Описана међусобна размена шаљивих реплика, при чему се подразумевало да свако мора да истрпи и шалу на свој рачун,⁷ потврђују Бахтиново

⁷ Записивачи ове врсте умотворина, који из позиције гледалаца прате не само дешавања на импровизованој сцени, него и све оно што се дешава у публици, у потпуности се слажу да се ни најслободније шале не схватају као лична увреда, нити се због њих игра било кад прекида,

запажање да „karneval ne zna za podelu na izvođače i gledaoce, jer bi rampa razorila karneval, koji se ne posmatra nego se u njemu živi, i u njemu žive svi” (Бахтин 1978: 13). Дакле, управо у наведеним примерима сачувана је исконска функција обредног смеха и слободног, у појединим моментима чак и разузданог понашања које га је пратило, а она се у суштини сводила на буђење живота, обнову и *ускрснуће* природе (в. Проп 1984: 146–148). Управо због тога сви разматрани примери у којима се приказује шаллива свадба, али и драмске игре у којима се на такав начин третирају неке друге теме, представљају драгоцену и инспиративну грађу за проучавање народне смеховне културе.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 1971: Д. Антонијевић, Алексиначко поморавље, *Српски етнографски зборник*, LXXXIII, Београд: САНУ.
- Антонијевић 1997: Д. Антонијевић, *Дромена*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бојанин 2009: С. Бојанин, Меснице – средњовековни назив за зимски мрсни циклус, *Гласник Етнографског института САНУ*, LVI I (1), Београд: 107–117.
- Братић, Делић 1905: Т. А. Браћић и Ст. Делић, Народне игре са сијела и збора у Горњој Херцеговини, *Гласник Земаљског музеја у Сарајеву*, XVII, 53–172.
- Врчевић 1868: В. С. Врчевић, *Српске народне игре које се забаве ради по састанцима играју, Књига I*, Београд: Српско учено друштво.
- Врчевић 1889: В. С. Врчевић, *Српске народне игре које се забаве ради по састанцима играју, Књига II*, Дубровник: Наклада књижаре Драгутина Претнера.
- Грбић 1909: С. М. Грбић, Живот и обичаји народни у срезу бољевачком, *Српски етнографски зборник*, XIV, Београд: СКА.
- Ђорђевић 1958: Д. М. Ђорђевић, Живот и обичаји у Лесковачкој Морави, *Српски етнографски зборник*, LXX, Београд: САНУ.
- Ђорђевић 1985: Т. Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Београд: Просвета.
- Елијаде 1996: М. Elijade, *Mefistofeles i Androgin*, Џаџак: Dom kulture Џаџак, Umetničko društvo „Gradac.”

јер се у игри „ништа не замјера” (Грђић Бјелокосић 1907: 92), „нити се икада ико у ономе часу наљути, па макар му се што неприлично рекло или учинило” (Врчевић 1868: б. с.), односно све се одиграва „наочиглед радозналих посматрача и домаће чељади без икаквог негодовања и замерке” (Петровић 1948: 238).

- Зечевић 1972: S. Zečević, Pokladne igre u Gruži, *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Poreču 1970. godine*, Zagreb, 401–403.
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Српска етномитологија*, приредили Б. Јовановић, Б. Зечевић, Београд: Службени гласник.
- Јокић 2011: Ј. Јокић, Врчевићеве збирке српских народних игара као извор за проучавање народне драме, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (Посвећено успомени на проф. др Радмилу Пешић)*, VI, Београд, 85–97.
- Јокић 2013: Ј. Јокић, Бележење и проучавање традиционалних драмских форми на простору Босне и Херцеговине у 19. и 20. веку, *Зборник радова са научног скупа „Наука и традиција”*, Пале: Филозофски факултет, 691–702.
- Карановић, Јокић 2007: З. Карановић, Ј. Јокић, Обредни жанрови и књижевне врсте у покладним ритуалима, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, Зборник радова, књ. 1, ур. З. Карановић, Нови Сад: Филозофски факултет – Дневник, 5–22.
- Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији, у трагању за заборављеним значењима смеха у усменој традицији – од култа плодности до карневала*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Карановић, Јокић 2011: З. Карановић, Ј. Јокић, Обредни смех у песмама зимског календарског циклуса, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, XXXVI/1, 163–177.
- Караџић 1852: В. Стеф. Караџић, *Српски ријечник иступачен њемачким и латинскијем ријечима (1852)*, Сабрана дела Вука Караџића, Књ. 11, приредио Ј. Кашић, Београд: Просвета, 1986.
- Милићевић 1894: М. Ђ. Милићевић, Живот Срба сељака, *Српски етнографски зборник*, I, Београд: СКА.
- Мићевић 1952: Љ. Мићевић, Живот и обичаји Поповаца, *Српски етнографски зборник*, LXV, Београд: САНУ.
- Недељковић 1990: М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд: „Вук Караџић”.
- Николић Стојанчевић 1974: В. Николић Стојанчевић, *Врањско Поморавље: етнологска испитивања*, Српски етнографски зборник, LXXXVI, Београд: САНУ.
- Павићевић 1934: М. Pavičević, Narodne igre u Crnoj Gori, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, књ. XXIX, sv. 2, Zagreb, 91–118.
- Петровић 1948 П. Ж. Петровић, Живот и обичаји народни у Гружи, *Српски етнографски зборник*, LVIII, Београд: САНУ.
- Плотњикова 2000: А. Plotnjikova, Erotski elementi u južnoslovenskim maskirnim ophodima, *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Dejan Ajdačić, Stubovi kulture, Beograd, 73–80.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, preveo Bogdan Kosanović, Novi Sad: Dnevnik.

- Раденковић 2004: Љ. Раденковић, Ударање у обредима животног круга, *Кодови словенских култура*, 9, ур. Д. Ајдачић, Београд, 182–188.
- СД: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 1–5. Под ред. Н. И. Толстого и др. Москва: „Международные отношения,” 1995–2012.
- СМ: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, (ред.) С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Београд: Zepher Book World.
- Филиповић, Томић 1955: М. С. Филиповић, П. Томић, Горња Пчиња, *Српски етнографски зборник*, LXVIII/3 (IV одељење. Расправе и грађа), Београд: САНУ.
- Холуб 1927: И. Холуб, Нешто о селима, прелима и народним играма у Попову Пољу (Херцеговина), *Гласник Етнографског музеја у Београду*, II, Београд, 35–41.
- Шкрбић Алемпијевић 2006: N. Škrbić Alempijević, Inverzija spolova u hrvatskim pokladnim i svadbenim običajima, *Narodna umjetnost*, 43/2, 41–65.

Jasmina S. Jokić

CARNIVALIZATION OF THE WEDDING RITUAL IN ORAL DRAMA FORMS

(Summary)

The paper starts with Bakhtin's interpretation of the carnival as the second, festive life of their people, as well as the process of *carnivalization*, that is, the transfer of the carnivalesque – the principle of laughter, into various art forms. That is why the subject of this paper will be various elements of carnivalization in so called *folk plays*, which represent rudimentary forms of oral dramas. The research is based on diverse ethnographic sources and drama elements in rites which were performed during the time of winter *mrсни* [meat-eating] period, the so called *mesojeda/mesnica* and *poklada* [carnival]. We discuss examples in which a wedding is staged in a comical manner, which is one of the crucial rites in the circle of life and is the most complex rite of transition in Serbian traditional culture. It is noticeable that in the oral tradition main participants in the wedding are portrayed in a uniform way, with the necessary presence of the elements of inversion of gender through disguises (ritual travesty), hyperbolic corporality (especially of lower body parts and reproductive organs), lascivious behaviour and obscene vocabulary (swear words, jocular blessings and curses etc.), which are all typical elements of traditional culture of laughter.

Лидија Д. ДЕЛИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 7. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛСКО УСТРОЈСТВО СВЕТА, КОНТЕКСТ, ЖАНР: „ОПЕТ ТО, АЛИ ДРУКЧИЈЕ”***

У раду се анализира фигурирање топоса карневалског виђења света (пародија жанрова, храна/пиће, гротеска/хипербола, социјална инверзија, хумор, травестија) у епском и лирском фолклорном кључу. Акцент је на различитим типовима „антипонашања”, која се успостављају и пропитују са становишта жанра, те на другачијим контекстуализацијама усмених формула у усменој лирици и усменој епизици. Наведени примери, бирани тако да илуструју логику инверзије – заједничку карневалској слици света и обредима прелаза најшире – показују да мотиви, формулативни склопови и сижејни обрасци поседују дивергентне потенцијале, који се селективно активирају у различитим контекстима и жанровима, због чега се ни карневалски доживљај света, који је статус репера стекао захваљујући изузетној студији М. Бахтина, не показује „старијим” и „примарнијим” од осталих могућих актуализација.

Кључне речи: М. Бахтин, карневал, инверзија, усмена епика, усмена лирика, формула, жанр, смех.

У српским фолклористичким круговима одредница „опет то, али друкчије”¹ постала је особена „формула”, којом се кратко и ефектно упућује на текстове који у компаративном самеравању поседују изванредан број варијабилних и изванредан број инваријантних елемената. Посегли смо за њом јер је правац анализе усмерен ка томе да се структуре различитог типа и обима (формуле, мотиви, сижејне окоснице, атрибуција и др.) које се асоцијативно лако (можда и примарно) повезују с карневалским устројством света посматрају у контекстима у којима имају битно другачију природу и битно другачије значење. Трагало се, дакле, за ситуацијама у којима „исто то” функционише сасвим „друкчије”, а примери су бирани тако да илуструју неке од кључних

* lidija.boskovic@gmail.com

** Рад је део пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Вук II, 2, 13, 77, 86. Уп. и „Опет то, мало друкчије” (Вук II, 55), „Опет Наход Симеун” (Вук II, 55), „Опет свети Саво” (Вук II, 24) и сл.

категирија које је Михаил Бахтин (Бахтин 1978) издвојио описујући средњовековни карневал² (пародија жанрова, неумереност у храни и пићу, гротеска, хипербола, антипонашање, хумор, травестија, типски ликови). Важно је притом нагласити да је смер анализе арбитран и да би и супротан – да се елементи који у полазном контексту не поседују ореол карневалског доживљаја света посматрају у жанровским, сижејним и семантичким окружењима где такав ореол задобијају – био подједнако легитиман, што значи да се у раду између *карневалског* и *не-карневалског*³ не успостављају ни хијерархијске ни генеричке релације.

1. Пародија жанрова

Логика изокренутости основни је принцип карневалског виђења света, а артикулише се на бројним структурним равнима. На жанровском и језичко-стилском плану препознаје се по пародији официјелних текстова и форми и по употреби кратких говорних облика који одуарају од стандардне (свакодневне) језичке праксе (псовке, клетве). Бахтин је издвојио читав низ „књижевно-смеховних” дела која су пародирала књижевни и црквени канон: *Гозба Кипријанова*, која даје „карневалско-гозбену травестију целог Светог писма”, *Вергилије Марон граматичар*, „полупародичан учени трактат из латинске граматике и истовремено пародија на школску премудрост и научне методе раног средњег века, *parodia sacra* (пародичне литургије, молитве, химне, јеванђеоске изреке и сл.), *монашке шале* (Јоса монасогум), Еразмова *Похвала лудости* и др. (Бахтин 1978: 20–22). У српској (и широј словенској) усменој култури пародични жанрови детектовани су у хуморном сегменту свадбене праксе, где се уместо идеалтипског приказивања кључних актера ритуала – младе и младожење – успоставља њихов пародичан пандан (Сикимић 1998а; Сикимић 1998б; Торњански Брашњовић 2013: 31–33). Ругалица

² Бахтинова књига о Раблеовом стваралаштву и средњовековном карневалу временом се искристалисала као особена научна парадигма, с провереним могућностима примене и на текстове чија провенијенција није ни средњовековна ни фолклористичка (Т. Ман, Ц. Џојс, Л. Дарел и др.; уп. Мелетински б. г.: 304–347; Анђелковић 2012). С друге стране, карневалска култура попримила је у новом социокултурном контексту нове форме и нове прагматичке функције, нарочито од када је Унеско донео низ аката ради очувања материјалног и нематеријалног културног наслеђа човечанства (Конвенција о заштити светске културне и природне баштине, 1972; Препорука за очување традиционалне културе и фолклора, 1989; Универзална декларација о културној разноликости, 2001; Декларација из Истанбула, 2002; Конвенција о заштити нематеријалног културног наслеђа, 2003).

³ *Карневал* и *карневалско* користе се као „термини индикатори” за веома разуђен спектар феномена описаних и обједињених у фундаменталној студији Михаила Бахтина (Бахтин 1978), што је уобичајена пракса у фолклористички, етнологски и антрополошки усмереним радовима. Строго гледано, „у традиционалној култури у Србији није било уобичајено користити реч *карневал* за ознаку догађања забавног карактера све до последњих година XX века, мада у историјским изворима који се односе на мање и веће градове има помена о појединачним облицима сличним карневалу” (Марјановић 2008: 220). Средњовековни карневал је притом битно одређен урбаним контекстом, феноменологијом спектакла и институционалном „логистиком” – што га битно разликује од типолошки сродних форми у српској традиционалној култури.

младожењи⁴ (Призрен, 1946), у којој се младожења описује као скитница, сиротиња и недомаћин, пародира пожељну слику будућег супруга:

Ајде, Стамено, бела румено,
Ајде, нема куј, леле, носи ме дома!
Ке си го најде личног мужа,
Личног мужа, недомаћима,
Недомаћина, неврикућу;
Свако месење, торба тресење,
Свако печење, трески берење (Васиљевић 2003: 186).⁵

У сличном кључу и у такође свадбеном контексту младожења је представљен и у песми која се у северном Банату певала „док сватови вечерају” (Попов 1983: 73; према Торњански Брашњовић 2013: 91), врло блиску Вуковој варијанти објављеној међу „љубавним и другим различним” песмама:

Кад се жени ћелава Муслија,
Нат’че калпак на ћелаву главу,
Мор доламу на грбава леђа,
Жуте чизме на егаве ноге;
Гледале га свасти и пунице
Са чардака са кокошињака,
Гледале га, па су говориле:
„Нуто зета! Нуто сијасета!
Кан’ да га је крвава отелила,
Магарица пупак одрезала,
А кобила млеком задојила” (Вук I, 707).

Обе пародирају усмене успаванке („Спавај, ћецо, родила те мајка, / Тебе мама у гори родила, / У горици међу вуковима, / Вучица ти пупак откинула, / А челица медом задојила, / Бјела вила злату баба била, / У свилене пелене повила”; Шаулић 1965: бр. 117;⁶ уп. Пешикан-Љуштановић 2017: 204) и ук-лапају се у контекст представа о „необичном задојавању” јунака (Ђорђевић 1990: 225–228), с архетипским (у наративима – космогонијским) потенцијалом.⁷

⁴ „Поред афирмативног именовања нових чланова породице, словенску свадбу карактерише и узајамно (ритуално) ругање младиних и младожењиних сватова. Оно је посебно карактеристично за источнословенску свадбу, а трагови оваквог антипонашања познати су и у јужним Словенима, где је посебно изражено ругање зету” (Сикимић 1998а: 35). О семантичкој залеђини ругању неким младенцима и доминантно еротским конотацијама уп. Сикимић 1998б.

⁵ „Ову шаливу песму певају Горани на састанцима у дому испрошене девојке или вереног момка. Ови се састанци одржавају сваке вечери четири, пет или шест недеља пред венчање” (Васиљевић 2003: 186).

⁶ Уп. нпр. и задајање птицијим млеком: „Нини, сине, вуче и бауче! / Вучица те у гори родила, / С вучадима, сине, одранила, / Б’јела вила на бабине дошла, / Моме Јови кошуљу дон’јела, / Ластавица на бабине била, / Мога Јову млеком подојила, / И челица медом задојила. / Па га посла својој милој мајци, / ’Ето, мајко, Јово одрастао” (Петрановић 1989: 46; према Пешикан Љуштановић 2012: 99).

⁷ „У најопштије представе везане за дојење и моћ мајчиног млека спада, рецимо, старогрчко митолошко предање о настанку Млечног пута од Хериног млека, које се просуло када је, тргнувши се из сна, богиња истргла дојку Хераклу, Зевсовом ванбрачном сину. Разливано млеко ство-

Епска интерпретација истог мотива битно је, међутим, преосмишљена. Иако поменуто у свадбеном контексту (три најгласовитија епска јунака – Марко, Милош и Реља – просе сестру Леке капетана), необично задајање Реље Крилатице („Ја сам чула, ће причају људи, / Да је Реља Пазарско копице, / Нашли су га јутру на сокаку, / Јеђупкиња⁸ њега одојила, / С тога има крила и окриље”; Вук II, 40) и Милоша војводе неће фигурирати у кључу ритуалне инверзије. Реплике горде Лекине сестре процењују легитимитет јунака на сасвим другачијим основама и дисквалификују знамениту јуначку тријаду, неминовно усмеравајући сиже ка трагичном расплету (Делић 2013):

„Ни ту ти се не бих ражљутила,
 Ће се вараш Марку рад’ јунаштва,
 Но се на те јесам ражљутила
 Шта с’ видио, шта си смисловао
 А на томе војводи Милошу,
 Ће је виђен, ће је снажан јунак;
 Јеси л’ чуо, ће причају људи,
 Ће ј’ Милоша кобила родила,
 А некака сура бедевија,
 Бедевија, што ждријеби ждрале,
 Нашли су га јутру у ерђели,
 Кобила га сисом одојила.
 С тога снажан, с тога висок јесте?”

2. Храна/пиће

Логика инверзије се у свадбеном обреду огледа и у видовима „антипонашања” везаним, поред осталог, за однос према јелу и пићу, што је тачка преклапања између традиционалног ритуалног и карневалског устројства света (мада је и карневал ритуалан, али у урбаним оквирина). Сваковрсно претеривање карактеристика је ритуала уопште, свадбеног поглавито, што потврђују сведочанства у великом дијахроном луку. Неумереност у трошењу била је повремено толика да су породице сиромашиле, због чега је у XVIII веку на подручју Угарске донет низ уредби којима се санкционисало и сузбијало бахато расипање. Магистрат је 1737. године упозорио Српску општину у Будиму да „утиче на народ да престане са огромним и непотребним издацима, које чини приликом свадби. Тада [...] чине весеља ’по осам дана и више’, и праве велике трошкове ’без сваког промишленија и хесапа”” (Поповић 1952: 283; према Петровић 2014: 72). Сремска жупанија је у Товарнику 1786. године донела низ оштрих уредби „од женидбе и пировах”, како би

рило је нашу галаксију, а гутљај украденог млека учинио је Херакла бесмртним, готово једнаким боговима [...] Постоје различите верзије овог предања [...], али заједничка им је моћ Хериног млека да обезбеди бесмртност и његова творачка, космогонијска моћ” (Пешикан-Љуштановић 2017: 199–200 и ту наведена литература).

⁸ Циганка (прим. Ј. Д.).

се сузбили „неуредни и неваљани” обичаји и спречило сиромашење људи. Прописано је „колико новца треба дати девојци приликом веридбе, размена дарова је забрањена, број званица је ограничен на десет људи, а посебно се одстрањује чауш” (Петровић 2014: 73). Угарска царевина је на српске сватове гледала као на лопове и разбојнике:

[...] [сватови] или боље речено лопов[и]-разбојни[ци] (latrones) од којих ниједна ствар не остаје поштеђена у кући и изван ње, јер сватови краду све што се може украсти и разбијају све што се може разбити: руше пећи и пробијају кућне зидове, свиње, гуске, патке и кокоши убијају по вољи и тако лудују не водећи рачуна о опасностима да својим свећама и буктињама изазову пожаре (Гавриловић 1962–1963: 33; према Петровић 2014: 73).⁹

Сватовска ругалица забележена половином XX века у северном Банату актуализује овај тип антагонизма између домаћина и сватова, акцентујући прекомерност у јелу и пићу у хуморном кључу, аналогно народно-празничном гозбеном једењу, обележеном позитивним хиперболизмом (Бахтин 1978: 295; Торњански Брашњовић 2013: 57):

О сватови, древне пијанице,
Шта чекате, што се не дижете?
Пописте нам вино и ракију,
Поједосте купус и сланину! (Петровић 1948: 75)

Исти мотив артикулише се и перципира, међутим, и битно другачије, не само у епском систему („Синовица попа Милутина”, Вук III, 71):

„Ти имадеш шћерцу на удају,
Снахо моја, младу Анђелију,
Ето на њу свати навалили,
Те ју просе са четири стране,
Све по избор’ бољи од бољега;
Ал’ залуду, моја снахо мила!
Она не ће свата ни једнога;
Већ што ћемо од живота свога?
Свати нама храну изједоше,
Сватски коњи зопцу позобаше,
Ми остасмо, снахо, сиромаси”,

већ и у истом жанровском кључу, о чему сведочи сватовска песма с Косова (уп. Петровић 2014: 74):

Сабраја је три ките сватове,
Не може ги лебом заранити,
Не може ги вином запојити,
Не може ги коње прифатити (Бован 1980: 172).

⁹ Расипање је пратило и погребне ритуале. Описујући посмртне обичаје Срба и Румуна у Банату, царски ревизор Ерлер (друга половина XVIII века) бележи: „Том приликом се понекад дају паре, али се припрема толико много, да бројне породице том приликом бивају осиромашене” (према Петровић 2014: 74).

С друге стране, прекомерност у пићу има сасвим другачију генеалогичку у склопу карактеризације епских јунака.¹⁰ Она, с једне стране, упућује на генерацију гиганата демијурга, делатних у време „кад је камен био мек“, чији су наследници епски јунаци, „прекодирани“ у нижи, реалистичнији регистар (Топоров 1979; Делић 2006: 298–312; Лома 2008). С друге стране, имајући на уму изоморфност воде, крви и вина у епском жанровском систему (Делић 2016), хиперболисана жеђ уводи у аналитичку раван и древне култове и представе о крвожедним божанствима и увек гладној смрти. „Антиатрибуција“ („Будалина Тале“, „Голотрбе Иве“¹¹), „антиматеријали“ („ћурак од курјака“; „самур-калпак“, „сура међедина“ и сл.) и извртута одећа („Па пригрну ћурак наопако“)¹² – препознатљиво везани за карневалско устројство света – у епици углавном не развијају хуморни потенцијал и преваходно упућују на везу јунака с архаичним тотемима и на њихову амбивалентну природу (спој дивљег и култивисаног, људског и анималног, односно људског не-/над-људског).

3. Језичава и велика невеста

По логици опште инверзије – заједничкој свадбеном антипонашању и карневалској слици света – уобличена је и фигура младе. Фолклорни текст успоставља негатив идеалтипске патријархалне невесте, приказујући је језичавом, лењом, непослушном (уп. Сикимић 1998а; Торњански Брашњовић 2013: 74):

Ми дођосмо, младу доведосмо,
Која вели: нећу и не могу!
Свекар вели: „Донеси водице!“
Снаша вели: „Нећу и не могу!“ (Милеуснић 1998: 120),

или агресивном:

куму даде бучку и бучало,
а прикумку гвоздену ћускију,
старом свату разбојско вратило,
а војводи једно мотовило,

¹⁰ „Како нагну Краљевићу Марко, / Та у чабру не оста ни капи. / ’Донеси ми други чабар вина / Да напојим Шарца великога! / Ал’ беседи млада крчмарица: / ’Мили Боже, чуда великога, / Откуд дође једна хала винска!‘” (САНУ II, 56).

¹¹ Иво Голотрб и изгледом подсећа на карневалске ликове: „Ал’ ето ти једнога јунака, / На њему је чудно одијело: / Кроз чакшире пропала кољена, / Кроз рукаве пропали лактови, / Кроз капу му перчин пропадно; / А на њему ни кошуље нема [...] Чудно њега по имену вичу: / Од Јањока Голотрбе Иво” (Вук III, 18).

¹² „У староруском хумору велику улогу је играло извртање одеће на наличје (извртање бунде), капа стављена наопачке. У шaljивим пресвлачењима нарочиту улогу су имали рогожина, лика, слама, брест, крпа. То су били ’лажни материјали’ – антиматеријали, омиљени код маскирања и код глумца. Њима је био означен преокренути свет којим се нападао староруски хумор” (Лихачов 1996: 1647).

барјактару једну обрамњачу,
мене [девер] даде једну чешагију,
да се чешем куда ме не сврби (Кића 1906: 30; према Сикимић 1998б: 176).

Овај тип антипонашања среће се и у сасвим другачијем контексту. Одбијање стандардне родне улоге, порицање социјалне хијерархије и агресивност карактеришу и актерку песме „Цар и дјевојка” (Вук I, 234), коју је Вук објавио међу „особито митологичким”:

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Фалила се лепота девојка: „Прести нећу, а не умем вести; Баби нећу чувати говеда; Насред горе саградићу цркву, Темељ ћу јој од мермер камена, А греде ћу дрво шимширово, А слеме ћу дрво тамбурово.” Та се фала чак до цара чула, Па цар шаље два улака млада, Два улака, два своја нећака, | Да доведу лепоту девојку [...] А кад и је млада угледала, Она оде у зелену башчу, Јелен-рогом шарца оседлала, Љутом га је змијом зауздала, Још га љућом змијом ошибује; Сама иде пред цареву војску: Једну војску буздованом бије, Другу војску бритком сабљом сече, Трећу војску на воду натера.” |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

У конкретној ситуацији о типолошкој аналогiji с карневалском и свадбеном инверзијом не може, наравно, бити речи. Иако покушај цара да девојку доведе у свој дом и сличност с друге две песме објављене непосредно уз наведену варијанту (где се женидба и апострофира¹³) успостављају потенцијално свадбене оквире, атипично понашање девојке има порекло у митским основама њеног лика и у теми бласфемичног (и санкционисаног) покушаја смртника да се ожени божанством (Трубарац Матић 2013):

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| „Фала Богу, чуда великога! Да ли је се паша помамио? Кога хоће да узме за љубу! Да он узме сунчеву сестрицу, мјесечеву првобратучеду, Даничину богом посестриму! Па се млада од земље подигла, И бачила у цепове руке, Те извади три јабуке златне, | И бачи их небу у висине. Натаче се сватах шес стотинах, Ко ће прије уграбит’ јабуке; Но три муње од неба пукоше: Једна гађа два ђевера млада, Друга гађа пашу на дорина, Трећа гађа сватах шес стотинах; Не утече ока за сједока, Ни да каже, како погибоше!” (Вук I, 232) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Усмена епика зна за исти тип порицања родних улога:

Мајка Ајку ситно плетијаше,
Плетући је тихо кунијаше:
„Бог т’ убио моја шћери Ајко!
Што се бона веће не удајеш?
Знаш колко си просаца одбила? –
Врсници се твоји иженише,
Јаранице пород изродише,

¹³ „Ајте, слуге, до воде студене, / Да видите лијепу ђевојку; / Ако буде, како љући кажу, / Узећу је за вјерену љубу” (Вук I, 232).

Што се и ти млада не удајеш?"
 Проговара Ајкуна ђевојка:
 „Ја се мајко никад удат' нећу! –
 А тако ми моје вјере тврде,
 докле прође јоште мјесец дана,
 Па ћеш виђет' моја мила мајко
 Шта ћу теби млада починити:
 Распродаћу рухо ђевојачко
 Што сам млада њега сакупила,
 Па ћу узет лулу и тамбуру,
 Лулу пити, у тамбуру бити!"
 (Босанска вила IV/2–3; према Пандуревић 2015: 349)

Овај жанр, међутим, сасвим другачије „процесуира” и наративно уобличава оглушавање о норму, трагично интонирајући епилог о женама хајдучицама. За разлику од супериорних митских јунакиња лирских песама, жене четовође изврнуте су у епилогу песама понижењу: „њихови јуначки подвизи и јуначко држање неће бити довољни и за јуначку смрт”, па оне умиру попут (осталих) епских жена огрешених о „светиње породичног и брачног живота” – растргнуте „коњма за репове” (Пандуревић 2011: 28).

Невеста се, с друге стране, у фолклорним текстовима који прате шаљиви део свадбеног обреда описује и као велика („Не могу је возит кола, / Долим кола од олова, и под кола шест волова! / Не море јој сукња бити, / до л' поњава од сто пола; / Не може јој прстен бити, / Долим с плуга орачица”; Милеуснић 1998: 133; уп. Торњански Брашњовић 2013: 76). У сватовским песмама фигура превелике невесте среће се, међутим, и без хуморне патине. Једну од најупечатљивијих хипербола нуди свадбена песма забележена у лесковачком крају (уп. Карановић 1996: 209), где невеста младожењу преноси преко воде на сопственом прстену, а сватове у скуту:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Зажени се Јанко Србијанко И испроси од далека девојку, Од далеко, откуд Црно море, Три дни оди кроз зелене горе, А четири кроз широко поље. Кад бејаше одонуда море, Море се је брегом ударало. Сви сватови ником поникоше, Никој не сме море да загази; Проговара гиздава девојка: „Куј се жени, тија ће да гази!” Јаковита, или виловита!” | Па заузви свилени скутови, Сви сватови у скути пренесе, А девера на окато перо, Младожењу на златан прстену. Сви стадоше, Бога помолеше: „Де подуни, ветар ладовниче, Те подигни на девојку превез, Да видимо зашто дангубимо, Три дни ода кроз зелене горе, А четири кроз широко поље, Да видимо да л' је јаковита [...] |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Овај сужејни образац – с елементима представа о жени циновки¹⁴ – у усменој епизи артикулише се крајње реалистично. У две варијанте из Вукове заоставштине (Вук VII, 12, 13) син Ива Сењанина (на наговор „туђина дев-

¹⁴ На овај комплекс поред гигантских размера невесте, „јаковитости” и „виловитости” упућује и мотив пера, које је чест атрибут циновке у различитим типовима епских сижера и усме-

ра”) при повратку сватова с невестом у Сењ ступа у набујалу реку. Из смртне опасности спасава га невеста, која нагони коња у воду и преноси га, као и лирска јунакиња „лесковачког” младожењу, на другу страну:

Када зачу лијепа ђевојка,
Пак заврну од злата мараму,
И угледа свога господара,
Ће га вали там’ и амо вуку,
У ђевојку срце пропукнуло.
Шину коња злаћеном канцијом:
„Дура, доро, пуст му остануо!
Зашто сам те залуд узгојила,
Него да ми ваљаш у невољу.”
У Тису га воду утиснула,
Маријана зове и заклинје
Да је чека, докле је дочека.
Обојица на коња сједоше,
И на ону страну прегазеше,
Докле до’ше Сењу бијеломе
(Вук VII, 13).

Наведени примери, бирани тако да илуструју логику инверзије – заједничку карневалској слици света и обредима прелаза најшире – показују да мотиви, формулативни склопови и сижејни обрасци поседују дивергентне потенцијале, који се селективно активирају у различитим контекстима и жанровима, због чега се ни карневалски доживљај света, који је статус репера стекао захваљујући изузетној Бахтиновој студији, не показује „старијим” и „примарнијим” од осталих могућих актуализација.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2012: Н. Анђелковић, Време карневала у Александријском квартету Лоренса Дарела, у: Л. Делић (ур.), *Аспекти времена у књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 323–50.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бован 1980: В. Бован, *Лирске песме I, Народна књижевност Срба на Косову I*, Приштина: Јединство.
- Васиљевић 2003: М. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, Београд: Београдска књига, Књажевац: Нота.
- Вук I: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић, *Књига прва у којој су различне женске пјесме* [Беч, 1841], Сабра-

них предања (примера ради, перо које она носи у коси три највећа јунака могу да подигну само до колена, паса и рамена) (уп. Делић 2012).

- на дела Вука Караџића, књига четврта, В. Недић (ред.), Београд: Просвета, 1975.
- Вук II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије* [Беч, 1845], Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, Р. Пешић (ред.), Београд: Просвета, 1988.
- Вук III: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена* [Беч, 1846], Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста, Р. Самарџић (ред.), Београд: Просвета, 1988.
- Вук VI–IX: *Српске народне пјесме 6–9*, скупио их Вук Стеф. Караџић, Београд: Државно издање, 1899–1902.
- Гавриловић 1962–1963: S. Gavrilović, *Ženidbeni i svatovski običaji u Sremu u XVIII stoleću*, Нови Сад: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* 7, Нови Сад, 31–34.
- Делић 2006: Л. Делић, *Живот епске песме: „Женидба краља Вукашина” у кругу варијаната*, Београд: Завод за уџбенике.
- Делић 2012: Л. Делић, Сукоб јунака с циновком у јужнословенској усменој епизи, у: Б. Сувајџић (ред.), *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 195–223.
- Делић 2013: Л. Делић, Сестра Леке капетана. О чуду од лепоте, чуду од господства и чуду од певача, у: С. Томин и др. (ред.), *Зборник у част Марији Клеут*, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, 131–151.
- Делић 2016: Л. Делић, „Не пи’ крви, не погани тела”. Крв у јуначкој епизи, у: М. Детелић, Л. Делић (ред.), *Крв: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 215–228.
- Ђорђевић 1990: Т. Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима нашега народа*, Београд: Идеа, Ниш: Просвета.
- Карановић 1996: З. Карановић (ред.), *Антологија српске лирске усмене поезије*, Нови Сад: Светови.
- Лихачов 1996: Д. С. Лихачов, Смех као „поглед на свет”, Београд: *Књижевност*, 100/1–2, Београд, 1647.
- Лома 2008: А. Лома, Свјатогор и Марко Светогорац, у: Н. Љубинковић, С. Самарџија (ред.), *Српско усмено стваралаштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 69–95.
- Марјановић 2008: В. Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд: Чигоја штампа – Етнографски музеј.
- Мелетински б. г.: Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Милеуснић 1998: С. Гароња Радованац (ред.), *Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге у записима Симе Д. Милеуснића*, Загреб: Просвјета.
- Пандуревић 2011: Ј. Пандуревић, О епским ратницама и хајдучицама или о игри идентитета у српској народној епизи, у: Д. Бошковић (ред.), *Жене: род, идентитет, књижевност*, Крагујевац: ФИЛУМ, 21–31.
- Пандуревић 2015: Ј. Пандуревић, *Из фолклорне ризнице Босанске виле: епско-лирске пјесме II*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за

- књижевност и уметност, Бања Лука: Друштво чланова Матице српске у Републици Српској.
- Петрановић 1989: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*, књига прва, Сарајево: Свјетлост.
- Петровић 1948: П. Петровић, *Живот и обичаји народни у Грузији*, СЕЗ LVIII, Београд: САНУ.
- Петровић 2014: С. Петровић, *Сиромаштво у фолклорној традицији Срба од XIII до XIX века. Прилог проучавању народне културе*, Београд: Албатрос плус.
- Пешикан-Љуштановић 2012: Љ. Пешикан-Љуштановић (ред.), *Лирске народне песме*, Нови Сад: Матица српска.
- Пешикан-Љуштановић 2012: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној ноzi. Огледи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Пешикан-Љуштановић 2017: Lj. Pešikan-Ljuštanović, Dojenje i majčino mleko u tradicionalnoj kulturi Srba, u: L. Marinković (red.), *Svakodnevni život deteta*, Novi Sad: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača, 199–214. (<http://www.vaspitacns.edu.rs/obavestjenja/Zbornik%20radova%20Svakodnevni%20zivot%20deteta.pdf>)
- Попов 1983: М. Попов, *Свадба у северном Банату*, Београд: Просвета.
- Поповић 1952: Д. Поповић, *Срби у Будиму*, Београд: СКЗ.
- САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Ж. Младеновић, В. Недић (ред.), Београд: САНУ, 1974.
- Сикимић 1998а: Б. Сикимић, Невестинска имена, од хипокористика до пејоратива, Београд: *Српски језик* 3, Београд, 29–55.
- Сикимић 1998б: Б. Сикимић, Неука млада, Београд: *Кодови словенских култура* 3, *Свадба*, Београд, 163–185.
- Топоров 1979: V. N. Toporov, Kosmološki izvori prvih istorijskih opisa, Beograd: *Treći program*, leto 1979, Beograd, 429–475.
- Торњански Брашњовић 2013: С. Торњански Брашњовић, *Свадбене песме и обредни смех*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Трубарац Матић 2013: Ђ. Трубарац Матић, Вода Босилкова и Сунчева сестра, у: М. Детелић, Ј. Делић (ред.), *Aquatica: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 203–212.
- Шаулић 1965: Ј. Шаулић, *Лирска народна поезија Црне Горе*, Титоград: Графички завод.

Lidija D. Delić

ELEMENTS OF CARNIVAL, THE CONTEXT, THE GENRE: „THE SAME, BUT DIFFERENT”

(Summary)

The paper analyzes how the elements of carnival (parody of genres, food/drink, grotesque/hyperbole, social inversion, humor, travesty) figur in oral epics and lyrics. The emphasis is on various types of „anti-behavior”, which are established and examined from the point of view of the genre, and on different contextualizations of oral formulae in lyrics and epics. Examples, chosen to illustrate the logic of inversion – the common to the carnival image of the world and the rites of passage – show that motifs, formulae and sujet patterns possess divergent potentials that are selectively activated in different contexts and genres.

Саша Д. КНЕЖЕВИЋ*
 Универзитет у Источном Сарајеву
 Филозофски факултет Пале

Оригинални научни рад
 Примљен: 11. 12. 2017.
 Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛА У ПЈЕСМАМА И ПРИПОВИЈЕТКАМА ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА

У раду ћемо покушати показати да се у пјевачко-приповједачком опусу Тешана Подруговића могу пронаћи елементи карневализације који се не сусрећу код других епских пјевача. До сада су се проучаваоци доста штуро бавили елементима хумора у дјелима за која је Вук Караџић утврдио да их је чуо од знаменитог Гатачког пјевача. Тешан Подруговић није пјевао о догађајима из свог времена, него је искључиво препјевавао старије пјесме, а један од елемената оригиналности и поетске детерминације његовог опуса у односу на познате варијанте јесте управо елемент карневализације, поготово у лику његовог омиљеног јунака Марка Краљевића.

Кључне ријечи: Тешан Подруговић, пјевач, пјесме, приповијетке, карневал, Марко Краљевић, витешки роман.

У првом помену својих пјевача у *Предисловију Народној српској пјеснарици* из 1815. године Вук Караџић (1815: 7) *благодари* „за нове јуначке слъепцу Філіпу Вишњићу (изъ Медъаша отъ Біѣљине); а за све остале јуначке Тешану Подруговићу изъ Херцеговине”. Након тога, а закључно са *Рачуном*, Вук успоставља редосљед којем остаје досљедан до краја свог живота, а према коме је Тешан Подруговић његов омиљени и најбољи пјевач. Заправо, Тешан Подруговић је и први пјевач којег Вук ангажује да од њега записује пјесме плаћајући му „на дан, колико му треба да може живети” (Караџић 1986: 394), а то је било онолико колико је у вароши могао зарадити од трске коју би за један дан у риту исјекао. Скоро невјероватно дјелује да за потоњих пола вијека Караџић неће наићи на бољег пјевача, нити казивача српских епских народних пјесама, а да је притом још од растанка са Подруговићем и сусрета са Филипом Вишњићем, на различите начине добављао најзнаменитије међу њима или је преко својих сарадника од таквих добијао пјесме.

* knezsa@yahoo.com

Премда је у науци далеко већи број студија посвећен Филипу Вишњићу и Старцу Милији, Тешан Подруговић се, као својеврсна културолошка детерминанта у принципу, по Вуком успостављеном законоправилу, у свакој врсти набрајања или описивања епских пјевача ставља на прво мјесто. Томе је свакако у великој мјери допринијела и постхумно објављена студија Владана Недића *Вукови певачи* (1990: 17), чија прва реченица гласи: „Певач кога је Вук највише ценио – стављајући га испред Филипа Вишњића и Старца Милије – заслужује посебан разговор”. Упркос томе, да и не постоји сумња у Вукову процјену и општеприхваћени суд, Тешан Подруговић никада у српској науци није добио монографију у којој би његов немали опус био у цјелости истражен и истумачен, за разлику од његовог омиљеног јунака који је био „предметом бројних, више-мање озбиљних студија” (Љубинковић 2010: 252).

Као што је случајан и посве чудесан био сусрет Тешана и Вука суштински су се ненамјерно *срели* и Тешан и Марко. У Подруговићевом забиљеженом опусу највећи број пјесама, чији јунак није Краљевић Марко, тематски је везан за хајдуке и ускоке. Вукова (1986: 394) забиљешка нас подсјећа да је Тешан знао „још најмање сто јуначки пјесама, све оваки, као што су ове, које сам од њега преписао, а особито од којекаки приморски и Босански и Ерцеговачки ајдука и четобаша”, дакле оне су представљале апсолутну већину његовог пјевачког опуса. Сасвим је природно и логично да је свој пјевачки стил формирао управо на њима, а да су све друге пјесме, формално и формулативно, спјеваване под њиховим утицајем. Отуда је разумљиво да је чак и легендарну пјесму *Наход Симеон*, спјевану и до њега пјевану по хагиографском предлошку, иновирао у, свом пјевању, у приличну пјесму. Набрајајући потезе којима Подруговић стару сљепачку варијанту прилагођава свом стилском изразу, Светозар Матић (1958: 647–648) показује како је „песник од хагиографије, од светачког житија, направио помало јуначку песму”. У овом исказу нам је најзначајније да и Матић суштину те трансформације препознаје у чињеници да је Тешан Подруговић био пјесник.

Када говоримо о највећим међу Вуковим пјевачима, сваку врсту поетске анализе неопходно је започети ставом да су они били пјесници. Само пјесник је могао чак и најгору пјесму да препјева *онако лепо по реду, као што су и остале његове песме*, не зато што је познавао епске формуле и устаљене изразе, него стога што је посједовао изванредан пјеснички дар којим је живот претварао у пјесму. Уосталом, општеприхваћени редосљед Вук (1986: 394–395) поентира посљедњом реченицом свог мини-есеја о Подруговићу: „Његова је свака песма била добра, јер је он (особито како није певао, него само казивао) песме разумевао и осећао, и мислио је, шта говори.” Овај суд Вука Караџић даје на пунољетству свога сакупљачког рада, свјестан да је и једна добра пјесма квалификатив да се неки гуслар именује пјевачем. Своју процјену зналачки поткрепљује са три фундаменталне одреднице *разумијевање, осјећање и мишљење*.

Сходно овој премиси лако се може извести суд да је Подруговић разумијевајући епску народну пјесму, користећи се сопственим истанчаним осјећањем за њене законитости, према сопственом мишљењу у стихови-

ма давно прије сатворени епски лик Марка Краљевића преиначио у јунака сопствене пјесме. До Тешана Подруговића је стигао јунак који је по свему био „жив одраз свег народа” (Томазео 1982: 230), онај кога Гете (1982: 153) пореди са Херкулом и Рустаном, јер је „највећи и најјачи од свих српских јунака, безграничне снаге, неумитан и збором и твором.” Марко је требао пјевача који ће га пјеснички избрусити у цијелу и јасну слику, уједно бескрајно комплексну и савршено јасну. У овоме се огледа она полифонија коју Бахтин сматра једним од најзначајнијих постулата поетике Достојевског, која је, дабоме, примарно посљедица комплексности епског лика Марка Краљевића код које Ненад Љубинковић (2010: 252) указује на „бар четири препознатљива, одвојива слоја:

1. *Епска, ритерска легенда о Краљевићу Марку* – типа француских *chansons de geste*, византијских епских песама, средњовековних романа попут *Александриде*, или *Романа о Троји*, староруских историјских песама XVI и XVII века, итд.
2. *Митолошки слој легенде* [...]
3. *Лимитрофни облик* [...]
4. *Марко државотворац и слободоносац* [...]

За наше истраживање најзначајни је свакако први слој којим се у извјесној мјери наш јунак приближава јунацима и свијету витешког романа, јер се према Бахтину (1989: 271) „у том чудесном свету остварују подвизи, у којима се прослављају сами јунаци, и којима они прослављају друге”. Марко Краљевић Тешана Подруговића је јунак чији подвизи најчешће и јесу подвизи за другог, заточника херојства за туђег цара, што се може образложити сличношћу Бахтиновог (1989: 272) хронотопа „чудесни свет у авантуристичком времену”, који те пјесме дијеле са витешким романом. Намјерним епским удаљавањем Марка од историје он постаје јунак пјесме и пјесама о индивидуалном јунаштву на част колектива, чиме наликује јунацима витешког романа који „су индивидуални, а уједно *представници*” (Бахтин 1989: 271).

Подруговић лик Марка Краљевића ствара елементима онеобичавања којима га до крајности помјера од његовог стварносног историјског прототипа. Он то првенствено чини описима Маркове одјеће која ничиме не подсећа на одјећу краља и витеза:

Па припаса сабљу оковану,
И пригрну ћурак од курјака,
А на главу капу од курјака,
Привеза је мрком јеменијом;
Па узимље копље убојито
(Караџић 1988: 186)

Те облачи на се одијело:
А на плећи ћурак од курјака,
А на главу капу од курјака;
(Караџић 1988: 286)

Јасно је уочљиво да у опреми Марка Краљевића доминирају елементи карневалске маске зооморфног типа¹ познате у карневалској пракси. Потпуно неочекивано национални јунак се на овај начин непосредно може довести у везу са специфичним ликовима *обешењака*, *лакрдџиаша* и *луде* које у средњем вијеку његују „мали фолклорни и полуфолклорни облици сатиричног и пародијског карактера” (Бахтин 1989: 277). Подруговић индивидуализује епског јунака, додјељујући му номинално комичне елементе чије се суштинско значење заправо огледа у чињеници да је његов Марко стално само маска стварног јунака јер „*samo postojanje tih likova nema direktno, nego ima preneseno značenje: njihova spoljašnost, sve što čine i govore, nema direktno i neposredno nego prenosno, ponekad suprotno značenje, ne treba ih shvatiti bukvalno, nisu ono što predstavljaju*” (Бахтин 1989: 278). Та игра у коју Подруговић свјесно увлачи своје слушаоце резултирала је тиме да је лик Марка Краљевића у српској култури онај којег је насликао гатачки *подругљивац*, јер је он створио заводљиву и изванредно сценичну представу која код реципијентата ствара симпатију засновану на препознавању у различитости.

Да спољни изглед Марка Краљевића није формулативна особина нашег пјевача уочавамо компарацијом са описима других јунака чија је опрема стереотипна, као на примјер она у коју Џафербеговица опрема свога господара роба драгокупа:

На плећи му удара кошуљу
 До појаса од чистога злата,
 Од појаса од бијеле свиле;
 По кошуљи зелену доламу,
 На којој је тридесет путаца,
 Свако пуце од по литру злата

 А на главу калпак и челенке,
 Један калпак, девет челенака
 (Караџић 1987: 18)

Грујица је хајдук који се у народној епској пјесми диче *чудним одијелом*, које код Подруговића носи Иво Голотрб:

Кроз чашире пропала кољена,
 Кроз рукаве пропали лактови,
 Кроз капу му перчин пропаднуо,
 А на њему ни кошуље нема
 (Караџић 1987: 18)

Овдје је у питању тип лажне маске најпознатији по пјесми „Женидба Душанова”. Маркова одјећа није маска те врсте, она је маска његовог епског лика, напрема историјском прототипу. Када ситуација и природа пјесме просто налажу да јунак не може бити у њу обучен, као у пјесми „Женидба Марка Краљевића” Подруговић то рјешава врло прагматично једним стихом:

¹ Типологија маске преузета је према: Сувајић 2005.

Спреми Марко себе и Шарина
(Карацић 1988: 244)

У опису другог великог Вуковог пјевача опремање Марково за исту прилику изгледа потпуно друкчије и крајње стереотипно за дату прилику:

Кад с' обуче Краљљевићу Марко,
Уд'ри чоху и уд'ри кадифу,
И на главу калпак и челенку
И на ноге ковче и чакшире
(Карацић 1987: 170)

Заправо, нама сцена из пјесме „Сестра Леке капетана” дјелује као пародирање, јер опис опремања који је успоставио Тешан Подруговић посматрамо као прворазредан. Колико Милија *не разумије* епског Марка Краљевића показује и то што га други опремају, па чак опремају и његовог коња, а врхунац разликовности проналазимо у стиховима испијања вина:

Један даше коњу од мегдана,
Крвав коњиц до ушију дође,
Други попи на походу Марко,
Крвав марко до очију дође.
(Карацић 1987: 170)

Отуда и не чуди што Милош упозорава слуге да му не прилазе, јер је можда „љутит” или „пијан”. Подруговићев Марко није пијаница иако вино пије као оријаш:

Не пије га чим се вино пије,
Већ леђеном од дванаест ока.
(Карацић 1988: 284)

Он јелом и пићем пантагруеловски *поправља вријеме*, једење и пијење за Марка заиста представљају побједу над свијетом (Бахтин 1978: 298). Он се у пјесми „Марко Краљевић и Муса Кесеџија” са оног свијета враћа пијући и једући:

„Примакни ми вина и ракије
И дебела меса овнујскога,
И бешкота љеба бијелога;”
(Карацић 1988: 244),

подсјећајући нас да су „Једенје и ријенје међу најважнијим испољаванјима живота grotesknog tijela”, чије су најважније особине „otvorenost, nedovršenost, njegova uzajamnost sa svetom” (Бахтин 1978: 297).

Ово нас природно упућује на другог и друкчијег Подруговићевог јунака – Међедовића. Изданак медвједа и човјека свакако представља савршен примјер недовршености, док исконски однос са природом потврђује његову узајамност са свијетом, а његова отвореност за ново, друго и друкчије је еле-

ментарни извор свих његових недаћа, али и авантура, на којима ова бајка и почива. Он за опкладу поједе храну припремљену за стотине људи, а могао је и још да је претекло, а након симболичног крштења једе као човјек. Гротескна слика разјапљених чељусти које гутају све пред собом није дата само Међедовићу, него и он сам постаје њихова жртва. „Чоек онај сијући жито заборави за Међедовића, и узме га један пут са житом у шаку, те метне у уста. Међедовић се поплаши да га не прогута, те по устима овамо онамо док срећом нађе Један крњав зуб, те се у њему устави и прићути” (Караџић 1853: 21). И сам тај оријаш је са десетак људи и тридесет коња завршио у некој људској глави чија су им разјапљена уста послужила као пећина у коју су се сакрили. Претјеривање је најљепши и најпоетичнији облик лагарије којој је гатачки подругљивац, дакако, био рад. Отуда не чуди да се бајка човјека који је „врло радо којешта весело и шаљиво приповедао” (Караџић 1986: 394) завршава реченицом „И на част вам лаж.”

Када је ријеч о Подруговићевом хумору обично се апострофира пјесма „Марко Краљевић и Љутица Богдан”, у којој је, према Љубомиру Зуковићу (в. 1995: 54), хумор искоришћен као средство да се покаже Маркова људскост којој чак ни страх није стран. Свакако да се недвосмислено слажемо са констатацијом Владана Недића (1990: 34): „Својим хумором Подруговић је обогатио нашу народну епику”, јер је лик Марка Краљевић засновао на елементима хуморног, препознатљивим на моделима из средњовјековне фолклорне баштине и витешког романа. Заправо се фундаментално пјеснички дискурс заснива на ироничном транспоновању традиционалних образаца, што нас подсећа на оцјену Томе Маретића (1966: 122): „У којем пјесничком дјелу налазимо добра хумора и fine ироније, то је сигуран знак великога пјесничког талента”.

Веома битна особина Подруговићевог пјесничког остварења јесте управо балансирање хуморног на граници гротеске, којој се потпуно предаје у „Међедовићу”. Он је мајстор мјере, његови Хајка и Грујица у љубавном заносу се пољубе три-четири пута и мада „Да тко броји, и више би било”, Подруговић се ту зауставља, као што и егзалтацију еротског лудила будимске краљице описује у два стиха:

Рухо скиде, леже са краљицом,
Те краљици обљубио лице [...]
(Караџић 1988: 61)

при чему јасно Симеунову слабост правда тиме што га је младог „вино преварило”. Уосталом, и тулумина вина коју Марко вјеша „о ункаш Шарину”, служи као баланс „тешкој топузини”. Занимљиво је да у том дијелу опремања доминира стих „Да не крива ни тамо ни амо”, којим се поново неизбалансираност и недовршеност Подруговићевог Марка оваплоћује тек као маска за јуначки лик који је „наметнуо усменој књижевности као скоро једини могући” (Недић 1990: 31).

Општеприхваћеном мишљењу да је Тешан Подруговић најзначајнији, па и најбољи Вуков пјевач, недвосмислено се мора придодати оцјена да је

он један од најзначајнијих пјесника Херцеговине и српства у цјелини. Пјесник који је створио цијеле епске ликове од скица које су генерације његових претходника градиле помоћу препознатљивих поетских образаца којима доминирају хумор и ироничан став према свијету који га окружује. Његов осебујни пјеснички дар заснива се на осјећању, разумјевању и промишљању о ономе о чему је пјевао. Карневалска димензија његовог Марка Краљевића посљедица је разумјевања онога о чему је слушао и промишљања како да та знања вјешто удјене у властиту пјесму. Успио је у томе захваљујући изванредном осјећању мјере за пјесму, њене јунаке и слушаоце.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Гете 1982: J. W. Goethe, *Srpske pesme, Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd: Prosveta.
- Зуковић 1995: Љ. Зуковић, *Историјски Краљ Марко и епски Краљевић Марко*, Бањалука: Нови глас.
- Караџић 1815: *Народна србска пјеснарица*, Беч: Печатна Јоана Шнирера.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме 2*, Београд: Просвета.
- Караџић 1988: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме 3*, Београд: Просвета.
- Караџић 1986: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме 4*, Београд: Просвета.
- Караџић 1853: *Српске народне приповијетке*, Беч: Штампарија јерменског манастира.
- Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Трагања и одговори*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Маретић 1966: Т. Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd: Nolit.
- Магић 1958: С. Магић, *Поговор, Српске народне пјесме 2*, Београд: Просвета.
- Недић 1990: В. Недић, *Вукови певачи*, Београд: Рад.
- Сувајџић 2005: Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Томазео 1982: N. Tomazeo, *Prostrana svjetlost vedroga neba, Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd: Prosveta.

Saša D. Knežević

THE ELEMENTS OF CARNIVAL IN THE TEŠAN PODRUGOVIĆ'S POEMS AND SHORT STORIES

(Summary)

In this paper we will try to show that in the poems and short stories told by Tešan Podrugović can be found many elements of carnivalization which could not be found in the works of other epic singers. Until now the researchers have been vaguely focused on the elements of humor in the works for which Vuk Kradžić claimed he had heard from the well-known singer from Gacko. Tešan Podrugović in his poems was not telling about events from his own period, but exclusively rendering in verse the older poems, and one of the elements of originality and poetical determination of his works, in comparison to the other known variants, is exactly the element of carnivalization, especially in the character of his favorite hero, Marko Kraljević (Prince Marko).

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПРЕДСТАВА ХРАНЕ И СЛИКЕ ГОЗБЕ У СРПСКИМ УСМЕНИМ КОЛЕДАРСКИМ И БОЖИЋНИМ ПЕСМАМА

У овом раду, уз коришћење структурално-семиотичке методологије, посматрани су мотиви хране, односно каталози јела, присутни у 100 српских божићних и коледарских песама, одабраних на основу репрезентативности или архаичности. За разлику од претходних истраживања, првенствено фолклористичког карактера,¹ рад примарно има поетолошко утемељење, премда ни обредни контекст није занемарен. Основни циљ рада био је да покаже, посредством представа везаних за културну храну (пре свега – божићну печеницу и хлеб), како је у датом корпусу песама рефлектован постепени прелазак са људске жртве на животињску, односно како се у традицији напоредо „памте” старији (териоморфизам) и млађи (антропоморфизам) типови веровања.

Кључне речи: коледарске и божићне песме, култна храна, обред, ритуално преждеравање, сточарски и аграрни култови, народна смеховна култура.

У лиминално време смене посне мрсном трпезом – од Варина дне (Св. Мученица Варвара, Варварица, када се кува ритуална храна од житарица (*panspermia*), до краја поста – Божића, по Вуковим речима, „почиње се пјева-ти Божићу”: „Поручује Варица Божићу / Да јој пошље од прасца ножицу, / Да зачини варицу шеницу” (Караџић 1988: бр. 193; Караџић 1973: бр. 90; Бован 2000: бр. 11 и др.). Гранично време, на равни обреда, обележено је кувањем варице (јело од различитог зрневља, обавезно пшенице) – хране које припада култу мртвих и коју приносе на дар духовима вегетације зарад плодности усева (в. Беговић: 105–106). Њена припрема – два дана уочи Св. Николе (Св. Варвара, 17.12)² и време конзумирања, понекад све до Божића (па и за Божић), указују на неодвојиво преплитање аграрних и сточарских култова у оквиру празновања овог празника. И док у оквиру посне трпезе (поготово на

* dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

¹ В: Карановић, Јокић 2009 и Торњански Брашњовић 2015.

² Ритуално време припреме „меморисано” је у стиховима песме: „Варица вари / Савица лади, / Николица куса” (Беговић 1986: 105; в. и Врчевић 1883: 15; Караџић 1857: 8 и др.).

Бадњи дан) доминирају реликти старих аграрних култова, везани за семе и обнову вегетације, уношењем божићне печенице и ритуалним радњама везаним за њу, ове прежитке земљорадничких култова почињу потискивати и надвладавати елементи сточарских култова, притом их не искључујући.

У Врчевићевом опису слављења Божића (1883: 9–68) смењују се и гомилају призори хране и обиље – пре свега – месних производа и прерађевина од меса, као и вина. Храна се лајтмотивски појављује: од покладног (Белог) четвртка, када се коље и припрема божићни мрс (Врчевић 1883: 13), преко посне трпезе, сувог воћа, приганица и слаткиша (на Материце – Врчевић 1883: 15), и Бадњег дана, када домаћица припрема посну вечеру: „ориза или каква друга сочива, црвене блитве која се зове *кумбус*, бијелог главатог купуса или раштана под со и уље” (Врчевић 1883: 22), божићне хлебове, а домаћин припрема сада већ суву пастрву – у казан: „сасијече двије полутице брављег меса, двије бедрице и два плећа, двије три оке сланине и полу потрбушине прашјеће,³ а уз ово пе-шест ока говедине” (Врчевић 1883: 320),⁴ све до обилне божићне трпезе – која се припрема месец дана унапред, као што се ваља.⁵ Интензивно се славе први дан Божића и наредна два дана (тзв. Божји дан – други дан празника и Св. Стефан, 9. јануара, трећи дан Божића), а славље се наставља понегде све до Св. Василија (14. 1), одн. Богојављења. Слична обредна пракса забележена је и у другим крајевима Црне Горе (уп. Павићевић 1933: 146; Накићеновић 1999: 137–143 и др.) и Србије (Беговић 1986: 107–123; Петровић 1948: 228–233 и др.). Саставни део ових етнолошких описа чини и ритуално преждеравање: „*Na ovim se gozbama jede i rije bez mjere i ne smije se ni pomisliti na neku štednju, a to za sva tri dana Božića*” (Павићевић 1933: 152), чак – до мучнине и повраћања јер „о Божићу се опити и побљувати није никакве срамоте” (Караџић 1857: 10).

Поред најбројнијег варијантног круга песама, где коледари најављују празник и доносе „добар глас”, антиципирајући родно лето и благослов здравља, веселја (као еманације животне силе) и плодне године (најчешће – у усевима, стоци и у породици), односно варијаната песама где Божић позлађује врата, довратке и кућу (Караџић 1888: бр. 194; Караџић 1898: 197, 198; Милићевић 1894: 173 и др.), бројни су и записи песама које су непосредније везане за слављење Божића и које актуелизују неке елементе ритуалне нор-

³ Интересантно је како се овај опис подудара са стиховима песме коју Врчевић бележи. Поред елемената ритуалне норме, везане за симболику биља (дрвећа), појављују се одређена храна и пиће: „Наврните добре овне на ражњевима, / Сијеците суво месо не мјерите га, / Налагајте сува дрва и ћепанице, / Приправ’те ми доста вина рујна црвена, / И ракије лозоваче прве бокаре” (Врчевић 1883: 25).

⁴ Слично томе, после Бадње вечере спрема се мрс у Катунској нахији, а по њему се и гата: „Увеће се навјеси pinjata napunjena kastratine i pršute; ali mora biti i crne kobasice (napunjene svinjskim mesom). Kad se je navesila pinjata i počela da vri, potrlja se onaj spoljni gar po njoj, pa ako se pojavi po njoj puno onih sitnih iskrica, tj. ako gori onaj gar na pinjati, biće i para te godine” (Павићевић 1933: 150).

⁵ „Већ почетком децембра почињу припреме, да се дочека што свећаније Божић. Заклата је свинја, а са њом бар два ’sitna brova’ (koza ili ovca), i stavljene da se suše, ’da se imadu sa čim omrsiti na taj dan’ i da im ko koga njihova ne mogne prekorigiti: ’Ti se ni na Božić ne omrse.’ Isto tako vodi se velika briga i da se imade pića, a naročito vina” (Павићевић 1933: 146).

ме, везане за његово празновање. У песмама, препознатљивим по уводној формули *Божић зове*, тј. *Божић иште*, каталози хране уобличени су као списак обавезних намирница, које Божић захтева: вино, ракију, месо, ђевеницу (Караџић 1866: бр. 352), уз пропратне радње, значајне за прослављање празника (Караџић 1898: бр. 188).

На различите начине исказан (као императив младог бога, питање колеђана да ли је све припремљено за божићну трпезу, глас који најављује родну годину и сл.), у детаљима вариран, ритуални норматив богате трпезе садржи следеће намирнице: *хлеб, вино, печеницу* (најчешће прасе),⁶ понекад и *сир, мед и ракију*.

„– Спиш ли, сниш ли, господине,
Мож’ ли Бога да дочекаш?
– Могу, могу, заш’ не могу
Младог Бога и Божића.
Ја сам спаја, ја сам снија
Да ће дође млади Божић
Па га могу да причекам:
Имам вино трогодишњо
И ракију пет’годишњу,
И кошнице медованке,
И прасенце годишњаче [...]”
(Ђорђевић 1990: бр. 18).

Најсведеније стилизован, овај попис обухвата само култне намирнице – хлеб и вино:

„Домаћине, господине, коledo!
Застасмо те за трпезу, коledo!
На трпезу златна чаша, коledo!
Златна чаша и погача, коledo!”
(Златановић 1982: бр. 4)

Трпеза је центар куће, а тиме и центар обредних дешавања. На њој доминантно место заузимају божићни колач, кружног облика и слојевите семантике, као и *златна чаша*, која симболиком круга и злата, везаним за сунце и светлост, кореспондира са свеукупном соларном симболиком овог празника у коме доминантно место има култ сунца (уп. Зечевић 2008: 81–85). Ови поетски и обредни реквизити доприносе свеукупној свечарској атмосфери – прослављања мистерије рађања Младог Бога, новог Сунца, које од зимске краткодневице почиње циклички да ојачава, те Божић постаје празник обновљене моћи вегетације, свеукупне аграрне и сточарске плодности, као и обновљене животне снаге заједнице, која резултира рађањем мушког потомства (в. Караџић 1898: бр. 207, 208 и др.).

⁶ В. попис различитих обредних хлебова и божићне печенице, уз тумачење неких елемената њихове семантике и симболике у: Торњански Брашњовић 2015: 72–81.

Слојевита симболика *божићног обредног хлеба* (божићњака, погаче, чеснице, краваја, колача и сл. – в. СМ 2001: 577) и вина „које у обредима симболизује крв, здравље и живот” (СМ 2001: 82), кодирана је традиционалном културом и датим моментом календарског циклуса, а потом преслојена хришћанском обредношћу (тело и крв Христова, света евхаристија). Уз то, божићни колач и(ли) чесница кориштени су у магијске сврхе – по њеној површини се гатало, као и по томе шта ко од укућана нађе у свом парчету. По томе је предодређиван успех летине у наредној години, пре свега пшенице (СМ 2001: 578; Станојевић 1929: 52–53), а служе и за стимулисање плодности – у тору и на њиви (Караџић 1857: 11).

Сем поетске слике празничне трпезе, на којој доминантно место имају обредни хлеб и вино, приказан је и Божић који реже (обично три) кључне намирнице. Овим формулативним поступком (композиционим шаблоном) каталог хране сведен је на три култна (обично месна) јела – трочлани асиндетски низ. Варијантни круг песама са мотивом *три ножића* – један од типичних и најшире најраспрострањених (од Крајине и Босне до јужне Србије и Македоније). Ове песме чувају повезаност текста песме и обредног контекста извођења. Разлике у текстовима ових песама углавном се дају свести на другачије локалне обичаје, везане за божићну трпезу, а рефлектују се и у разликама у каталозима хране у песмама – често, и у оквиру исте регије.⁷

Тако, у песмама, „три ножића” режу *печеницу*, *ђевеницу*⁸ (врста кобасице – Д. П.) и *погачицу* (у Херцеговини – в. Врчевић 1883: 24), али и *гибаницу*, *ђевеницу*, *заоблицу*⁹ (Херцеговина и Црна Гора – уп. Караџић 1898: бр. 194), *чесницу*, *печеницу*, *кобасицу* (Милићевић ²1984: 172; Грбић 1909: 96; Вукановић 1975: 128; Николић 1966: 7; Бован 2000: бр. 45), *веселицу* (печена на ражњу овца или свиња), *печеницу*, *погачицу* (Грђић Бјелокосић 1985: 96), *печеницу*, *чесницу*, *сирац* (Милићевић ²1984: 172) и сл. Каталог намирница углавном је условљен обичајима око божићне трпезе и варира од места до места, чак од куће до куће. Ипак, примећује се да већина варијаната ове песме има као обавезне култне намирнице: *погачу*, *печеницу* и *кобасицу*.

Божићна печеница (заоблица, веселица, масница, божићњак и др.), примарно је била култна жртва, да би, заборављањем изворне семантике, постала ритуална храна, која оличава жеље везане за приплод стоке за наредну годину. За њу се бирала култно чиста животиња: „бела и без икаквог телесног недостатка”, а „њено убијање обављало се на ритуалан начин. Обично се то чинило пре подне, док дан напредује. Избегавала се употреба секире.

⁷ „Najkarakterističnija lirska obredno-božićna pesma koja se recituje u svim selima [Livnanskog – prim. D. P.] Polja, kao i u samom Livnu, jeste 'do Božića tri nožića'. Tekst je istovetan kod svih Srba i Hrvata, a razlika je samo u nazivima za elemente obrednog kulta: Hrvati i Srbi ikavci režu 'česnicu' ('našarani kruv'); kod Srba ijekavaca to je 'prisni kruv' tj. hleb bez kvasca – pogača –, 'mesnicu' ('pečeno bravče'), 'sir i maslo'. Hrvati nekih sela (Lusnić, Guber) režu i 'sirnicu' ('veliki masni sir'), zatim 'slasnicu' (nešto slatko) i 'masnicu' ('pečeno bravče'). Srbi ijekavci za pečeno bravče imaju termin 'pečenica i veselica' i Hrvati iz Ljubunčića kažu 'pečenica'. Zatim Srbi ijekavci imaju i 'varenicu' – 'vriško meso'” (Симић 1961: 313).

⁸ Ђевеница – врста кобасице (Д. П.).

⁹ Заоблица – свиња или овца, печена уцело на ражњу – Д. П.

Коришћен је искључиво нож. Понегде су животињу убијали крупицом соли у чело” (Бандић 1991: 303). Крв печенице, као и делови тела користили су се за магијско стимулисање приноса усева, родности воћака и размножавање стоке, па и за лечење (Исто). Крај њеног печења оглашавао се пуцањем пушака (Врчевић 1883: 29; Грбић 1909: 88–89 и др.), у кућу се уносила главом напред (Грбић 1909: 89), а гледањем у плећку прорицао се напредак куће, будућност домаћина и судбина чланова породице.¹⁰

Учестало појављивање *кобасице* (*ћевенице*) у овом варијантном кругу (11 од 15 посматраних примера) указује на то да она има значајно место на божићној трпези, као и у контексту божићне обредности. Античке паралеле потврђују древност, али и културну вредност овог ритуалног и (карневалског) специјалитета,¹¹ као и везу са сточарским култовима, оличену у раскомаданом териоморфном божанству – тотемској животињи, покровитељу стоке.

Сир који се износи на божићну трпезу такође је културна храна јер је он „на Ивањдан усирен и у скорупу сачуван” (Беговић 1986: 118). Обједињујући у себи симболику слабог (младог) Сунца (зимска краткодневица) и јаког Сунца (летња дугодневица – Ивањдан), односно крајње тачке соларног циклуса, овај сир, сачувавши магијску снагу „јаког” сунца за време летњих жега (Ивањдан – 7. јула), и реликте култа ватре, везане за мистерију сунчевог периодичног јачања и слабљења, прикључен божићној трпези, има за циљ да магијски поспешу јачање младог сунца, евоцирајући време његове пуне снаге.

Гибаница (Караџић 1898: бр. 194) представља културно јело које (уз божићни колач) повезује сточарске култове (сир) и аграрне (коре од пшеничног брашна), те укршта и амалгамише у слојевитој семантици божићних празника значењске нивое пореклом из различитих фаза развоја словенске митологије.

Малобројни сачувани примери указују на то да је, по свој прилици, семантика жртве и жртвовања некада била примарна у тематском кругу божићних песама с мотивом „три ножића”:

Један ножић, коледо,
За прасиће, коледо,
Други ножић, коледо,
За јагањце, коледо
Трећи ножић, коледо,
За колачићи, коледо.
(Грбић 1909: 96)

¹⁰ Врсници „читачи” из плећке умели су, како се верује, да предвиде погибију или опасност, као и дужину и ток ратова (в. Казимировић 1999: 167–176).

¹¹ Етимолошки, „сатура” је ’надев’, ’кобасица’, ’пудинг’, ’млевени надев” (Фрејденберг 2011: 197). Иста реч на старогрчком, поред хране од плодова и семена и „драмског жанра у метричкој форми” (Исто), означава „масно јело; колаче, кобасице, иситњене наदेвице – културна јела која садрже фил” (Исто: 198) који представља виши стадијум обликовања оног истога јела – рашчеречене, раскомадане животиње. Овоме треба додати да је такав уситњени надев, да је таква кобасица пуњена још и крвљу – и тада ће нам постати јасно да је метафора ’јела’ овде једна иста, а да у тим кобасицама имамо стадијално, још позније обликовање, хомофагије” (Фрејденберг 2011: 199), тј. теофагије, у светлу дионизијских мистерија – све до семантике културног јела.

Животиње у које се костимирају коледари, као и „огртање коледара кожом, који се сматра олицетвореним претком” по мишљењу Зечевића, „један је од остатака схватања да се душе предака могу реинкарнирати у животињама” (2008: 93). Коледари, на обредној равни, представљају остатак древних сточарских култова (Зечевић 2008: 113–114), што потврђује и бројност песама (ван основног корпуса грађе) у којима се магијски стимулише богат приплод стоке. Да је симболизам ритуалне жртве сачувао у нашој усменој традицији особеност преласка од териоморфизма ка антропоморфизму потврђује и пример забележен готово век касније. Иако настао као контаминација два сижеа „Божић бата” и разматраног (с централним мотивом „три ножића”), овај запис указује на својеврсну „поетику сећања”, захваљујући којој се, у сиже о храни, преко сижеа о жртвованој животињи, из понорних дубина колективног „памћења” враћа митски лик – антропоморфно биће (девојка):

Божић, Божић бата,
носи киту злата,
да позлати врата,
све од боја до боја,
и у кућу до крова.
Један носи чесницу,
други носи кобасицу,
трећи носи оштру сабљу,
да закоље Анку;
Анка му се молила:
Немојте ме, браћо, клати,
Тражиће ме мати!¹²
(Бован 2000: бр. 20)

За разлику од других жанрова, у коледарским и божићним песмама сачуван је развојни пут у историјској поетици жанра и његова генетска веза с примарним ликом митског сижеа, који се у њему појављује – соларним/сточарским/аграрним божанством, на шта је у овој реконструкцији указано. Обратним следом, тј. од система старијих представа ка млађим: „животињска претеча бога постаје атрибутивна животиња или пак жртвена животиња бога” (Фрејденберг 2011: 266). Преслојавањем старијих слојева млађим

[...] у земљорадничким култовима космичка оличења-тотеми претварају се у богове, као и резултат додавања нових метафоричких карактеристика на старе (које суштински остају непревазиђене), природа сваког бога је шаролика и мешовита, и функције једног се налазе међу функцијама другог. Ипак преовлађује плодност; богови персонификују домаћу стоку, живину, хлеб, зеленило, свеће, каше и чорбе, иначе једноставно полни орган¹³ (Фрејденберг 2011: 265).

¹² Овај мотив и присан однос мајке и кћери подсећају на мотив жртвовања тотемске животиње – краве, у коју је претворена мајка главне јунакиње из Вукове варијанте „Пепељуге”. Отворен крај песме (не зна се какав је одговор на девојчину молбу), као и оклевање приликом жртвовања (задршка док их девојка моли) могли би указивати на време када је људска жртва добила замену животињском (ритуална супституција).

¹³ Обредни реквизит „мачуга” – штап који носи дед(иц)а (вођа коледарске поворке) има изразиту phallós-ну симболику (в. Зечевић 2008: 85–97).

У том контексту, симболика жртвовања и жртве (материјализоване у виду обиља хране на божићној трпези) преплиће се с ритуалном праксом даривања као размене дара и уздарја: давањем дела обиља – превасходно хране¹⁴ – обезбеђује се благослов коледара, који узвраћају жељом за напретком дома и домаћинства: „Симболика поклона указује на специфично уздарје, које је и својеврсна гаранција да ће жеље наћи пут до више силе и допринети родности и плодности новог циклуса” (Самарџија 2011: 568). Другим речима, „дарови у храни симболички представљају плодове чије се умножавање жели постићи магијским путем, односно песмом” (Торњански Брашњовић 2015: 204), при чему је на њихов жртвени карактер у контексту даривања коледара (душе предака или њихови ритуални аналогони) већ указивано (уп. Зечевић 2008: 72–105). Божићу се дарује жито (Карацић 1898: бр. 213), али и обредна храна, карактеристична за божићну трпезу, док уздарје може имати конкретни или апстрактни карактер:

„Доран’те ми рујна вина, и погачицу,
И печена с’ ражња меса, и кобасицу.
Ја вам носим озго с неба силне дарове,
Срећу, здравље и весеље и благослове.”
(Врчевић 1883: 24)

Притом, већина ових песама има отворену структуру, што је условљено њиховим обредним контекстом. Тако, једна од песама с мотивом *три ножића* упућује да се благодат богате трпезе дели са коледарима, гостима, сиротињи, као и унутар чланова породице:

С печеницом поздрављаше
У дом дому домаћина
С ђевеницом полазника
И биране пријатеље
А с погачом дариваше
Сиромахе и убоге.
(Карацић 1898: бр. 192)

Затечено богатство, обиље приказани раскош и трпезе у дому приказани су хиперболично, без обзира на то да ли описује своје благостање домаћин (уп. Васиљевић 1960: бр. 1а, 2, 6, 13; 18, 19; Ђорђевић 1990: бр. 18, 19), полагајеник (Јоцић и др. 1979: бр. 1) или коледари.

Њихов благослов подразумева одређено уздарје, или се коледарски дар експлицира у песми.¹⁵ Празнично претеривање у количини дарова које коледари траже (в. Карацић 1898: бр. 159; Васиљевић 1994: 4–5) контрастира сведеном уздарју – прецизно побројаним намирницама:

¹⁴ „Најчешће се поклања храна (брашно, жито, јаја, ораси, сир, кајмак, сланина, месо, масло, вино, воће), вуна, платно, цвеће, дуван или рукотворине (рукавице, чарапе, пешкири), а за поједине празнике припремају се као дарови посебни колачи (‘комка’, ‘буздован’, ‘кравајче’, ‘поливачки колач’, ‘сироварски кравај’)” (Самарџија 2011: 568).

¹⁵ В. Клеут 1983: бр. 8.

„Дај, газда, колачић на штапић,
 Чесницу на песницу,
 Кобасицу у торбицу,
 Дај, газда, вина,
 Да наздравим свима.”
 (Карановић 1996: бр. 50).

Свечана прослава празника, уз изобиље хране и пића, као да дозива еротско и хуморно као другу страну празника, тј. своје карневалско наличје. Уз призивање божјег благослова, после ритуалног даривања, чарице изводе одређене ласцивне радње којима је циљ да обезбеде плодност (које се преносе у „текст”, указујући на нераскидивост везе „текста” и контекста):

„Onde će nas darovati
 Unjgu masla, zdjelu brašna,
 Pleće mesa od kože,
 Vocu vina od loze.
 [...]
 Namažite didi sablju,
 Neka bolje j... babu.¹⁶
 [...]
 Ko bi nami piti da',
 Taj ženijo i uda',
 A ko nami ne bi da',
 Nit ženijo nit uda'.”
 (Ардалић 2010: 138)

Елементи хумора преливају се тако из песме на ритуалну ситуацију, која завршава карневалским гестом ударања по туру, тј. снижавања светог госта (божанског представника) и његовог терања из куће (Ђорђевић 1990: бр. 16).¹⁷ Необични спрег смеха, мрсне трпезе и сексуалних асоцијација има исте изворе – у карневалско-празничном рушењу социјалних норми, при чему „dopuštanje smeha bilo je vezano s istovremenom dozvolom mesojeđa i polnog života (što je u vreme posta bilo zabranjeno)” (Бахтин 1978: 93). Отуда, „са сценама свадбе и сексуалног акта у обредима извођеним око Божића, комбинују се сцене смрти, комадања, дерања коже и васкрсавања *старца* [...] а све то заједно асоцира на првобитно комадање божанства од ког је настао свет, као и на аналогно ритуално комадање животиња” (Карановић, Јокић 2011: 172).

Млади Бог (Божић), тако, од слављеног божанства Сунца, плодности и обиља у контексту народне смеховне културе постаје карневалски ждерица – халапљивац (тематски круг песама с иницијалном формулом *Божић зове/иште*). Символика обнављања и рађања постаје нераскидиво повезана са сликама једења: „Trijumf gozbe je univerzalni trijumf – to je trijumf života nad

¹⁶ Симулацију коитуса деде и бабе Карановић и Јокић виде као ритуално репрезентовање „еротског додира с Великом богињом мајком, с циљем да се магијским путем утиче на обнову природе” (2011: 167).

¹⁷ Сличан тип празнично-карневалске смеховности присутан је у коледарским песмама које се певају на Бадњи дан, када деца полазе у колеђане – уп. Јастребов 1886: 30–31.

smrću. U tom pogledu on je ekvivalentan *začinjanju i rađanju*. Telo koje je pobedilo prima u sebe pobedeni svet i obnavlja se” (Бахтин 1978: 300):

Иде Божић са два ножа
 Да закоље ћурку и ћурана
 ћурка црц,
 а ми ковшу грц. (Бован 2000: бр. 16)

Митски лик даваоца обиља у карневалском контексту снижава се до обредне фигуре (јестиве лутке) и пијанца лакрдијаша („Иде Божић планином, / Загрн’о се сланином, / Од кулена пуце му, кобасице петље му / Пуно носи здравља / И складно весеље / Још чутуру вина / Да наздрави свима” – Караџић 1898: бр. 212), неодољиво подсећајући на Диониса – божанство плодности и вина, које периодично умире и васкрсава, не губећи, притом, своје атрибуте и функције припадајућег му аграрног симболизма. Мистерија смрти и васкрснућа божанства стоке и плодности прослављана је током дионизијских свечаности, односно Сатурналија, а мимички плес изводио је животињски хор, тј. учесници одевени у јареће коже (в. Фрејденберг 2011: 194). На словенском простору његов фолклорни аналогон јавља се у лику Божића, младога бога који својим рођењем најављује нови вегетативни циклус, док датум његовог обележавања (Божић) постаје празник једења (Фрејденберг 2011: 62). На равни обредне метафорике са семантиком хране, репрезентован је божићним колачем – „хлебом, који се истовремено сматра младом животињом, али и очовеченим божанством” (Фрејденберг 2011: 63) и божићном печеницом (симболом обнове и васкрсења – Фрејденберг 2011: 69), чију је аломорфност и изофункционалност – од бога који се рађа, умире и васкрсава, преко тотемске животиње, заштитника стоке који бива поједен/рашчеречен/раскомадан, до жртвоване животиње (култне хране) – ова реконструкција показала на примерима одабраних фолклорних текстова (коледарских и божићних песама с мотивом хране).

ЛИТЕРАТУРА

- Ардалић 2010: V. Ardalić, *Bukovica: narodni život i običaji*, Novi Sad: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta”.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Svaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Беговић 1986: Н. Беговић, *Живот Срба граничара*, Београд: Просвета.
- Бован 2000: *Обредне народне песме: студентски записи српских народних умотворина на Косову и Метохији*, В. Бован (прир.), Приштина: Институт за српску културу, Бања Лука: Бесједа, Исток: Дом културе „Свети Сава”.
- Васиљевић 1960: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт, Научно дело.

- Васиљевић 1994: Избор обредних песама из необјављених записа Миодрога А. Васиљевића: из Србије, З. М. Васиљевић (прир.), Београд: *Расковник*, XX/75–76, Београд, 3–12.
- Врчевић 1883: В. Врчевић, *Три главне народне свечаности: Божић, крсно име и свадба*, Панчево: Наклада књижаре браће Јовановића.
- Грбић 1909: С. Грбић, *Српски народни обичаји из Среза бољевачког*, Београд: Српска краљевска академија.
- Вукановић 1975: Т. Вукановић, *Српске народне лирске песме*, Врање: Раднички универзитет.
- Ђорђевић 1990: Д. Ђорђевић, *Народне песме из лесковачке области*, Београд: Српски етнографски зборник ХСV, Београд: САНУ.
- Ђурић 1934: С. Ђурић, Српски народни обичаји у Горњој Крајини, Београд: *Српски етнографски зборник*, L/1, Београд, 192–206.
- Златановић 1982: М. Златановић, *Лирске народне песме из јужне и источне Србије*, Београд: Народна књига.
- Јастребов 1886: И. С. Јастребов, *Обичаји и пјесни турецких Србовъ: въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ, С. Петербургъ*.
- Јоцић и др. 1979: Ж. Јоцић и др., *Ђул девојче: лирске народне песме из белопаланачког краја*, Ниш: ИРО Градина.
- Казимировић 1999: Р. Казимировић, *Гатање и врачање*, Београд: Силмир.
- Карановић 1996: З. Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, Нови Сад: Светови.
- Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Карановић, Јокић 2011: З. Карановић, Ј. Јокић, *Обредни смех у песмама зимског календарског циклуса, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, XXXVI/1, Нови Сад, 163–177.
- Караџић 1857: В. С. Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Караџић 1866: *Српске народне пјесме из Херцеговине (женске)*, за штампу их приредио Вук Стеф. Караџић, у наклади Ане удове В. С. Караџића, Беч.
- Караџић 1898: *Српске народне пјесме: књига пета у којој су различне женске пјесме*, скупио их В. С. Караџић, Београд: Државно издање.
- Караџић 1988: *Српске народне пјесме: књига прва у којој су различне женске пјесме*, скупио их и на свијет издао В. С. Караџић, В. Недић. (прир.), Сабрана дела Вука Караџића, књ. 4, Београд: Просвета.
- Клеут 1983: М. Клеут, *Лирске народне песме у Летопису матице српске*, Нови Сад: Матица српска.
- Младеновић, Недић 1973: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: књ. 1, различне женске пјесме*, Ж. Младеновић и В. Недић (прир.), Београд: САНУ.
- Милићевић² 1894: М. Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака, Српски етнографски зборник*, I, Српска академија наука, Београд.
- Накићеновић 1999: С. Накићеновић, *Бока*, Подгорица: ЦИД.

- Николић 1966: *Горо ле, горо зелена: антологија народне лирике из источне Србије*, И. Николић (прир.), Зајечар: Новинска установа „Тимок”.
- Павићевић 1933: М. Павићевић, *Обићаји (Katunska Nahija u Crnoj Gori)*, Zagreb: *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, XXIX/1, Zagreb, 146–180.
- Петровић 1948: П. Петровић, *Живот и обичаји народни у Грузи*, Београд: *Српски етнографски зборник*, LVIII/26, Београд.
- Самарџија 2011: С. Самарџија, *Од жртве до пешкеша: функција дара и даривања у усменој књижевности*, у: М. Детелић, С. Самарџија (ур.), *Жива реч*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет, 561–589.
- Симић 1961: Лј. Simić, *Narodne pesme*, Sarajevo: *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu: etnologija*, XV–XVI/1960–1961, Sarajevo, 289–322.
- СМ 2001: *Словенска митологија*, С. М. Толстој и Љ. Раденковић (ред.), Београд: Zepher Book World.
- Станојевић 1929: М. Станојевић, *Обићаји и веровања на Тимоку*, Београд: *Гласник етнографског музеја*, IV, Београд, 42–54.
- Торњански Брашњовић 2015: С. Торњански Брашњовић, *Коледарске и божићне песме у контексту зимских календарских обреда*, Нови Сад: Филозофски факултет (рукопис докторске дисертације).
- Фрејденберг 2011: О. М. Фрејденберг, *Поетика сижеа и жанра*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Dragoljub Ž. Perić

REPRESENTATION OF FOOD AND DEPICTIONS OF FEASTS IN SERBIAN
ORAL KOLEDA AND CHRISTMAS CAROLS

(Summary)

In this paper, food motifs and catalogs of meals are observed in 100 Serbian Christmas carols, selected on the basis of their representativeness or archaicity by using a structural-semiotic methodology. Unlike previous research, mainly folkloristic in character, this paper primarily builds on a poetic foundation, although the ritual context is not ignored. The main aim is to show, by means of notions, related to cult food (primarily Christmas roasts and bread), how this corpus of carols reflects a gradual transition from human to animal sacrifice, i.e. how tradition retains the older (teriomorphism) and younger (anthropomorphism) types of beliefs at the same time.

Тамара Р. ГРУЈИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Кикинда

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У *ШАЉИВИМ* *КАЛЕНДАРИМА* ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

У раду се примењује Бахтинова карневализација слике света на слику свакодневице у *Шаљивим календарима* Јована Стерије Поповића.

Пародијске, језичке и тематско-идејне поступке, којима Бахтин гради карневалску слику света у Раблеовом делу, проналазимо и у моделу света Јована Стерије Поповића, у којем аутор озбиљан календарски садржај преводи у шаљив, подругљив, сатиричан и травестиран облик. У таквој слици света нарушавају се традиционалне норме и живот се своди на материјално-телесни план, односно тривијалност и снижавање са циљем пре-наглашавања оног негативног у људском понашању. У карневалском поступку уочава се ауторова јасна намера да на једноставан и шаљив начин проговори о истини и значајним проблемима у друштву. Комика и смех манифестују се у игри речима, хиперболисању и повезивању неспојивог: озбиљно-смешног, приземно-узвишеног, материјално-духовног.

Циљ рада је да се истражи поступак карневализације у *Шаљивим календарима* Јована Стерије Поповића, да се утврди улога карневализације на поетику овог писца, која у многоме доприноси јаснијем сагледавању поетике Јована Стерије Поповића у контексту српског класицизма.

Кључне речи: Стерија, карневализација, слика света, календари, хумор, свакодневица.

Осамнаести век је „век процвата периодике” (Павић 1974: 153) и велике популарности календара, који у том периоду имају „просветитељско значење које никада до краја не напуштају” (Матицки 1986: 19)¹, што је у складу са идејама онога времена. Традиционални календар садржао је обавезне жанрове/рубрике: „почињао је календарским дијелом, а настављао се летописним подацима о знаменитим догађајима, прогностиконом (пророштвом за календарску годину), забавним прилозима у облику прозних и пјесничких састава,

* tamaragrujic77@gmail.com

¹ Током времена, календар се тематски мењао, од црквеног ка световном карактеру. Више видети у: Павић 1974; Матицки 1986: 10–54; Матицки 1992: 328–329.

поуком (осим чланака о моралу, ова рубрика садржи често практична упутства, савјете, рецепте)” (Иванић 2003: 8). Овако конципиран жанр календара представља неку врсту једноставног путоказа за текућу годину, право огледало свога времена; намењен је широј читалачкој публици, стилски једноставан, близак и занимљив обичном човеку. Тематика која је била заступљена у календарима, пригодност чланака и прилога, пружала је могућност да се оствари „bliži kontakt sa čitaocima” (Матицки 1992: 328), што је нарочито допринело популарности овакве литературе.² Иако су календари садржали и забавни део, по правилу, били су озбиљног карактера, првенствено популарно-научног и просветитељско-поучног, никако шаљивог карактера.

Јован Стерија Поповић одступа од традиционалног жанра календара и пише три календара под називом *Шаљиви календари Винка Лозића* (1830, 1832. и 1835. године), који представљају пародију самог жанра, јер у њима аутор озбиљан календарски садржај преводи у шаљив, подругљив, сатиричан и травестиран облик.

Шаљиви календари настају у такозваном Стеријиним „првом вршачком раздобљу” (Деретић 1983: 284–285), за који сам аутор у писму Вуку Стефановићу Карацићу каже да је „прави пут”, иначе изузетан период Стеријиног стварања.³ Иако Милан Токин (1956: 52) сматра да су календари веома „неубедљиви докази о његовом даљем књижевном раду”, Стерија их „спомиње у својој аутобиографској скици, у којој не помиње толика друга своја дела до којих му није много стало” (Токин 1955: 86). *Календарима* је Стерија на комичан начин почео да проговара о истини и значајним проблемима у друштву, што ће се наставити и у другим његовим делима, нарочито у комедијама, па чак и у филолошким студијама и расправама.⁴ Тематски и стилски, Стерија је знао да је на „правом путу” и доследан је био у спровођењу своје идеје, па чак и по цену изопштавања дела из књижевних кругова.⁵

² „Pored zabavnog dela, koji zauzima centralno mesto, u kalendarima nailazimo na niz rubrika popularnih u narodu: šematizam vladara i crkvenih velikodostojnika, pregled vašara, sanovnik, roždanik, lekarske, kulinarske i poljoprivredne savete. Kalendaru su štampani u velikim tiražima, često i u više desetina hiljada primeraka; doživljavali su ponovljena izdanja u istoj godini” (Матицки 1992: 328).

³ Ово раздобље обухвата тридесете године XIX века, од Стеријиног повратка са студија у Вршац до одласка у Србију, када настају главне Стеријине комедије: *Лажа и паралажа* (1830), *Тердица* (1837), *Покондирена тиква* (1838), *Зла жена* (1838) и шаљиво дело *Роман без романа* (први део написан 1832, а објављен 1838, а други део остао у рукопису) (Деретић 1983: 284–285). Ово раздобље одликују теме из свакодневног живота, хумор и сатира, као и „трезвени реализам и критика” (Деретић 1983: 285).

⁴ Предраг Пипер (2010: 298) наглашава да је Јован Стерија Поповић био један од првих, „али нажалост и један од ретких, ко је писао о актуелним језичким питањима са примереним хумором, да се чита лако и радо, а да тачно погађа суштину ствари никога не вређајући”. Разматрајући језичку тематику којом се Стерија бавио, као пример шаљивог тона, Пипер наводи милобрук: *Сцена једна за оне који су за словенским језиком занешени и Писмо новим српским језиком*. Он такође указује на Стеријин став о хумористичном тону као погодном начину за изношење истина које су важније од саме шале (Пипер 2010: 297), који се нарочито уочава у Стеријиним навођењу омиљеног песника Хорација, у „Предговору” дела *Роман без романа*: „Ко ће забранити шаљивцу истину казати?” (Поповић 1832: 6).

⁵ Током читаве друге половине XIX века Стеријино дело било је заборављено, а у литератури налазимо да га је поново открила, почетком двадесетог века, тек непристрасна генерација Јована Скерлића и Стојана Новаковића (Миљковић 1956: 17).

Стерија пише *Календаре* под псеудонимом шерета и веселака Винка Лозића, који је својствен усменој књижевности. Према навођењу Душана Иванића, ово име забележено је у *Српском рјечнику* Вука Караџића (1818), појављује се у *Србијанки* Симе Милутиновића Сарајлије (1828), а касније се проналази и на другим просторима где се говори српским језиком.

У Вука је Винко Лозић шаљива персонификација вина, како се види из тумачења на њемачком и из говорног примјера: 'Ударио га Винко Лозић, тј. опео се.' Стерија је име могао узети и из *Српског рјечника* и из живог говора, а његова инвенција је била отворена алегоризацији и персонификацији свакодневице колико и изругивању књижевних облика и садржаја (Иванић 2003: 8–9).

Винко Лозић није астролог, већ је „астрогол из Патитур“, те се Сава Дамјанов (2010: 14) пита „да ли су Стеријиним хумору биле стране језичке игре, где ГОЛ асоцира на голотињу (насупротив ЛОГ-осу!) – питање је на које његово дело даје недвосмислен одговор!“ Оваквом игром речи, где „асоцирање гјеџи по самом звуку привидно ствара подручје неовисно о стварности“ (Шкроб 1992: 279), алудирајући, притом, на рубрике календара које се тичу небеских прилика, „мотивише (се) пародирање и травестирање календарских тема и рубрика“ (Иванић 2003: 9). Стерија недвосмислено наговештава дело организовано на начелима смеха, неофицијелно, па чак и са елементима слободнијег понашања.

О каквој литератури је реч, може се видети по илустрацији првог *Календара*, односно „гаргантуовско-пантагруеловске слике Винка Лозића“ (Дамјанов 2010: 15), која има призвук карневализације.⁶

На слици 'астрогол' држи у једној руци управо календар, а у другој штап који би могао бити и обично помагало и 'дидактичко средство' и нека врста ракљи којима се испитује енергија тла. На глави му је шешир, који је истовремено налик ренесансним племићким и циркусантским капама, а на леђима торба са флашама: у њима може бити вино, али и алхемијске супстанце (на пример!). Израз лица му је одсутан, забринут и мрачан (да ли од 'тешких' мисли или од мамурлука?); поглед меланхолично усмерен ка пределима ПАТИТУРА – што може бити јасна кованица (пати+тур), али и нека утопијска земља којој недостаје само Р да би била 'музичка' ПАРТИТУРА [...] (Дамјанов 2010: 15).

Слика Винка Лозића, његов гротескни, хиперболисани карактер ствара смех који „снижава и материјализује“ (Бахтин 1978: 29) и припрема читаоца на карневалску слику света, јер Бахтин (1978: 95) карневал види као најпотпунији и најчистији израз народне смеховне културе са својим системом. Овако представљен Винко Лозић, такође, указује на хуморно-пародијски однос према узвишеној спиритуалности с једне стране, и свакодневном, материјалном свету, с друге. Слика Винка Лозића одговара слици „grotesknog realizma“ (Бахтин 1978: 27). Смеховним свргавањем показује се колико материјално надвладава спиритуално, односно показује се превласт материјално-телесних принципа, што јесте једна од главних одлика Бахтиновог погледа на свет.

⁶ Мислимо на концепт карневала Михаила Бахтина, којим се највише бавио у анализи књижевног стваралаштва Франсоа Раблеа, у студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Више видети у: Микић 1988; Ристивојевић 2009: 197–210.

Оваквим изгледом, својеврсним маскирањем/прерушавањем⁷, одећом и прибором, постиже се жељени идентитет, „тим чином трансцендентира се профани простор и припрема за улазак у свет супротан свакодневици” (Марјановић 2015: 13). Одећа се може посматрати и као „симбол духовног стања” (Марјановић 2015: 14), која пружа могућност различитог преображаја. Слика Винка Лозића упућује на то да је „svaki poredak privremeno ukinut” (Кајоа 1979: 111) и да оно што следи „okrepljuje, podmlađuje, vaskrsava istovremeno i prirodu i društvo” (Кајоа 1979: 111).

Стерија се поиграва и садржајима својих *Календара*, и то већ насловом дела: назив првог *Календара* гласи *Нови забавни календар у којем се свашта налази, али само онога нема, што се тражи*, са поднасловом „С особитим прилеженијем по хоризонту зли жена израдио Винко Лозић Астрогол”; други *Календар* зове се *Винка Лозића други забавни календар у којем се свашта налази, али само онога нема што се тражи*, са поднасловом „С особитим прилежанијем по хоризонту картација израђен”; трећи је *Веселјак за годину 1835. или Винка Лозића трећи забавни календар у ком се оно налази што се не тражи*, са поднасловом „Разумним во увеселеније, глупим же во утјеху написан”. Овим поступком Стерија директно показује свој однос према календарској литератури, за коју каже да је у овом случају „неупотребљива”, унижавајући тиме значај таквог штива и нарушавајући конвенционалне норме жанра. Према мишљењу Драгане Белеслијин, из поднасловова Стеријиних *Календара* ишчитавамо несумњиву сличност са *Романом без романа*,

[...] који, такође, у свом наслову имплицира поетику романескне литературе коју пародира [...] то је роман без поштовања романескне традиције, или роман без свог главног јунака, Романа. А можда и изгубљени јунак који лута за романескним пустоловинама, које, заправо, не налази. Оксиморону самог наслова *Романа...* одговарао би, дакле, поднаслов календара који би се могао превести као: календар без календара, календар без поштовања устаљених поступака календарске литературе, успостављање пародијске релације између календара и њихових изворника (Белеслијин 2009: 194).

Поигравање традиционалним жанром календара и довођење у везу са карневалском сликом света и времена, а самим тим сврставање дела у категорију озбиљно-смешног, приземно-узвишеног, материјално-духовног, код Стерије није случајно. Карневал је празник времена, тачније цикличности, празник настајања, смењивања и обнављања, а календар у жанровском смислу представља „sadržaj dana, nedelja i meseca u jednoj godini, sa obeležavanjem praznika” (Матицки 1992: 328), тачније „ciklusi 'godišnjih običaja' predstavljaју kalendar” (Ковачевић 1985: 152) и одраз су једног друштвеног поретка и једног времена. Празници и светковине увек су били присутни у друштвеном животу различитих народа, и то у правилном ритму периодичних и цикличних свечаности.

Карневалски дани наступају након посних дана и након завршетака великих црквених празника, када је религиозни човек очишћен и слободан

⁷ Према Бахтину (1978: 96), један од обавезних момената народно-празничног веселја јесте прерушавање, односно обнављање одеће и свог друштвеног лика.

да поново згреши – прекомерним јелом и пићем, полним општењем, маскирањем и неконтролисаним колективним смехом, јер „*istina smeha zahvatata je i privlačila sve: njoj se niko nije mogao suprotstaviti*” (Бахтин 1978: 97). Претеривање у јелу и пићу нарочито је присутно у Стеријиним *Календарима: О чистићењу стомака*: „Најбоље се чисти стомак у фаршанге, али не с рабарбаром, него с добрим берметом; који јачу нарав има, тај уместо пилула или рабарбаре нека узме 12 крофни, и три порције шунке, после тога сваког сата нек спусти по једну меру карловачког бермета, па ће се излечити” (Поповић 2010: 91); против кашља који се од пића добије, препоручује се старо карловачко вино и поштеда од рада, јер такви болесници „и тако нису к ничему способни” (Поповић 2010: 92); за Винка Лозића „најлепша је музика [...] кад чврче кобасице” (Поповић 2010: 103); сваком ко одгонетне загонетке, награда ће бити „два пара кобасица, три олбе вина, и четири главице бела лука” (Поповић 2010: 105). У првом и другом календару издвајају се начела по којима треба живети: *Једем и Пијем* (Поповић 2010: 88, 102).

Пишући „О помраченијама” писац ствара антислику: „Кад се муж или жена с ракијом подобро накваси, онда ће се сунце округло помрачити. Ако ли пак муж доцкан, или баш до зоре кући не дође, то онда помраченије месеца бива...” (Поповић 2010: 88). Непримереност радње и њена последица „потенцира неспојивост појмова” (Самарџија 2004: 13). Да би слику „*humorogroničnog i grotesknog preokretanja sveta*” (Микић 1992: 399) учинио уверљивијом, писац користи моменат неочекиваног и преувеличавања (баналне ствари доводе до помрачења сунца и месеца)⁸, који имају и функцију стварања комичног ефекта, јер „цео свет је представљен као смешан” (Бахтин 1978: 16). Такав свет одражава слободу и лакоћу уметничке фантазије, „*pričemu se ta sloboda oseća kao vesela, skoro kao sloboda koja se smeje*” (Бахтин 1978: 41) – (истакао М. Б.). На крају се иступа из нонсенса и из једне апсурдне слике успоставља се нормалност света: „Кад драги љубезници, који златна брда често обећавају, у рат оду, онда се помраченије видити неће, и тако за тим бива зло време и киша, то јест, ако не пада из неба, то барем из очију” (Поповић 2010: 89). Помрачење се овде пародира игром речи, али и „двозначношћу исказа и комичним ситуирањем у домен породичних односа, уместо у подручје важних историјских догађаја” (Белеслијин 2009: 198).

Сва три календара започињу летописним делом, тачније „Годинама паметодостојни прикљученија”, где се даје преглед „важних” догађаја, попут „сазиданија прве крчме”, „откако су карте произашле”, „закљученија мира новосадски пиљарица” (Поповић 2010: 87), „постања морални буба и трунташа”, „постања блудни синова”, „откако су мужевима почели рогови ницати”, „откако су Српкиње заборавиле српски”, „откако је госпоја Јевра постала списатељица” (Поповић 2010: 99). Стеријиним пародијским поступком указује се на слабе тачке календара као жанра, а то је застарелост и немогућ-

⁸ „Помрачење у жаргону значи губитак свести услед удараца или туче, али и 'помрачену свест' услед које долази до агресивног понашања, па састављач календара, одабиром догађаја који, у животу његових савременика често доводе до кавге (пијанство, касни долазак кући итд.), наговештава 'помрачења'” (Белеслијин 2009: 197).

ност праћења „актуелних” догађаја, који се свакодневно смењују, али и на „актуелне” проблеме и појаве о којима није могло да се чита у тадашњим календарима, а то су различити пороци, друштвено неприхватљиво понашање, мушко-женски односи, помодна употреба страних речи и заборављање српског језика, вести из света моде.

Иако календар представља неку врсту пророчанства за једну годину, пророчанство се код Стерије везује за свакодневно, уобичајено и носи универзалну поруку. Као „Добра предвиденија” издвајају се: лепа и добра жена, лепо јело, добро вино, добро здравље, кеса дуката и здрав мозак, а *Зла предвиденија*: закрпљен лакат, зла жена, празан трбух, много дуга, празна кеса, а нигде кредита (Поповић 2010: 88). Према Бахтину (1978: 255), пародирањем пророчанства настоји се „svrgnuti мрачно eshatološko време srednjovekovnih predstava o svetu, obnoviti ga na materijalno-telesnom planu, pretvoriti ga u *dobro i veselo vreme*” – (подвукао М. Б.).

Карневалска слика света подразумева ексцентрично понашање: пијанство, касни долазак кући, али и тучу као симболизацију снаге и мушкости, те се у „Годишњим пророчествима” каже: „О Светом Аранђелу, Јовану, Николи и Петковачи биће много разбијени глава” (Поповић 2010: 100). Овде се предсказују банални догађаји карактеристични за одређено време, и то са много комичних елемената. „Годишње промене” доводе се у везу са мушко-женским односима и баналном свакодневицом: „Дан и ноћ ове године једначи се кад се муж и жена у коштац увати. – Најкраћа је ноћ, кад се човек карта – најдужи дан, кад се почне кајати што се играо. – Обично су зими дужи дни него лети, јер се не само дању него и ноћу једе, пије, игра и скита” (Поповић 2010: 101), док се месечеве мене доводе у везу са срећом на картама: „Нов месец настаје кад се почне играти. Ко добија, оном месец расте, и ако с набућеним џепом кући отиде, види пун месец. – Други пут, кад почне губити, бива уштрб, и кад без крајцаре од астала устане, јест последња четврт” (Поповић 2010: 101). Стерија показује да тема календара може да буде било шта, и свакодневица, и уметност, и наука, а оно што највише привлачи пажњу јесте придавање наизглед велике важности баналностима и нонсенсима.

Стеријини *Календари* представљају вид „narušavanja običnog i opšteprihvaćenog” (Бахтин 1967: 190), где је „život ispaо iz svog uobičajenog koloseka” (Бахтин 1967: 190), па је могуће објавити „оде и житија најзнатнијим магарцима”, писати „Панегирик црву”⁹, где се већ насловом „најављује духовито одступање од узвишених тема” (Самарџија 2004: 15). Присутна су и бесмислена, нонсенсна „Годишња проречества”: „Млоги ће у браку донде лепо живити док се не посвађају; Код сиромашки врло ће се сиромашки живити” (Поповић 2010: 100).

У виду својеврсне ругалице, „како би се што јаче истакла издвојена мана и одступање од неписаних кодекса заједнице” (Самарџија 2004: 20), Стерија указује на проблем неожењености/неудатости. Према неожењеним момцима

⁹ Како наводи Драгана Белеслијин (2009: 199), због тематског одређења, панегириком доминира свечано-патетични тон и тиме ипак више подсећа на дела озбиљне литературе.

нешто је блажи, мање заједљив и то загонетком у виду реторског питања: „Зашто се старе младожење најрадије браку ругају?” (Поповић 2010: 116), мада у *Термометру старе једне девојке* Стерија иде до гротескног хиперболисања особина и понашања девојке „која је до смрти девовала”. Ређањем одређених поступака „dolazi do izvesnog neočekivanog izrugivanja” (Проп 1984: 84), који подстиче на весео, али истовремено и на подруглив карневалски смех (Бахтин 1978: 19).

Иако Стерија у *Календарима* донекле заузима негативан став према нежењености/неудатости, на шаљив начин говори о великом утицају који жена има на мужа након женидбе: „У женидби ће се обично играти слепи мишева, а младожења ће бити коме ћеду очи везати” (Поповић 2010: 103).

У „Женидби Винка Лозића”, која само насловом подсећа на женидбе епских јунака, „поступцима пародирања извргавају се подсмеху неприличне особине” (Самарција 2004: 19) различитих типова жена: „девојка”, „удовица”, „стара”, „роткиња”, „нероткиња”, „иљадарка”, „сирота”, „неверница”, „лепушка”, „ружна”, „трошљива”, „тврда”, а јунак се на крају опредељује за слободу: „Што ћу дакле улар мећат/ Без невоље на главу...” (Поповић 2010: 107).¹⁰ Винку Лозићу не одговара ниједан тип жене, јер жена је својом природом, према Бахтину (1978: 259), непријатељ вечности, „organski protivnik svemu starom (као načelo које рађа novo) – (подвукао М. Б.)

Стерија привидно остаје у домену календара, нарочито истичући прилошке одреднице: „ове године”, „овогодишњи знаци”, „ове ће се године”, а износи запажања о животу која важе у било ком времену и блиска су пословицама, сентенцама, афоризмима. Стеријини *Календари* садрже најразличитије савете: злим женама, лепим женама, картарошима, девојкама, савете против зубобоље, савете за добро расположење, од каквих се људи треба чувати, како „бити нобл”, односно како се „покондирити”, и како се уопште владати сходно приликама за наступајућу годину. Стерија бира жанр пословице, јер је у карневалу све колективно, општеномодно, а „Пословице као ни један други књижевни род народне творачке снаге (представљају) колективни израз колективног схватања живота и свега што је с њим у вези. Нигде није заједница иступала униформније него у грађењу и прихватању пословичког морала, схватања и форме” (Лалевић 1955: 452).

Стерија се поиграва рубрикама календара, садржајем, њиховом актуелношћу, различитим жанровима усмене књижевности, првенствено загонетком, која је само привидно дата у форми питања и која тражи одговор, а заправо је нека врста реторског питања из најразличитијих сфера: о пороцима: „Је л’ доста овога света само картати се?”; о девојачким несташлукима: „Зашто фрајлице на пенцеру највише читаду романе?”; о мушко-женским односима: „Зашто је млада удовица у жалости за мужем лепша него иначе?”; о књижевним приликама: „Зашто се сваком списатељу свој вкус најбоље до-

¹⁰ Проблем женидбе и неодлучности због ступања у брак, присутан је и код Раблеовог јунака Панирга, и то због страха од могуће женине преваре, а Бахтин наводи како га „čeka sudbina karnevalskog kraja i stare godine, a ta sudbina je neizbežna” (Бахтин 1978: 259), јер му сва гатања и пророчанства дају исти одговор: жена ће га варати, тући и поткрадати.

пада?"; о женском шминкању: „Шта је дало повод женама белити се?” (Поповић 2010: 105). Нарочито је велика пажња посвећена женским наравима и женској моди: „Зашто се често догађа да девојка, која не зна ни две унакрст, после удадбе највећи постаје враг?” (Поповић 2010: 115). Жанром загонетке Стерија именује различите анегдотске форме, најчешће досетке и шаливе мисли, али и општеважеће истине, које понекад захтевају виспрене и духовите одговоре, али отварају и увек актуелна питања, која су повод за врцаве, шаливе разговоре и смех.

Календарима Стерија тера читаоца на стално преиспитивање општих идеја и истина, упућујући га на један амбивалентан и противречан свет (Бахтин 1978: 34), који гради уз помоћ карневално-гротескне форме, јер она „romaže oslobađanju od vladajućeg pogleda na svet, od svake uslovnosti, od banalnih istina, od svega običnog, poznatog, opšteprihvaćenog, omogućuje da se svet vidi na nov način, da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drukčijeg poretka u svetu” (Бахтин 1978: 43).

Амбивалентност нарочито долази до изражаја у испољавању глупости, јер глупост је у време празника дозвољена, она је „izokrenuta mudrost, pravda naopako, [...] naličje i 'dole' oficijelne, vladajuće pravde; (ona) je *slobodna praznična mudrost, slobodna od svih normi i ograničenja oficijelnoga sveta*” (Бахтин 1978: 277) – (истакао М. Б.) и њена улога у карневалу јесте да завара, односно да учини да ништа не буде онако како изгледа. Стерија се овде служи алегоричном, преузимајући опште типове животиња из усмене књижевности: „О плодносију земље” (Поповић 2010: 101), „На знање”: „Ове године биће општи скуп свију магараца. Њиов ће предмет бити: рашчлењавати је ли нужно да се човек воспитава или не...” (Поповић 2010: 112), „Нота”: „Ако гдикоји од наши читатеља каквог магарца знаду, кој заслужује спеван бити, нек нам изволе сприопшчити...” (Поповић 2010: 120).

Иако се у *Календарима* Стерија бави и „позитивним и негативним про- рочанствим”, први *Календар* завршава „Песмом за веселу дружбу”, којом се слави живот и указује на празничну атмосферу, а последња строфа представља благослов, који је у функцији заштите веселака Винка Лозића (Поповић 2010: 96).

Слика у Стеријиним *Календарима*, у којој је „svet okrenut naopачке” (Бахтин 1967: 191), представља рефлекс карневалског виђења света и живота, односно „privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana” (Бахтин 1978: 16). Карневал је врста обреда, а „obred daje pravo na izvesnu slobodu i familijarnost, na narušavanje uobičajenih normi svakidašnjeg života” (Бахтин 1978: 217). У Стеријиној слици света нарушавају се традиционалне норме и живот се своди на материјално-телесни план, тривијалност са испољеним негативним људским особинама, а све са циљем да се на једноставан и шалив начин проговори о истини и значајним проблемима у друштву. Комика и смех манифестују се у игри речима, гротескним сликама које доводе до хиперболисања и повезивања неспојивог.

Душан Иванић (2003: 8) истиче да је главни циљ Стеријиних *Календара* био „исмијавање савремених нарави, обичаја и прилика”, а травестирање је само један од путева којим је Стерија кренуо да испуни свој главни задатак – да опише своје време и савременике. Стерија се у свом стваралачком опусу определио за „безбројне начине иронично-хумористичног и парадоксално-сатиричног мишљења, што му је омогућивало да духовито карикира и сатирички исмеје читав низ књижевних и друштвених појава свога доба” (Живковић 2004: 192).

Мото Стеријиних *Календара*¹¹ подударан је са Бахтиновим (1978: 80) поимањем смеха „Смех има дубоко значење погледа на свет, он је један од најбитнијих облика истине о свету [...]; он је посебно универзално гледање на свет, које види свет друкчије”, стварајући тако опозицију „званични – незванични” свет, односно „овај свет–онај свет” (Елијаде 2003: 75). На овај начин Стерија показује да смех није безазлен, већ озбиљно оруђе у деконструкцији света.

Стерија критикује сујеверје, примитивно веровање у планете и небеске прилике од којих ће зависити да ли ће се нешто чинити или не, а првенствено карневалско-гротескном формом критикује традиционални жанр календара, указујући на „модел њиховог превазилажења, односно, проналажења новог модела периодичне литературе, свакако окренутог више ка ’материјално-телесном начелу живота’” (Белеслијин 2009: 202).

У Календарима

[...] јунаци су сити и напиту, час добитници, час губитници (а свакодневица је збир ниског, ружног, неморалног, превјерничког, притворног, лицемјерног, а људска јединка између порока и поправљања, маске и стварног лика, суочена с губитком или спознајом сопствених заблуда којих се не лишава (Иванић 2003: 8).

Јединку која има амбивалентан однос према себи и свету, растрзану између жеља и могућности, Стерија наставља да разобличава на „путу ка комичном и сатиричном” (Иванић 2003: 16), стварајући тако каталог људских нарави и карактера и употпуњујући слику времена и друштва ком је припадао.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1967: М. М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
 Бахтин 1978: М. М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, превели Иван Šop и Тихомир Vučković, Beograd: Nolit.
 Белеслијин 2009: Д. Белеслијин, *Стеријине пародије: искушења (пост)модерног читања*, Beograd: Службени гласник.

¹¹ Италијанска пословица „И у шали се може истина казати” (Поповић 2010: 98, 110), односно „Кадшто се и здравог мозга људи нашале; па у шали погдикоју паметну реч изговоре” (Поповић 2010: 86), што упућује на пословицу „У шали има и збиље” (Карацић 1933: 380).

- Дамјанов 2010: С. Дамјанов, Антологија Стеријана, у: Ј. Ст. Поповић, *Јован Стерија Поповић*, приредио Сава Дамјанов, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књига 28, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–25.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Живковић 2004: Д. Живковић, Пародично-хумористични и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози XIX века, *Српска књижевност у европском оквиру*, приредио Душан Иванић, Београд: Српска књижевна задруга, 186–204.
- Иванић 2003: Д. Иванић, На ободу великог круга: од шалових календара до милобрука, афоризама и записа, у: Ј. Ст. Поповић, *Забавни календари Винка Лозића; Милобруке; Афоризми; Записке*, приредио Душан Иванић, Вршац: Књижевна општина Вршац, 7–28.
- Кајоа 1979: Р. Кајоа, *Igre i ljudi*, Београд: Nolit.
- Караџић 1933: В. С. Караџић, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи и Загонетке*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Ковачевић 1985: И. Kovačević, *Semiologija rituala*, Београд: Prosveta.
- Лалевић 1955: М. С. Лалевић, Језик и стил пословица Вукове збирке, *Стварање*, Цетиње, год. X, бр. 7–8, 452–467.
- Марјановић 2015: В. Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд: Етнографски музеј.
- Матицки 1986: М. Матицки, Историјски преглед календара, *Библиографија српских алманаха и календара*, књига прва, Београд: САНУ, 10–54.
- Матицки 1992: М. Maticki, *Kalendar, Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Миљковић 1956: Б. Миљковић, О стогодишњици Јована Стерије Поповића, *Књига о Стерији*, Београд: Српска књижевна задруга, 7–19.
- Микић 1988: Р. Mikić, *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*, Београд, Filip Višnjić.
- Микић 1992: Р. Mikić, *Karnevalizacija, Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Павић 1974: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд: Нолит.
- Пипер 2010: П. Пипер, *Српски између великих и малих језика*, Београд: Београдска књига.
- Поповић 1832: Ј. Ст. Поповић, Предговор, *Роман без романа*, преузето са: www.digitalnanbs.com, дана 15.7.2017.
- Поповић 2010: Ј. Ст. Поповић, *Јован Стерија Поповић*, приредио Сава Дамјанов, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књига 28, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Проп 1984: V. J. Prop, *Problemi komike i smeħa*, превео Bogdan Kosanović, Novi Sad: NIŠRO „Dnevnik”, Književna zajednica Novog Sada.
- Ристивојевић 2009: М. Ристивојевић, Бахтин о карневалу, *Етноантрополошки проблеми*, год. 4, св. 3, 197–210.

- Самарција 2004: С. Самарција, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Токин 1955: М. Токин, Стеријини шалјиви календари, *Календар Матице српске*, 86–90.
- Токин 1956: М. Токин, *Јован Стерија Поповић*, Београд: Нолит.
- Шкроб 1992: З. Škreb, *Игра реџима, Реџник књижевних термина*, Београд: Nolit.

Tamara R. Grujić

THE PROCEDURE OF CARNIVALIZATION IN JOVAN STERIA POPOVIĆ'S
HUMOROUS CALENDARS

(Summary)

In this paper, Bakhtin's carnivalization of the image of the world which is compared with the image of everyday life is applied in the *Jovial calendars* of Jovan Sterija Popović.

Parodial, linguistic and thematic-conceptual procedures, which Bakhtin uses to build a carnival image of the world in Rable's work, are also found in Jovan Sterija Popović's model of the world, in which the author translates serious calendar content into a humorous, mocking, satirical and travestied form. In this image of the world, traditional norms are violated and life is reduced to material and physical plan, that is, triviality and society in decline, in order to overstate negative human behavior. It is obvious that in this carnival process the author's intention is to speak in a simple and humorous way about truth and important problems in society. Comic and laughter are manifested in word plays, hyperbolizing and connection of the incompatible: seriously-ridiculous, terrestrial-sublime, material-spiritual.

The aim of this paper is to investigate the procedure of carnivalization in Jovan Sterija Popović's *Humorous calendar* and to determine the role of carnevalization in the writer's poetics, which contributes to a clearer understanding of Jovan Sterija Popović's poetics in the context of Serbian classicism.

Соња Д. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 4. 2018.
Прихваћен: 23. 4. 2018.

СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ НА УЛИЦАМА БЕОГРАДА: ОБЛИКОВАЊЕ ЛИЧНИХ СЕЋАЊА У УСМЕНОЈ ИСТОРИЈИ И АУТОБИОГРАФСКОЈ ПРОЗИ

На стецишту наратолошке, симболичко-географске, психолошке и социолошке анализе простора и идентитета, на примерима одабраних усмених историја и аутобиографија разматрају се поступци приказивања и обликовања личних сећања на свакодневни живот у Београду око 1930–1950. Чиниоци јавних градских простора, као што су улице и тргови, схваћени су као простори учења различитости и другости који постају средство идентификације у наративном обликовању сећања. У средишту пажње су лична сећања на београдске уличне продавце и исказивање идентитета и духа града у приповедању о њима. Фрагментарна и неуобличена сећања у процесу приповедања добијају структуру и стабилност, али се и мењају, прилагођавају и реконструишу. Оживљавање духа града у сећањима представља динамичан идентитетски процес, подржан и омогућен друштвеним структурама, ритуалима и праксама у свакодневици. Поједини аспекти идентитета исказују се кроз испољавање актера у комуникацији с другима, који га признају и потврђују, или оспоравају.

Кључне речи: аутобиографска сећања, Београд 1930–1950, усмена историја, аутобиографија, свакодневни живот, приповедање, простор, наративни идентитет, улични продавци.

Оквири истраживања: свакодневица, сећање/памћење и приповедање

Вербализација сећања на свакодневни живот у граду последњих деценија изазива велико научно интересовање везујући се како за културу памћења, тако и за тзв. просторни заокрет у хуманистичким и друштвеним наукама. Свакодневни живот у садржинском смислу односи се на активности обичног, анонимног човека које се понављају из дана у дан и служе одржању егзистенције, при чему су у средишту пажње сфере рада, породице и доко-

* sonja.petrovic@fil.bg.ac.rs

лице. Свакодневицу, приповедање и памћење повезао је француски филозоф Мишел де Серто у својој студији о свакодневном животу (1988). Проучавање свакодневице посветио је „обичном човеку, свеприсутном лику, анонимном јунаку” који је „нови херој” данашњег времена, а као метафору за свакодневне праксе узео је говорни чин, уклопљен у контекст у ком се одвија, односно хетерогене „гласове Другог” (Спасић 2004: 222; Серто 1988: 103; Хајмор 2006: 88). Свакодневна конверзација, као препривавање догађаја и рециклирања прича, представља за Сертоа један од облика „секундарне производње” и уједно поетичке (стваралачке) активности, какве су и читање, кување, становање, свакодневни ритуали, употреба градског простора кретањем, путовање (Спасић 2004: 218–219). Свакодневни разговори, као и говор у целини, јесу вид стварања друштвене стварности путем „мајсторисања” (бриколажа), и у односу на владајућу културну економију иду заобилазним путевима субверзије, па „свакодневни живот себе изумева кроз безбројне начине криволава на туђем имању” (Спасић 2004: 218). Памћење је такође скопчано са свакодневицом – оно је „једна врста антимузеја” и не може се прецизно локализовати у простору. Фрагменти сећања откривају се у легендама, „прошлост дрема у предметима и речима”, у свакодневним праксама, а успомена је као „краљевић из бајке који се задржава тек да би пробудио успаване лепотице наших прича без речи”. Серто пише да су „места у којима људи живе као присуства разних одсутности”, а „оно што се може видети означава оно чега више нема на том месту: ’Видите, овде је било...’, али то се више не може ту видети” (Серто 1988: 108).

Поред тога што је памћење везано за свакодневне праксе, оно има велики значај за разумевање сопства и друштва, укључујући ту и питања стварања и преношења усмене традиције и приповедног обликовања сећања у многобројним усменим, књижевним и документарним жанровима (животне приче, аутобиографије, мемоари, романи, путописи, писма и др.). Иако су варљива и непоуздана, сећања чине један од темеља људског идентитета и омогућавају изградњу сопства и комуникацију с Другим, али стварају и различитост од Другог јер, како пише Зебалд, „само на хоризонту претходних стања и околности неидентитета, постаје видљиво оно што је различито, ново” (2010: 3). Према Алаиди Асман (2011: 22–25), сећања су перспективистичка (сваки појединац има властиту позицију опажања); затим, умрежена са сећањима других људи (то им даје кохерентност, веродостојност и важну улогу у повезивању и образовању заједнице); и најзад, сећања су фрагментарна, ограничена и неуобличена и тек у приповедању добијају структуру и стабилност, али се уједно мењају, прилагођавају и реконструишу. Отуд од понављања сећања у конверзацији зависи и мера њихове очуваности – о чему сведоче разни примери усмене традиције. Како су грешке у памћењу пре правило него изузетак, непостојаност сећања је саставни део физиолошких и неуролошких процеса у мозгу и уједно последица промена саме личности, животних околности, промене структура релеванције и мерила вредновања. Ако се има у виду чињеница да с нестанком носилаца сећања нестају и сама сећања, и да се простор града као предмет индивидуалног и друштвеног памћења често бесповратно мења, њихово проучавање има огroman значај.

Град, идентитет и различитост

Лична сећања на град и на свакодневне праксе указују се као сложен феномен у исказивању идентитета. Живећи у градовима, људи својим активностима утичу на простор и дају му одређена симболичка значења. Наслојавањем значења градови постају „урбани палимпсести”, при чему могу и да „отелотворе, материјализују и репрезентују колективно памћење и да га сублимирају у простору и времену” (Радовић 2013: 11). За онога ко износи успомене на живот у граду, чиниоци простора учествују на више начина, нпр. као материјална референца, ментална топографија, облици дискурзивног симболизма и др. У самом приповедању, градска места могу да постану битне тачке ослонца композиције, чворишта радње или да се претворе у места рефлексije тако што активирају низ асоцијација. Чиниоци простора, оживљени одређеним праксама или имагинацијом као симболичка места (Кресвел 2004: 33–39; Спасић, Бацковић 2017: 25–26) и културни конструкти, постају средство идентификације у наративном уобличавању сећања. Градске четврти, зграде, споменици, паркови и друга места постају у приповедању тачке око којих се организују догађаји, а посебан значај добијају кад им се придају лична, емотивна, симболичка и имагинативна значења. Ова значењска слојевитост остаје присутна и онда кад места о којима се приповеда више нису физички присутна или су присутна у измењеном виду и с другачијом наменом. Кад се приповедање о личним сећањима и преживљавањима веже за одређена градска места, настају особена сведочења која могу да осветле дух или идентитет града, његову јединственост и идејну страну.¹ Како се идентитет у многим аспектима исказује релационо, у друштвеном саобраћању, однос између града и његових становника је међусобно условљен јер градови „одражавају и обликују вредности и гледишта својих становника на различите начине” (Бел, Де Шалит 2011: 2). Штавише, Спасић и Бацковић сматрају да су идентитет и слика града само две стране исте појаве: „Јер, шта и како од града перципирају други, извана му приступајући, улази у саму конструкцију идентитета, кроз стални дијалог са унутрашњим доживљајем – било кроз надопуњавање и слагање, или кроз судар и активно оповргавање, или пак резигнирану помиреност упркос неслагању” (2017: 17). Следећи ова размишљања, може се рећи да је оживљавање духа града у сећањима динамичан идентитетски процес, подржан и омогућен управо друштвеним структурама, ритуалима и праксама у свакодневици (како су то показали Албакс и Конертон). Градски јавни простори су места на којима се одигравају живи друштвени сусрети и размене, и утолико су то простори учења различитости, другости (Шаринић и Чалдаровић 2015: 199). Уједно, град је место изразитих социјалних противречности на разним плановима, а заједнички живот у граду „одувек је представљао највећи могући степен међусобног усклађивања

¹ Социолози Ивана Спасић и Вера Бацковић идентитет града описују као „скуп јединствених особина и обележја који обезбеђује трајну препознатљивост једном граду у поређењу с другим градовима, по којима се од њих разликује и признаје као посебан” (2017: 16).

друштвених различитости” (Пушић 2015: 362). Дистинкција је, такође, кључ разумевања идентитета – „властити градски идентитет стиче кроз усвајање разлике и различитог јер историјски градови јесу социопросторне творевине ’искуства разлике’” (Вујовић 2014: 146).

Из сећања на свакодневни живот Београда: улични продавци као Други

Полазећи од поменутих идеја о повезаности приповедања, памћења и свакодневице, указаћемо на поједине начине представљања призора из свакодневног живота у Београду у усменим историјама и аутобиографијама. Задржаћемо се на поступцима приповедног оживљавања градског простора и неким аспектима перцепције различитости имајући у виду просторне и контекстуалне оквире.

У деценијама пре и непосредно после Другог светског рата Београд је у географском и демографском смислу био релативно скромних димензија, али независно од тога му је приписиван препознатљив и јединствен градски дух који се исказивао, између осталог, у мултикултуралности града. Демографске анализе становништва у Београду у периоду од 1918. до 1941. године илуструју велику етничку разноврсност (Радовановић 1974: 158), а она је била присутна и у ранијим раздобљима (Поповић 1964: 303–306, 347–350). Пораст броја становника, миграције и етничка шароликост ишли су упоредо с убрзаном изградњом Београда и његовим развојем на урбанистичком, економском и културном плану, па су ти глобални процеси оставили трага у личним сећањима како на поједина места у граду, тако и на свакодневни живот.

Сећања на градску свакодневицу у наративном смислу у вези су са перцепцијом и дочаравањем простора, људи и разних друштвених пракси. Приповедне технике приказивања простора „дају тело и облик визуализацијама које ураћају читаоца у приповедни свет”, а најчешће се користе описи, као „главне дискурзивне стратегије” (Рајан 2009: 426). Увођење дескрипције обуставља радњу и дозвољава да се простор представи с више појединости, чиме се пажња читалаца или слушалаца усмерава на просторни оквир. Унутар описа могу да буду укључени актери који се крећу или делају у неком простору, затим различите перцептивне позиције ликова или наратора, њихови идејни ставови, оцене, емоције. Нинингова разграната систематизација описа показује њихову функционалност и везу с другим приповедним чиниоцима (2007). Теоретичари који су разматрали однос простора и приповедања указали су и на хибридне жанрове где су помешане дескрипција и нарација (нпр. планови зграда или градских четврти приказани су посредством описа градње), и на случајеве где се описи везују за последице збивања које се одражавају на промену простора (Рајан 2009: 426). Описи се покрећу коришћењем технике зумирања – приближавања и удаљавања фокуса, чиме се помера просторна пози-

ција посматрача у односу на приповедане догађаје: чиниоци описа се стављају у предњи план или у позадину (Херман 2002: 274).

Један од карактеристичних призора у описима београдске свакодневице приказује кретање људи на улицама који обављају неки посао: чистачи улица, млекације, сакације, продавци новина, сладоледа, печеног кукуруза, пецива, ушећереног воћа и кокица, лимунаде, крахера, бозе, салепе, кикирикија, семенки; или ледације, ђумурције, разни превозници на коњским и воловским колима, затим чистачи ципела, путујући мајстори, свирачи, просјаци, сезонски радници и многи други. Својим присуством на улицама ови актери давали су специфичну атмосферу и чинили део свакодневице, доприносећи креирању духа града. Чести сусрети с овим незаобилазним Другима, који су безмало прерасли у општа места приповедања, срећу се у великом броју усмених историја и аутобиографија у виду личне успомене или као уопштен опис из живота града. Слике уличних продаваца и града могу бити приказане панорамски представљањем карактеристика одређеног места (улице, трга, пијаци, четврти), тако да се у широком плану обухвати структура простора, или се опис динамизује увођењем релативно независних приповедних секвенци у којима се неки од поменутих актера крећу градским улицама увек истом путањом и својим делатностима испуњавају свакодневицу. Почетак дана на београдским улицама Нада Дорошки описује овако (1997: 84–85):

У ране јутарње сате клопарање трамваја који су излазили из депоа у Александровој улици (данас Булевар револуције) било је први знак да се Београд буди из ноћног сна. [...] После трамваја на београдске улице ступале су млекације. Долазиле су из околних села у лаким чезама натовареним лименим кантама и заустављале се пред кућама својих муштерија. Забраћене снаше у народним ношњама и сељаци са шајкачама на глави пртили су тешке канте од спрата до спрата. Миришљаво, густо млеко, тек помузено, претакало се из канти у шерпе и лонце које су, још буновне домаћице или служавке, протурале кроз одшкринута врата. Свака породица имала је обично свог сталног млекацију, а плаћало се месечно – кад се прими плата.

Овај извод из ширег описа јутра у Београду, визуелно богат и динамичан, садржи призоре из свакодневице и културноисторијске податке.² Идентитет становника града изграђује се кроз животне стилове и диференцира у односу према Другом – сељацима и сељанкама одевеним у народне ношње и шајкаче које имају традиционално и национално обележје. Разликовање руралног и урбаног сугерисано је и са становишта простора, где се исцртавају јасне хоризонталне и вертикалне границе према Другом: сељаци прте тешке канте уз спратове, примопредаја млека врши се на прагу, свој простор се контролише у односу на посетиоце. У овом примеру, као и неколико других, реч је о наротивизовању дечјих сећања која су побуђена посредством звучних и олфакторних утисака (звучи јутра, мирис млека, његова текстура). Неуролошка истраживања показују да су сећања везана за чула мириса и укуса старија и постојанија од сећања скопчаних с вербалним и визуелним информацијама

² Снабдевање Београђана млеком на описани начин, сипањем из канте у шерпу, престало је око 1952–1953. године, а потом су шерпе замењене стакленим флашама које су остављане испред врата.

(Виландер, Ларсон 2006), па не изненађује што се управо њима започиње казивање о свакодневици.

Два сећања на млекације: аспекти приповедања

Другачији поступак обликовања сећања на свакодневне јутарње ритуале у Београду налазимо у казивању Михаила Лакчевића (2011):

Да ти почнем негде од почетка, од јутра. Значи, мир, тишина, шта чујеш у Београду негде око пет, шест сати? Така, така, така, коњске копите иду. Шта је сад? Млекације носе млеко. Није онда било у радњама, осим тога рано је било, знаш, а школе почињу у осам сати, радње почињу од осам, радно време од осам. Значи, до осам сати треба маме да спреме млеко деци да оду у школу да имају млеко, а радње не раде, а мислим да у радњама и није било млека него су носиле млекације из околних села. А шта су села онда била у Београду? Карабурма била село, рецимо, Жарково село било. То су све биле наше млекације. Значи та околина Београда, то је сад у ствари Београд, знаш. [...] И шта онда буде? Иду млекације рано сабајле и наравно свашта чују. Онај од онога, онај од онога. И постојао неки виц, знаш. Пошто они рано иду и свашта чују док дођу до тебе, до куће, и онда је посто виц, кад нешто причаш: „Па откуда знаш то? Ди си чуо? Па није то истина?“ – „Па како није истина, причо ми млекација“. – „Причо ми млекација“. Зашто? Зато што рано покупи све новости од јутрос, знаш. И шта онда, сад тај млекација наш дође рано пред кућу, уђе у моју петоспратницу, код Политике сам становао, и свака кућа која је имала наравно потребу за млеком, изнесе лонче напоље испред куће. И млекар већ зна, Лакчевић – два литра. Нас шесторо, знаш. [...] И он сипа то, имао је две мерице, кантицу узме. Остави он кола његова, знаш каква су била кола? Коњ, седиште за возача, позади платформица, ту четири канте од, па рецимо, од десет литара. Једну канту граби, две мерице и иде код свакога и само каже ко је, сипа у ону шерпицу два литра и поклопи, није уопште било никаквих проблема. И он остави кола напоље, неко да украде – нема шансе.

Евоцирање сећања преко звучних утисака може да има и просторну компоненту – разлегањем топота млекацијских коња маркирају се симболичне границе географског и културног простора насељеног житељима града. Док су у тексту Н. Дороски истакнуте социјалне и културне разлике, овде млекари, мада долазе с периферије, нису идеолошки супротстављени градским становницима, него се описују међусобна присност и сарадња – „тај млекација наш“ тачно познаје потребе станара и свој посао обавља брзо, ненаметљиво и делотворно.

Начин на који је Лакчевић презентовао своја сећања у великој мери је одређен контекстом интервјуа и односом између саговорника. Ориг је приметио да се често узима здраво за готово да саговорник у интервјуу осмишљава казивање као 'своју причу' тј. као причу 'за себе' (о свом идентитету), али заправо он се прилагођава истраживачу који својим питањима и коментарима усмерава одговоре (1988: 183). Наведени одломак део је разговора вођеног између деде и унуке за потребе студенске теренске збирке, па се запажа да Лакчевић, имајући у виду знање и животно искуство своје саговорнице, објашњава не само свакодневну рутину, него и просторне односе и удаљености између центра и периферије 'некад' (време приповедачевог детињства које се евоцира) и 'сад' (време казивања) – данашњи делови града Карабурма и

Жарково не тако давно били су удаљена села. Затим, он наглашава осећање сигурности и међусобног поверења (није било страха од крађе), и финим појединостима осветљава значај млекација за породице, чиме их чини неодвојивим делом градског живота. Ови подаци, по себи културноисторијски, поткрепљују веродостојност и документарност казивања, док с друге стране непретенциозна дијалогска стилизација и блага педагошка нота дају причи изванредан идеализован, носталгичан прелив. Градска свакодневица оживљена је на сликовит и шаљив начин приписивањем млекацијама улоге посредника у преношењу гласина, што им заправо доноси локални углед и истиче њихову социјалну покретљивост.

У аутобиографским сећањима налазимо проницљиве карактеризације људи који су чинили београдску уличну свакодневицу. Обухваћене су разнолике приповедне технике, нпр. језгровите дескрипције збивања и поступака актера, ауторски коментари, психолошки портрети у којима се опис свакодневне праксе комбинује с описом и критиком менталитета, а слика Другог се у исто време конкретизује и прераста у опис специфичног друштвеног типа. Веома успео опис фокусиран на карактер илуструје случај Милорада млекације – окретног, прилагодљивог, похлепног, али и субверзивног типа 'малог привредника', кога духовито представља Милош Крстић у сећањима на детињство проведено на Врачару:

[...] Свакодневно се у цик зоре појављивао испрени Милорад из Пиносаве са млеком, а повремено и доцкан увече са телетином заклањајући се иза Лењинове догме „никад није доцкан“. Заправо ово је био тенденционално искоришћен само први део научне истине која у целисти гласи „никад није доцкан да се стигне доцкан“ (Марфијев закон). Телетину је Милорад препродавао као илегалца ноћу. Једном када је ухапшен и бачен у тамницу појавио се и повећи наслов у „Политици“ (већина је куповала лист због Паје Патка) „Клао теле у присуству две свиње и једне краве“ које је Милорад навео као сведоке да није у питању препродаја туђег меса. Као солидан познавалац млекацијског бизниса млеко је „крштавао“ тј. доливао воду ради привидног већег обима производње али никад са бунара јер је та вода опасна по здравље размаженог градског живља. Ипак дочекао је природну смрт, што је данас реткост за домаћег бизнисмена. Својевремено је Милораду због исмејавања власти било одузето грађанско право да бира и да буде биран, али је он то спремно дочекао са изграђеним политичким речником: „Ја другови поздрављам ту вашу одлуку“. Своја запажања у смислу ко му од купаца колико дугује, исписивао је ситно на зиду степеништа уз огромни графит 'Нека вјечно живи име Тито' (Крстић 2000: 19).

Овај одломак оставља утисак спонтане, растерећене нарације прожете хумором, а обавештења о животу јунака делују веродостојно. Технике уверавања читалаца у поузданост казивања обухватају позицију свезнајућег приповедача (наратор преноси речи свог јунака упућене властима) и позирање на ослонце сећања (новински чланак, материјални траг на зиду зграде). Комично-подсмешљиви портрет Милорада из Пиносаве одаје, с једне стране, симпатије наратора према млекацијском оригиналном отпору властима и спремности да прихвати последице, а с друге, дистанцу у односу на његову изразиту прагматичност и трговачке преваре. Динамичан ритам приповедања изграђује се слободним кретањем наратора по временској оси прошлости и садашњости, варирањем устаљених мотивских образаца и схема животних сценарија, поигравањем очекивањима читалаца. Милорадове

илегалне активности и боравак у затвору делују као вид травестије биографског обрасца какав је био омиљен у соцреалистичкој литератури, алузијом на градске илегалце који су се борили против окупатора. Уз то, млекација је близак типу досетљивог протагонисте народних шаљивих прича и анегдота који понекад изиграва будалу како би извукао корист или како би се наругао противницима и надиграо их. Мада је потенцијални драмски сукоб између наивних грађана и превејаног сељака остао у позадини, ублажен хумором (а то је типично београдски, „ослободилачки смех”, како је у другом контексту написао Света Лукић 1995: 34), „идеолошко ја” наратора (Смит, Вотсон 2001: 61) открива аспект личног и социјалног идентитета самог аутора аутобиографије – толеранцију и прихватање других без обзира на разлике, поготово у строго надзираном послератном окружењу. Треба напоменути да је Милорад у наведеном одељку прикључен опису станара зграде у којој је аутор-наратор одрастао, а сама зграда узета је као пример „складног живота у овој вишенационалној заједници” (Крстић 2000: 19). Отуд се лик Другог ту приближава фигури суседа, блиског Другог, мада Милорад није сусед већ се његове везе са станарима изграђују управо посредством деловања механизма свакодневице, економске потребе и потрошње.

Две успомене на посластичаре Горанце: наративни идентитет и другост

Осим млекација, у усменим историјама и аутобиографијама као актери у свакодневним призорима на улицама Београда срећу се разни продавци и радници, међу којима су неки били из других регија и етничких средина. Ђорђе Трифуновић у сећањима из детињства (2013) помиње уличне продавце гибанице, вероватно Војвођане, затим дротаре Словаке, па продавце ситне галантерије Личане, које су купци дозивали личним именом Мане; такође и тестераше Арнауте и Роме скупљаче. Драге успомене везују га за вредне посластичаре Горанце. Трифуновић је као дете често навраћао у њихову радњу у Булевару краља Александра и уживао у незаборавним укусима и мирисима:

И врло мали сам био кад сам почео [да одлазим] и стално тамо висио и много времена тамо проводио када они праве шећерлеме, ораснице и такозване слатке грудве, ја их тако зovem, слатке грудве. Шта то значи? Они кокају кукуруз па онда неком црвеном течношћу, заслађеном и лепљивом, праве грудве [...], слатке, од тог коканог кукуруза. И то је, могу да Вам кажем, невероватно укусно. [...] Кад узмете да гризете, то се лепо онако одваја и фино се круни, и ви једете то као неку најлепшу и најмекшу јабуку. [...] Е сад, када се направе ове слатке грудве посебно су ишли, ови млађи су ишли и продавали. И онда они иду по улицама и продају те слатке црвене грудве, сећам се (Трифунвић 2013).

Евоцирање мириса и укуса из посластичарске радње премошћује сећање и учвршћује уверљивост наратива. Пошто је овај одломак издвојен из обимнијег казивања, треба рећи да је у наставку Трифуновић прилагођавао хронологију догађаја да би поменуо некадашње и активне горанске посластичарнице у Београду. Користећи се пролепсом, аутор-приповедач се освр-

нуо на свој обичај да повремено код „Пеливана” купује ђетен-алву. Повезивањем наклоности лика дечака с афинитетима одраслог аутора-приповедача, сећања на детињство и актуелна свакодневна пракса спајају се у континуиран временски лук, чиме се учвршћује утисак да је казивање документарно. У прилог веродостојности приповедања говоре и неке просторно-географске одреднице, нпр. Трифуновић је потанко описао пут којим је стизао до радње, објашњавао где су се налазили малени станови у којима су Горанци боравили,³ описивао где је куповао слаткише на улици. Такво просторно ситуирање није само у служби стварања амбијента, већ представља облик „просторне метафоре” (Нојман 2008: 340), начин да се оцртавањем просторних референци успомене визуализују и да им се придају чвршћа структура и прегледна организација.

Колективни лик посластичара Горанаца искоришћен је и као миље другости, јер се из тог фона издваја идентитет лика дечака у односу на друге. Да би се наративно сопство конституисало, потребно је да лик буде изложен погледу других и да саобраћа с њима (Флудерник 2007: 261). Трифуновић иначе приповеда о сусретима дечака с многобројним суседима, пролазницима, продавцима, а сусрети се махом одвијају на улицама. У таквом узајамном саобраћању утврђује се наративни идентитет лика и афирмишу се његове значајне слободе, а пре свега слобода кретања дечака на улицама, слобода комуникације, слобода личности (в.: Петровић 2015). У случају Горанаца веза се продубљује, будући да је Трифуновић у истом разговору (2013) испричао епизоду о новом сусрету с њима после извесног времена:

И једанпут, два онако мало старија човека долазе и гледају онако, улазе у двориште и у нашу кућу и кажу: – Овде станује сада... И сад, питају моју мајку: – Је л’ има овде неки Ђока, Ђокица? Ја кажем: – Ја сам! – А ти си! И онда они, знате, приђу, то су ти Горанци били. Замислите да сам био већ у вишим разредима гимназије, замислите колико је времена прошло. Они су запамтили и дошли су у Београд... И онда моја мајка: – А ви сте! Ајде унутра! И онда су они дошли ту, пили кафу и све, причају [...] и замислите, донели су ми плетене чарапе.

Стасавање дечака у гимназијалца представљено је посредством идентификације Другог. Горанци су упамтили несташног дечака („Ми знамо да има онај Ђокица који је долазио код нас, стално био са нама”), али су свесни протока времена („Слушај, претпостављамо, ми смо рачунали да си ти већ велики момак и ево...”). На тај начин, аспекти идентитета постоје управо кроз испољавање лика у комуникацији с другима, који га признају и потврђују (или оспоравају). Овај поступак објашњава Нојман: ’ја које се сећа’ „конституише свој идентитет у дијалогу са својим сопством из прошлости”, што чини „процес унутар којег се диференцијални аспекти идентитета, у идеалном случају,

³ О боравку у скученим просторијама великог броја сиромашних људи који су долази у Београд у потрази за послом крајем двадесетих година 20. века каже се у једном извештају следеће: „Спавају по подрумима, таванима, шупама, недовршеним и у пола срушеним грађевинама ... спавају по неколико у простору који није довољан ни за једног”. Д. Аранђеловић, Дом за печалбаре, Општинске новине 47, 1929, 15, 4, према: Чалић 2004: 372.

интегришу у темпорални континуум у приповедном модусу, и испољавају се као релативно јединство” (Нојман 2008: 334).

Завршна разматрања

Неколико фрагмената из усмених историја и аутобиографија, којима су илустровани призори из свакодневног живота на улицама Београда 1930–1950, само су мали део необично занимљивих, жанровски и тематски разноврсних извора. Отуда дискусија о наративним поступцима, употреби дескрипција, облицима хронолошког и просторног представљања и исказивања наративног идентитета, далеко је од тога да буде исцрпена. Субјективни ставови, схватања и осећања имају важну улогу у вербализацији односно текстуализовању сећања, а већ сам избор одређених сећања мотивисан је потребом да се изразе и одређени аспекти властитих идентитета. На садржину и начин представљања призора из свакодневног живота у граду битно утичу и концепција приповедача-аутора, избор жанра и модуса, тип мимезе и медијације у погледу имагинације и документарности, те очекивања истраживача и слушалаца у интервјуу, односно замишљених читалаца у аутобиографској прози.

Приповедно обликовање сећања даје различите верзије слике сопства које се мењају с обзиром на време, околности, улоге, врсту перформанса. Указано је да те различите верзије опстају ако су потврђене у дијалектичком процесу интеракције идентитета и алтеритета (Флудерник 2007: 261), и отуд је различитост неопходна за освешћивање идентитета и њихово приповедно исказивање. Идентитети и сећања су јединствени, као што је јединствено њихово оживљавање кроз нарацију. Праксе свакодневног живота својим ритмом, структуром и апсорбовањем појединца утичу на организацију сећања, а разне чињенице, утисци, емоције, као и културни, фолклорни и други обрасци утичу на организацију приповедања.

ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2011: А. Asman, *Duga senka prošlosti*, prev. D. Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Бел, Де Шалит 2011: D. A. Bell, A. de-Shalit, *The Spirit of Cities. Why Identity of a City Matters in a Global Age*, Oxford: Princeton University Press.
- Виландер, Ларсон 2006: J. Willander, M. Larsson. Smell Your Way Back to Childhood: Autobiographical Odor Memory, *Psychonomic Bulletin & Review* 13/2, 240–244.
- Вујовић 2014: S. Vujović, Socioprostorni identitet Beograda u kontekstu urbanog i regionalnog razvoja Srbije, *Sociologija* LVI/2, 145–166.

- Дорошки 1997: Н. Дорошки, *Отргнуто од заборава. Сећање на људе и догађаје од 1922. до 1996. године*, Београд: С. Машић.
- Зебалд 2010: G. Sebald, Aspects of a Theory of Memory, in: *Formen und Funktionen sozialer Gedächtnisse*. Erlangen, 1–11. <https://www.sociologie.phil.fau.de/team/sebald/>
- Кресвел 2004: Т. Cresswell, *Place: A Short Introduction*, Malden, MA: Blackwell Pub.
- Крстић 2000: М. Крстић, *Аутобиографија*, Београд: Аутор.
- Лакчевић 2011: Ксенија Лакчевић, Теренска збирка (настала у оквиру предмета Теренско истраживање фолклора), садржи видео-снимак и транскрипт разговора с Михаилом Лакчевићем од 20. 1. 2011. у Београду. Дигитални архив Филолошког факултета, Београд.
- Лукић ²1995: С. Лукић, *Бивши Београд*, Београд: Издавачка агенција „Драганић”.
- Нининг 2007: А. Nünning, Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction, in: W. Wolf, W. Bernhart (ed.), *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Нојман 2008: В. Neumann, The Literary Representation of Memory, in: А. Erll, А. Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 333–343.
- Оринг 1988: Е. Oring, Generating Lives: The Construction of Autobiography, in: Т. Hofer, Р. Niedermüller (ed.), *Life History as Cultural Construction/Performance*, Budapest: The Ethnographic Institute of the Hungarian Academy of Sciences, 179–211.
- Петровић 2015: С. Петровић, И град и варош: сећања на свакодневни живот у предратном Београду, *Гласник Етнографског института САНУ* 63/1, 85–99.
- Поповић 1964: Д. Ј. Поповић, *Београд кроз векове*, Београд: Туристичка штампа.
- Пушић ²2015: Лј. Pušić, *Grad, društvo, prostor: sociologija grada*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Радовановић 1974: М. В. Радовановић, Демографски односи 1918–1941. године, у: В. Чубриловић (ур.), *Историја Београда* 3, Београд: Просвета, 157–162.
- Радовић 2013: S. Radović, *Grad kao tekst*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Рајан 2009: Ryan, M.-L. Space, in: P. Hühn et al. (ed.) *Handbook of Narratology*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 420–433.
- Серто 1988: М. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Translated by S. Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Смит, Вотсон 2001: S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Спасић 2004: I. Spasić, *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Спасић, Бацковић 2017: I. Spasić, V. Backović, *Gradovi u potrazi za identitetom*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Institut za sociološka istraživanja.

- Трифунковић 2013: Аудио-снимак разговора са Ђорђеом Трифунковићем од 20. 2. 2013, разговор снимила Соња Петровић, лични архив.
- Флудерник 2007: М. Fludernik, *Identity/alterity*, in: D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 260–273.
- Хајмор 2006: В. Highmore, *Michel de Certeau Analysing Culture*, London, New York: Continuum.
- Херман 2002: D. Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Чалић 2004: М.-Ж. Чалић, *Социјална историја Србије 1815–1941*, Београд: Слио.
- Шаринић, Чалдаровић 2015: Ј. Šarinić, О. Čaldarović, *Suvremena sociologija grada*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.

Sonja D. Petrović

EVERYDAY LIFE IN THE STREETS OF BELGRADE: CONSTRUCTION OF
AUTOBIOGRAPHICAL MEMORIES IN ORAL HISTORY AND AUTOBIOGRAPHY

(Summary)

Procedures of narrative representation and construction of autobiographical memories of the everyday life in Belgrade c. 1930–1950 are discussed and illustrated with excerpts of the selected oral histories and autobiographies. Various research of autobiographical and cultural memory, Michel de Certeau's writings on everyday life, narratological studies of narrative identity, symbolic/cultural geography literature on the concepts of space and place, and sociological studies about symbolic and discursive approaches to contemporary cities, served as a theoretical base for this article.

Acknowledging that the city public spaces are the places where live social contacts and exchanges are taking place, and that they at the same time represent spaces of learning about the difference and alterity, the elements of the city space become the means of identification in narrative construction of memories. In that context, the paper discusses procedures of narrative articulation of autobiographical memories about Belgrade street vendors 1930–1950. As a form of creating of social reality and a way of presentation of self in relation to alterity and difference, memories are fragmentary and amorphous. In the process of narrative construction, the memories gain structure and stability, but they also change, adapt and reconstruct. The act of reviving the spirit of the city in memories presents dynamical identity process, supported and enables by social structures, rituals and everyday practice. Therefore, the aspects of identity manifest through approving an individual (or a narrative existent) in communication with the others, who recognize and affirm or contest him.

Јеленка Ј. ПАНДУРЕВИЋ*
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 8. 12. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕРОТСКЕ МЕТАФОРЕ И ПОЕТИКА ПОСТФОЛКЛОРА

У раду се разматра еротски дискурс који се успоставља кратким десетерачким пјесмама у форми римованог дистиха, гдје је саблажњивост тражена и очекивана, а скаредност циљ по себи. Наглашава се повезаност ојкаче, ганге, бећарца и гаре са традиционалним формама усмене књижевности на нивоу метафоричног исказа. Утврђују се и нивои формулативности у распону од номиналног, преко локативног и акционалног, до предметног кода. Карневализација се у првом реду уочава на нивоу жанровског система, као полифонија мушких и женских пјесама, али и на нивоу препознавања обредно-митских структура, те субверзивних механизма традицијске културе. Основне теоријске и методолошке премисе овог истраживања односе се на „фолклорни текст у контексту”, односно на „фолклорни текст у извођачкој ситуацији”, при чему се концептом *естетике истовјетности* тумачи присуство еротских метафора у савременим теренским записима. Бахтинова теорија карневализације и полифоније одмјерава се на корпусу постфолклорних текстова, обликованих поетиком и естетиком „треће културе”. Њен поетски имагинариј артикулише се изван патријархалне и руралне, али и изван службене и елитне, и дијалогички обликује у зависности од удјела различитих традиција и субкултурних сегмената, који је дефинишу као изразито полицентричан систем.

Кључне ријечи: еротика, обред, метафора, бећарац, ганга, гара, карневализација, полифонија, постфолклор.

Појам карневализације припада идејној и теоријској парадигми која већ неколико деценија усмјерава разноврсна промишљања књижевности и културе, а исходиште има не само у Бахтиновом разумијевању и тумачењу, поводом Раблеа, смјеховне народне културе (Бахтин 1978) него у првом реду у Бахтиновој концепцији полифоније, односно дискурзивне многострукости књижевног дјела. Карневализација у књижевности није, дакле, тек апострофирање карневалске амбијенталности и реалија које упућују на покладну атмосферу и бучне градске светковине прединдустријске Европе (Берк 1991). Није ни тематизовање маскирних поворки које припадају древним аграрним и оргијастичким култовима Средоземља. Није ни апострофирање вербалних

* jelenka.pandurevic@ff.unibl.rs

манifestација карневалских обреда луперкалијског и сатурналијског типа. Није ни маскирање у сврху лудичке неспутаности, ни давање одушка нагомиланим социјалним тензијама и психолошким фрустрацијама у дане када је све допуштено, и када не важе правила, нормe и обзирe. То је заправо карневал, чију суштину чини колективно искуство слободe које се стиче у празничном исјечку времена, на јавним светковинама и на јавним мјестима (уп. Риђо 2004: 13).

Карневализација, како је тумачи Бахтин у *Проблемима поетике Достојевског* и другим списима, јесте процес преношења у књижевност оног „карневалског осјећања свијета”, које искључује сваку једнострану и догматску озбиљност, не дозвољавајући да се ни једно становиште, ни један пол живота и мисли апсолутизује. Многострукогласова и дијалогичност уграђени су не само у етику и поетику карневала него и у једну од најплоднијих критичких платформи за савремено проучавање књижевности и културе. Та комплексна мјешавина различитих погледа на свијет који су, иако усмјерени из различитих перспектива, у непрекидном дијалогу је заправо оно што и дефинише књижевност као спознају, и као могућност слободe. Дијалогизам, полифонија, хетероглосија, у Бахтиновим дјелима нису баш синоними (види о томе: Шанти 1999: 129–139; Ристивојевић 2009: 197–209, Јовановић 2015: 111–124), али се сви користе за описивање међуодноса и сагласја разних говора, као комплексне цјелине упркос различитости. Таква слободна игра дискурса која не допушта превласт једног стајалишта над осталима омогућава и читаоцу да са наведеним гласовима ступи у непосредан, али и перманентан дијалог.

Карневализација подразумијева укидање социјалне стратификације, релативизовање односа између друштвеног центра и периферије, као и односа моћи у фукоовском систему надзирања и кажњавања, уз игнорисање догматизма, страхопоштовања и пијетета. Из таквог теоријско-методолошког аспекта у овом раду се поставља питање о могућој дијалогичности усмено-поетских текстова. Одговор се тражио у простору који је омеђио фолклорни еротикон, као контроверзно подручје националне фолклорне и књижевне традиције¹.

Можемо претпоставити, али не и потврдити и утврдити размјере разногласја у записима из 19. и са почетка 20. вијека, будући да је еротска тематика, осим превентивној цензури колектива била изложена и институционалној цензури у времену када се, уважавајући и естетска и књижевно-умјетничка мјерила, консолидује корпус народне књижевности. *Особите и поскочице*

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Проучавање и заштита нематеријалног културног наслеђа Републике Српске*. Будући да је поетика и естетика постфолклора једна од његових најзначајнијих истраживачких тема, резултати се за сада објављују парцијално, а планирано је да текстови попут овог по завршетку истраживања буду обухваћени обимнијом студијом. Текст који слиједи представља, дакле, њен саставни дио, као и претходно објављен текст (Пандуревић 2016), у коме се наглашавају неки други аспекти савременог фолклорног еротикона. Ова напомена је неопходна, будући да није било могуће избјећи дјелимична, понекад и дословна понављања која се односе на контекст истраживања и теоријско-методолошке постулате, а која се неће у сваком случају (из стилистичких разлога) обиљежавати као аутоцитати.

(1974); *Црвен бан* (1979) *Бесрамна књига* (1937), *Кудиља и вретено* (1980), *Мрсне приче* (1984), скренуле су пажњу тек у 20. вијеку на моћну и инспиративну традицијску матрицу која ће представљати једно од најзначајнијих упоришта и најсигурнијих уточишта постфолклорног стваралаштва.

Термином „постфолклор“ означава се тзв. „трећа култура“ („усмена литература“ или „писани фолклор“), која се артикулише изван патријархалне и руралне, али и изван службене и елитне, и балансира у зависности од удјела различитих традиција и субкултурних сегмената који је дефинишу као изразито полицентричан систем. Ова хибридна структура укључује елементе пучке и дивље књижевности, фолклоризам², медијски посредовану комуникацију „у малим групама“ и масовну културу (уп. Жикић 1996: 123–129; Ђорђевић Белић 2016: 30–36).

У том смислу, корак даље од онога што је најчешће обухваћено појмом народна књижевност, али и корак ближе утврђивању фолклорних еротских метафора и њихове виталности, чине текстови новокомпонованих народних пјесама. Еротске слике и метафоре у контексту „живе традиције“ нарочито наглашава рецентна етномузиколошка грађа, која, иначе, представља најпоузданији дио фолклорних записа насталих у XX вијеку (Пандуревић и др. 2016). Чак и када је текстописац познат, приступ овом феномену потискује индивидуални стваралачки чин у други план, истичући промишљено усмјеравање ка колективном консензусу и систематско подређивање превентивној цензури колектива како би се обезбиједио живот пјесми, жанровски унапријед дефинисаној епитетима „традиционална“ и „народна“³. Механизам „повратног утицаја“ на усменопоетско стварање је неупитан и дјелотворан, при чему формуле-метафоре представљају онај нарочит знак распознавања и припадности фолклорним изворима.

Основне теоријске и методолошке премисе овог истраживања односе се на „фолклорни текст у контексту“, односно на „фолклорни текст у извођачкој ситуацији“, при чему је нарочита пажња посвећена кратким десетерачким пјесмама у форми римованог дистиха (бећарцима, гангама, ојкачама, и сл.⁴),

² Folklorizam ili tzv. druga egzistencija folklor je pojava kada se neki folkl. oblici, istrgnuti iz izvorne sredine njihova nastanka i funkcioniranja u svakidašnjem životu ljudi, prikazuju u posve drukčijim okolnostima. Nošeni su različitim komerc. (zabavnim, turističkim, estetskim) ili ideološkim (potvrđivanje lokalnog, regionalnog, narodnog, polit. identiteta) poticajima, a očituju se u raznim vidovima estradnih priredbi poput zabavnih festivala i smotri, prezentacije tzv. novih nar. pjesama, nar. jela i dr. često su posredovani programima lokalnih radiopostaja ili specijalnim tv emisijama (Пролексис енциклопедија).

³ На овом мјесту, из разлога који се односе на прописану дужину текста, изостале су напомене о терминолошким недоумицама и актуелним полемичким дискурсима који укључују постфолклорне концепције и дистинкције између фолклора и народне књижевности, као и проблем методологије теренског истраживања које се реализује у виртуелном простору интернета и Јутјуба.

⁴ Из етномузиколошке грађе и научних студија које се баве њеном анализом могло би се издвојити мноштво алтернативних назива (рера, розгача, розгалица, ојкан, ојкалица, војкалица, самица, пријекуша, тракавица, грокталица, кратка, писмица, прелица, лагавица, бацавица, редалица, прескакалица, чанталица, и др.) којима се означава римовани десетерачки дистих. Важно је нагласити да су, уколико их посматрамо у равни текста, у питању ареалне и локалне варијанте, гдје се специфичности препознају углавном на лексичком нивоу (номинација, локализација, дијалекатски изрази, жаргон). На плану музичког израза, ријеч је о различитим врстама.

гдје је саблажњивост тражена и очекивана, а скаредност често циљ по себи. Њихов мелодијски и ритмички образац се у великој мјери разликује, док се вербални, уз наглашено локалне нијансе, ипак подређује истој или сличној идејној матрици, и функционише на готово истовјетан начин захваљујући неспутаности, ласцивности, разузданости, шаливом и подругљивом тону (Лесковац 1979; Жганец 1962: 513–523; Вукмановић 1999; Дејанац 2006; Петровић 1977; 1995; Гароња Радованац 2015: 204–212; Грујичић 2017). Рецентна истраживања музичке праксе у Војводини, полазећи од ове сличности, наглашавају истрајност досељеника из динарских крајева у очувању властитог музичког израза на супрот локалној традицији у којој доминира бећарац.⁵

Приликом теренских истраживања у Републици Српској, саговорници су ове десетерачке дистихе често доводили у везу са „барабинским пјесмама”, које величају мушкост и хипертрофирану еротску активност. Метафоре којима се исказују еротски садржаји потврђују своју припадност фолклорном дискурсу у процесу изградње формуле, као и у процесу варирања, те постојаност и укоријењеност у митском доживљају свијета и обредној пракси (Пандуревић 2016). У овом раду, акценат је стављен на покушај да се на примјеру *гаре* покаже функционисање и трајање традиционалних еротских метафора у постфолклорном изразу. Избору теме у највећој мјери допринијело је лично искуство истраживача који је субјективне импресије и личне опсервације током теренског истраживања довео у везу са Бахтиновом теоријском концепцијом, и спознао њену животност.

Гара је један од назива за музички жанр који се у етномузиколошким истраживањима везује углавном за сарајевско-романијску област и сјеверноисточну Босну, премда се у условима савремене комуникације препознаје као изузетно популаран и распрострањен на ширем географском подручју⁶. „Врцкасти народни текстови са Романије” (Гуја 2017) били су једна од тема нашег интердисциплинарног теренског истраживања ове области у периоду од 2014. до 2017. године (Кашански и др. 2015; Медар Тања и др. 2017). Грађа представљена у овом раду сакупљена је методама посматрања и учествовања, те аудио-записивања, а чува се у приватном архиву аутора и у Дигиталном архиву Филолошког факултета. Извођачки контекст најкраће се може описати као свадбено весеље (Лукавица, Соколац и Пале) и народно весеље поводом парохиске славе код цркве Светог Илије на Лукама (Требевић). Компаративна раван успостављена је са текстуалним транскрипцијама представљеним у необјављеној докторској дисертацији Драглице Панић Кашански (Панић Кашански 2013), као и са грађом транскрибованом у радовима студената првог и другог циклуса студија етномузикологије (Вучићевић 2017; Гуја 2016). Кориштен је и опис материјала снимљеног на свадбама у

⁵ „На свадбама, гара су превладале и потиснуле извођење бећарца, јер уз гара се и плеше” (Николић 2016)

⁶ Нпр. „изворна гара” у Посавини, али и у Крајини: „Коса црна, а вјетар је носи, / легла Гара по јутарњој роси / каже мала свако вече сања, / да је љуби лола са Змијања”. Или варијанте из западне Србије: „Све због једне из Ваљева Гаре, / остао сам без посљедње паре”.

средњем Банату, у селима Јаша Томић и Стајићево, гдје су инсајдери досељеници управо из сарајевско-романијске области (Николић 2016). У циљу поређења и потврђивања узимани су у обзир бројни интернет извори.

Гара је назив и за римовани двостих, у коме се ласцивност садржаја исказује посредством именице „Гара”, не само у значењу црна/црномањаста жена, него у првом реду темпераментна љубавница слободног понашања⁷; и глагола „гарити” који у овом контексту означава коитус. С тим у вези, узгредној напомени припада и запажање да се израз „гарити (се)” од исходишта које има у сточарском дискурсу прелио и у шоферски дискурс гдје „нагарити” укључује и игнорисање ограничења, адреналин, убрзање и уживање. Казивач на терену наводи да је „гара” локални назив за локомотиву воза ускочрачне пруге: „Укину се гара преко Пала / како ћу ти долазити мала” (Гуја 2016: 82). Могућа семантичка исходишта потврђује и израз „мрчити”, који у рјечнику опscene лексике Данка Шипке (Шипка 2011) такође означава полни акт. И један и други израз преузети су из сточарског дискурса. „Мркање” је раздобље када женка испољава полни нагон и тражи мужјака за расплод. У влашким крајевима забиљежен је обичај *мркања земље*. Мушкарци су на велики четвртак, у освит, излазили на њиве, скидали панталоне и лијегали потрбушке на земљу (Дурлић 2013). Израз „калајисати” који на асоцијативном плану неизоставно привлачи псовку чији је објекат „сунце калајисано” и алузију на нагарављене нежење⁸, у пјесми: „Оп, ичи, ичи, ичи, / примакни се мала чичи / да те чича калајише / од кољена па навише”, несумњиво има еротске конотације, као уосталом и многе друге, „гараве” и „чађаве” варијанте („Што но нема моје Чађе / у рукама да се нађе”).

Ове аналогije су у претходном раду (Пандуревић 2016) тек овлаш успостављене, а неком другом истраживачком подухвату препуштено је разматрање о „оностраној” и „табуисаној” теми која истрајава у архетипским структурама језика (гарити, нагарити, мрчити), као и разматрање аналогija/инверзија у дискурсу урбаног фолклора, гдје се стереотипи о еротском и промискуитетном најјасније исказују у форми вица о плавуши.

„Гара” је, дакле, метафора посредством које се потврђује изузетна виталност и постојаност „сточног дискурса” у посредовању еротских садржаја⁹.

У извођењу *гаре* укида се дистанца између музичара-извођача и публике, а повезаност између оних који играју и оних који пјевају остварује се на вербалном плану:

⁷ „Оће Гара да се уда / обилази терен свуда / залуд Гаро облијећеш / ти у моју кућу нећеш” (Миловић 2012).

⁸ „Mnogi kalajdzija je, zbog svog prljavog posla, ostao neoženjen, ili ie morao napustiti zanata da bi se oženio”. <http://srbijuvolimo.rs/moja-srbija/tradicija/item/2628-kalajd%C5%BEijski-stari-zanat-sjaj-bakarnog-posu%C4%91a.html>

⁹ Доминација еротских метафора овога типа успоставља се и изван *гаре* нао новокомпонованог вокално-инструменталног жанра: „Што се тебе Гаро тиче / мој Галоња како риче; Има л’ ико добра јунца / једну Гару да избуца; Утече ми јарац про градине / Ајде, мала, дочекај га чиме”; „Сјела мала на прелину / чека вука на стрвину” (Миловић 2012).

Ја сам Ратко који свира кратко,
плати друже да свирамо дуже...

Ево мене и зовем се Стево
Има л' неко ко би са мном пјев'о?
Ево мене и зовем се Дуда
Е, мој Стево, за тобом сам луда.

Ја ожењен нисам Гара,
То те само Вељо вара.

У том смислу, веома су значајни подаци које доноси Катарина Николић (Николић 2016: 6–7) са свадбе у Стајићеву напомињући „да је свака гара другачија, да се мења у зависности од контекста, тј. од појединца коме се посвећује поједини стих”, уочавајући заправо посебан тематски тип којим се „жаргонски речено 'прозивају' поједини гости”. Пјевачи се у припреми репертоара за конкретно весеље распитују о најзначајнијим гостима и актерима, „потенцијалним субјектима нове гарае”. У свадби коју описује, она наводи да је „појединац о коме је певач највише певао, био [...] младожењин стриц Перо. Знимљиво је да је стриц Перо претходно сам написао пар стихова о себи, и на сам дан ритуала свадбеног весеља, у штампаној форми предао текст музичарима”:

Ој, кафано, ће ти стоје врата,
Стиг'о Перо и његова плата.

Синоћ Перо дош'о са терена
И доћер'о пасата цвена.

Није лола ко вози ренола,
Већ пасата са петоро врата.

Садржај текста зависи дакле од пјевача, његове вјештине и тренутне намјере којом актуални тренутак извођења саображава са матрицом коју уз сву „радост препознавања” дијели са слушаоцима/учесницима весеља, задовољавајући притом њихов хоризонт очекивања.

Савремена свадба је извођачки догађај карневалског типа, будући да подразумијева јавно мјесто, атмосферу празника, весеља, отворености, фамилијарности, нарочито ласцивности, и у коме сви учествују. Учесће се обезбјеђује директним прозивањем зарад укључивања присутних у коло.

Пјева гара, свира виолина,
ој Бојане, добра ти машина....

или:

Ево Брке који воли мрке...

У дискурсу јуначке пјесме, мушкарац који има „мрке брке” означен је као јунак: озбиљан, достојанствен и угледан¹⁰, у шире схваћеном патријархалном дискурсу још и као поуздан и домаћин, у најбољим годинама, оним између голобрадог момка и старца са сиједом брадом... Насупрот томе, у лудичкој атмосфери свадбеног весеља, апострофирана је похотљивост и потенцијалност Брке, а у карневалеском чину („бирања краља”, јер свргнут је homo heroicus, устоличен homo eroticus!) поетика „изокренутог свијета”:

У шта си се загледала мала,
у чичине велике брчине...

Сјећаш ли се стари „брко”
Кад си и ти некад мрко.

Полифонија се даље успоставља на инверзији коју најављује женски вокал: „Ево Мрке која воли брке...” Укидају се све границе, па и родна дистинкција: „Коло љуља, у њему Бркуља...” и рефрен: „Дрмај, дрмај бркуљо, немој жалит ногу, а и ја ћу дрмат колко могу...” Логика метонимијске замјене ће и Бркуљу и Гару смјестити у опсцено „доле”:

Мој драгане, било да си који,
моја те се бркуља не боји

Чувам овце, мрче ми се гара,
мили боже коме би је дала¹¹

Ој Гарина кућо покрај воде
Покривена листом од јагоде (Миловић 2012).

У сразмјерно ријетком осмерачком примјеру: „Док је мала, твоје вуне, / за ћемане биће струне, / А у бабе брк је бијели, / за оркестар цијели”, „вуна” и „бијели брк” свакако су метафоричне ознаке за пубес¹², и док се у другом сегменту иронијски апострофира искуство и инверзија на релацији млад/стар, па и мушко/женско, претпостављена обредна семантика у првом стиху много је комплекснија. Истраживања Питера Пласа, усмјерена ка разоткривању семантичких и прагматичних кодова балканског фолклора, наглашавају мјесто и улогу овце у „сточном дискурсу”, интензивно присутном у обредно-обичајној пракси, нарочито код динарског становништва. Наведени примјер показује и како се архетип женске сексуалности који се плете око мотива предења/ткања разломљен и фрагментаран, јавља у дискурсу барабске пјесме пратећи идеју везивања фалусног симбола за доминантну активност привређивања (орач/рало; ловац/копље; свирач/гудало; или преља/вретено;

¹⁰ *Сјаје му се токе кроз бркове; Јако мрке засукао брке; Уздигнуо на рамена брке*, и сл.

¹¹ Уп. *Овце чува Јована и Стоја/и гледају „мрче” ли се која* (Миловић 2012).

¹² Уп. „У мале ми ноге к’о у срне / међу њима клупко пређе црне”; или: „Мала моја чешља густу вуну, / да ми се је угријат’ у руну”. Такође и: „Моја мала овцу ошишала, / па је мене на чешљање звала”.

ткаља/ткалачки разбој). У том смислу би требало разумјети изворњачке¹³ стихове популарне у Посавини и сјевероисточној Босни:

Из Ланишта зове мене Гара
 Да се дође окрчит' шикара
 Тражи Гара сад секиру моју
 Да окрчи ту шикару своју.
 Више гару шикара не мучи,
 Дође бећар, шикару окрчи.

Карневализација епског дискурса уочава се и када се јуначка фигура ратника са оружјем подреди поетици „нејуначких” жанрова, као нпр. у претходном раду истакнутој аналогiji између пјесничке слике „јелена на извору” коју је као обредну метафору полног акта односно „стварања човјека” тумачио Миодраг Павловић (Павловић 1986: 92–93)¹⁴ и пјесничке слике „јунака на извору” као сужејне метафоре:

А на води Бановићу Шћепо
 Бритком сабљом бистру воду мути.¹⁵

Оружје има своју метафоричку функцију и у тексту ојкаче, и када она, интерпретацијским упућивањем на контекст извођења („шенлучење” уз пуцање из пушке или пиштоља) бива скрајнута:

Пиштољи се носити не смију
 Опет лоле носе без дозволе

Нешто чича згњурио у гуњу
 Пиштољчину ко божију муњу¹⁶

Аспекти карневализације представљени су и на плану стилизације, па је пажња посвећена ефектима које производи апросдокетон. Ова стилска фигура заснива се на употреби неочекиваног израза на мјесту гдје је контекстом и римом најављен неки други појам. Завршна лексема другог дистиха, очекивана на основу експлицитне али неисказане логике, бива замијењена лексемом која гради леонинску риму („П’јевац коку јурио по чичку, / стани, коко, да ти видим око”). Хоризонт очекивања је, додуше, у семантичком и синтаксичком смислу изневјерен, али ласцивност није нестала, напротив. Смјеховна култура се манифестује, дакле, и као изневјерено (еротско) очекивање, али и као

¹³ О „изворњацима” и „музици урбаног сељака” види у (Панић Кашански 2003: 19–25).

¹⁴ На примјеру пјесме извођене „на Цвијети, на ранилу” из збирке Вука Стефановића Карацића, чији стихови (на овом мјесту ослобођени рефрена: Јело, ле Јело, добра девојко, из практичних разлога) гласе: „Ураниле девојке/ураниле на воду / кад на води јеленче / рогом воду мућаше / а очима бистраше”. О томе у: (Самарџија 2007: 141–152; Пандуревић 2009: 263–266; Трубарац Матић 2015: 261–276).

¹⁵ *Босанска вила*, 1890/19–20: 304. Види о томе у: Пандуревић 2009: 264.

¹⁶ Ове стихове, који се пјевају и као ојкање и као изворњачка пјесма Ненад Грујић и Драгица Панић Кашански тумаче различито. О томе у: Панић Кашански 2013: 168–169.

несигурност у погледу распознавања и разумијевања конотација: „Игра коло и у колу Дуда, / од радости тресу ми се кости...”

Након увида у корпус који у највећој мјери чини рецентна теренска грађа, закључује се да је у случају „гаре” ријеч о својеврсном социолекту, будући да се потенцијална фигуративност ових исказа ослобађа у зависности од индивидуалне оспособљености да се уоче жанровски сигнали и осјећаја припадности перформативном комплексу који „носе” извођачи¹⁷. И кинетичка и поетска компонента гара представљају продукт тренутног надахнућа играча односно пјевача: „Ову хипотезу потврђују изузетна хетерогеност покрета плеса, гести, окрета, као и дистиха, при чему се сви набројани елементи у зависности од контекста и тренутног афективног набоја и извођачког надахнућа појединца, непрекидно мењају” (Николић 2016: 13). Увид у контекст извођења релативизује, дакле, ону основну дефиницију карневала (*табу свакодневице постаје доминантан дискурс празничног времена*), будући да сваки чин извођења (у коме се пјесма изнова ствара), и мимо логике календара и празника¹⁸, постаје оно повлаштено вријеме и мјесто за испољавање слободе, неспутаности и једнакости, када се с лакоћом отпјева све што је било незамисливо да се изговори.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Батај 2009: Ж. Батај, *Еротизам*, Београд: Службени гласник.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Берк 1991: Р. Burke, *Junaci, nitkovi, lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope*, Загреб: Школска књига.
- Вукмановић 1999: Ј. Вукмановић, *Нема лепше песме од бећарца*, Инђија: Народна библиотека „Ђорђе Нагошевић”.
- Вучићевић 2017: С. Вучићевић, Аналитички поступци у сагледавању плесновокално-инструменталне форме *Гара*, у: Научно-стручни скуп *Студенту у сусрет науци*, зборник радова, Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци.
- Гароња Радованац 2015: С. Гароња Радованац, *Српска књижевна крајина. Од баштине до егзодуса*, Нови Сад: Прометеј.
- Грујичић 2017: Н. Грујичић, *Пјевај, ори, прозоре отвори*, Београд–Нови Сад: Радио–телевизија Србије, Бранково коло.

¹⁷ У дијаспори је такође стасало неколико популарних изворних група, међу којима се као предводник појавио Осман Ахметовић Тамбура. Нјегова пјесма «Лјулјак Гара» коју можете видјети на овом видео, освојила је америчку дијаспору, а у видео споту ангажирана је и афроамериканка са позамашним габаритима. Тамбура је први опјевао деценијски жал наше дијаспоре за слободата које су имали у бившој Југославији, прије свега да према жени примјене силу, што је у западном свијету строго кажњиво: «Evo mene i garave moje Amerikom šetamo oboje/ Ljuljaj gara i ne žali tijela, nek' se tresе Amerika cijela/ Da je meni samo Slovenije da te mala išibam ko prije» (Парган 2017).

¹⁸ Окупљања и весеља поводом нпр. прославе пунољетства, крштења, матуре, рођендана, завичајна окупљања гастарбајтера или расељених, и сл.

- Гуја 2016: Z. Guja, *Narodna muzička tradicija Pala i okoline*, Završni rad na drugom ciklusu studija, Sarajevo: Muzička akademija univerziteta u Sarajevu, Odsjek za muzikologiju i etnomuzikologiju (rukopis).
- Гуја 2017: С. Гуја, *Рецепт за Гару још нико није скинуо*. (интервју) <http://frontal.rs/slavis-a-guja-gara/> (Приступљено 20. 11. 2017.)
- Дејанац 2006: Д. Дејанац, *Банатски бећарац*, Кикинда.
- Дурлић 2013: П. Дурлић, *Мркање земље*. <http://www.paundurlic.com/vlaski.recnik/poveznice.php?rec=m%C3%A9%C4%BCi> (приступљено 20.11. 2017).
- Ђорђевић Белић 2016: С. Ђорђевић Белић, *Постфолклорна епска хроника. Жанр на граници и границе жанра*, Београд: Чигоја штампа.
- Жикић 1996: Б. Жикић, Природа и функција народног стваралаштва, Етно-антрополошки аспекти, *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLV, 123–129.
- Жганец 1952: V. Žganec, Melodije bećarca, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slovena*, 40, 513–523.
- Иванић 1984: Д. Иванић, *Мрсне приче. Еротска, содомијска и скатолошка народна проза*, прикупио, издао и коментарисао Фридрих С. Краус. Приредио, изабрао, напомене превео и поговор написао Душан Иванић, Београд: Просвета.
- Јастребић, 1979: В. Jastrebić, *Crven ban: erotske narodne pesme*, изабрао и приредио Благоје Јастребић, Београд: Prosveta.
- Јовановић 2015: S. Jovanović, *Mogućnosti teorijske apropijacije: karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu. http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Smiljka-Jovanovic_doktorska-disertacija.pdf (приступљено 20.11. 2017).
- Карановић, Јокић 2009: З. Карановић и Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Караџић 1974: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме из не-објављених рукописа Вука Стефановића Караџића, књига пета, Особите пјесме и поскочице*, пр. Живомир Младеновић и Владан Неђић, Београд: САНУ.
- Лесковац 1958: М. Лесковац, *Бећарац*, Нови Сад: Матица српска.
- Медар Тањга и др. 2017: И. Медар Тањга и др, *Нематеријално културно наслеђе. Теоријски, методолошки и административни аспекти*, Бања Лука: Филолошки факултет.
- Миловић 2012: Б. А. Миловић, *Народне пјесме, I. дио*, Отргнуто од заборав. http://www.milovici-banjani.me/otrgnuto_od_zaborava/narodne_pjesme_1_dio_blazo_a_milovic.html.
- Мрдуљаш, 1980: I. Mrduljaš, *Kudilja i vreteno. Erotske narodne pjesme*, приредио и поговором пропратио Igor Mrduljaš, Zagreb: Znanje.
- Николић 2016: К. Николић, *Основне карактеристике кинетичке компоненте вокално-инструменталне плесне форме гара. Есеј из етнокорееологије*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију (рукопис).

- Павићевић 1937: М. Павићевић, *Бестидна књига. Народне пикантерије из Југославије које је сакупио и у перо ухватио Мићун Павићевић*, Загреб: Литографска штампа, (Београд: Партенон, 2007).
- Павловић 1986: М. Pavlović, *Obredno i govorno delo*, Београд: Prosveta.
- Пандуревић 2008: Ј. Пандуревић, Новелистичке пјесме у „Босанској вили”, у: *Српско усмено стваралаштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 359–389.
- Пандуревић 2009: Ј. Пандуревић, *Приповједне пјесме у Босанској вили*, Докторска дисертација (рукопис), одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Пандуревић 2015: Ј. Пандуревић, Рукотворине, умотворине, књижевност: плетеније смисла, *Филолошке студије* 13, 1: 283–304. http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=12&lang=sr (приступљено 20.11. 2017).
- Пандуревић 2016: Ј. Пандуревић, Фолклорни еротикон између обредне и потеске метафоре, *Књижевна историја*, XLVIII, 159, 9–36.
- Пандуревић и др. 2016: Ј. Пандуревић и др, Интердисциплинарни аспекти фолклористике: Теренски записи између етномузикологије и студија књижевности, *Дани Владе Милошевића*, зборник радова са научног скупа (ред. С. Маринковић и др.), Бања Лука: Академија умјетности, 390–405.
- Панић Кашански 2003: Д. Панић Кашански, Изворњаци, музика урбаног сељака, *Дани Владе Милошевића*, зборник радова са научног скупа (ред. Димитрије Големовић), Бања Лука: Академија умјетности, 19–25.
- Панић Кашански 2013: Д. Панић Кашански, *Архаично и савремено у традиционалној музици данас на примјеру изворњака, вокално-инструменталних састава сјевероисточне Босне и Посавине*, докторска дисертација, Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности (рукопис).
- Панић Кашански и др. 2015: Д. Панић Кашански и др., Omnia mea mecum porto. Могућности имплементације Конвенције Унеско 2003 на примјеру сарајевско-романијске кајде, *Дани Владе Милошевића*, зборник радова са научног скупа (ред. С. Маринковић и С. Додик), Бања Лука: Академија умјетности, 293–308.
- Парган 2017: М. Pargan, Fenomen izvorna muzika: stotine hiljada gradana BiH uživa slušajući izvornjake. <http://podrinje.online/magazin/ljudi/205-fenomen-izvorna-muzika-stotine-hiljada-gradana-bih-slusa-izvornjake> (приступљено 20.11. 2017):
- Петровић 1977: А. Petrović, *Ganga, a form of Traditional Rural Singing in Yugoslavia*, Belfast: Queen’s University of Belfast.
- Петровић 1995: А. Petrović, Perceptions of ganga, *The World of Music* 14, No 2, 241–256.
- Пролексис енциклопедија: Folklorizam. Proleksis enciklopedija. <http://proleksis.lzmk.hr/56094/> (приступљено 20.11. 2017).

- Риђо 2004. М. С. Riggio, Time out or time in? The urban dialectic of carnival, *Carnival, Culture in action: The Trinidad experience*, ed. Milla Cozart Riggio, London, New York: Routledge, 13–30.
- Ристивојевић 2009: М. Ristivojević, Bahtin o karnevalu, *Етноантрополошки проблеми*, н. С. год. 4, св. 3, 197–210.
- Самарџија 2007: С. Самарџија, Обредна стварности метафора у једној песми из „Ерлангенског рукописа”, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 36/2, 141–153.
- Шанти 1999: Е. Shanti, Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore, *Folklore Forum* 30 (1/2): 129–139.
- Србију волимо 2014: *Калајџијски стари занат – сјај бакарног посуђа*. <http://srbijuvolimo.rs/moja-srbija/tradicija/item/2628-kalajd%C5%BEijski-stari-zanat-sjaj-bakarnog-posu%C4%91a.html> (приступљено 20.11. 2017).
- Трубарац Матић 2015: Ђ. Трубарац Матић, Јелен који рогом воду мути у галисијско-португалској и српској лирици – паралеле, могућа објашњења и импликације, у: *Савремена српска фолклористика II*, у: С. Ђорђевић Белић и др. (ур.), *Савремена српска фолклористика*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 237–253.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Београд: Просвета.
- Шипка 2011: Д. Шипка, *Речник опцених речи и израза*, Нови Сад: Прометеј; Београд: Корнет.

Интернет извори и теренска грађа
(приступљено 20.11. 2017):

- http://www.milovici-banjani.me/otrgnuto_od_zaborava/narodne_pjesme_1_dio_blazo_a_milovic.html
- <http://www.paundurlic.com/vlaski.recnik/celarec.php?id=2177>
- <http://www.smoemi.com/showthread.php?12112-Becarci-Tekstovi>
- <http://www.ganga.hr/>
- <http://www.vojvodina.cafe/showthread.php/15927-Ojka%C4%8De-i-gange>
- <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=787.0>
- <https://tekstovi-pesama.com/zoran-kulina/gara/24215/1>
- <https://tekstovi-pesama.com/stevo-damljanovic/gara-gara/950624/1>
- <https://www.youtube.com/watch?v=nsWjXrS41LU>
- <http://vedriduh.com/parodije/parodije.php?poglavlje=becarci>

Jelenka J. Pandurević

EROTIC METAPHORS AND THE POETICS OF POST-FOLKLORE

(Summary)

The paper discusses the erotic discourse of the *ojkača*, *ganga*, bachelor's songs (*bečarac*) and wanton songs (*gara*), highlighting its relation to traditional forms of oral literature at the level of metaphoric utterances. It points to the metaphoric and performative aspects of erotic discourse in post-folklore texts. The text emphasises the multiple functionality of erotic content ranging from the archaic use of fertility, via provocations of the traditional canon and carnivalesque inversion of the taboos, to the confirmation of the phallogocentric masculine concept of the patriarchal world. It has been confirmed that, owing to the concept of the aesthetics of identity, the metaphoric core remained identifiable despite variations conditioned by ambientality, performativity, but by cryptographicality as well, which is imposed by the patriarchal relation to the tabooed and to the norms of the controlled eros. Carnivalesque is viewed at the generic system level, through comparisons of masculine and feminine songs, tracing ritual-mythical structures, and the subversive mechanisms of traditional culture.

Славко В. ПЕТАКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

САТИРИЧНИ СУТОН „ВРЕМЕНА ОД ПОКЛАДА”

Политичко-историјским струјањима која су захватила Европу крајем XVIII века вишеструко су уздрмани ослонци на којима је почивала Дубровачка република. Ово време, обележено у Дубровнику напуштањем конзервативних политичких ставова, слабљењем сталешке одељености племства и грађана и урушавањем традиционалног културног модела, донело је и сахњење старих обичаја, међу којима су се дуговекошћу издвајале свечаности у „време од поклада”. У раду се, на примерима песништва Ђ. Ферића, М. Златарића и Ц. Растића, разматра како су песници XVIII века у сатиричној визури сагледавали замирање карневалске традиције, која је у ранијим столећима доприносила утврђивању културног идентитета Дубровника, док се у новим околностима извитоперала и губила везу са изворним смислом.

Кључне речи: карневализација, дубровачка књижевност, сатира, осамнаести век.

У више наврата и на немалом броју места у литератури су разматране сваколике прилике које су током осамнаестог века, а нарочито у његовој другој половини, донеле корените промене – друштвене, политичке и културноисторијске – широм Европе. Осветљавана је свестрано и резонантно тих дешавања у Дубровнику, који је реаговао на подстицаје са стране, опирајући се некима и прилагођавајући се другима у сагласју са специфичношћу свога амбијента. Генерално гледано, друга половина столећа у Граду била је обележена уздрмавањем и преиспитивањем социо-културних темеља на које је вековима била ослоњена држава изразито конзервативног устројства. Тешко је побројати сва збивања на макро и микро плану која су се пресудно рефлектовала на дубровачки миље, али се за ову прилику она могу сврсисходно и у крупној размери мапирати, узимајући као оријентациона чворишта унутрашњи раздор племства (бивши грађани постају „нови” племићи; „стари” се конфронтирају међусобно због различитих политичких оријентација), еко-

* petakovics@yahoo.com

номско пропадање аристократије и богаћење грађања, све снажнији француски, потом и аустријски утицај у култури и политици и др.

Збивања у свакодневици су одјека имала у књижевности, посебно сатиричној, која је изразито негована у другој половини осамнаестог века (Бојовић 2014: 463). Аутори, обдарени карактеристичним смислом за хумор и сатиру – који је, изгледа, нарочито красио Дубровчане, специфичном осетљивошћу су реаговали на промену друштвених дамара Града. Ношени бујном инспирацијом, сатиричари су се усредсређивали на парадигматичне примере преобликовања – најконзервативнији међу њима сматрали су: грубог изневеравања – традиционалних обичаја и реда ствари на који су навикли. Међу најстарије друштвене обрасце који су чврсто уграђени у културолошки идентитет Дубровчана, спадало је одржавање карневалских свечаности. Карневал је у Дубровнику, попут других средина дилем Медитерана, доживео промене током столећа од ритуално-обредне до ритуално-забављачке форме, уз стално присуство политичке димензије (Јанековић Ромер 2003: 34). На промене у карневалским светковинама утицао је, између осталог, развој дубровачких институција, па је на пример, од друге половине седамнаестог века (1682), устаљивање места извођења представа у позоришној згради (Пантић 1952: 44–45) донело новину у покладној традицији.¹

Институционализовање театра у Дубровнику, међутим, уместо да допринесе уређивању друштвеног понашања, донело је својеврсну пометњу у покладне дане. Она је била узрокована непомирљивошћу социјалних група које су се у карневалско време током извођења позоришних представа налазиле сучељене у ограниченом простору. Почетку глумачке игре претходила је својеврсна представа у публици. Може се на основу архивских података донекле реконструисати амбијент дубровачког позоришта. Неред је настајао због свађа послуге одаслате да резервише места за господаре јер је боље позиционирање у гледалишту имало осим практичне функције, и симболичко значење. Долазило је до сукоба – псовања и туча – међу племством које је своје првенство у политичком животу потврђивало правом на најбоља места у позоришту. „Стари” племићи жилаво су бранили недодирљивост свога достојанства, док су „нови” успон у социјалној хијерархији и равноправност са „старим” (в. о томе Ћосић, Векарић 2001; 2005) желели да „огласе” у јавности освајањем седишта са најбољим погледом на позорницу. Неки су се пробијали на позорницу заузимајући места за седење међу члановима оркестра. Општу конфузију је појачавала појава маскираних и наоружаних гледалаца који су се, налазећи лако повода у општој вреви, разрачунавали са опонентима. Грађани су се у складу са својим могућностима, уистину са дубином и набијеношћу кеса плодовима трговачког предузетништва, гурали

¹ Зграда државног арсенала, тзв. „Орсан”, од 1682. године до свог уништења у пожару 1817. године, служила је као позоришна дворана. Унутрашњост Орсана 1682. године скромно је реновирана и прилагођена потребама позоришне публике тако што је поред ограђене ложе за дубровачке владике подигнута још једна за угледне пучанке из редова антунина (Пантић 1952: 44–46). Током осамнаестог века дубровачка власт је настојала да прописима регулише понашање у позоришту, па су посебним одлукама прецизно одређивана места за седење гледалаца у зависности од њихове сталешке припадности (Беритић 1953: 329–357).

међу аристократију показујући да критеријум „чистоте крви“ није више тако непробојна баријера при уздизању на друштвеним лествицама. Шароликост призора употпуњавао је долазак госпођа, чије носиљке су, раскошно украшене у мери коју је богатство власнице допуштало, стварале гужву затварајући улаз у позориште. Да се све ово дешавало у дубровачком позоришту сазнајемо посредно, на основу докумената у којима су детаљно и таксативно разрађени прописи којима се санкционише недозвољено понашање у театру (Беритић 1953: 332). Ипак, начином понашања у позоришту Дубровчани нису одударали чак ни од житеља далеко већих урбаних средина. У Венецији су, на пример, сукоби међу гледаоцима били врло брутални и имали су крваве епизоде (Деановић 1931: 299).

Могло би се рећи да је Дубровник у покладне дане живео театар у театру. Та појава пружала је прворазредну мотивско-тематску грађу домаћим сатиричарима. Древна метафора „света као позорнице“ (Курцијус 1996: 232–242), имала је особену, инвертовану, поетску интерпретацију у песмама Ђура Ферића (*Carnovalis ragusini descriptio macaronica*), Марина Златарића (*Вечер и ноћ у Дубровнику*) и Џона Растића (*Bacchanalia*), у којима је приказивана „позорница као свет“.² Представа позоришта један је од основних конструктивних елемената песничке концепције *pars pro toto* у приказивању друштвене стварности у песмама дубровачких стваралаца, у којима се слика позоришта јавља као парадигма извитоперења друштвених вредности. Различитост песничке визууре, пак, узрокована је сталешком припадношћу и идеолошким опредељењем песника. Ферић је био свештеник, Златарић потомак „нових“ племића,³ а Растић горди изданак „старе“ аристократије. За разлику од Златарића, чија припадност „новом“ племству је укидала могућност да сатирички пева о оштрој разлици између прошлости и садашњости – јер је *садашњост* искључива категорија у оквиру које „нови“ племићи утврђују свој легитимитет у дубровачком друштву – и Ферић као свештеник, а нарочито староколеновић Растић, сатирично-иронично су тонирали своје песничке слике, заснивајући их на снажном наглашавању темпорално-културолошке опозиције некад : сад. Њихова песничка слика дубровачких поклада крајем осамнаестог века има, дакле, социјално-идеолошку и политичку димензију, док је Златарићева лишена те значењске дубине и ограничена на комично-сатиричну представу некултивисаног понашања суграђана.

Мотивација Ђура Ферића за *Макаронски опис дубровачких поклада* назира се у уводу *Ad legitores*, у коме аутор истиче да је уложивши много напора у штампање својих *Парафраза псалама* и *Фабула*⁴ био изневерен. Намера

² Стихове наводимо према следећим изворима: Ђ. Ферић и Џ. Растић – *Hrvatski latinisti: pisci 17–19. stoljeća*, II, PSHK, 3, MH, Zagreb, 1969; *Latinsko pjesništvo u Hrvata*, prir. V. Vratović, Zagreb: Školske novine, 1997; М. Златарић – С. Петаковић, *Марин Златарић дубровачки песник XVIII века*, Београд: Филолошки факултет, 2015.

³ Ферић је био пучанин, а Златарић најпре доминиканац, потом световни свештеник, али ове чињенице примарно нису утицале на њихов идеолошки хоризонт.

⁴ Односи се на дела *Paraphrasis psalmodum poetica* (1791) и *Fabulae ab Illyricis adagiis desumptae* (1794) – што посредно указује да је песма *Carnovalis ragusini descriptio macaronica* настала у последњим годинама осамнаестог века.

му је била да делима утиче на верско и морално васпитање Дубровчана, али су они, оглушивши се о племенитост његовог подухвата, купили мали број примерака књига, чије штампање је било скупо. Зато је по узору на Мерлина Кокаија (Теофила Фоленга) и других песника на макаронском језику, одлучио да пева о лакшим темама, не би ли посредно заинтересовао Дубровчане и за своја озбиљнија дела. Мада би се на основу Ферићевог увода рекло да је он експлицитно указао на поетичке основе своје песме (узор Фоленго, утилитарно-дидактична и забавна намена), ипак се мотивација *назире* јер аутор није отворено указао на неколико елемената важних за потпуно разумевање *Макаронског описа дубровачких поклада*. Наиме, разочаран због слабе продаје *Парафраза* и *Фабула*, он је одлучио да се сатирички разрачуна са средином чији ниски културни ниво је допринео неприхватању његових „озбиљних” дела. Због тога би се у обзир могао узети и Ферићев лични однос према друштвеној средини чије мане сатирично критикује. Не треба занемарити да Ферић из специфичне позиције, као неолатиниста, тј. баштиник одређене културолошке и постичко-стилске парадигме, критички посматра народну карневалску светковину. Опредељујући се за макаронски, латинско-италијанску језичку мешавину, нагласио је уметничку везу са Фоленговим стилским обрасцем, као и са специфичном струјом италијанског сатиричног песништва. Ипак, ова књижевноисторијска релација могла би се дијахроно и синхроно проширити и на домаћи и европски књижевни оквир. На основу језичког медија и тополошког регистра може се Ферићева поезија довести у везу и са старијом књижевном баштином. Појам „макаронски” језик, означавајући језичко-стилски конгломерат латинског и италијанског језика, настао спајањем латинске морфологије и граматике са италијанском лексиком и синтаксом (Ферони 2005: 315), повезује се искључиво са италијанским песнишвом. Међутим, мешање различитих језика и језичких регистара зарад постизања комичног, ироничног и сатиричног ефекта, конвенционалан је стилски топос. Међу првима је још римски сатиричар Луцилије, потом Варон, Јувенал и др., певао мешајући латински са грчким. У Луцилијевој сатири била је успостављена и опозиција некад : сад, којом се наглашавао степен девијације савремености у односу на прошлост. У светлу оваквог поимања ствари, Ферићево стваралаштво припада богатој традицији европског песништва, од антике на овамо, обележеног одређеним поетичко-стилским и језичким регистром. Такође, Ферићеву, али и Златарићеву и Растићеву, сатиру одликује континуитет са Хорацијевом сатиром,⁵ али и са посебним типом сатире – мениповском сатиром, у којој се о озбиљним темама пева на шаљив начин, и која је „postala jedan od glavnih nosilaca i prenosilaca karnevalskog osećanja u literaturi” (Бахтин 1967: 176). Карневалски дух мениповске сатире још један је слој који трасира релацију Ферићеве песме са Фоленговим стваралаштвом. Сатирични опус Ђура Ферића, и поред тога што је заснован на хибридном споју латинског и италијанског, могао би се разматрати и у склопу домаће песничке традиције, утемељене на локалној „макаронској”

⁵ Хорације: „[...] ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res” (Сатира I, 10).

варијанти – мешавини народног и италијанског језика, на којој су у седамнаестом веку певали један од Мажибрадића – Мароје или Хорације (Кастропил 1953: 239), Паскоје Примовић, Цоно Палмотић, а у наредном столећу Антун Глеђевић, Марин Златарић и други дубровачки песници.

Осим овога, стилске и мотивско-тематске карактеристике Златарићеве и Растићеве песма сведоче о поетичком континуитету између дубровачког, класичног и италијанског песништва. Композиција и стил Златарићевог троделног поетског триптиха („Јутро дубровачко, Објед и п’објед у Дубровнику, Вечер и ноћ у Дубровнику“) унутар кога се јавља сатирична слика дубровачког театра упућују на одређено узорно извориште, тј. указују да је дело Ђузепе Паринија (*Il Giorno*) било један од главних извора инспирације Златарићу (Петакотић 2015: 126–128). Идеолошки најконзервативнији и најоштрији у сатири, био је Растић, на шта указује и наслов „Баханалије“, његове песме посвећене дубровачком карневалу. У литератури је давно истакнуто Растићево језичко, стилско и поетичко угледање на Хорација (Шрепел 1893: 147), што је унеколико релативизовано уочавањем полемичког односа дубровачког песника према римском, уз истицање Јувеналовог стваралачког наслеђа у Растићевој сатири (Јовановић 1997: 291–305). Све ово показује да су дубровачки сатиричари припадали дуговекој традицији сатиричног песништва угледајући се на најзначајније представнике ове врсте у светским размерама.

У Ферићевим, Златарићевим и Растићевим сликама карневалске свечаности доминира представа општег нереда и несклада. Сатиричну визуру одликује наглашена гротескна стилизација, у чијој основи су симултаност и противречност. Песници – у највећој мери Ферић и Растић – успостављају симултани поглед на објекат (збивања на позорници и понашање публике) и субјекат (свој доживљај позоришта) наглашавајући противречност између њих. Реакција публике на збивања у театру снажно одудара од реакције песника-посматрача/моралног арбитра и величина тог раскорака илуструје степен друштвене девијације која се упризорује. У Ферићевој песми се конвенционално наглашава опрека прошлост : садашњост уз истицање дуговеке традиције одржавања карневалских свечаности: „Би ли прошла и једна година а да се пред бројним народном није приказивала комедија и да на тргу није плесало силно мноштво младежи!“⁶ (Ови стихови евоцирају исказе из пролога Држићевог *Дунда Мароја* о „времену од поклада“ које је „од старијех нашијех одлучено на танце, игре и весеље“ – сведочећи о трајности карневалске светковине у Дубровнику.) Наглим прелазом („а сад чуј како је код нас“) наглашава се свест о дубоком раздору диспаратних категорија напад : сад, којима се упућује на сукоб прошлости и савремености као одређених културолошких парадигми. Оштро Ферић указује да од данашњих маски нема „ничег неукуснијег“, сегментирајући приказ у две секвенце којим обухвата понашање пучана и грађана. Пучани се преоблаче у „ловце попут

⁶ Утемељење права на препуштање карневалском расположењу Ферић налази у литерарно-философском ауторитету Хорацијевих стихова „Dulce est desipere in loco“ (Carmina IV, 12, 28).

Влаха” и „набијају пушке мекињама или пиловином” гађајући пролазнике, или „по сељачком обичају, уз дипле и свирале, воде младенку”. Други се маскирају у трговце, слушкиње или онако – иронично резимира Ферић – „како их упућује властита распуштеност или кукавни проналазак њихове главе”. Нису бољи ни „финији грађани” јер опонашају „модерну високу фризуру госпођа” подижући „косу увис као цилиндар”, глуме гимназијске наставнике шибајући децу и недолично се понашајући. Нескладу доприноси појава оних који никада у позоришту нису видели Доктора, Пулчинелу, Бригелу ни Арлекина, а усућују се да играју њихове улоге. У Ферићевим стиховима запретена је и фина референца која употпуњује слику позоришних збивања у Дубровнику. Упозоравајући резигнирано „крабуље” да ће им судбина бити невесела „ако година добро уроди наранчама” песник указује на могућу реакцију незадовољне публике која је гађањем трулим воћем кажњавала извођаче због својих изневерених очекивања.

Специфичном алегоризацијом, попут Јувенала који симболичким именима упућује на места и личности (Шрепел 1894: 68, 104), Растић критикује Квирићане, тј. Дубровчане, и „забаву квирићску ову годишњу”. Затим, слично Ферићу, уверава читаоца у истинитост сопствене песничке визуре, позиционирајући се као учесник и сведок карневалске светковине у позоришту. Сугестивно дочарава како скинувши тогу и стављајући маску на лице улази, „у стилу уходе која се кришом шуња”, у позориште. Непримереност извођача и њихових улога запажа се на сваком кораку, а карневалска иконографија служи само да прикрије лица обесних учесника који под њом бесрамно иживљавају слободу – „маска је прекрила лице, а сваки однијела зазор”. Физичко маскирање спољашња је манифестација суштинског, духовног лакрдијашког прерушавања. Слушкиње рецитују песме које страни песник „написа њима на језику нашем”. Гротескна дисторзија снажно одјекује јер песме „саме се са собом не слажу нити метром, нити смислом”. И старије госпође, понете карневалском атмосфером, заборављају на достојанство па се, губећи меру у понашању, гурају међу омладину – „гура се баба међу плесачице, зрелија сама за крематориј, вреднија огња погребне ломаче но да се бави огњем Венере”. Жустру борбу за боља места у публици – бележи и Ферић – а сугестивно-комично („Ке лудости, ка sciochezza”) фиксира Златарић („Кад јој драга није сусједа, / граби мјесто, фациом пријети”).

Ни мушкарци не дају бољи пример понашања. Нестрпљивост племића у сусрету са противницима долази до изражаја, те се види од партера до ложа („из платее до палкета”) како „када од феле нијесу equale / плећи обрћу а rrorгii раi”. Динамичним повезивањем одељених елемената – озбиљног (традиционална представа о позоришту као храму културе) и комичног (понашање публике) формира се гротескно-реалистична слика, обележена свођењем апстрактног на материјално-телесни план (Бахтин 1978: 28). Када је борба за место окончана, открива се у потпуности лажност и испразност жеђи градских дама за културним догађајима. Беспштедне у надметању за место у публици, бивају оковане досадом када представа почне: „Толико ура тужна сједи / ко кокоши у капунари, / румени се, мори и блиједи”. Моното-

нију ублажавају свакојако („Ал’ ти жмуо, ал’ кафа, / ваља черто пробавити”), не зазирући од кршења конвенција друштвеног понашања у театру јер оне у Дубровнику и не постоје.⁷ Из нешто другачије перспективе Растић дочарава театарску публику. Иронично-сатирично коментарише појаву карневалског фамилијарног контакта међу гледаоцима. Истиче Растић да међу гледаоцима нема сталешког раздвајања нити нелагоде због тога – што је скандалозно за песника. Хрлећи на представу, гледаоци заузимају седишта без икаквог реда – „према патрицијкама иде да сједне кћи некаква кухара”, само ходници одељују бријаче од лекара, „своднике и слуге од проститутке”. Општа разузданост захвата и изједначава све, те се посматрач једва уздржава од грохота видећи „[...] како се конзул и накупац прженог грашка / радују истом радошћу, истом се диве, те исто / хоће, а исто неће”.

Изоштреност слике у Ферићевој и Растићевој песми на месту где се дубоко иронично приказује непримерено присуство сводника и проститутки у позоришту евоцира карактеристичан пасаж из Јувеналове треће сатире. Римски сатиричар је дочаравајући атмосферу у позоришту саркастично певао о местима која су у публици резервисана за „*sinove svodnika*” чије место рођења, „*kupleraj*”, и „*tovqene potomke*” (Јувенал 2009: 145) из тајних веза госпођа из виших кругова и гладијатора. Осим овога, Јувенал помиње долазак „*lakrdijaša*” на бину чији „*vrisak*” уплаши „*seosko dete*” у публици које се „*krije majci u nedra od straha*”. Такође, указује горко на непостојање разлике између племенитих Римљана и простог пука – „*svi su obučeni jednako*”, „*ovde svak mora da šljašti, da dobrano pređe svoj / guber*” (Јувенал 2009: 145). Мотивска сличност наговештава – што до сада у литератури није аргументовано овим примером – на могућност постајања поетичке трасе између Јувеналове и Растићеве сатире.

Са много детаља Растић показује у којој мери одударају стварна дешавања у позоришту од намене храма богиње Талије. Помиње „мајке и снахе” распоређене на седиштима које уместо отпочињања представе нестрпљиво очекују долазак љубавника с којим за трен успостављају комуникацију дискретним, тајним знаковима – „очицама, шеширом, лепезама и ногом”. Атмосфера у дубровачком позоришту конкретизована је натуралистичким детаљима – театар се приказује као место „претамно и нечисто” одакле „ти удара у нос веома гадан смрад, достојан подземног свијета”. Најдубље гнушање према извитопереној карневалској свечаности исказано је иронијом набијеним реторским питањем фиктивном сабеседнику – како може да се „фино окрепљује” док трпи оно „што би хтјела једва подносити проститутка у смрдљивим крчмама”. Призор оркестра – састављеног од једва половине потребних чланова – и музике која наликује ковачевом стругању по металу, не обесхрабрује публику јер она овацијама испраћа наступ „уметника”. Није

⁷ Када би се стихија у публици смирила и представа почела, Дубровчани су је пратили у атмосфери далекој од сваке конвенционалности. Са одмицањем глумачке игре, публика је бивала све лежернија, па „[...] kad je predstava poduga bila, čeljad su se u ložama zalagala jelom, da se malo prihvate; ta su jela obično bila 'kotonjata', 'mantala' i neizostavni 'beškotini' (slatki dvopeci)” (Берса 1941: 144).

то ни чудо, заједљиво песник резимира виђено, кад у публици већина „има уши попут краља Миде” и разуме се у уметност колико и „магарац у лиру”. Од наступа музичара не одудара ни игра глумаца. Комади који се изводе на сцени немају вредности и делују као да их је „лакрдјаш с јавне цесте саставио”, док глумац „неопраних уста” говори делујући у комедијама грубо и неспретно као „месар који би се опасао војничким мачем”. Ово не изненађује јер се онај који се до мало час „крио у гнусу тамне крчме гдје је масном сланином пунио кобасице” обрео на позорници и одједном постао горди глумац што очекује аплауз публике.⁸

Навођењем реалија из натуралистичког регистра успоставља се још рељефнија слика гротескног позоришта. Ферић помиње топлу текућину која се као киша пробија кроз дрвену конструкцију галерије („[...] *pluviam sentire sereno, / Per fendituras ligni quae calda trapassat*” – Пуратић 1975: 51). Златарић евоцира необичну театарску догдовштину приликом које је „настрадао” извесни глумац: „спомињем се кад с палкета / тужна Криста речитани / окропи га *certa acquetta*”. И Растић пева о сличном искуству: „Некаква ме роса однекуд овлажи те ми страда огртач и тога. Како гнусна киша капа одозгор!”

Песничка слика, уобличена у гротескно-реалистичном стилском регистру, имала је, вероватно, упориште у стварности.⁹ Но, она у литерарном оквиру указује на специфичну интерпретацију карневалске игре, лакрдјашког крунусања и детронизације карневалског краља. Глумац, чија појава је иронично маркирана одредницама „тужан” и „речитани”, и који би требало да буде главна фигура у театру, бива грубо детронизиран традиционалним гестом унижавања (Бахтин 1978: 163). Топографско-симболичка инверзија горе : доле (глумац/уметност : унеређена жртва) иронизирана је посебном лексичком еквилибристиком јер се текућина са балкона – чије порекло се назире у Растићевом дочаравању „гнусне кише” – помиње деминутивним обликом „*acqueta*” (водица). Инверзија на топографско-симболичном плану назначена је и у ширем контексту бизарном компарацијом позоришта са „смрдљивом крчмом”, „претамним и нечистим” подземљем, при чему је други сегмент поредбеног комплекса вредносно супериоран у односу на први. На овом месту песничка визија карневалског „живота окренутог наопачке” досеже највеће дубине, у којима бистрину сатиричног смеха тамни тешка резигнација.

Поетски рефлекс друштвена стварност је имала у сатири, заснованој на књижевној традицији карневализације (Бахтин 1967: 196), из које су наслеђе-

⁸ Не би се пак, истиче песник, сâм ругао укусу публике када би у циркусу посматрала представу са животињама, али пошто гледаоци упорно тврде да им је лепо и духовито оно што приказује „*lakrdijaš neopranih ruku*” и када је за њих мајмун исто што и човек, онда мора сатиром „*zabludama pokazati pravu sliku*”. Тиме се јасно указује да мета Растићеве сатире није само нижи друштвени сталез који с презиром старог аристократе посматра, већ и опште пропадање друштвених вредности, а нарочито „*vulgarizacija i profanacija*” уметности (Посавец 1982: 272).

⁹ Уживање гледалаца бивало је накратко помућено изненадним инцидентима, проузрокованим потребама и навикама сваковрсне публике. Догађало се да „[...] *sa stropa od galerije nekakva tekućina curi i poštara te*”, али ни то није изазивало велико чуђење будући да је било уобичајено да „*po koja žena dovela sobom svoje naprčce*” (Берса 1941: 107).

ни карактеристични елементи: фамилијаризација, профанација, лакрдијашко прерушавање, „крунусање“ и „детронизација“ – у склопу стилског комплекса гротескне реалистичности. Тај поетски арсенал употребљен је како би што сугестивније Ферић, Златарић и Растич исказали сложени колоплет осећања – очајање, подсмех, сету, одбојност због уверења да је дубровачко друштво карневализовано и да је стихија захватила све слојеве живота. Ако се узме у обзир да су извори позоришта „у друштвеној драми“ и да позориште, представља у извесном виду „тумачење и објашњење живота“ (Гарнер 1989: 17, 21), знаковите, између осталог, бивају песничке представе о дубровачком позоришту и позоришном животу у осамнаестом веку када се социјална и културна „драма“ у Граду ближила кулминацији. Тада је театар у Граду имао специфична обележја јер је двоструко рефлектовао стварност – уметнички у позоришној представи и социолошки у публици.

Зато иронично-сатирична представа позоришта, стилизована моделом лакрдијашког прерушавања, прераста у метафору друштвеног стања. Испоставља се да су сви у театру (глумци, оркестар, публика) – симболично: и у стварности – лакрдијашко-гротескни дублети онога што привидно истински отелотворавају. Узвишено је расточено у приземном и грубо-материјалном; профанисана је сакралност позоришта и оскрнављена традиција карневала, древног „времена од поклада“. Свакодневица је, очито показују покладе и позориште, изглобљена из нормалног поретка јер карневал и театар номинално јесу али традицијски нису дубровачки, тачније – „обрнути свет“ није само привремена симулација правог света, већ постојана гротескна перспектива.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1967: М. Бахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Беритић 1953: Н. Беритић, Из повјести казалишне и музичке умјетности у Дубровнику, *Dubrovnik: Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 329–357.
- Берса 1941: Ј. Берса, *Dubrovačke slike i prilike*, Загреб: Matica hrvatska.
- Бојовић 2014: З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Београд: СКЗ.
- Деановић 1931: М. Деановић, *Talijanski teatar u Dubrovniku XVIII vijeka*, *Dubrovnik: Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, 289–308.
- Јанековић Помер 2003: З. Јанековић-Römer, *Nasilje zakona: gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku*, *Dubrovnik: Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, 41, 9–44.
- Јовановић 1997: Н. Јовановић, *Rastić čita satire*, Split: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 230, 1, 291–305.
- Јувенал 2009: Decim Junije Juvenal, *Satire*, Београд: Fedon.

- Кастропил 1953: S. Kastropil, O jednom zborniku dubrovačke lirike, Zagreb: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, 24, 237–264.
- Курцијус 1996: Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд: СКЗ.
- Пантић 1952: М. Пантић, Архивске вести о дубровачком позоришту друге половине XVII века, Београд: *Зборник радова САН*, XVII, 2, 39–60.
- Петаковић 2015: С. Петаковић, *Марин Златарић дубровачки песник XVIII века*, Београд: Филолошки факултет.
- Посавец 1982: Z. Posavec, Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku, *Dubrovnik: Anali Zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku*, XIX–XX, 263–288.
- Пуратић 1978: Ž. Puratić, Bilješke uz makaronsku poeziju i djelo „Epigrammata de nostratibus” Đorđa Ferića, Zagreb: *Latina et Graeca*, 3, 4, 47–57.
- Тарнер 1989: V. Turner, *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: August Cesarec.
- Чосић, Векарић 2001: S. Ćosić, N. Vekarić, Raskol dubrovačkog patricijata, *Dubrovnik: Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, XXXIX, 305–379.
- Чосић, Векарић 2005: S. Ćosić, N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi*, Zagreb–Dubrovnik: HAZU–Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Ферони 2005: Đ. Feroni, *Istorija italijankse književnosti*, I–II, Podgorica: CID.
- Шрепел 1893: М. Šrepel, O latinskoj poeziji Junia Restija, Zagreb: *Rad JAZU*, XXXVII, 99–158.
- Шрепел 1894: М. Šrepel, *Rimska satira*, Zagreb: Matica hrvatska.

Slavko V. Petaković

THE SATIRIC TWILIGHT OF “CARNIVAL TIME”

(Summary)

Certain poems by Đ. Ferić, M. Zlatarić and Dž. Rastić, which thematise the carnival life of the Ragusans, establish a carnivalised, ironic-satiric idea of the theatre. Stylised through a model of farcical disguise, the vision of the theatre grew into a metaphor of the social state. Showing the sublime crumbling in the low phenomena, along with the profaned sacrality of the theatre, the Ragusan poets pointed to the phenomenon of the “inverted world”, where reality is out of joint of the normal order. They demonstrated that the “new”, i.e. “inverted world” was founded, among other things, on the simulation (through a grotesque replica of festival ritual and theatrical life) of continuity with the traditional values of Ragusan culture.

Гордана С. ПОКРАЈАЦ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 9. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПОКЛАДНИ ДУХ ДУБРОВАЧКИХ ПСЕУДОМАСКЕРАТА

Под утицајем италијанских карневала и књижевности, дубровачка покладна поезија подражавала је тосканске маскерате, у првом реду сијенске и фирентинске. Дубровачки покладни песници XVI и XVII столећа су одређеним песмама давали особине сијенских цингарески и фирентинских покладних канциона, а то су чинили и у случајевима када их нису намењивали покладним ситуацијама. Реч је о псеудомаскератама, а условно речено примере псеудомаскератне поезије пружају извесна дела Мавра Ветрановића („Ремета“, „Орлача Риђанка Котору говори проностик“), Антуна Сасина („Робиња“), Савка Бобаљевића („Мајка Венере иште Купида, свога сина, од ње изгубљена“), Стијепа Ђурђевића (*Дервиш*) и других песника. У раду ћемо покушати показати у чему се, поред сличности са италијанским маскератама, дубровачке маскерате од њих одвајају. У циљу указивања на њихове особености, настојаћемо да истакнемо и аутентичне појединости настале надградњом на постојеће изворе, те да образложимо проблематичност одређења „псеудомаскерате“ и његово неадекватно непримењивање на поменута дела.

Кључне речи: покладе, маскерате, псеудомаскерате, ренесанса, Дубровник, Италија, „Ремета“, *Дервиш*, петраркизам.

Процес транспоновања вишевековне традиције карневала у дубровачко културно окружење, утицао је на успостављање одређене традиције карневалског ритуала у ренесансном Дубровнику. Изразит подстицај развоју покладних песама¹, пружио је родоначелник фирентинске покладне лирике – Лоренцо Медичи (Превитера 1939: 204–221). Нарочито је његова песма „Тријумф Бахуса и Ариадне“ (*Trionfo di Bacco e d'Arianna*) са својим слав-

* tadzio.gordana@gmail.com

¹ Бавећи се поетиком маскерата, Милорад Медини је у два своја дела указао на утицај италијанских маскерата на дубровачке: *Dubrovačke poklade u XVI. i XVII. vijeku i Čubranovićevi nasljednici*, Program С. К. Velike državne gimnazije у Dubrovniku за 1897–98, Dubrovnik, 1898, 19–40; и *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, I, Matica hrvatska, Zagreb, 1902, 143–161. Павле Поповић истиче да је маскерата или покладна песма књижевни род који је створио карневал, најпре у Италији „где је већ у XV веку цветао, па се после, у XVI веку пресадио у Дубровник“ (Поповић 1913 : 144).

ним рефреном – како је лепа младост која неумитно пролази („Quant' è bella giovinezza/ che si fugge tuttavia”) (Леви 1908: 260) – пренела наслеђе латинске мудрости и у ренесансни Дубровник. Поетичка обележја Лоренцових *карневалских песама* (*canti carnascialeschi*) приближила је дубровачким песницама ренесансна антологија фирентинских покладних песама, коју је приредио Антон Франческо Грацини, звани Ласка². Под утицајем италијанских карневала и књижевности дубровачка покладна поезија почела је подражавати тосканске маскерате, па су се и учесници преображавали у најразноврснија обличја, певајући песме и правећи шале које су понекад биле „безумне” (Јиречек 1899: 425). Поједине маске су певале ласцивне песме упућене Дубровкињама, што је био својеврсни одјек фирентинске покладне канцоне са позивањем на љубавно уживање, а затим и сијенских цингарески³, које су женама предсказивале судбину и давале љубавне савете. Пренете из италијанских градова, носећи са собом несуздржану радост и ентузијазам, ове покладне песме су у дубровачкој средини наставиле да на особен начин – кроз песму, музику и плес – одражавају изворни дух и атмосферу ренесансних светковина.

Маскерата – као врста пригодне лирске песме потекле из италијанске литературе и везана првенствено за извођење о покладним светковинама – значајно је утицала и на настанак песама које су веома подсећале на маскерате, али нису биле намењене карневалском казивању нити су имале пригодни карактер. Тако су се у ренесанси на маскератној традицији развили одређени књижевни облици који јој заправо, као подврсти покладне поезије, нису припадали. Посебну пажњу привлаче песме XVI и XVII столећа које подсећају на маскерату, али немају суштинска обележја маскерате. Реч је о песмама: „Ремета” (обе песме под овим насловом), „Орлача риђанка Котору говори проностик”, „Орлача риђанка Перашту говори”, „Орлача риђанка речено у Блату рибаром” – Мавра Ветрановића, „Робињица” – Антуна Сасина, „Мајка Венере иште свога сина од ње изгубљена” – Савка Бобаљевића и спев *Дервиш* – Стијепа Ђурђевића. Миливој Петковић у својој студији половином XX столећа под насловом *Дубровачке маскерате*⁴ – као синтези свих дотадашњих истраживања о маскератној поезији⁵ – ове песме назива „псеудо-маскератама”. Маскерата је у основи структурирана као монолог необичне и костимиране личности која се на самом почетку представља публици, говорећи одакле долази и чиме се бави (носећи маску одређене професије); она на комичан начин говори о свом тешком животу и на крају монолога обично

² A. F. Grazzini, *Tutti i trionfi, cari, mascherate o canti Carnascialeschi andati per Firenze, del tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici fino all'anno 1559*, Firenze, 1559.

³ Реч је о маскератама у којима су маске имитирале „циганке” и „виле” за време поклада; рецитовале су, певале и предсказивале судбину, тражећи понекад заузврат од жена награду. Говорећи о маскератама, Бранко Водник пружа опис фирентинских карневала који су утицали на развој дубровачке маскератне поезије, нарочито цингарески, као на пример Чубрановићеве *Јеђунке* (Водник 1913: 97–98).

⁴ Миливој А. Петковић, *Дубровачке маскерате*, САНУ, Посебна издања, књ. CLXVII, Одељење литературе и језика, књ. 1, Београд, 1950.

⁵ Драгољуб Павловић истиче да је Петковићево дело најчвршће полазиште у истраживању маскератног жанра (Павловић 1954: 339–347). О значају Петковићеве студије излаже Тања Ракић (Ракић 2013: 287–295).

тражи од слушалаца награду – у виду јела, пића, или позива жена на љубавно уживање. У Дубровнику је одјек усмене традиције подстакао и употребу осмерачког стиха у маскератној лирици, што је на пример, случај у Ветрановићевим маскератама – „Трговци Армени и Индијани”, „Двије робињице” и Ланци „Алемани, трумбетари и пифари”.

Жанровско дефинисање „псеудомаскерате” које М. Петковић примењује на поменутих пет Ветрановићевих песама и песме А. Сасина, С. Бобаљевића и С. Ђурђевића, у суштини представља проблематично одређење, којим су се са различитих аспеката бавили и историчари књижевности и проучаваоци пре настанка Петковићеве студије о дубровачким маскератама. Луко Зоре (Зоре 1884: 145–175) је у сагледавање маскерата у оквиру хероикомичних песама укључио и комичне спевове, као што је *Дервиш* Стијепа Ђурђевића. Павле Поповић истиче да поред маскерата Мавро Ветрановић има још једну песму „која је делимично шалвива и која има нечег што на маскерату подсећа. То је чувена и лепа његова песма *Ремета*” (Поповић 1913: 146), спевана у осмерцу. У XVII веку, наводи Поповић, маскерата се губи, а „имитација *Јеђунке* се још наставља” (Поповић 1913: 179). Као једно од најважнијих дела ове врсте, односно имитација Чубрановићеве *Јеђунке*, он издваја *Дервиша* Стијепа Ђурђевића, напомињући да је у питању пародија *Јеђунке*, њене шесте песме: „и овде љубавник изјављује љубав оној која за његову љубав неће да зна, само је овде љубавник Турчин, дервиш, комичан, и његова љубавна изјава је смешна” (Поповић 1913: 180). Милан Решетар (Решетар 1926: 111–122) се бавио истраживањем специфичности и међусобних разлика дубровачких маскерата у ренесанси. Он прави дистинкцију између „пјесни од машкарате” које су се изводиле на улици, и салонских какве су *јеђунке* – оне се „нису пјевале у јавности, него су се само читале под кућним кровом” (Решетар 1926: 113). С друге стране, у уличним маскератама је била важна музика, уз плес, а у Дубровнику су оне извођене по узору на фирентинске тако што су „поједине особе или цијеле дружине ишле маскиране уз свирку” (Решетар 1926: 112).

Најстарије сачуване покладне песме у Дубровнику су Ветрановићеве и оне представљају полазну тачку у проучавању дубровачких маскерата. Милорад Медини ове песме назива „праве покладнице” (Медини 1902: 146) и јасно издваја оне Ветрановићеве песме које припадају маскератној поезији („Трговци Армени и Индијани”, „Двије робињице”, „Пастири” и „Ланци Алемани, трумбетари и пифари”). Након њега је П. Поповић⁶ истакао сличност Ветрановићевих маскерата са његовом песмом „Ремета”, да би М. Петковић „Ремета” дефинисао као „псеудомаскерату”, заједно са још три песме: „Орлача риђанка Котору говори проностик”, „Орлача риђанка Перашту говори” и „Орлача риђанка речено у Блату рибаром” (Петковић 1950: 112–113). Петковић је први у науци конкретно изложио зашто наведене Ветрановићеве песме

⁶ Поповић истиче како песник у првом делу прича свој живот пун мука, на острвцу Св. Андрија, а све то „прича помало у шалвивом тону”, при чему је прилично живо и реално. У другом делу шалвиви тон уступа место дидактичном, „долазе аскетске идеје” и позивање људи на покајање и одбацивање раскоши и разврата (Поповић 1913: 146).

– уз Сасинову „Робињицу”, Бобаљевићеву „Мајка Венера иште свога сина од ње изгубљена” и Ђурђевићевог *Дервиша* – сматра такозваним псеудомаскератама. Настојао је да потцрта разлику између маскерата с једне стране, и наведених песама сатиричке провенијенције у којима су, према његовом мишљењу, садржана обележја маскератне поезије; а будући да је увидео како се и поред сличности оне не могу изједначити са „правим маскератама”, дао им је одређење – „псеудомаскерате”.

У случају „Ремете” Петковић наводи разлоге због којих увиђа сличност са фирентинским маскератама: пустињак говори одакле долази и шта жели, односно, дошао је у град како би Дубровчане одвратио од порока. У трима песама везаним за „Орлачу риђанку”⁷ која говори *проностик*, Петковић ову „сибилу” пореди са вилама сијенских цингарески јер и она прориче, наговештавајући своје натприродне способности. У науци су се овим проблемом бавили: Марин Франичевић (Франичевић 1983: 348), истичући како „Орлаче” јесу маскерате, а „Ремета” није; Мира Мухоберац (Мухоберац 2000: 753–757), која и „Ремету” и „Орлаче” сврстава у маскерате; док им Антун Павешковић (Павешковић 2012: 203) даје одређење „сатиричне маскерате”. У основи је извесно да оно што казивање Ремете одваја од карневалског манира јесте изразита ауторова побожност у обраћању суграђанима, у складу са начелима хришћанске ренесансе. У првој „Ремети” је одударање од маскератног начина певања истакнуто тоном својственим библијским јеремијадама, којим пустињак приповеда о тежини аскетског живота на пустом острву, супротним весељу и уживању у граду који је напустио; у циљу опстанка у пустопољини хвата „њорке” по стрмим стенама, стрепећи да не сломи врат, уместо да се попут својих суграђана разгали о покладама итд.

Друга песма „Ремета” такође нема суштинска својства маскерате, иако се у одређеним појединостима поклапа са маниром присутним у покладној поезији. Удаљеност од маскератног тона потврђује и пустињаков озбиљни говор испуњен спознајама о животу које је изнедрио контемплирајући у самоћи, а који упућује Дубровчанима уверен да ће на њих деловати. Обраћајући се женама као делу публице која прати казивање ремете, Ветрановић то чини на сасвим другачији начин него што је случај у маскератама. Уместо да своје слушатељке хвали, песник им преко Ремете упућује оштру критику и на начин друштвене сатире настоји постићи циљ супротан ласцивном удварању у покладним песама. У песми нема ни оног неизоставног елемента предсказивања судбине⁸, својственог маскератама са једним казивачем. Ветрановићев пустињак у својој критици таштине – због које жене „гладе” лице, шепуре се као паунови носећи перје на шеширима, драгуље и велове – ствара контраст у односу на куртоазно удварање и дивљење физичкој лепоти у маскератама. Упозорава их на неизбежност смрти и на то да ће земљу „свеједно походити”.

⁷ *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, skupili V. Jagić i I. A. Kaznačić, JAZU, knj. III, Zagreb, 1871 (Ветрановић 1871).

⁸ Прорицање судбине је у покладним песама везано за жене које казују, то јест мушкарце преобучене у жене, јер се прорицања и врачања углавном везују за жене, које и јесу умешне у овим окултним вештинама (Кукљевић-Сакцински 1846: 86–104).

Такво „прорицање” судбине од стране монаха, са подсећањем на неумитну смрт (*memento mori*), одудара од ведрих визија будућности и љубавне среће својствене маскератном казивању.

Оштра критика доминира и у говору Ветрановићеве пророчице Пераштанима, што је удаљава од дотицаја са маскератом, иако је мотив обраћања слушаоцима једина типолошка сличност. „Орлача риђанка Перашту говори” проричући његовим житељима мрачну будућност на много оштрији начин него што то чине прерушене прорицатељке у маскератама, када немилостивој госпођи неосетљивој на похвале и удварања предвиђају могућу будућност. Напротив, у Ветрановићевој песми се „сибила” млетачким поданицима обраћа уз изразите дисквалификације речима: „срамото крстјанска”, „лупешка похвало”, „Пераште проклети” и сл. Обиље погрда „махнитом Перасту” у супротности су са похвалним тоном у маскератама, док је једина афирмативна квалификација у песми везана за Дубровник и његовог небеског заштитника Св. Влаха који је Пераштане победио својим „штapiком од злата”. Иако се у песми упућеној Которанима – „Орлача риђанка Котору говори проностик” – пророчица огласила знатно блажим тоном, он никако не представља пандан говору у маскератама. Орлача се обраћа слушаоцима, у овоме случају Которанима, наступајући као саветодавка преко које Ветрановић исказује како антитурски став, тако и одиум према млетачкој охолости и претенциозности. Извесне аналогије са исказима маске у покладној поезији назиру се у благонаклоним саветима Орлаче Которанима: треба да се чувају Турака и моле се своме свецу заштитнику, Св. Трипуну. Иако се у оваквом тобожњем предсказивању слуги трагична судбина Котора, кроз Орлачино обраћање слушаоцима се имплицитно читује ауторов хришћански тон, пружајући извесну наду у опстанак Котора уколико се у потпуности окрену Богу и уздају у хришћанска начела; у противном, будућност ће бити тешка и невесела. Говор пророчице упућен је житељима Котора, а не искључиво женској публици; не ласка им, него дели трезвене савете у духу хришћанске ренесансе; могућа несрећна судбина наступиће због охолости и лојалности Млечанима, дакле, услед поступака који ни по чему не асоцирају на чулне жеље и љубавне мотиве маскератне поезије, него у првом реду настоје да у тону политичке сатире прикажу оновремени стварни живот и дубровачко окружење.

Уколико размотримо поменуте Ветрановићеве песме, увиђамо да прва и друга „Ремета” и песме у којима говори Орлача Риђанка, не могу бити дефинисане као маскерате, али ни као псеудомаскерате. Маскерате се као подврста покладне поезије свакако разликују од песама које садрже само обележја маскератне лирике. У том смислу, да би ове песме биле псеудомаскерате, морале би садржавати јасна обележја маскерате; напротив, овде су присутни само одређени покладни елементи, што их не чини маскератним жанром: по својој замисли и формалним обележјима оне нису намењене извођењу, те поетички не припадају лирици намењеној представљању о покладним светковинама. Обе „Ремете” су саздане у духу хришћанске ренесансе⁹, иако би

⁹ Нема шале и ласцивности својствених маскератама, него се тежи осликати дубровачка стварност и друштвене реалије.

ауторова замисао ремете, односно пустињака, који се обраћа фиктивној публици имало додирне тачке са покладним елементима. Међутим, ове песме нису компоноване по маскератном моделу, па самим тим не могу бити ни псеудомаскерате; у почетку се не успоставља контакт са присутном публиком којој би се ремета представио по узору на нпр. фирентинске маскерате (нема описа извесне професије, нити понуда одређених услуга). „Орлаче” су сатиричне песме испеване у облику пророчанстава (Бојовић 1994: 35), једно је било упућено Перасту, а друго Котору. Дакле, није реч о жанру псеудомаскерата, јер се ни сама прилика ове пророчице, сибиле, не појављује у покладном обличју, него као преносилац конструктивно-критичких порука самог аутора упућених Пераштанима и Которанима. Тон им је одмерен, на супрот маскератној лирици певаној о покладама, јер су настале као Ветрановићева критичка реакција на ласцивне садржаје оновремених дубровачких маскерата, какве су певане у ренесансном Дубровнику (многе од њих нису сачуване). Уношење оваквог критичког става у сатиричне опаске показује да казивање сибиле упућено дубровачким суседима неће изазвати штимунг својствен ведрој покладној атмосфери, мада вреди узети у обзир да су се маскерате такође изводиле и у време мимо поклада и нису стриктно везане за доба године када се одиграва карневал.

Песма „Робињица”¹⁰ Антуна Сасина је према Петковићевој подели сврстана такође у псеудомаскерате¹¹; поменути аутор сматра да она није испевана за покладне светковине, него је Сасин применио маскератни начин казивања у циљу опевања мотива робиње. Уколико размотримо ову песму, увиђамо начелне подударности са маскератном поезијом. Наиме, робиња хвали лепоту госпође чију самилост тражи у своме ропству; говори да долази из природног окружења у коме је срећно живела – у цветном перивоју са лепом дубравом обасјаном сунчевом светлошћу, брала је цвеће и проводила мирне дане; изриче жеље за добробит госпође уколико она буде милостива, а ове жеље се посредно подударају са „даровима” које обећава и песник у маскератним песмама приликом обраћања присутнима (да у миру проведе своју младост, да има наклоност Вишњег и срећу у љубави, да живи у изобиљу сребра и злата и свим благодетима). За узврат, као својеврсни вид „уздарја”, робиња само жели милост од господарице: „А ти госпо, ма липости, / не пореци нам милости!” (Сасин 1888: 168). С друге стране, појединост која не иде у прилог класификовању у маскерате, нити јој је својствена, јесте приповедање о сну као знамењу по коме ће ову девојку заробити гусари.

Венера из песме под насловом „Мајка Венера иште Купида, свога сина, од ње изгубљена”¹² – Савка Бобалевића, према мишљењу Миливоја Петковића, личи на „виленице” дубровачких покладних песама у своме ласкању

¹⁰ *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeševića*, Stari pisci hrvatski, knj. XVI, JAZU, Zagreb, 1888, 166–168.

¹¹ Петковићевој тврдњи о утицају раскоши италијанских карневала, И. Арсић супротставља став Петра Колендића који сматра да није у питању италијански изворник „Робињице” због њеног локалног колорита (Арсић 2002: 38–39).

¹² *Pjesme Nikole Najškovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jeđupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. VIII, JAZU, Zagreb, 1876, 288–234.

женама и навођењу окултне способности (Петковић 1950: 132)¹³. Појединост која се поклапа са маниром маскерате, јесте слика Венере која се одмах на почетку песме представља „госпојама” – као „божица од љубави” која је дошла да тражи свога сина Купида. Величајући лепоту присутних „вила”, Венера имплицитно исказује неверицу у успех потраге. Она прибегава једном гесту паралелном покладним песмама, нудећи присутнима награду уколико јој помогну; у овоме случају Венера наступа у складу са својом божанском јурисдикцијом – оној која јој доведе Купида и „у руке ме постави”, учиниће својим моћима да заувек има среће у љубави. Оваква моћ која надилази границе природног, посредно асоцира на „чини” којима располажу маскирани актери у карневалским песмама. Поред дарова које Венера госпођама обећава заклињући се како ће им „изпунити обећаје све љуvene” (Бобаљевић 1876: 233) – као што чине Јеђупке у маскератама – не заборавља да опомене на последице које ће их снаћи уколико је разгневе. Венера је богиња и њена је моћ неизмерна – може присутнима загорчати живот, учинити га немирним и тужним као што с друге стране, у покладним песмама, невесела будућност лишена љубави чека охолу „госпу” која не хаје за удварања заљубљеног песника. У оба примера, ни песник прерушен у Јеђупку ни богиња Венера не наилазе на милостивост жена којима се обраћају. Извесно је да су сличности Бобаљевићеве песме и маскерате само начелне у наведеним појединостима, те се она по својим особеностима не би могла уврстити у жанр псеудомаскерате.

Комични спев из XVII столећа Стијепа Ђурђевића под насловом *Дервиш*¹⁴ – М. Петковић такође сврстава у „семимаскерате” и приписује му маскератна обележја, заснивајући ово одређење на ставу да се аутор повео за фирентинским маскератама¹⁵. Најбитнију ознаку маскерате поменути аутор види већ на почетку песме, када се Дервиш представља и саопштава кога својим изгледом означава. Петковићево одређење је проблематично, с обзиром на присуство извесних, али никако доминантних елемента маскератног

¹³ Петар Колендић сматра да је ова песма препев епикола Тасове *Аминте* (Колендић 1921: 44).

¹⁴ *Дервиш* је у XVII столећу био сачуван у рукопису као и друга Ђурђевићева дела, изузев његовог пререва *Седам салама покорнијех краља Давида*, који је једини био објављен. Петар Колендић је пре више од једног века пронашао један препис – „на неки начин зборник” песама, према његовим речима – који је припадао сабирачу дубровачких старина Дум Мihu Караману. „У рукопису разма *Јозефа праведнога* и још некијех омањијех пјесама, има и чувени бисер васцијеле српско–дубровачке појезије пређашњијех вијекова, *Дервишијада*, Гундулићева савременика, Стијепе Ђорђића Гимана” (Колендић 1902: 751). Драгољуб Павловић истиче постојање пет рукописа *Дервиша* у Дубровнику. У питању су рукописи Фрањевачке библиотеке: бр. 40 (134), бр. 372, бр. 369, бр. 74 (346) и рукопис Градске библиотеке у Дубровнику; овај последњи рукопис је нарочито важан, јер се једино у њему налази тачно забележен датум песникове смрти (1632). По једној белешци, он је преписан са „већма старог рукописа” (Павловић 1971: 319). *Дервиш* С. Ђурђевића у целости је објављен у књизи *Књижевност Дубровника – ренесанса и барок* (Бојовић 2007: 232–239).

¹⁵ Стијепе Ђурђевић се угледао на шаљиве песме из италијанске ренесансне књижевности, нарочито песме Лоренца Медичија; као један од извора је *Nencia di Barberino*, чију је упоредну анализу са *Дервишем* извео М. Петковић (Петковић 1950: 339–347). Други Ђурђевићев значајан узор је италијански ренесансни песник Франческо Берни, који је поставио „темеље поетичко-стилског концепта који подразумева употребу особенних језичких кодова и варирање стилских регистара, највише у пародијском кључу” (Петковић 2014: 197).

жанра. Аутор исказује нове, барокне погледе на феномен љубави; новину представља пародијски однос према истим оним појавама присутним код песника који великим делом преузимају петраркистички модел. Оно што би *Дервиша* могло довести у везу са маскератном поезијом, био би поступак карикирања петраркистичког начина певања (присутног у маскератама у којима су казивачи петраркистички љубавници), увођењем овешталих фраза које маске користе не би ли изазвале пажњу и наклоност жена у публици. Петраркизам је једним делом применио монолог костимираног лика незаобилазног у ренесансној маскерати, и поред тога што петраркистичка поетика нема народно-популарни, нити пригодни карактер.

Иако у XVII столећу долази до декаденције у развоју маскератног жанра, у науци је истакнуто како се у све већој мери огледа спрега покладне поезије и комичних спева какав је *Дервиш* (Љубић 1869: 360; Стојановић 1900: 10). Милорад Медини (Медини 1902: 160) издваја овај комични спев као пример како се у XVII столећу ренесансна покладна лирика преобликује у хероикомичну песму. Милан Решетар се слаже са Мединијем и истиче да је *Дервиш* настао под утицајем маскератне поезије, али се сада обликовао тип „комичног несрећног љубавника” (Решетар 1926: 115). Миховил Комбол истиче да је Ђурђевић у устаљеном конвенционалном оквиру пружио „живахан мали спјев”, са добро осликаним источњачким колоритом; то је монолог смешног старца „који узалуд уздише за „госпојом”, пијући „љути шербет својих суза” и пристајући већ и на то, да се због ње „хаин учини” Мухамеду. Такви ликови „смешних удварача, који мјесто у сентименталном тону тадашњих идила говоре припростим језиком пуним шаљивих и неочекиваних обрта, били су већ одавно популарни у Италији, још од времена Лоренца де Медичи (*Nencia di Barberino*) и Луиђи Пулчија (*Beca da Dicomano*)” (Комбол 1945: 223). Значајно је истаћи да је Стијепо Ђурђевић кроз пародирање петраркистичке лирике у своме *Дервишу* исказао и општељудску жудњу за лепотом, која је недостижна. У тој естетској и филозофској спознаји лежи и Ђурђевићев дуг петраркистима и њиховој теми неуслшене љубави (Фрндић 1994: 152–162). Оригиналност *Дервиша* као првог шаљивог спева у дубровачкој књижевности, који представља пародију (Петковић 2007: 69–73) петраркистичке лирике, истиче Злата Бојовић – пародија је „изведена на оригиналан начин и поред угледања на сличне италијанске спевове и шаљиве песме популарне још у XVI веку” (Бојовић 2014: 286). Дакле, Ђурђевић се није угледао на италијанске маскерате као основне изворе (према Петковићевом мишљењу) који би утицали на жанровско дефинисање *Дервиша*, него првенствено на италијанске рустикалне спевове и поезију из времена Лоренца Величанственог¹⁶. Вреди напоменути да овакви спевови са комичним удварањима и закљичањима, истицањем властитих врлина и нуђења разноразних дарова „немилостивој” госпођи, вуку порекло још из антике – од Теокрита (и њего-

¹⁶ Највећи допринос је у том смислу пружила Фиренца за време владавине Лоренца Медичија, када се почињу одржавати карневалске светковине без премца, стварајући чаролију „која представља најблиставији фирентински допринос поетици светковина” (Шастел 2015: 224).

вог Полифема), преко Овидијевих *Метаморфоза*, до Вергилијевог пастира Коридона у *Еклогама*.

Уз обиље турцизама кроз читав спев, Дервиш се већ на почетку представља као заљубљени – „ашик” дервиш, који „израђен” љубавним ранама пада „прид двор” немилостиве „госпоје”. Свестан да му је „вас труд заман”, Дервиш проклиње љубавну агонију и оног ко се узда у жене које за љубав не хају; стога је решио да више не копни за оном која му је душу огрешила и да је се најзад ослободи, не изостављајући прилику да наговести како ни она убудуће неће бити спокојна, јер ће је стићи праведан суд. У оваквом егзалтираном и гротескном наступу старог забрањеног „љубавника”, Стијепо Ђурђевић примењује барокни поступак искривљавања петраркистичких призора „анђеоске” лепоте, и прави рустикалне алузије потпуно супротне ренесансном виђењу идеализоване женске лепоте. Представљајући се у својем монологу као казивач који се удвара једној дами на балкону (а која се не издваја у скупини жена као што је то случај у маскератама), при чему она за њега не хаје чак ни на помен дарова и „витешког служења”, па ни на претње самоубиством, *Дервиш* само у појединостима асоцира на покладне песме; не очекујући „ударје” од охолое госпође, он на крају одустаје од удварања обећавајући сопствени „дар” у виду суда који ће је сустићи због немилостиности, што је и новина и одудара од наступа маскираног песника у дотадашњој маскератној поезији, па самим тим и у тзв. семимаскератама.

У наведеним делима се уочавају извесна обележја приметна и у маскератама, а по којима се са њима само начелно могу довести у везу. Иако су маскерате у Дубровнику одражавале изворни дух и атмосферу ренесансних покладних светковина, значајно је истаћи да су се оне изводиле и у време независно од покладног, па самим тим нису ни исказивале покладни дух. Ипак, дела овом приликом издвојена – означена условно као „псеудомаскерате” – и поред извесних обележја својствених казивачу у маскератама, жанровски се у њих суштински не уклапају. Ово је нарочито уочљиво на примерима Ветрановићевих „Ремета” и „Орлача”, лишених покладног штимунга у призорима оштре критике коју аутор на начин друштвене сатире и у складу са начелима хришћанске ренесансе упућује слушатељима; њихов одмерени и строги тон у супротности је са ведрим и „покладним” духом који неретко одликује маскератну поезију, али свакако није кључни разлог њиховог одвајања од псеудомаскерата извођених изван карневалских свечаности. Стално променљива и испреплетена природа жанрова онемогућава да се они увек стриктно дефинишу; остваривање једног жанра (у овом случају маскерате, али и псеудомаскерате) у индивидуалним текстовима могуће је повезати и ускладити са елементима другог, при чему једна књижевна врста доминира. У том смислу се и у дубровачким покладним песмама могу огледати елементи других жанрова, при чему је важно – како би се дело у основи дефинисало као маскерата, или псеудомаскерата – да примат имају суштинска обележја маскератама својствена, а не само посредно присутна, као што је случај са неколико наведених дела дубровачких аутора – од Мавра Ветрановића, преко Антуна Сасина и Савка Бобаљевића, до Стијепа Ђурђевића.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсић 2002: И. Арсић, *Антун Сасин – дубровачки песник XVI века*, Бања Лука–Београд: Бесједа–Ars Libri.
- Бобаљевић 1876: *Pjesme Nikole Nađeškovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Bobaljevića Mišetića i Jeđupka neznana pjesnika*, SPH, knj. VIII, Zagreb: JAZU.
- Бојовић 1994: З. Бојовић, *Мавро Ветрановић – Поезија и драме*, Београд: Просвета.
- Бојовић 2014: З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Београд: СКЗ.
- Бојовић 2007: З. Бојовић, *Књижевност Дубровника – ренесанса и барок*, прир. Злата Бојовић, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Кораци, 232–239.
- Ветрановић 1871: М. Vetranović, *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, knj. III, skupili V. Jagić i I. A. Kaznačić, Zagreb: JAZU.
- Водник 1913: В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Грацини 1559: А. F. Grazzini, *Tutti i trionfi, cari, mascherate o canti Carnascialeschi andati per Firenze, del tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici fino all'anno 1559*, Firenze.
- Зоре 1884: L. Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme*, LXXI, Zagreb: Rad JAZU, 145–175.
- Јагић, Казначић 1871: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, skupili V. Jagić i I. A. Kaznačić, JAZU, knj. III, Zagreb.
- Јиречек 1899: К. Jireček, Beiträge zur ragusanischen Litteraturgeschichte, *Archiv für slavische Philologie*, XXI, 425.
- Колендић 1902: Р. Kolendić, Nješto o Đorđićevoj „Dervišijadi”, *Srđ*, 1, 16, 750–753.
- Колендић 1921: П. Колендић, Бобаљевићев превод Тасова „Amor fuggitivo”, *Наставник*, XXIII, Београд, 44–46.
- Комбол 1945: М. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Кукуљевић–Сакцински 1846: I. Kukuljević-Sakcinski, Bajoslovlje i crkva: vile, *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, I, Zagreb, 86–104.
- Леви 1908: Е. Levi, *Lirica italiana antica. Novissima scelta di rime dei secoli decimoterzo decimoquarto e decimoquinto. Illustrate con sessanta riproduzioni di pitture sculture miniature incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative*, Novamente stampato in Firenze.
- Љубић 1869: Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, Rijeka: Riečki Emidija Mohovića Tiskarski Kamen, Zavod, knj. II.
- Медини 1898: М. Medini, *Dubrovačke poklade u XVI i XVII vijeku i Čubranovićeve nasljednici*, Program С. К. Velike državne gimnazije u Dubrovniku, 1897–98, Dubrovnik, 37–40.
- Медини 1902: М. Medini, *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, I, Zagreb: Matica hrvatska.
- Мухоберац 2000: М. Muhoberac, Vetranović, Mavra, *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga, 753–757.

- Павешковић 2012: А. Pavešković, *Mavro Vetranović*, Zagreb: Ex Libris.
- Павловић 1954: Д. Павловић, Миливој Петковић „Дубровачке маскерате”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, 1–2, 339–347.
- Павловић 1971: Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд: Научна књига.
- Петакковић 2007: S. Petaković, „Derviš” Stijera Đurđevića – parodija petrarkističkog poetskog kanona, *Svet reči*, Beograd, god. XI, br. 23–24, 69–73.
- Петакковић 2014: С. Петакковић, Реалистично–бурлескни свет дубровачког бернеског песништва, у: *Ликови традиције*, Београд: Завод за уџбенике, 195–206.
- Петковић 1950: М. А. Петковић, *Дубровачке маскерате*, Посебна издања, књ. CLXVII, Одељење литературе и језика, Београд: САНУ, књ. 1.
- Превитера 1939: С. Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo dalle origini al Rinascimento*, Milano: Vallardi, 204–221.
- Поповић 1913: П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, Београд.
- Ракић 2013: Т. Ракић, Допринос Миливоја А. Петковића проучавању дубровачких маскерата, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, 79, 287–295.
- Решетар 1926: М. Решетар, *Шалџива пјесма и сатира у нашој старој литератури*, Београд: СКГ, 111–122.
- Сасин 1888: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*, SPH, knj. XVI, Zagreb: JAZU.
- Стојановић 1900: I. Stojanović, *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik.
- Франичевић 1983: М. Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Фрндић 1994: N. Frndić, Језични и садржајни аспекти Ђурђевићева „Derviša”, *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 20, No. 1, 152–162.
- Шастел 2015: А. Шастел, *Уметност и хуманизам у Фиренци у доба Лоренца Величанственог*, Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница З. Стојановића.

Gordana S. Pokrajac

CARNIVAL SPIRIT OF RAGUSEAN PSEUDOMASCKERATES

(Summary)

Under the influence of Italian carnival, Ragusean carnival poetry also developed. However, Ragusean Renaissance poets created carnival songs even in the situations without carnival atmosphere. This is specific phenomenon so called "pseudomasckerates", such as some works of: Mavro Vetranović, Antun Sasin, Savko Bobaljević, Stijepo Đurđević and the others. In this work we will try to point to main examples, which are not actually pseudomasckerates, even though they have some characteristics of this literary genre.

Тања О. РАКИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ДУБРОВАЧКИМ АНОНИМНИМ МАСКЕРАТАМА

У раду су истражени елементи карневализације у дубровачким анонимним маскератама у којима су казивачице жене. Ове покладне песме умногоме су остале на рубу књижевноисторијских истраживања, а представљају драгоцену сведочанство о улогама жена у карневалским свечаностима. Анализа маскерата у којима се појављују маске преља, бабица, видарица и пекарки показала је велике жанровске разлике између покладних песама XVI и XVII века.

Кључне речи: карневал, Дубровник, маскерате, покладне маске, еснафске песме, женски глас.

У дубровачкој књижевности за пригоде карневалских свечаности певане су посебне песме, маскерате, које су изводиле маскиране поворке уз специфичан сценски наступ. У поетички хетерогеном корпусу дубровачких маскерата издваја се група покладних песама, сачуваних у рукописима, без назнака о ауторству, којој је у књижевноисторијским истраживањима посвећено мало пажње. Од шездесетак сачуваних дубровачких маскерата петнаест је, наиме, остало адеспотно. Разлози због којих ауторство ових песама није сачувано можда се крију у њиховом специфичном маргиналном положају у дубровачкој књижевности. Током ренесансе, песничка слава није се добијала писањем маскерата, јер је овај жанр имао статус нискомиметске форме, већ петраркистичким стиховима. Маскерате су писане за наступе покладних поворки за предстојећи карневал, а потом су, најчешће, падале у заборав. У том контексту, не чуди што ове покладне песме у великом обиму нису сачуване, нити што је облик у којем су дочекале публикавање каткад био нецеловит, или, у овом случају, без основних информација о ствараоцу.

Дубровачке анонимне маскерате објављиване су у XIX веку у антологијама и зборницима. Прве анонимне покладне песме („Робињице”, „Пре-

* rakic.tanja@gmail.com

лице”, „Девојке”, „Калуђери”) објавио је Медо Пуцић у зборнику поезије *Славјанска антологија из рукописах дубровачких песниках* (в. Пуцић 1844). Као извор, Пуцићу је послужила богата збирка „каквих његда биаше сила у Дубровнику” (в. Пуцић 1844: 2), док подробнији опис аутографа изостаје. Пуцић је анонимне песме објавио са намером да прошири знања о Андрији Чубрановићу, који је као аутор најпознатије маскерате, „Јеђупке”, изазивао велику пажњу књижевних историчара XIX века. Пуцић своју претпоставку о Чубрановићу као аутору није поткрепио доказима, те је ово становиште одбачено у каснијим истраживањима маскерата (в. Петковић 1950: 121). Након Пуцићеве антологије, три анонимне маскерате („Сибиле I”, „Сибиле II”, „Примаље”) објављене су у зборнику Ивана Кукуљевића-Сакцинског *Пјесници хрватски XVI века* (в. Кукуљевић-Сакцински 1858). Полазиште Кукуљевића-Сакцинског истоветно је као и Меда Пуцића – објављивање анонимних песама требало је да расветли изгубљени опус Андрије Чубрановића.

Даља истраживања ових покладних песама наставио је Петар Колендић, руковођен јасно дефинисаним научним ставовима, за разлику од претходника. Колендићева намера била је да „оспори оправданост дојакошњег мишљења да у Дубровнику немамо неморалних покладних пјесама” (в. Колендић 1906: 4), и да прошири знања о овоме жанру. У Колендићевом издању објављено је седам маскерата, обележених бројевима: I („Старци небози”), II („Бабке старице”), III („Маскерата неодређеног мушког еснафа”), IV („Сибила”), V („Видарице”), VI („Пастири”), VII („Петраркистички љубавници”).

Једини књижевноисторијски осврт на анонимне маскерате дао је Миливој Петковић, који је имао пионирску улогу у расветљавању жанра маскерате (в. Петковић 1950: 119–121). У опсежној студији *Дубровачке маскерате* анализирани су, осим наведених анонимних песама и маскерате из *Мажибрадићевог зборника*.¹ У овом рукопису из XVII века, именованом по преписивачу, Хорацију Мажибрадићу, (Павловић 1960: 11), Петковић је пронашао нови корпус покладних песама. Након Петковићеве књиге скренута је пажња стручне јавности на дубровачке маскерате, те је читав *Мажибрадићев зборник* објавио Стјепан Кастропил (Кастропил 1953: 237–264). У овом жанровски хетерогеном зборнику, чија је вредност, према Кастропиловом мишљењу, пре свега документарна, а тек потом естетска, издвајају се адеспотне маскерате: „Махници”, „Пећници”, „Игумци”, „Робови”, „Марчари”, „Вртари”, „Од љубави поклисари”, „Дрвошеви редовници”. Са Кастропиловим објављивањем Мажибрадићевог зборника заокружена су досадашња сазнања о обиму сачуваног корпуса анонимних маскерата.

Дубровачке анонимне маскерате поетички су разнородне. Писане су за различите покладне маске представника: еснафа („Пастири”, „Пећници”, „Вунари”), црквених редова („Калуђери”, „Игумци”), „мудрих луда” („Махници”), запослених жена („Прелице”, „Примаље”, „Видарице”, „Тржницама”) и бића фантастичних моћи („Бабке старице”, „Сибиле I, II, III”). Међу наведеним анонимним песмама, посебно су значајне маскерате у којима се пе-

¹ Мажибрадићев рукопис чува се у Научној библиотеци у Дубровнику.

вање или казивање маскиране групе развија из женске перспективе. За разлику од популарних уличних еснафских маскерата Мавра Ветрановића, Николе Наљешковића и Антуна Сасина, у којима по правилу казују мушкарци, међу анонимним маскератама сачуване су песме у којима су казивачице запослене жене: преље, бабице, видарице и пекарке. Избегавање родних травестија у дубровачким уличним маскератама може се повезати са патријархалношћу становника Града (в. Марковић 1970: 36–47; Д. Динић Кнежевић 1974: 123–134). У прилог овој тези сведочи и податак да се женски глас појављује у корпусу дубровачких маскерата одмереног тона („дубровачке робинице”, јеђупке), које су намењене за монолошко извођење у салонима дубровачке властеле. Са „женским” адеспотним маскератама проширује се спектар карневалских маски и уводе нови механизми поигравања са родним улогама у дубровачким покладним песмама.

Ове маскере изграђене су по узору на фирентинске песме – карактерише их говор у првом лицу множине, обраћање госпођама, представљање професије и тражење заузврат одређене реакције публике. Повезује их и реалистични приказ одређених сегмената из живота запослених жена, као и ласцивна метафорика која се изграђује у типским описима професије. На овоме се сродности између издвојених „женских маскерата” и завршавају, јер су, као дела различитих аутора, у многоме, поетички хетерогене. За маскере „Прелице”, „Примаље” и „Видарице” не можемо прецизно утврдити време настанка, јер њихови проналазачи Пуцић, Кукуљевић-Сакцински и Колендић нису забележили податке о рукописима које су објавили. Концепција ових маскерата указује на то да су писане у периоду у којем је жанр био изграђен, под директним утицајем јеђупки и покладних песама Николе Наљешковића и Антуна Сасина. Можемо начелно претпоставити да су ове песме настале у другој половини XVI века. Маскерата „Тржница” настала је пак знатно касније, средином XVII века, што се препознаје у другачијој поетици ове песме (в. Пантић 1956: 105–111).

Анонимне „женске маскере” представљају рефлекс културноисторијских прилика у Дубровнику. У привреди Града жене, које су биле економски и правно слободне, а нису припадале властели, биле су активно присутне у различитим привредним делатностима (Динић Кнежевић 1974: 6). Маскерата „Прелице” колективна је песма преља, која реалистично осликава ову занатску делатност, која је у Дубровнику била веома развијена током XV и прве половине XVI века (Динић Кнежевић 1982: 52). Средином XVI века овај занат био је у великом опадању и поред улагања дубровачке владе у сукнарство, олакшавањем увоза и ослобађањем пореза (в. Маначикова 1977: 345). Дубровачке тканине биле су високог квалитета, те су заинтересовале многе земље на светском тржишту, што је представљало велику опасност за венецијански вунарски обрт (Јемо, Парац-Остерман 2016: 36–43). Увођењем забрана куповине дубровачког платна, под претњом глобе од 500 дуката, и другим рестриктивним мерама, ова занатска грана у Дубровнику није могла да се одржи на развијеном нивоу.

По узору на фирентинско сукнарство, производња вуне у Дубровнику се у XV веку развија поделом занимања на више струка: гребенари

(schartezendori), чешљари (pettenatori), ткачи (textores). У завршном поступку пређе вуне највише су учествовале жене (Сољачић, Чунко 1994: 584–602). Разлог веће ангажованости жена у овој делатности јесте могућност њеног обављања у кућним условима. За разлику од осталих занатлија које су учествовале у производњи тканине, предииоци вуне (fillatori) нису морали поседовати специјалне вештине, па се зато ова делатност споро одвајала од кућне радиности (Roller 1951: 53). Прело се на вретену (mulinello) и на преслици (госса). Дубровкињама је то могао бити допунски посао, али и главни извор прихода. Од 1432. године Велико веће је одредило да су све преље подложне јурисдикцији „офичала” „artis lane” који су били задужени за све неправилности и жалбе у вези са радом преља (уведени су строги прописи о норми предења вуне и исплати преља) (в. Ролер 1951: 6). Типска слика жене са кудељом у руци сусреће се често у архивским изворима (в. Стојан 2003а: 164), али и у књижевности, као метонимија за женску плашљиву ћуд. Парадигматичан је пример сатирична песма Мавра Ветрановића „Орлача риђанка речено у Блату рибаром”, у којој је оптужба упућена Млечанима због њиховог кукавичлука исказана стиховима: „оружје није за вас, нег женско вретено” (в. Ветрановић 1871: 211).

У уводним стиховима маскерате „Прелице” казивачице се обраћају госпођама, нудећи своје услуге: „Прелице смо о Госпоје / вуну пират дошле к вама, / да је дате прести нами, / ако мека јес у које.” Након типизираниог почетка, казивање преља усложњава се ласцивним конотацијама фигуративног говора, по којем се ова маскерата истиче у групи анонимних песама (в. Петковић 1950: 120). По узору на фирентинске маскерате, описи услуга одређеног еснафа имају метафорична значења која се односе на телесне жеље. Плотске теме, међутим, не изграђују се из женске, већ из мушке перспективе, кроз отворене алузије на мушку полну снагу: „Вретена су дуга од педи / К’ имамо и дебела / Гладка су нам мотовјела / Чим се лепе пређа уреди”.

У маскерати је, на дословном плану, реалистично описана техника предења, док се метафоричност постиже спомињањем карактеристичних епитета који мотиве вретена и вуне трансформишу у симболе мушке и женске телесности. Куртоазно обраћање госпама метафоричко је и у основи носи понуду телесних уживања. На тај начин наговештено је да се под маском казивачица налазе мушкарци. Откривање мушког идентитета казивача изведено је у последњим стиховима, у којима се за уздар не тражи материјални добитак, већ наклоност госпи. Овај поступак карактеристичан је за дубровачке маскерате у којима казују мушкарци: „О Владике! Шта чекате? / Не гледамо тојли плате, / нег пријазни стећи ваше.”

Спону са реалијама из живота дубровачких жена проналазимо и у маскерати „Примаље”. Бабице су биле веома цењене у Дубровнику, а посебан углед уживале су оне које су имале искуство. С обзиром на то да је био велики број трудноћа у дубровачким породицама, од спретности бабица директно је зависио живот породиље и детета (Стојан 2003а: 177).

Казивање „примаља” уобличено је тако да имитира разговорни тон, што се постиже опкорачењем на почетку сваке строфе. Представљање услуга из-

ведено је без ласцивне конотације, навођењем вештина које младим госпођама могу помоћи да лакше роде: „Лаке смо руке, / А снагу имамо / Без ниједне муке / Онди се рађа. / Гдино се сгађа / Да ми кад примамо”. Како би портрет бабице био што уверљивији, описане су и њихове чудотворне моћи у лечењу лековитим биљем: „Биља свакоја / у нас и лике / наћ ће разлике”. Различита знања, која су бабице поседовале у лечењу породиља и новорођенчади, добијала су у Граду митске конотације, повезивањем са култом виленице. У Дубровнику је било присутно веровање да су бабице, као и видарице, „дароване од вила” и тако постајале посреднице њиховог умећа и знања (Кукуљевић-Сакцински 1851: 87–104; Бошковић-Стули 1991: 125; Чича 2002; Ткалчић 2015: 190).

Маскерата се завршава позивом на слободну љубав у „вриеме од поклада”, којој се треба препустити без бојазни, што може бити алузија и на тајно учешће бабица у побачајима: „Зато се нами / слободно свака да / нека да ’е с вама / помоћ се с чиме / у ово вриеме / будемо од поклада”. Може се претпоставити да се динамика у извођењу заснивала на поигравању са двострукошћу маске, и на карикирању реалистичних описа ове деликатне женске професије.

Слична карактеризација маске изведена је и у песми „Видарице”, у којој се казивачице, такође, препоручују госпођама, истичући познавање лековитих тинктура и тајни магијских биљака. Ова знања односе се искључиво на „женске потребе”: „Жене смо велике вредности и моћи / умијемо разлике оздравит немоћи / биље ми при себи и траве имамо, / којем женској потреби користан лик дамо”. Хвалећи своје способности лечења, казивачице дају савете у вези са трудноћом и порођајем, у складу са народним веровањима: „Које ли измеће прије, бријеме нег сврши, / хотећи да веће пород свој уздржи, / нека не потира чврсти длан по путу, / да снажно упира, нека га оћути, / ми ћемо с јакости тако злед извидат, / да шкрипљу тој кости, ко ће с нам придат”. Осим познавања тајни везаних за рођење деце, казивачице у овој песми нуде магијске услуге које могу поправити брачни живот, те се тако обраћају ширем кругу женске публике. Брачна срећа, према речима казивачица, може се остварити помоћу различитих биљака, те нуде траву „вратимуж”², која може вратити неверног супруга, а „струк ољена”³ га пак навести да поново осети наклоност према жени (Чајкановић 1985: 67–68).

Поигравање са родним улогама видарица постиже се у завршном делу песме увођењем еротске алегоризације. Деликатни описи лечења жена представљају увод у бестидно удварање, које подразумева потпуно разоткривање родног идентитета присутних машкара: „Немоћна кагоди жељу ка има од чеда / на прешу ј нам ходи, да се ш њим угледа, / хоће се за туј ствар за мало лећи тој, / а опет ми одзгар поставит живо јој”. Ласцивна метафорика у пе-

² Трва *вратимуж* народно је име за дивљи першун, чија се магијска својства заснивају на ономастичком значењу.

³ Споминивање ољена, односно одољена (валеријане) активира народна веровања у моћ ове биљке да изазове љубавна осећања. О томе сведоче и споминивања ове биљке у народној поезији: „Да зна женска глава шта је одољен трава / вазда би га брала, упас ушивала”.

смама, у којима се појављују маске женских професија, наводи на закључак да су их изводиле групе мушкараца, преобучене у женске костиме. У основи, комични ефекат ових песама заснивао се на разоткривању правог пола извођача, који су се демаскирали у завршници песме. Како би ефекат био снажнији, биране су типске женске улоге, које су се одвијале у простору дома. Описи професија служили су казивачима да прикажу интимне моменте из живота својих суграђанки (рођење деце, брачни односи, завођење партнера и др.), што је отварало могућности да се лако уплету елементи ласцивних удварања.

У односу на наведене песме, настале у XVI веку, маскерата „Тржницам” доноси поетичке новине. Ову песму Петковић сматра најзанимљивијом дубровачком адеспотном маскератом (Петковић 1950: 122). Уврштена је у антологије Драгољуба Павловића (Павловић 1950: 219–225) и Мирослава Пантића (Пантић 1968: 229–237), који је истакао да су „њене песничке вредности неоспорне”. Сачувана је само у једном рукопису с почетка XVIII века, без икаквих ознака о ауторству. Једини податак о могућем писцу ове покладне песме дао је дубровачки биограф Саро Цријевић, који је поменуо да је Антун Глеђевић испевао песму „о обичајима жена које раде пекарски занат”. На основу архивских истраживања личности које се у маскерати помињу, Мирослав Пантић закључује да је песма могла настати најкасније четрдесетих година XVII века, што доказује да је није могао написати Глеђевић, који је рођен 1660. године (Пантић 1956: 108). Из ове погрешке Пантић износи закључак да треба бити надасве опрезан у раду са подацима које је Цријевић оставио (Пантић 1960: 91). Бавећи се ауторством маскерате „Тржницам”, Пантић износи претпоставку да су је могли написати и познати дубровачки писци Џиво Гундулић или Џоно Палмотић (Пантић 1956: 111). Упориште Пантић проналази у архивским подацима о ангажовању Гундулића и Палмотића у контролисању рада пекарки. Као дубровачки „официјали”, они су имали широк увид у типизирани активности и животне недаће дубровачких „тржница”. Како је ову хипотезу тешко доказати, маскерата „Тржницам” и даље је адеспотно дело.

Ово је једина маскерата у којој је представљен пекарски занат, који је, једним делом, био везан за дубровачку Плацу, а не само за кућно окружење (в. Јеремић, Ристић 1938: 31). Судајући по архивским изворима, мешањем и печењем хлеба бавиле су се углавном жене (Динић Кнежевић 1974:7). Ови послови обављани су под строгом контролом општине која је прописивала цене и таксе, као и начин печења хлеба. Непридржавање одредби доводило је до губитка права на даљи рад. Жене су имале и сопствене пећи за хлеб, за чију су изградњу улагале неретко свој мираз. Важност улоге коју су пекарке имале у животу Дубровника огледа се и у томе што су имале улогу у светковању Св. Влаха, што је био знак великог уважавања еснафа (Апендини 1802: 170). Дванаест одабраних тржница изводило је том пригодом рустикални плес (*danza rustica, villereccia*) уз музичку пратњу (Лонза 2009: 365). Носиле су заставицу и штап о који су биле обешене посуде са вином и уљем, хлебови и венци поврћа, а на глави су имале корпе пуну погача и маслинових гранчица (Вучетић 1923: 62; Берса 1941:114; Лучић 1979: 126–127).

„Тржницама” одступа од устаљеног модела фирентинских маскерата, задржавши само оквирне елементе ренесансне маскерате – представљање на почетку и похвалу производа са препорукама за службу. У конвенционалном оквиру дата је аутентична, животна слика обичног дана из живота дубровачких пекарки. Већ у првим стиховима казивачице откривају да је нужан предуслов за обављање пекарског посла у Дубровнику да су „уписане”, односно да имају документ који им дозвољава да се том делатношћу баве. Осим формалне потврде, праву „тржницу” издвајају и вештине у прављењу хлеба, али и мудрост да се савладају различите недаће: „Арт је наша гласовита / Од немала труда и бриге / Снагу и памет иште и пита / И није нигда без фатиге.”

Дат је и читав каталог нужне опреме у припреми хлеба: „вреће нове и цијеле / сансе, лађе и решета / наћви, сијеваче и товијеле”, као и опис амбијента: „да је све чисто, да је све fino”. Испуњење свих ових услова омогућавало им је да добију пшеницу од службеног лица, тзв. „офичала”. Да се у пракси пшеница није делила правично, испуњавањем условних критеријума, већ да је расподела била нерегуларна, сведоче следећи стихови:

Офичала нам грашијери
Чине ки нам жито дава
И на скадаљ хљебе мјери
И динаре пак скочава.”
[...]
„Ер да нам су ћуди слађе
Носимо им јајца фрешка.
(„Тржницама”, 21–24; 82–83)

У приказивању незаштићене позиције дубровачких радница, које су приморане да се суочавају са различитим неправдама, уведени су сатирични елементи, којима се, на ширем плану, разобличава наличије дубровачког друштва. Сатирично представљање друштвене збиље Дубровника је новина у обликовању дубровачких маскерата. У овој песми развијена је први пут „отворена критика подмитљивости дубровачке власти, док би такву појаву узалуд тражили у дубровачкој ренесансној поезији” (Павловић 1950: 22). Навођењем баналних, сиротињских дарова, „фрешких јаја”, којима су „тржнице” поткупљивале „офичале”, сатирични елементи добијају црнохуморну димензију. Тиме је ублажена критичка димензија, јер би у другом случају могло доћи до „шибања и 'каре' до срамног жига и изгона у 'Пуљу”” (Пантић 1956: 107).

Положај „тржница”, осим „офичала”, отежавали су и „здуре”, који су их уцењивали код надређених и приморавали да са њима деле зараду: „Сила дијелит ш њим до пола / од добити све динаре / ван онега што се скола / у пећнике и млинаре”. У маскерати су наведена и имена „здуре”, које „тржнице” преклињу: Бутор, Братош, Крвоч, Стоње, Аландез и Кекело, а М. Пантић је утврдио да је реч о историјским личностима на основу архивских списа, у којима су наведени помоћници „офичала” (Пантић 1956: 107).

Увођењем стварних личности, маскерата прекорачује жанровске оквире који подразумевају представљање типичних активности везаних за профе-

сију и постаје одливак стварности. Казивачице излазе из типских улога и недвосмислено указују на специфичности места, времена и прилика. Њихова персонализација изводи се, на крају маскерате, и навођењем имена, чија је историјска веродостојност, такође, потврђена. У архивским документима сачувани су различити подаци о познатој дубровачкој тржници Ники Нашимоки, почев од сведочанстава из 1636. године да је због неморалног понашања била „на кари”, до тестаента из 1648. године, у којем је описано њено завидно материјално стање (в. Пантић 1956: 110; Стојан 2003б : 248–249). И за пекарку Лозичицу остала је документарна грађа „довољна за пуну и заокружену биографију”, а наведена је, уз Нику Нашимоку, у једном попису дубровачких „тржница” из 1627. године (Пантић 1956: 110). О тржници Чељупачи Пантић није испрва пронашао архивске податке, али је сматрао да то не значи да је реч о измишљеној личности, јер „кад су све друге из живота, зашто би се код ње правио изузетак” (Пантић 1956: 110). Пантић је касније пронашао податке о Чељупачи и објавио их у проширеној верзији рада (Пантић 1978: 223–236). Открио је да се ова дубровачка пекарка звала Марица Томазова, и да је била склона ноћним излетима. О њеном карактеру сведочи и судски спор са „здуром”, који је тужио да га је вређала без повода, говорећи разна просташтва. Да је Чељупача била незгодне нарави сведочи и сам надимак, који се односи на чељуст (чељуп, чељупине), а алудирао је на женску брбљивост (в. Пекић 2010: 209–230).

Реалистичност маскерате огледа се и у детаљном опису поступка припремања хлеба, од начина уситњавања пшенице до готовог рецепта: „Пака с водом, солом, квасом, / за то справљан ки прокисне / и с људима и с опазом / у чврсто се тијесто стисне”. За разлику од шеснаестовековних маскерата, представљање професије није подређено метафоричној конотативности, већ је функционално уклопљено у целовиту представу живота „женског еснафа”. Слика сурових прилика успоставља се у хронолошком низању обавеза које пекарке испуњавају током обичног, радног дана. Суморна слика обесправљене социјалне женске групе није се уклапала, по општем тону, у атмосферу карневалских свечаности. Аргумент који иде у прилог претпоставци да песма није писана за извођење јесте и одсуство комуникације са публиком. На почетку песме изостаје апострофирање, а госпође се спомињу тек на крају песме, након понуде пекарских производа: „погача, техераца, руса, лука, шканата и колача”. Највеће упориште нашој тези да је маскерата писана само за читање јесте критичка димензија песме, која је није чинила пригодном за извођење пред дубровачким великодостојницима. У публици су се могли наћи и именовани „офичали” и „здуре”, чије је експлицитно спомињање могло изазвати инцидент приликом наступа маски. Беспштедна критика дубровачке корумпираности можда је главни разлог због које је песма и остала анонимна.

На основу еснафских песма у којима казивачице представљају одређену професију могуће је реконструисати различите аспекте живота жена из нижих слојева дубровачког друштва. У песмама „Прелице”, „Примаље” и „Видарице” испод женских костима криле су се мушке прилике које су лас-

цивним алузијама мењале значење реалистичних пасажа. Елементи стварности представљени су у складу са захтевима карневала, у којем се мешањем озбиљног и профаног успостављала обрнута реалност, како би се дало одушка „materijalno-telesnoj donjoj strani i drugoj prigodi čoveka” (Бахтин 1978: 21). У маскерати „Тржница” форма маскерате послужила је пак само као оквир, који је дело штитио од цензуре. Представљање дубровачких „тржница” само формално подсећа на дефиле покладних маски, јер су описи беде њихове професије лишени карневалског смеха.

ЛИТЕРАТУРА

- Апендини 1802: F. M. Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, Ragusa: Antonio Martechini.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Берса 1941: Ј. Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Загреб: Matica hrvatska.
- Бошковић-Стули 1990: М. Bošković-Stulli, *Folklorno događanje u gradu Dubrovniku*, Загреб: *Forum*, LIX/1–2, Загреб, 161–181.
- Ветрановић 1871: М. Vetranović, *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, Stari pisci hrvatski, III, Загреб: Matica hrvatska.
- Вучетић 1923: А. Вучетић, Св. Влахо у Дубровнику, Београд: *Братство*, XVII, Београд, 37–80.
- Динић Кнежевић 1974: Д. Динић-Кнежевић, *Положај жена у Дубровнику у XIII и XIV веку*, Београд: САНУ.
- Динић Кнежевић 1982: Д. Динић-Кнежевић, *Тканине у привреди средњовековног Дубровника*, Београд: САНУ.
- Јемо, Парац-Остерман 2016: D. Jemo, Đ. Parac-Osterman, *Razvojni tijekovi proizvodnje, tehnologije bojenja i trgovine tekstilom u kontekstu pomorsko-trgovačkih puteva Dubrovnika*, Dubrovnik: *Naše more*, 63/1, Dubrovnik, 36–43.
- Јеремић, Ристић 1938: R. Jeremić, J. Tadić, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture u Dubrovniku*, I, Београд: Centralni higijenski zavod.
- Кастропил 1953: S. Kastropil, *O jednom zborniku pokladne lirike*, Загреб: *Града за повјест књижевности Хрватске*, 24, Загреб, 237–264.
- Кукуљевић-Сакцински 1851: I. Kukuljević-Sakcinski, *Bojoslavje i crkva: vile*, Загреб: *Архив за повјестницу југославенску*, I, 86–104.
- Кукуљевић-Сакцински 1858: I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI vieka*, Загреб: Knjigotiskarna Dragutina Albrechta.
- Колендић 1906: P. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vieka*, Dubrovnik: Srp. Dubr. Štamp. Društvo M. Gracić.
- Лонза 2009: N. Lonza, *Kazalište vlasti: ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke republike u 17. i 18. stoljeću*, Загреб – Апендини 1802 Dubrovnik: HAZU.
- Лучић 1979: Ј. Lučić, *Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV stoljeća*, Загреб: Institut za hrvatsku povijest.

- Маначикова 1977: N. P. Manačikova, Rana manufaktura i socijalni aspekti povijesti zanatskog stanovništva u Dubrovniku u XV i na početku XVI stoljeća, Zagreb: *Radovi*, 10, Zagreb, 341–356.
- Марковић 1970: Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb: JAZU.
- Павловић 1950: Д. Павловић, *Дубровачка поезија: зборник*, Београд: Просвета.
- Павловић 1960: Д. Павловић, Хорације Мажибрадић – дубровачки песник XVII века, Београд: *Глас САНУ, Одељење литературе и језика*, ССXL/5, 1–48.
- Пантић 1956: М. Pantić, Stara dubrovačka maskerata „Tržnicam”, Sarajevo: *Pitanja književnosti i jezika*, III/1–2, 105–111.
- Пантић 1960: М. Пантић, Дубровачки песник Антун Глеђевић, Београд: *Глас САНУ, Одељење литературе и језика*, ССXL/5, 69–108.
- Пантић 1968: М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока*, Београд: Просвета.
- Пантић 1978: М. Пантић, *Из књижевне прошлости*, Београд: СКЗ.
- Пекић 2010: Р. Пекић, Средњовјековни надимци у свјетлу дубровачких извора, у: *Интердисциплинарност и јединство савремене науке*, књ. 4, том II, Универзитет у Источном Сарајеву: Филозофски факултет Пале, 209–230.
- Петковић 1950: М. Петковић, *Дубровачке маскерате*, Београд: САНУ.
- Пуцић 1844: М. Pucić, *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pesnikah*, I, Већ: Tiskom O. O. Mekitaristah.
- Ролер 1951: D. Roller, *Dubrovački zanati u XVI-XVII stoljeću*, Građa za gospodarsku povijest Hrvatske, II, Zagreb: JAZU.
- Сољачић, Чунко 1994: I. Soljačić, R. Čunko, Hrvatski tekstil kroz povijest, Zagreb: *Tekstil*, 43/11, 584–602.
- Стојан 2003а: S. Stojan, *Vjernice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubrovnika (1600–1815)*, Zagreb-Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti.
- Стојан 2003б: S. Stojan, *Ženski nadimci u starom Dubrovniku*, Dubrovnik: *Analiza Zavoda za povijesne znanosti HAZU*, 41, 243–258.
- Ткалчић 2015: I. Tkalčić, Parnice protiv vještica u Hrvatskoj, Zagreb: Rad JAZU, III, 83–116.
- Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: САНУ, СКЗ.
- Чича 2002: Z. Čiča, *Vilenica i vilenjak: sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Tanja O. Rakić

ELEMENTS OF CARNIVALISATION IN RAGUSAN ANONYMOUS
MASCHERATAS

(Summary)

The paper investigates the poetic features of Ragusan anonymous mascheratas in which collective feminine voices of employed women appear. The poetics of women's guild mascheratas was linked to archival data on the cultural-historical setting in which the women worked. The analysis of the mascheratas featuring spinsters, midwives, healers and bakers demonstrated great generic differences between carnival songs of the 16th and 17th centuries.

Robert HODEL*
Institut für Slavistik der Universität Hamburg

Оригинални научни рад
Примљен: 1. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ДРАГАН ВЕЛИКИЋ: *ИСЛЕДНИК* – АЛЦХАЈМЕР КАО МЕТАФОРА ДРУШТВА

При крају романа *Иследник* приповедач цитира неуролога из Сан Дијега: „Деменција је као отопљавање леда на Земљиним половима [...] Компактна територија распада се на острва. Воде је све више, копна све мање. Оболели од Алцхајмера постаје заточеник океана заборавља”. Ова слика положаја који се отапају и мрве заузима маркантну позицију у роману, не само зато што представља лајтмотив једног истакнутог поглавља, већ и зато што се може односити на више тематских нивоа. Слика представља (1) дементну мајку због чије болести (2) приповедач страхује да би и сам могао да оболи, (3) распад земље који приповедач описује на основу Пуле, града свог детињства и младости, и (4) представља приповедачку структуру самог дела које у својој фрагментарности напушта границе кохерентности. Алцхајмерова деменција мајке тиме постаје метафора Западног Балкана деведесетих година и глобализованог света.

Кључне речи: Драган Великић, иследник, алцхајмер, распад Југославије.

1. Алцхајмер мајке

Деменција мајке избија убрзо након смрти њеног мужа који је умро у Београду четири године након одласка из Пуле. Сама болест и њен ток играју при томе у роману само подређену улогу. Она се тематизује кад мајка у београдском старачком дому почиње да игра улоге различитих животних варијација – живот поред адвоката који је имигрирао у САД (Великић 2016: 134)¹ или љубавну везу са чланом ОЗНЕ: „Duboko utonula u zamišljene živote, često se do kraja posete ne bi vratila u realnost” (135). Она се тематизује кад мајка не може више да препозна свог сина приликом посете („Jednom sam bio i njen davno umrli polubrat”, 135), кад се осећа као света заштитница („Violeta. Santa Violeta, zaštitnica služinčadi”, 12) или кад замишља да је у Риједи, тако да почиње да прича ијекавски са додатком фијуманског дијалекта (76). И пре

* fs8a023@uni-hamburg.de

¹ У наставку се цитати из овог дела наводе само са бројем странице.

свега бива видљива у несталности разговора који приповедач води почетком 5. поглавља (Део I). Али чак и овде садржај разговора сугерише да је аутору мање стало до самог феномена болести него до њених узрока. Алцхајмер је за њега резултат одређене животне форме.

У ту мисао убеђена је и мајка: „U Rijeci svi imaju ritam. I zato dugo žive. Groblja su im puna stogodišnjaka. Kad izgubiš ritam, onda dolazi bolest. I kraj” (41).

Ја-приповедач, међутим, реинтерпретира њене речи: Није губитак уређеног живота у основи њене деменције, већ њен „патолошки” (23) сми-сао за ред: У анамнези сина мајка се показује као деспоткиња дисциплине, контроле и опреза.

Анамнеза приповедача се фокусира на различите периоде и моменте његовог живота. Први фокус је у детињству. Он се поклапа са најважнијим контролним пољем мајке, кућним огњиштем. Овде мајка ништа не препушта случају: „Čak i pauk u uglu klozeta dugovao je svoju egzistenciju sujeverju moje majke. Čitav univerzum našeg stana podrhtavao je ritmom njenog disanja” (13).

Поклони се купују годинама унапред, кад се задеси згодна прилика, би-вају уредно обележени именом примаоца и одложени у ормар (12). Све бива регистровано и све што би могло да поремети ред бива антиципирано и оба-суто забранама.

Што је дечак старији, утолико више открива да мајка своја убеђења, та-кође, покушава да наметне широј околини. Кад она иде у биоскоп са њим и његовом сестром, он бежећи напушта салу током одјавне шпике, да не би био спојен са њом која већ куди гледаоце због тога што су бацили ђубре на под (99). И на плажи она се понаша као чувар купалишта и прекоревца децу која трче унаоколо и пушаче који бацају своје опушке у песак (15). Дечак мора болно да открије да је она на плажи постала озлоглашена особа: „Јед-ном сам на улици чуо неку ženu како каже svome mužu: 'Vidi, zar nije to sin one ludače sa plaže?’” (15).

Потреба мајке за контролом и надзором је, дакако, не само површно пона-шање, већ је дубоко усађено у њену свест: „Sve je u njenoj glavi bilo numerisano, porubljeno, opršiveno, uramljeno, simetrično” (23). Она се сећа сваког сусрета, сваке животне приче: „Rođeni enciklopedista. Pamtila je hrpe banalnih detalja. Slavila je svakodnevnicu. Ne postoje prioriteta, sve je podjednako važno” (19).

Она уредно води дневник о интензивним путовањима породице: „Go-динама je u posebnoj svesci uredno vodila evidenciju hotela u kojima je boravila” (19). Да би избегла непријатна изненађења, покушава све да предупреди: „Unapred se kupovalo. Unapred se živelo” (13). Чак ни разговор не препушта случају: „Najbolja zaštita od neprijatnih pitanja jesu unapred smišljeni odgovori. Mama zapravo i nije razgovarala, već je odgovarala na pitanja koja je u sebi sama sebi postavljala” (23).

„Опрез” је њена животна девиза (82) и овај императив поприма код ње својства фобије. Она се плаши воде (14), људских гомила и уопште свега што измиче њеној контроли. Она у свему слугује превару (82), стално мора да се узнемирава. И у старачком дому су „barem dva sata nerviranja bila njena dnevna doza” (13).

Толико изражена потреба за сигурношћу која већ у клици гуши сваку врсту спонтаности, оставља у њеном животу тегобне последице. Њено понашање одбија читаву њену околину: „*Slutim da nikada nije uspjela da se snađe u velikom svetu. Svako prijateljstvo završavalo joj se razočaranjem i naglim prekidom, a ona je ostajala povređena strana*” (154).

Чак и њена ћерка прича својим другарицама да нема мајку, да је „*usvojena iz sirotišta*” (156).

У коликој мери мајка свој идентитет гради на рационалном схватању и контролисању стварности, постаје јасно током пљачке воза. Са украденим стварима нестаје и њена свеска у којој је забележила све хотеле и пансионе које је посетила, сусрете, приче и снове. Овај губитак баца је у тако дубоко очајање да је убеђена у крађу њеног досадашњег живота. Увек изнова разматра овај трауматски доживљај у возу код Винковаца. Ако син помисли на мајку, он неизбежно помисли на губитак свеске. Међурезултат „истраге” приповедача је, дакле, то да образложење за Алцхајмерову болест мајке лежи у маничној педантерији солиписистичке природе. Његова мајка је одувек имала тенденцију да посматра стварност само из једне перспективе. Чак и кад у школи открива да је њена ћерка одбија, у њој се не појављује ни најмања сумња у себе, чак напротив, она тражи кривицу само код своје ћерке: „*Zar je to zahvalnost za sve što za nas čini? Umesto da se provodi kao druge žene pomoraca, ona je sva nama posvećena. Nema vremena ni za druženja. Toliki priljetelji su se od nje udaljili*” (156).

И из своје мањкаве атрактивности она је одавно начинила врлину:

Zapravo, mama je bila svesna svoje neatraktivnosti, i da je svaka aluzija na njenu seksualnost lišena stvarnih zavodničkih namera [...] I zato je izgradila mehanizme koji su je čuvali od iskušenja promiskuiteta, kao da je u njenom slučaju ta opasnost stalno prisutna. Živi čestito jer je to njen izbor (156).

Она пројектује представу тзв. интегритета моралне егзистенције чак још више уназад – на њен живот пре брака: „*Grešku koju je učinila odlazeći sa udbašima sigurno nije ispravila onim izmišljenim deus ex machina – po kojem autobus, dva sata kasnije, volšebno popravljen stiže u Rašu, i ona uspeva da se izmigolji iz pripitog društva [...]*” (235–236).

Но и фригидна моралност и самоћа (73) су само међуфазе овог истраживања. На крају обољења стоји за приповедача мањкава наклоност: „*Mamina strogost bila je posledica njenog straha od sveta. Disciplinom je pokušala da ostvari sve ono što u životu nije imala. Ljubav, pre svega. Na kraju je ostala sama*” (83).

Као дементна стара дама са шездесет година она доживљава изолацију „*zamenjenog života*” (83).

Клица ове замене и симулације живота према приповедачу најзад потиче из времена које превазилази појединачан људски живот. Она има породичну историју на коју опет утиче читаво окружење, читава епоха. Приповедач налази ову клицу у „*мачванским селима*” након Првог светског рата: „*Маџва је опустошена. Још су свеže ране од аустријских казених експедиција. Мамин отац једини је преживели од браће, глава породице, тацније породичне задруге у којој су четри удовице и много деце*” (158).

Породица, додуше, спада у добростојеће у селу, но глава породице нагиње ка алкохолу и деспотизму: „Voleo je da popije, i tada bi postao prek i zao” (158).

U tom mraku je rođena moja majka. Tu je provela prvih deset godina, tu se snabdela opsesivnim prizorima, poučnim pričama za svaku životnu situaciju, usvojila vrednost koje nikada nije dovodila u pitanje; tu je stekla strahove i fobije [...] (159).

Са једанаест година надовезује се још један догађај који млада девојка доживљава као неопростиву повреду поверења. Родитељи је шаљу у интернат: „Odlazak u internat doživela je kao odbacivanje od majke. Čitav njen kasniji život bio je potraga za domom” (225).

Рани губитак дома који је чини дубоко несигурном, покушава да компензује током целог живота, тако што свуда, где год да пристигне, претерано уреди кућанство и онда то уточиште брани тешко и бескомпромисно. Уместо да живи живот, она покушава да га подведе под своју контролу.

2. Страх приповедача од Алцхајмерове деменције

Потрага сина за разлозима обољења његове мајке у *Иследнику* нераскидиво је повезана са анамнезом сопственог живота. Мајка покушава свом снагом да пренесе осећај за опрез, забринутост и смисао за ред на своје двоје деце. Она жели да спречи да се код њених штићеника понови њена судбина. Све што раде, стоји због тога под присмотром, све што додирну, она обасипа саветима, сумњама и забранама. Тако долази до тога, да и син има страха од воде и да као млад тешко учи да плива. Док се његови школски другови који одавно без родитеља иду на плажу, хвале у води пред девојчицама (14), он се пред њима стиди и тражи уточиште на пешкирима мајке и сестре.

Утолико је развијенија његова снага имагинације. Кад би био Ријечанин, сањари он, могао би опуштено прићи девојкама: „Ne ostaje bez teksta kada suffer u njemu zanemi a on se, crveneći, povlači na rezervni položaj tri spojena peškira na kupalište” (228).

И приповедач је убеђен да су доминација мајке и често одсуство оца, који је као морнарски официр углавном на отвореном мору, оставили своје трагове на његовој мушкости: „Odrastao sam i vaspitan u matrijarhatu. Zato nosim u sebi nadoknadu za odsustvo muške strane [...] Tamo gde je trebalo da budem slab, postao sam jak. Snabdeven oprezom, strpljenjem, pronicljivošću, svim deficitarnim osobinama muških predaka” (83–84).

Индикација овог опреза је његов огромни путнички кофер, у коме са собом тегли потрепштине, од пегле до грејача, да би био спреман за сваку ситуацију. Он, такође, антиципира, уместо да живи, и он мора стално да се осигура, да нешто створи и да узме у руке: „Kao svaki neurotik, gde god bih se našao, ispunjavao sam kratke vremenske intervale besmislenim radnjama i ritualima. Svaki čas uzimao sam notes da nešto zabeležim, ispišem kakav šamanski crtež” (108).

Чак и у ресторану га хвата „панична потреба” да што пре заврши са јелом, да би могао да напусти локал (148). Никад није могао да се опусти, никад није могао да буде „опуштен” (41), пребацује му и болесна мајка. Само се у Немачкој приповедач осећа слободно. Одушевљен је својим првим боравком у Минхену (цитат потиче из другог дела романа у коме облик приповедања приче прелази у треће лице):

Nikada nije bio opušteniji. Kasnije, živeći u Nemačkoj, suočavao se sa njemu tako bliskom logikom anticipiranja mogućih neprijatnosti, i konstantnim pokušajima njihovog sprečavanja. Taj korak unapred, ta potreba da se predvidi sledeći trenutak, dovodili su ga do ushićenja (181).

Међутим, у овом предвидљивом животу приповедач не види никакву егзистенцију која би била вредна труда, чак напротив, он је вољан да се ослободи наследства оптерећења своје мајке које се већ сузбило код његовог сина који избегава сваку врсту усамљености и који се научно бави „*symptomima porodičnih neuroza*”, „*nemim jezikom demencije*” и Алцхајмером (148). Приповедач хоће да отклони „*patološku potrebu za redom*” своје мајке, зато што се она код њега манифестује као „*najveći mogući nered*” (23).

И његов љубавни живот који остаје недоследан, чак и саму склоност ка алкохолу, он приписује овом унутрашњем немиру. То је онај „грч” мачванских предака, она „*najvažnija stavka genetske legitimacije*” његове мајке која га оптерећује (159). Као његова сестра, и он је као дете пожелео другачију мајку: „*Imao sam fantazam da sam usvojen. Maštao sam o majci kao što je Lizeta*” (82).

Лизета је праунука Италијана, првог власника европског хотела у Солуну. Са њом је мајка у интернату делила собу и код ње је приповедач становао недељу дана, кад је сестра учествовала на фестивалу *Дјеца нјевају – Загреб – 1964* (33). Ову недељу у Лизетином стану у Вили Марији дечак доживљава као „*оазу слободе*” (82). Ако мисли на Лизету, мисли на: „*[...] dobrotu. Bez zadržke. Nema duplog dna. Sve je onako kako izgleda, i kako se kaže*” (82).

Уопштено самостална великодушна Лизета представља у тексту безбрижну супротност мајке и чини за приповедача другу битну тачку оријентације његовог живота. Сећањем на њу он би желео да се у својој анамнези ослободи свог претерано заштићеног, дисциплинованог детињства. Не само да се он не осећа добро, он се такође плаши да ће постати дементан као његова мајка. Већ је досегао године своје мајке, кад се код ње јавила болест (93).

„*Preci su u formi latentnih recesivnih gena prisutni u potomcima, nesvesno utiču na izbor ljubavnog i bračnog partnera, prijatelja, ideala, profesije, vrste bolesti i smrti, i na taj način upravljaju njihovom sudbinom*” (231), тако он рефлектује. И из једне научне студије он сазнаје, да је преко 80% оболелих од Алцхајмерове болести током свог живота водило дневник и 75% испитаника „*još od detinjstva imalo opsesiju sastavljanja lista, prepisivanja telefonskih imenika i adresara, evidentiranja svega i svačega [...] Čitavog života zapisivali su gde i sa kime su proveli rođendane, praznike, godišnje odmore*” (257).

Опсесија да овлада животом помоћу категоризације и систематизације стварности представља, дакле, за приповедача симптом латентног хаоса који

себи крчи пут у деменцији. Ова мисао постаје идеја водила његове анамнезе. Он живо замишља како је од малена учио напамет листе имена, како је на степеницама на путу ка школи рачунао време, како је настављао да води евиденције хотела и пансиона који су изгубљени током пљачке воза у Винковцима, у нади да би поново могао да оживи „свеску” своје мајке (262), и како је годинама писао опширне дневнике. Делује да и *он* мање живи, него што документује живот.

Прве симптоме деменције мисли да већ може да препозна: кад у једном од својих дневника чита о извесној Иди Ројнић са којом је наводно провео ноћ на плажи и које се више не сећа, озбиљно страхује за своје памћење (230). Ову бригу он такође саопштава у писму својој мајци које завршава речима: „Uskoro ću progovoriti na ljudskom” (263).

Ова референца на мењање кодова његове мајке, такође, гради закључну реченицу романа. Но упркос томе, основно расположење његове анамнезе није песимистично, јер у њој коначно преовладава катарзично дејство.

У истом писму приповедач се присећа разговора са мајком након родитељског састанка, приликом ког је наставница отворено објаснила да је он „isforsirani odlikaš”: „Te večeri smo dugo pričali. Nisi se ljutila na mene. Govorila si da je najteže biti svoj. Otada u meni dvojica: ja koji jesam, isforsirani odlikaš, i onaj drugi, koga moram dostići, i u njega se pretvoriti” (262).

Од овог разговора он зна да има проблематичан идентитет. Ова свест га прати кроз његов живот, тако да он посматра са резервом и оне стране које би по могућности могле да буду оцењене и као нешто позитивно као нпр. његова љубав према реду. Ова резервисаност се одражава и у његовом виђењу Немачке. Колико год да он цени планирање живота, не може да затвори очи пред наличјем:

Samo Nemci umeju sve da predvide. Zaljubljeni su u alat. Zbog jednog jedinog šrafa koji će možda nekad pričvrstiti, kupuju set od dvadeset šrafcičigera. [...] Do te mere su fascinirani svime što olakšava život da to u nekom času postaje nepodnošljivo. Na primer, mašina za sakupljanje lišća. Proizvodi nesnosnu buku [...] (181).

Бављење сопственом прошлошћу коначно води ка томе да он почиње да је прихвата и да је превазилази и да се са (већ мртвом) мајком мири:

Mama i on sada su na istoj strani. Zajedno ispisuju svesku ukradenu u Vinkovcima. Zar je trebalo da proživi pola veka pa da shvati da emocije ne treba kriti? Da se ne plaši slobode; da bude onaj koji jeste; da se ne obazire na okolinu (220).

Ова мисао постаје јасније изговорена у аутопоетичком коментару „Како сам писао *Иследника*”:

U životu uvek dode trenutak kada u sebi prepoznamo svoje roditelje. Oživi u nama dubok stid, bes ili mržnja zbog nečega što su oni uradili. [...] Ali to što smo njima zamerali odjednom otkrivamo i kao vlastite greške. Sledi čudesna sinteza nas i njih, bivamo ispunjeni dubokim razumevanjem. Opraštamo sebi i njima, i tek od tog saznanja, da nije moglo biti drugačije nego što je bilo, naš život dobija puni smisao (269).

3. Распад Југославије

Мајчина болест избија кратко након смрти њеног мужа и четири године након селидбе из Пуле. Повезаност обе смрти са распадом земље бива још подвучена у поређењу: „Kako su otac i majka naglo starili, tako se i država smanjivala” (76). Смежурана тела родитеља која асоцирају на отапајуће санте леда, представљају, такође, и крај епохе. Слика одвајања плутајућег острва од копна које прети да потоне у море, подсећа при томе на политичку гротеску *Подземља* Емира Кустурице (1995). И овде се СФРЈ одваја од континента и бива протерана на отворену пучину.

Распад југословенске државе бива приказан у *Иследнику* пре свега на примеру Пуле, централног места радње. 12. септембра 1991. приповедач се последњи пут купа у суседном Померу, где породица поседује викендицу. Две недеље касније, кад у Вуковару, Славонији и Лици већ бесни рат, родитељи предају кључеве пријатељима Милићима (247) да би се преселили у београдски солитер. При расстанку суседи уверавају: „Nema te sile koja je jača od našeg prijateljstva” (74). Годину дана касније враћају кључ преко једног познаника родитељима: „U kratkom pismu su nam saopštili da je u ovom trenutku opasno brinuti se o srpskoj kući u Hrvatskoj” (75).

У српске куће, уколико нису продате на брзину, усељавају се избеглице. Адресе избеглице добијају од полиције: „Nama je zarao dragovoljac sa slavonskog ratišta” (75). Кад приповедач при томе наглашава да Милићима нема шта да замери, ставља на знање читаоцу да у њиховом понашању не види ништа необично. Утолико је више категорична његова оптужба анонимне, пасивне, ћутеће већине:

Oni su pripadali onoj velikoj većini koja se u svim vremenima i na svim stranama ponaša isto, vezivno tkivo svakog društva; to su bili ljudi koji su dozvolili rat; takvim se uvek događaji dešavaju, a zapravo svojim nečinjenjem oni te događaje proizvode, nesudelovanjem sudeluju u njihovom nastanku (75).

Почетком децембра 1998. приповедач се враћа по први пут у Пулу ради сусрета уметника и увиђа да су сад „ljudi sa plaže” које је још као дечак избегавао и којима је завидео, „zavladali svetom”: „Sada su svuda [...] Zaseli su po ministarstvima, akademijama, univerzitetima, u bolnicama, filmskim studijima, pozorištima” (263–264).

Пула је за њих постала „stanište perača novca, niskih čela i mutna pogleda, plaćenih ubica, lažljivih ktitora, falsifikatora svih fela” (263).

Град Пула је у роману и те како реално политичко место, он, такође, егземпларно представља читав југословенски простор. „Ne samo u svom gradu, već širom tadašnje zemlje odigravao se već duže vreme subliminalni spor o tome, gde se to živelo srednjeevropski a gde alla turca” (63). Приповедачу су се урезали у сећање безбројни догађаји и детаљи које он тек кроз оквире деведесетих година успева да протумачи. Требало је само да умре Јосип Броз, који је једини поседовао „tajanstvenu šifru zajedničkog života na trusnim balkanskim

terenima” (129), и већ су га свуда наследили „drumski razbojници, secikese i prevaranti malog formata, najamnici u službu velikih igrača, izvršioци još jedne promene katastra” (129). Њихово преузимање моћи за приповедача није само „pobeda jedne ideologije”, већ „trijumf mentaliteta” – „zapravo, odraz ljudskog negativnog potencijala” (243).

Да при томе не би допустио да настане било каква сумња о његовој идеолошкој позицији, приповедач се обрачунава експлицитно и са српском страном: „Četvrt veka kasnije Srbija je prokockala sve bonuse istorije stečene u dva veka borbe za nezavisnost. Prvi put nije bila na pravoj strani, već je krenula za lažnim mesijom u tmine nasilja i zločina” (85).

Као Мирослав Крлежа у својим есејима „Deset krvavih godina. Pacifističke refleksije između 1914–1924” или Миљенко Јерговић у роману *Freelander* аутор посвећује посебну пажњу опортунизму своје околине. Многи који су у младости тетовирали „датум уласка у ЈНА” на „снажним мишићима hrvatstva i srpstva” и добровољно трчали за Титовом штафетом, касније су, кад је национални ветар дувао јаче, „бестидно” ревидирали своју прошлост и почињали да причају приче о времену које би дошло да ту нису били „други”. Приповедач реагује на ове „dosadne приче” (170):

Ne, gospodo, nema tog vremena gde biste bili samo vi, bez onih drugih, zbog kojih je sve tako kako jeste, uglavnom loše. Jer, uvek i svuda ste baš vi ti drugi, svejedno da li vaš zaštitnik nosi šubarу i zaudara na alkohol, ili u zelenom hubertusu i kožnim špilhoznama jodluje po pivnicama širom bivše Monarhije (171).

Приповедач у опортунисте сврстава и многе интелектуалце који су током деведесетих у Европи били на путу као експерти за Балкан.

Sticali su počasti i nagrade, sinekure i profesure, stipendije i penzije, govoreći i pišući onako kako su to očekivali njihovi donatori. Kao vlaga uvlačili su se u fondacije, eksperti za relativizovanje ili uvećavanje zločina, već prema potrebi i ukusu naručilaca [...] heroји konformizma [...] najamnici u službi nevidljivih centara моћи [...] (162–163).

Овде у књизи не по први пут произилази да су у југословенску кризу били умешани и „западни” интереси. Приповедач посебно наглашава два аргумента. Западна публика се одлучила да слуша искључиво оно што жели да чује: „Medijsko tržište vapi za žrtvama, one umiruju savest malograđana” (163). Одавде произилази „virtuelna stvarnost laži i manipulacija” (163) у којој и посредници и мировњаци налазе своју улогу. Са друге стране је и овај рат, као и сваки оружани сукоб, био праћен масивним економским интересима:

Samo rat obezbeđuje nove cikluse, daje zamah nauci i tehnologiji, oživljava industriju, podiće ubrzanu potrošnju, svejedno da li su to oružje, lekovi ili novine. Jedini uslov je da uvek postoje Mi i Oni. I da bude što manje onih koji bi da opstanu između, u bezdanu granice (163).

Писац који ове механизме у роману назива правим именом и који и приповедача *Иследника* дочекује критиком, јесте Александар Тишма. Године 1996. он у Грацу у оквиру трибине *Југословенски лавиринт* „на užas publike i učesnika” објашњава да је главни мотив позваних „dobar honorar” (195). И западна штампа недвосмислено напада Тишму: „I publika je burno negodovala

kada je novosadski pisac optužio medije na Zapadu za cinizam i licemerje sa kojim se odnose prema raspadu Jugoslavije, sve vreme pokušavajući da ratnu uniformu priкрију kostimom Majke Tereze” (195).

Опартунизам „patriota i profitera” (170) чак тера приповедача да у деведесетим годинама ускочи у необичну улогу. Он почиње да подсећа своје земљаке на извесне предности југословенске државе – на пример, на то да је „većina živela pristojno” (170) и да је у држави постојала средња класа (62) која сад прети да у потпуности нестане – не само у земљама наследницама Југославије, већ и у целој Европи. Улога је за њега стога необична, што он у свом животу никад није био присталица социјалистичке Југославије.

Титова држава заступа већ од првих дана њему туђу идеологију. Тоталитарна страна ове младе државе представља се у роману у свој оштрини на основу историје породице Хитерот која је као пионир туристичке индустрије почетком двадесетог века дошла до богатства. Као што њихова касније архивирани библиотека сугерише, породица је стајала, без обзира на немачке корене, чак и у годинама окупације далеко од фашистичке идеје. Богатство их, међутим, није водило ка одвајању од домаћег становништва. 1933. грофица Барбара Хитерот је под опасношћу по живот спасила „polumrtvog radnika iz jame” (245), због чега јој је додељен „орден за грађанске заслуге” (245). Тим поводом је породица организовала славље у Ровињу: „Међу окупљенима на тргу су и будући egzekutori OZNE, који ће [...] у ноћи 30. маја 1945. толјagama до смрти pretући Нитеротове, и тако okончати истражни postupак prema neprijateljima” (245). „Njihov jedini greh bilo je bogatstvo”, каже на другом месту (119).

Део овог богатства је завршио код саме ОЗНЕ. (121). „Bogatstvo je neuništivo, samo se premešta, kao prašina” (60), цитира приповедач Титовог часовничара Малешу који негује пријатељску везу са мајком. И насупрот каснијој СФРЈ приповедач остаје резервисан. Титови покушаји реформисања за њега се увек завршавају као празне приче (79), у овој једнопартијској држави новине се разликују од Београда до Пуле само по насловима (57), а и војну обавезу осећа као „večnost besmislene godine” (216).

И уопште су приповедачу одређена „места памћења” (*lieux de mémoire*, П. Нора) његове домовине трн у оку. Резервисаност наспрам сваке форме патриотизма се при томе манифестује не само у односу на деведесете године, већ и у односу на Први светски рат (158). Већ и сама околност да он овај рат не назива „Велики рат”, има програмски карактер. Повлачење српске армије преко Албаније ка Јадранском мору он назива „suludi prelazак [...] preko Prokletija, samo da bi se избегла kapitulacija” (84). Колико су у овим пасажима приповедач и аутор блиски показује интервју поводом доделе Нинове награде 2016:

Na mestu je da kažem i to da je prelazак srpske vojske preko Albanije sulud. Kazaće mi zašto, s kojim pravom. Onda kažem da je, pola veka kasnije, Srbija prokockala sve bonuse istorije stečene tokom dva veka i krenula za lažnim mesijom u tmine nasilja i zločina. To je glumac Tihomir Stanić pročitao na dodeli nagrade. Nisam ja tu arbitrirao, ali, čemu sve to. S kojim pravom da odvedeš one klinge da poginu. To je ono što je rekao Pekić u Zlatnom runu, da „svaka živa kukavica vredi više svom nacionu, nego uludo poginuli heroj”. Udaru u glavu. Ali,

ćuti se o onome što je Pečić pisao, a nekome ne odgovara (Интервју: Драган Великић: „Што сам старији, мање измишљам”. Разговарао Бојан Тончић).²

„Nojevska strategija zabijanja glave u pesak”, „bekstvo od realnosti” и „nesposobnost suočavanja sa postojećom situacijom”, који од стране политичара, историчара, писаца и вајара бивају сврсисходно реинтерпретирани, романтизирани и мистифицирани (84), граде за приповедача и основу за крвави распад Југославије. Није случајно да се приповедач у овим есејистичким изјавама позива на пољског писца Витолда Гомбровича. И Гомбрович, у роману *Фердидурке* (1938), критикује романтично претеривање пољске улоге жртве и подрива у роману *Порнографија* (1960) херојску глофирикацију Армије Крајове (Домовинске армије). Карневалски дух пољског „enfant terrible” заступа код Великића пре свега прича деде који је као каплар српске војске преживео бег на Јадранско море. „Прича ми о Bizerti. Bordeli pod šatrama. Pominje ubistvo jedne prostitutke. Srpski vojnik potegnuo pištolj u trenutku kada je nesrećnica počela felacio. Na suđenju se branio da je mislio da hoće da mu odgrize ud” (54).

Индивидуа и друштво

Потреби да се припада заједници која може да се дефинише само путем разграничавања од друге заједнице измичу се у роману само појединци: Лизета Бенедети, њен отац, Барбара Хитерот, Александар Тишма, часовничар Малеша... и такође: мајка. Још од детињства приповедач памти дискусије са оцем, који је као морнарички официр заступао званичну политику, док су његова мајка и часовничар Малеша важили као „реакционари” (129).

Тиме се на солипсизам мајке баца другачије светло и почиње помирење са сопственом прошлошћу.

У посматрању национализма деведесетих година приповедач износи уверење да су они који свет подвргну категорији „ми – они”, упућени на аналогно размишљање са супротне стране. Једини ометајући фактор овог светског поретка јесу само они који не прихватају шему „добри – лоши момци” (163). Он сматра да су такви „необични људи” и њега самог обликовали: „Моја мајка била је примерак tog malog neobičnog čoveka koji ne pristaje da se provinuje goloj sili; imala je hrabrosti da se usprotivi gomili [...]” (164).

Њен одгој је, дакле, поред претеране потребе за сигурношћу, водио ка критичкој перцепцији сопствене околине. Као „преломни догађај” (164) свог детињства он означава чланак из енциклопедије о Индијанцима Северне Америке: од двадесет милиона који су још у време Колумба насељавали Северну Америку, преостало је након четири века само пола милиона. Од овог увида приповедач иде путем „krivudavih, opasnih staza kojima se pentraju oni koji veruju u božansku pravdu” (220). Он презире титоистички систем, не постаје члан Савеза комуниста и због тога, такође, неће никад поседовати ону „volšebnu potvrdu o moralno-političkoj podobnosti”, „bez koje је теško било добити

² <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/130598-sam-stariji-manje-izmiljam.html>

zaposlenje”. Због тога је годинама безуспешно конкурисао код новинских редакција, радија, телевизије, библиотека и самих школа (170).

И са политичким односима након распада земље не може да се помири. Он се брани против продаје родитељске куће у Померу, окреће се против процпа између сиромашних и богатих и одбија да призна Пулу као град коме више не треба да припада: „Nema katastra koji mu može osporiti vlasništvo” (246).

4. Деменција и нова књижевност

Кад сестра бива позвана на дечји фестивал у Загребу, мајка преузима кореографију. Ништа не промиче њеној режији: одећу, гестове, чак и погледе покушава да доведе у склад са речима. Но ћерка насупрот очекивању не осваја прво, већ треће место. „Trebalo je da te pusti da budeš prirodna, a ne da ti nameće svoj scenario. Ugušila ti je spontanost” (177), каже приповедач својој сестри. Мајка се на *свој начин* носи са разочарењем: „Uvek je isticala da si [...] osvojila prvo mesto” (178).

Код њеног сина су високи захтеви наоко крунисани са нешто више успеха, као што се може разабрати из примедбе професорке „исфорсирани одликаш” (262). Но утолико је код њега јача и потреба да постане неко други уместо тај који јесте (262).

Ова метаморфоза, дакле, у великој мери утиче и на његово писање. И у књижевности се чини да се „одликаш” стално „форсира”. Он не пише тако како му „лежи”, већ тако како би хтео да се види.

Године 1993. приликом читања у Литературхаузу у Хамбургу Тишма пребацује приповедачу наивност и поставља му при томе не баш ласкаво питање: „Zašto izmišljate?” (144). Тишма се, такође, иронично изјашњава о вредносној хијерархији приповедача коју разабира из једне успутне примедбе:

„Upravo tako”, rekao je Tišma. „Eto, vi bordele sebi niste dozvolili.”
 „Kad bi tako bilo, svako bi sebi upisao slavu, novac, žene...”
 „Zanimljiv vam je redosled”, prekinuo je Tišma (144).

Приговор да у својим романима немотивисано сањари добија четири године касније, такође, и од болесне мајке: „Sigurno opet nešto izmišljaš [...] Ne volim kod tebe to što izmišljaš. Pravi pisac ne izmišlja. Malo je pravih pisaca” (41).

Нешто помирљивије она још додаје: „Jednom, kada ti se sve izbistri, razumećeš da je tvoje samo ono što postoji u sećanju” (93).

Приповедач се слаже са њом: „U pravu je mama: ne izmišljati, važno je samo dovoljno dugo gledati u sebe” (93).

Таква спознаја се сад може односити и на сам роман. Приповедач разуме свој нови роман не само као „jedno veliko istraživanje sećanja” са катарзичким дејством (упор. „Коментар...”, 268), већ и као чврст резултат жељене метаморфозе. *Иследник* је први продукт ослобођеног приповедача.

На ову ослобођену структуру поново се може односити слика острва која се топе, и која у роману представља дементну, усамљену индивидуу чија се сећања граде од више усамљених острва свести у мору заборавља. Сам роман, дакле, пресликава у својој структури Алцхајмерову деменцију. Он се гради на фрагментарним сећањима која избегавају хронолошки ред и једва допуштају да се препозна хијерархија („Sve ima težinu. Ništa nije važnije”, 180). Увек се изнова приповедач враћа истим особама и ситуацијама, понавља мотиве и мисли, заплиће се при томе у противуречности, открива нове аспекте, губи се у џунгли асоцијација. Понекад његово писање подсећа на народне песме које исте мотиве од стиха до стиха дограђују и у свакој новој сцени донекле понављају претходно поменуто (овај утисак се посебно стиче на крају 7. поглавља другог дела, 236–237). Такође, приповедач не раздваја своја (описана) сећања од времена приповедања, тако да приповедано и приповедно „ја” утичу једно у друго. Металепса³ постаје истински темељ дела. И пошто се и мајка, такође, изјашњава о књижевном стваралаштву, њен глас тече са гласом приповедача не само у процени људи и ситуација, већ, такође, у аутопоетичким изјавама. Приповедач поприма, нараторолошки гледано, повремено идентитет мајке, исто тако као што његова мајка поприма друге идентитете. Или више технички изражено: граница између доживљеног говора и приповедачког говора бива привремено укинута.

Приповедач *Иследника* се ослобађа, дакле, књижевне форме за чијег заговорника је себе до тада сматрао. И по томе роман веома јако подсећа на Гомбровичев роман *Фердидурке*. Такође, и у *Фердидурке* приповедач носи име аутора. Ми цитирамо из теоретског поглавља „Предговор Филидор прожет дететом”:

Зар не почива свака форма заправо на елиминацији, зар конструкција не значи смањивање, може ли израз уопште приказати нешто друго осим само делића стварности? [...] Ми смо уверени да конструишемо – варка! – истовремено конструкција конструише нас саме. [...] Делови стреме целини, сваки део хита потајно једном целом, тежи заокруживању, тражи допуну, моли за наставак по свом облику и сличности.

Да не би постао роб форме, Гомбрович захтева да аутор себи призна сопствену незрелост. Ову признату мањкавост он непосредно претвара у роман, тако што отказује уговор са читаоцем да напише кохерентну фикцију. Ово му дозвољава да фабулу прожме многобројним металепсама и есејским пасажима.

У тематизоване формалне притиске у *Иследнику*, који као *Фердидурке*, такође, садржи теоретске нараторолошке пасаже који у роману бивају директно остварени, спадају између осталог границе поглавља, заплет и расплет приповедачког чвора и перспектива.

³ Као „*métalepse narrative*” Женет означава (1972: 243–246) прелажење границе између праве фикције и оквирног света приповедача. Пошто се приповедач у *Иследнику* већ осврће на дуг ауторски живот, ови прелазу често и редовно, такође, неприметни.

Поглавља 4 и 6 (Део I) се завршавају са две наративне металеписе:

Obećao sam sebi da u svakom času, kad god mi se prohte, mogu da zalupim vrata poglavlja. Tras!!! (39).

Коначно могу да поменем птицу а да не морам да јој пронађем грану на коју ће да слети (56).

Слика птице се односи на раније место на коме приповедач објашњава: „Recimo, dovoljno je da ptica leti. Nije moje da joj nađem granu na koju će da slети. U svakom času imam pravo da zalupim vrata poglavlja” (23).

Са овим правом приповедач пропагира слободу да не мора да изврши традиционалне захтеве за кохерентношћу и свршеношћу. Он у сваком тренутку може да прекине причу или да је остави да стоји у мање убедљивој верзији. Такву верзију представља мајчина прича о удбашима из Лабина (46) која се тиме завршава, да се она сама враћа у хотелску собу. Приповедач претпоставља другачији „расплет”: „Da se sazna zašto je priča uopšte započeta. Šta se u stvari dogodilo. Kako se završilo” (47), но упркос томе он ништа не додаје „отвореном крају приче” (47).

Као ослобођење аутор у свом „Коментару...” такође, осећа „prelazak iz prvog u treće lice” (269). Тиме осваја, као што се каже у роману, „voajerski ugao” на сопствено „ја” (269). Ова промена у којој приповедач постаје, „sam sebi treće lice” (180), делује ослобађајуће пре свега зато што се супротставља „класичном” очекивању да са перспективом у трећем лицу омогући објективније виђење аутобиографске фигуре. Такође, у последњој трећини романа не постаје јасно, чак и при догађајима као што је Тишмин наступ у Грацу, да ли треба да буду сврстани као фиктивни или фактографски. Миљенко Јерговић пише о томе:

Neobičan je osjećaj kada se fragmenti stvarnosti počinju prepatati u književni tekst, kao što je slučaj u romanu *Islednik*. Ali pogrešno bi bilo pitati što je tu još stvarno, a što je pisac nadomislio i izmaštao. Sve je stvarno i ništa više nije stvarno. Isto je u sjećanju kao i u mašti (y: Великић 2016, на корицама.)

Са таквим осцилирајућим изјавама иде упоредо слика света која од пост-модерног окрета добија нови замах у паралелним световима интернета, „ботова” и „лажних вести”.

У „Коментару...” Великић пише: „Nema jedne, nepromenljive, koherentne istine. Samo interpretacije, ali ne kao čisto racionalne odrednice, već i kao emotivnog doživljaja, koji se menja u zavisnosti od načina na koji razumemo stvari” (271).

Такође, у роману бива објашњен овај увид: „Svaka priča živi u onoliko verzija koliko je učesnika, glavnih i sporednih, nernih svedoka sa strane, ili tek opsesivnih naratora u dosluhu sa dešavanjima koja su im prethodila” (248).

Упркос томе се аутор „Коментара...” изненадио при њиховом разредном састанку, у којој мери људско знање може да фунгира као „цензор”. У извесним причама његових школских другова он не може једноставно да препозна, „шта се наводно догодило” (285). У толикој мери су различити углови гледања.

У роману се епистемолошки увид илуструје у схваћању историје часовничара Малеше, који Тита, Кардеља и друге партијске функционере само-

поуздано оцењује на основу њихових сагова, или у пасажима о смрти ујака, Драгомира Великића. Убиство команданта Сићевачког партизанског одреда крајем новембра 1943. провлачи се кроз текст као лајтмотив, тако што се његов „случај” цепа у различите „приче”. Према двама ранијим верзијама ујак је био упуцан од стране Бугара или четника, незванично се још тад чуло, да би то могли да буду и сопствени људи. Чини се да то сад бива и потврђено: „Šest decenija nakon pogibije saznajem da je bio žrtva ljubomore i zavisti, ubili su ga njegovi partizani” (53).

Да ли би, на крају крајева, требало пре поверовати овој верзији, у тексту остаје отворено, поготову зато што су се током распада Југославије чуле и „друге верзије”: „Navodno, Dragomira su ubili njegovi. Izbile su na površinu gadoosti i zlodela lažnih heroja. Opet su se budile aveti koje će povesti u smrt hiljade i hiljade nevinih” (242).

Као што историографија често служи томе да учврсти статус кво једне владе или облика власти, и у верзијама о Драгомировој смрти огледају се интереси оних који их шире. На основу цитата из Гомбровичевог *Дневника* приповедач објашњава зашто такве верзије неминовно морају да се остваре (77):

Opštenje sa prošlošću je njeno stalno dorađivanje, njeno prizivanje i bivstvovanje, ali pošto je čitamo iz tragova kakve je ostavila, a ti su tragovi zavisni od slučajnosti, od materijala u kome su saopšteni, krhkog ili manje krhkog, od raznih događaja u vremenu, ta prošlost je onda haotična, slučajna, fragmentarna...

Мотив хотела је, такође, у тексту подређен мисли о релативним истинама. Овај животни простор гради у роману супротни пол приватном дому „малограђанина” који се предаје илузији да може да избегне „вртлог историје” (76). Хотелски гост не гаји такву наду. „Nema bliskih lica, poznatih stvari i predmeta. Iskorak u nepoznato, gde se u svakom času može dogoditi poznanstvo koje će nam otvoriti vrata nekog sasvim drugačijeg života. Hotel je mesto iščekivanja i nadahnuća, život u duplom dnu fantazije” (78).

Као структура дуплог дна, као прича која са собом води свест да може да буде и другачије испричана, може се на крају, такође, разумети и *Иследник*: „Šta je roman do pokušaj da se nekoliko kadrova svakodnevnice dovede u uzročno-posledični sled, da se oslobodi priča koja postoji kao što postoji skulptura u komadu neobrađenog kamena” (149).

Не само да свако исприча по једну причу, испричана прича губи код Великића и патос модерне да може да буде приложена само у једној јединој могућој форми⁴: „Svako u sebi nosi nevidljivu biblioteku, hor nepisanih romana” (149), закључује приповедач, тако што се ослања на једну од оних мудрости коју је разабрао из уста своје мајке: „Svi ljudi su pisci [...] Na svetu nema osobe koja nije izmislila barem jednu priču. Zato tolika zbrka” (93).

Са овом примедбом роман износи други постмодерни постулат. Не само да се фикција и фактичност, књижевност и историографија једва могу раз-

⁴ Модерни аутор открива кроз свој високо сензибилни језик истинску стварност, док постмодерни аутор описује било коју стварност.

двојити, такође, и границе између писца и лаика постају далекосежно неважне.

Па ипак, и упркос томе, роман *Иследник* не одустаје од суштинске разлике између књижевности и историографије. И без обзира на то што извештач историјских догађаја остаје упућен на субјективне верзије (информанте, новинске агенције, трустове мозга), он не може другачије него да претпостави објективност као свој циљ. Он то чини тако што субјективно цитира и онда га као цитат дистанцира од самог себе. Управо у овој гести дистанцирања он поставља објективност као предуслов. Књижевност насупрот томе поставља фокус искључиво на субјективно. Само путем сопственог живота аутор добива приступ стварности. Са оне стране субјективности не постоји стварност. „Duboko verujem da nukleus romana ne čine ni likovi, ni događaji. Oni su samo sredstvo, projekcija da se iskaže jedno viđanje i poimanje sveta. A to viđenje i poimanje nemoguće je osvariti bez sagledavanja istine vlastitog života” („Коментар...”, 270).

Тиме може да се одговори на питање које се у роману увек изнова поставља: да ли су приповедач и аутор књиге идентични? Чак и да је Великић имао за циљ аутобиографију, из камена постаје фигура која никад раније није постојала. Прича и у њој делујући лик егзистирају само путем писања. У којој мери се ова индивидуална истина испоставља као „објективна”, споредно је. Субјективност је мерило.

И како разговор са мајком у петом поглављу првог дела сугерише, приповедач се са овом емотивно одређеном субјективношћу приближава и свету деменције. Консеквентно, субјективно испричана прича је, на крају крајева, само ограничено описива. Људска комуникација се само делимично може реализовати.

Иследник је утолико и омаж приповедача мајци.

Мајка је конкретна особа и истовремено њена самоцентрирана самоћа „замењеног живота” представља *conditio humana* 21. века. Слика отапајућих, у појединачне ледене санте распадајућих поларних капа не само да је реалност 21. века већ и метафора новог солипсизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Женет 1972: G. Genette, *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
Гомбрович 1982: W. Gombrowicz, *Ferdydurke. Dzieła zebrane*, Tom 1. Paryż: Instytut Literacki.
Великић 2016: D. Velikić, *Islednik*, Beograd: Laguna.
Великић 2015: D. Velikić, *Jeder muss doch irgendwo sein*. Aus dem Serbischen von Mascha Dabić, Berlin: Carl Hanser Verlag.

Robert Hodel

DRAGAN VELIKIĆ: *JEDER MUSS DOCH IRGENDWO SEIN* – ALZHEIMER ALS METAPHER
DER GESELLSCHAFT

(Zusammenfassung)

Gegen Ende des Romans *Jeder muss doch irgendwo sein* zitiert der Erzähler einen Neurologen aus San Diego: „Die Demenz kann man sich vorstellen wie die schmelzenden Polkappen [...]. Ein Territorium zerfiel und bildete Inseln. Es gab immer mehr Wasser und immer weniger Festland. Alzheimerpatienten waren Ausgesetzte im Ozean des Vergessens.“ Dieses Bild der abschmelzenden und zerbröckelnden Pole nimmt im Roman einen markanten Ort ein, nicht nur, weil es den Leitspruch eines exponierten Kapitels darstellt, sondern weil es sich auch auf mehrere thematische Ebenen beziehen lässt. Das Bild steht (1) für die demente Mutter, von deren Krankheit der Erzähler befürchtet, selbst befallen zu werden (2), es steht für den Zerfall des Landes, den der Erzähler anhand der Stadt seiner Kindheit und Jugend Pula schildert (3), und es steht für die Erzählstruktur des Werks selbst (4), die in ihrer Fragmentarizität an die Grenzen der Kohärenz stößt. Die Alzheimer-Demenz der Mutter wird damit zu einer Metapher des westlichen Balkan der Neunziger Jahre und der globalisierten Welt.

Бојан М. ЈОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА И СРПСКА АВАНГАРДА: БЕОГРАДСКА СРЕТЕЊСКА „БАХАНАЛА” 1923. ГОДИНЕ

У раду се разматрају основни модалитети присуства карневалске традиције у поетици српске авангарде, који се на најупечатљивији начин сустичу у организацији и извођењу спектакла *Хиљаду и друга ноћ*, у Београду, 1923. године. Наведени уметнички догађај представља први и једин(ствен)и пример колективног рада авангардних наших стваралаца на општем уметничком делу у нашој уметничкој средини. Изведен непосредно после верског празника Сретење, замишљен је као целовечерњи спектакл са двадесетак провокативних и шокантних тачака удаљених од конвенција грађанске уметности и блиских духу карневала/народне светковине. Као део пропратних промотивних активности, авангардисти посебно за ову прилику издају и новине *Поноћ*, хумористичко-сатиричног карактера. Заснована на визији битне улоге уметности у друштву, као остварење мултимедијалног колективног дела у коме се текстуални прилози прожимају са музичком основом и наглашеном улогом плеса, *Хиљаду и друга ноћ*, проткана хумором и провокацијом утемељеним на начелима карневализације, има далекосежни, заједнички (народни) значај, и суштински представља друштвено позитивну, интегративну појаву.

Кључне речи: српска авангарда, карневализација, бал *Хиљаду и друга ноћ*.

Преузимање и оживљавање традиције карневалске културе¹ у оквирима модернистичких и авангардних стремљења са почетка XX века подстакнуто је општим настојањем нових уметничких покрета да се изведе преврат у уметности и друштву кроз истовремено увођење са једне стране примитивних мисаоних и изражајних форми (Рихтер 1998: 7–21), са друге коренито нових поступака, као и да се обликује основа за нову популарну уметност.

* userx64@live.com

¹ Укључивање тема и мотива, структура, облика и жанрова који се у савременом тумачењу историје европске културе и књижевности доводе у везу са карневалским доживљајем света у разматрање актуелних уметничких и књижевних појава изграђено је на претпоставци да постоји континуитет између прастарих ратарских ритуала, античких земљорадничких празника и средњовековних прослава, то јест, да се, кроз европску историју, могу уочити сличности између особина обредно-представљачких форми који у њима владају и одређених уметничких/књижевних поступака и врста (Бахтин 1978: 12).

Карневализација је остварена кроз оживљавање народних светковина, представљачких облика уметности, као и књижевних структура које се везују за нарочите жанрове из области карневализоване књижевности, односно књижевности озбиљно-смешног.² Руски футуристи, пре свих, надахнули су се искуством народног театра, преносећи своју уметничку делатност на улице, где су, облачећи се у ексцентрична одела, носећи маске и бојећи лица, укључивали публику у представе кроз разговоре, расправе и свађе са њом (Цестровик 2002: 52). При томе су се њихови наступи поклапали са важним датумима у народном календару *свјатки, масленица, русалије* – Божић, Покладе, Дан мртвих код Старих Словена (Ленквист 1979: 18–9). Поред потраге за примитивним народним уметничким облицима, усмереним ка свечаностима карневалске врсте, европски авангардисти окренули су се и облицима популарног театра, мјузик-холу, водвиљу и кабареу (Боулт 1990: 47–48; Ворден 2012: 149).

Осмишљавање, организација и извођење бала *Хиљаду и друга ноћ* 1923. године у Београду може се узети за први и практично једин(ствен)и пример рада најширег круга авангардних стваралаца на колективном/општем уметничком делу у нашој средини, оствареном у најбољем духу уметничке карневализације, то јест, као провокативни али друштвено прихватљив/прихваћен забавно-уметнички догађај са јасно одређеним практичним циљевима.³ Као такав, бал *Хиљаду и друга ноћ*, садржећи балет, плес, драмске игроказе, музичке композиције, ликовна дела, филмску пројекцију, књижевна остварења и публикације,⁴ заправо представља мултимедијалну приредбу, замишљену као целовечерњи популарни спектакл. Већ по самом програму јасно удаље-

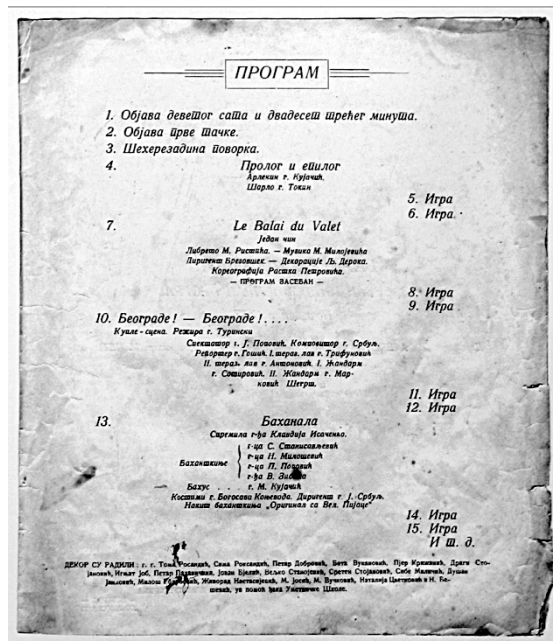
² Продор карневалске свести у темељне структуре индивидуалног књижевног стваралаштва узроковао је уобличавање нарочите слике света, праћено обликовањем и развојем низа књижевних жанрова. Ови „карневализовани” књижевни облици – басна, ателана и мим, сатира, менипеја, сократовски дијалог, дијатриба, солилоквијум, симпосион, мемоарска литература, памфлет, пасторална поезија, итд. – често изворно укорени су у древној ритуалној пракси, познати су у теорији и историји књижевности и као жанрови из области „озбиљно-смешног” (то *σπουδωυελοιου*) (Бахтин 1967: 168).

³ Када је 1922. године један од највећих боема међу српским авангардним књижевницима, Раде Драинац, изнео Браниславу Нушићу, тадашњем начелнику Уметничког одељења Министарства просвете Краљевине СХС, предлог да се организује бал у корист материјално угрожених уметника и књижевника, то се могло учинити као још један у низу провокативних наступа наших авангардиста, у савршеном складу како са Драинчевом животном философијом и поетиком тако и са његовим материјалним стањем. Драинчев је предлог, међутим, на састанцима уметника, књижевника и љубитеља уметности код „Империјала” и у хотелу „Париз” на којима се расправљало како да на најбољи начин заживи Нушићева идеја о оснивању удружења за ширење уметности под именом Удружење пријатеља уметности „Цвијета Узорић”, названом према запаженој Дубровчанки 16. века, песникињи и надахнућу песника, заштитници уметности и књижевности, прихваћен, али са измењеном наменом – одлучено је да приход од бала иде у корист подизања простор(и)ја за делатност Удружења, будућег Уметничког павилiona „Цвијета Узорић”.

⁴ Карневализовани књижевни облици присутни су и независно у нашој међуратној књижевности – узорни модел за можда и најдубље разумевање и најобухватнији распон примене одговарајућих књижевних форми и поступака може се наћи у стваралаштву Растка Петровића (Јовић 2005: 196–256) у последње време, и други модернисти/авангардисти доводе се у везу са овом појавом, на ширем или ужем узорку из њиховог дела (Аиђелковић 2017: 63–157). Како било, књижевна карневализација, мада битан састојак међуратних књижевноуметничких стремљења код нас, остаје везана за појединачне покушаје и индивидуалне поетике.

на од конвенција грађанске уметности, изведена непосредно после верског празника Срећење, ова је представа обухватила двадесетак провокативних тачака (уводна поворка Шехерезаде уз пратњу оркестра; потом „Пролог и Епилог” кроз дијалог Арлекина и Шарлоа; „психолошки балет јаве и сна” *Собарева метла – Le balai du valet*, „купле-сцена” Београде! – Београде! те *Баханала* Баханткиња и Бахуса...).⁵

Слика 1. Програм бала Хиљаду и друга ноћ



Списак уметника који су узели учешће у припреми или извођењу овога (анти)естетскога и најшире друштвенога догађаја вероватно је један од најдужих у историји одговарајућих авангардних подухвата уопште. За осмишљавање и израду декора били су задужени сликари, вајари и уметници

⁵ *Политика* ће тако 16. и 17. фебруара донети вести о балу – први чланак, насловљен *Хиљаду и друга ноћ*, извештава о припремама за догађај, између осталог правим карневалским језиком истичући постављање карикатура: „Још синоћ су биле постављене велике уметничке карикатуре Универзитета, Народног Музеја итд. а данас ће са једне и друге стране бине бити обешени г. Пашић и Прибићевић, о које су се повешали остали наши политичари” (*Политика* 5322: 5). Дан касније, под истим насловом, *Политикин* новинар известиће о великом занимању публике и успеху догађаја, одређујући почетну поворку управо као карневалску: након што се публика једва пробила до сале, „отпочела је свечана поворка Шехерезаде, једна карневалска група са којом је званично отворено вече. И онда је, лагано сасвим лагано, почела да се приближује поноћ. Свет је лагано, сасвим успевао да нађе по који рајски кутак, управо сто и столицу. И ако сте ноћас око два часа наишли кроз просторије „Касине” и „Париза” могли [с]те видети открављена чак и блажена, сасвим блажена лица.

Ситуација се није изменила ни јутрос, у зору. Гужва је била још тако велика, као да нико није пошао кући” (*Политика* 5323: 5).

Тома Росандић, Петар Добровић, Јован Бијелић, Петар Палавичини и Сретен Стојановић, као и Игњат Јоб, Младен Јосић, Живорад Настасијевић, Никола Бешевић, Милош Голубовић, Александар Дероко, Бета Вукановић, Пјер Крижанић, Душан Јанковић, уз свесрдну помоћ ђака Уметничке школе. Музички део представе обликовали су Станислав Бинички, Милоје Милојевић и Јован Србуљ. Један од плесних делова, балет *Собарева метла* Милојевића и Ристића, извеле су балерине Народног позоришта, док су у варијететској сали поред професионалних уметника у програму учествовали и Раде Драинац, Бошко Токин, Драган Алексић и Мирко Кујачић. Грађу за књижевну страну догађаја дали су Тодор Манојловић, Марко Ристић и Растко Петровић, који је такође помогао око кореографије Милојевићевог и Ристићевог балета. Новинарско покривање, рекламу и промоцију преузели су са једне стране Бранислав Нушић, Станислав Винавер, Бошко Токин, Ранко Младеновић и Раде Драинац, са друге пак Душан Јанковић.

Широко замишљени „бал”, међутим, није био само скуп за публику атрактивних сцена које обухватају разнородне културне слојеве и области (источњачку традицију, античке дионизијске свечаности, ренесансно позориште, нововековни балет, цез), у извођењу наших многобројних књижевника и уметника – пре свега, осим духа карневализације, који је присутан у свим видовима догађаја, програмске тачке су се међусобно прожимале и одсликавале, одражавајући дубљу, јединствену замисао догађаја и указујући на значења и скривене везе које доводе *Бал* у контекст сродних међународних појава. Тако ликовни прилози, који најављују и прате *Хиљаду и другу ноћ*, наглашавају телесно, покрет, еротизам и екстазу, примитивистичка усмеравања, иконе савремених уметничких медија. У складу са тим, уметнички плакати Душана Јанковића (*„Buffet pour le bal des bohèmes le 16 février 1923 les arts à la mode cubisme art nègre et cinéma”* и *„Mille et deuxième nuit Cassina 16 février 1923”*) усмеравају тумачење суштине појаве ка оновременој француској уметничкој сцени, истичући бојемске, кубистичке, црначке и кинематографске аспекте, са музичко-сценском компонентом стављеном у први план (оркестар, и разуздани плес и пијанка на једном плакату, нага црначка плесачица на другом).

У том светлу, бал *Хиљаду и друга ноћ* може се означити као претеча потоњих париских догађаја исте године. Најпре, Драинчева изворна идеја сагласна је са намером париског Савеза руских уметника у Паризу (*L'Union des Artistes Russes à Paris*) да се организује бал у корист касе узajамне помоћи овог савеза („au profit de la caisse de secours mutuel de l'union des artistes russes”) (Јовић 2013б: 94). Бал у Паризу, насловљен, са неколиким варијацијама, *Велики костимирани заумни бал уметника*, односно *Велики ноћни бал* (*Grand Bal des Artistes Travesti Transmental / Grand Bal de Nuit*) уз учешће највиђенијих авангардних стваралаца (између осталих, Гончарева, Ларионов, Здањевич, Пикасо, Делоне, Леже, Цара), одржан је у петак 23. фебруара 1923. године, недељу дана након београдског бала *Хиљаду и друга ноћ*. Потом, октобра 1923. шведски балет изводи *Стварање света*, „црначки балет”, у чијој су реализацији учествовали неки од најистакнутијих француских

уметника (сценографију и костиме за ово „примитивно” дело урадио је Фернан Леже, сценарио Блез Сандрар а композицију, под утицајем цеза, Даријус Мијо) (Јовић 2013а: 1056).

Слика 2. Плакат Душана Јанковића за Хиљаду и другу ноћ



Слика 3. Нацрт за плакат Душана Јанковића за Хиљаду и другу ноћ



Осим Јанковићевих прилога, *Хиљаду и другу ноћ*, и у оквиру ње балет *Le balai du valet*, оглашава и плакат Александра Дерока, са насмејаном балерином чији су удови представљени наглашено гротескно, у готово приматским цртама; напетост која се при томе јавља између значења балета као плеса који припада високој култури и анимал(изова)не плесачице која га изводи представља естетску провокацију на граници скандала.

Слика 3. Плакат Александра Дерока за балет *Le balai du valet* у оквиру *Хиљаду и друге ноћи*



И сама *Собарева метла*, означена као „балетска гротеска” у једном чину, садржи микропоступке обесмишљавања путем алогичности и исмевања кроз Ристићев дадаистичко-протонадреалистички либрето, и Милојевићеву композицију, која колажно обухвата елементе народне музике, фокстрота, валцера, као и цитате градских песама, Вагнера и Штрауса (Милановић 1998: 267; Милин 1999: 70), подривајући и мењајући њихову суштину у духу полистичности и наглашеног пародијског значења.

Слика 5. Фотографија извођача балета *Служитељева метла* (*Le balai du valet*) у оквиру *Хиљаду и друге ноћи*

„Служитељева метла“




Снимко специјално на „Препород“ „Атлеа Гаира“ Балканска 42

Футуристички балет „Служитељева метла“, вал балета у једном чину, текст: Мирко Ристић, музика: Милоје Милојевић, кореографија: Клавдија Истаченко. У представи учествовали: уметници, балерине, музус, бели лук, шаргарепа и један жив петак...

Даље, на позивници за бал одштампана је карикатура Чарлија Чаплина, истинске иконе модерних времена, који у том тренутку представља најпопуларнијег планетарног уметника не само из области најмлађе уметности, филма. Осим тога што оличава савремена филмска стремљења слепстик комедије, Чаплинов филмски лик, Мали скитница Чарли/Шарло, призива дугу традицију фолклорних јунака и жанрова популарне представљачке уметности; поред представа из мјузик-холова, водвиља, кабареа и циркуса, Шарло је тако у континуитету (европске) културе у већој или у мањој мери виђен и као наследник митских фигура просјака, скитница, варалица (Либерман 1994: 16–28), настављач клоновске традиције, карневалско-гротескних фигура, ликова из комедије дел’арте, итд.⁶ Са позивнице, ударајући у бубањ, и позивајући на *Хиљаду и другу ноћ*, Шарло је вишеструко значењски обележен – са једне стране, преиначењем његових атрибута (панталоне сличне арлекиновим, уместо уобичајеног костима Скитнице) наглашава се јасни проширени контекст лика и представе, а са друге се стране наглашено најављује програм(ат)ски врхунац вечери, драмски дијалог са Арлекином.

Слика 6. Позивница за Хиљаду и другу ноћ



ХИЉАДУ И ДРУГА НОЋ
16. ФЕБРУАРА 1923. ГОД.

Београдски уметници и књижевници радоваће се да Вас виде на својој забави, којом ће се завршити вечиша легенда 1001. ноћи, а почети 1002 ноћ

ПОЧЕТАК ТАЧНО У 9.23.
ЛОКАЛ: СВЕ ПРОСТОРИЈЕ „КАСИНЕ“
ОДЕЛО: ВЕЧЕРЊЕ ИЛИ КОСТИМ БЕЗ МАСКЕ-
УЛАЗНИЦА: 100 ДИНАРА ОД ОСОБЕ
УЛАЗНИЦЕ СЕ МОГУ ДОБИТИ У КЊИЖАРИ: ЦВИЈАНОВИЋ СТАЈИЋ И „НАПРЕДАК“

⁶ Наведене естетичко-идеолошке особине традиција са којима се доводи у везу Чаплиново филмско и глумачко стваралаштво чине га погодним за примену анализа појава из других области културе и уметности. Није, стога, необично што се, у анализама догодовштина Чаплиновог Скитнице, изглед и карактеризација лик(ов)а, естетика смеха, гротескног, телесног, уметност трга, проблематизовање или преокретање поретка друштвених и моралних вредности неретко уводе и идеје везане за општије културне феномене. Пре свега, то је случај са Бахтиновим разматрањима (Раблеове) карневализоване књижевности, историје романескних модела и смеховне и карневалске културе средњег века. Тако се нпр. истраживање „ниске“ уметности код Раблеа види као „драгоцене сочиво за посматрање Чаплина“, а холивудска филмска комедија се, захваљујући нарушавању норми и хијерархије, изједначавањем са „нижим“ друштвеним слојевима и одбојној телесности, у целини доводи у везу са Бахтиновим схватањем карневализације. Већ и сам опис распона Чарлијевих послова и занимања показује дубоку сродност са Бахтиновим анализама нарочите средњовековне народне културно-уметничке традиције, оличене у ликовима обешенака, лакрдијаша и луде, који, кроз уметничке облике фаблиоа и шванка, фарсе, пародијских сатиричних циклуса, долазе у сукоб са друштвеном (у случају Бахтинових анализа феудалном) позадином и „ружном“ условношћу, са лажи која је прожела све људске односе. Трезвени, весели и лукави ум лакрдијаша (у лику кмета, малограђанина калфе, младог свештеника луталице, то јест, скитнице ван система класа), његово пародијско изругивање и простодушно лудино неразумевање, разоткривају и извргавају руглу поредак лажних и отуђених вредности (Јовић 2012: 23–25).

У извођењу једног од наших најватренијих чаплиниста, Бошка Токина, Шарло, као бранилац начела животности, новине и модерности (изражавајући се, парадоксално, у симетричном римованом дванаестерцу), ставља се јасно на страну стремљења супротстављених сваком окоштало и тром приступу уметности и култури који са собом носи „Традиција мртва с разума вампиром”, оличена у Арлекину. Осуђујући плесниност и сивило, и залажући се за радост стварања и откривања новог и животног, Шарло тако представља узорног гласноговорника авангардистичких и виталистичких тежњи наше послератне уметничке сцене:

ШАРЛО

Не милион пута – никад није исто
 Ма да си ти присто, ја још нисам присто
 И све што је старо није више чисто
 Праху старости дивно, ал старо ту блисто...
 Није ствар у мери, и није страхота,
 Јер се мера мења, са мером живота
 Јер друга је мера – друга и лепота!
 Без новог нема ни старог живота
 Нек су форме горче, расплинуте, тврђе
 Само нек не гризе мемла старе рђе
 Нек милион пута буде луђе, грђе
 Ал нек струји живот, пун животног права
 Живот попут неког стваралачког славља
 Живот који иде па се не понавља
 Живот увек тече, ко Дунав и Сава
 Живот никад није преживање трава
 Мрзоволно, вечно, лепо, увек једно...
 Само ново даје полет, и ванредно
 Само ново, ново...
 (Поноћ 1923)

Овај дијалог – „Пролог и Епилог”, као алфа и омега модерности, у целисти је пренесен у за ову прилику штампаном посебном (и једином) издању новина *Поноћ*, број 1002 („Излази по потреби”) хумористичко-сатиричног карактера, за које је Јанковић осмислио заглавље, такође у духу црначке уметности. Означена као „ванпартиски ноћник”, који је направило уредништво под називом „Шехерезадин будоар”, *Поноћ* одсликава дух менипске сатире, објављујући најразличитије мање новинарске и књижевне облике – сензационалистичке провокативне „вести” из широког распона друштвених питања, почев од високе политике: „Крај свих партијских зађевица на помолу”, „Чиновничко питање решено”, „Хрватско питање скинуто са дневног реда”, „Помирење Прибићевића и Пашића”, „рекламе” (на насловној страни рекламира се филм *Трка за мандатом или Секира у меду – велики шлагер из живота политичке џунгле*), и „огласе” попут: „Гланц пеглерај и кунст пуцерај – први југословенски завод за фарбање и пеглање Пашић-Прибићевић”, „Државни ауто на продају. Дискреција зајамчена”, „Траже се мандати”...

Слика 7. Новине Поноћ, са заглављем Душана Јанковића



Крај сину партијских забавца на помолу. — Чиновничко питање решено. — Хрватско питање скинуто с дневног реда. — Помирење Прибетића и Радача.

Питање државна пред решењем. — Трговци су се сајели. — Савезници су се сајели. — Савезници су се сајели.

РЕПОРТОЖ. — ПРОСИ ЧИНОВНИКОВЕ ДОСКОЈА НЕВИДНОСТИ. — ПИТАЊЕ ЧИНОВНИКА ДОСКОЈА НЕВИДНОСТИ. — ТРКА ЗА МАНДАТОМ.

Секунда у Млеу. — Секунда у Млеу. — Секунда у Млеу. — Секунда у Млеу.

И. В. МАРТА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА.

Од последње општине сензације. — Од последње општине сензације. — Од последње општине сензације.

Обавештење изградња јавног саобраћаја. — Обавештење изградња јавног саобраћаја. — Обавештење изградња јавног саобраћаја.

Београдско благо и његова вредност. — Београдско благо и његова вредност. — Београдско благо и његова вредност.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Човек. — Човек. — Човек. — Човек.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Правдољубивост. — Правдољубивост. — Правдољубивост. — Правдољубивост.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

БЕОГРАДСКЕ СЕНЗАЦИЈЕ

И трећи случај мистификације власти. — Када је у Милетићу. — Јавна благодарност. — Напомена о трговцима. — Шта нам статистика. — Уредници. — Обавештење о трговцима. — Јавна благодарност. — Уредници. — Обавештење о трговцима.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

И. В. МАРТА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА. — ГРАЂАНИН И НАСТАВА.

Од последње општине сензације. — Од последње општине сензације. — Од последње општине сензације.

Обавештење изградња јавног саобраћаја. — Обавештење изградња јавног саобраћаја. — Обавештење изградња јавног саобраћаја.

Београдско благо и његова вредност. — Београдско благо и његова вредност. — Београдско благо и његова вредност.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Човек. — Човек. — Човек. — Човек.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Правдољубивост. — Правдољубивост. — Правдољубивост. — Правдољубивост.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана. — Свакога дана.

ТРАЖЕ СЕ МАНДАТИ БЕДИНА ТРАЖАКА

НАХОД

Корисно (11 к. и 2 ц.) — Корисно (11 к. и 2 ц.) — Корисно (11 к. и 2 ц.) — Корисно (11 к. и 2 ц.)

ЈАВНА БЛАГОДАРНОСТ.

Обавештење о јавној благодарности. — Обавештење о јавној благодарности. — Обавештење о јавној благодарности.

На рачун репарација.

Класе са српским пољопривредницима. — Класе са српским пољопривредницима. — Класе са српским пољопривредницима.

Вести из целог света.

Вести из целог света. — Вести из целог света. — Вести из целог света. — Вести из целог света.

Последње вести.

Последње вести. — Последње вести. — Последње вести. — Последње вести.

У духу карневалске провокације и друштвене критике, поред усмерености ка политичкој и међунационалној сфери, Поноћ се окреће и према црквеним великодостојницима, сатирично се захваљујући Дамаскину Градничком, првом секретару Српске Патријаршије, на јавном негодовању у име морала против извођења Нушићеве драме Наход. Овакво иступање види се као најбоља реклама за позоришне представе, те се у име побољшања посете прилаже подужи списак не мање неморалних представа које би у будућности требало критиковати. Даље, текст „Београдске сензације. Трећа мистификација” развија праву травестију на исту тему. Испоставља се да се подноси-

лац притужбе Министарству просвете на *Наход*, комад који би требало да се „због исмевања неког калуђера што дакле значи омаловажавање вере и цркве, или скине с репертоара или се та сцена о којој је реч, измени”, лажно представио посетницом као „Д-р Дамаскин секретар патријаршије”. Након разговора са „правим” оцем Дамаскином следи комична полицијска истрага скитница и људи без занимања – то јест књижевника, која на крају, суочавањем „Д-р Дамаскина, позоришног фризера и штатискиња”, показује да се лично Нушић преобукао у свештено лице и сам себе оптужио „те направио лепу рекламу – и лепу пару”. Инверзно хумористичко снижавање присутно је и у одбијању да се корифеју традиционалистичке књижевне критике и науке Богдану Поповићу објаве песма и „славопојке” Растку Петровићу због тога што је „исувише [...] футуризма и у вашој песми и у напису” (Поноћ 1923).⁷

Са уметничке стране, најважнији прилог у новинама у вези са манифестацијом највероватније је текст „Питање питања пред решењем”, у коме је изнесена својеврсна „поетика бала, игре и плеса” српских авангардиста. Бал који се организује види се – кроз шалу и друштвену критику – као модел по коме би требало да се реше сви важнији проблеми у друштву: партијске свађе, међунационални односи, социјалне неправде. Плесна представа такође даје пример могућег превазилажења финансијских проблема, од изградње уметничких павиљона до решавања буџетског дефицита. Са психолошке стране, чешћи балски састанци уклонили би разлоге за мрзовољу наших људи проистеклу из недовољног сусретања са људима другог убеђења, и ретког истински лепог и веселог провода.⁸

Велики бал наших авангардиста, спектакл *Хиљаду и друга ноћ*, управо је представљао пример таквог „ретког истински лепог и веселог провода” са важним уметничким и друштвеним значењем и последицама.⁹ Одржан у

⁷ Као нарочита врста карневалског преокретања, снижавања и исмевања живе савремености, истиче се „извештај” о одлуци Београдске Општине да додели суму од десет милиона динара за неговање и заштиту београдског блага, по коме је Београд чувен у свету, и за дочек странаца – хаџија:

„Оснива се нарочити фонд за заштиту блага као што у страноме свету има фондова за помагање уметника, уметности и за заштиту историјских споменика и код нас, за заштиту југословенске деце.

Задатак је фонда да чува београдско благо од евентуалне пропасти” (Поноћ 1923).

⁸ Истичући да је са Руским балетом неколико година раније отпочела нова епоха у животу Европе, епоха игре, плеса, аутори позивају да се, сходно томе, и код нас приређују балови, да се игра и плеше, свугде и на свакоме месту, и да играју сви. Текст се закључује коментаром о стању европске културе, која није пропала већ почиње своју неодољиво заиграли Дјагиљевљи Руси у Паризу. По мишљењу аутора, игра је већ почела да спасава свет, и коначно ће спасити Европу и човечанство.

⁹ Пре свега, он је био први алтернативни „бал” у најширем могућем значењу мултимедијалне приредбе, као што је био и први уметнички догађај који је обезбедио значајну суму за почетак изградње здања намењеног уметности. Поред тога, учешће великог броја најзначајнијих уметника најразличитијих праваца (експресионисти, традиционалисти, (прото)надреалисти, дадаисти) поста(ви)ло је не само преседан у њиховим односима већ и (недостиган) узор за свако будуће деловање овакве врсте. И у ширем, међународном, контексту, *Хиљаду и друга ноћ* такође представља јединствену појаву: иако у суштини авангардистички уметнички догађај, бал је био конкретно подржан од државних органа, имао је практичан финансијски циљ, привукао је неза-

време значајног верског празника и посебно обележеног датума у српској историји, заснован на визији битне – смеховне, изазивачке, забавне, али и непосредно практичне – улоге уметности у друштву, ово остварење мултимедијалног колективног дела са музичком основом и наглашеном улогом плеса, проткано хумором и провокацијом утемељеним на начелима карневализације, било је стога од далекосежног, заједничког (народног) значаја.¹⁰

Београдска „сретењска баханала” 16. фебруара 1923. године јасно је оживела дух карневалских светковина, спајајући хуморну критику и сатирично исмевање свих друштвених сталеча: политичара, свештеника, професора, па и самих књижевника, као и уобичајених облика (грађанског) понашања и уметничког изражавања са практичним конкретним циљем. Исказавши и на програмском и на конкретном плану могућности нове естетике, *Бал хиљаду друге ноћи* остаје један од најзначајнијих тренутака (наше) међуратне културне сцене, тренутак „стваралачког славља” кроз истински карневал у коме су, кроз плес и смех, опречне друштвене и уметничке тежње макар и за тренутак постигле равнотежу.

памћену пажњу јавности, но опет, и поред наглашено провокативног садржаја и форме, није на крају деловао деструктивно већ, напротив, друштвено интегративно.

¹⁰ У неким приказима, међутим, догађај је оцењен изразито негативно, као, донекле изненађујуће – међутим, можда и даље у карневалском духу преокретања и замене улога – због изразите конзервативности присутне у омладинском гласилу, у тексту „Хиљаду и друга ноћ”, посвећеном Тину Ујевићу и потписаном „Тинов”:

„Хиљаду и друга ноћ. Ноћас се кроз удвостручене маске показала шупљина људска. Зар је нико није видео? [...]

Шестопрста, ледена пест сунчаног Сретења чврсто је и присно стегла ову ноћ. Тамно, хладно, празно, тупо, шупље и ко зна које по реду. Није хиљаду друго.

А у једној светлој кући је тек хиљаду друга ноћ. Светла, шарена, поларна ноћ умова (и душа!) људи шарлатански полуделих, недолуделих – и боема у знаку жандара, свечаног одела или маске и стотинарке. Доћи ће можда и краљ, зато је избачен сваки маљ, а мене не пуштају.

И зашкрипеће зарђале тестере.

И затрубиће аутомобилске трубе.

И замаукаће нешто: мау, мау.

И заклокотаће писаће

И зацвокотаће шиваће машине.

Велика ренесанса шареног и полифоновог рококоа. Помешане су немилосрдно и децентрично боје у нади да ће се помешати тела. Она се само гурају. Конструисани су најбеззвучнији тонови. Све је у знаку цасбанда, рококоа и гужве. Покушај шарлатански полуделих да шарлатански залуђују. Раде и стомаци. Дакле и морали. Мозгови су се испроспали. Душе су испариле. Све је сувише близу да би се могло желети. Махнитост. Ноћас је велики погреб Уметности. Недолудели уметници недостојни богињопримци створили су својом црношћу у светлости ноћ, светлу, шарену, бледу и млаку, – симбол Велике Лешине, знак Црвоточења. Неки се саркофаг можда отворио и дигао се последњи задах с неке мумије. Не, мумије су непроменљиве и вечите.

Све је испало по програму, само камени лав није сишао са свог каменог подијума, није се ни мрднуо...” (Препород 1923: 4).

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2017: Н. Анђелковић, *Карневал идентитета*, Београд: Plato.
- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rabela i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Боулт 1990: J. E. Bowlt, Natalia Goncharova and Futurist Theater, *Art Journal*, vol. 49, no. 1, From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed AvantGardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century (Spring, 1990), 44–51.
- Ворден 2012: С. Warden, *British Avant-Garde Theatre*, Palgrave Macmillan UK, Basingstoke.
- Јовић 2012: Б. Јовић, *Јунаци модерних времена. Чарли Чаплин и у очима европске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Јовић 2013а: Б. Јовић, У потрази за свеобухватним уметничким делом (на неколиким примерима из европске и српске авангарде), *Šesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum susret kultura 2013*, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski Fakultet, II, 1051–1060.
- Јовић 2013б: Б. Јовић: Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата, у: *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, 14, 93–116.
- Ленквист 1979: В. Lönquist, *Xlebnikov and Carnival*, Stockholm.
- Милановић 1998: Б. Милановић, *Собарева метла*: бликост с европском авангардом, у: В. Перичић (ур.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 263–277.
- Милин 1999: М. Милин, Први балети југословенских композитора на београдским сценама (1923–1942), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 24–25, Нови Сад: Матица српска, 69–77.
- Политика 5322: *Политика*, 16.02.1923, број 5322, 5.
- Политика 5323: *Политика*, 17.02.1923, број 5323, 5.
- Поноћ 1923: *Поноћ*, бр. 1002, Београд, 2003.
- Препород 1923: *Препород*, Лист за живот и културу средњошколске омладине, Гласило „Савеза југослов. средњошколских удружења”, год. V, свеска за март 1923, бр. 3, Београд, 4.
- Рихтер 1998: V. Richter, *Literary Primitivism: Its Function in the Early Works of Vladimir Mayakovsky and Other Russian Cubo-Futurists*, Toronto: University of Toronto.
- Џестровик 2002: S. Jestrovic, Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde, *SubStance*, Special Issue: Theatricality, Issue 98/99, vol. 31, no. 2/3, 42–56.

Bojan M. Jović

CARNIVALIZATION AND SERBIAN AVANT-GARDE: BELGRADE “BACCHANALIA”
ON THE FEAST OF THE PRESENTATION IN THE TEMPLE, 1923 A.D.

(Summary)

The paper deals with the basic modalities of the presence of carnival tradition in the poetics of the Serbian avant-garde, which in the most striking way coincide with the organization and performance of the spectacle “Thousand and Second Night Ball”, in Belgrade, 1923. The mentioned artistic event represents the first and only example of the collective work of Serbian and Yugoslav avant-garde artist and writers. Conducted immediately after the religious Feast of Sretenje (The Presentation of Jesus at the Temple), it is conceived as a full-length spectacle with twenty provocative and shocking numbers away from the conventions of bourgeois art and it's impregnated with spirit of the carnival / national feast. As part of accompanying promotional activities, avant-gardists, especially for this occasion, also published *The Midnight*, a newspaper of humorous-satirical character. Based on the vision of the essential role of art in society, as the realization of multimedia collective work in which textual contributions are interwoven with the musical basis and the pronounced role of dance, the “Thousand and Second Night Ball”, bursting with humor and provocation based on the principles of carnivalization, has a far-reaching significance, and essentially represents a socially positive, integrative phenomenon.

Bogusław ZIELIŃSKI*
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Poznań

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ИГРА И КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ (од усмене књижевности до етно-рока)

Размишљања о карневализацији – на трагу истраживања Михаила Бахтина – првобитно су била ограничена само на књижевност, да би се касније проширила на целу сферу симболичке културе, што се такође може приметити у постмодернистичкој мисли. Концепт карневализације постао је когнитивна категорија која служи да опише природу савремене културе и дијагнозу њеног стања. Фолклор, као ризница народне културе и мудрости, простор је игре, комичности, извор радости и још много тога га повезује са феноменом карневализације. Одређени жанрови фолклора, као што су подругачице, шаљиве песме, шаљиве приче, песме у колу, пословице и загонетке, садрже сами по себи забавну компоненту. Пјер Бурдије и Мајк Федерстоун одлике карневала виде у савременој сфери потрошње, медија, популарне културе и естетике. Посебно наглашавају да је постмодернизам (слично карневалу) преузео низ опозиција, попут високе и ниске, елитне и популарне, а у данашње време комерцијалне и некомерцијалне културе, обраћајући се, као примаоцу поруке, маси, која преферира „ниске” категорије непосредног, чулног, емоционалног задовољства. Њена перцепција уметности не подлеже интелектуалном искуству и његовој отуђеној, контемплативној, кантовској естетици. Каталог сличности савремене културе и карневализације укључује симболичну обрнуту озбиљност света официјелне културе, инверзију и транспозицију, амбиваленцију и гротеску, коезистенцију опозиција своје – туђе. Карневал у српском фолклору и рок музика имају сличне функције. То значи да се односе на оно што у неком другом тренутку не би било доступно – превазилажење табуа и забрана.

Кључне речи: карневализација, карневал, забава, лудизам, игра, рок, српски рок, етно-рок.

Питање карневализације анализирано је у филозофској и научној рефлексiji о култури, с већим или мањим интензитетом, од времена када је са својом концепцијом иступио руски теоретичар Михаил Бахтин. Размишљања о карневализацији, најпре ограничена само на књижевност, касније су проширена на читаву сферу симболичке културе, што је приметно у постмодер-

* zielbog@amu.edu.pl

нистичкој мисли. Појам карневализације је постао спознајна категорија која служи описивању карактера савремене културе и дијагностицирању њеног стања.

Карневали су традиционална појава хришћанске културе, отуд њихове различите форме, с ширењем хришћанске вере и обичаја, измешане с локалним традицијама празновања, сусрећемо у ваневропским земљама. Карневал је посебно време у црквеној години, између Нове године (или празника Богојављења) и Чисте среде (Пепелнице). Испуњено је забавом пре Великог поста, дугог периода патње, аскезе, дубоке концентрације и мира. То је својеврсно „међувреме” између два обична периода сакралне озбиљности: адвента, који се завршава Божићем и уводи у зимско празнично време и Великог поста који припрема за ускршње празнике и уводи у пролећно празнично време. Отуд сматрам да за адекватан теоријски приступ треба применити концепцију „обрета прелаза” Арнолда ван Генепа (Касимов 2002, цит. према Град 2004: 10).

У називу „карневал” налази се одраз уздржавања од меса за време Великог поста. Потиче од латинског израза *carne levare*, што значи „уклањати месо” (из јеловника). Карневал, дакле, није ништа друго до претпразник Великог поста, припрема за опште уздржавање, такође телесно, јер латински *caro* није само „месо”, него и „тело” (Дуђик 2002: 98). Смисао италијанског назива „карневал” изражава у старопољској народној култури очувана реч „миџсопуст” или каснији најраширенији назив „запусту” или „запуст” (у српском „месојеђе”). Према раширеном мишљењу, хришћани, имајући пред собом четрдесетодневни пост лишен свакојаке забаве, надокнађујући некако каснији период „озбиљности”, интензивно су се предавали карневалским задовољствима (Град 2004: 10–11).

Карневал, као специфично време забаве, формирао се у средњовековној, хришћанској Европи. Иако је то наставак светковања повезаног с циклусом божићних празника, карневал, због свог контестацијског карактера (према обавезујућем званичном верском светоназору) остаје на маргини званичне културе. Није био стран племићкој култури, али углавном припада плебејској и народној култури. Његове лудичке традиције лако се могу наћи у култури античке Грчке и Рима, подсећају на хеленске дионизије и римске сатурналије и баханалије (Хирс 1995: 18).

Основни симболичко-културолошки смисао карневала повезан је са хришћанском религијом, с њеним основним системом „крајњих” вредности. Насупрот систему светоназорних вредности у средњем веку се формирао читав комплекс разноврсних забава типа *мимикре*, повезаних с лудичким понашањима *ilinx*, који представља другачију визију земаљске егзистенције и контестира друштвени поредак, који санкционише религијски систем и феудална црква (Кајоа 1973). У средњовековним прославама изражава се, уопште узев, протест против аскетског начина живота. Супротставља му се хедонистичка „радост живљења”, која се испољава у стихијским интензивним лудичким поступцима типа *ilinx*, који изазивају омамљеност, вртоглавице,

опијеност, екстазу, транс, плес, заједничко конзумирање алкохола, вођење љубави, звано „обешћу” и „разузданошћу” (Град 2004: 11).

Карневал који одређује хришћански литургијски календар је ванпразнично време забаве, време весела забрањеног у периоду озбиљности пред наредне хришћанске празнике, за које је карактеристично аскетско уздржавање, апстиненција, дакле период лудичког и сексуалног табуа, као и табуа хране. Управо против тих религијских правила (која обавезују посебно у дугом периоду поста, као и у извесној мери и у свакодневном животу), тешких с тачке гледишта обичних људских биолошких потреба, усмерена је пре свега карневалска лудичка активност. С тим у вези за сваког посматрача и учесника приметно је „уживање у животу”, манифестовање „приземног” конзумирања. Демонстративно, спектакуларно, неумерено конзумирање: преједање, пијанчење и сексуална разуданост симболизују афирмисање овоземаљског живота, пролазности, култ физичности, култ тела супротстављеног религијском „духу”. Контестацијски смисао карневала заснива се на манифестовању еманципованости од ограничавајућег утицаја друштвених норми које обавезују у свету озбиљности, одређених културних принуда и друштвених структура. Ради се пре свега о оглашавању тренутне ослобођености од верске аскезе и културолошких табуа и забрана који обавезују током обичних дана и ослобођењу од друштвених зависности. Карневалска парола „све је дозвољено” је норма тренутног нарушавања „света озбиљности” (Град 2004: 13).

Фолклор као ризница националне културе и мудрости јесте простор забаве, комичности, извор радости и на различите начине је био повезан с феноменом карневализације. Неколико типова појединих фолклорних жанрова указују на лудички карактер дела, као што су подругачице (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 196), шаљива песма (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 245), шаљива прича (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 245), песме у колу (поскочице, игранке уз коло) (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 192), пословице, смешне загонетке. Типичан лудички жанр су бајке, дела народне комичне поезије, дела повезана са свадбеним и другим обредима. Важан извор народног *ludensa* и комизма су свакојаке опсцене, непристојне шале о сексу и сл. Класични пример је антологија *Црвен бан* (Караџић 1974).

У овом тексту разматрам питања: 1) лудичког карактера обреда и игара; 2) лудичког карактера српског рока; 3) односа између *sacrum* и *profanum* у оквиру лудичког правца фолклора, као и рока.

Обредне игре су несумњиво најстарије у оквиру српских игара. У претхришћанска времена сматрало се да се сами богови забављају и да им та забава причињава задовољство. Српска традиција је пуна представа о играма вила, вештица, ђавола и других митских бића. Сачувани фрагменти српских обредних игара предочавају обим и значај улоге коју су имале у животу паганских Словена. Из сачуваних делова обредних игара могућа је барем фрагментарна реконструкција верских ритуала претхришћанских Срба. Постојале су обредне игре које су подлегале еволуцији и изменама, бивале су и непромењиве, јер је промена игре могла повући за собом промену обреда. У

те непромењиве су спадали обреди као што су *додоле*, *лазарице* или *краљице* – српске игре из претхришћанске епохе (Зечевић 1983: 61).

Узајамна веза игара и обреда је еволуирала, а временом је игра постала важан и неопходан елемент обреда. Неки обреди сматрани су изузетно важним и потребним, а учешћем у игри обред је постајао привлачнији. Игра је била средство захваљујући којем је обред био ефикаснији, јер се сматрало да игра може изазвати жељене догађаје или изазвати наклоност натприродних сила за које се сматрало да су пресудне за људске судбине или благостање (Зечевић 1983: 61).

Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) и Мајк Федерстон (Mike Featherstone) виде продужетак карневалског лудизма у савременој потрошачкој сфери, масовној, популарној култури и естетици. Посебно се истиче да је постмодернизам (слично као карневал) укинуо супротност високе и ниске културе, елитне и популарне, а данас такође комерцијалне и некомерцијалне, усмеравајући се на масовног примаоца који предност даје „ниским” задовољствима непосредног чулног, емоционалног, неконтролисаног (могло би се рећи лудичко-карневалског) пријема уметности у односу на дистанцирано, контемплацијско, „кантовско” естетско виђење. Исто се односи и на рок, као оригинални музички правац који је настао крајем 60-их и 70-их година – на темељу специфичних политичких, економских, друштвених и културних промена – као својеврсна синтеза многих, често врло удаљених, музичких праваца. Умберто Еко сматра да рок конотира савременост (Еко 1972: 374). Крис Катлер сматра да рок, за разлику од „буржоаске озбиљне музике”, представља глас „потлачених” друштвених слојева и усмерен је против естаблишмента (Катлер 1999: 16, 22, 39). Катлер приписује року бунтовнички карактер и револуционарни значај (Рихлевски 2003: 67). Својеврсни је парадокс да је контракултура рока сезала по локални фолклор.

Рок је програмски био врста контракултуре, а предмет бунта готово све што је било повезано са омрзнутим естаблишментом, влашћу и опасношћу од губитка радикално схваћене слободе. Списак противника и непријатеља које је рок имао био је импозантан: држава, малограђански модел породице и институција брака, корпорације, црква, капитализам, а посебно све оно што је конвенционално, вештачко, а прихватано као животна нужност, где је појединац губио могућност „да пронађе себе” и свој властити пут. Изненађујућа је била сажетост позитивног програма: *sex, drugs and rock'n'roll, free love, peace and love* (Глогер 2005: 152).

Лудички елементи фолклора и карневализација присутна у фолклору и култури рока имају неочекиване подударности. Списак сличности обухвата симболичку „изокренутост света озбиљности” званичне културе, инверзију и транспозицију, амбивалентност и гротескност, коегзистенцију разноврсних локалних и званичних, страних форми културе, што је кориштено за карактеризацију савремене културе (Град 2004: 17).

Карневалско виђење света омогућава да се примети „логика изокренутости” у савременој култури, „свет наопачке” у односу на модернистички стабилан друштвено-културни поредак, али то не значи да се ту ради о ре-

зултату његове потпуне карневализације. Постмодернистички релативизам, плурализам, индивидуална слобода, негирање друштвене хијерархије, као и нивоа уметности, резултат је дубљих друштвених процеса, према неким дијагнозама – „кризе културе”, који утврђују другачије стање културе у односу на модернистички културни поредак. У свакодневной перспективи највидљивија је постмодерна либерализација обичаја, слобода понашања која подсећа на праву карневалску разузданост. Према традиционалној дијагнози (која истовремено има негативно оцењујући смисао), данашњи свет је, бар у том смислу, „окренут наглавачке” (Град 2004: 17–18).

Ипак, популарна култура, укључујући културу рока, није се појавила из „духа” карневалске забаве и није наставак карневалске традиције, мада је данас приметна растућа појава карневализације, или можда пре лудизације и хедонизације живота, где је психофизичко задовољство постало смисао живота. Како констатује Ален Финкелкројт (Alain Finkelkraut), водећи критичар савременог западног друштва, тежња ка конзумеризму уништава културу. „Реч култура остаје, али је лишена своје дубине, служи искључиво задовољству” (Федерстон 1992: 125).

Карневализацијске традиције у српском фолклору и року врше подударне функције. Означавају сезање по оно што раније није било доступно; преламање табуа и забрана: „Те врсте комуникацијско-обичајни смисао имају радње које реализују начелну парољу карневалске забаве: ’све је дозвољено’, уводећи самим тим дезорганизацију и хаос у стабилизирани културни оредак доминантног ’света озбиљности’”.

Историја југословенског и српског рока је донекле проучена, иако још увек нема монографске синтезе. У фолклористичком правцу рока успех су постигле групе „Идоли” (бенд је основан у Београду 1980. године), „Прљава казалиште” (настало 1977. у Загребу), „Филм” (групу је 1979. год. основао Јура Стублић, који је од 1987–1992. наступао с бендом под називом Јура Стублић & Филм). Култна „Азра” осцилирала је између конвенционалног рока и фолк-рока, али је стекла велику популарност у Пољској захваљујући песмама посвећеним ратном стању „Пољска у моме срцу” – текст о солидарности с Пољском 1980. године са албума *Сунчана страна улице* (Југотон 1981), песма „Прољеће је 13. у децембру” – о увођењу ратног стања 13. децембра 1981. године – са албума *Филигрански плочници* (Југотон 1982).

Карневализација и лудизам етно-рока били су ситуирани у издиференцираном простору протеста и бунта и везивали се с позицијом у хијерархији вредности, односима између традиције и савремености, између светог и профаног, а манифестовали се супротстављањем вишим вредностима у име нижих вредности. Карневализација у простору рока увек означава бунт против затечене стварности, неке њене димензије, аспекта, идеје или институције. Она је манифест другачијег става, другачија што се тиче обима и степена радикализма, формирања принципа различитих од оних дотад прихватаних. Суштина карневала и њене поједине форме тичу се одређених области стварности, укључујући књижевност, музику, фолклор, друштвену и политичку стварност, али и мит. У песми Ђорђа Балашевића „Елеонора”, поводом Бого-

јављенске ноћи (како се песма још зове) карневалско расположење гради се супротстављањем оног што је празнично оном што је свакодневно.

Песма „Praslovan” словеначке групе „Лачни Франц” на радикалан начин врши демитизацију словенства, а карневализација открива неопходност постојања „противника”. Суштину карневализације не чине само однос између савремености и позивања на мит, него и позиција на лествици вредности. У песми прасловенске хорде подлежу актуализацији и идентификовању са савременим друштвом: „поглавари и директори / курве, младићи, пензионери”. Принцип негативности, како би се постигао циљ контестације, појављује се у две равни: репрезентовања стварности и језика. Словенски свет у песми наступа у улози варвара и деструктора: „[...] онда ћемо сви по свим прописима / зајевати све, што се буде зајевати дало”.

Необично интересантно се у хијерархији вредности ситуирају две песме, „Погледај дом свој, анђеле” групе „Рибља чорба” и песма групе „Партибрејкерс” – „Хоћу да знам”. Пред адресатом текста „Погледај дом свој, анђеле”, номинализован као анђео, лирски субјект шири слику болне и деградиране стварности: „несрећне и болесне / чемер, смрт и јад; богаљи и просјаци / слепи”. Песма је форма молитве, апел да анђео постане анђео освете. Супротстављање позитивних вредности негативним је истозначно са супротношћу виших и нижих вредности. Принцип карневализације у овом тексту је на неки начин обустављен, јер у пракси карневала основно правило је да што су вредности више у хијерархији, лакше је супротставити позитивним вредностима негативне и тако реализовати принцип карневалске слободе. У простору *sacrum*, који је стварност текста, не остварује се принцип карневалског манифестовања нижих вредности, јер би то означавало декларацију верског вероломства. Суштина карневалског подухвата у овом случају значи рефлексију о вредностима и то у двоструком смислу. Прво, рефлексију о аксиолошкој димензији стварности („свима су кичму поломили / од тебе очекују спас; њихова душа је проклета / свима су ставили амове / себи саградили храмове”) и друго, о посебним вредностима („кад дођеш Богу на истину / нек ти у души влада мир”). Песма на крају реализује циљ карневалске праксе, односно путем манифестовања вредности активира свест свих учесника у мери која одговара врсти учествовања и ангажовања. Песма групе „Партибрејкерс” „Хоћу да знам” такође ситуира вредности у домену духовности, али та два дела се разликују по ставу лирског субјекта. Субјекат песме „Погледај дом свој, анђеле” реализује стратегију контестирања и бунта, субјекат песме „Хоћу да знам” стратегију апелативности. Рефрен песме „Партибрејкерса” је програм принципа који исцрпљују обележја постулираних лаичких узора. „Бити исти, бити посебан / бити слободан / бити само свој / исти, посебан / слободан, бити само свој”. Друга строфа рефрена открива исповедни аксиолошки контекст: „Маријо, мајко Божија / да ли видиш шта раде са твојом децом”.

Осим праксе карневала, али у оквиру лудизма популарне културе може се посматрати позната песма „Ју групе” „Косовски божури”. Косовска битка и симболички косовски цветови служе да вредности које реализују одређени

однос према свету постану присутне: „Косовски божури / расцветајте се ви / прошлост славну, цвеће својих / и даље чувајте ви”.

Рок групе у Југославији, као што су „Смак” (Крагујевац), „Корни група” (Београд), „Ју група” (Београд) или „Леб и сол” (Скопље) користиле су ритам и мотиве традиционалне музике Балкана, а у најширој мери и с највећим успехом радило је то сарајевско Бијело дугме и Горан Бреговић. Здравко Чолић је вишестрано био инспирисан фолклором, на пример обрађујући народну песму „Чаје шукарије”. Музика Горана Бреговића деведесетих година ХХ века за филмове *Краљица Марго*, *Дом за вешање* и *Подземље* пример је не-обичног успеха народне парадигме, као и карневализма популарне културе у савременом свету.

Етно-рок и етно-фолк су у савременој Србији жива и вишесмерна музичка појава чији су представници Биља Крстић, Александар Сања Илић, Павле Аксентијевић и други. На традицију балканске музике надовезују се Слободан Трукуља, Бора Дугић, Јелена Томашевић, Бранкица Васић Василиса, Милица Милисављевић Дугалић, Лајко Феликс, Бојан Зулфикарпашић и други.

Велики успеси Жељка Јоксимовића и Марије Шерифовић на Евровизији потврђују актуелност и значај фолклористичке парадигме у савременој рок и популарној музици. Пружају такође аргументе који у један проблемски комплекс повезују забаву, фолклор и карневализацију. Фестивал Евровизије дочарава снажну везу савремене цивилизације и визуализације, кориштење слике, илустративне егземплификације. Слика је средство и носилац информације, стога се често сусрећемо с изразом који савремену цивилизацију назива „великим екраном”. Метафора екрана указује на карактеристику мултипликовања површине на којој се одвија презентација света – екран у извесном смислу врши улогу традиционалног огледала које шири поље комуникације, отварајући нове равни које одражавају стварност. Екран пре свега приказује оно што хоће да пренесе пошљалац (Мамзер 2004: 21–24). Доминација масовне културе доводи до ситуације у којој предност имају конзумеризам и хедонистичке тенденције као израз ескапистичке потребе удаљавања од оног што је реално. Стварање виртуелних стварности које полако стичу статус других, а не „неправих” укида границе између оног што је „заиста” и оног што је „наводно”. У модернизму је карневал био негација истинитости, јер је она била једнозначно одређена. Данас брисање те границе доводи до тога да се не зна где се завршава карневал, а где почиње свакодневица (Голка 2012: 28).

ЛИТЕРАТУРА

- Дуђик 2005: W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!.
- Дуђик 2002: W. Dudzik, *Karnawały–święta–zabawy, widowiska, Konteksty Polska Sztuka Ludowa*, бр. 3–4.
- Еко 2002: U. Eco, *Komizm–„wolność”–karnawał. Konteksty*, бр. 3–4, 132–136.
- Еко 1972: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Wiensberg. Warszawa.
- Зечевић 1983: S. Zečević, *Srpske narodne igre. Poreklo i razvoj*, Beograd.

- Глогер 2005: P. Gloger, *O kontrkulturze i rocku lat 90. nieuczestnych myśli kilka*, у: W. J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski (ред), *Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat?*. Warszawa.
- Голка 2012: M. Golka, *Cywilizacja współczesna i globalne problemy*, Warszawa.
- Рыхлевски 2003: M. Rychlewski (ред), *Problem karnawalizacji kultury współczesnej*, [y:] *Ludyczny wymiar kultury*, Ур. J. Grad, H. Mamzer, Poznań, 9.
- Јокић, Карановић 2009: J. Jokić, Z. Karanović, *Smehovno i erotsko u srpskoj narodnoj kulturi i poeziji, U traganju za zaboravljenim značenjima smeha u usmenoj tradiciji – od kulta plodnosti do karnevala*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Кајоа 1973: R. Caillois, *Žywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Караџић 1974: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, књига пета, Особите пјесме и поскочице, Београд: САНУ.
- Касимов 2002: R. Kasimow, Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślenia nad pojęciem „karnawał”, *Konteksty Polska Sztuka Ludowa*, бр. 3–4.
- Клоцинска 2012: А. Клоциńska, Karnawał wobec sacrum. *Kultura i wartości*, бр. 3, 117–134.
- Кутлер 1999: Chris Cutler, *O muzyce popularnej*, Pisma teoretyczno-krytyczne. Przeł. I. Socha. ”Zielona Sowa”, без места издања, 16, 22, 39.
- Лозица 2004: I. Lozica, Carnival: a short history of carnival customs and their social function, *Narodna umjetnost*, 44/1, 71–92.
- Мамзер 2004: H. Mamzer, *Obraz a karnawalizacja cywilizacji*, [y:] J. Grad, H. Mamzer (ред), *Ludyczny wymiar kultury*, Poznań.
- Мугнани 1997: F. Mugnani, Karneval bez korizme, tradicija bez prošlosti. Karneval i ostale svetkovine u Sieni i okolici, *Narodna umjetnost*, 34/2, 167–181.
- Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: R. Pešić, N. Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd.
- Скребић Алемпијевић 2007: N. Skrebić Alempijević, Predstavljanje svadbe u hrvatskim pokladnim običajima, *Studia ethnologica Croatica*, Zagreb, Vol. 19, 199–222.
- Рихлевски 2003: M. Rychlewski, *O wielokodowości rocka*, [y:] W. J. Burszta, M. Rychlewski (ред), *Między duszą a ciałem. A po co nam rock?*, Warszawa.
- Федерстон 1992: M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London.
- Хирс 1995: J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa.
- Хујзинга 1985: J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa: Czytelnik.

Bogusław Zieliński

ENTERTAINMENT AND CARNIVALESQUE IN SERBIAN LITERATURE AND CULTURE
(FROM ORAL LITERATURE TO ETHNO-ROCK)

(Summary)

Studies in the carnivalesque suggest that the tradition of playfulness is continued in contemporary consumption, mass culture, popular culture, and aesthetics. In particular, it is emphasized that postmodernism (just like carnival) did away with the opposition between the high and low culture, elite and popular culture, and currently also commercial and non-commercial culture by being more focused on general audience that prefers "low" pleasure of direct, sensual, emotional, and free from intellectual control contact with art over distanced, contemplative, "Kantian" aesthetic contemplation. Playful elements of folklore and carnivalesque present in folklore and rock culture share some unexpected similarities. This catalogue of similarities includes symbolic "subversion of the serious" official culture, inversions and transpositions, ambivalence and the grotesque, co-existence of various local and official, as well as alien forms of culture that are used to characterize the contemporary culture. Carnavalesque tendencies in Serbian folklore and rock have similar functions. They both reach towards something that otherwise would be unavailable – breaking the taboo and imposed rules.

Светлана С. ШЕАТОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ВЕНЕЦИЈАНСКИ КАРНЕВАЛИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – ОД ЊЕГОША ДО САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ**

У раду се анализирају облици карневала као културолошког и друштвеног догађаја који се у српској књижевности од Његоша, преко Црњанског до Милорада Павића и Владимира Пиштала перципира као облик друге цивилизације или основа за поступак карневализације књижевног текста. Кроз бахтиновски приступ карневал ћемо пратити у 20. веку, као и његове трансформације у поетички поступак карневализације у поезији Милоша Црњанског („Моја песма“) и прозним делима Милорада Павића („Коњи Светог Марка“) и Владимира Пиштала (*Венеција*). Анализом одабраних песничких и прозних текстова у раду ћемо показати какви су поетички поступци и резултати карневализације као књижевног и друштвеног појма. Карневал у Венецији је посебна тема на коју ћемо се усмерити у одабраним примерима јер се слика о тој светковини мења кроз нашу књижевност у складу са променом историјских и културолошких околности. Због тога је рад усмерен на мапирање тих посебних фаза у нашој књижевности које се крећу од Његоша до писца савременика Владимира Пиштала. Синтетичким и дијахронијским приказом кроз издвојене анализе наведених дела показаћемо смисао карневала у Венецији као облика игре и ослобођења духа и тела који су основа у модерној књижевности за карневализацијске поступке.

Кључне речи: карневал, Венеција, дијалогичност, вишегласје, духовно и етичко двојство.

У најстаријим цивилизацијама, од Месопотамије до најпознатијег карневала у Венецији и, данас највеселијег, у Рију, ове светковине су биле симболи слободе духа и тела. Карневали, као веома широка друштвена појава од најстаријих времена у Месопотамији, преко средњовековних и ренесансних, до оних у модерном добу имају веома дуг пут, али једну заједничку идеју. То је тренутак када се сви учесници ослобађају начела и одређених стега које су

* svetlana.seatovic@gmail.com

** Текст је резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века – национални и европски контекст* (178016) у Институту за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

биле друштвено кодиране. У књижевности карневал доживљава и теоријско утемељење кроз дело Михаила Бахтина у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1965). Карневал је игра значења, изокретање вредности, двострукост приповедања, па на крају и вишегласје, како ће Бахтин и сам назвати поступак карневализације. За Бахтина је карневал, смех и гротеска, изобличавање људских тела и потреба – модел у коме је тумачио уметничка дела различитих епоха. Карневал по Бахтину представља специфично расположење, стање свести, стил живота, менталитет, али и облик говорног жанра у лице. Са друге стране карневал је облик празничног расположења и тиме нас уводи у колективно несвесне поступке човека приликом тих дана који су светковине телесних потреба и духовне хране која се напаја смехом. Игра и смех су архетипски извори карневала, а гротескно, изобличено тело је основа те карневалске иконографије. Бахтин је кроз светковине увео један од најстаријих облика друштвеног живота преко којег нас је довео до пародије жанрова и класног друштва. Следећи ниво у разоткривању сложености света, потреби човека за иронијом, гротеском и смехом био је у Бахтиновој теорији у полифоничности модерног романа који сажима многогласје људских потреба. Мада је Бахтин у својим тумачењима пошао од Раблеовог дела, сасвим је једноставно све те моделе пронаћи у Венецији и њеној дугој традицији карневала још од 12. века. Средњовековни човек је био посвећен раду, углавном неписмен, а са друге стране је гледао бескрајно расипање, хедонизам феудалаца или аскезу у самостанима. Због тог сталног притиска и исцрпљивања карневали и светковине су били нека врста лековитих тренутака за сиромашно становништво Западне Европе. Истовремено, карневал је онај дионизијски део наше личности, како је види и Ниче. Управо у Венецији је дошао до изражаја највише такав дионизијски нагон човека, хедонизам, распусна сексуалност и игра са маскама као основа млетачког друштвеног миљеа. Развојем друштва стандардизовали су се карневали да би данас у савременом добу имали дане карневала као облике туристичке понуде најлепших градова света. Карневал у Венецији, као најпознатији у Европи, један је од облика карневализације на који ћемо указати у роману *Венеција* Владимира Пиштала јер управо ово прозно дело 21. века сажима архетипску историју ове светковине. Карневал је према Бахтину „privremen ulazak u utopijsko carstvo univerzalnosti, slobode, jednakosti i blagostanja”. Карневализација је, по Бахтину, процес у коме је „karnevalsko osećanje sveta” настало још у античким и средњовековним временима као одраз најстаријих култова и светковина преко којих су стигли у језик књижевности. Усмеравајући се на сократовске дијалоге и менипску сатиру, Бахтин је указао на корене карневала и карневализације у књижевности. Релативност времена и људских поступака је основна особина карневала, а посебно оног у Венецији. Основни чин који обележава карневал је лажно крунисање и свргавање краља карневала, па такав обред Бахтин назива „dvojedinstvenim ambivalentnim obredom” који слави „sam proces smenjivanja” (Бахтин 2000: 118–119). Врхунац карневализације је за Бахтина у „polifonijском romanu” који налази код Достојевског, а дијалогичност се остварује кроз „kompozicioni

izražen dijalog” кога нема у реалистичким романима Толстоја. Тако ћемо и у Пишталовом роману пронаћи елементе полифонијског романа са умноженим гласовима ликова и приповедача, а потом и у композиционим елементима који су формираны по принципу дијалога.

Карневал као облик игре и изазивања моћника представља и облик социјалног рушења стега, разобличавања свих званичника и обртање реда вредности, тј. огољавање оних који представљају властодршце. Венецијански карневали су имали посебно место у развоју европске културе од периода ренесансе која је била идеално време у коме су телесност, иронија и смех постали основно средство којим је раскринкан средњи век. У Венецији карневали се појављују од 12. века и увек су везани за дан пред почетак поста, тј. 40 дана пре почетка Ускрса по католичком календару. Временом, карневали су постали симбол Венеције, њених двоструких лица, маске као симбола двојних вредности, али и самог града у лагуни који је и на копну и на води, града који је сам двојство по себи, сукоб супротстављених сила. Због те двојности карневали су били најчешће облик или симбол двојности која је насупрот нашем херојско патријархалном моралу, па су код војводе Драшка у *Горском вијенцу* као менталитетски најаутентичнијем делу Петра Петровића Његоша изазивали гнушање, док су Милош Црњански у песми „Моја песма”, или Владимир Пишталo у роману *Венеција* у том двојству видели право вишегласје човековог бића. Двострукост или вишеструкост духовних стања је и потреба модерног човека коме је карневал у Венецији истинско место на коме може спознати сва своја лица и наличја. Милорад Павић у приповеци „Коњи Светог Марка” постмодернистички се поиграва двоструким смислом Венеције изграђене на украденом благу Византије и миту по коме ће свако померање коња бити знак пропасти једне царевине.

У раду ћемо покушати концизно да укажемо управо на перцепцију карневала у Венецији као облика гротеске и исмевања класичних вредности западне цивилизације и модерног начина да се трага за идентитетом кроз одабрана дела српске књижевности. Први и најаутентичнији сусрет наше књижевности са карневалима као друштвеним облицима у којима се примењују бахтиновски поступци карневализације постојећих вредности, текстуалних или културолошких, налазимо у говору војводе Драшка у Млецима у *Горском вијенцу* Петра Петровића Његоша. Лик војводе Драшка¹ је пример карневализације јунака типичног балканског патријархалног света у сусрету са духом карневалских дана у Венецији. Маска и карневалски свет Венеције јесу и део појединих песама Милоша Црњанског *Лирике Итаке*, а потом и *Лирике Итаке и коментара*. Милорад Павић у приповеци „Коњи светог Марка” иронијски превреднује четири бронзана коња на крову Базилике Светог Марка, симбола Венеције, донетих као ратни плен из Цариграда. Такав поступак карневализације представља централну нит у којој можемо кроз дијахронијски след дела и издвојених примера приказати како је карневал у Венецији

¹ Видети опширније тумчење Војводе Драшка у Млецима и Његошевог односа према Латинима који није био негативно конотиран, иако је реч о две различите цивилизације (Пијановић 2013: 41–63).

предмет имаголошког тумачења, по коме је то само сусрет култура, или како би Лотман рекао „упад једне културе у другу”, а са друге стране можемо да видимо да је карневал само повод за карневализацију појединих вредности и облик књижевног саморазарајућег поступка који ће показати стварну вредност или слику поједине епохе, догађаја или културолошке појаве. Владимир Пиштало у роману *Венеција* се у савременој књижевности служи управо том двоструком сликом Венеције као метафоре карневала и двојне слике света у којој се сусрећу младић и зрео човек у овом граду. *Венеција* Владимира Пиштала као модеран облик билдунгсромана затвара лук наших словенских доживљаја карневала у Венецији модерном културолошком и друштвеном перцепцијом. Таква перцепција је условила и сложеност двоструког приповедачког поступка између сећања младића и зрелог човека који се суочава са животом у коме су пале маске баш на улицама Венеције. Двојство приповедача младића и зрелог човека је такође један од метафоричких облика карневала, игре маске и стварног лица или двојног лица прекривеног маском као основним симболом карневала у Венецији. Због тога карневал у Венецији у нашој књижевности као културолошка појава призива двојство вредности, стварне и лажне, мимикрију, игру рационалног и ирационалног, двоструког приповедачких поступака, приповедача и приповедачких времена у којима се укрштају прошлост и садашњост, далеко историјско време (нпр. крсташки поход на Цариград 1204. године и савремени тренутак у коме се појављује новински исечак из седмдесетих година 20. века везан за болест која је напала бакарне коње на цркви Св. Марка у Павићевој приповеци „Коњи Светог Марка”). Тим двоструким играма приповедачких поступака, укрштањем времена и сударима наше аутохтоне балканске културе и лаконског аутентичног света Млетачке републике видимо један од облика карневализације књижевних дела. Због тога нам један јавни и вишеструко значајни карневал у Венецији кроз нашу књижевност показује колико игра, али и слобода ренесансног човека спремног да разобличи све фигуре власти, пружа могућност да од такве иронијско пародијске светковине прожете наглашеном еротиком у нашим књижевним делима откријемо просторе нераздевања. Карневал као културолошки догађај несхватљив нашем човеку (војводи Драшку) је током 20. века подстицајан у трагању за идентитеским двојствима у песничком ја код Црњанског или код јунака Пишталовог романа.

Карневали у Венецији су више од самог празновања пред почетак поста којим се верници припремају за Ускрс. У Венецији је карневал оно што би се на нашим просторима назвало Покладама или временом месојеђа. Покладе су у већини наших предела везане за најстарија паганска веровања којима се протерује зима и слави долазак пролећа, па се употреба застрашујућих маски тумачи као начин којим ће се уплашити зима и наступити време сунчаних дана. Док су покладе у нашој култури имале дубок пагански, а потом и хришћански карактер, у Венецији карневал је био повод за коначну слободу тела, али и духовних стега које су биле одређене средњовековним државним уређењем. Карневал у Венецији од краја 12. века најављује ренесансу, а пун замах ће и доживети у периоду ренесансе када ће се славити сви об-

лици еротских, сексуалних слобода, али и иронизације и смеха као основног средства гестикалације под маскама који ослобађа сваког појединца да говори и ради према сопственим уверењима. Могли бисмо чак закључити да је карневал посебно у периоду ренесансе имао катарзичка својства јер су становници града у лагуни имали апсолутну слободу дела и говора. Од карневала до бахтиновске карневализације као поетичког поступка вишегласја својственог најдубљој природи човека налазимо један веома јасан пут. Који човек на овом свету није имао бар два, а каткада и више гласова у своме бићу, који су нам указивали на различите путеве, а сви би били они наши јер проистичи из једног, јединственог људског ума. Због тога нам се чини да су карневали у Венецији, као и бахтиновска карневализација, најдубљи облици психологије човека упућене ка ведријој, сунчаној страни света на којој може да се проговори о забрањеним истинима, али и да ослушкујемо те удвојене гласове свог бића као јунак у Пишталовој *Венецији*. Процес карневализације свакодневног живота, стављање маски и опонашање злих и приземних духова је пут ка прочишћењу човековог духа. У Венецији је карневал време венчања са морем, али и доба када се под маскама одвија двојни свет ниских страсти, прикривених жеља, време блуда, разврата и најсуровијих политичких облика иронизације. Сам процес лажног венчања лажног владара са морем је и митски сусрет земље и воде, мушког и женског принципа, судар супротстављених сила које ће у време карневала пронаћи меру вечног јединства. Напокон, судбина Венеције је судбина града на води и копну, двојство основних елемената и у том двојству израста и њена дволичност као морална особина која је најчешће перципирана у нашој народној књижевности, а потом и у стереотипним сликама жена и мушкараца са страшним маскама у очима уплашеног војводе Драшка у Млецима. Тако двојство Венеције прераста у њену дволичност, мимикријску игру истине и лажи која збуњује странце, а у време карневала она постаје основно средство под којим се изговарају најстрашније истине и проживљавају најперверзније жеље учесника карневала. Јунак Пишталовог романа среће Казанову. У том двојном, а суштински ретком тренутку искренности, одвија се за наше модерније књижевнике у 20. веку карневализација на којој конституишу своја дела.

За Милоша Црњанског у песми „Моја песма” из збирке *Итака и коментари* истина и блуд биће смештени у доба карневала у једној гондоли у Венецији. Ипак, први стихови потврђују наше претходне ставове о карневалу као тренутку слободе и веселости духовног бића. Због тога први стихови гласе:

Душа је моја богат сељак,
пијан весељак
у завичају.
Милује голу жену што спава [...] (Црњански 1959: 144).

Пут душе песничког бића од завичаја и голих жена иде до сна који се може остварити само у Венецији. Душа ће „блудети као Месец по свету” и то је једно од општих места двојства душе која је на јави „богат сељак

веселяк”, а ноћу као Месец, бледа и невесела. Где би се таква душа скрила ноћу? Црњански је смешта управо у гондолу:

Гондола једна је ћутке скрије
у бездане воде Венеције
сану, уморну, разочарану,
на карневалу (Црњански 1959: 145).

Карневализација и метонимија душе одвијаће се у безданим водама Венеције. Црњански ће као неку врсту прелаза између наше историјске перцепције Венеције као зла Млетачке републике према словенском свету до авангардне, експресионистичке двојне слике духовног бића синтетизовати историјску и вишегласну карневалску Венецију. У последњој строфи казаће:

И кад ту њен гитар зазвони,
од песме што плаче и воли,
сву воду, звона, и маске, тамо,
ноћ толико заболи:
да ућуте и питају тихо,
„Какав је то Славен био,
на Риви деи Скиавони?” (Црњански 1959: 145).

Дакле, сенка душе песничког бића је нашла мир у гондоли где ће звонити њен гитар баш у тим карневалским данима, док ће удвојени глас прецизно наведеним знаковима навода упитати који је то Славен прошао злогласном Ривом деи Скјавони где су се вековима бирали наши најбољи мушкарци за млетачке галије као снажно и издржљиво робље. Црњански вешто удаваја гласове умирене душе под месечином карневалских ноћи и историјску слику наших галиота. Аванградним поступком вишегласја духовног и историјског контекста управо у Венецији у доба карневала је могућа тако сложена слика личног и општег, националног бића. Уједињена национална и лична душа песничког бића лутају кроз гондолу до чувене венецијанске Риве. Црњански није случајно одабрао ни наслов песме који је, како теоретичари² наслова кажу, ДНК сваког дела, па и песме. „Моја песма” је песма удвојених гласова, двојне душе која има своју дневну и ноћну страну, као што је и цело дело Милоша Црњанског прожето таквим бахтиновским гласовима унутрашњег бића, често разапетог између нагона и начела, жеље и могућности. Ту се најбоље огледа пуни смисао карневала и вишегласје модерног песничког дела са којим и почиње наш слободан стих у револуционарним идејама експресионистичке поетике. Због тога је ова душа карневализована или она која црпе своје место у снази карневалских мимикрија и Бахтиновим тумачењима полифоније романа, али и самог предмета песме. Душа је код Црњанског двојна, дању весела као пијани сељак веселяк, а ноћу блуди као Месец, тужна и невесела, па где је онда место те душе, ако не у Венецији у доба карневала? Лична удвојена душа која је и дневна и ноћна укрштена је са историјском ду-

² Видети: Мајорино 2008: 5.

шом народа који као сенка ходи Ривом деи Скјавони. Не треба заборавити да је ова песма настала 1918. године, када се ослободила душа бројних Словена, а тамнице и окови словенских душа су пали после Великог рата. Метафора Венеције и сенке једног Словена који је прошао под маском личне душе песничког ја остаје далеки одјек историјских и у том тренутку савремених конотација. Уз „Моју песму” у коментару³ Црњански каже да је целу зиму 1918. године провео у селу, као у сну, а потом је у пролеће кренуо у Београд на студије. Тако је слика венецијанског карневала оквир двојности и умножености песничког бића које је одређено контекстом. Тај широки контекст је културолошка, историјска и поетичка слика удвојеног света и духовног бића, интимног и националног.

Милорад Павић у приповеци „Коњи Светог Марка” постмодернистичким поступком палимпсеста призива у историјској свести јунака Јелена Приамужевића, крсташке ратове и мит о украденим коњима из Цариграда по коме када се покрену коњи пропада једна царевина:

Од палми је научио да је стојање најболније, али је стајао и даље на прозору између својих ушију и гледао будућност, и видео крсташе у Цариграду 1204. како товаре четири дебела коња на венецијанске галије, видео је уплашене палеологе и словене обуване у благо како забадају копља у цариградске вратнице и како пропада још једна царевина. И видео је како се Рим сели у Цариград и видео је Рим у Москви... А на дну, видео је бачен примерак италијанског дневника *Corriere della sera*, од 21. марта 1975. године, и читао самоме себи дувајући у врат оно што је било написано у тим новинама: 'Један од четири чувена бронзана коња, који вековима красе pročелје Базилеке Светог Марка у Венецији, уклоњен је прекјуче са свог постоља јер га је напао рак бронзе. Пуна 23 века ови су коњи одолевали налетима ветрова с мора и кишама, али се нису могли отети погубном утицају затрваног ваздуха нашег доба (Павић 2014: 105–106).

Павић је у оквиру класичних постмодернистичких поступака којима је и карневализација бахтиновског многогласја база за нове поетичке моделе управо на примеру историјске ироније и карневализацијског приступа приказао сав успон и пад Венеције. Можда је баш Венеција била идеалан пример у коме се остварују митска предвиђања о казни која стиже лопове млетачког дужда Енрика Дандола који је са товарима византијског блага стигао у Венецију и на том ратном плену Цариграда добио нови и најјачи замах у Републици. Историјска иронија и двојство укрштених слика у очима видо-витог Јелена Приамужевића карневалују узвишена четири бронзана коња на Базилици Светог Марка. Тако Милорад Павић као модерни писац који је обележио епоху постмодерног приповедања у низу медитеранских прича смешта и „Коње Светог Марка” у нову културолошку перцепцију у којој се Византија свети Венецији, што припада новој перцепцији Венеције у нашој књижевности. Такав приступ наћи ћемо у песми „Acqua alta” Ивана В. Ла-

³ Видети опшринији опис у коментарима о атмосфери у зиму 1918. и долазак Милоша Црњанског у Београд на студије 1919. године. Мада Црњански овај коментар ставља уз песму „Моја песма”, можемо само да закључимо да је општа атмосфера после Великог рата носила управо двојну слику напаћене душе после свих лутања и ратовања. Занимљиво је да Црњански наводи овај коментар уз „Моју песму”, о којој неће апсолутно ништа написати. Видети: Црњански 1959: 146–149.

лића, где ће се управо појавити исти ти коњи као облик историјске правде која долази после осам векова да се баш кроз двојство Венеције оствари равнотежа и казна за дела почињена под лажном сликом крсташких ратова.

Напокон, савремени писац Владимир Пиштало 2011. године објављује роман *Венеција*, који је заснован на поступцима ироније, карневализације, вишегласју и сусрету јунака зрелог човека са заблудима младића у Венецији. На крају романа имамо и слику карневала, али као облика друштвеног ослобођења и нове прецепције карневалске Венеције⁴ у којој је могуће узглобити своју прошлост и садашњост у форми билдунгсромана. Како примећује Михаил Павел Марковски код Бахтина:

„Karnevalizovan pogled na svet je duboko ambivalentan: ozbiljnost se meša sa smehom, mudrost sa glupošću, život sa smrću, gore sa onim dole, visoko s niskim” (Марковски 2009: 169).

У Пишталовом роману налазимо све те елементе у којима се сусрет зрелог човека са својом младошћу догађа у време карневала у Венецији⁵ када је могућа тако карневализована слика света. Човек као дијалогско биће се открива на страницама Пишталовог романа и то баш у улицама Венеције између копна и мора. Пишталов јунак трага за сопственим ја и каже:

Budi ono što jesi!—govorili su. Ali šta? Na ovom svetu je dozvoljeno biti, ali nije dozvoljeno postojati. Ceo svet je bio zaključan a ključevi su bili nevidljivi (Пиштало 2011: 10).

Само у Венецији, тако нестварном граду, како га доживљава јунак, може се наћи „protivotrov za nestvarnost mog života” (Пиштало 2011: 14). Дакле, само је Венеција у доба карневала тренутак нестварности и имагинације ослобођеног човека у коме могу да се разоткрију сви слојеви личности јунака.

У интервјуу у листу *Политика* Владимир Пиштало објашњава однос поетике карневализације коју користи у роману *Венеција* и метафоре или чак метонимије карневала у Венецији казујући да је све то део игре, али и нечега много дубљег. Тај сложени поступак Пиштало назива „космичком проституцијом душе” објашњавајући како у карневалу налазимо ослобођење од социјалних норми и једини тренутак када је дозвољено понижавање краља и високих достојанственика:

To je igranje sa značenjem i identitetom. Bežanje iz zatvora sebe, iz kuluka sopstvenih nadanja. Ljudi ostavljaju svoja lica i uzimaju druga. Čak više ne moraju da budu ljudi. Oni se

⁴ Дејан Ајдачић анализира венецијански карневал у словенским књижевностима и веома аналитично указује на драме Лазе Костића, романе Еугена Кумичића, Јурија Андруховича и савременог писца Александра Гаталице, али и моделе чудесног врта код Радослава Петковића и Милете Продановића. Сматрајући да је Венеција неопходна писцима као место преображаја идентитета, Ајдачић закључује: „У мотиву карневала и иначе се повезују свакодневно и не-обично у чину привременог навлачења лика Других, али је тај преображај ојачан доживљајем митских моћи Венеције као града у коме се открива идентитет, у коме идентитет постаје јачи и у коме се не може одолети самопреиспитивању” (Ајдачић 2011: 523).

⁵ Владимир Гвозден веома упутно пише о месту Венеције у Пишталовом роману указујући и на чувену студију Џона Раскина *Камење Венеције*: „Има код Пиштала нешто и од Раскинове Венеције, пре свега у прихватању идеје да је уметничко дело рефлексивна слика, у трагању за аналогијама између архитектуре и текста, у поверењу у естетику мозаика и вери да је могуће пронаћи пуноћу” (Гвозден 2013: 784).

maskiraju u životinje, u oblake, u sunca u mesece. To je vrhunski trenutak Ovidijevih Metamorfoza. Ljudska zajednica imitira čitav svet [...] Karneval je redak trenutak u kome čovek više nije jedno nego SVE (Пишталo 2011a).

Пишталo се у тумачењу карневала и њихове улоге у култури и карневализације у књижевности ослања и на метафору коју је још двадесетих година користио управо Милош Црњански за двојство душе у песми „Моја песма”. У интервјуу поводом романа *Венеција* Владимир Пишталo каже да су карневалске маске само „praznooke ljušture” које су нека врста метафора неизрецивог, закључујући: „One sažimaju teorije u samo nekoliko izraza. Njima duša govori sebi u snu” (Пишталo 2011a). Тако можемо и кроз интервју савременог писца да сагледамо континуитет идеје о двојству душе која самој себи говори у сну, баш као што је то био случај са авангардном сликом душе у песми Милоша Црњанског. На тај начин видимо и континуитет идеја о карневалима и удвајању, дијалогизацији песничког ја са душом. Због тога је пред нама низ дихотомија које се крећу од социјалних, друштвених појава, до психолошких и литерарних поступака.

Од Његошевог одбацивања маски карневала и наслеђеног херојско-патријархалног света, преко Црњанског, који у карневалској Венецији налази двојство личне и националне душе, до историјски конотиране слике коња Светог Марка и њихове нужне пропасти услед човекове бахатости. Синтезу свих карневалских и карневализацијских поступака налазимо у Пишталовом роману који у граду у Лагуни налази тренутак постојања у коме је човеково биће синтеза многогласја, а не биће сведено само на једну једину друштвено прихватљиву слику.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдацић 2011: Д. Ајдацић, У словенској књижевности чудесни врт и венецијански карневал, у: Д. Ајдацић, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ур.), *Венеција и словенске књижевности*, Београд: SlovoSlavia, 515–524.
- Бахтин 2000: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, пр. Milica Nikolić, Београд: Zepher Book World.
- Гвозден 2013: В. Гвозден, Два савремена bildungsromana-a и традиција путовања у Италију: *Венеција* Владимира Пиштала и *Ултрамарин* Милете Продановића, у: С. Шеатовић и др. (ур.), *Acqa alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, у: Д. Ајдацић, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ур.) *Венеција*, Београд: Институт за књижевност и уметност: 779–794.
- Детелић 2011: М. Детелић, Млеци цвијет, а Цариград свијет. Слика Венеције у епским песмама балканских Словена, *Венеција и словенске књижевности*, ур. Д. Ајдацић, П. Лазаревић Ди Ђакомо, Београд: SlovoSlavia, 33–60.

- Мајорино 2008: G. Maiorino, *First Pages A Poetics of Titles*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press University Park.
- Марковски 2009: М. Р. Markovski, Bahtin, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 167–184.
- Павић 2014: М. Pavić, *Mediteranske priče*, Beograd: Vulkan.
- Пијановић 2013: П. Пијановић, Његош у Латинима, у: С. Шеатовић и др. (ур.), *Acqa alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, 41–64.
- Пиштало 2011: В. Пиштало, *Венеција*, Зрењанин: Агора.
- Пиштало 2011а: V. Pištalo, *Bekstvo u karneval*, intervju vodila Vesna Roganović, *Politika*, приступљено 1.7. 2011. <http://www.politika.rs/sr/clanak/182829/Kultura/Bekstvo-u-karneval>
- Црњански 1959: М. Црњански, *Итака и коментари*, Београд: БИГЗ.

Svetlana S. Šeatović

VENETIAN CARNIVAL IN SERBIAN LITERATURE – FROM NJEGOŠ
TO CONTEMPORARY LITERATURE

(Summary)

The paper analyzes the forms of carnival as a cultural and social events in the Serbian literature from Njegoš through Miloš Crnjanski to Milorad Pavić and Vladimir Pištalo perceived as a form of other civilization or basis for carnivalization of literary text. By synthetic and diachronic view through the separate analysis of the aforementioned work, we have shown the meaning of Venice carnival as forms of play and the liberation of the mind and body, which are the basis in the modern literature for carnivalization method.

Јелена В. ЈОВАНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ВЕНЕЦИЈА КАО МЕТОНИМИЈА КАРНЕВАЛСКЕ МЕТАМОРФОЗЕ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА

Полазећи од бахтиновске карневализације, у раду се бавимо тумачењем поступака којим се она открива у делу *Венеција (Књига метаморфоза)* Владимира Пиштала. Посебна пажња усмерена је на наслов текста и остале перитекстуалне елементе (поднаслов, међунаслов, епиграфе), те инципит и експлицит као лиминалне позиције на којима се зачиње и богата слојевитост карневалских метаморфоза. То је уједно оквир од кога се креће и у тумачење интертекстуалних веза, пре свега иницираних приповедачевим апострофирањима дела и аутора из светске и домаће културне баштине. У раду је понуђено тумачење везе са филмом *Казанова* Федерика Фелинија. Истраживањем је уочен и специфичан начин конструисања карневалу својствених могућих светова – њихова међусобна укрштања, тачке додира и раздвајања. Овај аспект тумачимо указујући и на асоцијативну идентификацију остварену у карневалској игри.

Кључне речи: *Венеција*, Владимир Пиштало, карневализација, оквири, идентификација, негација, интертекстуалност.

Ако би требало издвојити сегмент романа *Венеција (Књига метаморфоза)* којим се најбоље одражава суштина бахтиновски схваћене карневалске природе текста, то су реченице којима се приповедач често враћа, на моменте их преобликујући и поигравајући се с њима. „Mi smo ti. Ti si mi. [...] Ti si ja” (Пиштало 2011). Ова вишеструка игра мењања улога јасно указује на замену у којој нема посматрача, већ су сви равноправно укључени – од имплицитног аутора, преко приповедача, ликова и наратера, до читаоца. Преузимање идентитета које открива управо и његов карневалски карактер, темељ је целог текста који показује како је категорија субјекта подложна промени, преокретима и сталном преиспитивању.

Овде је пожељно позвати се на Ханса Роберта Јауса и његово тумачење асоцијативне идентификације која се управо остварује „u zatvorenom imaginarnom svetu jedne dramske radnje ” (Јаус 1978: 432). Реализацију овог

* jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

типа поистовећивања аутор види у церемонијалима неких свечаности, али и у сваком ритуалу произашлом из књижевне комуникације и „дијалога” остварених у другим уметностима. У овако постављеном контексту руши се граница дела и посматрача, учесника и гледалаца. Она се остварује активним преузимањем улоге: *ми смо ти, ти си ми*.¹

Oво одређење може се такође opisati i kao konstitutivna negativnost igre: kao antiteza životnoj praksi, igra prekida homogeno iskustvo prostora i vremena, utoliko što svetu svakodnevnih ciljeva i potreba suprotstavlja jedan heterogeni svet igre u kojem učesnici, po slobodnoj volji sledeći poznata pravila, ostvaruju jedan savršen poredak (Jayc 1978: 435).

Учесници „игре”, у овом случају карневала, преузимају различите улоге, те се осим промене идентитета појми и правичност која у игри влада. Онај ко у њој учествује мора преузети њена правила, мора их схватити и научити да их се придржава. У Пишталовом роману често наилазимо на природу и функцију ове идентификације. За приповедача је цела Венеција сцена:

To je jedinstven grad na svetu i sve metamorfoze je video. Svi mi tamo izgledaju na sceni. Nastoje da se obuku, da pokažu drugima – i prodavci i gondolijeri – i da nekoga prevare, jer nisu naivni. Mora da imaju neke svoje privatne živote. Male kale, kuće i porodice. A onda izlaze opet i stavljaju svoje maske (Пиштало 2011: 23).

Закорачивши у свет *с оне стране* (а Венеција то јесте) свако је ступао на сцену рекреирајући преко властитог идентитета и сам свет. Тако се наратор претвара у све на шта наиђе његов поглед („U žurbi sam se pretvарао u sve što vidim: u prosjake što kleče, u aske, u gonolijere, u ulične mačke” (Пиштало 2011: 17)), а његовог претка Трипка Огњеновића духови карневала позивају да изађе из свог имена. Управо се у питању које представља реакцију на позив крије кључ ефекта асоцијативне идентификације као дела игре замењених улога о којој је писао Јајс: „ – Ali – izvinjavao im se Tripko – ako ја napustim skrovište svojih груди i postanem SVE, koje će telo grejati moju dušu?” (Пиштало 2011: 54). Одговор долази много касније:

Karneval mi je pokazao šta ću sve biti kad ne budem ја. [...] To će biti kraj pohlepe. Kad postanem SVE. Kad se potraga dovrši. Kad mi svitac zasvetli iz usta. Kad postanem Venecija. [...] Kad oslobođen tela појурим kroz žila bilja, potoke, oblake, zvezdane magline... i čitav misterium tremendum. To umnogostručenје će biti najzбудљивije на svetu, ali tragično, jer nema мене (Пиштало 2011: 156).

У роману *Венеција* карневализација је дата кроз миметичку слику прославе/параде/јавног весеља пре почетка ускршњег поста, као хронотоп на ком се одвија део радње романа, као интертекстуална референца, слика света, позиција јунака, као идеја прикривена низом метафора, као структура

¹ Бахтин ће с тим у вези рећи: „U stvari, karneval ne zna za podelu на izvodače i gledaoce. On ne zna за rampu, čak ni у njenom заčetnom облику. Rampa би razorila karneval [...]. Karneval се не posmatra – у njemu се живи, i у njemu живе сви, пошто је он по својој идеји опštenarodan. [...] За време karnevala игра сам живот, prikazuјуći – без scene, без rampe, без glumaca, без gledalaca, то јест без било које уметничко-позоришне специфичности – другу slobodnu (nesputanu) formu svoga postojanja, свој prepород i obnovу на најдубљим načelima” (Бахтин 1978: 13).

дела. У сваком од поменутих видова карневализације присутне су неке од карактеристика које, позивајући се на Гетеа, издваја Михаил Бахтин. То су:

[...] специфична празничност bez strahopoštovanja, potpuno oslobađanje od ozbiljnosti, atmosfera jednakosti, slobode i familijarnosti, smisao pogleda na svet svojstven nepristojnostima, lakrdijska ustoličenja-svrgnuća, veseli karnevalski ratovi i tuče, parodijski disputi (Бахтин 1978: 271).

Све горенаведене видове покушаћемо да аргументујемо и образложимо полазећи од граничних уоквиравања. Представићемо једно виђење међусобног односа неких паратекстуалних елемената – наслова, поднаслова, међуналова и епиграфа, али и свих ових перитекстуалних елемената у односу према интратекстуалним граничним позицијама, због чега ћемо у разматрање укључити проблем инципита и експлицита, и у вези са њима почетне и завршне реченице како појединих поглавља² тако и целог наратива.

Полазну тачку у истраживању представљају когнитивни оквири, као менталне активности захваљујући којима на одређени начин поимамо текстове које читамо. Сигнали који активирају оквире за специфично схватање књижевног текста долазе са самих страница дела. У том контексту посебан значај имају тзв. гранична уоквиравања – процес који подстичу сигнали са рубова текста. Жерар Женет је још крајем двадесетог века (1996) описао те граничне сегменте текста као паратекстуалне елементе (Женет 2001). Паратекст је оно што омогућава тексту да постане књига и да буде понуђен његовим читаоцима или публици уопште.³

Међутим, поменути аутор, проучавајући лиминалне позиције књижевног текста, у њих не укључује инципит и експлицит. То чини годинама касније Вернер Волф (2006) у разматрањима и закључцима који допуњавају значења и функције женетовског схватања граница књижевног текста. Како смо се у ранијим истраживањима детаљно бавили прегледом ових појмова (Вуловић 2016), овде ћемо поменути само базична одређења: инципит представљају оне реченице које отварају књижевни текст; то су, како каже Луј Арагон – који је први о инципиту и писао – „улазне реченице” које усмеравају развој романа ка ствараоцу „који га само чита”. Арагон инципит види као зачетак комуникације усмерене ка свим инстанцама у додиру са текстом; управо због такве природе он му на хијерархијској лествици додељује повлашћено место. Читање инципита, како од стране ствараоца тако и од стране читалаца, право је „раћање” текста (Арагон 1969).

С друге стране, експлициту, као морфолошкој завршници наратива, поменути аутор чини се да укида било какав значај. То се показује сликовитим објашњењем у коме је искоришћена метафора пута: „Почети, то значи говорити, писати. Завршити, то само значи ућутати. Због тога [...] придајем већу важност почетној него завршној реченици. Докле год нема почетак, стаза није стаза. А стаза која се губи ипак је била стаза” (Арагон 1969: 95). Да се

² Многа поглавља романа можемо читати и као аутономне текстове.

³ На нашим просторима морфолошким и когнитивним оквирима посебно се бавила Снежана Милосављевић Милић (2001; 2014).

дијалог не укида морфолошким крајем можда најбоље потврђује искуство поновног читања, које нагони на активирање когнитивних оквира у складу са већ стеченим увидом у крај приче. Мило Ломпар (бавећи се феноменом краја код Црњанског) у том светлу закључује: „Samo završetak, dakle, omogućava dva različita čitanja: ono što u prvom čitanju najduže biva skriveno, u drugom čitanju postaje putokaz za čitaoca. Početak je, međutim, nemoćan za takav efekat, jer se on drugi put čita sa senkom završetka” (Ломпар 1995: 254). Експлицит није дефинитивни крај приче, јер он активира оквире за нека друга уоквиравања видљива у различитим верзијама читања одређеног наратива. Текст свој пуни потенцијал реализује тек експлицитом. Према томе, онај значај који има инципит у једнакој мери има и експлицит као јако место текста.

Вратимо се сад уочавању поступака карневализације на поменутиим рубовима текста у роману *Венеција* Владимира Пиштала. Наслов је дат метонимијски, као језгро широко постављене карневалске слике света. Чак и само име Венеција у себи садржи идеју потраге, преокрета, незавршености. Приповедач овако објашњава наслов: „Veni etiam – dođi opet. Тако неки преводце пјено име. Она је мит о већном повратку” (Пиштало 2011: 136). Међутим, идеја сталног просторно-временског враћања као потрага за могућим световима зачиње се много пре нараторовог образложења, а захваљујући когнитивним оквирима читалаца. Прва асоцијација сваког савременог читаоца на помен Венеције је карневал. Када се у поднаслову нађе назнака „књига метаморфоза” јасно се имплицира промена коју отвара карневалска слика Венеције. Тако она постаје метафора преображаја. Сам Пиштало ће рећи:

Роман прожима хераклитовски осећај пролазности. У њему се, баш као код Овидија, појавни облици мењају из једних у друге. Стварно је оно што је коначно а коначно није ништа. Цео свет се мења као облак. Само спорије. У променљивом свету, свако привремено обличје је маска. Маска је тако мала обмана у великој обмани света (Огњеновић 2011).

Приповедач с ових позиција креће у трагање, а оно је вишеслојно. Кроз често поновљено, некада делимично варирано питање „Јесам ли то (стварно) био ја?” открива се транссветовна природа приповедача, који покушава да пронађе везу између овостраног и оностраног света, да је осмисли и тиме учврсти свој идентитет. Јунаку је преко потребан тај *други свет*, у који жели да уђе без пробијања граница, што је могуће само уколико су оне укинуте; то је нудио карневал. „Iskustvo me je uverilo da se ne mora pribeci tom obijackom odnosu prema stvarnosti. Naime, može se pronaći drugi svet ne napuštajući onaj u kome živimo” (Пиштало 2011: 145). Карневалска игра која искључује границе помаже формирању идентитета на тај начин што субјекат себе спознаје кроз преузимање и признавање других улога из властитог окружења. Тако „svoj identitet razvija srazmerno svojoj ulozi” (Јаус 1978: 436). Наратор није само покретач властите потраге. Он је уочава и у свим ликовима с којима на било који начин долази у контакт, те на тај начин оверовљава своју мисао: „Venecija mi je pružila drugi svet u ovom” (Пиштало 2011: 146). У тексту се она оваплоћује и кроз културна, историјска, друштвена трагања, али је најчешће у центру пажње карневалска природа способна да се преобрати у друге и преобрати друге. То значи да негирање животне праксе путем свеча-

ности не подразумева подвојеност светова⁴; напротив, оно укључује, како би Јаус рекао, „вгацање из естетичког у практично искуство” (Јаус 1978: 435). Асоцијативна идентификација, постигнута у овом случају у карневалској игри, продужава се и улази у живот тенденцијом ка периодичном понављању, али и преношењем модела из игре у свакодневни живот. Ту се огледа друштвеностворна функција овог типа идентификације: „[U]česnik u igri svoj identitet može razviti u toj meri u kojoj tokom igre uzima držanje drugih i saživljava se sa načinima komunikacije, koji u vidu očekivanja vezanih za određeno ponašanje, sa svoje strane mogu pred-orijentisati društveni život” (Јанус 1978: 438). Када се све ово има у виду јасно је због чега се приповедач одлучује баш за Венецију као метафору идентитетске потраге.

На крају се не долази до одговора на питање, али се путем метаморфозе долази до истине да заокружености нема, нема целине, има само вечног прожимања, протока, преображаја – идентитет открива своју карневалску природу. Бахтин, образлажући карневалско схватање света, подвлачи да се оно супротставља свему коначном и завршеном, ограниченом и окамењеном, а афирмише променљиво, нестално, „у настајању”, па с тим у вези и игриве форме (Бахтин 1978: 18). Јунак романа *Венеција*, позивајући се на филм *Казанова* као подстицај за откривање другог света у стварном свету, изриче следећи коментар: „Сео svet je bio dosadan. Ovaj film nije. Seo svet je bio konačan. Ovaj film nije” (Пиштало 2011: 12). Сасвим у складу са тим, на самом крају Венеција остаје неоткривена, те у експлициту у последњој потцелини названој „Магла”, у оквиру поглавља „Метаморфозе”, видимо слику града прекривеног маглом као маском. То је, не случајно, последњи дан карневала. Приповедач након много лутања и даље не допире до ЊЕ (Венеције): „Торњеви i balkoni palata su bili promenjeni. Tražio sam je u opijumskoj magli, u kojoj su se nemo mimoilazili galebovi. Nemo su se mimoilazili i čamci. I karabinjeri. Ušuškan u magli mislio sam: – Kako je izgledao Betovenov imaginarni sluh?” (Пиштало 2011: 157). Тон је нестало, а ускоро ће нестати покрет и слика, показујући да свет који називамо стварним уопште не мора бити стварност. И ту се морамо опет вратити на питање „Јесам ли то био ја”. Приповедач, у делу романа овако насловљеном, као одговор нуди следеће:

Venecija, koja me je obavijala, za mene je postala metafora duhovne potrage. Neko je jurio i tragaо za njom. Pas je laјao за svicem. Je li onaj ko je laјao nastavio da juri? Jesam li to bio ја?

To bi bio idealan epitaf:
Jesam li to bio ја? (Пиштало 2011: 133).

Откривајући Венецију као метафору, приповедач цео свет види као пројекцију једне ствари у другој, а то води до питања: шта је метафора? Владимир Пиштало ће рећи:

⁴Бахтин језгро карневала види на граници уметности и живота. Зато ће рећи да је карневал „sam život, ali uobličен na poseban način igrovnom slikom” (Бахтин 1978: 13). Он је привремена форма живота, „koја nije prosto izvodena nego koјom se gotovo stvarno (za vreme karnevala) živelo”.

Metafora direktno uočava dublje veze među površno nesličnim pojavama. Она је pupčana vrpca među stvarima. Taj maskirani Merkur donosi poruke iz podsvesti. Metafora jeste maska. Metafore su ideje maskirane u slike. Njima duša sebi govori u snu. Najlepši odgovor je dao Ortega i Gaset. On je rekao da je metafora alatka koju je Bog zaboravio u svetu kad ga je stvarao (Огњеновић 2011).

Исту мисао понавља и његов приповедач у роману.⁵ Цела књига прекривена је метафорама које покушавају да допру до суштине ствари. То је видљиво већ на први и површно бачен поглед на текст, захваљујући међунасловима попут следећих: „Лов на лавове”, „Излазак из Пене”, „Свет избрисаних лица”, „Медитеран”, „Алеф”, „Повратак на Итаку”, „Јесам ли то био ја?”, „Метаморфозе”, „Маске” и др. Наравно, сви они виђени су као такви захваљујући вези са насловом целог текста – обједињујућом метафором која значењски потенцијал засићује и надограђује управо захваљујући делићима мозаика од којих је сачињена.

Роман апострофира бахтиновски схваћену карневализацију као релативизацију званичног у оквирима тренутног, привременог, а омогућеног спојем видљивог и привидног, актуализованог и виртуелног, свакодневног и изузетног. Зато и не чуди што прва целина поглавља „Лов на лавове” носи наслов „Почнимо у поноћ”. То је лиминални хронотоп, *међу јавом и мед сном*, који представља праг чијим преласком почиње метаморфоза. Слика поноћи је двострука: с једне стране то је време отварања венецијанског карневала, а с друге, „topla zimска ропоџ” (Пиштало 2011: 8) у Београду. Исто (поноћно) време на два различита места у различитим епохама, при чему једно мења друго, или боље рећи карневалско разара стварно/представља субверзију стварног. Преображај се не региструје случајно на улицама Београда.⁶ Посматрач се налази на отвореном простору који призива карневалски трг, улицу. Обртање видљиво у просторним детаљима, имплицира негацију постојећег која истовремено обнавља и препорађа. Физички изглобљене/изокренуте ствари из непосредног окружења указују на много комплекснију разградњу целокупне слике света и постојања – то је „свет наопако”. У том светлу лакше се открива пародирање, травестирање, свргавање и устоличавање које предузима приповедач. Када за Београд каже да је невиђен, приповедач отвара један од могућих светова. Он не поништава одредницу, већ скида покров са прикривеног, што објашњава на другом крају приче: „Verujem da treba pronaći drugi svet u skrivalici ovog sveta i da je svako dobro zapažanje deo neovdašnjeg” (Пиштало 2011: 145).

Прва слика венецијанског карневала у ствари је приповедачева парафраза почетка филма *Казанова* Федерика Фелинија. У инципиту се нашао

⁵ „Citirao sam Ortega i Gaseta da je metafora alatka Stvaranja koju je Bog zaboravio u svetu” (Пиштало 2011: 144).

⁶ „Svetla su bila nepersonalna forma života. U restoranu Zagreb stolice su bile složene na stolovima. Noge stolica su – u karnevalski obrnutom svetu – upirale u tavanicu. Crvena slova robne kuće Beograd padala su niz fasadu. Manekeni u Centrotekstilu su stajali u Anubisovom polukoraku. Nisam znao da li je svet prurušen ili je ovo pravo lice? Noćni Beograd je postao magičan. [...] Bilo je to u Beogradu. Čuli ste za mesto pod istim imenom ali ne ovo. U izvesnom smislu to je bio neviden grad, mada se fizički nije promenio. Promenio mu se smisao” (Пиштало 2011: 12, 13).

текст који је подстакао приповедача на трагање. Као гимназијалац он одлази на ФЕСТ и, после одгледаног филма, почиње стварност да доживљава као лажну. Тај тренутак наглашен је међунасловом „А кад сам напустио биоскоп...” након чега се нижу испрекидани кадрови тока свести: „Jesam li to ja? Mi smo ti. Ti si ja. [...] Zašto svet ne bi uvek mogao da bude ovakav, uzbudljiv. Uzbudjujući” (Пишталo 2011: 8).

Друга два огледалски постављена поглавља – друго („Гимназија”) и тридесет четврто („Духовна потрага”) – у пуној мери отварају простор карневалском. На једном крају је младић заробљен у хијерархијски канонизованом свету, а на другом онај који је успео да га рекреира. Епиграфи објашњавају почетак и крај потраге: „Svi nešto znaju, jasno im, ja jedini kao da sam glup, izgubljen” (Пишталo 2011: 9), „Nikad човек неће бити на миру на земљи. Ni jedna mu forma ne odgovara” (Пишталo 2011: 144). Венеција је та која је, као метонимија преображаја, омогућила излазак из форме, калупа, клишеа и понудила слободу. Како би се јасније сагледало „поновно рађање” човека, почетак и крај понављају просторну позицију лика: „Ujutru se trebalo vratiti u gimnaziju, sa rešetkama na prozorima u prizemlju” (Пишталo 2011: 9) и „Vratio sam se, evo, na početak. U drugi sunčev sistem. U gimnaziju sa rešetkama na prozorima” (Пишталo 2011: 144). Поменути хронотоп на крајевима текста другачије је доживљен. На почетку је то кавез испуњен неспоразумима и нетрпељивошћу. Свет у коме је јунак боравио није дозвољавао постојање, јер све је било „механички и играно”. Зато излаз тражи у „nestvarnom gradu”, при чему не-стварност указује на карневалску природу новооткривеног места. Оно представља лек од отуђености која је владала у прозаичној садашњости: „Nestvarni grad mi je bio potreban kao protivotrov za nestvarnost mog života” (Пишталo 2011: 14). И док је у свакодневном животу све одређено, „класна, спиритуална и географска позиција”, искуство откључавања метафора кроз слику Венеције нуди излаз из механизације и мерљивости постојања. Искуство „Венеције” открило је јунаку „други свет у овом”. Пришавши јој и отворивши стотине значења која иза себе скрива, он схвата функцију своје потраге.⁷ Зато у целом тексту појам карневалског и карневализације треба тумачити као метафору, а никако само као дословну примену бахтиновског схватања овог појма.

Фелинијев филм јунаку открива постојање „света с друге стране”, света окренутог наглавачке. То је простор у коме је све пренаглашено, а управо како би се укинули хијерархијски односи и постигла слобода духа. То је, како би Бахтин рекао, фамилијарно освајање света.

Svet nije mogao da bude predmet slobodne, iskustvene i materijalističke spoznaje jer od човека су га удаљавали страх и страхopoштовање, јер је био прожет начелом хијерархије. Фамилијарно-улично освајање света [...] уништавало је и укидало све distance и забране створене страхом

⁷ „Човек као да се поново радио за нове, чисто лјудске односе. Отуђеност је привремено нестала. Човек се враћао самом себи и осећао се као човек међу људима. И та истинска човећност у односима није била само ствар фантазије или апстракција, већ се реално остваривала и доживљавала у живом, материјално-чулном контакту. Идеално-утопијско и реално, а привремено, стапали су се у том јединственом карневалском односу према свету” (Бахтин 1978: 17).

и strahopoštovanjem, približavalo je svet čoveku, njegovom telu, dozvoljavalo je da se svaka stvar dodirne, opipa sa različitih strana, da joj se uđe u unutrašnjost, da se okrene naopačke, da se uporedi s bilo kojom drugom pojavom, ma koliko bila uzvišena i sveta, da se analizuje, odmerava, meri i isproba – i sve to u jedinstvenoj ravni materijalnog čulnog iskustva (Бахтин 1978: 396, 397).

Управо с том намером током целе приче провлаче се кадрови наглашене телесности из Фелинијевог филма, у којима је све преувеличано и у којима се укидају забране и границе, а приповедач своју потрагу изједначава са Казановином. То је тражење вишег смисла, рекреирање света. Трагалац покушава да допре до Венеције – Венере. Тражи је у свим женама (мадона, опатица, мајка, сестра, трговкиња, тровачица, курва), али она му измиче, јер је недостижна. Приповедач се идентификује са Казановом, што у причи и открива. Зато за њега фелинијевска поетика, која нуди стилизованог Казанову као део карневалског контекста, представља прозор у сазнање света. Цео роман и поступцима обликовања представља одраз филма. То је видљиво на плану композиције: велики је број наслова и међунаслова испод којих често наилазимо на кратке покретне слике фелинијевске поетике. Поједина поглавља пресликани су филмски кадрови у којима је примаран поглед који прелази с детаља на детаљ. Томе треба додати и ритам романа који појединим пасажима наглашава музичку компоненту саобразну оној на филму, као и функцији коју у њему има: поменућемо овом приликом анафору, асиндет, полисиндет, рефрен и друге облике понављања.

Тумачење паратекстуалних елемената показало је да се управо на њима зачиње и богата слојевитост карневалских метаморфоза. То је уједно оквир од кога се кренуло у мноштво интертекстуалних веза. Небројена су реферирања на уметнике, научнике, филозофе и њихове текстове (у најширем смислу речи). Једни до других нашли су се Томас Ман, Милорад Павић, народни песници, Вивалди, Федерико Фелини, Јунг, Хераклит, Пети Смит, Лаза Костић... Тим (наоко неповезаним) набрајањем такође се упућује на карневалску природу у којој су се једни лако утапали у друге, а један свет преокретао у други.⁸ Тај свет је за приповедача, а преко њега и за имплицитног аутора, имао откривалачки карактер управо преко скривајућих форми. Као аргументација можда ће најбоље послужити указивање на фигуре замене и њихово образложење: „Simboli [...] nisu obične slike. – To su karije” (Пишталo 2011: 44); „Gosti su bili tako dostojanstveni da se nije znalo da li su ljudi ili alegorije” (Пишталo 2011: 47); „Ljudi su parodirali obučeni u sopstvene snove. Oko mene su šetale alegorije i živele metafore” (Пишталo 2011: 153). Карневал се у књизи оцртавао и у пародији и гротески које су некад само поменуте, објашњене, а понекад дате у поступку. Огледалски карактер оно је што чини базу текста Владимира Пиштала. Једна страна прелази у другу разграђујући је како би је опет створила. Тако се постиже *mise en abyme* претакања реда у хаос који ће створити нови ред. На почетку јунак каже устаљеним формама (професорима који су га „kinjili normativnim recitacijama” (Исто:10)): „Ви ћете своје

⁸ „Изгледало је да ће нас хаос карневала поново побркати” (Пишталo 2011: 152).

заборавити а ја своје нећу”); на крају откривамо да то из њега хаос проговара поретку.

Ово је само једно од лица ове карневал-књиге, која нуди још многа читања, тренутно недодирнута: трагање за прецима, за словенским коренима у Венецији, идејом Медитерана, културном баштином целог света. И роман, баш као и Венеција призива: *Veni etiam*, у сваком поновљеном читању постајући метафора нечег новог.

ЛИТЕРАТУРА

- Арагон 1969: L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Skira.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Вуловић 2016: J. Вуловић, О инципиту и експлициту као граничном уоквиравању (Преглед теорија), у: *Филолог, часопис за књижевност, језик и културу*, VII/ 13, Бањалука, 384–401.
- Волф 2006: W. Wolf, Frams, Framings, and Framing Borders in Literature and Other Media, у: W. Wolf, W. Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 1–40.
- Женет 2001 (1997): G. Genette, *Paratexts, thresholds of interpretation*, Cambridge: University Press.
- Јаус 1978: H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.
- Ломпар 1995: M. Lompar, *O završetku romana: smisao završetka u romanu Druga knjiga Seoba Miloša Crnjanskog*, Beograd: Rad.
- Милосављевић Милић, 2001: С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја штампа.
- Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, Виртуелна приповест и теорија урањања, Ниш: *Philologia Mediana*, VI/6, 17–37.
- Огњеновић 2011: V. Ognjenović, *Vladimir Pištalo za Art: Karneval je vrijeme za podsmijevanje kraljevima* <<http://www.vijesti.me/caffe/vladimir-pistalo-za-art-karneval-je-vrijeme-za-podsmijavanje-kraljevima-40442>> 23. 8. 2017.
- Пишталo 2011: V. Pištalo, *Venecija: „Knjiga metamorfoza”*, Zrenjanin: Agora.

Jelena V. Jovanović

VENICE AS METONYMY OF CARNIVAL METAMORPHOSIS IN VLADIMIR PIŠTALO'S WORK

(Summary)

Starting from Bakhtin's carnivalization, the subject of the work is the interpretation of the procedures by which it is revealed in the novel *Venice (The Book of Metamorphosis)* by Vladimir Pištalo. Special attention is focused on the headline and other peritextual elements (subtitles, subheadings,

epigraphs) and incipit and explicit as positions on which the lamination of carnival metamorphosis is started and enriched. At the same time, this frame is the starting point for the interpretation of inter-textual connections; primarily initiated by the narrator's addressing works and authors of world and national cultural heritage (the work offers an interpretation of the connection with the film *Casanova* by Federico Fellini). What was also observed during the research was the specific way of constructing possible worlds typical for carnival- their mutual intersections, points of contact and separation. We interpret this aspect by indicating the associative identification achieved in the carnival game.

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 1. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛСКИ СВЕТ „СА ДРУГЕ СТРАНЕ” И ТРАНСФИКЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА

*Осетљиво уво увек хвата чак и најудаљеније облике
карневалског осећања света.*

М. Бахтин

Полазећи од Бахтиновог одређења карневалског света као света „окренутог наопачке” или „света с друге стране”, у раду разматрамо амбивалентну природу карневалских ликова чије су метаморфозе у основи њихових транссветовних идентитета. Промене и мултипликације јунака сагледани су са аспекта недовршених метаморфоза јунака, двотелесних ликова, „обратног лица” – негације и наличја и двотоналне речи. Будући да је изворни текст за тумачење ових поступака карневализације роман Милорада Павића *Друго тело*, преиспитује се Бахтинова теза о губљењу жанровске обликотворне снаге карневала у књижевности 20. века. Притом се указује на трансгресивну природу приповедача и читаоца који у жанровски хетерогеној структури постмодернистичког текста и сами постају удвојени и преокренути карневалски ликови.

Кључне речи: карневалски свет, мултипликација јунака, транссветовни идентитети.

1.

У овом раду непосредно доводимо у везу чувени и утицајни Бахтинов концепт о карневализацији књижевности¹ и феномен трансфикционалних идентитета књижевних ликова како бисмо указали на степен интерпретативног потенцијала који носи теорија карневализације, те на њене апликативне домете у односу на проблем трансфикционалности. Као кључно место њихо-

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

¹ У раду разматрамо Бахтинове текстове: *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1978), *Проблеми поезике Достојевског* (2000), *О роману* (1989).

вог сусрета могао би се издвојити актуелни теоријски концепт света приче. Како је карневалски свет сагледан у релацији, у односу на официјелни, (конвенционално) прихватљив свет, као његово „наличје”, „окренут наопачке” или „свет с друге стране”, имплицитно му је приписан транссветовни карактер, што нарочито долази до изражаја у опису карневалских ликова.

1.1. Недовршене метаморфозе јунака

За разлику од оштрих граничних линија видљивих унутар актуелних типологија транссветовних путовања јунака (Долежел 2008; Рајан 2006; Дененберг 2008, 2013),² у карневалу трансгресивне путање лика имају више векторска својства: обележавају их интензитет, правац и смер, као и градацијске, ступњевите промене које, и када су потпуне, чувају трагове претходних идентитета. У томе се огледа она важна амбигвитетна црта карневалских ликова. Високи степен метаморфозе јунака у Бахтиновом концепту карневала има средишње место јер се доводи у везу са карневалским доживљајем смрти као тренутка обнављања живота, чиме се афирмише тзв. „весело карневалско време”. Међутим, управо је природа те карневалске метаморфозе оно што чува траг трансфикционалне путање кроз различите светове. Јер, у Бахтиновом тумачењу реч је, заправо, о „моменту недовршене метаморфозе”, амбивалентној позицији која, премда промењена, чува многоликост својих претходних верзија. Уместо трансфикционалног идентитета као стабилне категорије (покаткад импликован у поменутих посткласичним типологијама), Бахтинов концепт отворене, процесуалне трансгресије јунака истиче његову динамичку природу која се опире сваком коначном усидрењу. У теоријском контексту уочавамо компатибилност овог гледишта са концептом „морфинга” М. Л. Рајан под којим се не подразумева нагло и дефинитивно, већ постепено и дуготрајно преображавање.³ У оба случаја нагласак је на динамизму самог процеса а не на његовим исходима. Противуречна природа ових јунака као да се истовремено може читати и преко критеријума „експанзије” и „модификације” и „трансгресије” (Рајан 2006). Такође, они својим амбигвитетом потврђују и порозност граница међу световима, онај свеопшти дух релативизоване истине који Бахтин често наглашава када пише о карневалу.

Уместо да путују из једног света у други, карневалски се јунаци крећу кроз светове путањом која није ни фиксирана, нити једносмерна и линеарна, већ чешће реверзибилна, мултипликована, или, штавише, неодређена. Момента недовршене метаморфозе, осим што указује на лиминални статус трансфикционалних идентитета, сугерише и њихову начелну отвореност. Такви квалитети иду у прилог афирмацији својеврсних меких верзија трансфикционалних ликова, за које, чини се, доскорашња наратолошка и посибилистичка теорија није имала слуха. На другој страни, управо ову идентитетску ознаку

² Уп: „Када се нека фикционална особа премести из једног света у неки други, она може бити радикално измењена” (Долежел 2008: 30).

³ Више о овом концепту в. у: Милосављевић Милић 2016: 32.

постулирају поједини актуелни дискурси, попут оних унутар студија културе, уз наглашене политичке конотације.⁴ Радикализација овог типа могла би довести у питање саму оправданост или релевантност трансфикционалних верзија. Ништа мањи проблемски изазов не нуде ни значењске импликације проистекле из Бахтинових запажања о метафоричној природи карневалских трансгресија јунака, о којима говори и поводом Раблеа и поводом Достојевског. Оба гранична случаја можемо посматрати и као питање домета теорије о трансфикционалним алтернацијама која би у свом радикалном облику водила до архетипског мега-јунака, као инваријантног прототипа свих алтернатива књижевног лика.⁵

1.2. Двотелесни ликови

У тесној вези са амбивалентношћу или „вечитом недовршености света” коју карневал изражава, јесте и двотелесност, не само ликова, већ у проширеном смислу и историјска двотелесност. Типичне карневалске двотелесне слике Бахтин објашњава дубинским дуализмом светова који је у средњем веку чувао неоплатонистички концепт о ступњевитости космоса и постојању виших и нижих светова (Бахтин 1978: 417). (Транс)телесне травестије средњовековног човека, који је „*živeo dvama životima: zvaničnim i karnevalskim*” (Исто: 123), биле су саставни део те особене „*telesne atmosfere narodnoulіčnog dela praznika*” (Бахтин 1978: 246). Притом је размена тела праћена различитим начинима прерушавања и маскирања. Овај аспект, да кажемо, видљиве, материјалне трансгресије захтевао је неку врсту телесног снижавања у смислу који Бахтин означава синтагмом „*gazuzdana groteskna slika tela*” (Бахтин 1978: 246). Мешавина животињских и људских облика (маска чудовишта), телесна преувеличавања, „*veliko telo*” (маска дива), одступања од телесних норми (Маври и црнци), изрази су отеловљених транссветовних метаморфоза. Међутим, упркос негативној, обрнутој хијерархији, која афирмише доње, материјално-телесне сфере (исцрпно тумачене у Раблеа), ови облици телесног снижавања су, заправо, носили виталистички карактер свеколиког рађања и обнове живота. Инспирисан Гетеовим описом италијанских карневала, Бахтин заједно са немачким песником истиче да *друго тело*, заправо, значи обнављање, метаморфички знак поновног рађања.

Оваква истраживачка перспектива, упркос свом незаобилазном историјском контексту, проблематизује досадашња тумачења трансфикционалних статуса ликова који се тичу његовог правца и квалитета (етичког или метафизичког). Одељене „боље” или „горе верзије јунака” (Даненберг 2008) само су граничне и, свакако, не једине две могућности транссветовних релација. Штавише, ни напреднија трипартитна опција са релацијама „прекла-

⁴ Бахтинов став о народној бесмртности као еквиваленту релативности постојеће власти и владајуће истине могли бисмо посматрати у аналогiji са савременом тезом о трансгресији као побуни против устаљеног поретка, посебно израженој у оквиру студија културе.

⁵ Овакав приступ може се наћи унутар архетипске и митолошке критике, као и у актуелној афективној наратологији.

пања”, „ширења” и „укључивања” (Рајан 2013) није довољна да теоријски покрије Бахтинов концепт двотелесних јунака. Кључни критеријум који се у савременим теоријама покаткад превиђа, тиче се временских аспеката трансгресије,⁶ не само у контексту синхронијске поетике, већ унутар, чини се, комплекснијег и релевантнијег поља дијахронијских истраживања који рачунају на историјску конкретизацију.

Могућности за бахтиновску ревизију савремене теоријске платформе налазимо и код концепта двојника, омиљеног и незаобилазног при проучавању трансфикционалних идентитета, али и парадигме целокупног Бахтиновог мисаоног система. Бахтин указује на „типичан народно-празнични карневалски *комичан пар* заснован на контрасту („*debeli i suv, star i mlad, visok i nizak*”, Бахтин 1978: 218), или на сличности, као што су „*dvojnici-blizanci*” (Бахтин 1978: 120). У погледу стилске ресемантизације парњачких односа нарочито је инспиративно Бахтиново тумачење пародичних двојника, честих код Достојевског. Иако се у овом случају не чува критеријум личног имена као стриктног означитеља,⁷ ове интратекстуалне фикционалне трансгресије (унутар једног актуелног света приче), читане на бахтиновски начин, иду у прилог динамичкој концепцији идентитета јунака и његовој амбивалентној природи. И у овом случају на сложеност односа између пародијских двојника тешко се могу применити познате класификације транссветовних односа. Најсликовитије ће то сам аутор објаснити: „*karnevalski parovi po suprotnosti na razne su načine i iz raznih uglova parodirali jedan drugog, to kao da je bio čitav sistem krivih ogledala – ogledala koja su izduživala, smanjivala, iskrivljavala u raznim pravcima i u različitim stepenima.*” (Бахтин 2000: 121)

Једно од слабих места у теорији трансфикционалних јунака јесте групни лик. О његовим верзијама готово да се уопште није писало. Бахтиново промишљање „*karnevalske gomile*” („*U ovoj celini individualno telo do izvesnog stepena prestaje da bude ono samo: kao da je moguće razmenjivati tela, obnavljati se; prerašavanja, maskiranja*”, Бахтин 1978: 272), могло би указати на имплицитни трансфикционални потенцијал групног или колективног лика, нарочито у односу на релацију са појединачним јунаком и на њихово узајамно позиционирање. Истичући да се не ради о обичној гомили и непосредно инспирисан Гетеовом синтагмом „*velikodušno telo*”, Бахтин народ у карневалу сагледава као „*duboko konkretnu i čulnu*” организацију. Занимљиво је да ово интригантно виђење трансгресије појединачног у „*masovno telo*” сугерише и могућност реверзибилног процеса, чак и ако саму појаву апстрахујемо од атрибута карневалске обнове као позитивног предзнака конверзије.

⁶ На то указује и Х. Даненберг у критици Женетових темпоралних фигура. В о томе у Даненберг (2008: 47).

⁷ Долежел указује на преименовање као начин грађења трансфикционалних верзија у пост-модернистичким прерадама које не поштују увек семантику стриктног означавања (2008: 223).

1.3. „Обратно лице” – негације и наличја

Чини се да би један од најрадикалнијих облика трансфикционалних ликова могао бити онај који се оцртава у ништа мање изазовном и запањујуће модерном Бахтиновом концепту карневалске негације јунака. Полазећи од констатације да „negiranje u narodno-prazničnim slikama nikad nema apstraktno, logičko obeležje”, већ је „uvek slikovno, očigledno i oripljivo”, Бахтин у негацији види једну од манифестација карневалског изокретања, јер она у себи садржи „obratni predmet, naličje negiranog predmeta” (Бахтин 1978: 427). У питању није, дакле, пуки апофатички принцип негирања, који би један свет заменио другим, или на место поништеног идентитета поставио нови; смисао „obrnutoг sveta”⁸ или „sveta okrenutoг naglavačke” јесте у афирмацији метаморфозе која, као што смо већ поменули, чува континуитет прошлог и будућег, претходног и потоњег, вечног кретања и промене. Издвојивши два типа негације: просторновременску или хронотопичну и смисаону („igra negacije”), Бахтин, заправо, повезује тематски (хронотопски и сужејни) план књижевног текста са идеолошким (метафизичким). „I smisao, kao telo, ume da se obrne. I u ovom i u drugom slučaju slika postaje groteskna i ambivalentna” (Бахтин 1978: 432). Оба типа негације изражавају „dvotelesne celine sveta i igre vremena, koja istodobno i razara i obnavlja, smenjuje i zamenjuje svaku stvar i svaki smisao” (Бахтин 1978: 432). Ово „jedinstvo dvotelesnog sveta”, које чува траг свог претходног постојања, укључује и једну хипотетичку, виртуелну димензију живота јунака јер, „nepostojanje predmeta je njegovo obratno lice, njegovo naličje; „uništeni predmet [...] kao da postaje naličje novog predmeta što je došao na njegovo mesto” (Бахтин 1978: 427).⁹

Апликативни методолошки потенцијал ове идеје, која подсећа на интригантни *принцип комплементарности* из физике с почетка 20. в.¹⁰, још увек није у књижевнотеоријским радовима досегао оне домете које је Бахтинова мисао антиципирала, чак и ако занемаримо њено често прећутно постструктуралистичко присвајање. За проучавање трансфикционалног статуса ликова ова могућност невидљивог алтернативног двојника, присутног у лакуни одсутног, отвара нове перспективе, нарочито у контексту постмодернистичких прерада (нпр. трансфикционална конфабулација у историографској метафикцији), или трансмедијалних стратегија. Актуелни теоријски интерес за нестабилне и мултипликоване идентитете морао би и на методолошкој и на идеолошкој равни у Бахтиновој теорији карневализације имати свог незаменљивог саговорника.

⁸ Пишући о Раблеовом рушењу средњовековне вертикалне хијерархије, Бахтин помиње фолкорни поступак „izokrenute hijerarhije”, односно, „sveta наорачко” као „pozitivne negacije” (1978: 420).

⁹ О негирањем световима као подврсти ВН и аспекту трансфикционалног идентитета ликова, в. у: Милосављевић Милић: 2016: 51.

¹⁰ О овом принципу као једном од типова постмодернистичких прерада в. Рајан, 2006.

1.4. Двотонална реч

Конзистентност Бахтинове теорије препознаје се у доминантној идеји дијалогичности која прожима све његове радове. За феномен трансфикционалних ликова дијалогска реч је важна јер скреће пажњу не само на дословно алтернативне говорне исказе јунака већ на дубљу узајамну везу између семантике транссветовних путовања и двотоналне речи. Ову везу треба тражити у логици жанра,¹¹ с једне стране, и историчности књижевног лика унутар дијакхронијске поетике, са друге стране, на сличан начин на који се данас приступа теорији интертекстуалности.¹² У основи, путовање јунака кроз различите текстуалне светове увек отвара питање интертекстуалних релација, често врло сложених. Бахтин, заправо, и не раздваја језичко и иконичко/тематско удвајање, што је и разумљиво, с обзиром на то да се поетика карневаллизоване књижевности непосредно наслања на нискомиметске народне жанрове у којима још увек преовладава жива, неиздиференцирана говорна реч. Исти ови извори заслужни су и за историчност (условно, реалистичност) карневалске дијалогске речи и слика, за својство које се непосредно исцрпљује са завршетком ренесансе.

Порозност граница између стварности и фикције и когнитивистички заокрет у рецепцији књижевног лика који рачуна на полиморфност, као учинак трајних мултипликација (метаморфоза), како код меких тако и код експлицитних верзија, уз одбацивање есенцијалистичког приступа, могли би бити додатна мотивација за успостављање аналогије између Бахтиновог концепта двогласне речи (ефектно представљене метафором точка који „fiksira prestano premeštanje i uzajamno sjedinjavanje” негативног и позитивног момента, Бахтин 1978: 451) и транссветовног статуса лика. Зато је и динамизам трансгресија, а не само миметичка уверљивост и психолошка дубина, оно што трансфикционалне ликове чини живим, комплексним и интригантним, посебно у случају рачвастих и неприродних наративних мултиверзума, или код трансмедијалних путујућих јединки.

2. Друго тело романа

Апликативни потенцијал теорије трансфикционалног идентитета у контексту Бахтиновог концепта карневализације покушаћемо да покажемо на примеру романа *Друго тело* Милорада Павића. Карневал се као тема, сижејна карика и елемент хронотопа јавља у 8. поглављу другог дела романа, под индикативним насловом „Комедија слугу”. У њему је описан венецијански карневал у коме, између осталих, учествује и главни јунак овог дела романа, Захарија Орфелин.

¹¹ Овде имамо на уму рецепцијски аспект жанра, који је Бахтин истицао, као и когнитивне услове интертекста.

¹² Као што „nema neutralne reči” („i pohvala i pokuda”, Бахтин 1978: 437), нема ни неутралног идентитета јунака.

Лик Орфелина има амбивалентни трансфикционални статус вишеструких верзија. Његов екстратекстуални идентитет (прототип) је историјска личност српске књижевности и културе епохе барока. Имајући у виду Павићеву професионалну и научну посвећеност књижевноисторијским истраживањима српског барока, није необично што у роману налазимо доста фактографских елемената који упућују на овај период. Фикционалну биографију Орфелина писац гради и помоћу историјских података као што су: Орфелинов боравак у Венецији и ревизорски рад у ћириличкој штампарији Димитриса Теодосија, објављивање монографије о Петру Великом, неслагање са Волтером, супруга Ана, која се бавила музиком. Фактографску основу имају и многи други ликови који се у поменутом поглављу јављају као екстратекстуални парњаџи:¹³ Марин Држић, Волтер, за кога је Орфелин чуо да би се могао наћи под неком карневалском маском, Казанова, такође само хипотетички присутан у карневалској гомили, Димитрис Теодосије, власник српске штампарије. Ови ликови су својеврсне једнодимензионалне верзије трансфикционалних идентитета јер, будући само поменути, немају додатну сужејну функцију.

Игру са вишеструким фикционалним умножавањем главног јунака Павић започиње већ преко семантике стриктног идентитетског означитеља – имена, тј. његовим поновним крштењем. Орфелиново венецијанско име је Сакаријас, а у обе варијанте етимологија упућује на изворно значење овог старог хебрејског имена као „сећање Бога” или „многе нијансе сећања”, у виду неодређене меандриране контемплације.¹⁴ Библијска верзија овог лика познаје две варијанте: као отац Јована Крститеља (Лука 1: 5) и жртва мистериозног убиства (Матија 23: 35, Лука 11: 51).¹⁵ Ако кренемо путем интертекстуалне детективике (један од херменеутичких метода у рецепцији Павићевих романа), а у потрази за оним што Долежел назива „лозом транссветовног идентитета” (2008: 231), уочавамо могуће преузимање библијског наративног предлошка из Лукиног јеванђеља у коме је описан сусрет Зарија и архангела Гаврила, који му доноси радосну вест о рођењу сина Јована. У роману ову интертекстуалну реминисценцију налазимо у метафоричној значењској релацији транссветовних и трансфикционалних јунака, Орфелина и Гаврила Стефановића Венцловића, у смислу духовне и просветитељске мисије за српски народ коју Венцловић започиње а Орфелин наставља.

У процесу даљег идентитетског преозначавања Орфелин у карневалској улози постаје (транс)фикционалн јунак популарне ренесансне комедије *dell arte*, где се опет преображава у својеврсну верзију стварне особе (самог себе), будући да једино он и његова интимна пратиља, по логици жанра, не носе маске. Мултипликација светова која се остварује топосом метатеатарске игре (позориште у позоришту), имајући у виду театарску природу карневала, омогућава главном јунаку да, крећући се кроз светове, мења улоге. Амбива-

¹³ Као и у осталим деловима романа где има доста екстратекстуалних копија, нарочито у поглављу о Гаврилу Стефановићу Венцловићу.

¹⁴ <http://www.abarim-publications.com/Meaning/Zacharias.html#.Wfj0FsbasdU> 9. 9. 2017.

¹⁵ У Библији у преводу на српски као „Зарије”.

лентни, карневалски статус ових травестираних идентитета додатно се динамизује и тиме што Орфелин учествује баш у комедији dell'arte, у чијем је жанровском канону непрекидна импровизација типизираних улога, што указује на њихово изворно трансфукционално својство. „Они изводе пред гледаоце пет-шест ликова који увек имају иста имена, исте маске и исту одећу, али сваки пут одиграју неку другу причу”, рећи ће Ана Поце Орфелину.

Улазак у (мета)фукционални свет ове специфичне уличне представе, не само да онемогућава фиксирање јунака унутар света приче већ и дестабилизује његов фукционални статус. Играјући самог себе¹⁶ (улога коју му је Ана наменила, јер је довољно да се љуби, што „одлично уме”), романескни, карневализовани и драматизовани Орфелин постаје, као у кривом огледалу, јунак обрнуте, симулиране стварности. Његово лице без маске, парадоксално, афирмише негацију као невидљиву маску. Овај миметички испражњен *Орфелин у улози Орфелина* (али, ипак, улози) спаја у себи карневалску логику дехијерархизоване трансгресије (попут Бахтинових граничних форми лакрдијаша и луде: и улога и стварност, „на граници живота и уметности као и некаквом међупростору” 1978: 15) и Бодријаров симулакрум. У том привиду и *стварни* коитус на крају представе не може се читати само као вид карневалске цитатности, већ и као знак парамиметичке, отеловљене цитатне референцијалности.¹⁷

Порозност граница међу световима¹⁸ која се мотивише атмосфером карневала, а резултатура транссветовним прекорачењима, у роману илуструју још неке цитатне маске; такав је лик гатаре која Орфелина снабдева чудотворном водицом и лик вампира Ђорђа. Типичне реминисценције на карневалску слику света: „slobodna karnevalska gestikulacija”, Бахтин 2000: 123 („једна сервета показа Захарији како може саму себе да подоји”), обредне карневалске мистификације, мотиви гатања и пророчанства, Павић проширује инкорпорисањем домаће фолклорне традиције.¹⁹ То је посебно видљиво на плану језичко-стилских травестија; нпр. у стиховима ласцивног садржаја са криптолошко-лудичком функцијом, кроз које се гатара, Орфелинова сународница, изражава. Фигури апроксодокетона можемо притом приписати већ поменути функцију „карневалске реторизације”. Сличну улогу имају и описи гротескно-фантастичних карневалских призора, као што је овај опис гатаре: „она уместо да одговори да ли долази из Турске, отвори уста из којих извири жива змија и запалица језиком” (Павић 2014: 83), или „razvratnih žena

¹⁶ „Karneval nije bio umetnička pozorišno-predstavljачка forma, već neka vrsta stvarne (iako privremene) forme samog života, koja nije prosto izvodena nego kojom se gotovo stvarno (za vreme karnevala) živelо. [...] za vreme karnevala igra sam život, prikazujući – bez scene, bez rampe, bez glumaca, bez gledalaca, to jest bez bilo koje umetničko-pozorišne specifičnosti – drugu slobodnu (nesputanu) formu svoga postojanja, svoj preporod i obnovu na najdublјim načelima” (Бахтин 1978: 14).

¹⁷ На овом месту упутно је позвати се и на концепт Ерике Фишер Лихте о „перформативном карактеру презентације” у перформансу (Зајац 2015: 141).

¹⁸ Живот је претворен у игру а игра привремено постаје живот, рећи ће Бахтин поводом карневала (Бахтин 1978: 15).

¹⁹ О „народној култури као темељу изградње бизарне приче” у овом роману в. Татаренко 2013: 262.

и povorci (dames douces)” (Бахтин 1978: 408), са телесним кретњама које приказују коитус.²⁰

Поетика карневализованих трансгресија не захвата само ликове. У роману у целини, њој подлежу и аутор и читалац,²¹ што у метафоричном смислу потврђује и насловна синтагма романа. Поигравање приповедача са сопственом смрћу и његове трансгресије/ускрснућа кроз друге ликове (Лиза), својеврсни је изазов за граничне аспекте жанра аутофикције као иманентне (ауто)мултипликације. У Павићевом роману аутофикцијско удвајање аутора/приповедача праћено је логиком која подсећа на карневалску метаморфозу смрти која (препо)рађа.

Да ли је у том случају оправдано говорити о карневализацији као формално-семантичкој доминанти овог романа? Пишући о књижевној традицији карневализације, Бахтин разликује дубинско карневалско осећање и његово присуство у површинском слоју дела. Упркос несумњивој игри са трансфикционалним алтеритетима *других тела* (пре свега, ликова, приповедача и читаоца), мишљења смо да основна поетичка вертикала Павићевог романа нема извор у чувеном Бахтиновом концепту. Иако се, као што смо показали, не своди ни само на „декоративно-орнаменталну функцију”, јер карневалски слој улази у састав конструктивистичких и антиреалистичких „постмодернистичких прерада”, међу којима су и оне које посебно погодују креацији трансфикционалних ликова а непосредно су инспирисане филозофским и физичким парадигмама 20. в: „комплементарношћу (Дејвид Бом), релативношћу (Ајнштајн), неодлучивости (Вернер Хајзенберг), недовршености” (Курт Гodel; Рајан 2006).

Вратимо ли се питању дубље поетичке мотивације грађења трансфикционалног лика Захарија Орфелина, одговор би можда могао бити мање езотеричан и мање амбивалентан. Завршавајући поглавље о овом писцу, М. Павић у *Историји српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, са жалом песника, коментарише да писац „који је целог живота сликао портрете других и моћнијих, није израдио сопствени и његов лик није сачуван за потомство” (Павић 1983: 252). Да, није сачуван физички и визуелно, али јесте сачуван, захваљујући свом потомку по перу, онај можда мање прецизан, али не нужно и мање вероватан, (транс)фикционалан Орфелинов лик.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Sivaraštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 2000: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepeter Book World.

²⁰ Сличне гротескне портрете налазимо и у опису троглавих девојака које носе покладне маске.

²¹ О рецепцији романа као његовом другом телу које ствара читалац в. Татаренко 2013.

- Даненберг 2008: Н. Dannenberg, P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika, Fikcija i mogući svetovi*, (prevela Snežana Kalinić), Београд: Službeni glasnik.
- Зајац 2015: П. Зајац, *Пулсирање књижевности*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ – ogledi iz kognitivne naratologije*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Filozofski fakultet, Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Павић 2014: М. Павић, *Друго тело*, Београд: Вулкан.
- Павић 1983: М. Павић, *Историји српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рајан 2006: М – L. Ryan, *From Parallel Universes to Possible Worlds, Poetics Today*, 27: 4, Duke University Press, Durham, North Carolina.
- Рајан 2013: М – L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality, Poetics Today*, 34: 3, Duke University Press, Durham, North Carolina.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
- <http://www.abarim-publications.com/Meaning/Zacharias.html#.Wfj0FsbasdU> 9. 9. 2017.

Snežana M. Milosavljević Milić

THE CARNIVALESQUE WORLD “BEYOND” AND THE TRANSFICTIONAL
IDENTITY OF THE HERO

(Summary)

Since Bakhtin views the carnivalesque world in relation to the official, (conventionally) acceptable world, as its “reverse”, it implicitly assumes a transworldly character, which especially comes to prominence in the description of carnivalesque characters. “The moment of uncompleted metamorphosis” is an ambivalent position which preserves the multiplicity of its previous versions. Instead of transfictional identity as a stable category, Bakhtin’s concept of open, processual transgression of the hero emphasises his dynamic nature which resists every final determination. We can also find the possibilities for the Bakhtinian revision of a contemporary theoretical platform in the concept of the Doppelgänger, indispensable in the study of transfictional identities, but also a paradigm of Bakhtin’s entire system of thought. One of the most radical forms of transfictional characters is the one taking shape in Bakhtin’s concept of the carnivalesque negation of the hero. Dialogic discourse is important for the phenomenon of transfictional characters because it draws the reader’s attention not only to the literally alternative speech utterances of the hero, but to the deeper relation between transworldly travel semantics and the dual-voice discourse. The applicative potential of transfictional identity theory in the context of Bakhtin’s concept of carnivalisation was demonstrated on the example of Milorad Pavić’s novel *Second Body* and the analysis of the character of Zaharije Orfelin which has an ambivalent transfictional status of multiple versions.

Владимир В. ГВОЗДЕН*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ИДЕЈА О МУДРОЈ ЛУДОСТИ И БАХТИНОВ КОНЦЕПТ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ: КРИТИЧКО И КОНТЕКСТУАЛНО РАЗМАТРАЊЕ

Руски теоретичар Михаил Бахтин је карневал повезао са тренуцима кризе и друштвеним циклусима и посебно нагласио логику инверзије, својствену књижевној фигури мудре луде која се конституисала на прагу модерног доба. Ослоњен на новија истраживања (И. Мечлер, М. Харис, И. С. Гилус), овај рад је покушај критичког и контекстуалног приступа темељним Бахтиновим категоријама: идеја о мудрој лудости је постављена у историјски (економски, медицински, социјални) контекст њеног настанка, а концепт карневализације је доведен у везу са теолошким, интелектуалним, географским и социјалним аспектима празника луда. Према Бахтину, карневализација има значајну политичку последицу, јер људе ослобађа ропства према обичајима и хијерархијама и ствара нов поглед на живот, нужен за политичку промену. Па ипак, многобројни су они који, попут Умберта Ека, из савремене перспективе овај процес виде као облик друштвене контроле, као тек само још један сигурности вентил, привремени одушак помоћу којег се чува *status quo*. Узимајући у обзир како историјске тако и савремене амбиваленције концепата мудре лудости и карневализације, аутор на крају рада излаже покушај да се Бахтин чита *contra* Бахтин.

Кључне речи: лудост, ментална ометеност, празник луда, историзација, карневал, друштвена критика, контингенција, профанација, рано модерно доба, модерност.

Идеја о мудрој лудости спада у ред примитивистичких идеја, јер почива на претпоставци да постоји једноставније, непосредно знање помоћу којег се људска природа може еманциповати од вазда присутних коруптивних и смртно озбиљних процеса. Главно оруђе мудре лудости је смех, који се посматра као једина утеха пред животним тешкоћама. Психолози, као што је знано, смех описују „као инстинктивну и интуитивну, рефлексивну реакцију која је резултат психичког, емоционалног и интелектуалног подражаја”, а антрополози су ритуално лудирање одавно повезали са идејом културе као такве (Вајт 1998: 33). Идеја о мудрој лудости се тумачи као израз човекових

* vladimir.gvozdenc@ff.uns.ac.rs

самокритичких потенцијала и могућности опстанка чија је сврха да се оспоре постојећи животни обрасци и друштвено стање, али и да се превазиђу ситуације неслободе. С обзиром на то да се услови за испољавање поменутих потенцијала испољавају од памтивека, стиче се утисак да је релативистичка фигура мудре луде што подрива свеколику озбиљност учених историјска константа. Па ипак, она је, као име, везана за одређени тип односа према ауторитету, слободи, субјективности, знању и менталној ометености који је карактеристичан за рано модерно доба, односно за прелаз из средњег века у ренесансу. Стога је фигуру мудре лудости, насталу пре свега на темељу променљиве идеје о лудости, потребно историзовати, јер трансисторијски приступ води ка лепљењу хетерогених чињеница из различитих раздобља у целовиту слику која никада није постојала.

Наравно, „промене у речима сведоче о променама у ставовима” (Мецлер 2016: 31), па тако један новији истраживач феномена менталних поремећаја кроз историју оправдано истиче да „нема начина да поуздано знамо да ли би неко кога су у 16. столећу називали лудаком био, кад бисмо га преместили у времену, назван ’приглупим’ у 18. столећу или ’имбецилом’ деведесетих година 19. столећа, или пак ’умерено или благо ретардираном особом’ шездесетих година 20. столећа” (Макдона 2008: 6), или у наше време „особом са интелектуалним сметњама”. Први услов за појаву фигуре мудре лудости било је успостављање поделе на природну и вештачку лудост које се лагано одвијало у раздобљу од 11. до 15. столећа, кад вештачка луда коначно задобија смисао захваљујући пре свега фигурама драмске (литерарне) и дворске луде (Кајзер 1963: 6). У дискусијама из поменутог раздобља преовлађује увид да природна луда не може да функционише нормално због свог физичког, менталног или емоционалног стања, док вештачке луде „подражавају ограничења природне луде и сходно томе имају дозволу да излажу подсмеху друге припаднике друштва” (Ценик 1998: 1). Мудра луда преузима понашање природне луде: као дете природе, она крши друштвене конвенције и има развијене апетите и жеље (Кајзер 1963: 6); она брбља и раскалашно се понаша, што се оправдава недостатком језичких и рационалних способности природне луде (Мецлер 2016: 205). Мудра, односно вештачка луда је симболички глумац што наговештава слику света као сцене, која најпознатији израз има код Еразма, Раблеа и Шекспира; мудрост лудости означава способност изналажења начина да играмо у коладу живота. Упркос разликовању природне и вештачке луде (*stultus*), оне ипак имају нешто заједничко: деле идеју да њихово лудило (*stultitia*) треба да буде нешкодљиво, ненасилно, у основи мирољубиво, док су насилни „лудаци” означавани као *furiosi* или *frenetici* (Мецлер 2016: 199).

Дакле, уочи конституисања литерарне фигуре мудре луде, на коју се ослања Михаил Бахтин, природно лудило повезивано је са физичким, менталним и емоционалним стањем које је ваљало да, ради одређених циљева, подражава вештачка луда. Амбивалентне реакције према таквом опонашању су, како се чини, део целокупне структуре бинарних опозиција које се отварају поводом мудре лудости, али и поводом поретка модерне моћи

као знања: нормално/ненормално, разум/страст, мудрост/лудост, глава/срце, поредак/хаос, ред/неред, мушко/женско, светлост/тама, култура/анархија, цивилизација/примитивизам, вештачко/природно, умереност/прекомерност, самоконтрола/разуданост, краљ/луда, Велики пост/карневал. Према неким тумачењима, луда, будући да иступа против опозиционих дихотомија логоцентризма, има протодеконструктивну улогу која показује да све ствари унутар себе садрже трагове других ствари (Ценик 1998: 19). Као што је познато, Бахтин је на сличан начин посматрао глас трга који се смеје; тај глас и није глас опозиције, већ глас који подрива читав хијерархијски поредак (Ценик 1998: 19; видети и Вилефорд 1969: 108). Ипак, мора се узети у обзир да су модалитети мишљења производ културе: данас је познато да средњовековни клерик (интелектуалац) није имао потешкоће са контрадикцијама, он је „једну монолитну ’истину’ могао да растави у многобројне ’истине’, у складу са божанским или људским, природним или оностраним модалитетом разумевања” (Мецлер 2016: 7).

Сходно томе, требало би, кад је о подели на природне и вештачке лудачке реч, имати у виду неколико контекстуалних напомена које, како се чини, упућују на то да је ова подела, кад се посматра кроз релацију прелаза средњи век – модерно доба, увек унапред деконструисана: док се данас идеја менталних поремећаја везује за душевно стање, средњовековни медицински текстови „разликују се од модерног поступка одвајања менталних и бихевиоралних поремећаја с једне стране, и физичких, с друге; средњовековни текстови, како се чини, нису разликовали менталне и физичке поремећаје и, што је кључно, готово све врсте менталних поремећаја приписивали су слому неког физиолошког процеса или су барем веровали да су њиме посредовани” (Кемп 1990: 114). Исто тако, нема доказа да су „средњовековни писци правили јасну разлику између менталне болести и менталне ометености” (Мецлер 2016: 39). Поврх тога, мора се узети у обзир да се „у смислу чврстог идентитета или означавања особе чини да су средњовековни облици опхођења према интелектуалној ометености били много флуиднији од модерних” (Мецлер 2016: 230). Док се данас дијагноза лепи за човека, у средњем веку је интелектуално ометена особа већи део времена сматрана нормалном (Мецлер 2016: 230). Тиме се може тумачити и чињеница да на прагу раног модерног доба о лудима много више сведоче теолошки и филозофски текстови, него медицински, премда је и овде упутно напоменути да границе „између теологије, филозофије и психологије какве су данас тада нису постојале” (Мецлер 2016: 84). Стога и не би требало да чуди што је главна обрада овог феномена била књижевна (књижевност је и сама имала „интердисциплинаран” положај): ваздизање лудости у књижевности било је, како се тврди, толико снажно да је готово сасвим прикрило социјалну проблематику менталне ометености у средњем веку (Мецлер 2016: 3). Ову фигуру створили су највећи раномодерни генији прераде постојећих материјала (Брант, Еразмо, Шекспир, Сервантес), али се сматра да је Раблеов роман *Гаргантуа и Пантагруел* „заувек променио позносредњовековно разумевање лудости и престабио је у модерној форми” (Кенеди 1998: 370). Морамо, дакле, узети у обзир чињеницу да је

фигура лудости поникла на тлу књижевних текстова, а не у оквирима народне културе, како то приказује Бахтин.

У књижевном контексту, лудост је готово немогуће дефинисати – као што нас упозорава Еразмова Стултиција; разлог за то је „мноштво критерија за класификацију” (Џеник 1998: 2). Оваква флуидна идеја мудре лудости – која корене у писаним текстовима има у *Одбрани Сократовој*, у општим местима из *Књиге проповедникове* (бескрајан је број лудака) и посланицама апостола Павла – налази се и у темељу карневалске културе средњег века и раног модерног доба. Према Вики Џеник, фикционална, књижевна мудра луда признаје и препознаје како сопствене жеље и слабости, тако и жеље и слабости других, њено арлекинско, шарено одело је обележје не-разума из којег потиче, а њене главне особине су следеће: одбија идентификацију у времену и простору (необично или никакво порекло, необично или незнано место рођења и сл.); обитава на рубовима маште и стварности; тешко ју је дефинисати не само зато што је она израз парадокса, већ и зато што је њен ум обузет противречностима и парадоксима; упркос рубном положају, она има необичне моћи у стварном свету; усредсређена је на телесне функције (храна, пиће, секс...); говори на необичан начин у квантитативном и квалитативном смислу, другачије од остатка друштва (Џеник 1998: 8–12).

Противећи се владајућој схоластици, егзалтирани једноставним хришћанством и начином живота који подражава Христову лудост, концепт луде у Христу развијали су многобројни аутори средњег века (Гргур Велики, Скот Еригена, Фрањо Асишки, Јакопоне де Тоди, Ремон Љуљ, Тома Кемпијски, Никола Кузански) (Кајзер 1963: 9). У једном могућем читању хришћански оквир је наметао супротстављање појавном свету, његовим хијерархијама и нормама, јер је Христовим доласком свет окренут наопачке. На темељу оваквих ставова у Светом писму, луда је тражила легитимитет за иконокласичке иступе који су циљали на разобличавање темеља на којима је изграђена власт, постојећи систем моћи који, као и сви системи моћи, пре свега жели да остави утисак да је немогућ, па чак и фаталан другачији поредак. Луда напада овако изграђене хоризонте нормалности и настоји да прошири могућности политичког деловања, што је темељ и каснијих позитивних оцена карневалске културе. Луда се представља као сувише проста, неспособна за поимање и прихватање сложених и суптилних система моћи, сувише глупа да не би видела сирову истину с оне стране владајуће идеологије. Наравно, оваква лудост је само фигура, што је највидљивије код Еразма и Раблеа.

Али пре него што се вратимо на ту копчу, потребно је поставити још једно питање: зашто је идеја мудре лудости доживела свој највећи успон паралелно и унутар успона европског хуманизма на прагу модерног доба? Ту је, разуме се, важан сократовски моменат. Наиме, оксиморон „мудра луда” се може читати у оба правца: луда је мудра, мудрац је луд. Ова тема присутна је већ у антици, рецимо код Хераклита који је, колико је познато, први изразио запажање да много учења не води мудрости (фрагм. 40). Ипак, Сократ је класичан архетип мудре луде што критикује лудост мудраца који немају свест о властитом незнању. Идеја мудрости (*sapientia*) луде увек се

налази у супротности са знањем (*scientia*) учених или са мудрошћу у светским питањима (*sapientia mundana*). Али, осим интелектуалног, важан је и економски моменат: Ирина Мецлер на концу књиге *Луде или идиоти? Интелектуална ометеност у средњем веку* примећује следеће: „сигурно није случајно то што је у исто време, и у истим географским областима, држање дворских луда постало популарно и опште место као и 'држање' професионалних интелектуалаца, хуманиста” (Мецлер 2016: 232–233). Ово се може тумачити чињеницом да се већ на самом прагу модерног доба јавила, унутар поредака дискурса, слутња да је у општој хијерархији моћи економска моћ ипак надређена интелектуалним моћима што, упркос развоју идеја о људском достојанству и аутономији, ствара разноврсне облике класне зависности и друштвених разлика.

Ослушкујући критичке импулсе позног средњег века и ренесансе, Михаил Бахтин сматра да је оно што је луда била у свакодневици (а што је ипак упитно), карневал био унутар ширих временских захвата: нека врста цезуре, реза, простора и времена слободе у којем су важеће друштвене норме биле суспендоване. Руски теоретичар је, као што је познато, карневал (или тачније, идеју о карневалу) повезао са тренуцима кризе и друштвеним циклусима и посебно нагласио логику инверзије својствену фигури мудре луде: карневал карактерише логика „изокренутости”, он је други свет народне културе и ствара се у извесној мери као пародија обичног, то јест ванкарневалског живота, као „svet наорак” (Бахтин 1978: 18). Бахтин идеју карневала везује за празник луда (*Fête des Fous*), који је свој легитимитет заиста налазио у инверзији, између осталог у стиховима из *Јеванђеља по Луки* (1:53), које изговара Марија: „Гладне напуни блага, и богате отпусти празне” (превод В. Караџић). Важно је, међутим, приметити да се „празник луда није јавио у контексту друштвеног нереда и опадања цркве, већ у контексту економског просперитета, интелектуалног процвата и иновација у архитектури и литургијској пракси” (Харис 2011: 66), чиме новозаветна дијалектика глади и блага, богатства и празнине још више добија на значају. Овде искрсава још једна важна подела. Библијска традиција препознаје две врсте лудака: прва врста пориче постојање и власт Бога (јавља се, на пример, у Псалмима Давидовим, у *Књизи проповедниковој*); друге је одабрао Бог због њихових недостатака према овоземаљским мерилима (ову идеју је артикулисао Св. Павле). Ако је нешто у празнику луда било обрт, тај обрт је био везан за одређени контекст и заправо се темељио на давању почести лудима нижег реда по овоземаљским мерилима (Харис 2011: 67). Празник луда није тек пука пролазна слобода поклоњена нижем свештенству или народу, он слави Христово „лудо” понашање, укључујући његову спремност да се унизи тако што преузима људско обличје и три физички бол (Харис 2011: 67). Све у свему, како се истиче у истраживањима овог празника: „Празник луда је добио то име не од луда које се боре против Бога, већ од луда које, попут Христа, Бог воли због њиховог нижег статуса” (Харис 2011: 67).

Упркос томе, Бахтин, како се чини, комбинује диспаратне изворе у синхрони наратив, па у празницима луда у први план ставља смех као победу над

страхом и препознаје шалвив и лакрдијашки карактер који означава „otvoreno priznavanje drugog prazničnog života srednjovekovnog čoveka” (Бахтин 1978: 89). Дакле, Бахтинова социјално-политичка теорија карневализације тврди да карневалски импулс наводи на противљење ауторитету (Кочис 1998: 101–102). Ипак, овде се у једначини побуне јавља неизрачунљива непозната: проблем је што руски теоретичар тотализује празник луда и претвара га у доживљај света средњовековног човека, премда се мора имати на уму да се празник луда никада није удаљавао од подручја сакралног (Лево 1983: 20), односно од једног прилично уског слоја људи у друштву, и то искључиво у појединим француским градовима и тек понегде у Енглеској. А кад размишљамо о ослобађајућем потенцијалу карневала, морамо узети у обзир да се он у изворима никада не критикује због интелектуалне и теолошке подлоге, већ због претерано раскалашног понашања нижег свештенства током празника (Кочис 1998: 99). Осим тога, Бахтин одваја средњовековни живот у два модалитета егзистенције, с једне стране је озбиљна феудално-црквена власт, а са друге народ који се смеје: „Srednjovekovni ljudi sudelovali su podjednako u dva života – zvaničnom i karnevalskom, – u dva aspekta sveta – ozbiljnom, punom strahopoštovanja i smehovnom. Ta dva aspekta postojala su istovremeno u njihovoj svesti” (Бахтин 1978: 111). Но управо кад је реч о празнику луда јасно је да ова дихотомија не стоји, јер учесник у том догађају није био народ са трга који се смеје, а заправо ни место радње није био трг. Током овог догађаја бирао се, рецимо, бискуп луда који је оличавао и подражавао стандардне црквене ритуале, остајући унутар религијске сфере. Наравно, бискуп луда има одређени критички потенцијал: пошто пародира и симбол моћи и елементе ритуала, он свакако разоткрива и облике злоупотребе власти, али се мора посматрати као показатељ преокупација једне друштвене класе, нижег свештенства (које, још једном ваља рећи, ни у ком случају није репрезент народа). Смех током овог празника не само што се збивао у цркви, већ је био део црквене литургијске праксе (Кочис 1998: 99), што само значи да су кроз ову фигуру најнижи у црквеној хијерархији могли да изразе потиснути бес и озлојеђеност и да тако, избацивањем властитих фрустрација, допринесу одржању друштвеног поретка (Кочис 1998: 102). Остаје чињеница да је уздизање нижег свештенства на место вишег било „парадоксално уздизање ниског које и даље остаје ниско, не ниског које постаје високо” (Гилус 1990: 42). Ако је лудост и економска и класна категорија, чак и занимање (Мецлер 2016: 187), јасно је да преузимање њеног обличја остаје везано за поредак. Постоје данас чак и тумачења која тврде да циљ ових празника није ни било ослобађање од тензија већ стварање узбуђење код учесника –ниже свештенство одржавало је овај празник само због пуке забаве (Гилус 1990: 46).

Наравно, могуће је данас, поводом Бахтинове идеје, размишљати о посебном типу контингенције који настаје унутар привремености карневалске културе, утемељене на лудости, лакрдији и неразуму, али и даље остаје отворено питање „трансформације ове маргиналне парадигме у темељну парадигму (*root paradigm*)” секуларне културе (Гилус 1990: 103) на којој он инсистира у тврдњи да је карневал једини празник који „*narod priređuje sam*

sebi, narod tu ne dobija ništa, ni pred kim ne pada ničice, oseća se kao gospodar” (Бахтин 1978: 266). Стиче се утисак да „свет наопачке постаје норма” (Еко 1984: 3). Умберто Еко указује на то да оваква теорија има велику шансу да буде популарна, али да постоји проблем са њом: на несрећу, она је потпуно погрешна и то не само зато што, како је напоменуто, ниже свештенство није народ, неколико градова у Француској нису свет, а црква није секуларни простор, већ и из следећих разлога:

Ако би она била тачна, било би немогуће објаснити зашто је моћ (било која друштвена и политичка власт кроз векове), употребљавала концепцију хлеба и игара (*circenses*) да умири масу; зашто су најрепресивније диктатуре увек цензурирале пародије и сатире али не и лакрдије; зашто је хумор под сумњом, а циркус невин; зашто су данашњи масовни медији, ван сваке сумње средства друштвене контроле [...], утемељени углавном на забавном, на смешном, то јест, на непрекидној карневализацији живота (Еко 1984: 7).

Уистину, луда је „комичан карактер *par excellence*” (Кајзер 1963: 11). Литерарно посматрано, у лудином смеху се зрнце мудрости крије у иронији, али да ли је то могуће у стварности? Постоје одређени антрополошки увиди који показују „да везе проистекле из шале могу да поспеше социјалну кохезију” (Вајт 1998: 35). Па ипак, смех је често само емоционални одушак којим се ослобађамо такозване негативне енергије и компетитивних фрустрација. Комика није вредност по себи, јер она може бити, како подвлачи Еко, и расистичка, односно смех може да „изолује странца, да оправда убиство, па чак и да покрене рат” (Вајт 1998: 35). Према Бахтину, карневализација има значајну политичку последицу, јер људе ослобађа ропства према обичајима и хијерархијама и ствара нов поглед на живот, нужан за политичку промену. Па ипак, многобројни су они, попут Ека, који овај процес виде као облик друштвене контроле, као тек само још један сигурности вентил, привремени одушак помоћу које се чува *status quo* (Кенеди 1998: 373). Осим тога, увек постоји изазов историзације: чини се да концепт карневализације, као ни фигура мудре лудости, није лако преносив у стварност, сасвим сигурно не толико лако како се креће кроз повест књижевности.

Бахтинова теорија карневализације, утемељена на идеји мудре лудости подложна је, дакле, озбиљним примедбама. Остаје ли, упркос томе, простора да поставимо питање постоји ли у Бахтиновом повезивању мудре лудости и теорије карневала нешто више, неки додатни проблем? Ту нам је од помоћи једна идеја коју образлаже Ђорђо Агамбен у књизи *Отворено: човек и животиња*. Наиме, у идеји мудре лудости се још једном показује да је човек, како би рекао Агамбен, вазда простор и резултат непрестаних подела и цезура (Агамбен 2014: 18). Рана модерна мисао осетила је да *homo* „*nema vlastitu prirodu i da ostaje razdvojenost između nebeske i zemaljske prirode, između životinjskog i ljudskog – zato je njegovo bivstvovanje svagda manje i više nego on sam*” (Агамбен 2014: 29). Не би ваљало овде поћи путем испразног морализма, нема спољашње моралне позиције као што нема ни трансиисторијске позиције, јер и субјект исказивања синтагме „квинтесенција прашине” из чувеног Хамлетовог монолога неминовно мора бити човек. Хуманистичко откриће човека, како закључује Агамбен, „*jeste otkriće njegova romanjkanja*

samome sebi, nepopravljiva odsutnost dignitas pri njemu” (2014: 30). Стога се и мудра лудост може ишчитавати као слика напетости унутар идеала човека, јер говори о ироничној дистанци спрам људскости која се не може адекватно попунити ни са једне стране.

Зато се Бахтин, *via* Агамбен, можда може читати и *contra* Бахтин. Наиме, ако се не схвати било морализаторски било популистички (чему је сам Бахтин, дуалистички наклоњен, на тренутке склон), карневализација је мноштвени облик инверзије на којој израста и идеја мудре лудости укључујући обе поменуте равни: инхерентни недостатак својствен идеји о *homo*, којем се увек мора нешто додати (*homo sapiens* или *insipiens*) у циљу препознавања оног људског у њему; али и могућност политике која упућује на стварање контингентне заједнице – супротно владајућим класификацијама и структурама – унутар карневалског времена које је би ипак морало бити уписано у исту раван у коју и официјелно време. У социјалноонтолошком смислу, карневализација би било политичко структурирање мноштва које је ван контроле система моћи, али које користи продуктивне аспекте тог система (примери оваквих контингентних структурирања данас могу бити покрети Окупирај Волстрит и Анонимуси, као и непрофитна организација Викиликс). У овом концепту до изражаја долази подељеност човека, која се очитује у гротескном реализму, као и пародија која такође настаје на међи претходно постојећих образаца и нових могућности језичке политике.

Овде је још једном потребно подвући да су идеју мудре луде стварали најобразованији људи раног модерног доба (Брант, Еразмо, Томас Мор, Дирер, Рабле), друштвени инсајдери незадовољни правцима друштвеног развоја, критичари корупције, поборници некакве политичке другости унутар чврстих хијерархијских поредака којима су сами припадали. Ако је срећа везана за Кантов парадокс (да је услов среће ум), онда постаје уистину логично да се друштвени критичар повлачи на терен мудре лудости, јер она омогућава останак на терену иманенције, на тлу човекове нестабилности, и отвара могућност да се буде унутар друштва и разделовљене људскости и да се то друштво и таква људскост критикују, као што и показују заводљиви литерарни примери настали на прагу модерног доба. Парадоксална мудра лудост изражава „nemogućnost jezika da dosegne stvar i nemogućnost stvari da pronađe svoje ime” (Агамбен 2010: 56) и омогућава да се у критици стварности не доспе у сфере идеализоване другости. Ово је кључно за разумевање еманципаторских капацитета карневалске културе у профанацији света, онако како потоњу разумева Агамбен: „Профанисати значи отворити могућност посебног облика нехајности који запоставља раздојеност или је, пак, употребљава на посебан начин” (Агамбен 2010: 86). Наизглед литерарни проблем мудре лудости нас, како се чини, води ка раномодерној и постмодерној граници и сведочи о неразрешеном расцепу модерног политичког субјекта који је осећао Бахтин: наиме, књижевност као алегорија политичког, губећи утеху институционализоване религије (логоса), нову утеху налази у пародијским и иронијским профанацијама, које сведоче да је земаљско знање недостижно, а да се ипак мора трагати за њим тако што се отвара могућност простора

и времена деловања недефинисаног мноштва, које није структурирано око некаквог (или било каквог) центра као темеља промене.

ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен 2014: Ђ. Agamben, *Otvoreno: čovjek i životinja*, Čačak: Gradac.
- Агамбен 2010: Ђ. Agamben, *Profanacije*, Beograd: Rende.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Вилефорд 1969: W. Willeford, *The Fool and Its Scepter*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Гилус 1990: I. S. Gilhus, Carnival in Religion: The Feast of Fools in France, *Numen*, vol. 37, no. 1, 24–52.
- Еко 1984: U. Eco, The Frames of Comic Freedom, in: U. Eco, V. V. Ivanov, Monica Rector, *Carnival!*, (ed.) Thomas A. Seboek, Dublin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1–10.
- Кажзер 1963: W. Kaiser, *Praises of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Кемп 1990: S. Kemp, *Medieval Psychology*, New York: Greenwood Press.
- Кенеди 1998: W. J. Kennedy, François Rabelais, in: V. K. Janik, *Fools and Jesters in Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Publishers, 370–375.
- Кочис 1998: S. Cochis, The Bishop of Fools (France and England, 1180s–1600s), in: V. K. Janik, *Fools and Jesters in Literature, Art and History; A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Publishers, 97–105.
- Леве 1983: Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte*, Paris: Fayard.
- Макдона 2008: P. McDonagh, *Idiocy: A Cultural History*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Мецлер 2016: I. Metzler, *Fools and Idiots? Intellectual Disability in the Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press.
- Вајт 1998: C. Todd White, The Anthropology of Fools, in: V. K. Janik, *Fools and Jesters in Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Publishers, 33–40.
- Харис 2011: M. Harris, *Sacred Folly: A New History of the Feast of Fools*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Џеник 1998: V. K. Janik, Introduction, *Fools and Jesters in Literature, Art and History; A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Publishers, 1–21.

Vladimir V. Gvozden

THE IDEA OF WISE FOOL AND BAKHTIN'S CONCEPT OF CARNIVALESQUE:
CRITICAL AND CONTEXTUAL APPROACH

(Summary)

Russian theorist Mikhail Bakhtin in his *Rabelais and His World* linked the carnival with the moments of crisis and social cycles, and especially emphasized the logic of inversion that is characteristic of the literary figure of wise fool constituted on threshold of modern times. Relying on recent research by Irene Metzler and Max Harris, this paper is an attempt at a critical and contextual approach to Bakhtin's basic categories: the idea of wise fool is re-situated in the historical (economic, medical, social) context of its creation, and the concept of carnivalesque has been linked to theological, intellectual and social aspects of the Feast of Fools (*Fête des Fous*). According to Bakhtin, carnivalesque has a significant political effect, because it could free people from slavery of customs and hierarchies and can create a new view of life, necessary for political change. Nevertheless, there are many who, like Umberto Eco, see this process from a modern perspective as a form of social control, as just another safety valve, a temporary exit by which status quo is kept. Taking into account the historical as well as contemporary ambivalence of the concepts of wise fool and carnivalesque, the author at the end of the paper exposes an attempt to read Bakhtin *contra* Bakhtin.

Предраг С. МИРЧЕТИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ДИЈАЛОГ: БАХТИН И БИБЛИЈА

У раду се представљају текстови аутора који су тумачење *Светог писма* базирали на Бахтиновом концепту дијалогичности. У првом делу представљају се идеје Рут Коутс из књиге *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author* о хришћанској позадини Бахтиновог схватања карневала, као и ауторкина анализа дијалогског односа јеванђеља и Аутора и јунака у естетској активности. У другом делу представља се Ридово тумачење дијалога у *Постању* и јеванђељима, као и ауторово истицање принципа дијалогичности у *Новом завету* у књизи *Dialogues of the Word: The Bible As Literature According to Bakhtin*. У трећем делу рада представља се дијалогско читање *Плача Јеремииног* и псалама ауторке Карлин Мандолфо из књиге *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies*. У закључку се представљају најважнији резултати добијени тумачењем *Библије* на основу Бахтиновог концепта дијалогичности.

Кључне речи: Бахтин, дијалогизам, карневализација, Библија, хришћанство.

За разлику од уобичајеног тумачења Бахтинове књиге о Раблеу као прикривене критике Стаљиновог режима, Рут Коутс (2004: 126–151) карневализацију схвата као посебан облик духовности. Питање да ли је хришћанство компатибилно са карневалом ауторка разрешава на три начина: испитивањем односа монотеистичког схватања Бога и материјалности карневала, потом односа карневалског смеха и хришћанског идеала агапе, те природе карневалске утопије.

Доживотна Бахтинова преокупација била је да апстрактан приступ повеже са схватањем света као материјалног и историјског. Коутсова ову тенденцију која стоји у основи карневализације означава термином отелотворење.¹ Ауторка сматра да карневал представља облик филозофије² који коначна питања не решава апстрактно филозофски или религиозно догматски већ

* predrag.mircetic@fil.bg.ac.rs

¹ У питању је непреводива игра речи будући да термини *incarnation* (отелотворење) и *carnivalization* (карневализација) имају исти латински корен *caro, carnis, f. (meco)*.

² Упоредити са „Praznik je uvek imao suštastven i dubom smisaoni sadržaj, vezan za pogled na svet” (Бахтин 1978: 15).

конкретном чулном формом карневалских слика, а у чему она препознаје и најважнију сличност са хришћанством. Наиме, она сматра да је Христовим отелотворењем идеалистички апстрактни јудаизам трансформисан у „карневалску” искуствену филозофију. Као доказ ауторка наводи да је однос тела и речи у новозаветном хронотопу, за разлику од средњовековног хронотопа у коме постоји амбис између речи и тела, другачије постављен: „ријеч постаде тело” (Јн 1: 14). Пошто Исус представља савршено помирење речи и тела, Коутсова сматра да су Бахтинова антипатија спрам нетелесних метафизика и симпатија према чулној филозофији карневала блиске хришћанству.

Ако смех представља стожер карневала и ако због тога етос јеванђеља не може бити раблеовски карневал, како је могуће да Бахтин јеванђеља назива карневалским? Другим речима, да ли је могуће у јеванђељима пронаћи смех, а да то не буде исмевање или светогрђе?³ Решење овог проблема Коутсова проналази у сличности између Бахтиновог смеха и хришћанског идеала агапе. У *Новом завету* агапе побеђује страх: „У љубави нема страха, него савршена љубав изгони страх напоље; јер страх има муку. А ко се боји није савршен у љубави” (1 Јн 4: 18). Бахтин (1978: 73–159) је смех представио као алтернативан поглед на свет чија регенеративна функција доноси слободу (духа и говора). Наспрам смеха, истине и слободе стоји страх, основни облик средњовековне официјелне озбиљности. У јеванђељима од поменутог четворочланог матрикса недостаје само смех. Будући да Христ представља радикалну поруку истине и слободе: „И познаћете истину, и истина ће вас избавити”; „ја сам пут и истина и живот” (Јн 8: 32; 14: 6), ауторка закључује да се уместо смеха као четврти елемент у јеванђељима појављује агапе.

Афинитет између хришћанске љубави и карневалског смеха Коутсова објашњава на три начина. Прво, у јеванђељима, као и у средњовековном карневалу, нарушавају се хијерархије и баријере будући да смех и агапе поседују субверзивну отвореност и квалитет неофицијелности. Друго, честа библијска слика јединства заједнице верника кроз покајање као Христовог тела слична је Бахтиновој слици карневалске гужве јер у оба случаја појединац постаје неодвојив део заједнице. И на крају, јединство заједнице које стварају агапе и смех представља ефикасну заштиту од свих официјелних принуда и забрана.

Када је о природи утопије реч, ауторка истиче да карневал, као и Христова „утопија”⁴, хоће да буде у свету а не од овога света.⁵ Карневал као хибрид реалног и идеалног брише границу између уметности и живота, а Бахтин перманентно присуство карневалског духа у свакодневном животу препознаје у фигури средњовековне луде. Да би указала на везу између луде као метаморфозе цара и/или Бога и Христа, ауторка истиче да се Бахтин пишући о луди у

³ Занимљиво је да је у самим јеванђељима представљено исмевање Исуса Христа. На пример, у „Јеванђељу по Матеју” (27: 29, 37) војници Исусу уместо круне и скипгара дају „вијенац од трња” и „трску у десницу”, а на крсту изнад главе пишу следеће речи: „ово је Исус цар Јудејски”.

⁴ Упоредити са Христовим речима из „Јеванђеља по Јовану” (18: 36): „царство моје није од овога свијета”.

⁵ Ауторка наглашава да је Христова утопија као и средњовековни карневал заснован на материјалном изобиљу и физичком благостању.

књизи *О роману* (1989: 277–285) стално служи мотивима последње вечере из „Јеванђеља по Јовану”. Христ, инкарнирани бог, приморан је да у корумпираном свету као луда⁶ обуче маску како би се супротставио *statusu quo* и остао недодирљив. Ауторка се пита шта се догађа са аналогijом Христа и луде у постјеванђељском периоду када је егзекуциjом „краља” јеванђељски карневал уништен. Христова утопија престала је да постоји у стварном хронотопу и транспонирана је у дискурс *Новог завета* који трансцендира временско-просторно ограничење чиме је створена могућност да се јеванђељски етос реализује у било којој историјској ситуацији. Црква као заједница верника, за разлику од цркве као институције моћи, представља конкретно отелотворење радикалног и субверзивног принципа љубави, односно истински модел утопије. Одбијајући да побегне у метафизику, Бахтин је, сматра ауторка, крајњу утопију пронашао у јеванђељима, у животу и параболама Христа, првој луди и карневалском краљу.

Када је о хришћанској позадини *Аутора и јунака у естетској функцији* реч, Коутс (1991: 37–56) као кључне термине који чине теолошки оквир овог есеја издваја Бога, првобитни грех, веру, наду и љубав, те путем њих тумачи кључну дистинкцију огледа ја/други. Она сматра да је Бахтиново схватање Бога стожер његове феноменолошке анализе јер пишући о аутору/јунaku као о ја/другом, он повлачи и паралелу са односом човек/Бог. У јудео-хришћанској традицији постоји потпуна супротност између творца/Бога и створеног/човека, а Коутсова сматра да је Бахтин на исти начин представио и однос ја/други у *Аутору и јунaku*. Правећи разлику између „ја – за – себе” и „другог – за – мене” (Бахтин 1991: 24), он пише о разлици која постоји између начина на који доживљамо оно што је изван нас (другог) и начина на који доживљавамо оно што је у нама (ја). У свакодневном животу ја не може да заузме (спољашњу) естетичку перспективу спрам себе јер није у могућности да сагледа себе као целину у простору и времену. Ја може само другом да подари естетску форму и припише вредност. У књижевности, међутим, једино аутор функционише као ја јер је он „svest svesti”, „svest која obuhvata junakovu svest i njegov svet” (Бахтин 1991: 13). Према ауторки, у томе је главна сличност између аутора и Бога будући да „свест свести” представља главни атрибут свезнајућег и трансцендентног Бога.

Да би ја успоставио однос према себи, увек му је потребан други и његова (спољашња) потврда. Коутсова каже да се овај став често понавља у есеју, а као пример наводи следеће исказе: само се „drugi može zagrliti, obuhvatiti sa svih strana”; уснама се „mogu dotaći samo usne drugog” (Бахтин 1991: 44). Став да се може волети једино други⁷, Бахтин (1991: 45) назива емоционално-вољном *неправдом* јер, према њему, човек или јунак не поседује аутономно постојање и завистан је од њему спољашњих (трансцендентних) вредности. Човеково одбијање да призна сопствену зависност од другог он назива прво-

⁶ Исусове параболе, као и загонетке луде, засноване су на алтернативној логици и отвореној радикалности.

⁷ Није тешко у овом ставу препознати хришћански морал на који се позива и сам Бахтин (1991: 40): „zabranjeno je voleti sebe, ali човек mora voleti druge”.

битним грехом будући да самодовољност субјекта схвата као противречност и лажан живот (Бахтин 1991: 134). Шта зависност ја од других заиста значи у свакодневном животу, Коутсова објашњава путем вере и наде. Пошто не постоји гаранција да ћемо од споља (другог) добити потврду нашег ја, једини начин на који се може живети јесте путем вере и наде да ће се то и десити.⁸ Ауторка стога закључује да право и неизбежно стање сопства јесте недовршеност и неодређеност, те да, иако је то најсигурнији знак истинског живота, оно представља и извор очајничке потребе ја за потврдом од стране другог.

Апсолутну супротност између ауторове/Божије активности и јунакове/човекове пасивности, Ен Џеферсон (1989: 158) тумачи на основу структура моћи и закључује да јунак има право да одбаци дар свог отелотворења. Коутсова сматра да је њено читање погрешно јер Бахтин изричито каже да се слободном вољом постиже аутономија по цену губитка целине, а што је негативно одређено као првобитни грех. Коутсова сматра да ово схватање директно кореспондира са хришћанским схватањем апсолутне слободе као вољног предавања другом/Богу.⁹ Ауторка сматра да Џеферсоновој смета то што моћ поседује само један члан опозиције. Међутим, она истиче да је тог проблема свестан и сам Бахтин – није случајно што он стално наглашава да уметничка форма, упркос јунаковој пасивности, настаје као резултат интеракције аутора и јунака. Овај проблем Бахтин је разрешио, сматра Коутсова, путем љубави. Међуљудске односе у животу карактеришу „љубав-давање” и „љубав-узимање”¹⁰ будући да свако ја истовремено узима и даје. У односу аутор/Бог и јунак/човек љубав је другачије постављена јер први члан опозиције представља љубав-давање а други љубав-узимање. Ово изједначавање, сматра Коутсова, нема везе са активношћу и пасивношћу и структурама моћи као што тврди Џеферсонова јер љубав представља гарант да „јак” члан опозиције неће злоупотребити своју моћ. Будући да Бахтин (1991: 62) Христа описује као „апсолутн[у] жртв[у] за себе и милост за другог”, Коутсова закључује да се аутор на исти начин жртвује за јунака, те да целокупна естетска активност постоји захваљујући једино љубави.

*

Волтер Рид (1993: 23) сматра да прва два поглавља Ауербаховог *Мимесиса* (1968: 7–54) представљају претечу „ренесансе” књижевних приступа *Библији*¹¹ јер је он, са једне стране, показао њен утицај на књижевну репрезентацију стварности, а са друге, померио пажњу са поетичких питања на проблем наратива и историјског реализма. Аутор, међутим, замера Ауербаху

⁸ Треба скренути пажњу да Бахтин (1991: 137) живот ја/јунака који се заснива на вери и нади које се ничим не могу доказати назива безумним.

⁹ Исус у „Јеванђељу по Матеју” (16: 25) каже: „Јер ко хоће своју душу да сачува изгубиће је; а ко изгуби душу своју мене ради, наћи ће је.”

¹⁰ Ово су термини Клајва С. Луиса из књиге *Четири љубави* (1960).

¹¹ Позивајући се на књигу *The Literary Guide to the Bible* (1987) Роберта Алтера и Френка Кермода, Рид каже да обнова књижевних приступа *Светом писму* почиње крајем седамдесетих година XX века.

што је, бавећи се првенствено стилем, игнорисао жанровске сличности појединих библијских епизода попут Аврамовог жртвовања Исмаила и Исака. Паралелизам епизода за који Ауербах тврди да представља одлику једино *Одисеје*, према Риду, представља значајан елемент читавог *Постања*. Позивајући се на Алтерово тумачење Исмаиловог и Исаковог жртвовања као жанр-сцене (термин из студија Хомера), Рид наглашава да ове епизоде треба читати у ширем контексту „Постања” где је описана љубомора браће Каина и Авеља, Исава и Јакова, те Јосифа и његове браће. Поставља се, наравно, питање како протумачити паралелизме у *Светом писму*.

Доминантни књижевни приступ *Библији* јесте наратолошки и он, према Риду, не може на адекватан начин да протумачи епизоде са Исмаилом и Исаком јер би у њима видео сличну наративну структуру, тј. интенцију једног аутора.¹² Аутор сматра да су наративни модели применљивији на хомогене текстове попут *Одисеје*, док је хетерогеној текстуалности *Библије*, где су наративи у јукстапозицији са другим жанровима попут генеалогича или пословица, боље приступати из угла Бахтиновог дијалогизма. Осим тога, Рид каже да дијалогски приступ *Светом писму* има многе предности у односу на владајући наратолошки. Прво, сличност материјала у *Постању* може бити објашњена не само као борба различитих стилова и жанрова већ и као борба две језичке тенденције, центрипеталне и центрифугалне силе, чији је резултат хетероглосија текста.¹³ Друго, дијалогизам омогућава перцепију форме и значења на много више нивоа од наратива; он би, на пример, признајући различите историјске слојеве текста, семантичке и реторичке, сам процес канонизације *Библије* држао стално отвореним. И на крају, он боље од наратива може да објасни однос форме и једне од главних тема *Библије* – дијалог Бога и људи – чиме би омогућио да се *Библија* чује „библијским ушима”.

Иако Ридови аргументи при одбрани дијалогског приступа *Библији* не делују убедљиво, он ипак износи занимљива запажања о дијалогичности „Постања” и јеванђеља. Рид „Постање” дели на прастари пролог (1–11) и пролог патријарха (12–50), а дијалогским приступом утврђује да Бог комуницира са људима на три начина: у сцени са Адамом и Евом он прича са обоје, у епизоди са Каином и Авељом само са једним ликом, док у причи о потопу он комуницира само са јед(и)ним исправним човеком. Ова три дијалога присутна су као „понављање с разликом” у сценама са Аврамом и Саром, Јаковом и Исавом, те Јосифом који, као и Ноја, спасава људе „из свијех земаља” (Пост 41: 57) из пролога патријарха. Према Риду, није тешко схватити опште значење ових паралела. У прве три сцене из древног пролога људи не поштују Бога што резултира катастрофалним последицама. У сценама из патријархалног пролога наступила је промена – људи више сарађују са Богом, а праведни Јосиф је толико послушан да Бог уопште не мора да му издаје директне

¹² Мартин Норт сматра да се понављање сличног материјала (прича о Исмаилу и Исаку) у *Постању* мора приписати различитим изворима (Рид 1993: 15).

¹³ Рид истиче да је сукоб интерпретација (термин Пола Рикера) заправо последица природе самог текста, хетероглосије која му је иманентна.

наредбе. Главни смисао ових паралела, према Риду, јесте да се представи процес током којег људи постају *Његови* људи.

Међутим, етос дијалога (човек и жена, два брата, појединац) има још једно значење, до кога се може се доћи, сматра Рид, само дијалошким, али не и наратолошким, приступом. Позивајући се на тумачење Дејвида Дамроша који је указао на везу библијских сцена са *Епом о Гилгамешу*: Енкиду и свештеница-проститутка (човек и жена), Енкиду и Гилгамеш (два „брата“) и Утнапиштим (појединац), аутор закључује да се, чак и да не постоји директна веза између *Гилгамеша* и „Постања“, захваљујући дијалогизму, *Постање* може тумачити као обрада блискоисточног мита чија је тема период од стварања света до потопа.

Када је о дијалошком читању јеванђеља реч, Рид каже да корен књижевног приступа *Новом завету* представља Ауербахово поређење Петровог одрицања из „Јеванђеља по Марку“ са *Сатириконом* и *Аналима*. Рид сматра да је парадокс Ауербаховог тумачења очигледан јер он тврди да се испод површине текста крију дубљи слојеви историје, али и да су историјски покрети онога доба видљиви само у психологији Петра.¹⁴ Рид сматра да је Петрово одрицање боље читати као дијалог са два епизодама које га уквирују. У питању су сцене у којима се Исус појављује пред Синдерионом и пред Пилатом као прави сведок. Насупрот истинитом Христовом сведочењу, Петрово лажно сведочење, иако самозаштићујуће, делује шокантно, али не због екстремне осцилације емоција, већ због „монтаже“ текста: дијаложке контрадикције између његовог и Исусовог говора. Иако Исуса сведочанство да је Христ води у смрт, смисао те сцене јесте да се до правог живота може доћи само путем смрти. Отуда сцена са Петром, сматра Рид, нема толико психолошке импликације колико је у парадоксалној функцији инверзије религиозне вредности да дати живот значи спасити га.¹⁵

Дијаложки карактер епизоде, међутим, није ограничен само на интра-текстуалне везе у „Јеванђељу по Марку“. О Петровом одрицању говоре и други јеванђелисти, мењајући дијаложки контекст. Матеја га представља у контексту Јудине издаје, његовог лажног сведочења и несупеха да врати 30 сребрењака, док је Лука акценат ставио на Петрово кајање – после сусрета са Исусовим погледом он горко плаче. Јован прави највећу реконфигурацију ове сцене јер је, за разлику од синоптичких јеванђеља, поставља у дијаложки однос са Петровим сусретом са васкрелим Христом. Петрово троструко одрицање има паралелу у питању које Исус три пута понавља: „Симоне Јонин? Љубиш ли ме?“ (Јн 21: 15).¹⁶ На крају ове сцене, Петар се као љубоморни брат распитује о анонимном Исусовом ученику, а Христов одговор Рид тумачи

¹⁴ Стилска средства употребљена за приказ екстремне осцилације Петрових емоција Ауербах пореди са начином писања Петронија и Тацита.

¹⁵ Рид истиче да није случајно што Петра, ученика који се највише приближио истини: „ти си Христ“, Исус прекоревла следећим речима: „иди од мене Сотано“ (Мр 8: 29, 33).

¹⁶ Битна разлика између учитеља и ученика наглашена је тиме што Исус употребљава реч агаве, а Петар филио.

чи као лекцију коју Петар тек треба да научи: бити једно са Богом значи бити једно са другим људима.

Говорећи о дијалогизму као одлици *Новог завета*, Рид (1993: 77–113) каже да се јеванђеље у *Новом завету* појављује као нови облик дијалога Бога са људима, различит од дијалога из „Постања”. Рид сматра да јеванђеље није само нови књижевни жанр (биографија Исуса) већ и нови облик комуникације са Богом (добра вест о царству небеском), те да се јеванђеље као нова парадигма не може разумети у контексту поделе старозаветних књига на законне, мудросне списе и пророчке текстове. Иако хетероглосија *Старог завета* превазилази монолошки дискурс *Новог завета*, Рид сматра да дијалогичност представља његову битну одлику јер, са једне стране, јеванђеље представља нови облик дијалога, док, са друге, *Нови завет* ступа у разноврсне унутрашње (интратекстуалне везе попут Петровог одрицања) и спољашње дијалоге (Исус је моделован према старозаветним ликовима Мојсија, Илије и Давида).

*

Карлин Мандолфо (2004: 69–90) своје интертекстуално тумачење прве две главе „Плача Јеремијиног” и псалама заснива на Бахтиновој тези о дијалогској природи језика, ставу да је књижевни жанр истовремено стабилна и динамична форма, те Фишеловом (1993: 8, 17) тезом да жанрови апсорбују „културни шок” – друштвено-културне и историјске околности утичу на промену жанра. Она сматра да „Плач” 1 и 2 представља реакцију на културни шок који се десио 587. године п. н. е. падом Јерусалима, а у свом тумачењу инсистира на два момента: „Плач” је преобликовао жанровске одлике псалама и у „Плачу” је на другачији начин употребљена метафора прељубе (Израиљ као неверна Јахвеева супруга) из текстова пророка. Иако Мандолфова износи занимљиво тумачење старозаветних текстова, чини се да оно не почива толико на Бахтиновој дијалогичности колико на ауторкиној вештини интерпретације.

Мандолфо прве две главе „Плача” и псалме пореди на тематском и стилском плану. Псалама 22, на пример, представља јасан контраст спрема реторике кћери Сионских. Он почиње традиционалном изјавом: „Боже, Боже мој! зашто си ме оставио удаљивши се од спасења мојега, од ријечи вике моје?” (Пс 22: 1) где се, као и у „Плачу”, говори о кривици Бога што молителъ пати. Међутим, за разлику од псалмиста који експлицитно тражи Божију помоћ и утеху: „Избави од мача душу моју, од пса јединицу моју” (Пс 22: 20), кћери Сионске ништа експлицитно не траже од Бога. Штавише, оне никада не именују Јахева са „мој бог” нити за њега употребљавају метафоре попут стена, тврђава, судија, краљ или добротинитељ које су типичне за псалме.

Главну реторичку разлику између ових текстова, међутим, Мандолфо (2004: 73) проналази у „дидактичком” гласу. Жанровски гледано већина псалама састављена је од два гласа јер се глас молителъ меша са дидактичким гласом који је писан у 3. лицу јединине и који припада или реферише на Јахева. У „Плачу Јеремијином” присуство два гласа још је очигледније јер први

глас припада кћерима Сионским, а други је дидактички. Међутим, у „Плачу” због другачије употребе дидактичког гласа – за разлику од псалама где он подржава правду Бога, овде је супротстављен Богу¹⁷ – долази и до промене жанра.¹⁸ Док у псалмима брани Јахвеа: „јер се не оглуши молитве ништега нити је одби; не одврати од њега лица својега, него услиши кад га сазва” (Пс 22: 24), он у „Плачу” врши потпуно супротну функцију: „Сион шири руке своје, нема никога да га теши” (ПЈ 1: 17). У другој глави „Плача” глас је толико удаљен од нормативне теологије да о Јахвеу говори као о непријатељу: „Натеже лук свој као непријатељ; Господ поста као непријатељ” (ПЈ 2: 4, 5). И, на крају, за разлику од псалма који се завршава похвалом и слављењем Јахвеа: „Јешће и поклониће се сви претили на земљи” (Пс 22: 29), „Плач” се завршава битно другачије – директном оптужбом Бога: „њих ми непријатељ мој поби” (ПЈ 2: 22). Да би оснажила своју тезу да је дошло до промене у употреби дидактичког гласа који традиционално артикулише нормативну теологију, ауторка анализира употребу метафоре брака из текстова пророка.

Јерусалим је у пророчким текстовима представљен као прељубница, а Бог као издан супруг. На пример, у „Књизи пророка Јеремије” (2: 20) Јахве се са носталгијом сећа своје невине и верне супруге која се буну против њега: „нећу бити слуга” и „иде [...] да се курва [...]”, а у „Књизи пророка Језекиља” (16: 15) она просипа „курварство своје свакоме који пролажаше”. Мандолфо наглашава да се, за разлику од пророчких текстова, у „Плачу” 1 и 2 чује глас самог Сиона. Одговарајући на оптужбе, кћери Сионске показују да оно што прича Јахве није читава прича тиме што дискурс којим су нападнуте окрећу против својих нападача. Пророци и Бог представили су лажну слику тела Сиона као тела пожуде и прељубе, а не као тело које рађа и гаји своју децу: „Које на руку носих и отхраних, њих ми непријатељ мој поби” (ПЈ 2: 22). Ауторка стога закључује да, када се прве две главе „Плача” читају у контексту псалама и пророчких текстова, истина о Сиону постаје полифона. Ако у псалмима дидактички глас увек одговора на патњу молитеља, у „Плачу” кћери Сионске прерађују тај глас и, користећи традиционалан језик, износе алтернативну причу која аутентичније сведочи о патњи Сиона.

*

Рут Коутс је указала на хришћанску позадину Бахтинових списа *Стваралаштво Франсоа Раблеа и Аутор и јунак у естетској функцији*. Везу између хришћанства и карневала она је пронашла у искуственом и материјалном погледу на свету, потом сличности између смеха и хришћанске љубави, као и карневласке утопије и Исусове добре вести о царству небеском. Када је о *Аутору и јунаку* реч, ауторка је показала да у позадини Бахтиновог схва-

¹⁷ Ауторка примећује да је ово једино место у Библији где је контраглас другачије употребљен будући да се и у *Књизи о Јову* контрадискурс пријатеља држи гледишта нормативне теологије: „Еда ли Бог криво суди? Или свемогући изврше правду?” (Јов 8: 3).

¹⁸ „Плач Јеремијин” представља комбинацију два жанра: ламента за мртве (*qinah*) и псалма; на пример, 3. и 5. глава „Плача” представљају типичан псалма.

тања аутора лежи хришћанско поимање Бога, те да се целокупна естетска активност може објаснити љубављу, односно ауторовим жртвовањем за јунака. Паралелизме у *Библији* (сцене из „Постања” и Петрово одрицање у јеванђељима) Волтер Рид је протумачио на основу Бахтинових теза о дијалогичности и показао да дијалогизам представља важну одлику *Новог завета* (јеванђеље као нови облик дијалога, унутрашње и спољашње дијалогске везе *Новог завета*). Однос између Бахтина и *Библије* Карлин Мандолфо је успоставила тумачењем „Плача Јеремијиног” и псалама указујући на промену жанра као последицу другачије употребе дидактичког гласа и метафоре брака из текстова пророка. За разлику од Рида и Мандолфове који су само применили Бахтинове тезе на *Свето писмо*, Рут Коутс је изнела провокативно и парадоксално тумачење сличности између карневала и хришћанства и тиме успоставила истински дијалог *Библије* са Бахтином.

ЛИТЕРАТУРА

- Ауербах 1968: E. Auerbah, *Mimesis, prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1991: M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj funkciji*, Novi Sad: Bratstvo—Jedinstvo.
- Коутс 2004: R. Coates, *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Мандолфо 2007: K. Mandolfo, Dialogic Form Criticism: An Intertextual Reading of Lamentations and Psalms of Lament, in: R. Boer (ed), *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 69–90.
- Рид 1993: V. Reed, *Dialogues of the Word: The Bible As Literature According to Bakhtin*, Oxford: Oxford University Press.
- Свето писмо* 1970. Београд: Британско Издање британског и иностраног билбијског друштва.
- Фишелов 1993: D. Fishelov, *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Џеферсон 1989: A. Jefferson, Bodymatters: Self and Other in Bakhtin, Sartre and Barthes, in: K. Hirschkop and D. Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press, 152–157.

Predrag S. Mirčetić

DIALOGUE: BAKHTIN AND *THE BIBLE*

(Summary)

The paper presents texts of the authors who based their interpretation of the *Bible* on Bakhtin's concept of dialogism. The first part presents the ideas of Ruth Kouts from the book *Christianity and Bakhtin: God and the Exiled Author* about christian background of Bahtin's conception of carnival, as well as the author's analysis of the dialogue between gospels and *Author and Hero in Aesthetic Activity*. In the second part are presented Reed's interpretation of the dialogue in *Genesis* and gospels and his emphasis on the principle of dialogism in the *New Testament* from the book *Dialogues of the Word: The Bible As Literature According to Bakhtin*. In the third part of the paper is presented the reading of "The Book of Lamentations" and the psalms by Karlin Mandolfo from the book *Bakhtin and Genre Theory and Biblical Studies*. In the conclusion author presents the most important results obtained by the interpretation of the *Bible* based on the Bahtin concept of dialogism.

Angela RICHTER*
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Philosophische Fakultät II

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЛУДОРИЈА У ПРИПОВЕДАЊУ? КАРНЕВАЛЕСКНЕ КОНФИГУРАЦИЈЕ КОД БОРЕ ЋОСИЋА

Анализом романа *Улога моје породице у светској револуцији* желим да покажем како се помоћу карневалских елемената на датим примерима приказује амбивалентност прелазног раздобља и на крају крајева исмева узвишени коначни циљ: „светска револуција”, тај – по Стаљину – „трагикомични неспоразум” чији садржаји су после Другог светског рата више пута прилагођавани временском тренутку на политичкој позорници.

Кључне речи: Бора Ћосић, карневалескне конфигурације, утопија, револуција, свакодневица, породица, доба преокрета.

Ћосићев роман *Улога моје породице у светској револуцији* се појавио 1969, дакле, у временском контексту судбоносне, па и магичне 1968. године. Судбоносна, са једне стране, јер је била обележена интервенцијом оружаних снага Варшавског пакта у Чехословачкој, која је означила крах идеје о развоју либералнијег, демократичнијег социјализма. А магична, с друге стране, јер је била обележена разним врстама протеста и протестних култура широм Европе, које су у Југославији биле израз незадовољства друштвеним и социјалним приликама, неиспуњеним надама и недовољно ефикасном и успешном конкретизацијом марксистичких идеја и обећања политичке власти у животној пракси. Обезграничење и радикализација питања развоја социјалистичког друштва после Другог светског рата у Југославији одјекнули су и у култури, а многи културни актери и књижевници су својим гласом и активностима пратили и подржали тај покрет протеста (уп. нпр. Канзлајтер, Стојаковић 2008; Рихтер 2013, Стојаковић 2013).

У простору уметности тадашње Југославије то је тренутак кад се појављују веома различити гласови који својим специфичним средствима испитују послератни поредак, а неки га и доводе у питање (уп. нпр. Рих-

* angela.richter@slavistik.uni-halle.de

тер 2010). Критички оријентисани писци, редитељи, позоришни активисти и други уметници, желећи да уметношћу утичу на тадашњу југословенску стварност, радили су на њеном преиспитивању. Сензибилизујући јавност за нагомилане проблеме, заузимали су стваралачко-критички однос према владајућем систему (в. Стојаковић 2013: 224). За свој критички поглед на развој послератне Југославије Ћосић је одабрао поступак који је познат још из његове прозе *Приче о занатима*. Наговештај о поигравању паролама новог доба видљив је већ у наслову књиге. Спомињање породице као најмањег сегмента друштва и узвишене утопије „светске револуције” отвара могућности иронијског приступа материји.

Било би добро подсетити на још један аспект који је овде важан: светска револуција – термин који је требало да репрезентује интернационалност процеса започетих Октобарском револуцијом у Русији – током времена је излаган различитим модификацијама значења. После успостављања совјетске власти, до средине двадесетих година стајао је као циљ победе најпрогресивнијих земаља у Европи. После Лењинове смрти Стаљин је развијао тезу о изградњи социјализма/комунизма у *једној* земљи, а током тридесетих година појам је полако нестао из јавне сфере и уџбеника. Вреднован је био као „троцкистички”, да би после Стаљинове смрти педесетих година поново постао модеран. Тада је коришћен не у смислу истовремености револуционарних преврата у целом свету, већ опроштаја поједних земаља од капиталистичког система, при чему је посебна пажња све више посвећивана процесима у земљама тзв. трећег света које су схваћене као револуционарни потенцијал на путу те ’светске револуције’.

Евоцирајући, очигледно, не само све ове модификације појма, већ и све оно што је пружио семантички потенцијал „светске револуције”, Ћосић је описао свој став према Југославији. У немачком издању свог романа из 1993. придодao је аутопортрет у трећем лицу, у коме је формулисао следеће:

Кад је писао *Улогу моје породице у светској револуцији*, у годинама 1966. до 1969. аутор није називао да би доживео крај ове револуције, а замало не и света у коме је остварена. Зато можда то обиље веселих слика у овој књизи, посебно на местима где би се могло очекивати драме, боље речено трагедије (Ћосић 1993: 126).

С обзиром на то да постоје различите верзије овог романа, хтела бих да нагласим да сам за овај текст користила загребачко издање романа из 1987. године, које посебно волим због упечатљивог портрета Лењина на корицама, који је уједно референца на спис: *Један корак напријед, два корака назад*, а приповедачев ујак га у роману сматра уџбеником за танго. У првој верзији романа је референца на класике марксизма био Енгелс, а не Лењин.

О карневализацији – укратко

Генерално се карневализацијом назива књижевни поступак којим се у тексту реализује карневалска слика времена и света, ослобађање од стега свакодневице и прослављање живота, који том приликом излази из колосе-

ка. Карневал подразумева ритуале, типске ликове, одређене обрасце понашања и наравно, изражавања. Карневал, дакле, обухвата конкретан супстрат свакодневних облика интеракције, фондова знања и културних навика, које истовремено онеобичава, изврће, па чак и разара. Без обзира на чињеницу што се то што Бахтин зове карневализацијом књижевности односи на текстове средњег века и ренесансе који су својом антиестетиком уперени против производа високе културе и као такви разарају владајућу поетику и реторику (уп. Сасе 2010: 172), његов културно-критички приступ може се пројекцирати на фолију Совјетског Савеза, дакле, на тадашњу друштвену стварност (уп. убедљиву аргументацију код Лахман 1990). Једна од важних одредница која може помоћи да се превазиђу понекад присутни неспоразуми у тумачењу Бахтина, јесте појам *амбиваленције*. Истина амбиваленције се огледа такође у Бахтиновом схватању смеха:

Istinski smeh, ambivalentan i univerzalan, ne negira ozbiljnost, već je pročišćava i dopunjava. Pročišćava od dogmatizma, jednostranosti, okoštalosti, od fanatizma i kategoričnosti, od elemenata straha i zastrašivanja, od didaktičnosti, od naivnosti i iluzija, od rdave jednoslojnosti i jednoznačnosti, od glupe bučnosti. Smeh ne dopušta ozbiljnosti da se okameni i odvoji od beskonačne celovitosti života. On uspostavlja tu ambivalentnu celovitost. Takve su opšte funkcije smeha u istorijskom razvitku kulture i književnosti (Бахтин 1978: 138).

Као карневалска категорија амбиваленција се одражава у повезивању високог и ниског, светог и опсценог, што су поступци карактеристични и за савремену прозу. Амбивалентност тако постаје израз сазнања о дијалектичности људске свести и понашања, али и израз свести да се потпуна и целовита слика може обликовати само ако се релативизују све границе, ако се различити садржаји и тонови доводе у блиски, фамилијарни контакт (Микић 1988: 64).

Ситуирање радње романа

„Uronjeni u rat i revoluciju, pripovedačeva se porodica i njegov *family life* nalaze u nekoj vrsti vanrednog stanja: pred našim se očima odmotava jedna izglobljena, nesvakidašnja svakodnevnica, podobna onome što je u ruskoj avangardi i formalističkoj književnoistorijskoj tradiciji nazivano 'revolucionarni byt'”, пише Предраг Бребановић у својој занимљивој књизи *Подруми од марципана* (Бребановић 2006: 50 и 51). Овоме бих додала да је породични принцип код Ћосића присутан – уз својеврсне метаморфозе – и у другим његовим делима и да се с разлогом може говорити о породичној метаструктури која се састоји од најмање четири структурне приче: „Приче о занатима”, „Улога моје породице у светској револуцији”, „Тутори”, „Бел темпо”. У том смислу се *Улога моје породице у светској револуцији* може схватити као својеврсна парадигма.

Референцијални оквир Ћосићевог романа *Улога моје породице у светској револуцији* је без сумње Југославија. Радња романа се одвија у Београду у току ратних и послератних година. Представљене су епизоде из живота

једне породице која се мора сналазити у компликованим условима свакодневице. „Mi smo bili jedna propala porodica s mnogim lepim fotografijama. Mi smo živeli u sredini dvadesetog veka, nešto pre, a nešto posle te sredine” (Тоסיћ 1987: 126)¹. Ова информација у себи носи још једну, упућујући на друштвене и политичке преокрете који су захтевали преоријентацију оних који су њима била захваћени.

Отуда ће пажња даље бити усмерена ка овој породици, посматраној из перспективе ја-приповедача с наизглед инфантилним цртама. Поставља се питање како у овом роману, у коме се приказује та друштвена свакодневица на породичном нивоу, функционише трансформација смешног у озбиљно и обрнуто (Микић 1988: 117) или: шта повезује породицу у Тоסיћевом роману с хаотичношћу карневала?

Стан као позорница

Позоришна метафорика је очигледна већ у наслову књиге: породици се одређује извесна „улога”, у самом тексту се говори о томе да све личи на неку „priredbu” (Тоסיћ 1987: 75); пред крај текста се живот у породици упоређује са филмом, „uzbudljiv, neobičan, rovremeno dosadan” (Исто: 105). По Бахтину, карневал не познаје позорницу, али се збивања у породици у својој хаотичности, као нанизане сцене, могу третирати као глума на тргу који је овде *стан* кроз који дефилирају ликови различитих статуса, мешају се и опет се разилазе. У комуникационом простору састављеном од двадесет одломака инсценира се тако „свакодневно позориште” (Кенеveg 2004). Сукцесивност у приказивању сцена изостаје, управо као што и карневал подразумева несређене ситуације, изван хаоса као и постојање смешовно-представљачке апаратуре.

И самим јунацима њихова свакодневица изгледа као приказивање неког комада у позоришту; док с једне стране семантичко поље театра/позоришта посредује осећање нестварности догађања, с друге директније обликује простор породичне свакодневице као простор (карневалескне) позорнице:

Ja sam izjavio: „Mi najviše volimo da sedimo i pričamo bez veze, kao u nekom komadu!”
Mama je odgovorila: „Gde smo mi od toga!” Vaculić je pitao: „Zašto!” Ona je rekla: „Pozorište je jedno i uzvišeno, a naš život bedan i potpuno neinteresantan, što se vidi i na mom licu, uvek nesrećnom!” (Тоסיћ 1987: 86; мој курзив).

Ja sam pitao: „Je li smo mi u pozorištu!” (Исто: 7; мој курзив).

Осим хумора, ефекат ове „сумње” јунака да је њихов живот позориште је одређена визија света, али и његова фикционалност (уп. Srebro 1985: 53). Ипак, из данашње перспективе се да закључити да су се многи догађаји из тог времена испоставили као не сасвим фикционални.

¹ За све цитате је коришћено ово издање.

Приповедач као мајстор церемоније на позорници породичне свакодневице

Ја-приповедач је безимени дечак² у пубертету, који се полако развија и који само наизглед наивно и конфузно прича о животним догодовштинама чланова своје породице (укупно шест њих). „Ноћи да budem ludak” (Тосић 1987: 16), излеће му нехотично у једном тренутку. Ако се то узме озбиљно, шта се може од њега очекивати? Шта разликује такву фигуру од осталих чланова заједнице? Такав приповедач може из своје безазлене перспективе веома упечатљиво изговарати непријатне истине и описати, односно рефлектовати гротескне ситуације, а да му нико не може нешто замерити. У овом контексту посебну функцију у приповедању остварују, између осталог, разбијена синтакса, као и елиптичне реченице, или уводне формуле које су дечије, нпр. „Tata је viknuo...” (Исто: 7) „Мама је predložila...” (Исто: 32). Говор приповедача одговара драмско-представљачком модусу, стварајући и из овог аспекта утисак да се ради о игри на позорници.

Ликови у роману, посматрани из перспективе таквог невино-наивног приповедача, сведени су на одређене улоге; своје деловање не рефлектују: мама упорно води рачуна о основним потребама чланова породице, тата пије, ујак је женскарош, тетке личе на сијамске близанце, плету и маштају о америчким филмовима, деда је равнодушни коментатор породичног лудила, али и политичких фраза. Дакле, они ни по чему нису посебни, могли би чак деловати и банално да не постоји тај изузетан ритам у презентовању свега што говоре и раде, као и хаотичност или апсурдност реплика које се поклапају с нередом у самој породици.

Породица је мерило вредности према којем се све самерава; породични стан представља центар света око којег се врти цео живот. Породичне теме и стан дају тексту јединствен склад. За фигуру младог приповедача породица представља одређену врсту модела кроз који се спознаје свет. Она је *бина* која служи, између осталог и томе, да се на њој прикажу и појаве које су изван њеног микрокосмоса. А, најузбудљивији моменти су управо премештања из привидно наивно-дечије перспективе фигуре приповедача, која својим иронијским призвуком доводи у питање овештала значења и ослобађају смех. Многоструке су карневалескне интервенције у нарацији. Високо (отмено) се репродукује у ниском (породичном):

Tako su bile podeljene mnoge dužnosti, od predsednika vlade nadalje. Za poslove najodgovornije prirode bili su određeni drugovi Pijade, Nešković, Đilas. Kod nas u porodici stvar je izgledala ovako: ja za agitaciju i pisanje pesama, otac po pitanju alkoholizma, ujak za ženske (Исто: 81).

Или, покрет од породичног до отменог, при чему се на неки начин исмевају или детронизују култне личности:

²Ово се може рећи без обзира на то да се на појединим местима алудира на презиме Тосић.

Mama me je uhvatila za ramena i saopštila: „Nemaš više oca!” Ja sam se setio Vladimira Ilića Lenjina, oca čitavog proletarijata, ali nisam rekao ništa (Исто: 113).

Игра се значењем речи преко повезивања политичког и телесног, у сврху исмевања политичких стереотипа:

Onda je kapetan Jovo Sikira udario šakom o sto i rekao: „Mi ćemo sada prekrenuti sve, iz fundamenta!” Mama mu je odgovorila: „Ja isto, kad pogrešno sedim u tramvaju, posle mi se sve prekrene!” (Исто: 75).

Специфични начин приказивања свакодневних призора као и интерпретације света приповедачу пружа могућност да необичном, често алогичном комбинацијом сурових слика/истина и сасвим обичних ситуација успе да ублажи трагични патос. Пример овакве нарације је разговор о масакру цивилног становништва у Новом Саду, пре свега Срба и Јевреја, за време фашистичких погрома у Војводини. Знакови су овде само „krv na horizontu” и лешина из Дунава:

Tetke su ispričale: „Mi smo juče zapazile jedan jako čudan zalazak, sve kao neka krv na horizontu i tome slično!” Ujak je tvrdio: „Ja sam video kako vade iz Dunava jednu lešinu, ko zna otkad, ima u njemu, brat bratu, dvesta kila!” Mama se udaraila pesnicom u grudi i zaječala: „Prokleti, prokleti rat!” Tako je ranije govorila: „Neumrili, neumrli Đilji!”, ovo se donosilo na nekog pevača i razlikovalo se (Исто: 65).

Међутим, најкасније у последњем поглављу постаје сасвим јасно да инфантилност често приписана приповедачу, није његова непромењива особина. У том својеврсном резимеу приповедач постаје смиренији, синтаксичка структура његових опаски и коментара је другачија, а мења се и перспектива. Он као да је изашао из стресног „театра”, карневал је завршен. Са неуобичајеном трезвеношћу – укључујући и повремено намигивање – сажима он пред читаоцима све претходно речено: као „prokleti život u obliku vrzinog kola” (Исто: 124), где је у почетку „sve bilo jasno i jednostavno, a posle sve više zbrkano i neobjašnjivo” (Исто: 127). Изгледа да он ипак није луда којој је дозвољено слободно говорити, јер је нико не узима за озбиљно. Не ослабађају приповедача његове лудорије од одговорности за његово представљање других, нити га ослобађају од непожељних последица, него га од пуне одговорности пре ослобађају његова рана адолесценција и непрегледност догађаја. „Ja sam stalno pokušavao da odrastem kao i ostali ljudi, ali se odmah desilo nešto novo i mi smo ponovo ostali ono što smo bili” (Исто: 97). Колективно „ми” уједно значи прелаз од појединачног ка колективном, као могући наговештај да је било много оних који нису савладали изазове тренутка, или успели да се промене.

Грађански стил живота у карневалској игри

Грађански стил живота је представљен пре свега кроз своје реквизите – музичке инструменте, предмете у домаћинству, намештај, књиге и модне детаље, али такође и кроз образац понашања. Покушај породице да живи

грађанским начином живота, и да настави тако да живи, доживљава крах разбијајући се, са једне стране, о материјалне потешкоће и људске слабости, а са друге, о различите политичке и идеолошке промене.

За „десакрализацију“ грађанског стоје многи примери:

- Клавир, на коме је мама „poređala tegle sa turšijom”, од чега се он „u sredini malo uganuo” (Исто: 7) и кокош која се коље у купатилу (Исто: 6), изнад клозетске шоље, израз су нове стамбене ситуације грађанског слоја у прелазно доба, идеолошки везано за нову елиту функционера најчешће пореклом са села, која се усељава у станове грађанског слоја. Опис те нове стамбене ситуације се пародира преокренутим вредновањем ње саме: „Sve ovo smo radili u prijatnoj prostoriји koju smo dobili na korišćenje umesto naših šest soba, starih i zagušljivih [...]” (Исто: 126).
- Конфронтација са новим социјално-културним узорима, који се појављују са доласком нових елита, иронизује се преко сликовитих дијалога у које је уписана скривена критичка компонента:

Ona je Vaculic ponovo doveo druga Jovu Sikiru, samo sada jako sumnjičavog. Drug Sikira posmatrao je ostatke naše trepezarije, još ne iscepane za potpalu, i upitao: „Odakle vama ovo?” Deda je odgovorio: „Od pre trista godina!” Jovo Sikira zagledao je fotografije po zidovima uokvirene u razne ramove, onda je hteo da чује: „Tko su ovi?” Mama je odgovorila: „Mrtvaci, rođaci iz prošlog veka!” On je kazao, začuđeno: „Svi su bili popovi!” Deda je odgovorio: „Pa, da!” (Исто: 101).

За конструкцију „новог човека” који својим понашањем и схватањима има да се разликује од свега претходног, чланови те породице нису погодни. Раскорак између захтева да се укључе у ново време и личног увида у велики нови идеолошки модел се на шаљив начин, пун ироније раскринкава приликом организоване приватне приредбе за ослободиоце славонског града Шида. Овде се наводи само један део целог призора:

Kad su došli naši drugovi, delegati, studenti, kao i Voja Bloša, moj najbolji drug, mi smo svi počeli da se lupamo u груди i izgovaramo mnogo toga o čemu ranije nismo imali pojma. Sve što smo recitali bilo je nerazumljivo, ali se uglavnom ticalo svetske revolucije, i naše uloge u njoj. Deda je skinuo cilindar i objavio: „Ja ću otvoriti vrata lopovima, neka razvuku sve što je postojalo u ovoj kući, koja izaziva dosadu i druge loše strane!” [...] Tata je tvrdio: „Ja ću da idem na rukama, ako zatreba!”, ali se zapleo između nekih stolica i pao na pod, usled alkohola. (Исто: 87–88).

Очево пијанство и дедин гест, као и њихова генерална непућеност у свечано предвиђеној атмосфери иду на штету ’револуције’; исмева се тражени политички активизам и спремност на жртве за ствар социјализма. Слично аутор поступа са фразамa као што је она веома позната да ће живот касније „biti pun meda i mlijeka” (Исто: 80); овде се она обезвређује/пародира навођењем места где је информација добијена – а то је „u jednom zahodu” (Исто: 80).

Критички ефекат се такође производи преко истовремености дедине тврдње „Komunizam je veseo!” (Исто: 73), приказа пијаних руских официра који бљују са терасе и службеника из приземља који у истом тренутку кад

они праве журку, умире од ангине. Ова гротескна истовременост, остварена сукцесивношћу информација које се посредују читаоцу, пародира прокламовану перспективу бољег „новог света”.

Шта је, на крају, са породицом и са ’светском револуцијом’?

Из Ћосићеве перспективе да се закључити да је фаза неопходног преоријентисања у име светлије будућности за друштво и за поједница обележена тако бројним, а често и неправедним захтевима, да људи једноставно бивају изневерени. Исконска слика новог типа човека који није индивидуалиста него активиста, који се жртвује за ствар социјализма, код Ћосића је спуштена на земљу карневалеским сценским приказивањем једне породице чији чланови играју своје улоге, не носећи маске и изговарајући релевантне истине. Ова породица, међутим, опстаје, због виталности њених чланова³, без обзира на то што некако не успевају да се укључе у нови поредак и остају „на рубу”:

Ми смо и даље читали из дебелих романа, најчешће неилустрованих, umesto da sve ovo odnesemo u dom za slepu decu, koju ovi romani uopšte ne bi mogli da pokvare. Nas su upozoravali da ne koristimo blesave stvari iz starog vremena, kao što su kišobran, kalodont i slično, a mi smo se stalno inatili, iako za ovo nismo imali nikakvog opravdanja (Исто: 121).

Чланови породице нису хероји, ни у старом, ни у новом поретку у коме су можда чак и антиидеали. Ипак, као најмања ћелија друштва, ова породица представља парадигму за постојање и неке друге истине. Наиме, провокативно весела ишчашеност важећих хијерархија овде је уперена против моновалентности званичне идеологије, и то без обзира на то што ће на крају све остати по старом, у гужви. *Гужву* која је настала и која је кључна реч за ситуацију, људи не могу лако савладати. Карневалескно код Ћосића није само весела виталност и шанса да се заборави све што је тешко. Гротескни смех је ироничан, сатиричан, критичан. Не критикује се из перспективе шездесетих година 20. века само узвишени циљ „светске револуције” за коју су тетке спремне да уче есперанто (Исто: 114), већ су на овај начин могуће независне, другачије актуализације дискурса. Истина, за разумевање ове вишезначности је потребан читалац који располаже знањем о историји социјалистичког пројекта уопште, а такође о политичкој и друштвеној историји Југославије. У сваком случају, и на примеру овог романа Боре Ћосића се може видети да је карневализација, односно средства којима се она служи, погодна за приказивање кризних ситуација и темељних преокрета.

³ „Sve što je Ćosić izabrao na gomilu da život iskaže i pokaže, čitava ta njegova hrpa sveg što je čovekovo, ipak je rečena u ime principa neuništive vitalnosti” (Николић 2005: 90–91).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бребановић 2006: Р. Vrebanović, *Podrumi marcipana. Čitanje Bore Ćosića*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Тосић 1987: В. Ćosić, *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Zagreb: Znanje.
- Тосић 1993: В. Ćosić, *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*, Berlin: Rowohlt.
- Канзлајтер, Стојаковић 2008: В. Kanzleiter, К. Stojaković (ur.), *1968 in Jugoslawien. Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975*, Bonn: Dietz Verlag.
- Кеневег 2009: А. С. Kenneweg, Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus, Berlin: Frank & Timme.
- Лажман 1990: Р. Lachmann, Bachtins Karnevalsutopie, u: Р. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 222–253.
- Микић 1988: Р. Mikić, *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Markovića*, Beograd: Filip Višnjić.
- Николић 2005: М. Nikolić, *Običavanje stvarnog. Tišma, В. Ćosić, Kuzmanović*, Beograd: Ćigoja štampa.
- Рихтер 2010: А. Рихтер, Дискурс отпора у културном простору крајем 60-их година: Слободан Селенић – Борислав Пекић – Бора Тосић, у: *Научни састанак у Вукове дане 39*, Београд: Међународни славистички центар, 501–509.
- Рихтер 2013: А. Richter, Jugoslawiens 1960er Jahre literarisch: Short cuts, u: Н. Grandits, Н. Sundhaussen (ur.), *Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat?*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 231–255.
- Сасе 2010: S. Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Сребро 1985: М. Srebro, *Roman kao postupak*, Novi Sad: Matica srpska.
- Стојаковић 2013: К. Stojaković, Da Da zu „DaDa“. Die 1960er Jahre – ein goldenes Kulturjahrzehnt in Jugoslawien?, u: Н. Grandits, Н. Sundhaussen (ur.), *Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat?*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 215–230.

Angela Richter

NARRETEI IM ERZÄHLEN? KARNEVALESKE KONFIGURATIONEN
BEI BORA ĆOSIĆ

(Zusammenfassung)

Im Beitrag wurde in der Konzentration auf den international bekannten Roman *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* herausgearbeitet, wie mittels karnevalesker Elemente und Momente die Ambivalenz einer Zeit turbulenter gesellschaftlicher Umbrüche dargestellt werden kann und letztendlich das erhabene Ziel der 'Weltrevolution' verlacht wird. Ein Schlüsselwort für die Situation ist das *Durcheinander*, bei dem die Einzelnen auf dem Weg in die 'neue Welt' auf der Strecke bleiben. Gefragt wurde u. a. danach, *wie* der Alltag auf dem familiären Niveau karnevalisiert wird. Eine besondere Rolle spielt auf der Bühne dieses Alltags ein scheinbar infantiler Ich-Erzähler. Als Zeremonienmeister bindet er die LeserInnen in ein Spiel ein, in welchem die Schutzform des Lachens bewahrt und zugleich ein Zeichen gegeben wird, das Karnevaleske nicht nur als fröhliche Vitalität, sondern letztlich als Seitenhieb gegen die Monovalenz der offiziellen Ideologie und Politik zu verstehen.

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ДЕЛИМА КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА И ЕМБАХАДЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

У раду се тражи веза између бахтиновског концепта карневалације и осећајности и идеја у делима позног Црњанског, у којима срећемо измењени ауторов однос према историји, када патос озбиљности и страхопоштовања (карактеристичан за текстове из 30-их година) смењују иронија и унижавање. Док се у делу *Код Хиперборејаца* (1966) карневалација више препознаје у идејама, у индивидуалистичком захтеву за правом на овоземаљску срећу, догле се у *Ембахадама* (1984) читалац среће са поступцима ироније и унижавања ауторитета – дипломата и политичара у годинама пред Други светски рат.

Кључне речи: М. Бахтин (1895–1975), М. Црњански (1893–1977), карневалација, ренесанса, авангарда, индивидуално, колективно, жртва.

Бахтиновска критика

У јеку највеће популарности Михаила Бахтина на Западу 80-их и 90-их година 20. века (која се често граничила са помодарством),¹ критичари и теоретичари књижевности најчешће су истицали два његова теоријска концепта: дијалогичност и карневалацију. У оба случаја разлоге за популарност Бахтинових идеја, као и његовог теоријског појмовног апарата, треба повезивати са постструктуралистичким схватањем текста као попришта пливајућих и често контрадикторних значења, са једне стране, и са идеолошком побуном тзв. постколонијалне критике као субверзивне праксе која подржава еманципацију подређених, маргиналних група у ригидном, ауторитарном друштву, са друге. Тако су дијалогичност, односно полифонију гласова, коју је Бахтин налазио у романима Достојевског, критичари и теоретичари књижев-

* goranaraicevic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Помама за применом Бахтинових идеја била је у англоамеричкој критици 80-их и 90-их година таква да се говорило о бахтиновској критичкој индустрији.

ности у Европи и Америци доводили у везу са идејом интертекстуалности, док је карневализација као концепт развијен у делу *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* – у ком је овај аутор видео модусе супротстављања окошталим, озбиљним и строгим праксама средњовековне католичке цркве – доживљавана и као скривена критика савремености, усмерена на стаљинистичко догматичко наслеђе социјалистичке револуције. Проблем са овим другим становиштем – из којег произлази да се свака врста ироније и гротеске може видети као „карневалска” и субверзивна – бива очигледан ако се Бахтиново дело иоле пажљиво прочита и тумачи. Желећи да Франсоа Раблеу (крај 15. века – 1553) врати значај који му у историји књижевности припада, Михаил Бахтин је оно што је код овог аутора називао „карневализацијом” сматрао живом традицијом народне ренесансне културе, док је све касније њене рефлексе и варијанте у историјском развоју књижевности – од класицизма, преко просветитељства, романтизма, реализма до модерне књижевности, видео као деформисане – као такве које искривљују њену оригиналну и праву суштину.

Карневализација у ренесансном и модерном контексту

У свом чувеном делу о француском писцу Бахтин је прецизно указао на контекст и разлоге јављања профане, смеховне, народне „културе карневала”, која се у ренесанси јавила као афирмација живота и овоземаљских животних вредности. У том смислу она јесте индивидуалистичка по духу, и уклапа се у ренесансно величање уметника као обоготворених овоземаљских хероја. Међутим, бахтиновски народни карневал обележен је са друге стране и изразито колективистичким вредностима – стремљењем ка обнови и новом животу заједнице (в. Бахтин 1978: 18, 107). У својој основи карневалски народни колективизам представља негацију у католичанству искривљене идеје хришћанства (на коју ће упућивати и Ниче), што је у средњем веку – кроз слављење искупитељске Христове патње и жртве, и захтев да се она следи и опонаша – водило до потпуног поништавања вредности овоземаљског живота. У том смислу се и ренесансни карневалски колективизам може схватити и као корекција хришћанског осећања заједнице заснованог на идеји индивидуалне жртве. У атмосфери карневала, који за Бахтина није само представљачка форма, већ оличава живот сам – жртва је само *симболички* присутна, а трагична озбиљност замењена је, у складу са том *имитацијом* жртвовања, комичким, нискомодусним, реквизитима и одговарајућим дискурсом. Када овај аутор говори о материјалистичким, телесним, скатолошким мотивима као о симболима обнове и рађања (в. Бахтин 1978: 26), онда се такође може говорити о замени која се одвија на нивоу телесности – уместо крви која представља смрт и предуслов стварања новог живота, појављују се – у смеховном контексту што, осим свргавању ауторитета, служи и расплашивању појединца – телесне излучевине. Инсистирање Бахтиново на безазлености

овог смеха лишеног злобивости и агресије – што свакако жуди празничности као еманацији чисте радости – а све у светлу тезе о деформисаности тог смеха у каснијим епохама и његовој трансформацији у мрачну, nihilizmom обојену гротеску (в. Бахтин 1978: 46 и даље), намеће нам и оправдану дилему: да ли се о карневализацији уопште може говорити у вези са уметничком књижевношћу (дакле са оном која није народна али ни дечја) која је настајала после ренесансе? Овој дилеми као да противрече бројни текстови у којима се дела из новијих књижевних епоха тумаче у светлу бахтиновског концепта карневализације који све више добија значење књижевног поступка неограниченог конкретним историјским контекстом. Да би се избегле недоумице, вероватно је најцелисходније да се у свакој интерпретацији јасно укаже на коју се Бахтинову идеју у слојевитом концепту карневализације упућује. У тумачењу и разумевању дела српског писца Милоша Црњанског – аутора код којег се уочава двојство колективистичког и индивидуалистичког начела, амбиваленција израсла из процепа насталог између два супротстављена принципа: уважавања недодирљивости и светости жртве и жудње за овоземаљском срећом – карневализација се појављује такође у двојаком виду и нарочито се уочава у делима које је овај аутор писао пошто је постао изгнаник из властите домовине.

Ренесанса и авангарда

У авангардним покретима који су настајали пре Првог светског рата, али који су се у потпуности развили, умножавајући се до доминантне парадигме, тек пошто је тај рат окончан, било је нечега ренесансног. Ту сличност ренесансе и авангарде не треба сводити само на самосвест уметника који су свој нови начин осмишљавања света доживљавали као радикалну супротност ономе што им је у поетичком смислу претходило, и захваљујући којој је прелаз између двеју сукцесивних епоха – средњовековља и ренесансе, односно предратне и послератне уметности у 20. столећу – историчарима књижевности и уметности изгледао дубљи и оштрији него што је то уистину и био. Основу ренесансне осећајности и духовности, као и авангардне уметности, могуће је потражити управо у идеји враћања отуђене уметности (али и науке и филозофије) обичном човеку. Као што је у петнаестом и шеснаестом веку само малом броју појединаца разумљиву културу изниклу из латинске средњовековне схоластике заменила књижевност писана на народном језику, тако је и авангарда као један од првих својих програмских захтева поставила излазак уметности и уметника из „куле од слоноваче” – напуштање аристократског концепта естетизма и ларпурлартизма. Залажући се за демократизацију уметности, авангардисти су, штавише, управо у уметности видели основно средство које ће довести до преобликовања свих вредности, до обнове, која се (показало се то већ самом чињеницом да се рат догодио) и човечанству и култури учинила као преко потребна. Нису отуда случајна

окретања авангардних књижевника и песника различитим облицима народне културе, која им се, у светлу бинарне опозиције *култура vs. природа*, чинила ближом аутентичним облицима живота. Култура и уметност уморне Западне Европе доживљена је као декадентан, јалов рукавац на свом заласку, који човечанство није учинило ништа бољим. Тој окошталож традицији требало се супротставити свим средствима (в. Раичевић 2015).

И у српској авангардној књижевности после Првог светског рата уочљиве су појаве аналогне ономе што се сматра карактеристичним за ренесансу. Тако у поетичким опредељењима аутора који су трагали за новим, аутентичним песничким изразом није тешко пронаћи примере субверзивног бахтиновског слободног и ослобађајућег смеха. Поред Растка Петровића, који се као авангардиста огласио својом чувеном *Бурлеском господина Перуна бога грома* (1921), међу ауторима чија је побуна против традиције заснована и на смеховном начелу, посебно место заузима Станислав Винавер – књижевник и ерудита који ће, не случајно, касније постати и наш први преводилац Раблеа. Његове пародије усмерене против строгих естетичких мерила што се постављају пред песнике и поезију могу се схватити управо у бахтиновском смислу – као прибегавање благотворном и лековитом дејству смеха што води обнови уметности и стварању новог човека. Оправдано је, међутим, упитати се колико је Бахтинова идеја карневализације – као ослобађајућег и субверзивног импулса – применљива у тумачењу једног другог авангардисте – писца који је, како у својој раној фази, тако и у позним делима, од критике проглашаван за меланхолика и нихилисту. Такође, можда је још значајнија препрека покушају да се Бахтиново тумачење Раблеа доведе у везу са Милошем Црњанским управо чињеница да је код српског писца постојао некакав снажан отпор према телесности, поготово према полној љубави која се у његовим делима своди на раван физиологије – пуњења и пражњења, и то не у функцији карневалског величања живота, већ као део ниже, анималне, нагонске сфере постојања, чије испуњење налажу најсебичнији, индивидуалистички импулси (в. Раичевић 2010а). Ипак, верујемо не само да је ово поређење могуће већ и да је веома важно за разумевање дела нашег авангардисте. Такође, управо тумачећи Црњанског, уочићемо да карневалско истицање телесности код Раблеа – што је по Бахтину начин извртања официјелних вредности које намећу морал, вера и државно право, по принципу ироничног извртања лествице вредности (доле–горе) – не значи у исто време и дословно и искључиво уздизање материјалног животног принципа као таквог. Управо смеховни принцип и комични поступци хиперболизације сексуалних симбола те скатолошких мотива и код Раблеа говоре да су они ту само као средство унижавања и преиспитивања *наводне* узвишености, испражњене од идеала и сведене на окошталу форму морала који се као императив намеће, а не идеал коме се тежи. Другим речима, истраживање посвећено карневализацији код Црњанског баца јасније светло и на сам Бахтинов концепт ренесансне раблеовске народне културе као, у крајњем исходу, нематеријалистичке и идеалистичке – што стреми ка идеалу друштва у којем су успостављени аутентични људски односи неоптерећени било каквом хијерархијом (в. Бахтин 1978: 17).

Дискурс карневализације у делу Милоша Црњанског

Мотив карневала, топос Венеције и личност Казанове, као симболи слободне младалачке телесне љубави, јављају се већ у раним делима Милоша Црњанског, али као нешто што припада прошлости, као симболи изгубљене животне радости. Бранко Радичевић, романтичарски песник чија је поезија испуњена рокајном ведрином, стиховима који са једне стране тематизују телесну љубав док са друге одишу елегичним тоновима слутње о прераној смрти, у првенцу Црњанског – *Маска* (1918) приказан је као неко ко је горео и сагорео у љубавном жару. У овој „поетичној комедији” драмски лик Бранков, као и лирски субјект итакче поезије Црњанског – модерни Одисеј који се вратио из светског рата – велича смрт (в. Раичевић 2012). И свој први роман *Дневник о Чарнојевићу* (1921), написан у форми дневника младог човека који је доживео и преживео рат, аутор пише као остарели Казанова, који више не живи живот великог заводника и љубавника, већ га у сећањима посматра као неког бившег себе (в. Раичевић 2010). Ипак, као корекција тоталног нихилизма раног Црњанског – војника који је из рата изашао жив, али који је, као и толики други, постао сенка, млади старац – и као улог у песниковој опклади у смисао из „Пролога” *Лирике Итаке* (1919), рађа се идеја етеризма, односно суматраизма. Осим вере у невидљиву повезаност свих ствари – која сугерише постојање вишег смисла што га не можемо докучити – суматраизам као песникова лична религија изнео је, као поетско и животно начело, идеал овоземаљске среће и чежњу да се она досегне (в. Раичевић 2014). Чежња за срећом, постаће тако, у виду утопијских садржаја (које уочава и Бахтин као важне елементе ренесансне народне културе) симболизованих топосима Суматре, Русије, Србије, Хипербореје, Београда – једна од основних константи дела Црњанског. Колико је овај писац заиста био прави авангардиста види се из путописа који је настао 1921. године у Италији, након нирванистичке епизоде „Суматре” (1920), када овај, ношен жаром авангардистичког агона, у постојбини ренесансе, тражи рецепт за радост што ће је пренети свом туробном и несрећном словенству (в. Раичевић 2014). У делима тзв. стражиловског комплекса и смрт је схваћена као предуслов обнове и промене (као и у раблеовском виђењу света, како истиче Бахтин), а жртва као нужан предуслов рађања новог живота. Идеја о радости као осећању што упућује на рађање индивидуализоване књижевности и уметности – на прелаз са епике на лирику, који се код великих народа десио много раније, а до којег је у српској књижевности дошло тек у романтизму – код Црњанског се, међутим, појављује осенчена двама супротним расположењима у мери у којој се може говорити о томе да се у овом писцу непрестано смењују ренесансни и барокни човек. Ренесансни Црњански је авангардни борац и оптимиста; барокни песник је онај у којем преовлађују разочарење и меланхолија. Отуда се, посебно у оним делима Милоша Црњанског која су настајала после Другог светског рата, у време када је писац боравио у Лондону – стицајем околности које је видео као деловање „случаја-комедијанта” – може уочити снажно присуство деформисаног, романтичарског схватања карневала о којем говори Бахтин,

где маска више није симбол који ослобађа и изједначава припаднике различитих друштвених слојева, већ указује на трансформацију људи у лутке, марионете (в. Бахтин 1978: 49). Док овакву симболику и осећајност уочавамо као доминантну у меланхоличним *Хиперборејцима* (1966), елементе правог гротескног реализма налазимо у делу у којем је, из аутобиографске перспективе посматрача, описан свет дипломатије као неизбежни део механизма политичких центара моћи у годинама пред Други светски рат, делу којем је Црњански дао наслов *Ембахаде* (1983). Разлике у тону који доминира у ова два различита типа дискурса ипак не умањује комплементарност две књиге у којима је писац – обичан државни чиновник и посматрач „велике историје”, чији је талац постао – открио њену смешну и гротескну страну, извргаваши руглу и моћнике који су милионе људи одвукли у крваву ратну катастрофу, али и све оне мале шрафове у великом механизму међународне политике који нису ни могли ни умели да се тој стихији супротставе. У његовој визији историје постоји такође барокна слика света као позоришта,² с тим што је у том крвавом политичком театру наш писац видео огромну разлику „између оних који играју улогу тенора и примадоне, и ових у хору (*noi altri*)” (Црњански 1966а: 421).

Ембахаде и Код Хиперборејаца: два дискурса карневализације

Иако ће га због *Ембахада* жестоко нападати и српска емиграција, али и послератној идеологији лојални југословенски историчари,³ слика историје коју је Црњански приказао као гротеску, у којој није поштеђен ни он сам као њен учесник и сведок, имала је, заиста, субверзивну, раблеовску основу. Међутим, страхоту и језовитост као исходе тог крвавог циркуса наказа ипак је немогуће одагнати као сенку која се надвија над све оно чему се смеје Црњански. Отуда се и разлика између раблеовског и смеха Црњанског не може тумачити само снажном индивидуалношћу авангардног књижевника већ и временом које он у овим делима описује. То није више Раблеово време, чији је смех лишен сатиричне огорчености: безазленост човечанства изгубљена је заувек и зато је модерни клоун постао маска ужаса као у хорор романима Стивена Кинга – можда најбољим параболома модерног света у којем је зло свеопште и свеприсутно и крије се под маском циркуског забављача. „Има нешто комедијантско, сад, у рату, неочекивано, несхватљиво, и крај свих страхаота, смешно.” – написаће Црњански у *Хиперборејцима*

² Описујући године које проводи у Риму пред Други светски рат, све што се тада догађало у Европи Црњански пореди са „досадном венецијанском комедијом”: „Гете прича како је, у театру, кад се спусти завеса, публика пљескала глумцима, који су излазили пред завесу и клањали се редом. На крају, каже, публика би тражила да изиђу и они, који су, у комедији, убијени. Викало се: Мртви! Мртви! I morti! I morti!” (Црњански 1966б: 93)

³ Прве одломке из *Ембахада* објавио је Црњански још почетком 1952. године у емигрантским листовима – у *Гласу Канадских Срба и Американском Србобрану*, док су у Југославији, по повратку пишчевом у земљу, појединачни текстови почели да излазе у београдском *Савременику* 1967. године.

(1966b: 102). Ипак, за раблеовским хумором посегнуће он само у *Ембахадама*,⁴ док се меланхолични смех *Хиперборејаца* може посматрати у функцији протестног захтева пишевог за право појединца на овоземаљску срећу.

Основно питање које наратор књиге *Код Хиперборејаца* себи поставља је: „Шта је права срећа људска и зашто је тако кратка?” (Црњански 1966a: 33) Утопизам који се везује за лепоту природе северних предела, а у којем је критика до сада видела чежњу Црњанског за бекством од људи, потиснуо је у други план чињеницу да је писац који је у скандинавским земљама боравио неколико пута – управо захваљујући социјалној једнакости коју је тамо затекао, али и захваљујући људима које је доживео као скромне, и једноставне – баш на Северу нашао модел стварне (а не утопијске) заједнице, модус живљења који је човечанство досегнуло приближивши се идеалу. Описујући северњаке који су у Италију долазили чезнући за Сунцем (што изједначава све људе јер „сија и богаташу и сиромачу”)⁵ Црњански је желео да покаже да постоји нешто што би се могло назвати универзалном људском природом, видевши притом и себе као део велике заједнице људи. У *Хиперборејцима* он је само посматрач тзв. великог света у којем се случајно нашао, али аутентично живи у сећањима на рударе на Шпицбербену, на такмичење фризера у Стокхолму, на време проведено са малим и једноставним људима. Удвајање које је присутно у *Хиперборејцима* – где наратор са једне стране живи механички, као лутка – као државни службеник и извештач што мора да мисли и говори онако како му налажу његови претпостављени – док са друге насељава реалност коју је сам себи створио, враћајући се у мислима на време проведено у северним земљама, осенчено је и меланхолијом и хумором. Ипак, за разлику од *Ембахада*, раблеовско ренесансно инсистирање на вредности овоземаљског живота и супротстављање црквенохришћанском учењу о награди која чека мученике на оном свету, у *Хиперборејцима* се ис-

⁴ Бројни су примери у којима аутор у *Ембахадама* користи тзв. нискомиметични, комедиографски дискурс, како би се подсмехнуо другима, али и самом себи. Ово је само један од њих:

„Kažem savetniku da mi je dodeljena neugodna kancelarija. Predsoblje delegata Ministarstva unutrašnjih dela. Kažem nije pogodna, za prijem stranih novinara. Kaže, druge sobe, prazne nema. (Pored moje sobe nalazi se nužnik.)

To je nekad bila kujna, pa se u zidu, i sad, vidi prozorče kroz koje su se dodavala jela. Kad imam posetu dopisnika lista 'Tajms', kao za inat, dešava se, da je nužnik u upotrebi, pa se čuje kao Nijagara. A ima i drugih zvukova. Savetnik kaže da se tu ništa ne može. Za svaku opravku u palati Borgeze, treba dozvola Ministarstva umetnosti u Rimu. Nego, neka se, na to prozorče, kod mene, obesi neka mapa.

Kad je, međutim, pri poseti Stojadinovića, u Veneciji, postalo vidno, da 'stojim dobro' kod predsednika, taj prozor je zazidan, a data mi je i soba, iz koje su iselili delegata” (Црњански 1984a: 314).

⁵ Ову „демократску” одлику Сунца и светлости истицао је Црњански, истом фразом, и у драми *Тесла*, што говори о томе да је у послератним делима посматрао и истицао себе као припадника опште заједнице људи којој је служио и велики српски научник. Притом, идеал једнакости он не проналази у хришћанском учењу, већ у достојанственом животу сваког појединца, о чему пише и кад говори о древним амалфитанским законима: „Ми смо уобразио да је човечност, да је хуманост, нешто ново у свету... А ето, пре толико столећа, тај Амалфи, има толики осећај заједнице, и међусобне везе људи. Једнакости у заједници” (Црњански 1966a: 412), али и када говори о споменику који су грађани Тронјема подигли градском инжењеру Роалду Далу, човеку „који је цео живот провео на раду за своју варош” (Црњански 1966a: 433).

пољило више у облику књижевнотеоријске расправе. Црњански-човек – оно непоновљиво ја, она личност испод свих маски („А зна се да је лице у сваког човека, маска”, Црњански 1966: 31) – као и сваки други појединац, жели да буде срећан, и упркос увек присутној визији природе као утехе, непрестано се пита о смислу живота испуњеног неправдом, болом и патњом: „Да ли је појединац, који је само средство, да се живот на овој планети продужи, или је циљ, да се створи једно боље човечанство, у будућности?” (Црњански 1966а: 256). Иако је у суштини увек остао авангардиста – што значи да је у свом етосу као највишу вредност поставио одрицање од захтева ега и његове себичности зарад бољитка заједнице – Црњански ни овде не може да се помири са тим да појединац, у некаквом телеолошком току, треба да буде само *средство* било на људске патње неосетљиве природе, било историје у којој су ратови и интереси великих и моћних народа све – а појединац, поготово ако је уметник, и ако долази из малог народа – ништа. Тако, иако се у својој полемици са учењем католичке цркве, која каже да је овај живот само вигилија смрти,⁶ позива и на Микеланђела – којег види као човека из народа, а не као дворског уметника, као и на Белијеве комичне, нискомиметичне бласфемичне сонете,⁷ Црњански се у *Хиперборејцима*, открива и као барокни усамљеник: „У огромној заједници једног народа, појединац, ипак, хода у самоћи...” (Црњански 1966б: 51); „Појединац у свету је, као зрно песка, на дну мора...” (1966а: 143). Смрт коју је, (дајући јој смисао после светског рата) као прави авангардиста видео као предуслов обнове, сада је постала коначност. Малакше зато и његова жеља за саможртвовањем: „Самообмана, која ме је дуго хватала, да патим, да би се нешто светло родило, да учествујем, да предњачим чак у стварању нечег бољег, ради чега је вредело живети, не хвата ме више” (Црњански 1966б: 357). Као што у порнографском приказивању телесности – које је апсолутно неспојиво са хумором – има нечег демонског, тако и смрт код позног Црњанског није више предуслов рађања и обнове већ тријумф свепрожимајућег зла:

Нисам ја у Риму, тада, оплакивао себе, него ме је била запрепастила смрт, њен број, који расте у страшним размерама. Пре је била, у свести људи, безначајан податак о животу. Ситан. Поједин. Сад је бескрајна, безбројна, безмерна, у нашој свести, као нека нова небулоза. Од оних што су откривене, тамо, где смо пре видели само плаветнило мрака,

⁶ У разговору са својим римским пријатељима, супротстављајући се тези да је веровањем у вечни живот хришћанство одагнало човеков страх од смрти, наратор *Хиперборејаца* каже: „[...]Уосталом, та догма, да је живот људски само, вигилија, смрти, то је стена на којој су Петар и Павле цркву сазидали. А биће, по мом мишљењу, баш оно, на чему ће се црква срушити. Живот није вигилија у очекивању смрти. Он је за човека једини смисао, једина радост сам по себи [...]” (Црњански 1966а: 369)

⁷ За тему карневализације код Црњанског посебно је значајно поглавље из првог тома *Код Хиперборејаца* које говори о Ђ. Ђ. Белију, песнику 19. столећа, и његовим сонетима написаним на римском дијалекту. Ови сонети у којима су, „као у неком огледалу [...] пролазили [...] кочијаши, проститутке, свештеници, папе, цркве, па и Христ” (Црњански 1966а: 259) у почетку личе наратору на италијанске комичне филмове, али он убрзо схвата да постају „све скареднији, а све више антипапски” [...] „Бели је, међутим, прешао, и са те карикатуре папа и папинског Рима, на напад верских идеја, на напад против Цркве. На најстрашнију карикатуру хришћанских идеја” (Црњански 1966а: 263). Белијева поезија у овој књизи представља предлогак за личну полемику Црњанског са идејама католичке цркве.

међу звездама и сазвезђима. И сама помисао да се изброје звезде, или обим тих небулоза, личи на појаве лудила. Прозазност није више јесењи лист, доживљај јесени, љубавника, самоубица, него стална експлозија из Сунца, у којима је један живот – крај једног човека – ситна бесмислица, недостојна помена (Црњански 1966а: 143).

Питање позног нихилизма Милоша Црњанског, међутим, немогуће је разматрати без тумачења чина самоубиства главног јунака *Романа о Лондону* (саможртвовање као улог новог живота – детета које треба да се роди – или коначни гест мишљу о бесмислу обузетог човека?) или значења последње реченице *Друге књиге Сеоба*: „Има сеоба. Смрти нема” (оптимизам или меланхолија због безначајности живота и смрти индивидуе?). У овим делима Црњански ће проблематизовати положај појединца у два различита индивидуалистичка епохама – у којима се слобода телесне љубави истиче као главна манифестација тог индивидуализма, што човека претвара у себично и искорењено биће. У време модерности, када структуре моћи подржавају пре свега индивидуална права и отворено испољавање сексуалности, раблеовска народна култура са својим материјалистичким сликама телесности тешко да може бити субверзивна. Последњи романи Милоша Црњанског, писца који је – нашавши се стицајем околности далеко од своје домовине – искусио потпуну усамљеност међу људима неосетљивим на туђу несрећу, могу се схватити и као критика такве индивидуалистичке културе. Да је за Црњанског и карневал имао значење утопијског простора, читамо управо у *Хиперборејцима*:

Ја кажем: важно је да уобразимо, да је садашњост, вечна. Да ћемо, на карневалу, појавити се, и из гроба. Канали ће бити осветљени и кроз сто година, лампионима, а гондоле ће бити пуне и тада, заљубљених парова. Светиљке ће треперити у мраку. Звезде на небу. А песма гондолијера одјекиваће међу мостовима (Црњански 1966: 171).

Био он оптимиста или песимиста, песник ренесансног заноса или барокне меланхолије, из *Хиперборејаца* сазнајемо да је сан Црњанског о рају заправо сан о карневалу: као вечна садашњост која је светло, песма и чиста радост појединца у великој заједници људи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Раичевић 2010: Г. Раичевић, *Коментари „Дневника о Чарнојевићу”*, Нови Сад: Академска књига.
- Раичевић 2010а: Г. Раичевић, Улисова мушља туга, *Кротитељи судбине: о Црњанском и Андрићу*, Београд: Алтера, 69–93.
- Раичевић 2012: Г. Раичевић, Постоји ли други Бранко: Милош Црњански и Бранко Радичевић, *Бранко Радичевић: Зборник радова*, Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 113–118.

Раичевић 2014: Г. Раичевић, Суматраизам – у трагању за земаљском срећом, *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд–Нови Сад: Институт за књижевност и уметност–Матица српска, 310–323.

Раичевић 2015: Г. Раичевић, Велики рат и српска авангарда, *Научни саста-
нак слависта у Вукове дане: Први светски рат и српска књижевност*,
44/2, Београд, 263–274.

Црњански 1966а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: Просвета *etc.*

Црњански 1966б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Београд: Просвета *etc.*

Црњански 1984а: М. Црњански, *Embahade I–III*, Београд: Nolit.

Црњански 1984б: М. Црњански, *Embahade IV*, Београд: Nolit.

Gorana S. Raičević

CARNIVALIZATION IN THE LATE WORK OF MILOŠ CRNJANSKI
(AT HYPERBOREANS AND EMBAJADAS)

(Summary)

The essay investigates presence of bahtinian concept of carnivalisation in the ideas and sensibility of the late works by Miloš Crnjanski. In these texts the author changed his attitude toward history he used to show during the 1930s. Instead of sublime tone of pathos and respect, the works written in the period of his London exile and later are rich with irony and question authorities of diplomats and politicians in the years before the Second World War.

Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се анализирају неки аспекти *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, преко поступка карневализације. Уочава се доминација модела метаморфозе, који се прати на више равни, као и одређени елементи, попут, рецимо, ироније, гротеске, маске, преображаја који извориште имају у карневализованој књижевности. Тумаче се аспекти карневализације у изабраном роману, попут поступка *снижавања*, нарочито уочљивог преко духовно-телесног плана и наглашене интенције ка сексу, потом гротескно приказивање жена, а присутна је и иронија која је стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности. *Роман о Лондону* доноси још једну типичну менипско-карневалску тему, а то је тема утопије и земаљског раја, као и мотив скандала који је готово конститутивни мотив карневализоване књижевности. Још најмање два елемента у роману кореспондирају са поступком карневализације, а то јесте начин виђења историје и с тим у вези поступак снижавања приликом приказивања великог француског војсковође Наполеона који је у делу дат као „император коита”. Све то указује да поступак карневализације у *Роману о Лондону* у најбољој могућој мери осведочава модернички (авангардни) сензибилитет Милоша Црњанског коме је остао доследан и у последњем роману.

Кључне речи: иронија, гротеска, снижавање, материјално-телесни план, „император коита”, маска, Бахтин.

Опус Милоша Црњанског је велики и раскошан. О његовом делу су написане многе важне и значајне студије и писало се и пише се о многим аспектима његовог стваралаштва. Занимљиво је да се о поступку карневализације у његовом стваралаштву није пуно говорило¹. Па ипак, чини се да се може трагати за елементима карневализације у романима Милоша Црњанског, а посебице у последњем, *Роману о Лондону* (1971).

* jelena.panic@uf.bg.ac.rs

¹ О поступку карневализације у *Дневнику о Чарнојевићу* и *Другој књизи Сеоба* види докторску дисертацију Наташе Анђелковић *Однос карневализације и обликовања идентитета у 'Дневнику о Чарнојевићу' и 'Другој књизи Сеоба' и европски контекст*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.

Наравно, основни извор и незаобилазно штиво, бар када је реч о овој теми, јесу студије Михаила Бахтина *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* и *Проблеми поетике Достојевског* где су подробно обрађени поступци везани за карневализацију². Познато је и више пута истицано да је карневализација „izraz potrebe da se u književnom delu stvori određeni tip slike sveta, koji nije moguće stvoriti bez određenog sistema slika čije je izвориште karneval” (Микић 1988: 62), те да је за карневализацију карактеристично инверзно приказивање временско-просторних категорија и уопште гротескно снижавање свега високог, духовног, идеалног и апстрактног превођењем на материјално-телесни план, као и план тела и полних односа. *Роман о Лондону* већ самом интенцијом приказивања и прожимања две поставке света, једне дате преко главног јунака, руског кнеза Рјепнина, и друге преко света Лондона након Другог светског рата, пружа могућност за ишчитавање разлика између духовног и телесног принципа. Начин на који су ове две поставке света уобличене у свету романа призива амбивалентност која је основа поступка карневализације, будући да „prožima sve elemente karnevalskog doživljava sveta i ona samim tim prožima i sve elemente pomoću kojih se u književnosti ostvaruje karnevalizacija” (Микић 1988: 62).

Неки од елемената карневализације које препознајемо у *Роману о Лондону* крећу се од поступка *снижавања*, нарочито уочљивог у духовно-телесном аспекту, као и наглашеној интенцији ка сексу која је истакнута у рефренској реченици романа, а уједно и наслову једног поглавља “Sex is at the root of everything”. Ту је и гротескно приказивање жена, посебице госпође Крилов, а присутна је и иронија која је стилско средство менипске и, с њом повезане, карневализоване књижевности, будући да се уз помоћ ироније постиже инверзна слика света, па самим тим и дијалог два света која су у инверзној, иронијској корелацији.

Роман о Лондону доноси још једну типичну менипско-карневалску тему, а то је тема утопије и земаљског раја, која се може пронаћи у начину на који главни јунак види Русију. Поред тога, по Бахтину „za menipeju su veoma karakteristične scene skandala, ekscentričnog ponašanja, neumesnih govora i ispada, u stvari razna narušavanja opšteprihvaćenog i uobičajenog toka događaja, propisanih normi ponašanja i etiketije” (Бахтин 1967: 180). Мотив скандала је готово конститутивни мотив карневализоване књижевности, будући да се у таквим сценама испољавају карневалски контрасти, огољује се лаж и долази до изражаја истина, што је у роману посебно уобличено приликом летовања главног јунака и нарочито одласком на излет где падају „маске” његових сапутника. Наравно, маска се исказује преко симболичне и психолошке улоге, па се одређена психолошка стања јунака, као и међусобне релације развијају по карневалско-маскенбалском принципу. Тако су и безмало сви ликови на лето-

² Можда није згорег приметити да су и у нашој науци о књижевности о поступку карневализације посебно убедљиво писали Радивоје Микић поводом прозе Ранка Маринковића и Петар Пијановић на примеру опуса Миодрага Булатовића. С тим у вези и њихове студије *Поступак карневализације* и *Поетика гротеске* су нам драгоцене као путокази, али и домети праћења поступка карневализације у српској књижевности.

вању, са којима је главни јунак у хотелу крајње симболичног назива – *Крим* узели различиту „маску” од свакодневне, која им омогућава да у тим готово празничним, а у ствари ванредним околностима испоље оно потиснуто, нагонско, а заправо сексуално. Чини се да још најмање два елемента у роману кореспондирају са поступком карневализације, а то је начин виђења историје и с њим у вези поступак снижавања приликом приказивања великог француског војсковође Наполеона, који је у делу дат као „император коита”.

Начин на који су неки од елемената карневализације, првенствено они у вези са процесом *снижавања*, обликовани у роману асоцира на Сократове дијалоге, на које се, узгред буди речено, и сам Бахтин позива да би упутио на основну „ozbiljno-smešnih” жанрова у којима уочава поступке карневализације. Наиме, Бахтин тврди да је сократовски дијалог посебан вид „dijaloške prigode istine i ljudske misli o njoj”, али и да је „provociranje geči gečju”. Међутим, Бахтин посебан акценат ставља на позицију из које говори Сократ, коју види као „isповest човека који стоји на прагу” (Бахтин 1967: 173), а заправо ишчекивању извршења смртне казне, што условљава једно посебно егзистенцијално и психолошко стање. Управо би се ту могао повући паралелизам са стањем главног јунака, руског кнеза Рјепнина, који је заправо у читавом роману *на прагу*, с тим што се он својевољно припрема за смрт што опет допушта „moralno-psihološko eksperimentisanje” (Бахтин 1967: 179) својствено менипеји, која у развоју озбиљно-смешних жанрова долази након сократовског дијалога. Паралелизам између Сократа и Рјепнина могуће је извести и преко природе дијалога и потраге за истином и смислом живота, с тим што код руског кнеза доминирају унутрашњи дијалози које води сам са собом или са удвојеним ликовима Цимом или Доном или Барловом који се као гласови јављају у његовој свести. Ови дијалози, тј. унутрашњи монолози у форми дијалога су на истом трагу мајеутичке вештине коју је Сократ толико пута у Платоновим дијалозима демонстрирао. Истини за вољу, ова веза између Рјепнина и Сократа могла би се даље продубљивати, па чак и на нивоу целог романа, а у духу поставки карневализације Рјепнина тумачити преко фигуре *паметне луде*, која у „лудом” свету након Другог светског рата саопштава истину коју тај свет не жели да чује.

Доминација материјално-телесног начела живота уобличена је преко слика сексуалности које су у роману дате, од оних општег карактера, па преко појединих ликова или приказивања унутрашњих доживљаја главних јунака. Занимљиво је приметити да се однос према материјално-телесној слици света датој преко слика тела, сексуалности, полног живота у опусу Милоша Црњанског може пратити од првог па све до последњег романа. Поред тога, очито је да се код Рајића, јунака првог романа Милоша Црњанског, *Дневника о Чарнојевићу*, приметна она клика гнушања пред сексуалним која своју пуну („теоријску”) разраду има у *Роману о Лондону*, тј. експликација реченице коју му саопштава супруга „Па шта ћеш, око тога се окреће свет” не добија своје место у роману из 1921. године, већ пола века касније. Као окидач за ову поетичку експликацију, уобличену преко Рјепнинове унутрашње полемике, послужила је реченица коју му у парку саопштава млада Енглескиња: *“Sex is at the root of everything”*.

У структури романа након ове реченица следи епизода Рјепниновог прелиставања часописа у подруму обућарске радње. Могуће је да су због тога своје место у сцени прелиставања часописа нашли различити партикуларитети света сазданог на постулату да је секс у корену свега. Начин како је обликована ова епизода призива сличност са гротескним реализмом, а као његово основно својство Бахтин наводи „*snižavanje, to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno telesni plan*” (Бахтин 1978: 35). То евентуално потврђује и сан који Рјепнин сања пошто је чуо реченицу да је секс корен свега и након што је у подруму обућарске радње прелиставао часописе који преко сексуалности приказују различите сегменте друштва. Сан обилује трансформацијама попут оне да се гомиле голих мушкараца претварају у гомиле голих жена и обрнуто, које онда преобликују и Лондон, „у слику, која није лепа. Слика је страшна” (Црњански 2006: 152), јер се основа те представе заснива на виђењу Лондона где је секс у корену тог лондонског света. Трансформација се даје преко физиолошког аспекта сексуалности преобликованог у зграде, да би кулминацију досегла у представи огромне вагине и пениса у које се све около претвара. Овакве слике нису остале апстрактне, те један од последњих призора сна јесу полни органи који се клате са сата Св. Цејмса.

Исто тако, материјално-телесни аспект оличен преко сексуалности доминира и у *мас-медијима* који се у роман уводе преко ове, свакако важне епизоде када Рјепнин у подруму обућарске радње прелистава часописе. Секс је, поред већ наведених слика из сна, приказан на начин да уједно конструише и полност, мења се, трансформише. Приметно је то из чланка о травестији, тј. о мушкарцима који медицинском интервенцијом постају жене. Користећи готово узгредне детаље као што је слика младе у хаљини са извезеним љиљанима, која „пред олтаром” држи букет кринова, приповедач се подсмехнуо, иронизовао знак сексуалне невиности „у Енглеској, при склапању брака” (Црњански 2006: 150), баш као што је то учинио на други начин и другим средствима при виђењу свештеника на венчању. Лице секса одређено порнографијом, у роману дечјом, приказано је кроз чланак о председнику општине који фотографише нагу девојчицу и притом „нарочито цени ’природне’ позе” (Црњански 2006: 152). Премда актери „скандала”, укључујући и супругу председника, не виде ништа „скарадно” у својим поступцима, индустријализација порнографије читава се уз узгредну натукницу да је „сиромашно” девојче од лордмера добијало „само гуинеју” (Црњански 2006: 152). Додатно, вредност једне гвинеје појашњава кнезово поређење – са тим новцем можете извадити зуб у болници „у то доба, – за време социјалиста” (Црњански 2006: 152), а толико износи и његова дневна зарада у обућарској радњи. У истом тону је и читање интервјуа певача Адама, идола девојчица, који *отворено* говори о „љубакању”, „мажакању” и својој сексуалној невиности. На конзумацију секса не остају имуни ни људи блиски цркви, те је с тим у вези карикатурална слика безубог и ћелавог председника црквене општине од шездесет четири године који се жени прелепом тридесетседмогодишњом учитељицом. Преко, наизглед мање важних детаља, приповедач недвосмислено исказује

однос спрема појава о којима приповеда, те се овај конкретан случај преиспитује уз помоћ питања која треба читаоца да увере да је „корен тог брака нешто друго, не – секс” (Црњански 2006: 149). Ни људи из цркве не лишавају се телесних уживања, што потврђује опис венчања англиканског свештеника који Рјепнин проналази у журналу. Свештеничко лице је гротескно виђено, са нагласком на његовим „великим” наочарима које му на слици вире из цепа и израслине на лицу „величине јагоде”. Он грубо одудара од своје жене „коју Енглези називају савршеном, за секс” (Црњански 2006: 149), а која са (таквим) мужем треба у брачној постелји да буде „чудесно сретна”.

Уочљиво је да иронија боји коментаре кнеза Рјепнина на материјално-телесну слику света дату преко часописа, али је иронија такође стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности, будући да омогућава инверзну слику света, па самим тим и дијалог та два света која су у инверзној, иронијској корелацији, што је јасно и у епизоди прелиставања часописа. Отуда би се могло рећи да у овој епизоди иронија делује будући да је њено извориште у контексту у ком се сцена реализује. О иронији и њеном значењу у нашој науци о књижевности убедљиво је писао Драган Стојановић. На једном месту у студији *Иронија и значење* он тврди:

[...] Da bi postojala ironija, nije dovoljno da je u razumevanju moguće uspostavljanje značenjskog doticaja između semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta; razumevanje teksta mora biti praćeno odgovarajućim uočavanjem ovog doticaja, ove veze, i razumevanjem njene prirode. Tekst se, naime, može shvatiti ironično tek kada se u povezivanju semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta, i zahvaljujući tom povezivanju i razumevanju, pokaže njihova neusaglašenost, ona intencionalna sukobljenost (koja proističe iz simultanog delovanja pomenutih značenjskih materijala u receptivnoj svesti), zbog koje je i moguće govoriti o značenjskom pritisku konteksta (Стојановић 1984: 141).

Ако би у роману требало изабрати оличење материјалистичко-телесног света и глорификације сексуалног уживања, сасвим сигурно би то био споредни лик Мустафе. У семантичком склопу дела он је наглашен тиме што композиционо једно поглавље носи наслов „Мустафа”, а преко овог лика се у ствари потцртава идеја да *секс јесте корен свега*. Мустафа може бити готово поетичка потврда да је интенција заснована на материјалистичко-телесној слици света ипак доследно присутна и стоји напореда са духовним, апстрактним слојем дела које се може наћи у нечему што се чини блиско духу суматраизма, као и хиперборејства које се наслања на суматраизам (носилац ових „сензибилитета” у роману управо је главни јунак).

Лик Мустафе маркира однос Енглескиња (и Американки) спрема секса, али се преко овог мароканског продавца читава и процес *снижавања* тј. превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план. Најилустративније се то сагледава уз помоћ поређења којим Рјепнин маркира ову промену: „Легионари римски, кад би пали, у пустињи помињали су Цезара. Први хришћани на самрти питали су за Христа. Оне се Мустафиног пениса сећају” (Црњански 2006: 166).

У том контексту треба разумети и поновно позивање на Мустафу док Рјепнин путује на летовање, чиме се само наговештава и отвара тон при-

поведања о догађајима на летовању. Мустафа, чије име му се поново јавља пре доласка на летовање, не као наслов књижевног дела, већ као име лика такође везаног за море и летовање, тј. монденско летовалиште Монте Карло, наговештава да ће исти онај концепт сексуалног задовољства и авантуре, распојасаности и разобручености из Монте Карла бити пренет у Корнуалију. Сходно томе, на море се путује у потрази за оним што жене именују као *fun*, а мушкарци као *sex*, што уједно пружа могућност за трансформације, тј. мењање идентитета, а заправо стављање „маски”, јер одлазак из одређеног окружења омогућава *Пепељугама* да се претворе у принцезе, а „судопере, у госпође” (Црњански 2006: 174). Стога приповедач упућује на снижавање свега високог, духовног, апстрактног и његово преношење на материјално-телесни план, посебно уобличен преко плана секса и тела уопште. Отуда су очите разлике између летовања на Црном мору када је кнез са Барловом у женском окружењу расправљао „о томе: шта је срећа у животу, шта је човек, шта је права љубав, и куда иде човечанство” (Црњански 2006: 206) и оног у Корнуалији, које се своди на забаву у виду масовних друштвених игара, а постулирано је сексуалним задовољством. Разлика између Рјепниновог и тог другог света очита је по много чему, па и по литератури која се „конзумира”. Док њему Нађа рецитије Пушкина који је ближи духовном, апстрактном, на летовању се чита Маркиз де Сад, а зна се да је у својој литератури овај аутор глорификовао сексуалност, коју је безмало ритуализовано конструисао и напоскон контролисао. Отуда се стиче утисак да је ово сатирско летовање као врхунац, круна карневала будући да је дато као инверзија временско-просторних категорија, при чему оно „горе” (добро, светло) и оно „доле” (хаос, тамно, телесно, ирационално) бивају изокренути.

На сатирском летовању посебно се издваја једна сцена блиска сценама скандала карневализоване књижевности, будући да су се у њој испољили карневалски контрасти, лаж се оголила и дошла је до изражаја истина. Реч је о сцени откривања тајне везе генералице Барсутов са мужем своје кћерке која је извршила самоубиство. Занимљиво је да је ова веза откривена управо за време посете дворцу краља Артура, *позорници* „грешне љубави, и браколомства, Тристана и Изолде” (Црњански 2006: 190). Генералица своје емоције открива приликом спасавања њеног љубљеног од дављења у сценама када га „наочиглед целог света” (Црњански 2006: 234) нежно љуби и плаче. Тај моменат спознаје ове „забрањене” љубави не изазива негодовање или осуду осталих гостију хотела *Крим*, него је, дапаче, откриће ове тајне послужило за отворено испољавање сексуалних афинитета које Рјепнин именује као „сексуално лудило жена у хотелу” (Црњански 2006: 236) и уочава да су све „као по неком наређењу, жељне само коита” (Црњански 2006: 243).

То се на извештајан начин надовезује на начин како главни јунак описује жене у *Роману о Лондону*, а који је каткада близак гротескној слици. Као и колегинице из обућарске радње, о којима је причао Нађи, жене које је Рјепнин сусрео на летовању махом су уобличене унутар његове перспективе, при чему је посебан аспект посвећен њиховој сексуалности, често чак бизарној. Исто тако, при опису жена са којима се Рјепнин сусреће приликом одласка

у ординацију Крилова, приметно је гротескно приказивање које их лишава било каквог облика женствености:

То су биле неке ружне, јадне, запуштене, жене, са лицем поружњалим од патње, простоте, па и пијанке. Ваљда једине утехе? То су била нека, подбула, лица болесница, а кад би нека, међу тим женама, устала, да припали цигарету, Рјепнин је морао запазити страшну расклиманост ногу и кукова, поднадулих ногу (Црњански 2006: 285).

Као и сусетке са Мил Хила, и ове жене су подједнако сведене на ниво сексуалности, а Рјепнин није једнини који Лондонке види на тај начин, ту су и колега Зуки и један други радник, мистер Стро, који дели слично виђење жена, те кондуктерке описује само преко сексуалне димензије.

Међутим, један женски лик је наглашено гротескно дат, а то је лик госпође Крилов. С тим у вези, опис госпође Крилов од самог почетка грађен је на начин да је прикаже најпре преко плана тела. Гротескно виђење госпође Крилов постиже се тиме што она Рјепнина при упознавању подсећа „на неку тужну краву, – кад би тужних крава било” (Црњански 2006: 193). Цела појава ове жене у руском кнезу изазива презир приметан и при опису њеног разголићеног тела у бикинију. У опису се наглашавају извесне појединости, попут црних, коврцавих длака које јој вире испод повеза, који уоквирује мисао главног јунака да их она намерно излаже и нуди погледу. Након овог детаља, он ће приметити и њене „лепе груди, ноге и, што је на тој жени било најлепше, онај део тела, који Енглези, код жене, цене, нарочито” (Црњански 2006: 206). Рјепнинов унутрашњи доживљај госпође Крилов једнак је утиску да је она жена која је жељна авантуре, промене. Он је додатно потпомогнут и тиме што му се и на различите начине удвара, а после повратка са летовања она ће своје стратегије завођења радикализовати. Стога ће је у унутрашњим доживљајима на различите начине маргинализовати, најчешће преко сексуалности, будући да се личност госпође Крилов гради уз помоћ слика њеног гротескног тела.

Још један лик који је наглашено дат преко плана полних односа јесте „император коита”, како га назива Рјепнин, тј. Наполеон Бонапарта. У свом унутрашњем доживљају Рјепнинов бес према Наполеону изазива његова *опседнутост* коитом до те мере да готово једино што Наполеон по Рјепнину зна јесте „коит, коит”. Отуда се Наполеонова војничка вештина маргинализује услед опседнутости сексом, па Рјепнин Наполеона жели да види као војсковођу који је посвећен једино коиту. Бежећи од изгубљене битке, и то тако да се лишава и симбола војника, тј. сабље, Наполеон по Рјепнину бира смисао живота у коиту, а не у бици, не у војничкој егзистенцији. Пошто се одрекне симбола војничке егзистенције, обузима га „љубавно слепило” поводом Жосефине. Рјепнин одређује „љубавно слепило” начином како је Наполеон видео своју жену, као „часну, наивну и милу” (Црњански 2006: 513).

Свакако још један детаљ помаже да се заокружи лик „императора коита” који директно упућује на елементе карневализоване књижевности, а своди се на онај аспект љубави на који пажњу скреће Бадју. Он, наиме, сматра да су љубави људи са врха одувек приказиване народу, што потврђује универзалност љубави као феномена, али додаје „да краљ може да пати због љубави

чини у извесном смислу кловна од њега. У том погледу клоvn је такође краљ” (Бадју 2012: 94). Следствено томе, Наполеон због његове љубави према Жосефини испада „клоvn”, а читав његов лик у доживљају главног јунака своди се на снижавање војсковође и превођење на план полног односа, па у његовом лику изостаје план идеалног, апстрактног, духовног. На једном општем нивоу то заправо сугерише да у другој половини 20. века одређени знаци указују на промену нашег система веровања у концепцију историје као прогресивног и линеарног процеса о чему би се тек поводом *Романа о Лондону* могло писати.

На самом крају подвучимо да сам процес и исходишта која нуди *Роман о Лондону* говоре у прилог дијалошкој природи истине и слици главног јунака који је, између осталог, и на плану тела и полних односа дат као амбивалентно биће, какав се, између осталог, човек и показује у току трајања карневала. Отуда амбивалентност „postaje izraz saznanja o dijalektičnosti ljudske svesti i ponašanja, ali i izraz svesti da se da se potpuna i celovita slika može oblikovati samo ako se relativizuju sve granice, ako se različiti sadržaji i tonovi dovedu u bliski, familijarni kontakt” (Микић 1988: 64). *Роман о Лондону* на различитим нивоима, а један од њих односи се на поступак карневализације о коме је у овом раду било речи, то у најбољој могућој мери потврђује, те се и на тај начин разумева као врхунски роман српске књижевности 20. века.

ИЗВОРИ

Црњански 2006: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадју 2012: А. Бадју са Н. Трунгом, *Похвала љубави*, с француског превела Оливера Миок, Нови Сад: Адреса.
- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, s ruskog preveli Ivana Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
- Микић 1988: R. Mikić, *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Markovića*, Beograd: „Filip Višnjić”.
- Стојановић 1984: D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jelena S. Panić Maraš

ELEMENTS OF CARNIVALIZATION IN THE *NOVEL ABOUT LONDON* OF
MILOŠ CRNJANSKI

(Summary)

The paper analyzes some aspects of the *Novel about London* of Miloš Crnjanski through the process of carnivalization. There is a dominance of the metamorphosis model, which is monitored on several levels, as well as certain elements, such as, for example, ironies, grotesques, masks, transformations that originate in carnivalized literature. The carnivalisation of the selected novel is interpreted, such as the procedure of dropping, especially visible through the spiritual-body plan and the intensified intent on sex, then the grotesque display of women, and there is also irony, which is a stylized means of menipic and carnivalized literature associated with it. The *Novel about London* brings another typical Maniopian-carnival theme, which is the theme of utopia and earthly paradise, as well as the motive of a scandal that is almost a constitutive motive for carnivalized literature. At least two elements in the novel correspond with the process of carnivalisation, which is the way of seeing history and with it about the process of dropping when portraying the great French military commander Napoleon, who was in part given as the “imperator of coit”. All this indicates that the process of carnivalisation in the *Novel about London* represents in the best possible way the modernist (avant-garde) sensibility of Miloš Crnjanski, who remained consistent in the last novel.

Vesna CIDILKO*
Humboldt Universität zu Berlin
Berlin

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ФАЈРОНТ У ГРГЕТЕГУ ДАНИЛА НИКОЛИЋА У СВЕТЛУ БАХТИНОВЕ ТЕОРИЈЕ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ

Излагање се фокусира на анализу романа Данила Николића *Фајронт у Гргетегу* у светлу Бахтинових теоријских поставки о односу карневалског и романескне структуре. При томе се тежи систематизовању тематско-мотивских елемената књижевног дела и разоткривању полифоновог концепта приповедања.

Кључне речи: карневализација, полифонија, монтажни поступак, хетероглосија, хронотоп и жанр, веристички приступ, голооточки процеси.

1. Уводне напомене

У тексту посвећеном српском роману на прелому столећа објављеном у *Сарајевским свескама* Тихомир Брајовић упућује на то да је Данило Николић (1926–2016) деведесетих година прошлога века написао „сео niz intrigantnih romana, sa poetičkom aktuelnošću u liku dinamično-fragmentarnog i medijsko-ti-pografski raznovrsnog ili kompleksno-mozaičnog pripovedanja” (Брајовић 2006: 191), смештајући свој суд о овом романсијеру у део чланка насловљен са „Разрачунавање с прошлошћу: новоисторијски и грађанско-обновитељски роман”. Оправданост управо оваквог ситуирања прозног стваралаштва Данила Николића и утемељеност Брајовићевог суда чине нам се непобитним, с обзиром на то да у прози овога аутора сликање прошлости има превагу, не само када је реч о аутобиографско-мемоарским текстовима, док специфични формални склоп представља константу његових романа.

Фајронт Гргетегу је Николићев трећи роман, за који је аутор после низа других књижевних признања¹ 1998. добио „Нинову награду”. Свој први ро-

* vesna.cidilko@staff.hu-berlin.de

¹ Једна од малобројних негативних критика говори о аутору чије су књиге лакше налазиле пут до критичара него до читалаца и који је недовољно познат ширим читалачким круговима помало неочекивано постао лауреат престижне „Нинове” награде, уп. Костић 1999.

ман *Власници бивше среће* Данило Николић објавио је 1989, а прву књигу приповедака, *Мале поруке*, 1957.² Писао је осим тога драмске текстове и мемоарску прозу³, као и књиге за децу.⁴ У савременој српској књижевности представља посебну појаву с обзиром на то да заузима конзервативан став према традицији⁵ праћен отвореношћу према модерним књижевним токовима, које на специфичан начин повезује у свом стваралаштву.

Некролог објављен у „Нину” поводом аутореве смрти насловљен је са „Одлазак приповедача хуморног тона” (Станковић 2016), при чему се алудира на образложење „Ниновог” жирија приликом избора *Фајронта у Гргетегу* за роман године, а хумор у виду шаљиве и духовите приче карактерише као примарна компонента Николићеве наратије уопште⁶. У тексту Слободана Костића сигнификантног наслова „Спорни *Фајронт у Гргетегу*. Весела игра с тужним крајем” (Костић 1999), који је изашао неколико година раније,⁷ једна од ретких негативних критика романа заснива се пре свега на вредновању полифоне приповедне структуре, која се сматра неуспелом.⁸ Не упуштајући се у дискусију о оправданости оваквог виђења *Фајронта у Гргетегу*, може се, међутим, закључити да ова и друга слична запажања упућују на постојање елемената теоријских поставки руског филозофа и књижевног теоретичара Михаила Михајловича Бахтина (1895–1975) у роману Данила Николића о коме је реч. Подробнија анализа самог књижевног текста умногоме то потврђује, како ћемо покушати да покажемо на неким конкретним примерима.

2. Полифонија и монтажни поступак као структурни принцип романа

Потпуно другим тоном од Костићевог написан је опширни осврт Александра Јеркова, који, поред анализе наративног поступка у Николићевом роману, дотиче и политички аспект књижевне продукције у Србији на крају

² После које је уследила вишегодишња пауза до почетка седамдесетих година прошлога века, када се појављује збирка приповедака *Повратак у Метохију*.

³ *Прах за позлату*, *Црта за сабирање*, да наведемо само неке од бројних наслова те врсте.

⁴ *Пут за пријатеље*, *Неко сат*, *неко будилник*, *Најбољи деда на свету*.

⁵ Овај став је одређен тесном повезаношћу са реалистичком струјом српске књижевности. Радивоје Микић у некрологу поводом пишчеве смрти наводи да је Николић сматрао да књижевност треба да има чврсту везу са људским животом и оним што је у животу заиста важно (Микић 1999).

⁶ „Људи умиру, судбине се урушавају и пропадају, а роман и даље има неодржив хуморни тон” (цитирано према Станковић 2016).

⁷ Повод је била афера око промене издавача, Николић је био аутор „Нолита”, био је, међутим по примању „Нинове награде” у преговорима и са издавачком кућом „Стубови културе”.

⁸ „Uz dužno poštovanje prema autoru i ocenama kritike, taj roman ne izaziva istinsko čitalačko uzbuđenje, čak ni kada se služi strategijama pseudofaksimila, lažnih citata, kolaža, kompozicija... [...] Nепretenciozno i na momente duhovito i efektno, ali jednostavno i prepoznatljivo do zasićenja. U nekoj zahtevnijoj i složenijoj književnoj formi, to bi mogao biti samo glas **jednog od likova**, izgrađen sa jakom distancom ali bez potrebe da to postane **zajednički fon u koji se utapaju glasovi svih junaka romana**” (Костић 1999, подвукла В. Ц.).

20. stoleћа.⁹ Говорећи о монтажном поступку, духовитој причи о једном времену и хуморним каламбурима, али и психолошкој димензији разумевања човекове природе, Јерков апострофира неке од кључних елемената Бахтинове теорије који су, како ћемо то показати, део приповедне структуре Николићевог романа, не изводећи их, међутим, из овог извора и тумачећи их у потпуно другачијем светлу.¹⁰

Карневализацијски и полифонијски приступ нарацији уско су повезани. Бахтинову теорију и његов концепт карневала можемо у потпуности разумети само по укључивању других битних појмова којима се овај теоретичар служи (Ристивојевић 2009: 197–198), као што су дијалогизам, хронотоп, полифонија и хетероглосија¹¹. Хетероглосија, како знамо, базира се на комплексној вези различитих језика и језичких формулација и погледа на свет који су константно у интеракцији и дијалогу (Ристивојевић 2009: 198), одређујући централни наратив текста. Сагледавање структуре романа *Фајронт у Гргетегу* у светлу Бахтинових теоријских поставки, доводи до питања ко су Николићеви „гласови приче” и у каквом односу се међусобно налазе. Очигледно је да приповедача има више, при чему се двојица од њих, Ненад Бановић и Димитрије Ичевић Диж, јасно издвајају као главни казивачи догађаја и изграђени књижевни ликови. Сликари Бановић на тренутке делује као alter ego аутора у класичном смислу, који у исто тако наизглед класичном маниру отвара причу неком врстом пролога (Николић 1999: /7/). Следи текст званичне позивнице за планирано славље, потом писмо Димитрија и његове супруге сличног садржаја упућено пријатељу сликару и опис њиховог сусрета, после низа година, у резиденцији „Гргетег”. Наоко класична приповедна нит неочекивано се прекида писмом извесног Вукашина Поповића, који организатору планиране прославе потврђује свој долазак и из којег читалац осим тога сазнаје неке нове појединости о актерима романа. Хронотоп писма постаје једна од централних структурних и садржајних повезница књиге. У даљем тексту романа смењују се делови у којима приповедача Ненад Бановић и они где је наратор његов пријатељ Диж са писмима која већином садрже обавештења да званице неће присуствовати планираној прослави јер више нису међу живима или су спречене из других разлога. Јављају се и они који нису позвани, али су сазнали о планираном слављу: некадашње љубавнице, дав-

⁹ Јерков се не либи оштрих речи помињући „лажне оћеve нације, pokrovitelje rata i stradanja, državne pisce, od kojih su mnogi ostali partijska kamarila, [...] poslugu Belog dvora, još uvek ponizne skutoноше, tobožnje opozicionare, u stvari željne da se, strmoglave u kakvu god vladu, romansijere i pesnike srpstva i Kosova, kojima je do tazbine, kućice na brdašcu ili stančića u centru Beograda, i sve one koje proteklih decenija krase lik srpskog Salijerija” (Јерков 1999).

¹⁰ Тако Јерков говори о шаљивом роману у српској књижевности и наслеђу Стерије и Сремца, са чиме се не бисмо сложили јер *Фајронт у Гргетегу* ни делимично нема одлике шаљивог романа.

¹¹ Бахтинове иновативне концепције данас централних појмова модерне науке о култури нису настале као creatio ex nihilo, Бахтин их је преузео од својих предходника: појам дијалога од класичног филолога и професора у Лајпцигу Рудолфа Хирцела (Rudolf Hirschel, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig 1895), концепт карневала се ослања на истраживања протестантског теолога Флоренса Кристиана Ранга (Florens Christian Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*. In: *Die Kreatur* 2, 1927–1928, S. 311–343), док појам хронотопа преузима од руског физиолога Алексеја Алексејевича Ухтомског, чија предавања слуша 1925. године у Петрограду, уп. Шмид 2008: 7.

но заборављени пријатељи и партијски другови, од којих су неки страдали у партијским чисткама, који читаоцу откривају нове и непознате детаље из животне историје ликова који доводе до катастрофалних расплета (тако Диж сазнаје да има одраслог ванбрачног сина, због чега га дефинитивно напушта супруга Динка) или прецизније профилишу лик „главног јунака”, друга Марка Прлића, високог партијског функционера моћног у доба голооточких процеса и касније, који се, како сазнајемо, није либио да заведе и преотме жену човеку кога је послао у затвор. Мозаичко, полифони одређено склапање текста функционише поред коришћења хронотопа писма и захваљујући инкорпорацији фингираних исечака из новинских текстова, вицева, афоризама, као и две карикатуре.

У склопу комплексне полифоне приповедне структуре додатно се усложњава приповедачки удео књижевног лика и једног од два главна наратора, Димитрија Ичевића, путем његових записа¹² који нам, уз епистоларни слој књижевног текста, потпуно у духу Бахтинових размишљања у „Облицима времена и хронотопа у роману” дубље откривају приватну страну Дижеве личности, указујући на жанровску утемељеност хронотопа у романескној структури и његову важност у овом оквиру, посебно у односу на хронотоп писма и дневничких записа, о чему сам Бахтин експлицитно говори: „Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение – самой приватной жизни и в быту – частное письмо, интимный дневник, исповедь...” (Бахтин 1975).

3. Карневал и карневализација као доживљај света и историјска слика времена

Видови карневализације су по Бахтину иманентни књижевном стваралаштву, независно од жанра о коме је реч и нису повезани искључиво са хумористичким књижевним врстама. Карневализација, међутим, обавезно стоји у вези са хумором и смехом, а традирани карневалски обичаји и из њих настала карневалска култура укидају границу између високог и ниског, уметности и људског бивствовања, озбиљног и шале, стварајући и ширећи оно шта се данас означава као култура смеха, која пак у свакодневницу уводи гротеску и фантастично¹³. Како то на једном месту читамо, Бахтинов концепт мора се посматрати и на фону времена у коме је настао, а то је доба стаљинизма и стаљинистичког терора.¹⁴ У *Фајронту у Гретегу* не само да

¹² Реч је о нечему сличном литерарним и дневничким белешкама; Диж се неочекивано показује као неостварени књижевни пандан сликара Ненада, уп. Николић 1999: 56–59. Диж отелотворава амбиваленцију у човеку која је и визуелно видљива, уп. Николић 1999: 56. Дијалогичност се тиме овалпољује у једном једином лику.

¹³ „Der närrische *mundus inversus* der karnevalesken Manifestationen löst anarchisch Grenzen auf zwischen Oben und Unten, Kunst und Leben, Innen und Außen, Ernst und Spaß, Lachendem und Verlachten. Eine „Lachkultur“ breitet sich aus, in der Grotteske Kreativlichkeit und unerhörte Phantastik in die Alltagswelt hineinbrechen” (Мешлеп 2008: 346).

¹⁴ „Bachtins K./arnevalismus/konzept muss auch vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit, des Stalinismus, gewürdigt werden, basiert es doch tendenziell auf einer romantischen Verklärung der Populärkultur und des K./arnevals/ als Fest der Unterdrückten” (Мешлеп 2008: 346).

на сваком кораку наилазимо на елементе мотива карневала већ се сусрећемо и са паралелом политичко-историјског момента који се везује за настанак Бахтиновог концепта. Централни тематско-мотивски слој романа везан је за стаљинистичке чистке у послератној Југославији и голооточку проблематику.¹⁵ Приступ аутора је притом хуморно-иронијски, чиме се симулира¹⁶ психолошка дистанца без које савлађивање доживљене трауме не би било могуће. Овим литерарним захватом, дакле симулацијом о којој је реч, подржава се веристички одређен приступ теми. Аутор сходно томе описује атмосферу општег неповерења¹⁷ и указује на апсурдност политичког терора и обичност ситуације у којој тај терор настаје да би насумице и потпуно безразложно захватио своју жртву у роману – младог апсолвента Академије уметности који страда због махинално настале карикатуре Јосипа Броза.¹⁸ Црнхуморне црте, помешане са иронијом која прелази у цинизам карактеришу и тренутак доношења пресуде¹⁹. Иронични отклон налазимо у истом контексту пар страница раније, где је реч о полицијским досијеима и слободи уметничког стварања.²⁰ Смех као неопходна противтежа прожима цео роман, тако је Дубравка жена која се смеје, весела жена чији смех делује заразно (Николић 1999: 29) и која је неопходна противтежа „мрачном човеку” и ја-приповедачу Дижу. Противтежа политичком притиску је безрезервно понирање у еротско које постаје окосница бивствовања. Живот као раскалашна карневалска авантура, „брза љубав” и по могућству апстраховање и ограђивање од свега шта није у вези са телесним и еротиком, воде до повременог искључења из свакодневнице, која тако бива подношљива и на тренутке и весела, како то

¹⁵ О чему зачудо у секундарној литератури не налазимо експлицитних података, видети део овог рада означен као „Екскурс”.

¹⁶ Говори се о симулирању јер је реч о фиктивном, о књижевном лику.

¹⁷ „Нико никоме не верује. Свако зазира од другог” (Николић 1999: 101).

¹⁸ „Онда, на факултету, сасвим обичан дан извргну се у судбоносан. Није било никаквог знака, ничег посебног. Горе, у најмањем од свих професорских кабинета, нас три апсолвента. Чекали смо, у ствари асистента због неке консултације. У тој соби, као свуда, била је окачена слика човека против кога нисам имао ништа. Нисам осећао ни љубав ни мржњу.

Мени, зна се, увек нека оловка у руци, неки блок у џепу. Те, из штуре досаде, направих један цртеж. Па још један. И, готово махинално, карикатуру.

–Шта је то?!

Она двојица устадоше, одмакоше се унатрашке.

Изјавише да асистент, очигледно, неће доћи.

И одоше.

Асистент заиста не дође. Ја, пошто сам згужвао оне папире, такође изађох. [...] трећег дана, у четири ујутро, у време кад се не обављају чисти послови, два типа на вратима. Наредише да се обучем, да пођем с њима.” (Николић 1999: 101–102).

¹⁹ „Сасвим пристојни људи. Говоре истим језиком којим говорим ја, воле исту земљу коју волим и ја. И онај, у некој просторији испод земље, за столом, такође пристојан, без нервозе, без повишеног тома.

Пита: зашто роварим?

Не слуша мој одговор, моје објашњење.

Каже: карикираш нашег председника, шефа државе.

Нешто разлажем, али он то као да нечим одмах избрише, наставља:

– Имаћеш могућност да о свему на миру размислиш.

Могућност за размисљање била је прецизно одмерена: две године” (Николић 1999: 102).

²⁰ Види Николић 1999: 89; упућујемо на паралеле са драмом *Професионалац* Душана Ковачевића.

показују љубавне авантуре јунака овог романа. Потпуно у стилу карневалске еротске компоненте импровизовани, али и планирани љубавни сусрети често бивају осујећени гротескним ситуацијама.²¹ Ванбрачне и друге авантуре се показују као водвилска комедија и описују потпуно у том тону, не само у глави романа *expressis verbis*, означеној као „Водвил са пресвлачењем”. Тако Натка свом удварачу Дижу открива да јој је супруг „зверски љубоморан [...] И опасан. Некад је био бацач ножева у циркусу. Потом првак у гађању малокалибарским револвером са пет хитаца. Само је био други у трци са препонама. [...] Сад ради у некој специјалној јединици за брза дејства [...]” (Николић 1999: 77). Притом му даје униформу железничког службеника и објашњава:

Мораш обући ово. Три уседелице, три опасне вештице, наспрам мога стана, стално вребају. Али знају за мога брата, отправника возова у Лапову, који понекад свраћа. (Николић 1999: 78).

Уз хуморни елеменат овде се манифестује и за карневализацију и карневал типичан мотив прерушавања који се потпуно у том смислу именује и уводи у књижевни текст:

Свако је од нас власник неке притајене настраности. Натка није била изузетак [...] Наг, увек сам морао носити неки део одеће којом сам се маскирао долазећи код ње. Прерушавање је било *sine qua non* уласка у њен стан. Да би оне што вире кроз такозване шпијунке биле обмануте ако, по Надином тумачењу, из старачке зависти нешто напомену Оном који је био тако вешт у забадању ножева око циркуске играчице у трикоу, непогрешив у погађању кругова малокалибарским пиштољем [...] Углавном, моја персона је понекад навраћала и пре подне. Два пута као продавац сира, са шајкачом, коју није дала да скинем ни у купатилу. [...] Било је и реприза, разуме се. Два пута сам себе видео у огледалу као голотињу са црвеном железничарском капом, два пута са качкетом поштара, једном само са беретком молера, напрсканом разним бојама [...]. Али врхунац те костимографије беше црна капа и блуза са ошарчарском жицом на којој је била четка.

Морам, ипак, бити праведан: моја Нада није захтевала да ми масна црна капа буде на глави док ме стезала на оном душеку (Николић 1999: 79–80).

Неочекивана поента лежи у томе да Нада није била удата. У овим и другим примерима јасно се оцртава конкретночулни карактер карневалског осећања света. Поред провокативних црта којима се подвлачи субверзивност карневалског романа на овај начин се наглашава и његов антиидеолошки карактер,²² један од централних интерпретативних рукаваца *Фајронта у Гретегу*.

²¹ Постајући „предмет за хумореску са елементима гротеске”, како то Диж, један од јунака романа, сам каже (уп. Николић 1999: 32). Тако спонтане љубавнике на шумском пропланку изненађују ловци или њихову страст гаси неисправан телевизор који се у неочекиваном тренутку сам укључује или се пак у пријатељичиној гарсоњери која треба да послужи као љубавно гнездо појављује опака пудлица одсутне власнице стана којој ватрени љубавник уопште није симпатичан, или их изненађује преварени муж, уп. главу романа „Мрачни човек и весела жена” (Николић 1999: 24–35).

²² Више о томе у поговору немачког издања „Хронотопа”, види Бахтин 2014: 201–230.

4. Екскурс

Роман *Фажронт у Гргетегу* представља мешавину фактографског и фиктивног. „Гргетег” је у роману „резиденцијално здање, недалеко од Старе Вароши”, названо по познатом фрушкогорском манастиру.²³ Фиктивна „Стара Варош” има свој пандан у реално постојећој Новој Вароши.²⁴ У роману се осим тога помиње УЛУС, најбројније уметничко удружење у Србији, настало 1919. године (приповедач је, како на првим странама откривамо, сликар), као и сремскомитровачка Казниона, у којој је исти очигледно боравио као политички затвореник (Николић 1999: 100). У овом контексту треба споменути и три прецизно датирана писма²⁵ – званично писмо-позивницу за учешће на прослави поводом одликовања „друга Марка Прлића – Фиранге” и писмо Димитрија Ичевића пријатељу Ненаду Бановићу, сликару и главном приповедачком гласу романа, оба датирана са 10. октобар 1990. и пласирана на почетку књиге (Николић 1999: 11, 12). Негде на средини романа појављује се писмо које носи датум 16.10.1990. (Николић 1999: 82), а десетак страница касније још једно писмо упућено Димитрију Ичевићу са датумом 14.10.1990. (Николић 1999: 109). Тиме је хипотетички радња смештена у релативно уски оквир од неких недељу, највише десетак дана. Циљ овог парцијалног датирања догађаја који се описују може бити тежња да се створи утисак да је реч о стварним догађајима и о једном конкретном времену. У самом роману се, међутим, о политичким догађајима у тадашњој Југославији, непосредно пред њен распад, ништа не каже. То важи и за све политичке алузије и догађаје о којима је у књизи реч, пре свега за послератне стаљинистичке чистке и Голи оток. Овај централни тематско-мотивски слој романа реципира се посредно, без да у приповедном току ствари буду изговорене *expressis verbis*, назване правим именом. Тако приповедач у једном тренутку изнова доживљава архетипску ситуацију страха „пун језе, сличне оној кад су ме, она двојица, одвела оног јутра, гурнула у камион са цирадом, у коме су ћутали неки људи” (Николић 1999: 91). Опис тоталитаристичке власти и нељудских, безобзирних захвата у судбине и живот људи је фолија на којој су представљене љубавне епизоде и пре свега трагична љубавна историја приповедача²⁶, сентименталне и друге авантуре, оне „male velemaјstorske griће o ljubavi”, како то истиче Александар Јерков (Јерков 1999), примарна је, међутим, притом политичка, голооточка,

²³ Морбидан разлог именована резиденције приповедач открива својим старим познаницима тек пред крај романа – власник некадашњег дворца назвао га је по манастиру Гргетег у знак сећања на свога деду коју је за време Другог светског рата брутално убијен у олтару овог фрушкогорског манастира (Николић 1999: 153).

²⁴ Налази се у Златиборском округу, подно планине Златара.

²⁵ Остала фиктивна писма нису датирана. Писма су иначе визуелно различито дата, делом уз фингирање индивидуалне рукописне форме или као текст откуцан писаћом машином. Стварно и реално треба да делују и Дижове наводне дневничке и литерарне „белешке”, исписане на листовима неке свеске или блока на коцке.

²⁶ Тако на неких пет-шест страница сазнајемо због чега је приповедач доспео у сремскомитровачки затвор (због карикатуре Јосипа Броза), како се поступало у истрагама те врсте и одмеравала затворска казна, али и како су се према осуђеном односили пријатељи и познаници. И да га вољена жена није чекала, уп. Николић 1999: 98–108.

а не љубавна прича – или су бар обе у неку руку по важности равноправне. У освртима на роман међутим не налазимо констатације те врсте, све се своди на кратке примедбе да је реч о догађајима из времена социјализма и апострофирању тема из недавне прошлости²⁷ или тек штуру констатацију да је реч о „причама о једном времену и судбинама људи у њему” уз напомену „da je svako zlo za vremena” али и овде без да је речено о чему се заиста ради (Јерков 1999). Штиво је очигледно упућено информисаном читаоцу, који зна о каквом злу је реч, тако да је свака информација непотребна.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975: М. М. Бахтин, *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике, Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит.
- Бахтин 1990: М. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Бахтин 2008: М. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Бахтин 2011: М. Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Бахтин 2014: М. Bachtin, *Chronotopos*, Berlin.
- Брајовић 2006: Т. Брајовић, *Kratka istorija preobilja. Zapažanja o srpskom romanu na prelazu stoleća*, u: *Sarajevske sveske*, br. 13, 187–214.
- Грибел 2008: R. Grübel, *Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität*, u: М. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Frankfurt a.M., 317–352.
- Јерков 1999. А. Jerkov, Danilo Nikolić, *Ninova nagrada za roman godine*, u: *Vreme*, br. 431, 23.1.1999.
- Димитријевић 1999: Ђ. Dimitrijević, Danilo Nikolić, *Dobitnik nagrade NIN-ovog žirija kritike za roman godine 1998*, u: *NIN*, br. 2508, 23. јануар 1999.
- Засе 2011: S. Sasse, *Vorwort*, u: М. Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, Berlin 2011, 5–31.
- Костић 1999: S. Kostić, *Književnost: Sporni Fajront u Grgetegu. Vesela igra sa tužnim krajem*, u: *Vreme*, br. 434, 13.2.1999.
- Ковачевић 1994: Д. Ковачевић, *Одабране драме II*, Београд.
- Мецлер 2008: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Herausgegeben von Ansgar Nünning, Verlag J.B. Metzler Stuttgart Weimar.
- Микић 2016: Р. Микић, *Одлазак Данила Николића – писца иноватора који је остао одан традицији*, u: *Вечерње новости*, 9.2.2016.
- Николић 1999: Д. Николић, *Фајронт у Грgetегу*, Београд.
- Пантић 2003: М. Пантић, *Александријски синдром 4*, Београд.

²⁷ Тако Михајло Пантић који из своје анализе романа скоро потпуно искључује „стаљинистичку причу” југословенског социјализма, али и сви други приказивачи.

- Ристивојевић 2009: М. Ристивојевић, Бахтин о карневалу, у: *Етноантрополошки проблеми*, н.с., год. 4., св. 3, 197–210.
- Станковић 2016: Р. Станковић, Одлазак приповедача хуморног тона, у: *Нин*, бр. 3398, 11.2.2016 www.nin.co.rs/pdges/article.php?id=99666 15.08.2017
- Шмид 2008: U. Schmid, Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk, у: М. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Frankfurt a.M., 2008, 7–32.

Vesna Cidilko

FAJRONT U GRGETEGU VON DANILO NIKOLIĆ IM LICHT DES
KARNEVALISMUSKONZEPTS VON MICHAEL BACHTIN

(Zusammenfassung)

Die Ausführungen fokussieren sich auf die Analyse des Romans von Danilo Nikolić «Fajront u Grgetegu» im Sinne der theoretischen Ansätze Michail Bachtins, welche die Beziehung des Karnevalistischen und der Romanstruktur betreffen. Dabei wird die Systematisierung thematisch-motivischer Elemente des vorliegenden literarischen Werkes und die Aufdeckung des polyphonen Erzählkonzepts angestrebt.

Зорана З. ОПАЧИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 16. 12. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

СВЕТ НАГЛАВАЧКЕ (Неки аспекти карневализације у књижевности за децу)**

Природа књижевности за децу и младе сродна је карневалском доживљају света: доминација игре, имагинације, хумора, потреба да се свет онеобичи и измести из уобичајеног поретка, побуна против ауторитета. Зато ћемо у раду указати на неке карактеристичне видове карневалског духа у књижевности за децу. У првом делу рада тумачићемо начине тематизовања мотива вашара (песме Љ. Ненадовића „Шетња једног стенографа по вашару”, Б. Ђопића „Вашар у Стрмоглавцу” и поема Д. Ерића *Вашар у Тополи*), карактеристичног по рушењу хијерархијског поретка и доминацији материјално-телесног начела (ирационалност, препуштање игри, плесу, гозби, превладавање гротеске, хумора и ироније). У другом делу рада указаћемо на начело изокретања и расапа света у Ђопићевој „Изокренутој причи”. Доследним инвертовањем микро и макро плана и међусобних релација живог и неживог света (земаљско/небеско, тело/делови тела, човек/предметни свет, човек/биљни свет) реализује се раздешена и апсурдна слика света у којој предметни, биљни и анимални свет преузимају превласт над појединцем. У њој се хуманитет поништава, па осећања нису више израз човекових психичких стања, већ се пресликавају на елементе пејзажа. Заснована на карневализацији, Ђопићева прича указује на присуство модерничке поетике у послератној књижевности за децу.

Кључне речи: књижевност за децу, начело изокретања, вашар, карневализација, игра.

Сама природа књижевности за децу и младе – доминација игре, имагинације, хумора, потреба да се свет онеобичи, изврне, измести из уобичајеног поретка (што ауторима омогућава слободнији однос према жанровским и генолошким конвенцијама) – доприноси сродности карневалског доживљаја света овом пољу књижевности. Блискост карневалског духа књижевности за децу истиче и Стивенс: „Карневал у књижевности за децу заснован је на

* zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

** Овај рад настао је у оквиру научног пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (бр. 178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

игривости која проистиче из неконформизма. Он изражава опозицију ауторитарности и озбиљности и често се манифестује у виду пародирања преовлађујућих књижевних форми и жанрова или у виду неканонских књижевних текстова” (Стивенс 1992: 121). Наравно, дух карневалског у књижевним делима за децу искључује опсценост, ласцивност и тематизацију полне телесности у говору и слици света – он се задржава на хумористичком поништавању конвенција и хијерархијског низа,¹ побуни против ауторитета, односно изласку из света правила и задатих норми у простор слободе и игре – „онтолошкој и егзистенцијалној афирмацији бића, безусловној потврди живота и света, саме среће постојања” (Потић 2010: 5). Зато можемо рећи да је у књижевности за децу присутна умекшанија, бенигнија верзија карневалског духа.

Бројне теме и мотиви у овом пољу књижевности могу се довести у везу са карневализацијом: изокретање света на наличје, игра којом се неретко напуштају оквири реалности, метаморфозе, гротескно преувеличавање облика у функцији комике, поништавање ауторитета одраслих, мотиви гозбе, славља. У везу с карневалским ослобођењем од хијерархије и правила доводе се теме бекства младих јунака из породичног окриља и школског система, односно освајање простора „дечјег царства” (Земље Дембелије) (в. Николајева 2010), чему у прилог сведочи и чињеница да Бахтин наводи школски распуст као пример привременог ослобођења од „тешких окова страхопоштовања и озбиљности” на које се преносе све празничне привилегије у вези са смехом, шалом и материјално-телесним животом (в. Бахтин 1978: 98).

Вашарски карневал

Један од карактеристичних празника у којима се отеловљује карневалски дух у књижевности за децу јесте *мотив вашара* и њега можемо пратити дијахроно, од 19. века – песме „Шетња једног стенографа по вашару” Љубомира Ненадовића (Ненадовић 1948), у извесном смислу и у песми „Циганин хвали свога коња” Јована Јовановића Змаја (Змај 1950), до савремене књижевности: Топићевог „Вашара у Стрмоглавцу” (1955) и поеме Добрице Ерића *Вашар у Тополи* (1966). Вашар је време колективног славља и привременог изласка из свакидашњег животног ритма, препуштања уживању, плесу, јелу и пићу („*lokálni vašari sa čitavim njihovim sistemom narodno-uličnih veselja. Oni su bili praćeni i neobuzdanom proždrljivošću i pijančenjem*” (Бахтин 1978: 94)), поготово у време прославе бербе грожђа (сеоско-господарски празници) (Исто: 11), чему је посвећена Ерићева поема: „Људи једу, пију, пролазе / и маст им цури / низ образе” (Ерић 1995: 36).

Карневалски дух вашара читује се и у чињеници да у њему колективно учествују представници свих генерација и социјалних слојева: „Ту се од дече

¹ „Suština smehovnih obredno-predstavljajćkih formi je oslobođenje od dogme, strahopoštovanja, parodija – po svom vidljivom, konkretno-čulnom karakteru i po prisustvu snažnog elementa igre” (Бахтин 1978: 13).

/ не може прићи. / Ту су девојке / и младићи. / Ту је све што / није у љуљци, / па чак и жене / и човечуљци” (Ерић 1995: 66). Ово разнолико мноштво покреће жеља да се проведе, опусти, прослави плодове бербе, „препороди” и припреми за нови календарски циклус: „Чудна врева, чудна смеса, / Комеша се тамо амо.” (Ненадовић 1948: 258); „Цео свет се / на вашар спрема” (Ерић 1966: 12); „Куља у варош шарена река” (Ерић 1995: 36). Привремена суспензија правила, пошто „*niko ne živi drugim do karnevalskim životom*” док карневал траје (Бахтин 1978: 13) наглашава се стихом „*једном је вашар*”. Такве констатације наилазимо и у поеми: „Тад плуг не оре, / игла не плете, / тада сви пију / вино и лете” (Ерић 1995: 12). У весељу је наглашен телесно-чулни карактер дешавања, односно прекомерно уживање у јелу, игри и пићу. Вашар карактерише изразита бучност, какофонија звукова коју производи разгаљено мноштво: трешти музика, ори се песма, игра се коло, подврискују девојке, „бубањ бије, / данге, данге:”, „звече бакрачи, / букте ватре / грме свирачи,” газде ресторана и продавци рекламирају своје услуге гласним позивањем муштерија (Ерић 1995: 34–35). Иако Ерићева поема припада књижевности за децу, она повремено напушта задати оквир наглашавањем ирационалности у којој се налазе вашарџије, пијани, склони тучи, коцкању, свађи. Лирски субјект експлицитно исказује посебно стање свести у ком се налазе учесници вашара: „Ушло у народ неко лудило” (Исто: 13–14) и њихово ближење анималном начелу, што је видљиво из рефренског понављања исказа који се превасходно употребљавају за животињски свет – гомила се смеје, али и *риче, скичи, дречи*: „расу се скика, / вриска и рика” (Ерић 1966: 91); „рика и вриска, / блека и дрека”; „смех, рика, скика, / јека и дрека”; „запенуша се рика и вриска” (Ерић 1995: 36, 14).

Карактеристичан за материјално-телесно начело живота, односно претеривање у јелу и пићу (в. Бахтин 1978: 26) је гротескни Ика, ког карактеришу сужена рационалност, предимензионирана телесна снага и прождрљивост. Слабоумни човек снажне грађе „јак као слон”; „јак је ко ала” (Ерић 1966: 33,75), својеврсни је лакрдијашки краљ карневала: „Стаде и дрекну: – Ја сам краљ / Па се смеје, / руга и плази” (Исто: 74). У свакидашњем животу Ика је миран и повучен, али у време вашара у њему се буди распомањени горостас чија снага и телесне потребе (глад и жеђ) надилазе обичне људске мере. Икина глад расте док окреће бика на ражњу и преноси се на читав свет, па сањари да је цела Топола печени бик ког би радо појео: „Била би му / као воз црева, / а бутка већа / од Угљарева!” (Ерић 1966: 34), а жеђ утољује подизањем бурета ракије из ког пије у цугу „као аждаја” (поређење са митским бићем карактеристичним по прождрљивости појачава његову хиперболизовану телесност). Због печеног бута, Ика је спреман да се потуче са газдом, који му га, уплашен његовим закрвављеним очима, предаје. Свој *плен* Ика носи као древни ловац, гротескно, преко рамена, док му се маст слива низ леђа. Подстакнут алкохолом, он има потребу да докаже надмоћ над светом који му је у свакидашњем животу надређен. Пошто то може учинити једино телесном доминацијом, он свесно изазива тучу – разбацујући људе попут сламки по шатри, изазивајући општу панику (јауци дати у полилогу), чиме се потврђује као вашарски краљ-луда.

На уживање у јелу подстичу газде ресторана који позивају госте на гозбу. Мисао о пролазности и свакидашњој ускраћености надвладава се утољавањем трбуха, јер, како продавац печења каже, „трбух је живот”, односно само оно што је човек прогутао спада у његову истинску својину:

Може се јести и кад сте сити,
Вино се може без жеђи пити.
Та зашто с' човек мучи и ради
Него да нема жеђи и глади!
Ту је весело где с' једе, пије,
Трбух је живот! – Зар тако није? [...]
Та чизме с ногу треба појести!
Босу је лакше коло повести.
Новци у цепу опасно стоје, –
Што је у трбуху то је тек твоје (Ненадовић 1948: 260).

Учесници желе да продуже осећање лакоће, слободе и ужитка те потискују свест о обавезама које се налазе с оне стране вашарског времена, у свакидашњици, као и о хијерархијским односима и родним улогама. Тако бака из Ерићеве поеме, опијена осећањем ослобођености из окова мукотрпног живота, жели да се вози на рингишпилу док год може: „Цео ми живот / прође код коза. / Нека ми се једном / душа навоза” (Ерић 1966: 65). Њена физичка измештеност изнад земље истовремено је и симболичка, пошто се осећа ослобођена од патријархалне хијерархије. Она није спремна да се опрости од осећања независности у односу на супругов ауторитет (он захтева да сиђе с рингишпила и придружи му се), па је спремна да се у то име свађа и прети му разводом, док гомила повицима бодри њихову свађу.

На истом месту пуном разгаљених, опијених и бучних посетилаца су и они који покушавају да зараде користећи њихову потребу да удовоље жељама које се иначе контролишу (обавезни моменат народно-празничног весеља јесте „*obnavljanje* одеће и *svog društvenog lika*” (Бахтин 1978: 96). Стога се муштерије позивају да купују, виде чудеса у циркуској шатри, мађионичарске трикове, да уделе нешто просјацима. Продавци рекламирају своју робу веома гласно и духовито, у чему се лако налази сродност са оним што Бахтин (на примеру Раблеовог романа) одређује као „*grіke Pariza*” (Бахтин 1978: 197): „вичу, зову, хвале, нуде, / ценкају се, псују, куде” (Ненадовић 1948: 258); „навали, народе,” „пажња, људи, / пажња, пажња” (Ерић 1995: 37). Типичне говорне форме народно-уличног говора видљиве су и у певању о вашару: набрајање врсте робе, хвалоспиви, типични за уличне похвале, комичне опкладе и клетве настале нагомилавањем суперлатива (в. Бахтин 1978: 177) којима се материјализује и отеловљује свет, фамилијаризовање са потенцијалним купцима (продавци им се обраћају без персирања, рођачки: „брајко”, „прико”, „снале” итд.).

Карневалски смех је универзалан, усмерен на све и свакога (Бахтин 1978: 19) и амбивалентан, па често бива и подругљив, исмевачки и амфиболичан. Тако се у вашарским „крицима” унижавају савремени живот, култура, обичаји и етичност. На пример, продавац књига, сановника и рожданика

нуди лажну књигу Доситеја Обрадовића заинтересованом купцу, правдајући чињеницу да на књизи нема имена аутора због тога што се Доситеј „на књигама / није потписив’о”;² продавац убруса њихов малени формат саркастично доводи у везу са образом – у двосмисленом значењу. Старинске части (образа) нема у садашњици, па су јој и убруси сразмерни: „Старински’ образа / Већ нема више. / Просвета, мода свуда се шири: / Мали образи, мали пешкири” (Ненадовић 1948: 264).²

И док се у Ерићевој поеми наглашава гозбени карактер манифестације и њен ирационални дух, Ћопићева песма „Вашар у Стрмоглавцу” заснована је на ведрој игри („U karnevalu sam život je igra, a igra privremeno postaje sam život” (Бахтин 1978: 15)) у којој се карневалски фокус шири са људског на анимални свет, па су вашарције животиње које преузимају људско понашање. Већ сам онеобичени топоним (Стрмоглавац) наговештава једно од основних карневалских начела – начело изокретања појавног света и разградњу стварности:

Za njega (karneval, прим. З. О.) je veoma karakteristična logika „izokrenutosti” (à l’envers), „nasuprot”, „наопако”, logika neprestanog premetanja, onoga što je gore i onoga što je dole („точак”), lica i naličja, za njega su karakteristični i različiti vidovi parodije i travestija, degradiranje, transformisanje lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja (Бахтин 1978: 18).

То се експлицитно наводи и у првој строфи:

У граду Стрмоглавцу
Чудан је вашар јако
Продавац, купац, роба –
Све ти је наопако (Ћопић 1955: 156).

Вашар је омеђен просторно (градским зидинама Стрмоглавца) и временски (завршава се формалним знаком: Господин Мотка Ној подизањем палице зауставља време вашара). Ученици карневала су домаће и егзотичне животиње (педесете су типичне по егзотичним мотивима у књижевности за децу, који подразумевају певање о удаљеним регионима, јунацима друге боје коже, егзотичном биљу и животињском свету), равноправне у веселој игри (крокодил, мајмун, жирафа, вук, медвед, крава, мачка, пас). Изокренутост света на наличје видљива је у чињеници да је антиномијски поредак парова, дефинисаних као предатор–ловина, задржан (лав–магарац/крава, рода–жаба, мачка–миш, вук–коза, лисица/кокошка и сл.), али се изокреће наглавце тако што слабије животиње (и биљни свет) постају надмоћне и продају своје предаторе као робу: коза продаје вука, магарац лава, медвед крушке, мачка пса, миш мачка, жабац роду а купус зечеве. У вашарској гунгули јавља се и ти-

² Иако Змајева песма „Циганин хвали свога коња” није конкретно везана за вашар, заснована је на сродном рекламирању „робе”. Јунак песме потенцијалном купцу („господару старом” са наочарима) обраћа се двосмислено, на шаљиво-иронијски начин у представљању испушеног коња Путаља, а привидно преувеличавање његових „врлина” завршава се хиперболизовано сликом у којој је коњ прстигао олују (Змај 1950).

пични вашарски мотив уличних „крикова”, превара и надлагивања (нпр. лисица зове кокошку на услугу чишћења перја).

Начело изокретања света реализује се и положајем тела које се „postavlja paglavse” или изокреће (Бахтин 1978: 388). То је олакшано чињеницом да су учесници вашара животиње које и иначе заузимају инверзни положај тела: „с гране виси мајмун / са главом наопачке, / дере се, мами купце / „Продајем капе ђачке!” (Ђопић 1955: 157).

Као и у свим поменутих делима која тематизују вашар, и у Ђопићевој песми наглашени су игра (камила цупка учећи плес) и бучност вашарске атмосфере, обликована какофонијом животињских крикова: оне ричу, деру се, крекећу, мучу, њачу (голем се курјак дере; грлати крокодил зја; мајмун се дере), у чему се аудитивни елементи ближе онима у Ерићевој поеми, само што их у Тополи производе људи. Инсистира се, такође, на наглашеној телесности, па се велики број ликова карактерише као грлат, космат, снажан: „плећат, космат и јак”, „голем се курјак дере”, „грлат крокодил зја” (Ђопић 1955: 158–159). Дакле, карактеристике карневала су видљиве, али у ведром контексту игре и онеобичавања света.

На основу свега реченог, очигледно је тематизација вашара у поменутих делима садржи све елементе поступка карневализације: доследно напуштање норми и хијерархијских односа, стање ирационалног заноса и веселја које поништава разлике у узрасту или социјалном статусу (фамилијаризација у комуникацији), материјално-телесно уживање, удовољавање трбуху као центру животне енергије, доминација игре и музике, гротеска и пародија.

Изокренути свет Ђопићевог дела

На поступку инверзије Ђопић гради онеобичену стварност у „Изокренутој причи”, завршној причи збирке *Приче испод змајевих крила* (Ђопић 1953). Наслањајући се на традицију фолклорне лагарије и шаљиве приче (нпр. „Кад сам био стар човек”), Ђопић доспева до модернистичких књижевних поступака друге половине 20. века. Уводни текст збирке „Нећеш ми вјеровати” служи да уведе изокренуто перцепцију као поетичко начело збирке: реч је о погледу одозго из онеобичене, имагинативне перспективе (испод змајевих крила) који открива друго лице света: „Да само видиш чуда! Доље се не виде само обичне, свакодневне ствари [...] Има још и чуднијих ствари” (Ђопић 1953: 6).

Прича почиње напоменом – упутством на који начин треба читати и разумети онеобичено значење текста који је, да парафразирамо Винавера, *изгубио равнотежу*: „Ова је прича претрпјела земљотрес, па је у њој све испретурано. Покушајте ви да сваку ријеч вратите на њено мјесто” (Ђопић 1953: 79). Тиме се активира улога младих читалаца, који читање подузимају као врсту игре одгонетања, односно узглобљавања слике света у којој су појаве изгубиле међусобну узрочно-последичну увезаност, па из хаоса осамостаљених елемената појавне стварности млади читалац треба да изнова

креира свет. Међутим, уколико за тренутак занемаримо предложени дискурс, суочавамо се са апсурдном, гротескном и раздешеном сликом света која је битно удаљена од рецепције младих читалаца. У њој су логичке везе, баш као и у „Вашару у Стрмоглавцу”, задржане, али су доследно изокренуте, чиме постају апсурдне. Амбивалентност карневализације, која је овде очигледна – и типична за целокупно Ћопићево стваралаштво³ – има за циљ да гротеском укине трагику и препороди свет.

Временски распон приче је сужен: фабула се заснива на дедином изненадном сусрету са вуком у шуми који ремети његову рутину и преплаши га, па трчи својој кући. Заменом места субјекта и објекта (не строго у граматичком смислу) објекти преузимају особине људи, а људско тело се дехуманизује (нпр. кревет скаче из чиче), чиме се појавни свет декомпонује. Апсурд се реализује инвертовањем микро и макро плана, при чему већи објекти и животиње употребљавају мање као средство или животни простор (у једном јајету кува се четири лонца, из дрвета се доноси шума, кључ се забрављује вратима, штала живи у крави, двориште се склања у вуково тело). Тиме се врши превођење духовног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству (в. Бахтин 1978: 28).

Однос надређеног и подређеног вишеструко је (а доследно) поремећен и прочитује се у следећим релацијама: земаљски/небески свет, тело/делови тела, човек/предмети, човек/биљни свет, биљни/животињски свет, чиме човек прераста у немоћно оруђе у власти биљака, предмета и животиња, па чак и сопственог тела. Бахтин каже да карневалско начело подразумева да „delovi tela mogu imati samostalan život” (1978: 333). У Ћопићевој причи то се и доследно реализује, пошто се *тело* разлаже, а његови осамостаљени делови (брк, глава, очи, ноге, зуби) управљају појединцем: брк гунђа, суче чичу, па жури низ кораке, баца тело/себе испред погледа, глава се диже на коси, бабом се намигује на око, гласина викне човеком. Иде се и корак даље, па се *осећања* и *дешавања* осамостаљују у односу на појединца и отимају му људскост (догађај се плаши, страх цвокоће и трчи).

Осамостаљени елементи *предметног света* динамизују се и оживљавају (кола се плаше, кревет скаче и отвара кућу, кућа се препадне и ускочи у бабу), односно угрожавају људску егзистенцију (ручак ће појести старца). *Земаљски* свет постаје надмоћан над небеским, што је основа карневалског изокретања (земља је поквасила кишу; брже од поља трчи се преко засејане звезде), *биљни* свет преузима људске особине и надређује се људском (уплашено дрво пење се на чичу) и *анималном* свету (рогата ливада пасе у крави). Доследним обртањем логичког поретка и игром замене појмова Ћопић почетком 50-их реализује бројне модернистичке поступке који обично нису запажани у књижевности за децу: апсурдно осећање света, поступак динамизације пејзажа, у ком се пејзаж опажа као жив и динамичан (дрвеће, кућа, кревет скачу и трче), као и преношење осећања лирског субјекта на околни

³ „Амбивалентност у опусу Бранка Ћопића запоседа семантички и структурни аспект књижевног дела, дубинска струјања у организацији текста, да представља средишњи поетички принцип, уз хумор и пародију, један од најдоминантнијих” (Шаранчић Чутура 2015: 21).

свет (крволочност се преноси на вука на простор шуме – из вука „вири крволочна шума” (Ђопић 1953:79) – сродно савременим песницима (нпр. „Болује шума пурпур-богиње, // топло умире”; „С петлима у три уре / пева земља кроз божуре” (Тешић 1992)). На основу свега може се рећи да је Ђопић изузетно модеран у „Изокренутој причи”, што досад није запажено у довољној мери.

Полазећи од тврдње да је природа књижевности за децу сродна карневалском доживљају света, указали смо на неке његове очигледне видове: тематизацију вашара и слику света засновану на инверзији и декомпоновању елемената појавног света. Тиме, свакако, ни изблиза нису приказани видови постојања карневализације у књижевности за децу, али из наведених примера закључује се да управо поступак карневализације и омогућава обликовање онеобичене слике света и излазак из задатих норми у простор слободе и игре, чиме остварују модерност књижевног израза.

ИЗВОРИ

- Ерић 1966: Д. Ерић, *Вашар у Тополи: хумористичка поема за децу*, Београд: Просвета.
- Ерић 1995: Д. Ерић, *Вашар у Тополи: хумористичка поема за децу од 3 до 103 године*, Земун: Драганић, Београд: Култура.
- Ненадовић 1948: Јб. Ненадовић, *Одабрани листови*, Београд: Ново поколење.
- Ђопић 1953: Б. Ђопић, *Приче испод змајевих крила*, Београд: Дечја штампа.
- Ђопић 1955: Б. Ђопић, *Распјевани цврчак*, Сарајево: Свјетлост.
- Змај 1950: Ј. Јовановић Змај, *Песме о деци и за децу*, у: М. Лесковац (прир.), Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Николајева 2010: М. Nikolajeva, *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*, New York and London: Routledge.
- Потић 2010: Д. Поттић, Карневал под сунцем (карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића, Нови Сад: *Детињство*, 3/2010 (XXXVI), 3–18.
- Стивенс 1992: J. Stephens, *Language and ideology in children's fiction*, New York: Longman.
- Тешић 1992: М. Тешић, *Кључ од куће*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Борба.
- Шаранчић Чутура 2015: С. Шаранчић Чутура, Један модел поетске философије амбивалентног (Лица и наличја света у књижевном делу за децу Бранка Ђопића), Бања Лука: *Филолог, часопис за језик, књижевност и културу*, бр. 12, 21–31.

Zorana S. Opačić

THE WORLD UPSIDE DOWN
(SOME ASPECTS OF CARNIVALISATION IN CHILDREN'S LITERATURE)

(Summary)

In this paper we deal with some aspects of carnivalisation in children's literature, which is closely related to the carnival experience of the world: by its humorous annulment of conventions, rebellion against authority, conquest of space of freedom and joy, grotesque exaggeration in the function of humor (with exclusion of obscenity, lasciviousness and sexuality, which implies a milder form of carnival spirit). In the first part of the article, we will interpret ways of tematizing the fairs (in Ljubomir Nenadović's poem "Walking a Stenographer on a Fairy", Branko Ćopić's "The bazaar in Upside-down City" and the Dobrica Erić's *Topola's trade fair*), characterized by the destruction of the hierarchical order and the dominance of the material and body principle (irrationality, playing, dancing, feasting, overcoming grotesque, humor and irony).

In the second part of the paper, we will point out the principle of twisting and scattering of the world in Ćopić's "Scrambled story". Consistent reversal of the micro and macro plan and mutual relations between the living and the non-living world (earthly-celestial world, man-parts of the body, man-subject world, man-plant world, plant world-animal world), a dilapidated and absurd image of the world in which the subject, the plant and animal world assume the dominance of an individual, whose identity is decomposed. In this absurd world humanity is abolished and emotions and feelings are no longer a manifestation of human psychic states, but they are reflected on the elements of the landscape. Based on carnivalization, Ćopić's story testifies to the early modernist procedures in children's literature.

Александра Р. ПОПИН*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ВРЕМЕ ЧУДА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА КАО „СВЕТА ПАРОДИЈА”

Иако је Б. Пекић своју прозу *Време чуда* жанровски означио као повест, у раду смо анализирали елементе овога дела који кореспондирају са сотијом, односно „светом пародијом”, у складу са Бахтиновим промишљањима о карневализацији. Тако смо уочили, на првом месту, пародирање светих текстова и ритуала, потом бројне драмске елементе, представе светих личности као лакрдијаша. Исто тако, *свет* је конструисан попут *публике*, која истовремено и учествује у *представи*. Од карневалских сегмената препознали смо и гротескни реализам у приказу човека – ствари и у низу недовршених телесних метаморфоза (узрокованих изостанком духовних). Анализирали смо и оне делове текста, које можемо означити као улични говор. Међутим, без обзира на све поменуто, сматрамо да се *Време чуда* не може довести под бахтиновски оквир у схватању карневализације, јер ово дело Борислава Пекића, и поред хуморне, лакрдијашке и пародијске димензије изневерава неке од основних Бахтинових поставки. Наиме, смрт старог света у овом делу не обећава рађање новог. Свет о коме се овде говори можда је и саздан на темељима *космичког страха*, али није *загњурен* у „весело” време, већ у *време смрти*.

Кључне речи: повест, сотија, света пародија, карневализација, Христ.

У Жидовој сотији *Подруми Ватикана* у дијалогу између Јулиуса и Ан-тима о лажном папи, на једном месту каже се:

– Šalite se?... A ko meni kaže da Fleurissoire, kad stigne u raj, neće otkriti da njegov dobri bog takode nije *онај прavi*?

– Za ime Božije, Anthime, vi buncate! Kao da bi moglo biti dva! Kao da bi mogao postojati JEDAN DRUGI! (Жид 1955: 227).

Управо *једног другог* Христа спаситеља претпоставља и Пекић на крају „повести” *Време чуда*, у завршном делу „Смрт на Голготи”. Борислав Пекић је ово своје дело означио као повест, што можемо прихватити као сигнал упућен читаоцу, када је о жанровском одређењу реч (в. Пантић 1989: 611).

* aropin@np.ac.rs

Наиме, у опису поменутог жанра проналазимо да припада средњовековљу, краћег је обима, сличан нововековној причи: „Priповеданje u p. je svedeno i pravolinijsko, a njegove teme su legendarnog ili svetačkog karaktera. P. se može koristiti i u satiri ili parodiji (npr. vizantijska parodija o blaženom Grozdiju) (Поповић 2010: 563; уп. Трифуновић 1990: 256–257¹). Међутим, сматрамо да од овог пишевог сигнала можемо отићи мало даље, ка још једном средњовековном жанру, који доприноси већој блискости између нашег писца и Жида², без обзира на то што је Пекић сотијом назвао роман *Како упокојити вампира* и драму *На лудом, белом камену или буђење вампира*.

Најопштија дефиниција сотије јесте то да је била комична игра француског средњовековног позоришта, која је најчешће приказивана као предигра мистеријама и моралитетима, а сачињавали су је лакрдијашки призори са карактером сатиричне критике цркве и великаша (РКТ 1992: 803). И заиста, ова врста изродила се из првих драмских облика, а ови пак из проповеди поводом великих црквених празника. У почетку је својеврсно позориште било у улози ширења црквене идеологије међу пуком, да би се временом, све више излазећи на улицу, удаљавало од цркве, како просторно тако и идејно, те у неким периодима било и забрањивано као богохулно (ПСК 1982: 63–67; 90–99).³

Осим са особеностима повести и сотије, сматрамо да одређене структурне сегменте Пекићевог романа можемо довести и у својеврсну везу са светом пародијом („*parodia sacra*”), такође једним од популарних средњовековних жанрова. Пишући о карневалској пародији, Бахтин више пута истиче да је није карактерисала гола негација, јер је она „sasvim туђа народној култури” и прилично оштро је супротставља „parodiji novog vremena”. Наиме, функције ове друге „uske su i nebitne, zakrčljala je i njeno mesto u savremenoj književnosti beznačajno je” (Бахтин 1989: 420). Такође сматра да је карневалска пародија „daleko od čisto negativne i formalne parodije novog vremena: negirajući, karnevalska parodija u isto vreme preporuča i obnavlja” (Бахтин 1978: 18). Свету пародију је карактерисало пародирање светих текстова и ритуала, за које Бахтин корен проналази у прехришћанским смеховним обредима ритуалног исмевања богова, те будући да су такви обреди били утемељени на идеји препорађања након смрти, у њима се ни не може пронаћи било каква зла намера или негативан оквир. Као најстарији и величанствени узорак свете пародије Бахтин наводи „Кипријанову вечеру” („Coena / Cena Surliani”), која представља пародију светих текстова и ритуала (в. и Леман 1922: 25–30):

Čitava Biblija, sva jevanđelja kao da su razrezani na komade i zatim složeni tako da se dobije grandiozna slika gozbe na kojoj piju, jedu i vesele se sva lica svete istorije od Adama i Eve do Hrista i njegovih apostola. Sve pojedinosti u ovom delu strogo i tačno odgovaraju *Svetom*

¹ О „Повести о блаженом Гроздију” в. Јовановић 2015: 79–91 и Даничић 1870: 311–312.

² Директна позивања на Жидове *Мочваре* и *Коваче* проналазимо на неколико места у дневничким записима *Тамо где лозе плачу* (Пекић 2014: 319, 335, 365, 454).

³ Сотијом се назива и представа у дворским круговима: „U dvorskim krugovima mim se uglavnom manifestira u obliku gostujućih svirača, pjevača, ali i predstava u kojima su protagonisti dvorske lude. To su *sotije* (*jeux des sots*), u kojima je moguća vrlo oštra i aluzivna kritika pojedinih socijalnih odnosa i pojava” (Шкрѐб, Стамаћ 1986: 450).

pismu, ali, istovremeno, čitavo *Sveto pismo* pretvoreno je ovde u karneval, tačnije u – saturnalije. To je – „*pileata Biblia*” (Бахтин 1989: 420).

Говорећи о карневализованом времену као времену слободе, Бахтин ставља акценат на то да је средњовековни човек „*и smeћu osećao ugravo pobedu nad strahom*”, односно да се „*kosmički strah*” побеђује смехом (Бахтин 1978: 106; 351–353). Баш због тога он не уочава смеховну црту савремених пародија⁴ или других текстова који се користе елементима карактеристичним за карневал, јер било која њихова функција осим карневалске представља само „*formalno degradiranje uzvišenih slika*” (Исто: 403).⁵

Када је о Пекићевом *Времену чуда* реч, односно елементима које бисмо могли означити као *карневалске*, можда бисмо се могли делимично сложити са Бахтиновим ставовима везаним за формалну употребу ових елемената, јер, јасно је, да је њихова основна смеховна димензија, као и препорађајућа функција, у тексту изневерена. Но, такође, не може се оспорити одређени вид смеховног, будући да је ова Пекићева проза својеврсни хибрид жанрова који јесу укоренењени у карневалску смеховну традицију (сотија, пародија).

Време чуда заправо је двоструко кодирана пародија библијских текстова (в. Ахметагић 2006: 15–45; Попин 2011), сачињена од низа хуморно-пародијско-сатиричних сегмената. Већ сам Пекићев приступ светој књизи сличан је помињаним средњовековним жанровима. Оно што иде у прилог овој тези, јесу и бројни драмски елементи, те изузетна *сценичност* појединих целина. Не мислимо само на живе дијалоге и језгровите описе дејстава, попут ремарки, већ и на *кључ* који се јавља нарочито у „Смрти на Хиному” (ти делови су чак написани мањим фонтом и означени као „програм”). У овом одељку, заправо, сазнајемо колики је Јудин удео у свим Исусовим јавним наступима, те да је он од почетка водио *представу*, осмишљавајући сцене, текстове, а предлогак за сценарио је пронашао, наравно, у Библији⁶. Дакле, Јуда је сценариста и режисер, апостоли и Христ, главни глумци, а сви остали су или споредни ликови или статисти.⁷ Јуда чак каже: „*Ja sam to smislio, a Isus samo izgovorio*” (Пекић 2006: 293). Оваква организација подсећа на карневал, јер је он подразумевао позоришни оквир, али и непостојање рампе, као и доследно боравање у улози током читавог карневала.

Лик Исуса и апостола на више места представљен је помоћу неких од одлика лакрдијаша, уличних глумаца, надрилекара, мађионичара, односно

⁴ О Бахтиновим теоријским поставкама везаним за пародију, његовом ослањању на ставове Пола Лемана (Paul Lehman), као и релацијама, на ту тему, са руским формалистима в. Роуз 1993: 125–170.

⁵ Овакав став уочавамо када Бахтин говори о Лукијановим *Менипе*, где материјално-телесно начело служи само формалном деградацији, спуштању на раван живота, чиме му се одузима његова основна функција обнављања и препорађања (Бахтин 1978: 403).

⁶ Јуда чак и овај текст, иако је његов задатак да се *писмо збуђе* од речи до речи, доводи у питање, тачније – његове ауторе: „*Najzad, Isaijin besednički stil je kočoperan, provaljen, raspilavljen. Činjenicu da iskopaš treba ti moba umova, u tehničici izraza da uživaš treba ti više nego vera: neobaveštenost*” (Пекић 2006: 229).

⁷ Покушај придржавања *сценарија*, као и Јудин сценаристички таленат за импровизацију видљив је у припремама за улазак Христа у Јерусалим (Исто: 253).

гротескне слике тела, које делује недовршено у својој метаморфози, или попут маске.⁸

[...] pa se Spasiteljevo biće može računati ako polubožansko-poluljudsko, božansko u polovini koju je osemenio Bog, ljudsko u polovini koju je oplodila žena. / A to dvoprirodno poreklo dade i dvosmisleni porod, ni Boga ni čoveka, već nešto po sredini obijeg, i što je bez pogovora ličilo na čoveka, a bilo Bog, i što je katkad imalo svojstva Boga, iako beše samo čovek (Пекић 2006: 20)^{9,10}

У поглављу „Чудо у Јабнелу” Исусово давање контрадикторних сулудих наредби апостолима подсећа на лудост краља карневала (Исто: 45), док га губавка Егла види управо као путујућег шарлатана, надрилекара:

[...] smatrajući ga putujućim šarlatanom koji smera da joj izmami pare za nekoliko kapi obojene vodice, što je začinjena smradom vradžbinske trave služila čas protiv ćelavosti, čas protiv jalovosti, bez ikakvih novih sastojaka garantovano otirala gubu, neutralisala čini, branila od svakovrsnih uroka (Исто: 66–67).

На неколико места потенцира се неугледност Исуса, па је он „kržljav ali uspaljeni propovednik dobročinstva” (Исто: 46), „ridi čovečuljak opuštena lica” (Исто: 78), „niska rasta, sitan” (Исто: 124), „zakržljao, nedostupan, rasejan, stran” (Исто: 167), разбарушен, дроњав, дрвен, као труо крњетак (Исто: 245). „Da, poneko ga je i video kako se šećka na magarici i pomislio da se to neko praznički raspoloženo društvo šali sa seljačinom iz Galileje. Ta momak je izgledao jaderno i za nadničara, a kamoli za vladara. Da li je on čitav, u stvari? [...] Čuo ga je gde psuje” (Исто: 56). „Galilejac. Seljak, u stvari, seoski zanatlija. Čudotvorac. Slab besednik. Pomalo spletkaroš” (Исто: 271).

О његовој неугледности говори и детаљ да, попут женских, простране хаљине лебде око њега као око празног чивилука, истичући тако празнину (Исто: 124). Овако креиран лик у складу је са Проповим мишљењем да „Spoljašnjost izražava suštinu ljudi koji se prikazuju” (Проп 1984: 68), односно када је о пародији реч: „Parodiranje nastoji da pokaže kako se ništa ne krije iza spoljašnjih oblika manifestacije duhovnog načela, da je iza njih – praznina. [...] Dakle, parodija je sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuverljivosti onoga što se parodira” (Исто: 75).

Коментаришући Исусова излечења, представници пука рећи ће, нпр. о оздрављењу слепог: „viđao sam to po cirkusima, slepac je njegov pomoćnik” (Пекић 2006: 177), „pa su pronošene glasine da to i nisu bogomdani bogalji, nego čudotvorčevi pomoćnici, ko dren zdravi momci inače, njima izvodi on sličnu predstavu u svakom gradu” (Исто: 255), а новопридошли затвореници причали

⁸ О гротескној слици тела које садржи истовремено оба пола промене – рађајуће и умируће тело у једном, и о лику уличног глумца и продавца лекарија у једном лицу в. Бахтин 1978: 33; 35; 174.

⁹ Сви цитати биће навођени према издању *Vreme čuda*, Solaris: Novi Sad, 2006, па ће број у загради означавати број стране.

¹⁰ О одређеној врсти дуализма, двогубости самога Јахвеа, која представља њега као *све*, пародира се у дијалогу Егле и Јеробоама (Пекић 2006: 31), где губавка чак и стварање света види као представу: „A pri tome mišljaše na svet koji je Jahve stvorio iz čiste volje a pomoću jedne jedine mađioničarske reči” (Исто: 32).

су да *забавља светину по сеоским вашарима* (Исто: 316), док Јуда увиђа да поштовање које им укузују „*sramno podseća na radoznalost koju izaziva kakva putujućiа дружина враћева или комедијаната*” (Исто: 232). Сцена Лазаревог првог ускрснућа представљена је такође попут циркуске представе, на чему се вишекратно инсистира:

Lazar ustaje: to беће неизрециво смешно и тужно, klovnovski šeptrljavo iskopcavanje, izbauljavanje, četvoronoško ispuzavanje, kome је prethodilo stenjanje, meškoljenje, šmrkanje, i pljucknanje, začinjeno prigušenim kletvama на aramejskom (Исто: 190). [...] а sve pred nama који smo као на представи u cirkusu istezali šije да bi bolje videli, i pred Galilejcem, који је sa беспомоћном зебњом навijaча пратио ово tegobno васкрсаванје [...] (Исто: 191); Jednom ређју представа за народ kome треба pouka. Neka vrsta државотворног позоришта. Opsena [...] (Исто: 215).

У складу са тиме да се чуда и готово сви најважнији догађаји дешавају на отвореном, *свет* је креиран као *публика, статисти* или учесници *масовне сцене*. Понајбољи опис дат је светини која се окупила да линчује Еглу, који је саздан од набрајања, на готово читавој страници, а Бахтин дуга набрајања имена назива или нагомилавање глагола, епитета и сл., помиње као једну од одлика карневалског говора (Бахтин 1978: 192–193). Веома успешна је и слика просјака у поглављу „Чудо у Јерусалиму”:

Sa obe strane kunjali су obogaljeni prosjaci. Pod senkama nerazbistrenog svitanja ličili су на дрвored који је opustošilo nevreme. Još behu nepomični као slike gotovog али nezapočetog sna. Zanemarene rezbarije са kojih се ljušti боја. Neobjašnjivi izrodi matere zemlje. Nenavijene mehaničke lutke из nekog бесmislenog sveta u kome се deca забављају nakaznim играчкама (Пекић 2006: 83).

Овде су приметни елементи гротескног реализма, односно представљања човека-ствари, али будући да се никако елеменат комике не може приписати одломку, доделићемо му само епитет гротеске која изазива ужаснутост код посматрача. Још више застрашује сцена када *дрворед просјака* оживи, и ствара звучну *прашуму богорађења*, чији опис поново садржи низ набрајања именица, придева и поређења (Исто: 84–85).

И на другим местима помиње се *руља беспосличара, градски олош* (Исто: 180), којима је потребан само тренутак да из пасивног, незаинтересованог стања почну са учешћем у јавним догађајима, најчешће поругама или каменицама или, једноставно, као пратња кажњеника и осуђеника на смрт, која ужива у својој улози публике (Исто: 212, 284). Специфичну јединообразност масе видимо и у сликама послепразничног Јерусалима које се указују Јуди (Исто: 274–275), али и оној како их виде Римљани:

Njima је, uostalom, смеšan, можда помало и simpatičan ovaj народ odrpanih беспосличара, lenjih обделача земље, neumešних stočара, okretnih lihvara и вићних занатлија, ovaj народ bogalја, proroka, čudotvoraca, prosjака и fanatika, који pola века троше на prepirku око суштине svog nemogućег, nevidljivог и bezobličног svуда присутног и не spomenljivог бoga, а drugу polovinu на сваде око toga како му најбоље треба služiti (Исто: 257).

Најизразитије гротескне слике тела појединаца настале су као резултат Исусових *излечења* губавке Егле, Марије, Магдалене и Асхе; делимично

и Лазара. Бахтин наводи да овакве слике „karakterišu ројаву u stanju њене промене, још незавршену метаморфозу”, те да су у њима „data (или naznačena) oba pola промене” (Бахтин 1978: 33). Управо метаморфозу помиње Пекић описујући процес Еглиног оздрављења, јер је она сама „bila први сведок поворођења сопствене лепоте” (Пекић 2006: 50), *рађала се по други пут* (Исто: 62). Врло натуралистички приказ телесних промена дат је у поглављу „Чудо у Магдали”, у приказу Асхиног суманутог плеса (Исто: 152) и њеног леша:

Koža na pokojnici беће jetko zelena i isprugana nejednakim poderotinama, kao da je, dok још бејаће жива, ispod те коже обитавало нешто што је пошто-пото жељело да изађе, и чијем је изласку она свесрдно помагала својим noktима и зубима. Takoде беће оцигледно да то нешто, ако је uопште изашло, nije излазило кроз pore или otvore који су му stajali на raspolaganju, već је изnutра rasporilo stomak. [...] Iz те razvaljene trupine, nalik marvinčetu kome се čупао burag, nadimao се smradni mehур изnutrice, која се cureći napolje teglila niz bokove као golem gnojni ispljuvak. [...] Kao да показују и други put silama што су joj razdirale telo, уста joj behu raščepljena, i из njih не žureći излазahu tuste letnje muve (Исто: 158).

Узрок оваквог телесног мучења јесте *мурдарско чудо* (Исто: 161) изазвано *жељезном руком*, која им *зачепи трбухе* (Исто: 156), а *исцељење* је било само део представе, што потврђују Јудино глуматајуће обраћање Марији као светици (Исто: 149), и њено објашњење апостолу Томи да је до свега дошло услед тренутног недостатка других невољника (Исто: 160).

Да је Исусово деловање само *трта-врта* једног дроњавог Галилејца, сматра и Лазарев слуга Хамрије, који у *јуродивом надахнућу* предвиђа муке свога господара:

Vidim gospodara uvrćenog као mornarsko uže како се kida, slama i puca istežan rukama sadukeja који га vuku за glavu и ових jeretika који га tegle за noge! Vidim gospodara из koga vrcaju varnice dok položen на pravoverni nakovanj biva mlaćen spasiteljskim čekićem! Vidim njegov nag, izmrcvaren и raskrvavljen leš где се krije у pustinjsком žbunju, и njegove mrtve tabane како vitlaju prašinu с judejskih drumova! Vidim horde leševa у bekstvu, čopore mrtvacа који biju bitku за svoju smrt као за nasušni hleb! (Исто: 187).

Нема потребе појашњавати разлоге недовршености излечења, како наведених тако и осталих,¹¹ а о овим телесним понајбоље промишља Тома: „Međutim, за ово братство у Hristu, telo nije postojalo” (Исто: 142).

Последњи карневалски елемент који смо учили у прози *Време чуда* јесте *улични говор*, који се манифестује у снижавајућем обраћању и именовању некога ко би требало да је Божји син и у пародираним молитвама. Прва од таквих молитва јесте Еглина, коју *клицаше искрено*, након исцељења:

„’Оче наш, који си на небесима да се свети име Твоје’, и govораše iskрено: ’Jeroboame, који си на земљи да се ljubi lice tvoје’, и govораše: ’Da dođe carstvo Tvoје’, и ’da dođe carstvo tvoје’ и govораše: ’Da bude volja Tvoја на Zemљи као и на neбу’, и ’da bude volja tvoја на земљи,

¹¹ „Naravno, ni: sadukeji, ni Mesija nisu ni najmanje vodili računa о njegovim ličnim željama. Oni су bili ovejani idealisti, njima nije bilo važno šta кошта njihovo hiljadugodišnje carstvo ni koga кошта, nego ко ће га и како uspostaviti. [...] Oni су се jednostavno otimali о Lazara као о utvrđeni grad, ubijali га и vaskrsavali, ponovo га ubijali и ponovo vaskrsavali, на njegovoj koži isprobavali и dokazivali svoje dogme, на njemu slavili svoje trijumfe и oplakivali svoje poraze, poravnavajući njegovim mučeničkim telom poprište bitke između Starog и novog zaveta” (Исто: 218–219).

trpezi i postelji', 'hleb naš nasušni daj nam danas', 'poljubac moj nasušni daj mi za danas', 'i oprostite nam dugove naše kao što mi opraštamo dužnicima svojim', 'i ne opraštaj mi dugove mog izbjivanja kao što ih ni ja tebi neću oprostiti', i moljaše iskreno: 'Ne navedi nas u napast nego nas izbavi od zla', ali moljaše iskreno i: 'Uvedi me u napast ne izbavljajući me od slatkog zla', i govoraše ono što se odnosilo i na nebo i na zemlju, i na Boga i na muža: 'Jer je Tvoje carstvo i sila i slava na vek i vekova, amin'" (Исто: 51).

У овој двострукој молитви види се, заправо, да је врхунска и једина жеља молителке да угоди сопственој путености, чиме се још више подвлачи супротстављеност телесног и духовног принципа – оног који је близак, природан и једини жељен у датом тренутку, и онога који се силом намеће.

Господу Саваоу се на нетипичан начин моли и Хамрије, слуга Лазарев (Исто: 217–219), што такво обраћање приближава ономе што Бахтин назива хвала-клетва, јер су похвалама, заправо, маскиране погрде у којима се пародира и иронизује више навода из *Старог завета*, као и збивања која ће ући у *Нови*. Завршница молитве опет упућује на *сценичност* свих збивања:

Neizgovorivo Ime, tvoj svet nije antiohijski cirkus kome bi ovakva tačka dobro došla, ili bar ne bi smeo da bude. Zato primi dušu mog dobrog gospodara Lazara iz Vitaniје, koju ti kroz vatreni vazduh šalje Hamrije Elhananov, kao da je stigla kroz zemlju, po Zakonu, i ne pravi, kumim te, od komarca magarca. On je veliki patnik. Ne uvećavaj, o, Gospode, patnju njegovu, nego ga sačuvaj od zla i života (Исто: 219).

У необичне молитве спада и Варламова, уз читав сањани пропратни циркус јурњава за невољником, јер од Бога покушава да измоли неисцељење (Исто: 302). Захвално-клетвену песму, при опијањима, попут химне, изводе и бивши мутавац, слепац, лудак и мртавац, чији су животи *исцељењима* уништени, као и осталим *пацијентима*, у поглављу „Смрт на Морији“. У првом „захвалном“ делу се обраћају уз повике „Алелуја“ *богу свом на небу који ради шта хоће*, а у „клетвеном“ се молбе упућују богу освете (Исто: 306).

На низ места проналазимо грдње и псовке које Исусу упућују *излечени*: „О, чудотворче, уништачу, razoritelju svetova – kleo je Ananiје – ubico, mučitelju, gade nečovečni – grdio je Legion [...] – proklet da si Isuse Nazarećanine, Sine božji!“ (Исто: 119); Месезевелио га назива „kučkinim prorokom iz Nazareta“ (Исто: 101); Лазар га после другог ускрснућа именује као „kučkin izmet, rogana, gubava svinja“ (Исто: 214); за Марију Магдалену је свиња (Исто: 295), док Симон Кирењанин, схвативши да је Спаситељ побегао, изговара:

Ah, kurvo slatkorečiva, ah, kurvo božanska, zar si me za crkvanje odabrала? Ah, kurvo prorečena, ah, kurvo štalska [...] zar je to tvoj blaženi život?" (Исто: 333); „Ah, majku vam svi-ma, psovao je klateći трновом glavom, ah crve sredozemni, bubo misirska, Sodomo i Gomoro, klatio je pobedničkim vencem tamo-ovamo, tamo-ovamo, tamo-ovamo, ah, najgluplji od svih glupavih sinova Izrailjevih, što ih je ona matora kučka od Mojsija dovukla u zemlju hanansku! Šta radi sad Bog tvoj? Gde je sad Bog tvoj? (Исто: 340).

Уза све побројане карневалске елементе, у прилог својеврсном празничном времену могли би ићи и сви они описи славског Јерусалима, уочи Пасхе, у којима је читав град са људима приказан као један организам, са свом својом телесношћу. Такође, с обзиром на то да је Спаситељ побегао, оваплотила се и идеја убијања карневалског лажног краља у лику Симона. Међутим, без

обзира на све досада анализирано, *Време чуда* не може се довести под бахтиновски оквир и схватање карневализације, из простог разлога што ово дело Борислава Пекића, и поред хуморне, лакрдијашке и пародијске димензије изневерава неке од основних Бахтинових поставки. Пекићеве клетве, извртања, метаморфозе, псовке, телесне деформације и смрти нису амбивалентне у својој основи – оне презентују смрт старог света, али не обећавају рађање новог. Свет о коме се говори у овом Пекићевом делу, иако је можда саздан на темељима *космичког страха*, није *загњурен* у „весело” време већ у *време смрти*, које кроз Симонове речи кличе: „Нисте спасени! Нисте спасени! Нисте спасени!”.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметагић 2006: Ј. Ахметагић, *Библијски подтекст у Пекићевој прози*, Београд: Драслар партнер.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *O romanu*, Београд: Nolit.
- Гуревич 1987: А. Гуревич, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Београд: Grafos.
- Жид 1955: А. Žid, *Podrumi Vatikana*, Београд: Kosmos.
- Даничић 1870: Ђ. Даничић, Повест о блаженом Гроздију, *Starine Jazu*, II, Zagreb.
- Јовановић 2015: Т. Јовановић, Повест о блаженом Гроздију у препису Библиотеке Магице српске, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 81, 79–91.
- Лебег 1988: R. Lebeg, *Komično u duhovnom i svetskom pozorištu*; у: *Pozorište i drame srednjeg veka*, (прir.) Dragan Klaić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Леман 1922: P. Lehman, *Die parodie im Mittelalter*, München, Drei masken Verlag.
- Пантић 1989: М. Пантић, Пекићева сотија (роман *Како упокојити вампира* у светлу ауторске ознаке и употребе жанра), у: *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ.
- Пекић 2006: В. Пекић, *Vreme čuda*, Novi Sad: Solaris.
- Пекић 2014: В. Пекић, *Tato gde loze plaću*, Београд: Službeni glasnik.
- Попин 2011: А. Попин, Еванђелска чуда, спасење и (не)могућност избора, у: *Српски језик, књижевност и уметност: зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на ФИЛУМ-у у Крагујевцу (28–29. X 2011)*, књ. 2, БОГ, Крагујевац, 461–468.
- Поповић 2010: Т. Поповић, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art/Edicija.
- Проп 1984: V. Jakovljević Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: NIŠRO „Dnevnik”; Književna zajednica Novog Sada.
- ПСК 1982: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 3, Francuska književnost, Zagreb: Mladost.

- PKT 1990: *Rečnik književnih termina*, ur. D. Živković, Beograd: Nolit.
- Розз 1993: M. A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University press.
- Стојановић 2009а: М. Стојановић, Приповетка – реинтерпретација библијског канона или предложак за драму (*Чудо у Јабнелу* Борислава Пекића); у: *Место приповетке у српској књижевности, Доситеј Обрадовић и Европа, 2/38, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 4–7. 9. 2008*, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 321–327.
- Стојановић 2009б: М. Стојановић, Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, Београд: ИКУМ, 417–429.
- Трифунровић 1990: Ђ. Трифунровић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- Шкроб, Стамаћ 1986: Z. Škreb, Ante Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: ČGP DELO.

Aleksandra R. Popin

THE TIME OF MIRACLES BY BORISLAV PEKIĆ AS A “HOLY PARODY”

(Summary)

Although B. Pečić marked his novel as historical fiction in terms of the genre, this paper analyzes its elements that correspond with a *sotie*, or “a holy parody”, in accordance with Bakhtin’s ideas of carnivalization. In this sense, we noticed the parody of holy texts and rituals, as well as numerous elements of drama, and images of holy people as buffoons. In addition, *the world* is constructed as an *audience* that also participates in the *play*. From carnival segments, we recognized the grotesque realism in the image of the man – thing, as well as in the number of incomplete body metamorphoses (caused by the lack of the spiritual ones). We also analyzed the parts of the text which can be marked as street jargon. However, despite everything mentioned, we believe that *The Time of Miracles* does not fall under Bakhtin’s understanding of carnivalization. Although containing humorous, buffoonish and parody dimensions, this novel fails some of the basic Bakhtin’s assumptions. The death of the old world in this novel does not guarantee for the birth of a new one. The world talked about here may be built on the foundations of *cosmic fear*; however, it is not *immersed* in “joyous” time, but in the *time of death*.

Лидија Р. ТОМИЋ*
Универзитет Црне Горе, Подгорица
Филолошки факултет, Никшић

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПОСТУПЦИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ПРИПОВЈЕДНОЈ ПРОЗИ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Поступци карневализације у приповијеткама Миодрага Булатовића огледају се у обликовној равни слике свијета. С обзиром на то да дионизијски принцип раздешене стварности у прози овог писца уноси мноштво деформних облика зла и добра, карневализација као поступак омогућава да мотиве страсти и порока читамо у амбивалентној стварности ликова који носе идеју изгубљене хармоније постојања.

Кључне ријечи: карневализација, пародија, снижавање, деканонизација, девастација, смјеховни принцип, апсурд, гротеска, фантастика.

Књижевно дјело Миодрага Булатовића опредјељује тему карневализације начином обликовања слике свијета. У српску књижевност Булатовић је ушао књигом приповиједака *Баволи долазе* (1955) и особинама хладне гротеске, с амиметичким и фикционалним начином приповиједања урбаног живота. Другом књигом приповиједака, под називом *Вук и звоно: повести о огњу, заточеницима и још неким људима* (1958), Булатовић приповиједа тему рата формом „осјећајно ангажиране гротеске”, с елементима гротескне деструкције ратних тема, које ће „хумористички”, и сатирично, ескалирати у романима о рату (*Херој на магарцу*) и миру (*Рат је био бољи*). У трећој књизи, роману *Црвени петао лети према небу* (1959), карневализација се огледа у епско-лирском контрапункту патријархалне традиције и десакрализоване стварности мотива љубави, насиља и патње.

Миодраг Булатовић је, у оквиру прве фазе стваралаштва, до 1959. године, када је објављен роман *Црвени петао лети према небу*, жанровски објединио приповједну структуру вијенца приповиједака, специфичну по парцелацијама дјелова и обједињености цјелине приповиједака. Прва Булатовићева књига донијела је митски присутан, а поетски искошен простор

* lidija.tomicpg@gmail.com

егзистенције. Посувраћена стања јунака и помјерени облици људске недовољности и несреће, исказују тему пролазности и узалудности. Булатовићев приповједач открива амбивалентна стања заноса и патње. С обзиром на то да полази од тамних сјећања на дјетињство, с искуством страха и страдања, тема људске угрожености мотивисана је карневализацијом људског пораза која се тиче десакрализације ликова који опсесивно желе да „izadu iz kruga” и постану „vladari, kraljevi, carevi, imperatori i diktatori” (Булатовић 1989а: 85). Уобразиље и морбидне егзалтације учиниле су ликове марионетама људске несреће. С поетичким одредиштима „punovrednog ja” (Бахтин 1967: 113), Булатовићеви јунаци су „мученици”, „јадници”, „скитнице”, „инсекти”, „љубавници”, с бизарним тежњама за испуњењем. Логика постојања у приповијеткама „Излаз из круга”, „Прича о срећи и несрећи”, „Инсекти”, „Љубавници”, „Тиранија”, „Заустави се, Дунаве”, и насловима, фабулизује помјерени статус ликова, иманентан односу „говорне представе” и говорне емоције” трагикомичних јунака (Ејхенбаум 1970: 246). Ликови „vladaју sobom kao najobičnijim predmetom” (Булатовић 1989а: 143), што у гротесци зла карневалује Булатовићеву „игру с апсурдом”. У њој се исказује тјелесна и духовна отуђеност, оспољена дескрипцијом „пијаница”, „слободних мислилаца”, „подземних генија”, „шизофреника”, „људи од мрака”, „од пене и сенке”, „неботичника”, ликова „с темељима од људских патњи и глине”, „дремовних телеса”. Карневал порока и гријеха, до апокалиптичних самоуништења, обједињен је настојањима јунака да превазиђу зло постојања. Она се одвијају у „тамном вилајету” људске судбине, у свијету социјално и друштвено маргинализованог свијета. Песимистичне и болне исповијести јунака, немотивисане реакције и дијалози, тешко су схватљиви у некарневалском поретку постојања. У карневалском, и из доминације хаоса, казивања ликова усмјерена су ка вишем степену испуњења. Без логичког реда и поретка, емоционално наглашен ритам самоосјећања и фасцинација конституише надреална стања угрожене егзистенције. Гротеска и пародија чулних и физичких сензација говори о изостануку реалистичке мотивације – осим у два мотива – Ивановом самоубиству и убиству сликара Милана, у причи „Тиранија”. Карневализација посувраћености и заробљености агоналним трагањима за смислом поистовјећена је с приповиједањем патетичних и параноичних илузија да је могуће надвисити зло и досегнути добро. Карневалски паноптикум „озбиљно-смешног” даје референцијалну стварност „ђавола” и „демона” помјереног свијета. Њу није изградила реалистичка мотивација приповиједања, већ карневализација пролазности и ништавности којим се Булатовић катарзично „брани” од недовољности постојања и смрти. На тај начин, у духу карневалских прекорачења и многострукости, истина текста је истина једне тежње да се умјетничким средствима активира мисао о „малом човјеку”, оном који књижевно живи у халуцинантним, сомнабулним, хистеричним и другим самоодређењима. Њима Булатовић показује демонску страну људске природе, на рубу хумане егзистенције.

С обзиром на то да књижевна критика није благонаклоно реаговала на појаву књиге *Ђаволи долазе*, генеза приповиједака ишла је ка другој књи-

зи, ка повијестима, које настављају карневализацију помјерених ситуација и стања јунака. У теми завичаја развија се тема рата и слика ликова у метафорама ватре и свеопштег пламена. Тема човјекове угрожености, овдје се, у књизи *Вук и звоно: повијести о огњу, заточеницима и још неким људима*, трансформисала симболима зле и добре ватре у тродимензионалном простору завичаја – друма, тамнице (болнице) и круга страдања и искушења, „таворења и борења”.

Поступак карневализације у Булатовићевој приповједној прози огледа се у дијаболичној инверзији епских тема рата и гротескним спојевима тема зла и добра. Књигом приповиједака *Ђаволи долазе* Булатовић је објавио јуродиви свијет помјерене стварности, а књигом *Вук и звоно*, поетску деканонизацију тема рата и револуције. Књигом *Црвени петао лети према небу*, Булатовићев декомпоновани свијет бића наћи ће се у трагикомичној реалности пада и људског пораза.

Дионизијска распрострањеност људског хаоса, апокалиптичних страсти и порока, трагикомичних снижавања етике, културе и традиције, учинила је да се Булатовићев свијет урбаног и руралног простора налази у карневалској структури човјековог пада. Она садржи амбивалентност, парадоксе и апсурд помјереног свијета, с интензитетом поетске истине о стварности „малог човјека”.

Поступак карневализације креће од језика немира, озарења и иреалистички мотивисаних реакција ликова, њихових покрета и тежњи. Булатовићев приповиједач и ликови граде тему посувраћене егзистенције. Она захвата све слојеве наративног свијета, од сижејне организације текста до измијењеног поретка стварности. Озбиљност тема страдања и патње пародијски и иронијски варира карневалске мезалијансе, превласти ниског над узвишеним, порока над врлином. Тим начином, порок заузима простор врлине, баналност простор узвишених тежњи. Узрочно-последични след ствари и појава замијењен је деформном реалношћу људске несреће, са идејом њеног превладавања управо приповиједањем ништавног поретка људске пролазности. Зло постојања открива тамне особине бића, с одуховљеним добром новог облика постојања.

У Булатовићевим књигама *Ђаволи долазе*, *Вук и звоно*, као и у књизи *Црвени петао лети према небу*, говоримо о карневализацији „страног и страшног” у теми егзистенције и „историјског поретка” (Кајзер 1995: 72). Карневалско осјећање свијета подразумијева „suočavanje likova najrazličitijih socijalnih i drugih odrednica na jednom malom i uskom prostoru, uz katastrofalnu brzinu zbivanja”, уз предуслов да се сагледа „природа људске празничности” (Бахтин 1978: 16). Другим ријечима, слободе ослобађања као пуноће живота. Код Булатовића, у односу на одреднице празничности, тематизује се бизарно и ниско, човјекова недовољност и осуђеност на патњу. Интензитет тих облика, у духу карневалског обнављања, сасвим гротескно, враћа мисао на лијепо, на изгубљену хармонију постојања. Трагикомична реалност Булатовићевих антијунака поетски декомпонује тему људске несреће, али је и испољава идејом о спасењу. Укидање „svih hijerarhijskih odnosa” (Исто: 17) говори о томе да Булатовићеви јунаци живе ритам страсти и инстинката, без препрека

„staleškog, imovinskog, službenog, porodičnog i starosnog položaja” (Исто: 17). Тренуци изгубљености, меланхолије песимизма оспољавају искидана, немотивисана и инстинктивна оглашавања недовољности. Говор јунака у складу је с енергијом промашености и заумних тежњи, случајних помисли и коментара. Приповиједање и само постаје поетски трансформативно у гротескној напоредности трагичног и комичног, у њиховој гротескној деформности. На тај начин, Булатовић остварује „најгласнији и најлуциднији отпор сваком рационализму и свакој систематичности мишљења” (Кајзер 1995: 73).

Булатовићев надреални свијет модернистички је заснован на „игри судбине”, на негацији њених облика. Све је подложно деконструкцији и отуда бесконачни облик недовољности, због којих се, катарзично, враћа мисао о изгубљеном добру. Њему Булатовићеви јунаци теже као изласку из судбине смрти и нестајања.

Ауторова посвећеност „rastvaranju oblika u bezobličnom” (Тамарин 1962: 33), учинила је да се приповиједање ликова умножава особинама грешника и праведника, једном ријечју, „божјих људи”, с трагичном кривицом постојања. Пародија, иронија и бурлеска људске цјеловитости говоре о људској пролазности. Цитат из *Књиге о Јову*, у књизи *Ђаволи долазе* („Nije li čovjek na vojsci na zemlji? A dani njegovi nijesu li kao dani nadničarski?”), дијалогизује одређеност човјекове судбине на земљи и поетски текст који се, поетском десакрализацијом постојања, сасвим метафорично, доживљава и као „излаз из круга”.

„Obredno-predstavljачka forma” (Бахтин 1978: 11) „neizrecivog i мрачног” у теми угрожености и насиља карневализује немоћ ликова која и настаје кретањима дезоријентисаних особина помјерености. Док библијски Јов каже: „Šta je čovjek da ga mnogo сјениш i mariš за nj?” (Булатовић 1989а: 5), Булатовићев приповиједач умножава и карневализује дифузни свијет трагикомичних „лакрдјаша” и „луда”. Ако је, како каже Бахтин, „karneval други живот народа, organizovan на principu smehа” (Бахтин 1978: 15), онда се смисао Булатовићеве карневализације тиче „виших циљева човјековог постојања”, односно „sveta ideala”, без којих, закључује Бахтин, „nema i не може бити никакве празничности” (Исто: 15). Услов за празничност у Булатовићевим приповјеткама испуњен је покушајима јунака за прекорачењем властите ограничености. Сликар Милан тежи да „nadvisи sve ljude” (Булатовић 1989а: 145) и да наслика смрт, Палишума да открије најдубље стање патње и да се ожени, Ева да роди... Интегритет „dogaђаја без реда” и логичког поретка, с дескрипцијом „ријаница”, „slobodnih mislilaca”, „podzemnih genija”, „šizofrenika”, „ljudi od mraka”, „od pene i senke”, „nebotičnika”, ликова с „temeljima od ljudskih patnji i gline”, „dremovnih telesa”, у простору гробља, кафана, поткровља, докова, учинио је да се Булатовићев свијет не обликује питањем о смислу, већ питањем о крајњим границама пада који карневализују ликови без поријекла и традиције, без индивидуалности, осим оне која нуди антропоморфну везу ликова и инсеката; ликова и гротескних маски.

Карневалски аспект празничности у књизи *Вук и звоно* подразумејева преиначење или обарање „vladaјућег pogledа на svijet” (Бахтин 1978: 28). По-

тенцијал приповједне инверзије тиче се ратне теме. Њом Булатовић даје још један „оршtenarodni organizam” (Бахтин 1978: 58) ликова, сачињен од ватре и пожара, од ликова у стањима подијељености и деоба, заробљености и заточења у пороку, гријеху, злочину, љубави и прижељкивању добра. Ликови су одијељени мјестом радње, ознакама на капама, обручком ватре и људске несреће која им обострано припада, споља и изнутра, на друму или у тамници, лудници, у души или успоменама. На тај начин, једно се садржи у другом, као што се тема „povučenih, začaurenih i otuđenih ljudi” садржи у животу приче („vatra rađa nas ljude, naše priče i sudbine...”). Смрт рађа живот, каже Бахтин, а гротеска Булатовићевих ликова – „probisveta”, „dronjavih skitača”, „ljudi od svetlosti” и „ljubavi”, карневалски дух необичних збивања, тајновитих и скривених прича о страху, страдању и озарењу. Тако се, из приче у причу, гради простор за „svaku individualnost izvan veze s posljednjom celinom, za koju je već bila izgubljena stara slika i još nije nađena nova” (Бахтин 1978: 63). Измјенама приповједачких перспектива (тачака гледишта), динамизује се и убрзава ритам приповиједања, дескрипција и семантика „zatočenja”, „tavorenja” и „borenja”. Живот ликова има дијаболичне размјере страдања и жртвовања, етички девастирани вриједности кајања и праштања. Судбине хоца, попова, црквењака, звонара, деце, отпадника, „nikogovića i kućića”, „nesrećnika”, и других ликова, садрже свијест о кривици и избављењу. Аутор, тим начином, усредсређује читаоца на контрапункт људског пораза, на поступак снижавања којим из дубине зла говори о свјетлости и божанској хармонији. Булатовићеви јунаци из свијета зла теже добру. Рат као епска тема декомпонује се преласком с историјски важне на егзистенцијално маркантне мотиве атипичних ситуација и стања јунака. Карневализација земаљске осуђености на патњу, с просторима „iznad” и „ispod vatre”, с виђењима ликова „odozgo” и с мјеста радње (по „sokačićima, malim i tesnim kućama, podrumima i tavanima”, „oko seoskih plotova”, „malih i neuglednih grobalja”, „zgradurine” у касаби) отворила је тему егзистенције изван „ustaljenog mira i ravnoteže” (Бахтин 1978: 27). Ликови бескућника, живих мртваца, сакатих, кљастих, слијепих, хромих, „blatnjavih” фигура непотпуног идентитета, умножили су гротескни поредак слике свијета. Деформност ликова приближила је људско анималном и обрнуто, због чега, аутор и овдје пореди и поистовјеђује особине ликова с особинама животиња, карактеристичних у поређењима младића и гуштера, „starčića” и „svrake”, човјека и паука итд. Гротескна напоредност лијепог и ружног учинила је да се реалност урнебесне збиље приповиједа из средишта душе, из патње коју носе Булатовићеви јунаци. Више појединачних прича: о дјечаку и јарету, повратнику и старици, вуку и звону, нпр., упућују на поетску симболизацију егзистенције, на њено трајање и истину једне повијести („povesti o ognju, zatočenicima i još nekim ljudima”), којој се, у обједињености страдања и отуђења, чита библијска тема осуђености на патњу: „Samo želimo da saznamo ko je nesrećniji” (Булатовић 1989б: 11). Мотиви рата, таквим избором, пребацују фокус приповиједања на тему „надражујуће празнине” (Булатовић 1989б: 46) и сасвим иреалне визије спасења. Приповијетке о рату, на тај начин, носе два пола човјековог искуства – голготу зла и сасвим лирско

самоосјећање небеског, сунчевог, божанског одређења. Тема порока и страсти карневализује посувраћену перспективу ружног и лијепог.

Поступак карневализације присутан је и у књизи *Црвени петак лети према небу*. Он се огледа у поетској инверзији патријархалне средине, у декомпозицији њене традиције, у инверзији породичног живота и традиционалних мотива свадбе и сахране. Младић Мухарем спушта се у село да прода пијетла и постане човјек, али га људи, насиљем зла у себи, поковавају – и Мухарем губи човечност у некрофиличном искуству на гробљу. Хронотоп пута захвата простор завичаја и патријархалне традиције, као што простор свадбе и сахране захвата контрапункт постојања у хаосу, у паду или немогућности спасења. Луда Мара, Мухарем, старац Илија, Иванка, Кајица – исказују амбивалентни простор сна и јаве, гротескно и фантастично одређен збивањима без херојско-патриотског наслеђа. Луда Мара је резонер изгубљене чистоте и насиља, а карневализована структура свадбара, гробара, луталица, чланова патријархалне породице резултат „karnevalskog svetogrđa”, схватљив у ослобађању и деканонизацији етичких вриједности „od vladajuće istine i postojećeg poretka”, од „svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana” (Бахтин 1978: 16). Друштвена и социјална позиција јунака „маскира” узроке пада под дејством дисхармоничних збивања.

Тема патријархалне породице, као доминанта, губи идилични ореол и добија онеобичену первертираност патријархалних вриједности. Митске слике свадбе (живота) и сахране (смрти) гротескно осцилирају: гротеска снижава људску недовољност, а пародија је уздиже. Изобличеност егзистенције израста из патријархално-фолклорне структуре црногорског друштва, али и из трагикомичне дезоријентације и изгубљености. На дјелу је карневализација страха, немира и усамљености, мрачних агона и насиља, љубави, помјерености и лудила. Дијаболичност и девастација патријархалних вриједности изневјерава конвенције реалистичког приповиједања. Експесни догађаји, стања пада и симболичног узлета сурвали су се у „pregreжани ignebes” двадесет и осам прича – поглавља о старцу Илији и ванбрачном сину Мухарему, синовцу Кајици и невјести Иванки, снахи Анђелији и Ницари, лудој Мари, гробарима Срећку и Исмету и луталицама Петру и Јовану. Мотиви порока и страсти, у бајковитом спектру људског ужаса, установљују и релативизују однос „ispremetane” и „iscjerkane priče” (Ласић 1977: 57), а Булатовићев начин „прослављања” гротескних изобличења, оксиморонске правце створеног свијета који сигнализира мисао о добру, о „petlu” и црвеној боји љубави и снаге, са и без политичке импликације у теми комунизма и у алегоријској структури идеолошког насиља и тортуре. Петак је и „žar-ptica”, симбол добра, семантичко одредиште душе и срца, које, сасвим апсурдно, губи и сам Мухарем, невини лик Булатовићевог театра апсурда. Да карневализација нуди другачију слику од оне с којом Мухарем улази у причу говори трансформација лика на њеном крају. И он добија демонска обиљежја, и он некрофиличним искуством губи човјечност којој је тежио. И Мухарем је „ђаво” Булатовићеве прозе, лик актант амбивалентне реалности егзистенције. Разградња ликова омогућава „органиску снагу живог приповиједања”

(Ејхенбаум 1970: 243), а двосмисленост приказаног свијета, симболично остварену стварност зла.

У вертикали светог и профаног, у деконструкцији патње, с фасцинантношћу њене појаве, Булатовић карневализује свијет „bezazlenih automata što se kreću, voštanih figura, pa i ljudskih marioneta” (Тамарин 1962: 21). Карневализација ликова у свакој лирски изговореној нади, емоцији, озарењу и хиперболичним особинама инфантилности, пијанства, изглобљености, карактерише контраст с устаљеним редом ствари. У простору паганске и хришћанске традиције, у митском ритуалу рађања и нестајања, карневалски дух Булатовићеве прозе садржи узвишеност измаштаног свијета којим аутор лирски исповиједа сан о срећи. Он се, сасвим апсурдно, руши и у драми *Годо је дошао*. Гротеска „čovečanstva koje iščekuje jednog jedinog čoveka... da nas uteši i spase” преводи озбиљност теме у игру с апсурдом, а неизвјесност спасења у поетски поливалентан вид *комедије, фарсе, повијести, сатире, игре*. Свијет драме је, као и у приповијеткама, саграђен од снижавања предметности и идеје да „свет није онакав каквим га је направио (или затекао, нашао и оставио Бекет), већ да је „много гори”. Булатовић сматра да није довољно „подсмевати му се”, већ га треба разорити. Он то и чини, карневализацијом симбола људске несреће. Инверзија Бога и пекара, учинила је да се тема врховног духовног принципа замијени улогом пекара, смијешног и бијелог, обликованог снижавањем „озбиљне приче”. Булатовићев Годо је „пекар међу жапцима и клоновима” (Булатовић 1994: 111), лик из народа, дио циркуса. Умјесто месије и спаситеља долази пекар („Жао ми је што су се разочарали. Очекивали свеца, а дочекали пекара” (Исто: 113), човјек „лудости” („како је дивно што лудости нема краја”). У драми, сасвим у духу карневалске слике постојања, Булатовић преиначава Бекетову поетску „формулу” спасења. Булатовић вјерује да није „све у хлебу и љубави” (Исто: 152), да није све ни у слободи, већ у сазнању да је она немогућа („Омча мора бити око нечијег врата. Слобода не постоји сем у књигама” (Исто: 154). Булатовићев Годо уништава илузију добра и он се из спектра наде опрашта од „тужне” и „смешне” идеје испуњења. Дјечак тјера Годоа: „Одлази... ти си ђаво!” (Исто: 181), вјерујући у испуњење наде: „Sve što je bilo kultno i ograničeno ovde je otpalo, ali je ostalo ono sveljudsko, univerzalno, i utopijsko” (Бахтин 1978: 19). Поступак карневализације, на тај начин, и овдје, у драми, говори о естетски дјелотворној имагинацији која „празнује” гротескне и фантастичне облике угрожене егзистенције и њихову поетску несводивост у односу на мисао да се свијет зла, на тај начин, интензивира у сазнању изгубљеног добра.

ЛИТЕРАТУРА

- Бартош 1965: О. Бартош, Биљешке уз теорију и типологију гротеске, у: *Умјетност ријечи*, Загреб, 1965.
- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Булатовић 1989а: М. Bulatović, *Đavoli dolaze*, Sabrana dela Miodraga Bulatovića, knj. 1, Beograd: Prosveta.
- Булатовић 1989б: М. Bulatović, *Vuk i zvono: povesti o ognju, zatočenicima i još nekim ljudima*, knj. 2, Sabrana dela Miodraga Bulatovića, Beograd: Prosveta.
- Булатовић 1989в: М. Bulatović, *Crveni petao leti prema nebu*, Sabrana dela Miodraga Bulatovića, knj. 3, Beograd: Prosveta.
- Булатовић 1994: *Годо је дошао и друге драме*, Београд: Студио дизајн.
- Ејхенбаум 1970: Б. Ејхенбаум, Како је направљен Гогољев Шињел, у: *Поетика руског формализма*, Београд: Просвета.
- Кајзер 1995: В. Кајзер, Покушај одређења суштине гротеског, *Реч: часопис за књижевност и културу*, год. 2, бр. 10.
- Ласић 1977: S. Lasić, *Problemi narativne strukture: prilog topologiji narativne sintagmatike*, Zagreb: Liber.
- Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.

Lidija R. Tomić

PROCESSES OF CARNIVALIZATION IN THE SHORT STORIES OF MIODRAG
BULATOVIĆ

(Summary)

The work under this title examines the process of carnivalization related to the short stories of Miodrag Bulatović. The paper refers to the part of the narrative with the intention to study the signs and signals of Bulatović's narrative method. The opening thesis reveals the setting of Bulatović's gorgeous world of grotesque and fantastic imagery structures of the world, where by parody and irony themes of evil are poetically and lyrically linked to the theme of good. The work does not introduce the exciting space of Bulatović's pictures of the world, but penetrates the aspects of the play *Godot Has Come* with the idea of the saviour. If the process of carnivalization is in the function of poetic freedom which aims at achieving the fullness of life and freedom of imagination within the darkness of precipice and nothingness, then we have brought a different vision of the savior into the relationship with a hero who is not one. Bulatović's *Godot* is just one of the "devils" that the author uses to challenge the sense of existence.

Małgorzata FILIPEK*
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Wrocławski

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА РАТА У ЈЕДНОЧИНКИ ЂОРЂА МИЛОСАВЉЕВИЋА *СВЕТА АПОКАЛИПСА* *ИЛИ ОБЕШЕНЕ МУЗЕ*

У једночинки се приказује једна епизода из Шпанског грађанског рата (1936–1939) која се надовезује на смрт песника Федерика Гарсије Лорке (1898–1936). У раду се обраћа пажња на карневализацију рата коју аутор драме постиже начином креирања ликова и језичким средствима.

Кључне речи: карневализација, Ђорђе Милосављевић, драма, грађански рат.

Дефиниција карневала (према итал. *carnevale* – месојеђе, покладе), подразумева два аспекта овог феномена. Карневал је „празнично време пре Великог поста, пуно специфичних забава и обреда” (Дуђик 2005: 12), то је назив за ове забаве, а такође и „колективна понашања и активности, које су карактеристичне искључиво за ово доба” (Дуђик 2005: 12). Активности које „упркос сваким савременим модификацијама одржавају се пре Великог поста” (Браун 2005: 420) збивају се према културно условљеном сценарију. Овај сценарио садржи одређене узоре понашања и деловања који функционишу у друштвеној свести (Браун 2005: 420).

Карневал се сматра симптомом заједничке експресије, која руши правила свакодневног живота, а њен материјални знак је маска. Маска покреће низ асоцијација, али истовремено проузрокује трансформацију идентитета учесника и одступање од правила свакодневног живота. Карневал је перципиран као временско и фиктивно рушење друштвеног поретка које доводи до инверзије хијерархије вредности. Карневал као синоним забаве „руши захтеве званичне културе да буде непроменљива, стабилна и бесмртна” (Шекнер 2000: 52–53). Овај артифицијелни свет који се служи „логиком инверзије”

*margo115@wp.pl

означава временску доминацију садржаја и облика плебејске (ниске) културе над вредностима елитне (високе) културе. Карневализацију коју карактерише експанзија облика и садржаја забаве на уштрб естетско-интелектуалних садржаја описује брисање граница високо–ниско, елитно–популарно, итд.

Циљ већине активности током карневала јесте стварање „граничне индивидуалности”. У савременом свету постоји инфраструктура која се базира на граничним стањима. То су нпр. забавни центри (луна-паркови, дискотеке и биоскопи), места трговине и потрошње (од ресторана и продавница до робних кућа и трговинских центара), где анонимност и узбуђење гомиле омогућује утиске сличне карневалу. Целину покреће реклама и визуелна култура, која се служи естетиком вишка, шока и жеља (Федерстон 1996: 310).

Појам „карневализација”, уведен у научни оптицај од стране Михаила Бахтина, означава релативизацију објективних вредности културе које су остале ван тачно одређене сфере игара и забава. Карневализација, коју Бахтин посматра у неколико карактеристичних области: у историји смеха, уличном говору, народно-празничним сликама и формама, гозбеним сликама, гротескној слици тела (Поповић 2007: 331), појам је који најбоље илуструје начин сагледавања и представљања стварности. Карневализација подразумева дуализам света, истовремено постојање двеју стварности – официјелне и народне. Логика карневала је изврнута, попут Фортуниног точка који свет окреће наглавачке. Тај правац кретања одражава се и на избор слика, па се представе граде на снижавању: горе постаје доле и обрнуто (Поповић 2007: 331).

Важну улогу у оваквој слици света има смех. Његова природа је катарзична, а он сам има дидактичну сврху. За карневализацију је везано проширивање искуства забаве на све области културе. Карневализација се постиже прерушавањем, хиперболом, спојем супротности, пародијом, употребом опсцене лексике, дијалектизама, клетви и псовки (Поповић 2007: 331).

Ситуација инверзије друштвеног поретка, рушења општепризнатих вредности и правила је рат који се служи другачијом логиком и другачијим законима. Ратно доба изазива промену начина мишљења, другачије перципирање света, мења међуљудске односе и приоритете.

Догађаји из ратног доба ушли су у основу једночинке *Света Апокалипса или Обешене музе*¹ Ђорђа Милосављевића, писца драма² и романа³, сценаристе и филмског редитеља⁴. У једночинки *Света Апокалипса или Обешене музе*, која је настала 1992. године, дакле, за време рата на Балкану, радња драме збива се у ратно доба. Ипак, у овом делу није у питању рат у тадашњој

¹ Ђ. Милосављевић, *Света Апокалипса или Обешене музе*, http://www.rastko.org.yu/drama/savremeni/djmi1_muze_c.html (од 01.02.2008). Једночинка је била објављена у *Књижевној речи* 1992, бр. 472. У тексту цитати потичу из електронске верзије дела и обележени су презименом аутора и бројем странице.

² Ђ. Милосављевић је објавио следеће драме: *Ђаволи од папира* (1996), *Гола Вера* (1997), *Парче ноћи*, *Инстант сексуално васпитање*.

³ Ђ. Милосављевић је аутор романа *Ђаво и мала госпођа*, у којем прати пут Х. К. Андерсена и његовог сапутника Јеремије Милошевића током посете Кнежевини Србији 1841.

⁴ Ђ. Милосављевић је аутор сценарија за филмове: *Пакет аранжман* (1995), *Точкови* (1999), *Небеска удица* (1999), *Наташа* (2001), *Апсолутних сто* (2001) и редитељ филмова *Точкови* (1999) и *Механизам* (2000).

Југославији, већ Шпански грађански рат, који је почео 18. јула 1936, а завршио се 1. априла 1939.

Завршетак грађанског рата у Шпанији поклопио се са падом Друге шпанске републике, чије је проглашење (14. априла 1931. године), у доба кад су неке европске државе уводиле ауторитарне режиме⁵, представљало покушај модернизовања земље, која је, као позорница социјално-економских и верских сукоба, била подељена на „две Шпаније” – левичарску, републиканску, либералну, усмерену на друштвене реформе, и десничарску, националистичку и конзервативну, која је сматрала за своју дужност да спасе земљу од нових идеологија (Самарџић 2005: 480).

Избори у Шпанији од 16. фебруара 1936, на којима је победила коалиција републиканаца, социјалиста, комуниста и анархиста (тзв. Народни фронт), довели су до заоштравања сукоба са ултрадесничарским и фашистичким странкама. Сукоби су кулминирали у јулу 1936. убиством једног официра лојалног Републици, и одговором, у виду атентата, на вођу монархистичке деснице (Петровић 2006: 8).

Генерали Емилио Мола (1887–1937), Хосе Санхурхо (1872–1936) и Франсиско Франко (1892–1975) дигли су побуну против левичарске владе Републике 18. јула 1936. Франко, који је стао на чело побуне (после смрти Санхурха и Моле), створио је представу о побуни као о борби за веру и католичку отаџбину. Франков план је био да се укину реформе које је покренула републиканска влада Мануела Азање (1880–1940) и да се зауставе аутономна стремљења Каталонаца и Баска. Побуњеници, који су себе називали националистима, могли су да рачунају на земљопоседнике, индустријалце и сељацима који су раднике и грађане сматрали „непријатељима хришћанске цивилизације” (Самарџић 2005: 492). Националисти су имали на располагању Хитлерове и Мусолинијеве снаге, легионарске и мароканске јединице и португалске „добровољце”: Антонија де Оливере Салазара (1889–1970). Побуњеничка војска заузела је један део Андалузије (Севиља, Кадис, Гранада, Херес де ла Фронтера), градове у централном делу Шпаније – старој Кастиљи (као Бургос, Саламанка, Ваљадолид, Авила, Сеговија), престоницу Арагона (Сарагосу) и Наваре (Пампелуну), севернозападни део земље – Галицију, Канарска острва и један део Балеара. У рукама републиканаца, које је својим оружјем подржавао СССР, били су: Мадрид, Валенсија, Барселона и северне провинције – Астуријас и Баскија.

За Републику борили су се страни писци: Илија Еренбург (1891–1967), Пол Елијар (1895–1952), Џон Дос Пасос (1896–1970), Луј Арагон (1897–1982), Ернест Хемингвеј (1899–1961), Андре Марло (1901–1978), Џорџ Орвел (1903–1950) и други који су се придружили великим именима шпанске културе, као што су били: Антонио Мањадо (1875–1939), Пабло Пикасо

⁵ Године 1922. Бенито Мусолини (1883–1945) је преузео власт у Италији. Године 1923. генерал Примо де Ривера (1870–1930) увео је диктатуру у Шпанији, а 1926. маршал Јузеф Пилсудски (1867–1935) учинио је исто у Пољској. Године 1929. Александар Карађорђевић (1888–1934) је увео лични режим у Југославији, а 1933. Адолф Хитлер је победио у Немачкој. Уп.: Самарџић 2005: 483.

(1881–1973), Луис Буњуел (1900–1983), Федерико Гарсија Лорка (1898–1936) и др. (Ђукић 1990: 89).

Радња Милосављевићевог дела *Света Апокалипса или Обешене музе*, која се састоји само од три сцене и епилога, збива се месец дана после избијања грађанског рата, у време кад је Франкова војска заузела Гранаду, град на југу Шпаније. У делу се приказују збивања целог једног дана и другог дана у рану зору, а завршетак дела и кулминациону тачку чини смрт песника Федерика Гарсије Лорке, аутора *Циганског романсера*, који је био стрељан од стране Франкових присталица 19. августа 1936.

Главни јунаци Милосављевићеве једночинке су три најистакнутија представника шпанске културе, поред Лорке, који се појављује у последњој сцени као „Федерико, прослављени писац и песник” (Милосављевић 1992: 2), а то су Салвадор Дали (1904–1989): „Салвадор, млади надреалистички сликар” (Милосављевић, с. 1), и синеаста Луис Буњуел – „Луис, млади филмски режисер” (Милосављевић 1992: 2). Сваки од ових ликова присутан је само у једној сцени, а уметници се никад не срећу у једночинки. Место радње је салон у кући Филипа Росалеса, који је, према дидаскалијама, „не-реализовани сликар, реализован наследник, богати донатор младих уметника” (Милосављевић 1992: 1). Други ликови су: Росалесова жена Лиза, њихов син Карлос, њихова ћерка Жастина, њихове слуге – хомосексуалци (батлер Педро и баштован Мигуел), група анархиста који су ушли у кућу заједно са вођом Арчибалдом; официри франкистичке војске, као што су: Поручник „овде фашиста, онде (у Риминију), кабаретски забављач са искуством” (Милосављевић 1992: 2), Ађутант „без гњида и вашки” (Милосављевић, с. 2), Мајор „официр фаланге” (Милосављевић 1992: 2); војници који су ухапсили Федерика Гарсију Лорку и калуђерице које су добиле задатак да га убију. У једночинки се не појављује шпански песник Луис Росалес (1919–1992), чија је поезија спојила међуратни надреализам са поезијом франкистичке Шпаније, која „уноси домовину и Бога” (Ђирјанић 1995: 199), и који је био стварно оптуживан за Лоркино убиство „у [...] антифранкистичким круговима” (Ђирјанић 1995: 200).

О томе да се радња једночинке *Света Апокалипса или Обешене музе* збива у ратно доба сведоче пуцњи, тутњава, стрељања, вике и бука које уз доручак чују становници куће Росалесових. Они такође виде рањенике на улицама. О ратном добу сведочи и стање њихове куће. У првој сцени види се обичан салон, у другој је салон „опљачкан и руниран. Ствари растурене и разбацане унаоколо” (Милосављевић 1992: 19), док је у трећој сцени салон „огољен до пода и плафона” (Милосављевић 1992: 33). Свуда се виде последице топовске паљбе – цигле које провирују из зида, разбијена стакла прозора, изгорела врата балкона.

Једночинка почиње доручком уз који Росалесови, у очекивању доласка у кућу трију својих пријатеља-уметника (Луиса, Салвадора и Федерика), воде баналне разговоре. Теме су им нпр. бутер који „је понешто ужегао” (Милосављевић 1992: 3) или сексуална оријентација двају слуга.

У Милосављевићевој једночинки слика рата је карневализована, а карневализација се види углавном у начину приказивања јунака, као и у њихо-

вим реакцијама и понашању. Претеривање, хиперболизација и вишак, то су, по општем мишљењу, неке од основних особина гротескног стила (Бахтин 1975: 422). Милосављевић на тај начин креира ликове у свом делу. Салвадор Дали долази у кућу Росалесових преобучен у јаје. Арчибалд, „непризнати писац, али признати анархист” (Милосављевић 1992: 2) приказан је као потенцијални убица са браунингом, из кога намерава да убије госпођу Кањинос, гошћу у кући Росалесових, коју сматра за шпијуна. Арчибалд, ватрени говорник и револуционар, показује такође своје благо лице кад објашњава да нема искуства у убијању – „нисам сигуран да бих био у стању [...], никог нисам, ма ни мртва” (Милосављевић 1992: 24)] и сматра да је „анархиста са вечерњег курса” (Милосављевић 1992: 24). У овом делу Луис Буњуел је Арчибалдов пријатељ који је стицајем околности оптужен од стране групе анархиста за Арчибалдово убиство. Они га оптужују да је „дигао [...] своју проклету руку...[...] на једног часног борца” (Милосављевић 1992: 27–28). Луис је приказан и у разговору са госпођом Кањинос, коју је спасио од смрти. Она познаје Буњуела од прератних времена, са мадридске премијере, када је убеђивао „да је први чин уметника и надреалисте – пуцати по гомили” (Милосављевић 1992: 31–32).

Федерико Грасија Лорка појављује се у кући Росалесових „руку везаних на леђима и са црном капуљачом преко главе” (Милосављевић 1992: 36) и сазнаје да је спасен само зато да би помогао Поручнику „у спремању сутрашње представе” (Милосављевић 1992: 39). Поручник је описан као човек који „има [...] феминизоване, али одлучне покрете” (Милосављевић 1992: 33). Он даје Лорки упутства како треба прерадити текст за сцену. Поручник сам себе мора убедити да је чврст и безобзиран човек који може да реши проблем са ухапшеним песником. „Јесам ли ја окрутни, безосећајни, брутални официр фашистичке армаде или гимназијалац пред матурским испитом? Доста је било одлагања” (Милосављевић 1992: 36). Поручников Ађутант кога „краси тупаво равнодушни израз” (Милосављевић 1992: 33) потпуно је подређен официру чија наређења испуњава. Мајор се описује као човек који има „једну руку, једну ногу, једно око, груди препуне ордења и крештав глас” (Милосављевић 1992: 39).

Четири калуђерице из реда Муерте (шпан. ’смрт’) су „девојке обучене у униформе фаланге” (Милосављевић 1992: 34) које се крећу и говоре „као прецизно увежбан хор” (Милосављевић 1992: 34). Најстарија калуђерица, која говори у име осталих сестара, игра значајну улогу „у последњем чину ове мрачне приче” (Милосављевић 1992: 34), док су остале три сестре њој потчињене као „клонови из редова фашистичке фаланге” (Милосављевић 1992: 34).

Ефекат карневализације аутор постиже посредством шокирања гледаоца/читаоца. Калуђерице се описују као крволочна бића која су напустила манастир са жељом да активно учествују у рату. Оне изговарају речи које могу да звуче необично у устима жена (а још и калуђерица): „Желимо рата и оружја [...]. Нећемо игле! Нећемо лонце и конце! [...] Ми хоћемо рата [...]! Бојеве муниције! Меса! Крви такође” (Милосављевић 1992: 34–35). Поруч-

ник тренутно гаси њихову жељу за убијањем и крволочност наређујући да почисте крв са пода.

Рат се карневализује и посредством гротеске. Гротескан је нпр. лик осакаћеног Мајора који стално заборавља на свој троструки инвалидитет, тражећи свуда своје удове и око. „Где је моја рука? [...] Где је лева рука којом пуним револвер?“, „Где је моје око! И то десно – како ћу нишанити у непријатеља?“, „Где је стопало? Јутрос сам обукао обе чизме, сад имам само једну! Још горе, немам ни ногу, све до колена“ (Милосављевић 1992: 40–47). Поручник га стално подсећа на околности у којима је изгубио удове и око – руку и ногу у рату, док је разлог губљења ока била обична пијанка.

Карневализација стварности се постиже и посредством хумора, који у једночинки често потиче из ситуација у које су доведени ликови. Поручник очекује од Лорке да преради свој текст и прилагоди га извођењу. У разговору са песником он хвали Лоркино дело: [„Сјајан текст – велике драмске снаге, прецизно вођене радње, добро уобличених карактера, дирљивих лирских тонова и духовитих опаски, на рубу ироније“ (Милосављевић 1992: 42)], иако упутства која даје за прераду сведоче о томе да му се текст уопште не свиђа: [„Први чин то је сјајно. Трећи чин, бриљантно. То нећемо мењати, то ћемо све избацити [...]. А шта се тиче другог чина њега ћемо [...] скратити“ (Милосављевић 1992: 42)], а све шта га занима то је „у ствари [...] једна сцена“ (Милосављевић 1992: 43). У сцени која интересује Поручника сваки од два јунака труди се „да се [...] стави у службу вољеној девојци“ (Милосављевић 1992: 43). Ађутант, који у представи треба да глуми улогу ове девојке, припрема се имитирајући женски глас и покрете: „Хоћу ли ја – лепа, млада и несретна, моћи да прихватим на своја слабашна рамена и своје бујне шпанске груди – улогу каква је та? Односно ова?“ (Милосављевић 1992: 44). Федерику Лорки назначена је улога младића „који девојку напаствује“ (Милосављевић 1992: 44). Баш ову улогу, које нема у тексту, песник треба сад да допише јер је само зато доведен и тренутно спасен од смрти. Поручник има прецизну представу о томе какав треба да буде овај лик. То је према њему „војник Републиканске армије – мали, покварен, гадан, лајав, накарадан и никакав, мутивода и сецикеса, повезан са масонима, криминалцима, болшевицима, крупним капиталом и ситним криминалом“ (Милосављевић 1992: 44). Поручник је предвидео у представи и улогу за себе. Он ће глумити официра фаланге „младог и згодног. Нешто лепог, али одлучног. Храброг војника, духовитог козера, префињеног шармера и неуморног љубавника“ (Милосављевић 1992: 44).

Један од поступака карневализације чине призори секса и сексуалног уживања које прати и употреба вулгаризама. Поручник тражи да војници после представе „урличу као бикови, изјебу све женско у овој прљавој селендри и онда не размишљају о томе следећих пола године“ (Милосављевић 1992: 41). Мајор очекује од ове представе „голотињу и призоре атрактивног секса“ (Милосављевић 1992: 41), вођа анархиста Арчибалд жели да прочита анархистима декламент *Пракса слободне љубави у првој анархистичкој комуни Гранаде*, а рањен изговара једну вулгарну реч „срање“ (Милосављевић

1992: 28), док се Филип Росалес и његова жена интересују за сексуалну везу својих двају слугу.

У Милосављевићевом делу неочекиване су реакције ликова. Њихово понашање је неприродно, гестови театрализовани. Арчибалд држи са балкона куће Росалесових ватрени говор упозоравајући анархисте на њихове идеолошке противнике: „Браћо анархисти! [...]. Чувајте се црвених, большевичких ђавола и судите, судите, судите. [...] Фашисти јесу свиње, али нису веће од комуниста! [...] Она заједница мора, по сваку цену и без обзира на жртве, живети и понудити болесном свету нову наду!” (Милосављевић 1992: 26).

Смрт као честа појава у рату у Милосављевићевом делу лишена је извесне трагичности и озбиљности – нпр. рањеног Арчибалда пре смрти зајима само чињеница да ће умрети као плагијатор, јер дело које је написао многи сматрају мало оригиналним, а његове последње речи су: „Чувајте ми анархију!” (Милосављевић 1992: 28). Дијалози о смрти су банализовани и садрже хумористичке елементе – као у случају рефлексije о смрти групе комуниста.

Па шта они мисле? Да се налазе у хотелу, да само позвониш, долети дежурни крвник, да наручиш: једну експресну егзекуцију, молим, овај извади пиштољ и – паф! паф! – уради по жељи госта! [...]. Кажем вам, размажена большевичка балавурдија. Малочас су стрељани (Милосављевић 1992: 37).

Са дозом хумора описује се такође понашање комуниста: „Ужас, грозно! То је била најобичнија уцена! [...] Ти су људи без икаквих скрупула. [...] То превазилази и легендарну бруталност комуниста” (Милосављевић 1992: 38), док је реч о претњи комуниста да ће све до стрељања гласно певати *Интернационалу*. Ситуација заробљеног Лорке, који је осуђен на смрт, није такође лишена трунке хумора. Поручник хоће сазнати зашто песник носи капуљачу. На питање: „Је ли то последњи крик мадридске моде?” (Милосављевић 1992: 36) чује од Ађутанта одговор да је то мода „наших заробљеника свакако” (Милосављевић 1992: 37). Апсурдна је ситуација да Лорка, знајући да га чека неминовна смрт, мора да напише сцену за спектакл који ће служити његовим целатима за разоноду. Чудновата и шокантна је и сама идеја да су калуђерице из реда Смрт извршиоци Лоркине смрти.

Аутор једночинке пародира и релације у војсци међу војницима и официрима. Подређеност је показана у хијерархијским односима који се базирају на наређењима. Да је ова зависност доведена до апсурда види се у разговору Поручника с Ађутантом:

Наређујем ти да ћутиш и да радиш шта ти је наређено! [...] Наређено ми је да чекам ваша даља наређења [...] Моја даља наређења су да радиш шта ти је наређено, односно да чекаш даља наређења, како је и наређено ранијим наређењима! (Милосављевић 1992: 35–36).

Карневализација у једночинки врши се и посредством језичког хумора. Ликови се често служе градацијом, која појачава смисао изговореног и води неочекиваним комичким ефектима – нпр. „Педро је [...] у вези са нашим баштованом. [...] Зар то није згодно? Па да – крајње узбудљиво. Благо дека-

дентно. Уметнички авангардно. Артифицијелно” (Милосављевић 1992: 5–6). Дијалози су често засновани на понављању, нпр. у случају Далијевог доласка Росалесовим: „Не, није отац Гонзалес. [...] Не, није ни коњ са разголићеном собарицом, већ јаје. Јаје? Продавац јаја? Не, већ јаје. Јаје, јајоглавац? Не. Јаје. Јаје? Тестис? Не, већ јаје” (Милосављевић, с. 8–9); „Трчало сам и трчало, о колико сам трчало, трчало без даха” (Милосављевић 1992: 9), итд.

Грчка реч *apokálypsis* (подизање вела) коју је аутор употребио у наслову једночинке *Света Апокалипса или Обешене музе* обично се преводи као „откривење”. *Апокалипса* је такође назив последње књиге *Светог писма*, која се преводи као „Књига Откривења”, а говори о смаку света. Апокалипса као књижевни жанр означава и део религиозне литературе. Позната дела старе хебрејске апокалиптичке литературе су „Књига Данилова” у хебрејској *Библији*, или „Књига Енохова” у апокрифима. Једна од хришћанских апокалипси је „Јованова Апокалипса” укључена у *Нови завет*. Упркос разноликости апокалиптичке литературе, визија будућности у њој је иста, појављују се невоље – глад, потреси, епидемије и ратови, а у средишту се налази „судњи дан”.

За све јунаке Милосављевићеве једночинке *Света Апокалипса или Обешене музе* такав „судњи дан” чине збивања једног ратног дана у коме је убијен Фердерико Лорка. Овај „судњи дан” означава крај уређеног, стабилног света у коме се у кућу позивају гости да би за столом, уз оброк и вино, водили са домаћинима обичне разговоре о животу, уметности, политици. Збивања овог дана, која се приказују у једночинки, ремете идиличну слику живота и мењају сва, досад важећа, правила и норме, јер од овог дана светом јунака ће управљати изврнута логика, логика рата, где царује хаос, оружје, брутална сила и смрт.

Показујући у свом делу једну епизоду грађанског рата у Шпанији као што је била смрт општепознатог шпанског песника, српски писац се дистанцира од стварних догађаја, бежи од ратне збиље која је 90-их година чинила свакодневно искуство становника тадашње Југославије. Године 1992. Ђорђе Милосављевић покушава да посредством слике братоубилачког конфликта у другој земљи, у другим временима, покаже страхоте ратног доба. Насловне „обешене музе” јесу травестација латинске изреке *inter arma silent musae*. „Ћутање муза” означава пад сваких вредности, како естетских тако и моралних за време рата.

Озбиљан догађај, као што је братоубилачки рат, Милосављевић приказује посредством карневализације. Она је видљива у примењивању изокренуте оптике која спаја узвишеност са баналношћу, трагизам са комизмом, хумор са вулгаризмима, а коришћење гротеске и карикатуре у креирању ликова и њиховог понашања још изразитије истиче апсурдност рата и свега што он доноси људима.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975: М. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. А. А. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Браун 2005: К. Braun, *Karnawał? Karnawalizacja?*, tłum. Т. Lubotzki, w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk, Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Дуђик 2005: W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Sic! Warszawa.
- Милосављевић 1992: Ђ. Милосављевић, *Света Апокалипса или Обешене музе*, http://www.rastko.org.yu/drama/savremeni/djmil_muze_c.html. 01.12. 2008.
- Петровић 2006: М. Петровић, „Шпанија у срцу/ España en el corazón”, [у] *У част шпанских бораца. Шпански грађански рат 1936–1939/ Homenaje a los brigadistas yugoslavos. La Guerra Civil 1936–1939*, Музеј историје Југославије/ Museo de Historia de Yugoslavia, Београд/ Belgrado.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.
- Самарцић 2005: Н. Самарцић, *Историја Шпаније*, Београд: Плато.
- Ћирјанић 1995: Г. Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Београд: Матица српска.
- Федерстон 1996: М. Fatherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński i J. Lang, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków.
- Шекнер 2000: R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, tłum. Т. Kulikowski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Małgorzata Filipek

LA GUERRA COMO UN CARNEVAL EN LA OBRA DE ĐORĐE MILOSAVLJEVIĆ
SANTO APOCALIPSIS, O MUSAS AHORCADAS

(Resumen)

La obra de Đorđe Milosavljević, publicada en el año 1992. se refiere a la realidad de la guerra, pero los acontecimientos que se muestran no se refieren a la situación actual en los Balcanes. El autor describe un episodio de la Guerra Civil española (1936–1939). La obra consiste en tres escenas y un epílogo. En cada escena aparece uno de los tres grandes artistas españoles – Salvador Dalí (1904–1989), Luis Buñuel (1900–1983) y Federico García Lorca (1898–1936), cuya muerte es el momento crítico de la obra. Milosavljević, evitando referencias a los acontecimientos de la guerra en los Balcanes, que formaron parte de la realidad de Yugoslavia de los años 90. destaca lo mal que trae la guerra, independientemente del lugar y del momento en que se ocurre. La imagen de los acontecimientos bélicos en la obra se muestran a través de la combinación de patetismo con banalidad, risa y vulgaridad. La combinación de lo grotesco y la caricatura que sirven para formar los personajes de la obra y las relaciones entre ellos permite destacar las consecuencias trágicas que trae la guerra a la gente.

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ВИДОВИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У КОНЦЕПЦИЈИ ДРАМСКОГ ЛИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Драме о Лази Костићу (*Homo volans* Н. Прокића, *Камо ноћи, камо дани* Р. Дорића, нарочито, а у извесној мери и *Pancodeija* В. Б. Поповића, *Santa Maria della Salute* V. Lukića као и рестаурација трагедије *Максим Црнојевић* коју је урадио Слободан Стојановић), настале употребом, преобликовањем, међутекстовним надовезивањем, деструкцијско-субверзивним поступањем према претходним текстовима, у основи садрже одлике карневализације као књижевног поступка. Видови карневализације у концепцији драмског лика Лазе Костића у овом раду анализирају се, пре свега, у појавама гротескно-карикатуралне асоцијативности. Лик Лазе Костића је у појединим драмским секвенцама приказан у складу са сликом карневалског система: космичко, социјално и телесно приказани су као недељива, жива целина. Обриси карневализације потом се уочавају и у начелу његовог укрштаја – врхунског склада који потиче из врхунског расклада, у жудњи за материјализацијом нематеријалних сензација, „еротском космизму” пониклом из укрштаја са ништавилом, еротизму који избија из Костићевог дневника, итд. Појаве карневалског доживљавања света идентификују се и у сликама Костићевог распусног, театралног живота, као и у редукованим облицима – сарказму, иронији и сатири, подсмеху здраворазумског грађанина и позитивиста српске књижевне критике романтичарском „женију”.

Кључне речи: Лаза Костић, карневализација, драма, гротеска, иронија.

Драмска књижевност нашег века ослања се на редуковану карневалску традицију. Такво поступање видљиво је и у драмским делима која су настала на основу биографије Лазе Костића. Драме у чијем је средишту лик Лазе Костића могуће је везати уз раблеовску традицију и народну културу, па их разматрати у светлу Бахтинове теорије карневализације. Одређеније речено, може се утврдити поступак непрестаног и континуираног превођења облика карневалског фолклора у карневализоване облике књижевности, могу да се означе главни преносиоци карневалског осећања света у овим драмским делима.¹

* milivoje_mladjenovic@yahoo.com

¹ Дела Лазе Костића такође садрже елементе карневализације. Песма „Дон Кихоту” садржи мотиве и ликове (као што је типски лик луде, материјално-телесно начело) који су типична ознака карневалске атмосфере:

У *Камо ноћи, камо дани* радња драме има све елементе представљачког, многи догађаји су „представа” за Лазу Костића уочи његовог одласка на лечење у Беч: омладина му пише песме, говори беседе у српској читаоници, сомборске госпође приређују „жур” у његову част. И симпозијуми, празничне гозбе, прославе рођендана и слични догађаји у драмским делима *Ното volans* Ненада Прокића и *Рансодија* Владимира Б. Поповића јесу облици празничног, карневалског. У *Камо ноћи, камо дани* најизразитији је тај наслеђени „карневалски осећај света”, читљив и у тежњи да се избрише граница између учесника и посматрача. Сви су истовремено и у једној и другој улози: Лаза Костић је посматрач суграђана који му припремају испраћај, а истовремено они посматрају Лазу Костића који за њих „изводи” своју представу, у којој глуми затеченост приређеним „перформансом” у његову част.

У спољашњој манифестацији Лазе Костића неретко се иде и до елемената гротеске која је, према Бахтину такође дериват маске: „Треба истаћи да такве појаве као што су пародија, карикатура, гримаса, кривељења, пренемагања и томе слично представљају у својој суштини деривате маске. У маски су веома снажно открива сама суштине гротеске” (Бахтин 1978: 49). Отуда се може говорити и о карневалеској природи појаве Лазе Костића [...] Бахтин нас опомиње да је народна карневалска природа маске у романтичарској гротески неунштива. „Маска је чак и у условима обичног савременог живота увек обавијена неком посебном атмосфером, прихвата се као делић неког другог света. Маска никад не може постати једноставно ствар међу другим стварима (Бахтин 1978: 50)” (Млађеновић 2017: 133).

Прва слика ове пригодне драме² подсећа на припрему неке врсте карневалске светковине у којој песник управо указује на карневализовану блискост *смрти и рађања*:

GRADONAČELNIK: Ceo se grad...kako da kažem...pretvorio u svečani odbor, za vaš
испраћај и Већ.

„у жестини окршаја
ветрењача многа звечи,
кад је глави друго место,
а трбух се за све брине:
сећањем те се врло често,
будалине Севедрине” (Костић 1989: 300).

Расправа *О народном глумовању* (1893) дотиче се подручја карневализације у описима народних обичаја „чини ми се да је у коледама, краљицама, ладалицама и додолама исти замет што га испитивачи старина налазе за јелинску драму” (Костић 1989: 340). У рестаурацији његове трагедије *Максим Црнојевић* у уметнутим, дописаним сценама, најдиректније се приказује вртлог карневалских збивања у Венецији. И адаптација његове комедије *Гордана* садржи одлике карневалског. Те појаве остају ван овог разматрања јер је рад тематски сужен на концепцију лика Лазе Костића у драми.

² „Настанак програма *Камо ноћи, камо дани*, који је по свом формалном устројству „класична” представа, инициран предлогом КПЗ Србије да 1991. године, Народно позориште из Сомбора припреми и изведе драмски програм на завршној свечаности манифестације *Вуков сабор* у Тршићу код Лознице. Повод је био јубилеј – 150 година од рођења Лазе Костића” (Млађеновић 2016: 95). Сам карактер ове уметничке изведбе, њено устројство као друштвеног догађаја, има, сасвим извесно, формалне одлике карневалског: то је јавни догађај на отвореној позорници који има „посебну друштвену сврху и функцију” (Јовановић 2015: 141), те се може детерминисати као метакарневалска творевина.

[...]

LAZA: Dakle, nisam umro...I nisu me zaboravili...

DOKTOR: Pa, pre bi se moglo reći da si se ponovo rodio.

LAZA: Ponovo rodio? Ali samo je jedna smrt i jedno je rođenje (Дорих 1991: 7).

У истој сцени, Лаза Костић поредећи свој долазак на свет са часом рођења великог немачког песника Гетеа, говори о укрштању противности и крајности које такође припада подручју идеологије карневала:

Možda mi je i zato bilo suđeno da provedem svoj vek u borbi, posred raznih protivnosti i krajnosti, u neprestanom otimanju, i večnom ukrštaju; i da budem ispitivač i propovedenik toga načela (Дорих 1991: 8).

На сличном принципу изграђен је и *Homo volans* Ненада Прокића. Разлика је само у томе што је карневалски извор знатно удаљенији. Атмосфера симпозијума, која је подлога Прокићеве драме, јесте евокација карневалске гозбе.

Književnost nakon Rablea bila je svakako bogatija za mogućnost vlastite karnevalizacije i prigrlila je scene gozbe [...] Gozba je osobeni okvir u kome se jezik (govor, razgovor, dijalog, polifonija, heteroglosija, diskurzivni žanrovi) odvija i razvija nesmetano, bez cenzure i ograničavanja [...] mudra reč je mudra zato što nije autoritativna, upućena je sagovorniku, interpretira se i značeenjski nadograđuje i „filtrira“ u dijalogu, na taj način otkriva se istina (Јовановић 2017: 145).

Типичан пример карневалског наслеђа је гозба у Костићевој кући у драми *Homo volans* Ненада Прокића, која укључује истовремено и карневализацијску полемичност, расправу о вредностима Костићеве поезије. Такав пример налазимо и у *Rancодији* Владимира Б. Поповића.

Користећи се Гетеовим описом карневала, Бахтин закључује да карневал одликује специфична празничност без страхопоштовања, потпуно ослобађање од озбиљности, атмосфера једнакости, слободе и фамилијарности, смисао погледа на свет својствен непристојностима. Све те особености запажамо у драмама *Камо ноћи*, *камо дани* и *Rancодија*, као и одблесек веселих карневалских ратова и туча каква је, на пример, туча у *Rancодији* Владимира Б. Поповића.

У целини посматране, драме о Лази Костићу садрже и рефлекс менипејске сатире чија се обележја очитују најпре у формалном погледу – у мешању поезије и прозе: у цитирању, „preosmišljavanju i parodiranju filozofskih sistema“ (Силард 1984: 69), присуству комичног и смешног.

Menipejska satira, oblik (uglavnom prozne) satirične forme, pokazuje, pak, jasnije veze sa karnevalskim duhom. U ovoj književnoj formi situacije su često komične, zasnovane na mešanju fantastičnih, mističnih i religijskih elemenata sa „sirovim“ naturalizmom scena iz kafana ili javnih kuća. Tematika menipeja je čas filozofska, a čas vulgarna; o velikim životnim pitanjima diskutuje se kroz estetski sasvim polarizovanu debatu (Јовановић 2015: 139).

Пример у драми *Rancодија* показује да је предмет менипеје критика и пародија општих типова. Сцене, различито интониране смењују се великом брзином.

SIMO: Vi ste našli da procenjujete ko je kakav pesnik, a ko kakav čovek! Duhovni invalidi! Intelektualno impotentne osobe! Vi ste, gospodine Popoviću preispoljna budala, koja zavidi celom svetu!

BOGDAN: Ja ovo ne mogu da trpim od jednog kvazipisca i pijandure i njegovog kompanjona prevaranta!

(Simo uhvati Bogdana za revere i podigne ga od stola, a potom ga odgurne. Zmaj pokušava da se umeša. Gosti zainteresovano posmatraju šta će se desiti. Aplaudiraju. Simo udara šamar Bogdanu. Laza tek nakon nekog vremena pogleda šta se dešava, ali ne prekida sa jelom.)

BOGDAN: Tražiću zadovoljenje!

SIMO: U svako doba!

BOGDAN: Ali na sudu. Pesnički šarlatani!

(Поповић 2017)

С обзиром на то да је карневал један облик народно-смеховне културе, и да сам Бахтин као основно начело карневала наводи смеховно, управо се од смеха и полази у анализи, смешан догађај заснован је на досетки: фактору изненађења које изазива инверзија мало–велико. То је, како би дефинисао Анри Бергсон, „рафиниранија транспозиција нижег у више, која се односи на вредност ствари а не више на њихову величину” (Бергсон 1993: 61).

(Simo prilazi sakou. Podiže ga. Iz unutrašnjeg džepa vadi jedan list hartije i od njega otkine izuzetno mali komadić, gotovo milimetarske veličine. Prilazi Bogdanu koji se sklanja od Sime ode oko stola.)

ZMAJ: Pobogu, ljudi smo, nismo deca. Gospodine Matavulj, šta Vam sve ovo treba? Pa nismo došli zbog zle namere. A i Vi, Bogdane, ne umete da se kontrolišete. Obuzdajte taj Vaš jezik.

SIMO: Izvolite, nemušti prevodicu i kritizerski laiku. Napišite biografiju. (Pruža mu komadić hartije.)

ZMAJ: Prestanite!

(Laza završava sa večerom. Briše se salvetom.)

LAZA: Čado, šta se uzbuđuješ.

Popović je Bogdan pisac dara retka,

Napis'o je do sad četiri početka.

(Kafanom se prolomi smeh. Simo stavlja sako na naslon stolice. Seda za sto. Bogdan popravlja svoj sako. Žurno izlazi iz kafanske bašte.) (Поповић 2017).

Основне одлике празничног смеха према Бахтину су општенародност, универзалност, као и амбивалентност, која представља срж филозофије карневала. У току трајања карневала, као што је већ поменуто, владају посебна правила и закони. Долази до инверзије улога, свет је окренут наглавачке. У драми *Homo volans* Јаша Шашин „пандур за послугу” управља карневалом, у овој драми преиспитују се и владајуће критике о Лази Костићу. У Дорићевој драми *Камо ноћи, камо дани* уочава се другачији карневалски принцип: приметно је „укидање хијерархијских односа” стварање присних и фамилијарних односа међу људима. У Дорићевој драми сви ликови су присни са великим песником.

У карневалском свету све је амбивалентно, па је чак и смрт весела јер „где је смрт, ту је и рађање, смена, обнова” (Бахтин 1978: 426). О том карневалском односу према смрти говори и атмосфера у којој се евоцирају успомене на Лазу Костићу, у драми *Homo volans*. Давид, пријатељ песников, у посмртном часу, користи се средствима карневализације. Ту се манастирска благост и узвишена господственост јављају у споју са профаним, лакрдијашким:

DAVID

Ma ja vam kažem da naš prijatelj i tamo gore pravi iste onakve kalambure [...] sad mi lepo njemu pomen da održimo – a onda za igumanskom trpezom ono pravo sećanje na njega da obnovimo.

GEDEON

Sarmu da sipamo u čaše i viljuškom supu da jedemo (Прокић 1986: 39).

Амбивалентност се потврђује и у сцени када два свештеника у порти манастира Крушедол препричавају како се „повише торња” појављује песник као „утвара”, што је асоцијација на свет горе и доле:

VELJKO

Kolaju priče da повише Krušedola ne lete samo ptice i avioni...

JOVAN

Nego i pesnici, je li...?

BOGDAN

Načuo sam nešto o tome. Kaluderske fantazije, pravoslavno ludilo! Ko to još, na samom kraju dvadesetog veka veruje u takva snoviđenja? (Прокић 1982: 3).

Индиректна евокација карневалске традиције манифестује се у Прокићевој драми *Homo volans* у сцени у којој Вељко жали што учесницима научног симпозијума, уместо уживања у осматрању летњег неба изнад манастира Крушедола, није предложено уживање у музици тамбураша и доброј трпези на Петроварадину, односно материјално-телесном. На ово телесно „кретање наниже”, како га Бахтин дефинише, на неумереност у храни, опомиње и Богдан:

BOGDAN

I kako je mogao da bude talentovan čovek koji je bio u stanju da toliko ždere? Alfred Brem bi Ga svakako metnuo u svoju čuvenu knjigu samo da je čuo za njega. Sa te svoje врline, обičно се налазио по манастири, јер тамо је често добар кост (Прокић 1984: 5).

Карактеристично је да се овај исказ од речи до речи понавља и у Осмој слици (стр. 47), чиме се наглашавају црте карневалског у карактеру лика Лазе Костића. Чини то и Гедеон, потцртавајући управо ову особину песникову, и то у споју са узвишеним, песничким:

Samo polako, gospodo! Pričuvajte stomake. U njima mora ostati mesta za čitavu trpezu naše slavnog pesnika, dičnog rodoljuba i poštene duše – a ta trpeza, kao što znate, uopšte nije oskudna (Прокић 1984: 10).

На амбивалентност у природи и уметничком деловању Лазе Костића упућује и Јован Скерлић (цитиран у драми *Homo volans*) који приписује песнику особине епигона европских романтичара који су „sa nogama na zemlji ali s glavom u oblacima”; високо се меша са ниским, земља са облацима. На особине карневалског Јован (мисли се на Скерлића) упућује још једном: „rukovao je kalamburima kao vašarski mađioničar oštrim noževima” (Прокић 1986: 46).

Трећа слика у драми *Homo volans* је у целини изграђена на карневалској традицији. Овде се, као у Раблеовом роману, користи семантичка баналност хране и пића, дугачким набрајањем гастрономских пикантерија и пића. „Пандур за послугу”, Јаша Шашин, наводи садржај вечере код славног песника:

JAŠA

Ajvar iz Kladova, morske ribe više vrsti, pečujsko vino, kasapski duveč, pikantne ovčije krmenadle, čimbur s mesom, salata od divljači, pa jegulje u sosu od piva, palačinke u pari, štanglice kraljice Marije, ljubavna pisma, žerbo šnite i bele puslice. Jošte kafa i kajsijevača, pa šampanj vino s jagodama (Прокић 1986: 13–14).

У Прокићеву драму „проваљује” цитат из Стеријине *Покондирене тукве*. Исказ „Jesti i piti mon frer, jesti i piti, to je ljubov. Manite se vaših boginja i gracija, vila, satira i anđela” такође је карневализацијска ознака Стеријине облапорне *Саре*, која се овде сада преноси као књижевна традиција. Потом се у паратексту ауторовим дидаскалијама конкретизује „ceremonijal posluživanja i velikog ždranja” (Прокић 1986: 14) којим управља слуга:

Pije se po strogom sistemu – brzo i do kraja. Čim neko podigne čašu, kao po komandi svi ustanu uz uzvik i saspu sadržinu u grlo. Zatim sednu i nastave sa ždranjem. Posluga odmah puni čaše i sve to se mehanički ponavlja. Ritam se polagano usporava. Jaša Šašin oseti trenutak i pošalje poslugu van. U tišini, čuje se samo dahtanje, brektanje i stenjanje gospode koji su se prejeli [...] (Прокић 1986: 15).

Тумачећи процес карневализације у Бахтиновом одређењу, Лена Силард потцртава Бахтиново упозорење „da se treba osloboditi pojednostavljenog shvaćanja karnevala u duhu maskeradne linije novog vremena, a još više njezinoga banalnog poimanja na boemski način” (Силард 1984: 50). Управо у овој драмској слици се крије та опасност од поједностављивања, али ту гозбену слику, то „велико ждрање” ваља посматрати као метафору, као слику једног друштва, на којој видимо великог песника, час у опреци према маловарошком животу, час у мирењу са светским брлогом – целовитост профаног и узвишеног као принцип. Неумереност лика Лазе Костића одговара управо Бахтиновом концепту „Jedenje i pijeње su među najvažnijim ispoljavanjima života grotesknog tela. Telo dok jede, prevazilazi granice i to je svojevrtan susret čoveka sa svetom [...] predstavlja univerzalni princip spajanja čoveka sa kosmosom” (Ристивојевић 2009: 204).

Слика великог ждрања понавља се у седмој сцени, сада још уверљивије карневалска, раблеовска, јер су међу њеним учесницима и свештеници. Они су представници „старог света” с којим се ваља обрачунати, као у *Гаргантју и Пантагруелу*:

У позадини, на манастирским одајама, осветли се један велики прозор. Оштре контуре Митрофана, Гедеона, Давида, Чордара и Радивоја са још неколико поповских обриса. Сви седе за столом и једу. Чим неко подигне чашу, као по команди сви устану и саспу садржину чаше у грло. Затим седну и наставе са ждрањем. То се механички понавља (Прокић 1986: 45).

Аутор додаје и сатирични коментар, у духу двадесетог века, упирући оштрицу колико према цркви толико и према научним круговима и њиховој склоности ка прекомерном уживању у плотским стварима:

LJUBOMIR
 A koji su vam ovi
 MLADI SVEŠTENIK
 Gospoda su arhimandritovi gosti.
 STARIJI SVEŠTENIK
 I rekao bih da imaju ponešto zajedničko sa vama.
 BOGDAN
 Sa nama?!
 JOVAN
 Mora da su i oni sa nekog simpozijuma.
 (Прокић 1986: 45)

У четвртој слици запажен је еротизам, у духу узајамног прожимања супротности старо–младо. Сцена је кореографска, са израженим мотивом „materijalno-tjelesnog prizemlja” (Силард 1984: 54).

Pesniku prilazi Ballateta, stavi mu svoje šake preko očiју. Pesnik se bezuspešno otima sve dok Ballateta ne odluči sama da ga pusti da pogleda. Gledaju se. Ona počinje na prstima da se udaljava. On pruži ruke ka njoj (Прокић 1986: 18).

Песник потом говори стихове Езре Паунда, са карактеристичним стихом „паучина бабљег лета”, којим се наглашава гротескност призора остарелог песника и младе играчице:

Ballatetta počne da igra usporeni erotski ples oko pesnika. Uvija se, previja, njiše i grči. Na kraju padne na kolena pred njim. Ispruženu ruku upre ispod pesnikovog stomaka i ostavi je tamo da miruje (Прокић 1986: 18).

Евокација карневалске форме јавља се и најдиректнијој, гротескној форми, описана у дидаскалијама:

Uz gromoglasnu muziku u salon nagrnu vile, satiri, anđeli, gracije, boginje, amoretі i nimfe. Počne veličanstveni erotizovani karneval kojim upravlja ceremonijal majstor – Saša Jašin. On daje znake nenametljivim i elegantnim pokretima, pucketa prstima, koluta očima, diže obrvu, gleda čas strogo, čas se osmehuje, vile jašu satire, satiri su u koitusu sa nimfama. Gracije se ljube sa boginjama, anđeli grle amorete... Dolaze pred pesnika i izvode svoje veštine, pesnik takođe uzme učešća u plesu i trapavo skačući ruši po sobi, baca papire sa Schreibtscha i oni lete okolo. Onda se pojavi Ballateta i sve zamre [...] (Прокић 1986: 35).

У Дорићевој драми *Камо ноћи, камо дани* у Трећој слици, чија је радња смештена у кафану и која већ по свом устројству, церемонијалу, социјалној улози припада сфери народне смешовне културе, могуће је утврдити обрисе карневалске традиције. То је уочљиво већ у песми којом Лазу дочекују његови пријатељи, бећарцу-каламбуру који је испеван, према анегдотама, на свадби Лазе Костића и Јулијане Паланачки:

„Виће куме мој кубуре
 Ђокин трбух као буре
 ропице тај није шала
 токајера три бокала
 dinum, danum, šum, šum, šum”
 (Дорић 1991: 21).

Сцена асоцира на раблеовске слике гротескног пијанчења. Као и у Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел* и у овој Дорићевој драми, у гозбеној слици учествује свештено лице:

РОР

Па, eto i mene ste privarili pa me ovde dovukli. Svešteno lice, takoreći (Дорић 1991: 22).

Лаза Костић, тобоже, опомиње „организаторе” да им „ништа није свето”, јер каламбур певају недуго после смрти Јулијане Паланачки. Ђока Чордар, карневалски обликован лик, снижава значење озбиљног:

ДОКА: A što smo te ovde zvali? Ne misliš valjda da je ovo Matica srpska il ne daj Bože crkva.

(Дорић 1991: 21).

Снижавање озбиљног тона уочава се и у примедби Доктора (Симоновића):

Kolko je samo tvojih pesama i romana ovde ostalo, u vetar i sprdnju odletelo (Дорић 1991: 22).

На исти начин реагује и Давид (Коњовић):

[...] ova je kafana više živela od tvojih kalambura neg' od špricera! I nemoj mi samo kazati da si i ti sve što si napis'o, uzim'o ozbiljno.

LAZA: Ne d'o Bog!

(Дорић 1991: 23)

Пета слика садржи ублажену ласцивност, духовитост еротског садржаја, која је такође наслеђе карневалског духа:

III GOSPOĐA

Meni ste, jednom, davno, napisali...nešto, božem prosti moglo bi se razumeti i k'o bezobrazno pa bi molila, ako može štogod lepše čime bi se mogla faliti...

LAZA

Bezobrazno napisao? Gospo moja (gleda je, merka) biće da sam im'o razloga, a možda i povoda.

III GOSPOĐA (kikoće se, igra snebivanje, a uživa u ironičnim podtekstima)

Nema više stranica prednjica,

sav se narod na njima izređa

blago meni, kad ne mogoh s lica,

bar ću tebi prvi biti s leđa.

LAZA

Pa to je baš zgodno zamišljeno.

III GOSPOĐA (uzdahne) Ta, zamalo i da se ostvari!

LAZA: Ali, to je ipak samo igra.

(Дорић 1991: 41)

Занимљива је појава да у драми *Santa Maria della Salute* В. Лукића, Лаза Костић у разговору с Игуманом негира вредност народне смеховне културе, изражава презир према карневалском духу:

Jeste, mi poslovicama i takozvanim narodnim mudrostima, pravdamo sve primitivno i glupo što nas satire i čini beznačajnim. Naša kobajagi „zdrava pamet” sitan je i čiftinski raison

d'etre, opravdanje beskorisnih žderačkih i pijanačkih bitisanja, odbrana lenjog i zatupelog malogradanina pred svim tajnama, strastima i užasima i lepotama neba i zemlje... (Лукић 1989: 161).

Дугачак је низ доказа продора карневализације у драме о Лазе Костићу. Такве су и амбивалентне слике жене, приказ јалове старости, такође заснован на „narodno-uličној, karnevalској основи” (Бахтин 1978: 261), у драми *Пансодија* Владимира Б. Поповића. Лик у драми, Симо Матавуљ, опомиње свог пријатеља Лазу Костића на начин како то чини Пантагруел у Трећој књизи *Гаргантуа и Пантагруел*:

Bolje je i to, nego ovako neizvesno dočekati duboku starost. Zar ne shvataš da će te i ona jednog dana ostaviti? Nikoga nećeš imati, ništa nećeš imati, a ne smeš da se ubiješ! (Popović 2017)

У истој драми постоји и драмска ситуација у којој се Лаза Костић понаша на начин својствен карневалским лудима, кад се „прави луд”, блесав:

(Laza prilazi i ponudi garderobu Lenki. Ona posegne za njom, ali je Laza izmakne. Ovu igru Laza ponovi još nekoliko puta, a onda se Lenka i Vida uhvate za jedan kraj odeće. Vuku odeću. Vrte se u krug. Laza je na jednoj, a Lenka i Vida na drugoj strani.) (Popović 2017).

Наведени и бројни други примери доказ су да су се драмски писци који су писали драме о Лазе Костићу ослањали на редуковану карневалску свест. То не би требало да буде никакво изненађење, јер „po svom vidljivom, konkretno-čulnom karakteru i po prisustvu snažnog elementa igre ove (карневалске, прим. ММ) forme, su bliske umetničko-slikovnim formama, naročito pozorišno-predstavljачким” (Бахтин 1978: 13). Занимањем за озбиљно-смеховне жанрове драмски аутори Ненад Прокић, Радослав Дорић, Велимир Лукић, Владимир Б. Поповић и други, показали су да је карневализација подстицајан модел за аналитички приступ драмским делима о Лазе Костићу, јер је њоме могуће обухватити амбивалентан свет са елементима телесности, материјалности, елементарности народног духа, испреплетаним са митским, космичким и универзалним димензијама.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i Renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бергсон 1993: А. Bergson, *Smeh. Eseji o značenju komičnog*, Beograd: Lapis.
- Дорић 1991: R. Dorić, *Kamo noći, kamo dani*, (rukopis), Sombor: Biblioteka Narodnog pozorišta Sombor, inv. broj 875/26.
- Јовановић 2015: S. Jovanović, *Karneval i maskerada, (doktorska disertacija)*, httpwww.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/201504Smiljka-Jovanovic_doktorska-disertacija.pdf.
- Костић 1989: Л. Костић, Дон Кихоту, у: В. Отовић (прир.), *Песме*, Нови Сад: Матица српска, 300.

- Костић 1989: Ј. Костић, Народно глумовање, у: М. Лесковац (прир.), *Приповетке, О позоришту и уметности*, Нови Сад: Матица српска, 334–350.
- Млађеновић 2016: М. Млађеновић, *Лик Лазе Костића у драмским делима Радослава Дорића*, Театрон, 174–175, 94–103.
- Млађеновић 2017: М. Млађеновић, *Лице или маска у животу и делу Лазе Костића*, Београд: Култура, бр. 155, 28–145.
- Поповић 2017: V. B. Popović, *Rapsodija*. https://www.rastko.rs/drama/savremena/vbpop_rapsodija.html, 31.10.2017.
- Прокић 1986: N. Prokić, *Homo volans*, (rukopis), Novi Sad: Sterijino pozorje, Centar za pozorišnu dokumentaciju, Inv. br. 1065.
- Ристивојевић 2009: М. Ristivojević, Bahtin o karnevalu, *Etnoantropološki problemi*, god. 4, sv. 3, 197–210.
- Силард 1984: L. Silard, Карневализација, у: А. Flaker, D. Ugrešić (ur.), *Pojmovnik ruske avangarde*, svezak 1, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske/Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 49–61.

Milivoje V. Mladenović

CARNEVALISATION IN THE CONCEPTUALISATION OF LAZA KOSTIĆ
AS A CHARACTER IN PLAYS

(Summary)

Plays in which Laza Kostić is a character (particularly *Homo volans* by Nenad Prokić, *Kamo noći, kamo dani* by Radoslav Dorić, and to a certain extent *Rapsodija* by Vladimir B. Popović, *Santa Maria della Salute* by Velimir Lukić) as well as the “restoration” of the tragedy *Maskim Crnojević* by Slobodan Stojanović, originated with the use, the re-shaping, intertextual connecting, destructive and subversive approaches to previous texts, in essence contain the features of carnavalisation as a literary means. The types of carnavalisation in the conceptualisation of Laza Kostić as a character in this paper are analysed, primarily, through grotesque and caricature-like associations. The character of Laza Kostić is portrayed in line with the image of the carnival system in some dramatic sequences. The cosmic, the social and the corporal are shown as an indivisible, living unit. The contours of carnavalisation then appear in the mutual connectedness; in the sublime harmony arising from the sublime chaos, in the desire for the materialisation of non-material sensations, the “erotic cosmism” which rose from the merging with nothingness, the eroticism beaming from the diary of Laza Kostić, etc. The carnival views on the everyday world are identified in the images of his bohemian, theatrical life as well as in reduced forms – sarcasm, irony and satire, the ridicule of the rational citizens and the positivist of the Serbian literary criticism circles aimed towards the romantic “genius”.

Душан Р. ЖИВКОВИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 23. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У *УРНЕБЕСНОЈ* *ТРАГЕДИЈИ* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА**

У раду се анализирају елементи карневализације у *Урнебесној трагедији* Душана Ковачевића, посредством следећих аспеката: поетичких утицаја на структурализацију трагикомедије, елемената метатеатралности, театра апсурда, савременог поимања трагике, као и специфичног грађења Ковачевићевог карневалског виђења света, у интерференцији сатире, пародије, гротеске и карикатуре. Сви наведени аспекти биће проучавани у полифонији Ковачевићевих перспектива: од универзалних слика отуђења појединца у савременом свету, до приказивања друштва као гротескног, трагикомичног карневала.

У *Урнебесној трагедији* Ковачевић проширује, трансформише и деконструише појам карневализације, стварајући деформисани карневал, док хумор, по принципу контраста, има функцију појачавања гротескне атмосфере деструкције и аутодеструкције. У слици колективног лудила, Ковачевић описује узроке, процесе и исходе краја једне епохе.

Кључне речи: Душан Ковачевић, *Урнебесна трагедија*, српска драма, карневализација, трагикомедија, трагика, отуђење, критика друштва, метатеатралност.

Стваралаштво Душана Ковачевића представља оригинални преображај традиције – од онеобичавања драмских поступака, до критичке свести слободоумног и објективног интелектуалца, који је спознао и преиспитао своју епоху, у приказивању отуђења и драма идентитета, критике друштва и универзалних перспектива савремене егзистенције. Посредством трагикомичних елемената, Ковачевић тежи да створи самосвесног читаоца који ће разоткрити доминантне процесе друштвених карневализација.

У овом контексту, проучаваћемо сличности и разлике између ренесансног карневализма и елемената карневализације у Ковачевићевим модерним драмским перспективама, као и између општег схватања карневализма, с једне стране, и примењених, трансформисаних, али и деформисаних елемената

* dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

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

карневализма у *Урнебесној трагедији* (1990). Да бисмо спознали сличности и специфичности карневализма у *Урнебесној трагедији*, полазимо од Бахтиновог поимања функције карневала, као свечаности у непрестаном континуитету смењивања и преплитања живота и смрти, тежње ка уништењу старог поретка и наговештаја стварања новог света (уп. Бахтин 1978: 428). „Bahtin smatra da je upravo stoga prisutan veliki broj naopakih, izvnutih lica” (Ристивојевић 2009: 206).

Суштина карневализације је спој супротности, тако да је већ у наслову сугерисана карневализација али, овога пута – у виду црног хумора. Наиме, већ у наслову драме сугерисана је доминација, али и специфичност примене елемената карневализације: „урнебесна комедија” би била устаљен израз, док „урнебесна трагедија” представља онеобичавање и указује на природност трагикомичности, као и трагичности ситуација, у савременом добу, али, за разлику од класичне трагедије, у савременој трагедији нема очишћења путем осећања сажаљења и страха, већ се виђење трагичности претвара у апсурдност савремене егзистенције. Наиме, Ковачевић је изабрао форму карневализације због њене флексибилности, односно отворености за креативне уметничке преображаје, јер је суштина карневала оличена у хетероглосији, полифонији, плурализму идеја, преиспитивању истине, као и преиспитивању сопствене стваралачке позиције.

Након ових општих аспеката, истичемо да је, посредством објективне критичке свести ослобођене догми и идеологија, у интерференцији са елементима театра апсурда, као и елементима метатеатралности, Ковачевић у *Урнебесној трагедији* приказао друштво као трагикомични карневал, који прелази у трагично виђење света, у односима карневализације и лудила, гротеске, пародије и сатире.

Карневал *Урнебесне трагедије* одиграва се у концентричним круговима: а) у најширем, универзалном смислу, евидентна је критика савременог доба, у приказивању дехуманизације и отуђења (дакле, присутне су актуелне теме у светској књижевности које сврставају Ковачевића и у водеће европске писце 20. и 21. века); б) у контексту балканских друштвених кретања, присутна је критика друштва у целини: од историјских реминисценција, актуелних драма нарави, преко евокација односа комуниста¹ и антикомуниста; в) до центра карневала – нарушених породичних односа.

Karnevalski život se odlikuje ambivalentnošću, inverzijom uloga, materijalnošću, prikazima neumerenih gozbi, mnoštva ljudi koji su dobili neke nove uloge i između kojih se ostvaruje tesna veza u toku ove svetkovine. Bahtin karneval vidi kao najpotpuniji i najčistiji izraz narodne smehovne kulture sa svojim sistemom (Ристивојевић 2009: 95).

Међутим, док Бахтин под народном културом карневала заправо подразумева „други свет”, „незванични свет”, посматрајући га у контексту бинарне опозиције према званичном свету, у *Урнебесној трагедији* се и званични

¹ Трагикомичност ситуације појачана је посредством привидног парадокса – ефекта комунистичке цензуре: „Коста: књиге су се боље продавале док су комунисти све живо забрањивали” (Ковачевић 1998: 177).

свет урушава и постаје карневал. Посредством амбивалентности и инверзија улога, свет је окренут наопачке, тако да психијатар, уместо да представља глас разума, постаје део поворке, чак и њен почасни гост, кум, помраченог ума, чак у појединим тренуцима оправдава њихове поступке, док душевни болесник, у наношењу тешких телесних повреда доктору, чини карневализацијско свргавање владара и система, као и генерално – поништавање норми.

Наиме, етимологија речи „карневал” потиче од латинске речи *carne* *levare* или *carnelevatum* („лишити се меса” или „одстранити месо”)², дакле, изворно је упућена на телесност. У *Урнебесној трагедији*, овај смисао постаје натуралистички – као деформисано, црнотуморно схваћена етимологија. Доминантна слика карневала – људско тело у *Урнебесној трагедији* је представљена кроз гротескне слике тешких телесних повреда јунака драме, што симболизује и њихово стање скрнављеног духа.

Посредством дијалогизма, полифоније и хетероглосије, Ковачевић врши двоструку инверзију у метатеатралности карневала, стварајући свет у коме се извршава процес од деконструкције, деструкције до аутодеструкције. Ови аспекти су упечатљиви у елементима метатеатралности (уп. Милутиновић 1994), посебно у питањима односа позоришта, живота и смрти, у којима је евидентан утицај Пиранделове драме *Шест лица тражи писца*, али, с друге стране – и Ковачевићево директније поређење позоришта и луднице. Карневализација танатоса наговештена је и цитатом Лењиновог мишљења о позоришту (у одломку из депеше упућене Луначарском, 1921. године): „Препоручујем да се сва позоришта ставе у гроб” (Ковачевић 1998: 163), до исхода ове мисли у савременом добу – вести о самоубиству глумца у позоришту (уп. Ковачевић 1998: 208). Ковачевић ствара интерференцију односа театра и „стварности”: док глумац извршава самоубиство на сцени, за време извођења позоришне представе, у „стварности” се одиграва низ преокрета, у мисли о самоубиству које постаје један од доминантних мотива драме. На пример, у општем породичном раздору, у наводној намери самоубиства, Василије жели да изазове катарзу чланова породице, како би се, посредством морбидног, гротескног чина симулације самоубиства, „уверио” у „љубав” његових ближњих. Након ове перипетије, следи преокрет: „Василије: Па нисам луд да се убијем! Нисам луд! Што сте се уплашили? Па ви ме стварно волите!” (Ковачевић 1998: 208).

У *Урнебесној трагедији*, поређење живота са позорницом претвара се у гротескну полифонију метатеатралности и критике друштва (уп. Радосављевић 2005). Такође, у контексту карневализације, карактеристичне су функције понављања: од Милановог понављања да он није управник луднице, него позоришта, до Василијевог убеђења и понављања да дечак није његов унук, али, уместо отклањања сумње, понављања су у функцији појачавања драматичности. Поред елемената понављања, утицај бекетовског театра апсурда присутан је у наговештају претходних великих драма које су се већ одиграле у прошлости пре самог одигравања драмске радње: све велике дра-

² <https://www.britannica.com/topic/Carnival-pre-Lent-festival>, 9.10.2017.

ме су већ прошле; остаје апсурд, који представља њихову последицу. У наговештају трагедије у позоришту, Милан се брани од мисли да је позориште постало лудница и два пута понавља, желећи и себи и другима да покаже достојанство позоришног живота (уп. Ковачевић 1998: 168)³.

Такође, у Бахтиновом тумачењу карневала, доминантно је ослобађање од свакодневних животних озбиљности, а у *Урнебесној трагедији* присутно је трајно уништење свих свакодневних животних озбиљности, у различитим видовима карневала – од евоцираног односа комунистичког и антикомунистичког карневала у прошлости, до свадбе, улице, кућног дворишта, луднице, као универзалних топоса карневала, који постају истовремено, у амбиваленцији – доминантне и периферне слике деформисане стварности.

У погледу деконструкције коју врши карневализација у друштвеном систему, постоје сличности и разлике између општих поимања карневала и Ковачевићеве трансформације елемената карневализације: у ренесансној карневалској свечаности, присутно је комичко очишћење светине, услед раскалашности и субверзивности карневалског смеха, као „ненасилне технике друштвене трансформације” (Елиот 1999: 131), али, након карневала – поново се успоставља друштвена хијерархија, док је у Ковачевићевој драми трагикомични карневал једино стање свести, након кога следи коначно уништење свих људских вредности.

Прикази лакрдијашког духа народно-смеховне културе карневала у *Урнебесној трагедији* постају елементи критике нарави целог друштва. На пример, мотив свадбе постаје критика менталитета народа, у наглости поступака, помешаности радости и беса, у колективној хистерији. Како преноси Василије, свадба је била „леп и узбудљив догађај” [...] „стотину пријатеља из болнице” [...] Испратили су нас до моста. Мали Таса скочио с моста. Што је било дирљиво” [...] Рајна: „Он вам се извињава што вас је ударио. Каже, ви знате да је морао” (Ковачевић 1998: 184–185). У овом мотиву карактеристичан је неспоразум између незнања чланова породице о заказаној свадби и Василијевог разочарања због наводног породичног „игнорисања” свадбене свечаности. Неспоразум, наравно, настаје као последица његове деменције, која ће изазвати и сукоб са унуком, као и поништавање личног и породичног идентитета. Василије тако постаје „сопствени споменик” (Ковачевић 1998: 198) – трагикомична сопствена карикатура.

Ипак, свадба Василија и Рајне као слављење лудила, не приказује се директно на позорници, већ преко сећања младенаца и доктора, али заправо прича о карневализацији свадбе постаје покретач новог карневала породичног окупљања у кућном дворишту.

Преко карневалске неумерности у пићу, у *Урнебесној трагедији* приказани су проблеми алкохолизма и деформације стања свести, као разлога и исхода пропасти породице – наслеђеног лудила, раздора и насиља. На пример, карактеристичне су трагикомичне ситуације везане за брачне свађе Кос-

³ Имплициран је и аутобиографски аспект у лику Милана, управника позоришта, који наговештава Ковачевићеве мисли о природи егзистенције у театру.

те и Јулке, у виду Костиног деструктивног и аутодеструктивног понашања, при чему се постепено у драми разоткривају слојеви његове вишедеценијске мисли о самоубиству (уп. Меденица 2006), као сплета узрока и исхода наслеђених психичких поремећаја (уп. Ковачевић 1998: 174). Мотив лудила, важан у карневалу, у *Урнебесној трагедији* постаје, дакле, централна тема.

Карневализација у лудници, као и каснија поворка душевних болесника, представљају у ширем смислу савремени, универзални страх грађана од почетка цивилизације, а у ужем смислу – овим карневалским сликама је наговештено стање свести друштва у СФРЈ – од Титове смрти, преко постепеног отварања расправа о перспективама и проблемима титоизма. У овом контексту, Душан Ковачевић се фокусирао на трагичне породичне односе у забрањеним темама сукоба између југословенских комуниста и жртава комунизма на територији СР Србије.

Тако се раскалашни смех карневалске свечаности у Ковачевићевој перспективи деформише и постаје средство субверзивности и метаκριтике, посредством свести о општој наказности и трагикомичности која по еуфоричности подсећа на карневал, али не носи његову ведрину, јер елементи смеха имају функцију појачавања контраста и истицања трагике ситуације заумног карневала (уп. Ковачевић 1998: 170).

У таквој гротескној атмосфери карактеристично је коришћење предмета у функцији супротной у односу на основну: на пример, уместо беле венчанице као симбола живота и брачног сједињења, невеста Рајна носи црну венчаницу, као да сахрањује читаву свадбену поворку. Симболиком црнине на венчању сугерисана је и сумња се да је Василијева невеста убила бившег мужа, као и слутња да ће Василије доживети исту судбину, тако да свадбена поворка наговештава будућу трагедију (уп. Ковачевић 1998: 181). Уместо слављења живота, у овој свадбеној церемонији постоји еуфорична радост помешана са лудилом и трагичношћу, при чему је остварена фамилијаризација смрти. Такође, за то време, Невен разноси земљу по целој кући, сугеришући атмосферу танатоса, што представља обред везан за призивање смрти: „Ружа је пригрлила сина као да га скрива од нечистих сила. Гости су са стварима унели немир, зебњу и страх, својствен људима са оне стране могућег” (Ковачевић 1998: 184.)

Вишедеценијски карневал лудила наговештен је у слици луднице – дошавши на власт, комунисти су променили намену коњушници, претворивши је у душевну болницу, а слика луднице која се у драми урушава и „више није за употребу” (Ковачевић 1998: 190) представља, у ширем смислу, и слику урушавања комунистичких институција након Титове смрти: „Ружа: ’Комунисти су истерали коње и утерали лудаке. И твој отац је учествовао у том претварању коњушнице у лудницу. Није знао да ће у њој и сам завршити”” (Ковачевић 1998: 190). Посебно су значајни елементи театра апсурда у приказивању државног система, као бесправног карневала (уп. Ковачевић 1998: 192), у „заумном разговору” (Ковачевић 1998: 187). У овој вишегенерацијској драми која траје пре саме драмске радње, исказана је Ружина огорченост због комунизма, који је створио низ трагичних судбина – одузимање породичног

достојанства, дискриминацију, отимање очеве имовине и као крајњу последицу – очево самоубиство: „Метак је путовао двадесет година” (Ковачевић 1998: 191).

Такође, у Ружином обраћању супругу упечатљива је мисао о цикличности патње и лудила: „Ружа: Мене и оца су истерали ’здрави’ комунисти, а сад мене и моје дете терају ти исти комунисти, само што су у међувремену полудели” (Ковачевић 1998: 191).

Ковачевић имплицира да су и припадници претходних идеологија чинили својевремено специфичне карневале у различитим поворкама – и једни и други су помрачили умом, а сада су се слили у једну гротескну, разнолику и сукобима одређену поворку: „Ружа: Да је ово била правна држава, не би твој отац успео да полуди, као што нису успели да преживе они којима је судио! Био је нормалан само док је имао кога да убија” (Ковачевић 1998: 192)

У *Урнебесној трагедији* честа је инверзија улога, као и амбивалентност између прогонитеља и прогоњеног, вређања и извињења, између мањих поворки и питања ко остаје у кући „склоној паду” (Ковачевић 1998: 189), а ко одлази. Заправо, реч је о безизлазности ситуација и неминовности отуђења и апсурда. Ово отуђење доминантно је у Василијевој регресији, као средству стварања заплета. Василије се сећа унука само кад је он имао три године, а уместо препознавања, које у Аристотеловој *Поетици* представља средство расплета (уп. Аристотел 2002), остаје непрепознавање и трагично неразумевање генерација, као и питање истинитости, варки, заблуда и лажи уништеног идентитета, од интимних сећања, до идеолошких ставова и њихових примена.

У овој трагичној игри привида и монструозне стварности, карактеристична је травестија (прерушавање, прелазак у другу улогу), као један од основних елемената карневализације. У првом чину, травестија је присутна у Невеновом бегу од стварности и прерушавању у Елвиса Прислија: „Слуша Елвиса, несрећног јунака и његових прерано остарелих родитеља, по коме се облачи, чешља, мисли, осећа и дише” (Ковачевић 1998: 187). У другом чину, „на дечаковој црној јакни повремено блесне одсјај с неког Василијевог ордена” (Ковачевић 1998: 209). Обезвређено ордење из Другог светског рата постаје само реквизит карневала. Овим онеобичавањем, посредством ироније ситуације, Ковачевић критикује савремени пад вредности: „Невен: Сад се ово носи као штос” (Ковачевић 1998: 200).

Ордење које носи дечак као реквизит игре, истовремено представља слику драме потомка комуниста и антикомуниста, а у ширем смислу, у реминисценцији карневализоване слике празника, Ковачевић наговештава крај једног историјског периода посредством карневалске пародије: „Изгледам као совјетски првомајски генерал?” (Ковачевић 1998: 201)⁴.

Парадокс у односу између Невеновог истовременог трагања за идентитетом и бегу од стварности, представља изданак свих мисли и поступака

⁴ Савез Совјетских Социјалистичких Република (СССР; рус. Союз Советских Социалистических Республик), Совјетски савез (рус. *Советский Союз*) доживеће распад 1991. године.

ликова у драми, као последица генерацијских деформисања и губљења идентитета: „Невен: Не лажи ме, молим те! Реци ми ко сам ја? Ко сам ја? ! [...] искључивши сва даља питања мајке” (Ковачевић 1998: 209).

На основу наведених аспеката, закључујемо да у *Урнебесној трагедији* Ковачевић проширује, трансформише и деконструише појам карневализације, стварајући у полифонији метатеатралних перспектива деформисани карневал који постаје једини свет, а хумор, по принципу контраста – има функцију појачавања гротескне атмосфере и трагичности у црном карневалу деструкције и аутодеструкције. У слици колективног лудила, Ковачевић описује узроке, процесе и исходе краја једне епохе.

ИЗВОРИ

- Бекет 1996: С. Бекет, *Чекајући Годоа*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ковачевић 1998, Д. Ковачевић, *Одабране драме II*, Београд: Стубови културе.
- Пирандело 1975: Л. Пирандело, *Шест лица тражи писца*, Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2002: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Београд: Dereta.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Елиот 1999: S. Elliot, Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore, Indiana: *Folklore Forum*, Indiana University, 30 (1/2), 129–139.
- Марјановић 1985: Р. Marjanović, *Jugoslavenski dramski pisci XX veka*, knjiga prva, Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu.
- Меденица 2006: I. Medenica, Pravidno živi ljudi Dušana Kovačevića, *Sarajevske sveske*, 11–12, Sarajevo, 113–124.
- Милутиновић 1994: Z. Milutinović, *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*, Београд: Studentski izdavački centar.
- Милутиновић 2006: Z. Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Београд: Геопоетика.
- Радосављевић 2005: D. Radosavljević, Staging Theatricalised Reality: Yugoslav Metatheatre and its Political Significance, in: Haas, Birgit (ed.), *Macht: Performanz, Performativität, Polittheater seit 1990*, Würzburg: Königshausen Neumann.
- Ристивојевић 2009: М. Ristivojević, Bahtin o karnevalu, Београд: *Etnoantropološki problemi*, god. 4, sv. 3, Београд, 197–210.
- Стаменковић 2000: В. Стаменковић, *Крај утопије и позориште – критике и есеји – 1985–2000*, Београд: Откровење.

Dušan R. Živković

ELEMENTS OF CARNIVALIZATION IN *ROARING TRAGEDY*
BY DUŠAN KOVAČEVIĆ

(Summary)

The paper analyzes the elements of carnevalization in *Roaring Tragedy* by Dušan Kovačević through the following aspects: poetic influences on the structuralization of tragicomedy, elements of metatheatricality, the *Theatre of the absurd*, contemporary perception of tragicity, and the specific construction of Kovačević's carnival vision of the world, in the interference of satire, parody, grotesque and caricature. All of these aspects will be analyzed in the polyphony of Kovačević's perspectives: from the universal images of the alienation of an individual in the contemporary world, to the presentation of society as a grotesque, tragicomic carnival.

In *Roaring Tragedy*, Kovačević extends, transforms and deconstructs the notion of carnivalisation, in the polyphony of metatatrality, creating a deformed carnival that becomes the only world, and humor, through contrast, has the function of intensifying the grotesque atmosphere and tragicity in the black carnival of destruction and autodestruction.

In the bundle of collective madness, in *Roaring Tragedy*, Kovačević described the causes, processes and outcomes of the end of an epoch.

Предраг М. ЈАШОВИЋ*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филолошке науке

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У *ЈАСТУКУ ГРОБА МОГ* СЛОБОДАНА СТОЈАНОВИЋА

Руководећи се теоријом Михаила Бахтина у раду утврђујемо значај карневализације за стваралачки поступак Слободана Стојановића, како на нивоу структурирања низа хронотопа, тако и на нивоу жанровског одређења на примеру текста *Јастук гроба мог*.

У овом драмском делу, у односу на моделовање временских категорија, разликујемо два типа карневализације: стваралачки тип, креиран из перспективе реалног света аутора и други тип карневализације, која се структурира унутар представљеног света као потреба самих ликова да своје поступке сакрију иза маске. Ови типови карневализације манифестују се и као хронотопи који су у полифонијском сагласју између прошлог и садашњег, реално догођеног и замишљеног.

Кључне речи: Слободан Стојановић, маска, карневализација, хронотоп, дијалогичност.

Слободан Стојановић (1937–2000) је један од оних стваралаца који ће својим оствареним делом тек бити предмет ширих научних опсервација. Једно од значајнијих дела овог писца је драма *Јастук гроба мог*. У овој драми Стојановић покушава да „допише” један сегмент Доситејевог живота, који је у српској књижевној историји најмање познат. Насупрот онима који истичу претпоставку о Доситејевом физичком целибату током читавог живота (Јелушић 2002: 17), а њих није мало, Стојановић у овој драми покушава да покаже Доситеја у пуноћи физичког, сексуалног потврђивања,¹ како би његов

* pjasovic@gmail.com

¹ Пре Стојановића то је истакао Владета Јеротић, мада са другим циљем: „Јесте био неколико пута заљубљен, обично у већ удате, махом благе, паметне и лепе жене” (Јеротић 1998: 52–53). Постоји још један дискретан покушај домишљања љубавног живота Доситеја Обрадовића везан за книнско Косово и кућу попа Аврама Симића. Описујући Доситеја у периоду 1761–1771, контекстуализујући његов живот обиљем података, Радован Ковачевић је покушао да „допише” Доситејеву љубав према Јелици: „На сцену, у поповој кући, први пут ступа нека девојка. Је ли Доситеј изненада био разбуђен врелином једне могуће љубави?” (Ковачевић 2007: 154). Нешто даље, пошто је констатовао Доситејев одговор на Јеличину жељу да би радо нешто читала „преведено на просто”, Ковачевић, видно понесен Доситејевим чином, пише са јасном алузијом на скривену, али свакако присутну љубав: „Има ли још примера у нас, у свету, да је неко пожелело

лик заокружио у секуларној сфери у духу просветитељства и рационалистичких стремљења осамнаестог века. Стојановић је у овом делу довео у сагласје дискурсе имагинације писца, биографију просветитеља и историјску истину, чинећи/стварајући један уметнички дискурс представљеног света у коме се преплићу говори „различитих” стварности.

Зато је ово дело занимљиво као књижевна структура. Текст ове драме, било да је реч о Доситејевом животу, било о Првом српском устанку, или животу Срба у Трсту, као историјски документ није валидан. Као што је Доситеј у своме аутобиографском делу углавном дограђивао историјске чињенице, тако је радио и Слободан Стојановић у свом уметничком тексту, јер је уметничка прича усмерена према ономе како је могло бити, док историји припада прича о ономе како је било (Аристотел 1990: 59). Иако је садржина драме грађена на реалним историјским догађајима, описана дешавања су дограђена уметничком фикцијом, тек мали део је везан за историјску истину, и то само према датуму догађања, ништа више.

Зато је структура ове драме, која временски обухвата скоро три године, занимљива из аспекта организације уметничке садржине, где је историјско, реално догођено тек контекст, кореографија која је у служби дописивања једне љубави чије се догађање само слути. Организација структуралних елемената се остварује полифонијом и дијалогичношћу између структуралних елемената на три нивоа: на нивоу свезнајућег приповедача, на нивоу глуме, прављења представе самих ликова унутар садржине драме и на нивоу карневализације, која се структурира од самог почетка и доживљава климакс у осмом дешавању, али се ту не завршава, већ се мистика карневалске ноћи наставља до краја како би имплицирана догођеност (дописана од стране аутора) постала иманентни део опажања рецепције, као *ишчитано*, а не као оно што је *дописано*.

Полифоничност структуралних делова драме прво се остварује на нивоу свезнајућег приповедача који своја запажања углавном износи у дидаскалијама, где својим интервенцијама, поред тога што даје смернице будућем редитељу, он и дописује догађај. И поред циљане прикривености, наклоност приповедача главном лику – Доситеју – очигледна је. Присуство приповедача, можемо рећи и аутора,² не би било спорно, нити тако очигледно да није тих интервенција. Интервенције могу бити у функцији истицања Доситејевих људских квалитета:

Доситеј устане, утишава Соавеа који би да још нешто љубазно рекне. У ваздуху трепери један тон, чист и прозрачан. Доситеј га, жмурећи, упија, онда хитрим кораком крене. Соларић гледа у Соавеа, хтео би да извине свог учитеља што одлази без поздрава. Соаве га смирује, очаран Доситејем, *чија је способност да освоји људе била легендарна*³ (Стојановић 1991: 25).

да напише своју прву књигу за само једну особу. За осмех једне девице са крша?” (Ковачевић 2007: 155).

² Наводимо изједначавање свезнајућег приповедача са аутором, јер се аутор појављује у фуснотама, у којима објашњава поједине Доситејеве поступке, кроз биографска сећања његових савременика, Доситејевих бележака, књижевнoисторијских докумената итд.

³ Истакао П. Ј.

На другом месту, свезнајућем приповедачу није било довољно само истицање Доситејевих квалитета, већ се у својој интервенцији позива на сва постојећа сведочења:

Софија се смеје, охрабрила се, пријатно јој је да се поиграва са Доситејем, да га заводи. Поиграва се марамицом и хаљином која понекад открива и више него што би смела, бујне груди, још увек пуне млека. Доситеја, тог *по свим сведочењима*⁴ складног и прибраног човека, такође растрзају нејасне мисли и недоумице (Стојановић 1991: 35).

Истицањем *свих сведочења*, приповедач је, поред величине драмске тензије, етичке узнемирености и нервних растрзања у Доситеју између онога што се сме, треба, може и осећа, истакао и своје свезнање. Потврдио је своју компетентност.

Већ овом интервенцијом свезнајући приповедач указује на својеврсно преплитање научно-документарног и уметничког дискурса. Указује на полифоничност структура два израза који су срачунати са различитим намерама: један да поучи, други да емотивно ангажује рецепцију. Коришћењем постмодернистичког стваралачког поступка, увођење нових текстова и докумената Стојановић је проширио новим односом према садржини дидакалогија увођењем фусноте. Тако је спровео поступак отежане перцепције. Само дело увођењем описа реалних личности, реалних догађаја, реалног простора, њиховим дограђивањем кроз садржину фуснота ствара илузију историјске веродостојности, а све то је у служби основне тезе и поруке дела – догодила се љубав између Доситеја и Софије.

У трећој интервенцији полифонично прожимање различитих језичких дискурса долази још више до изражаја: „То је време успона и развоја грађанских породица које, *по Скерлићу*⁵, чине темељ настајуће културе, књижевности и уметности” (Стојановић 1991: 60). Ако знамо да се Стојановић овде руководи Скерлићевом *Историјом нове српске књижевности и Историјом српске књижевности у XVIII веку*, јасно је да је ова интервенција заправо у полифоничном сагласју са интервенцијама у фуснотама, где се превасходно износе чињенице о личностима или пореклу извесних сазнања, а заједно творе полифоничну структуру садржине драме. Тако не само да је остварена полифоничност различитих дискурса у сазнајном процесу књижевноуметничких чињеница, већ је успостављена и дијалогичност између различитих темпоралних одсецака из осамнаестог, деветнаестог и двадесетог века, чиме се привидом оствареног временског континуума у представљеном свету драме успоставља привид континуитета у сазнајном процесу рецепције сазнавањем и разумевањем Доситејевог живота и дела.

Сложеност структуре ове драме и њену полифоничност налазимо унутар реплика које изговарају актери. То су гротеске представљене кратким драмским играма унутар садржине драме. Прву налазимо у другом дешавању – „Преферанс, разговор, чикање, сузе” – у сцени где Софија и Христина задирују Доситеја у вези са његовим писањем о госпођи Ливи. У овој сцени

⁴ Истакао П. Ј.

⁵ Истакао П. Ј.

њих две чине представу у представи: док Христина чита део из Доситејеве књиге, Софија „наступа као по сценарију”⁶ (Стојановић 1992: 31) и „имитира своју далеку ривалку из Лондону, а онда прасне” (Стојановић 1992: 31). У том њеном нападном смећу изражена је љубомора („Мрзим вашу мисис Ливи, мрзим и Христину, мрзим сваку жену коју сте знали и волели”, Стојановић 1992: 35) и жаљење над сопственим неживљеним животом младе девојке која поштено није крочила у младост, а већ је постала мајка: „Шта видите? Једну несрећну девојчицу како се полако претвара у дебелу, мрзовољну газдарицу” (Стојановић 1992: 37).

У овој гротескној сцени која је прерасла у драму између незадовољне младе жене и учитеља спремног да опрости њене хировите испаде, садржан је и заплет драмске садржине који се неће разрешити до краја.

Актер друге гротеске је Теодор Мекша, Софијин отац. Његова гротескна представа је још једна представа у представи која је цела дата у дидаскалији. Дакле, уписана је као представа другим текстом, али и дискурсом другачије намере који има сценски ефекат:

Цитира по сећању: „Глава трећа, о при трпези седењу, зачало прво. Кад при трпези седиш јести не наслањај се нагибајући се и не бечи очи гледајући у тањире који су пред другим и не наслањај се на лактове... уста не препуњуј једући, не умачи хлеб у вино, то је старешини допуштено... Сол не узимај прстима но крај ножа отари с пешкиром и тако служи се... Седећи за трпезом немој се чешкати и, ако можеш, радије и не кашљи. Ако ли је велика потреба, одврати главу од трпезе и прије него кинеш или зенеш метни фацолет на уста, а за највише срамотна ствар подригивати...”

Све ово Мекша прати живим гестикулирањем, смећ се заразно преноси и на остале за столом (Стојановић 1992: 95).

С обзиром на то да ове гротескне сцене долазе од стране оца и ћерке, тумачи могу открити њихову генетску склоност ка шали, али и благом подсмећу према ауторитетима. Зато није случајно што је у оба примера извор гротеске својеврсно маскирање и исмевање, изражен револт према тексту из Доситејевих књига које се, по свему судећи, у оквирима према тексту света представљене рецепције – Софијине и Христинине (готово идентично реалном свету) узимало као априорна датост, истина којој се верује и којом се у животу руководи. То посредно говори о тежини просветитељског пута и ставова којима се Доситеј руководио, али и о кохерентности између његовог дела и живота (Јашовић 2016: 144–145).

Средиште ове драме јесте карневал који се у време поклада одржава у Трсту. Поред гротескних сцена, које саме по себи представљају извесно маскирање, као и улоге рецепције и ученика које готово сви играју око Доситеја, који је учитељ од почетка до краја, јер он не носи маску на карневалу, он остаје то што јесте – учитељ.

Латентно увођење рецепције у централни догађај – карневал, налазимо још на почетку, у Доситејевој посети Соавеу. Иако Соаве инсистира на разговору без политике, сам говори о *корзиканском кепецу* (Стојановић 1992: 13)

⁶ Подвукао П. Ј.

не именујући га, али је из политичког и историјског контекста свима јасно о коме реч. Наполеон је представљен кроз маску, и то као „наказа”. То ће у четвртом дешавању – „Пољубац за устанак” ту поновити Стефан Ризвић: „Ама то је спрдања! Кепеца извикали за Великог. И још му обећали царску круну. Много је мачку говеђа глава” (Стојановић 1992: 57). Значајно је да нас Јурковски подсећа да учествовање физички другачијих људи на карневалу, било да су као дворске луде или циркуске атракције или носиоци одређених ликова у представама осамнаестог и касније у деветнаестом веку, што није реткост. (Јурковски 1993:18). Међутим, од повлашћене, заштићене улоге кепеца, како маском, тако и реалним изгледом, на карневалу или у представи, у дискурсу ове драме фигура кепеца има квалификативно значење карактерне особине.

Квалификатив *кепец* у драми није употребљен као циљ маскирања, већ је циљ да демаскира Наполеона, његову личност и поход. Посматрано из угла улоге грофа Војновића, истицање његовог френетичног анимозитета према Наполеону није само у функцији демаскирања Наполеона, већ је и у функцији преузимања улоге дворске луде. Међутим, то није дворска луда из ренесансе, чији је друштвени статус јасно дефинисан слободом говора, или је стечен изгледом (кепец, жена са брадом, див). Овде је реч о дворској луди која заиста има друштвени статус, а који јој према понашању не припада.

Изругивање друштвеног статуса властеле није било ретко у XIX веку. Јурковски истиче да већ на двору Петра I наилазимо на обичај да се неко од властеле или официра који су показали да не завређују статус који им припада добије статус дворске луде на двору са негативном конотацијом. „Игра са лудима у царској Русији имала је, с једне стране, политичку димензију, а са друге је показивала на склоност ка апсурдним ситуацијама” (Јурковски 2013: 172).

Иако гроф Војновић није директно прозван лудом, али је као дворска луда, комедијант који се понаша изван свог статуса грофа, прихваћен, и сам се тако понаша.⁷ Зато је и са њим иста ситуација као на двору Петра I. Лудирање грофа Војновића има двоструку политичку димензију – ругајући се свима који подржавају Наполеона, не одражава само актуелно политичко стање, већ и потпуно потврђује своју улогу праве дворске луде; на другој страни, прихватајући као гроф улогу дворске луде, поред тога што одражава и морално осипање српске властеле у осамнаестом веку, исмеван од јавности, он представља накараду, која је својим понашањем доказала да не заслужује поштовање које јој према титули следује и због тога је кажњена понижавањем од друштва коме припада.

Сам приповедач интервенцијом у дидаскалији: „Од чувене фамилије Војновића ту је Јован, млађи син грофа Војновића који је умро десетак година раније. Јован је помало настран, декадентан човек, нежења и намћор, завидљив, нарочито на старијег брата Марка који се већ прославио као руски

⁷ „У кафану улети конте Војновић, закукуриче и почне да се тапше по бедрима” (Стојановић 1991:78).

официр, генерал и оснивач црноморске флоте” (Стојановић 1991: 44), инструира рецепцију како би формирала негативно мишљење о грофу Војновићу и олакшано прихватила његову маску дворске луде, иако се он под овом маском више пута истакао као рационалан и храбар човек. То, у односу на озбиљност тренутка (реч је о трећем призору „Востани Србије”, где су се састали виђени Срби Тршћани и изасланици из Србије, Аврам Лукић и Јеремија Гагић, које је послао Карађорђе да траже помоћ и кредит за потребе устанка) делује апсурдно, јер уместо да гроф предводи српско грађанство, то чине трговци. У новонасталом грађанству крајем XVIII века и почетком XIX века, људи са титулом мало значе. Питају се људи, грађани који имају новац. Истина историјског тренутка је још један од предуслова да се грофу Војновићу одреди улога дворске луде, јер је у новонасталом грађанском друштву целокупна његова грофовска фигура маска. У друштву где људи са новцем, трговци, представљају виђене људе, гроф без новца, неминовно јесте само маска грофа, без икаквог утицаја, осиромашеног племића са слободом дворске луде да свакоме и о свему каже шта мисли, што неминовно доводи до апсурдних ситуација:

ВОЈНОВИЋ

Ви једнако о Бонапарти! Никоме он није више наудио него *нама племићима*.⁸ Мој покојни отац, гроф Војновић, пресвиснуо је од јарости кад је морао француском официрчићу да пође на поклоњење и још однесе 3000 златника откупа, а мени се опет Корзика нац свиђа! Једва чекам да опет дођу Францусчићи, тако су смешни, кочоперни, шарени петлићи. Кукуруку!

(На страни конте кукуруиче, луна се шакама о бедра.)

СТЕФАН РИЗВИЋ

Конте, срам вас било. Брукате нас пред гостима.

ВОЈНОВИЋ

Мислите да сте већи Србин од мене ако сте намрштени?

СТЕФАН РИЗВИЋ

Будалаштине тргљате, пијани сте.

ВОЈНОВИЋ

Не ја сам само весео човек.

СТЕФАН РИЗВИЋ

Брукате себе, Војновиће и нашег брата, највише.

ВОЈНОВИЋ

Кога? Оног пустолова, руску улицицу?

СТЕФАН РИЗВИЋ

Тражим задовољење!

ВОЈНОВИЋ

Занимљиво. Је ли адмирал Марко Војновић ваш или мој брат? Чувате ли ви име куће Војновића од мене, Војновића? Занимљиво. (Стојановић 1991: 57–58).

Апсурдност ове ситуације проналазимо у замењеним улогама. Ризвић говори оно што би требао да говори гроф Војновић, а сам гроф, свестан свог племићког потонућа, одлази у већу крајност, потирући значај свог племићког порекла.

⁸ Подвукао П. Ј.

Централно место у драми заузима осми призор – „Покладе”. Цео призор је срачунат да догађајно потврди љубав између Софије и Доситеја. У атмосферу карневала Стојановић рецепцију уводи довођењем на сцену грофа Војновића, коме се сада приписује лудило. Прихватајући контеову маску Бонапарте, опходећи се према њему у односу на маску коју носи,⁹ Доситеј прави додатну представу. Пошто се удаљи од грофа, правећи привидан отклон од сцене, проглашава почетак карневала, пре реалног почетка: „Карневал је већ почео” (Стојановић 1991: 121). Тако је омогућио увођење карневала у реалност и избегавање евентуалних конфликта које је могао изазвати конте својом маском.

Почетак карневала пре карневала потврђује и Софија: „Одавно је карневал”, али супротно правилима карневала, по којима сви носе маску, она се Доситеју у салону обраћа са жељом мимо тих правила: „Хтела бих да вам скинем маску. Хоћу да видим ваше право лице, оно које се скрива иза ваше неподношљиве љубазности. Оно друго лице, као свачије – уплашено, несигурно, истинито” (Стојановић 1991: 121).

Жеља Софије да Доситеј скине „маску”, како каже, „неподношљиве љубазности” је супротна реалним могућностима. То што Софија назива „маском” је основна особина његовог карактера. Она хоће да изједначи Доситеја са свима, хоће да га униформише обичношћу. Зато тражи његово „друго лице, као свачије”. Али, то „свачије” лице не треба да истакне обичност, већ превртљиву Доситејеву природу коју сви имају. Зато, према спознајном кругу Софије, Доситеј је контрапункт лику/маски дворске луде (у овом случају грофа Војновића) и маскенбалском штимунгу у целини, јер, према Софијином осећању, он није онај који искрено учествује у игри маскенбала, већ онај који га презире и презрењем исмева: „Ви све нас презирете као једног конта” (Стојановић 1991: 121).

У истом тренутку док захтева од Доситеја да отклони привид који, према њеном осећању, изазива његова „маска” љубазног и смиреног учитеља, Софија позива свог учитеља на карневал нудећи му конкретан изазов: „Дођите на карневал. У поноћ будите у *Кафани огледала*. Желели сте мулаткињу са Јамајке, *знам*¹⁰, добићете је. Спремите две форинте у сребру” (Стојановић 1991: 122).

Софијино *знам* дошло је као резултат слутње о могућој прељуби свог супруга на егзотичном путовању на Јамајку. Њено *знам*, као и Доситејева *маска*, постоји само у њеном предубеђењу да супруг мора бити прељубник тамо где је жена „јефтина”. У њеној представи живота сви морају бити исти. Зато она све време Доситеју приписује спознају свог искуства и тако се понаша. У Доситеју види писца, научника, путника и учитеља кога хоће да упросечи, да га начини према сопственој спознаји стварности, како би га несметано уклопила у мозаик свог искуства и игара колекцијом маски којим

⁹ ДОСИТЕЈ

Votre Altesse Imeperateur, comment vous sentez vous après la victoire d'Austerlitz?
(Ваше императорско височанство, како се осећате после победе на Аустерлицу?)

¹⁰ Истакао П. Ј.

се њен лик афирмише у представљеном свету од похотне младе жене, размажене младе богаташице, незадовољне младе жене и добре домаћице до жене која се под маском лако даје ономе кога жели.

Штимунг карневалске ноћи Стојановић је дао у дидаскалији. У ноћи маскенбала једини Доситеј не носи маску¹¹, али је, по свему судећи, прикривен својом пелерином.¹² Док Доситеј гледа низ празну улицу, „изненада га неко ухвати с леђа, ставља му руке на очи. Он се окрене, угледа Софију. Она се маскирала у Црнкињу, мулаткињу са Јамајке” (Стојановић 1991: 123). Софија се маскирала како је обећала и безобразно се понудила: „Две форинте у сребру и чините са мном шта год хоћете” (Стојановић 1991: 123). Доситеј без поговора прихвата игру.

То поступање изван оквира очекиваног Софија објашњава молбом: „Водите ме у парк. У мрак. И... преклињем вас немојте ништа говорити. Ово је сан. Уштап” (Стојановић 1991: 123). Дакле, није само маскенбал/покладне машкаре оквир догађаја, јер поред овог временског оквира имамо и уштап као манифестациони оквир који одређује конкретно време кад се догађаја један сан. А, као што знамо, сан као сан, припада иреалним сферама догађајности, и, као такав, са сваким новим буђењем омогућава несметан повратак у реалност, као да се ништа није догодило.

Занимљиво је да се уштап/пун месец у централном догађају машкара, који је дат само у две Софијине реплике, појављује четири пута. Први пут функција пуног месеца је ту да осветли Доситеја, који стоји у сенци: „У сенци стоји Доситеј, скривен у својој пелерини. Горе, у небу, огроман уштап” (Стојановић 1991: 123). Приметна је и снажна слика, као са неког романтичарског платна, на којој чека човек у сенци крошње дрвета над којим стоји пун месец. Истицање огромног уштапа, поред тога што даје призору импресивну снагу у антитетичком осветљавању онога који чека одозго према доле, где светлост готово да нестаје, има и мистичну, магичну снагу. Други пут се истиче пун, жути месец, само да би се потврдило његово присуство и осветљена празна улица: „Доситеј гледа, пред њим празна улица, на небу месец, пун и жут” (Стојановић 1991: 123). Истицање празне улице говори о томе да су машкаре у завршној фази. Сви који су хтели бити виђени су то и остварили. Остали су само они који се скривају – Доситеј и маскирана Софија. Трећи пут, Софија у магновењу страха, жеље и страсти наглас изговара уштап: „Водите ме у парк. У мрак. И ... преклињем вас, немојте ништа говорити. Ово је сан. Уштап” (Стојановић 1991: 123). Четврти пут пун месец се помиње у дидаскалији, где је поменут и први пут, овог пут као потврда Софијиних речи: „Јесте, горе на небу огроман пун месец. Уместо он њу, она њега повуче и одвуче у парк, у широку сенку крошње дрвета”.

Није нимало случајно што се централна сцена ноћи машкара у дидаскалији отвара пуним месецом и њиме, како констатацијом постојања пуног

¹¹ „У сенци стоји Доситеј, скривен у својој пелерини” (Стојановић 1991: 123).

¹² „Маске пројуре поред Доситеја, умало га не открију и сруше” (Стојановић 1991: 123).

месеца, затвара. У првој слици месец, пасивни принцип, иако је огроман, осликава пасивног човека који скривен чека, док у четвртој слици констатацијом да *јесте* месец из пасивитета прелази у активитет. Као симбол мена, преко менструалног циклуса везан за жену/Софију, у Израелу месец је још и симбол женствености и плодности (Бидерман 2004: 234), па зато ту можемо потражити извор Софијине одлучности и преузимања иницијативе: „Уместо он њу, она њега повуче и одвуче¹³ у парк, у широку сенку крошње дрвета” (Стојановић 1991: 123).

Присуство пуног месеца може у представљеном свету бити и космички одраз Софијине женске зрелости. Она је своју негацију „нисам дете” (Стојановић 1991: 37) од привида „несрећне девојчице” претворила у зrelu, путену мулаткињу са Јамајке, која може да се да и жели да се да и, за разлику од девице/девојчице, каквом је сматра Доситеј (Стојановић 1991: 36), она зна како то да учини. Њено подавање испод крошње дрвета није приказано. Дато је само једном гротескном појавом грофа Војновића, који „маскиран као Наполеон, урла, прави месечар” (Стојановић 1991: 124). У његовој гротескној појави садржана је читава гротеска ноћи у којој су се одиграле покладне машкаре. Ноћ је почела његовом појавом, означена лудошћу и завршава се његовом појавом, која је сад означена месечарењем, што имплицира да је читаво претходно збивање у гротескној ноћи било тек сан. Нешто што се и није догодило.

У десетом призору, „Јастук гроба мог”, при растанку Доситеја са Софијом, рецепција постаје свесна једне такве могућности. Као по обичају, иницијативу преузима Софија и преко једне безазлене чашице рума (нимало случајне), коју испијају за растанак, она почиње причу о мулаткињама:

Мирише заносно, као тамњан. Слушала сам наше одвратне мушкарце да говоре како мулаткиње са Кубе и Јамајке миришу на рум (Стојановић 1991: 132). То је био тек увод у право питање: „увек заборавим да вас питам – како сте се провели на карневалу? Ја, на жалост, нисам из куће излазила, а никако нисам могла да заспим, велики окати месец ... Како је било? (Стојановић 1991: 133).

Доситеј одговара изненађујуће, каже: „И ја сам сањао. Тај сан никад нећу заборавити” (Стојановић 1991: 133). Зашто Доситеј одговара: „И ја сам сањао”? Таквом одговору је место само уколико је саговорник/Софија сањала. Она је, потпуно супротно његовом одговору, истакла несаницу („нисам могла да заспим”). Откуда такав одговор? Можда је ово само закаснили одговор учитеља на Софијину констатацију сна у ноћи машкара, док је још била под маском. Тако је једна љубав једне размажене, нервозне, хистеричне богаташице и клецавог, можда помало заљубљеног старца (Стојановић 1991: 131) остала у сфери сна, ни тамо ни овамо, баш онако како ју је упамтила и историја, сентиментално, тестаментарно, као јастук гроба мог, чиме се један живот приводи концу, а други разгранав и чиме се једна епоха завршава, а друга отвара.

¹³ Истакао П. Ј.

ИЗВОРИ

Стојановић 1991: С. Стојановић, *Јастук гроба мог*, Београд: СКЗ.

ЛИТЕРАТУРА

- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Београд: Plato.
- Ковачевић 2007: Р. Ковачевић, *Откривање Медитерана, Доситеј Обрадовић на Средоземљу 1761–1771*, Београд: Просвета.
- Јеротић 1998: В. Јеротић, *Дарови наших рођака II*, Београд: Просвета.
- Јелушић 2002: С. Јелушић, *Поетички облици*, Нови Сад: Змај.
- Аристотел 1990: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Јурковски 1993: Н. Jurkowski, „Juan Darien”, *Teatr Lalek*, nr. 3. Wrocław, 18.
- Јурковски 2013: Х. Јурковски, *Теорија луткарства II*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Суботица: Отворени универзитет, Међународни фестивал позоришта за децу.
- Јашовић 2016: П. Јашовић, *Увод у доситејологију*, Београд: Bookland.

Predrag M. Jašović

PROCEDURE OF CARNIVALIZATION IN *THE PILLOW OF MY GRAVE* BY SLOBODAN STOJANOVIĆ

(Summary)

In this paper we determine the significance of carnivalization for the creative process itself, both at the level of structuring the sequence of chronotopes, as well as on the level of the genre definition of the text *The Pillow of My Grave* by Slobodan Stojanović.

In this dramatic work, in relation to the modeling of time categories, we distinguish two types of carnivalization: the creative type created from the perspective of the real world of authors and the other type of carnivalisation that is structured within the presented world as the need of the characters themselves to hide their actions behind the mask. These types of carnivals manifest themselves as chronotopes that are in the polyphonic harmony between the past and the present, the real that happened and, Stojanović is trying to 'add' the love segment of Dositej's life, which is least known in the Serbian science of literature.

The structure of this play, whose action includes nearly three years, is interesting from the aspect of organization of artistic content, where historically, what really happened is just a context, the choreography which is in the service of correspondence of one love whose happening we can just perceive. Organization of structural elements is accomplished by polyphony and dialogue between structural elements at three levels: at the level of the *all-knowing narrator*, at the level of acting, making the idea of characters themselves within the content of the drama, and *at the level of carnivalisation, or, masking*. Polyphony is achieved by agreement between different discourses: artistic, scientifically informative and dramaturgical in dyskascals. Everyone is there to give the illusion of the credibility of love between Dositej and Sofija.

Милош С. ЈОЦИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 1. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У РОМАНИМА *ПЕТРОВГРАДСКА ПРАШИНА И АНДРАЦИ, ЈЕПУРИ И ОСТАЛА НАЈВАЖНИЈА ЧУДОВИШТА ПЕТРОВГРАДА И СРЕДЊЕГ БАНАТА*
ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА**

Тумачећи постмодернистичку природу романа *Петровградска прашина и Андраци, јепури и остала најважнија чудовишта Петровграда и Средњег Баната* покушаћемо да увидимо на који начин ова дела опонашају елементе карневализације у формалном смислу, односно на који начин се жанровска и стилска поливалентност постмодерног романа може повезати са поетиком карневалистичке књижевности, односно менипејске сатире. Други део рада биће посвећен интерпретацији оних елемената Деспотовљеве фантастике који се могу тумачити као карневалски. На самом почетку, фокус нашег читања биће усмерен на специфичну природу „псеудопредања” које представља увод у фабулу *Андрака, јепура...* и њеног значаја за схватање природе карневалског света Деспотовљеве прозе. Тумачењем плејаде гротескних ликова покушаћемо да укажемо да Деспотовљеви романи припадају облику средњевековне гротеске, чија је поетика изједначавања „страшног” и „смеховног” нарочито изражена у овим делима.

Кључне речи: Војислав Деспотов, карневализација, гротеска, постмодерна, дечји роман, фантастика.

Карневалски роман

Постмодерна стилистика обликована је истим принципима као и постмодерна поетика уопште. Лиотаровски отклон према Великим наративима и ослањање на Деридину деконструкцију, као и на сродне поступке постструктуралистичке школе (попут бунта према логоцентричности језика), условили

* miloshjocic@ff.uns.ac.rs

** Рад настао у оквиру пројекта *Аспекти индентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) Одсека за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Координатор пројекта је проф. др Горана Раичевић.

су основне постулате постмодерне идеологије: децентрираност, релативизацију и дискурзивну флуидност. Екстраполацијом ових принципа обележја постмодерне фикције постају жанровска хибридна и диверзификација стилских поступака; према речима Кристофера Батлера, „језик и конвенције текста постали су [у постмодерној књижевности] нешто чиме се треба играти” (Батлер 2012: 32). О жанровској и стилској хетерогености постмодерне стилистике писали су, уз Батлера, и други проучаваоци књижевног постмодернизма: Линда Хачион запажа како су „границе између литерарних жанрова постале флуидне” (Хачион 1996: 27); Умберто Еко у есеју „Интертекстуална иронија и нивои тумачења”, преко термина *double coding*¹, говори чак и о специфичној онтолошкој дуалности (мешавини „високих” и „ниских” уметничких кодова) постмодерних дела (Еко 2002: 198–199). У случају српске постмодерне књижевности, Иван Негришорац писао је о тзв. „ПОСТмодернизму”, струји српске прозе осамдесетих година која је, приближавајући се мотивационом језгру историјске авангарде, улагала нарочите креативне напоре у откривању нових планова „структурације текста”² (Негришорац 1989: 171); о сличним жанровским и стилистичким обележјима постмодерне фикције нарочито се бавила и Ала Татаренко у студији *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (2013).

Романи Војислава Деспотова *Петровградска прашина* и *Андраци, јепури* и остала најважнија чудовита *Петровграда* и *Средњег Баната* показују сличне нагоне ка „структурацији текста”. Њихова мултимедијална разноликост, надреална фантастика и постмодерно третирање наратива представљају места где се жанр дечје укршта са елементима (пост)модернистичке књижевности; скренућемо пажњу да је Бора Ћосић, аутор који је са делом *Mixed Media* био један од предводника српске неоавангардне књижевности средине 20. века, баш у дечјој књижевности видео остварење многих модерних поетских идеала, препознајући дечју поезију као „чудачки спрег [...] финог бесмисла, блиставе комбинаторике [...] [она је] деструктивна, збуњујућа, неубичајена, свим својим правим дометима стално и дубоко ирационална, на средокраћу између јаве и нејаве, сна и несна, умља и безумља, јединственој равни змајевске шалозбилности, ’правог’ и патвореног, ’истинитог’ и ’вештачког’” (Ћосић 1965: 7). Наведени Деспотовљеви романи написани су у облику збирке вињета, где се мемоарским стилем излажу пишчева сећања из детињства. Стил је, заправо, псеудомемоарски – јер је приватна историја о којој аутор пише заправо псеудоисторија, мистификована повест, што је на првом месту наглашено називањем пишчевог родног места „Петровградом” уместо „Зрењанином” – у време Деспотовљевог рођења, 1950, банатски град је већ неколико година, од 1946, носио садашње име, па тако назив „Пет-

¹ Како Еко напомиње, термин *double coding* први је образлагао, и то у контексту постмодерне архитектуре, Чарлс Џенкс.

² Показне примере таквог постмодернизма, који се тежњом за формалистичким иновацијама приближавају и (нео)авангардној традицији, можемо наћи у делима Владана Радовановића, Миролуба Тодоровића, Вујице Решина Туцића, Саве Дамјанова, Ђорђа Писарева и, на крају, Војислава Деспотова.

ров-град” у контексту приче о ауторовом раном детињству представља стилизовани анахронизам који упућује на фикционалност и бајковито „давно прошло време” у којем се прича одвија (Петровград је назив града у доба краљевине Југославије, а Зрењанин је име које добија са рођењем социјалистичке Југославије, па тако промена имена симболично представља упућивање на „другу”, алтернативну историју места). Приповедање је у романима фантазмагорично, уз преплитање реалности и уобразиље; док аутор приповеда о (условно говорећи) стварним личностима, попут чланова породице, суседа и осталих суграђана, или пак о стварним историјским догађајима, попут слетања на Месец или појаве рокенрола, у роману се појављују и ликови духова, анђела, анималистичких чудовишта и других монструма, који заједно обликују фантастичну демографију Деспотовљевог Петровграда. Дело је, на крају, прожето и визуелним елементима, попут фотографија или илустрација.

Говорећи о различитим поступцима у постмодерној прозној форми, Брајан Мекхејл повукао је везу између постмодерних дела која, попут Деспотовљевог, зраче стилском полифонијом, и Бахтинових принципа карневализације³. Бахтин је о карневализацији говорио као о друштвеном, односно културном феномену који се потом трансформисао у књижевни – као што је демонстрирано на примеру Раблеовог стваралаштва – а доминантне особине „карневалског” препознајемо и у поетици постмодерне фикције. Тако, попут постмодерне субверзије Великих наратива, карневал слави (привремено) ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка (Бахтин 1978: 16). Даље, Хачион наводи да постмодернизам „оспорава централизоване, тотализоване, хијерархизоване, затворене системе: оспорава, не уништава” (Хачион: 1996: 80); упоредимо то са Бахтиновим закључком да се у време карневала укидају сви хијерархијски односи, привилегије, норме и закони (Бахтин 1978: 16), односно да је „karnevalska parodija veoma daleko od čisto negativne i formalne parodije novog vremena: negirajući, karnevalska parodija u isto vreme preporuča i obnavlja” (Исто: 18). Као што се може видети, идеологија постмодерне и идеологија карневала имају више од једног места пресека – а још једно налази Мекхејл, лоцирајући историјске корене постмодерног романа у традицији карневала, односно различитим карневалским усменим жанровима (Мекхејл 2004: 172). Док су традиционални жанрови званичне књижевности (official literature) стилски хомогени, карневалска литература је хетерогена и флагрантно „недолична”, мешајући различите стилове и регистре (Исто: 172). Карневалска литература, стога – као што примећујемо на примеру Деспотова – јесте она врста књижевности која је означена стилском хетероглосијом и рекурзивном структуром; Мекхејл на крају закључује да је постмодерна проза у целости својеврсни наследник менипејске сатире и њен „најскорашњи историјски аватар” (Исто: 172).

³ Скрећемо пажњу да се елементима карневализације у поезији Војислава Деспотова, као и утицају „карнивалстичке књижевности” (Рабле, Вијон, Винавер) на његово лирско стваралаштво, детаљно бавио Стеван Брадић у студији *Симулација и гастрономија* (Брадић 2012).

Карневалска литература, додаје Мекхејл, апсорбовала је директно из карневалских пракси и карактеристичну гротескну имажерију људског тела: инверзију „доњих” и „горњих” делова тела, превазилажење граница телеса, претеривањем у описима пробаве, дефекације и копулације, растакања или експлозије тела. На ово запажање можемо се надовезати још једним: да се форма гротескног тела метафорички може упоредити са формом постмодерне фикције. Бахтинова гротескна слика, наиме, карактерише појаву у стању њене промене, „nezavršene metamorfoze” (Бахтин 1978: 33); само гротескно тело настаје прожимањем супротности, као што је оличено у теракотама из Керча, међу којима се налазе и „figure bremenitih starica [...] које се смеју” (Исто: 34). Гротескно тело, укратко, изазива традиционалну естетику складне и довршене лепоте (Исто: 34). Уколико бисмо књижевни текст схватили као метафоричко „тело”⁴, видећемо да Деспотовљеви романи такође прате поетику флуидности и укрштања супротстављених дискурса. Романи *Петровградска прашина* и *Андраци, јепури...* истовремено су и романи и збирке кратких прича, што је поступак циклизације краћих наративних форми који препознајемо из сличних постмодерних књижевних дела која су такође изазивала структурални однос фрагмента и целине, попут Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*, Пекићевог *Новог Јерусалима*, прозно-есејско-визуелних колажа Саве Дамјанова, и Павићевог романа-лексикона *Хазарски речник*. Потом, романи опонашају мултимедијалност дечјих књига инкорпорацијом стилски разнородних визуелних елемената, који укључују како једноставне илустрације и хумористичне фото-монтаже, тако и репродукције барокних дубореза, средњевековних илуминација, као и надреалистичке композиције. Оно што, међутим, раздваја Деспотовљеве романи од дечјих сликовница је чињеница да визуелни елементи у овим романима нису пуки миметички одрази наратива, већ симболички и метафорички продужеци истог – што је нарочито изражено у роману *Андраци, јепури...*, где су бројни делови књиге „илустровани” (понекад доцртаваним) тарот картама, чије дешифровање отвара нове слојеве значења прозног текста. Визуелни елементи, дакле, не чине пропратни, секундарни дискурс у овом романима, већ заједно са текстом чине вербовизуелну целину која више наликује хибридном књижевним облицима попут стрипа или графичке новеле, а мање традиционалној, монотекстуалној књижевности, чиме се потцртава гротескна природа дела, односно његове формалне „незавршене метаморфозе”. Ова два романа, напоследку, заједно чине карактеристичну хипертекстуалну целину. Како у питању нису први део и наставак, нити различите редакције иста текста – него два

⁴ У одређеним неоавангардним, односно постмодерним стилским проучавањима, говорило се о књизи као објекту, односно о књизи као „телу”, где су неуметнички „делови тела” попут белешки приређивача, садржаја, импресума или корица постајали белетристички обликовани. У садржају надреалистичке и прото-постмодернистичке збирке песама *Багдада* (1954) Душана Матића налазимо, на пример, уметнути аутопоетички есеј о поеми *Марија Ручара*, односно поеми *Мајке*; неколико деценија касније (1989), Владан Радовановић приредио је воковизуелни „књиге-објекат” *Поглед низ тело*, у којем се анатомска илустрација песниковог тела преплитала са микропоетским записима, чиме се симболички повлачила линија једнакости између „тела” и „текста”.

различита књижевна дела писана на исту тему, истим стилским поступцима, смештена у исти простор, која се међусобно преплићу и надопуњују – романи *Петровградска прашина* и *Андрачи*, *јеупри* фактички обликују заједничко дело, које међусобном комплементарношћу чини јединствени постмодерни палимпсест, односно „двоструко тело” карневалске гротеске.

Рађање карневалског света

На почетку романа *Петровградска прашина* читамо фикционалну причу о рођењу главног јунака, односно самог аутора (Деспотов 2004: 157–159); на почетку *Андрака*, *јеупра...*, са друге стране, наилазимо на фантастичну повест о постанку читавог карневалског света Деспотовљевог детињства. Прича о првом доласку чудовишта у Петровград, која долази у облику текста из измишљених осамнаестовековних дневних новина *Петровградски гласник* (Исто: 277), написана је у форми која обједињује усмено предање и новински извештај. „Некада давно”, односно у барокној прошлости града, постојао је зид који је служио како се „међу мирољубиве, благе и разумне становнике [...] не би увукла чудна и надамце опасна створенија” (Исто: 278) – све до ноћи када, непажњом стражара, натприродна бића нису успела да продру у град и ту остану и наредних векова.

Овакво постмодернистичко предање (које, осим дискурзивне размене између различитих облика усменог предања – демонолошког и есхатолошког⁵ – и поменуте пародичне испреплетености стилова предања и репортаже, поседује и метатекстуалног јунака оличеног у лику „капетана Деспотофа”, који причу трансформише у историографску метафикцију) има алегоријску природу: дочарава свет људи одвојен од света другости, односно монструма, са митским зидом као граничником. *Речник симбола* наводи неколико онтолошких тумачења симбола „зида”. На почетку, као што је очигледно из површног читања, зид представља „заштитни бедем који затвара неки свет и спречава да у њега продру штетни утицаји *нижег* порекла” (Гербран, Шевалије 2013: 1093; курзив М. Ј.), што кореспондира са одбрамбеном улогом зида чији је задатак био да „устрајно одолева чудовиштима и другим *ситним* зверовима Средњег и Северног Баната” (Деспотов 2004: 278; курзив М. Ј.). Зидине се, међутим, могу тумачити и као означитељи утврђене структуре и поретка; одређена апокалиптична предања говоре о ентропијском осипању различитих верзија „космичког зида” чији ће пад отворити пут сотонским утицајима и владавини Антихриста (Гербран, Шевалије 2013: 1093).

Петровградско предање може се стога читати као алегорија о крају уређеног и рођењу карневалског, хаотичног света. Друштво града Петров-

⁵ Демонолошко предање јесте магијска прича о натприродним бићима, која се притом служи „личним доживљајем и збивањем”, односно психолошком напетомшћу и живописномшћу описаних ликова и амбијента (Милошевић-Ђорђевић 2006: 172). Етиолошко предање је „врста народне прозе о пореклу појава у природи и друштву, о настанку света...” (Исто: 173). Приповест на почетку Деспотовљевог романа обједињује елементе оба ова поджанра усменог предања.

града би у том случају метафорички опонашало свет службеног празника и званичног црквеног ритуала у којем постоје јасни хијерархијски односи (више–ниже) и прописане норме и забране (које свет деле на град и простор ван града, где се крију штетне силе). Пад петровградског зида симболично је укидање претходног поретка – *укидање*, дакле, у смислу рађања новог, а не уништења старог, јер улазак чудовишта у простор града у Деспотовљевом роману не представља победу монструма или пораз људи, већ тренутак њиховог међусобног мешања („Чудовишта, узроци свих градских чуда, одомаћила су се у Петровграду као у рођеној кући”, Деспотов 2004: 273). Како петровградска чудовишта у метафоричком смислу представљају гротескно отелотворене табуе смрти, пожуде и уопште чулности и телесности, њихова инфилтрација и потоње „одомаћивање” симболички представља креирање флуидног друштва које живи у карневалском свету ослобођених инхибиција и превазиђених норми. Пад петровградског зида би у том смислу пре значео *поновно обнављање* заједничког света, него постанак новог. Како истичу Гербран и Шевалије (2013: 1093), средишње значење симбола зидина управо говори о несретном раздвајању оних који су блиски: „одвајање прогнане браће од којих су опстали, раздвајање породице, одвајање Бога од створења, владара од народа – зид је прекинута комуникација са двоструким значењима: сигурност и гушење, одбрана и тамница”. Крај нормираног и подељеног света Петровграда уједно је и почетак магијско-фантастичног. Чудовишта га не покоравају, него постају његови нови грађани.

Гротескна чуда и чудовишта

Чудовишна створења у овим романима задржавају архетипске особине чудовишта као натприродних, односно демонских бића која наносе штету људима и људском друштву, а начин на који то чине типично је *гротескан* и укључује изражену прождрљивост или опседнутост оним деловима тела где је оно, према Бахтину, отворено за спољни свет, односно где свет улази у тело или из њега избија (Бахтин 1978: 34). Чудовиште „штрк” напада голе делове тела, а опонашајући *modus operandi* овог створења, један плавокоси младић је „превише гурнуо главу под пласирану сукњу удовице Ђинке Жабине, [...] тамо нестао и вратио се тек у недељу” (Деспотов 2004: 299). „Краљевска бегејска белоушка, змија коју је после хиљаду година пробудио ватромет” прогутала је неколико лампiona и два ватрогасца (Исто: 201); сличну натприродну прождрљивост проналазимо и код сродних анималних бића попут „сома [...] дворске рибе румунског краља” (Исто: 204) у чијој утроби проналазе „поред сувог злата и брушеног камења, и једног шпанског играча фламенка” (Исто: 228), односно „дебелог” јапанског шарана који живи у фонтани Градске баште и храни се новчићима које шетачи бацају у воду (Исто: 240). Једно пак антропоморфно гротескно чудовиште препознајемо у лику аветињског разбојника-це Егедe, који-а једе сву шунку и сланину са домаћинских тавана.

Андрогина природа овог бића (назив „егеда” у војвођанском говору означава ружњу особу женског рода, али ликови у роману ово створење описују у мушком роду, као „неког Егеду”), заједно са изгледом „мршаваг створења са надувеним стомаком (Исто: 300) упућују нас на слику гротескног тела које је у већ поменутој „незавршеној метаморфози”, односно тела које садржи „*два tela u jednom; jedno – које гађа и odumire, drugo – које се заčinje, носи u utrobi i гађа*” (Бахтин 1978: 34)⁶. Слично гротескно наглашавање телесних отвора, испупчења, избочина и изралина, поново у комбинацији са наношењем штете натприродном прождрљивошћу, проналазимо и у „Незаситим врапцима”, бићима надувених стомака и назубљених кљунова, као и у њиховом апетиту за црепове петровградских кућа (Деспотов 2004: 303).

Оно што одваја Деспотовљева чудовишта од „традиционалних” демонских бића јесте чињеница да њихове појаве и деловања нису застрашујуће, већ увек хумористичне – као што се уочава и у претходно наведним примерима. У роману *Андраци, јепури...* појављује се и највећи „монструм” хришћанске митологије, Антихрист, који „штету наноси” тако што дуби на глави и изводи „којекакве егзибиције”, тиме плашећи једну бабу (Исто: 316). Разлику између „страшног” и „смеховног” приказа Антихриста управо Бахтин наводи како би повукао одступање које постоји између два типа гротеске, средњовековне и романтичне:

U dijabolerijama srednjevekovnih misterija, u smehovnim zagrobnim prividenjima, u parodičnim legendama, u fabloima i slično, đavo je veseli ambivalentni nocilac nezvaničnih gledišta, svetosti naopako, predstavnik materijalno-telesnog dole i tome slično. On nema ničega strašnog i tuđeg. Ponekad su đavoli, kao i sam pakao, samo smešna strašila. U romantičarskoj groteski pak đavo dobija karakter nečeg strašnog, melanholičnog, tragičnog. Infernalni smeh postaje mračan, zluрад smeh (Бахтин 1978: 50).

Деспотовљев Антихрист, заиста, представник је телесног, представљајући притом метафоризацију полног сазревања младих. У причи се појављује када јунакова/ауторова сестра почне да се „ноћу цокће и цмаче” (Деспотов 2004: 316) са већ споменутих плавокосим момком, а визуелно је представљен у виду петнаестке, карте Велике Аркане Марсејског тарота – са том изменом што су му, у интервенцији Деспотова-писца, доцртане панталоне које прекривају његов иначе обнажен доњи део тела. Деспотов ће доследно пратити поетику средњовековне гротеске и у приказивању осталих кризних тренутака, односно иницијацијских обреда, персонификованих у виду разних створења и авети. Смрт деда Каменка у *Петровградској прашини* пропраћена је оцртавањем његовог *насмејаног* лика на главицама купуса, што не указује само на карневалски, односно смеховни однос према смрти, него поново демонстрира гротескну игру са „*biljnim [...] i ljudskim oblicima koji prelaze jedan u drugi kao da se рађају jedan iz drugog*” (Бахтин: 41) – игру коју налазимо и у лику несташног дечака Фратуца којем су из колена „од сталног клечања по казни изникле мале зеленкасте стабљике кукуруза” (Де-

⁶ Егедин наглашени стомак тако се може двоструко тумачити: и као знак гојазности и као симбол бременитости.

спотов: 202). Сва чудовишта Петровграда у подједнакој мери представљају „смешна страшила”, односно јукстапозицију хумора и хорора, чиме се бахтиновска поетика карневалног, још једном на примеру ових дела, укршта са поетиком децје књижевности и њеног „шалозбиљног” одношења према табуима одраслог света.

ЛИТЕРАТУРА

- Батлер 2012: К. Батлер, *Постмодернизам, сасвим кратак увод*, Београд: Службени гласник.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Брадић 2012: С. Брадић, *Симулација и гастрономија: режими чулности и аспекти идентитета у песништву Војислава Деспотова*, Београд: Службени гласник.
- Гербран, Шевалије 2013: А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Београд: Стилос.
- Деспотов 2004: В. Деспотов, *Романи*, Зрењанин: Народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Мекхејл 2002: В. McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York: Routledge.
- Милошевић-Ђорђевић 2006: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке: обликовање и облици усмене прозе*, Београд: Чигоја штампа.
- Негришорац 1989: И. Негришорац, *Колачи постмодернистичког нонсенса: прилог истраживању обмане и савршенства*, у: С. Дамјанов, *Колачи, обмане, нонсенси*, Београд: Филип Вишњић.
- Ћосић 1965: Б. Ћосић, *Децја поезија српска*, Нови Сад: Матица српска.
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма (историја, теорија, фикција)*, Нови Сад: Светови.

Miloš S. Jocić

CARNIVALISATION IN VOJISLAV DESPOTOV'S NOVELS *PETERSBURG DUST AND FIENDS, BOGEYMEN AND THE OTHER MOST IMPORTANT MONSTERS OF PETERSBURG AND MIDDLE BANAT*

(Summary)

By interpreting the postmodern nature of Vojislav Despotov's novels *Petrovgradska prašina* and *Andraci, jepuri i ostala najvažnija čudovišta Petrovgrada i Srednjeg Banata* we will try to gain insight as to how these works emulate the elements of carnivalization, or rather – how the stylistic heterogeneity of the postmodern novel in broader sense can be linked back to carnivalistic literature and its predecessor, the Menippean satire. Second part of this paper will try to interpret those elements of Despotov's prose that can be described as “carnivalistic”. The focus of our reading will be specific nature of Petrovgrad's origin story as well as the myriad of Despotov's grotesque characters.

Слободан В. ВЛАДУШИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 9. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

СМИСАО КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ КОД РАБЛЕА И ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

У раду се полази од Бахтинових анализа поетичких и филозофских везе између културе карневала и Раблеове књижевности. У светлу тог увида, анализира се и веза Симовићеве поезије и карневалске културе. Ослањајући се на рад Лидије Делић, у тексту се сугерише да у једном делу Симовићевог песничког опуса долази до преузимања поетичких црта карневалског наслеђа, али и до негирања њиховог карневалског смисла, односно карневалске слике света. Оригинални допринос овог рада јесте у томе што он указује на постојање другог, мање запаженог низа Симовићевих песама („Глад“, „Тањир пасуља“ и неколико других песама) у којима је поетичка веза са карневалом шифрована. Ове песме, међутим, посредују основну црту карневалске слике света, а то је снижавање духовне на материјално-телесну сферу, при чему то снижавање у карневалу, али и у анализираним Симовићевим песмама, није проста негација старог света, већ истовремено и афирмација новог. Тиме се овај низ песама разликују од низа Симовићевих песама које истиче Лидија Делић, код којих поетичке црте карневала сугеришу модерно, нихилистичко искуство.

Кључне речи: карневал, слика света, поетика, нихилизам, гротеска.

Анализу смисла карневализације код Раблеа и Љубомира Симовића, започећемо, као што је и очекивано, поменом Бахтина и његовог капиталног дела *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* у коме велики руски теоретичар испитује однос између карневалске културе и Раблеове књижевности. Бахтин показује да се овај однос испољава у две сфере: једна је поетичка, а друга филозофска. Дакле, Раблеова књижевност и култура карневала деле иста поетичка начела, те исти поглед на свет. Ове две сфере су, дакако, уско повезане.

Навешћемо само један пример који сведочи о тој повезаности: то је Бахтинова анализа гротескног реализма који је присутна у карневалу, али и код Раблеа. Основно својство гротескног реализма по Бахтину јесте „сниžavanje,

* svladusic@ff.uns.ac.rs

to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu” (Бахтин, 1978: 28). Моменат снижавања је дакле, важна поетичка црта гротескног реализма. Међутим, Бахтин ће врло брзо тој поетичкој црти придодати и увид у смисао који снижавање посредује: „Сниžаванje kopa telu grob radi novog rađanja. Otuda ono nema samo uništavajuće značenje koje negira, nego i pozitivno značenje preporoda: ono je ambivalentno, ono istovremeno i negira i afirmiše” (Бахтин 1978: 29–30).

Бахтин истовремено указује на два момента гротескног реализма: први је његова поетичка константа, а то је снижавање духовног на ниво материјално-телесног; други моменат чини његова филозофска компонента, коју разоткрива увид да снижавање представља синтезу умирања и рађања, односно негације и афирмације.

На овом месту у Бахтиновој анализи Раблеове књижевности и културе карневала на сцену може да ступи историја. Наиме, поетичка црта гротескног реализма, а то је снижавање духовног на ниво материјално-телесног, може се понављати (а и понавља се) у даљем току књижевности, али то понављење не мора више да посредује исти филозофски смисао, односно исту слику света. Поетичко-формални аспекти културе карневала могу да преживе постепено исчезавање карневалске слике света. То сугерише и Бахтин, када примети да:

[...] književna parodija, kao i svaka parodija, snižava, ali to snižavanje ima čisto negativan karakter i lišeno je obnoviteljske ambivalentnosti. Zbog toga i parodija kao žanr i svako drugo snižavanje u uslovima novog vremena nisu mogli, naravno, da sačuvaju svoj raniji ogroman značaj (Бахтин 1978: 30).

Бахтинова примедба јасно указује да поетичко снижавање духовног на материјално-телесни ниво не мора нужно да припада култури карневала, односно да иста поетичка црта у промењеним друштвено-историјским околностима, не мора да посредује исти смисао, односно исту слику света. Одавде произилази да је Рабле за Бахтина карневалски романописац не само зато што користи поетичке црте културе карневала, или пак карневалске, уличне говорне жанрове, већ и зато што код овог писца поменуте поетичке црте и жанрови посредују карневалску слику света која је оличена у негацији старог и афирмацији новог света.

Проширујући анализу веза између Раблеове књижевности и културе карневала са формално-поетичког аспекта на филозофски аспект, Бахтин је у стању да веома проницљиво реконструише трансформацију гротеске у каснијој историји књижевности. Он може да укаже на разлике између карневалског, гротескног реализма са једне стране, те романтичарске и модерне гротеске са друге стране. Бахтин непрекидно има у виду да се слика света коју посредује гротеска мења: на пример, у романтизму, гротеска упућује на став индивидуе према свету, те тако губи онај општенародни карактер који је имала у карневалу. Модерна гротеска опет упућује на то да је некада присни свет сада постао стран, те да та страност борави сада и у самом субјекту; таква

туробна, модерна гротеска, сасвим је другачија од карневалске гротеске која установљава могућност другог (а не страног) света, не познаје индивидуу издвојену из народа/карневала, док коначности смрти супротставља веселу слику света који нестаје и обнавља се у исто време.

Шта нам, дакле, Бахтинова истраживања поручују у методолошком смислу? Ево једног могућег одговора: она нам сугерише да приликом анализе веза између модерне књижевности и карневалске културе није довољно анализирати само њихове поетичко-формалне сличности, већ истовремено треба обратити пажњу и на слику света коју у модерном књижевном делу посредују поетичке црте карактеристичне за поетику карневала. Отуда, када кажемо карневализам, треба да обратимо пажњу и на поетичке црте културе карневала – али и на слику света које оне посредују.

На овај начин, неприметно, ступамо и у поље књижевних вредности: уколико се у модерном књижевном делу гротеска појављује само у полемичком контексту према гротесци у карневалу, тачније, уколико слика света коју посредује модерна гротеска тек негира слику света карневалске гротеске, онда је упутно поставити питање о вредности таквог модерног књижевног дела. Наиме, модерно књижевно дело би тада било само документ времена у коме настаје, а не више и покушај да се властита епоха уоквири, да се сагледа из једне спољне позиције коју, парадоксално, нуди управо другачија (карневалска) гротеска која посредује другачију слику света од модерне. То наравно, не значи да би једноставно преузимање слике света коју посредује карневалски, гротескни реализам, само по себи, подигло вредност одређеног модерног књижевног дела – то би био пуки анахронизам – али значи да вредност тог дела зависи од комплексности односа према карневалском наслеђу, а не тек од једноставне и догматске негације тог наслеђа.

Ова прелиминарна теоријска разматрања неопходна су нам за контекстуализацију односа између карневализма у поезији Љубомира Симовића и Раблеовог књижевног дела, које, као што је то Бахтин убедљиво показао, сумира карневалску културу и у сфери поетике и у сфери смисла, односно слике света коју карневал посредује.

Разуме се, то да постоји веза између Симовићеве поезије и културе карневала није никакав нов и оригиналан увид. О томе су већ писали књижевни критичари. За ову прилику издвојили бисмо рад Лидије Делић „Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића”, који већ својим насловом недвосмислено упућује на ову везу. У закључку рада, ауторка подвлачи комплексност односа Симовићеве поезије и карневалске културе: најпре, она сасвим тачно закључује да се „цела једна линија жанровски и тематски хетерогеног песништва Љубомира Симовића ослања [...] на традицију везану за карневал и карневалску културу” (Делић 2009: 486), да би затим нагласила и елемент разлике:

Међутим, код Симовића се јавља и битан отклон од значење које слике гозби, обиља хране и смрти имају у празничном, карневалском контексту. Наиме, у Симовићевој поезији је – као у модерном песништву и модерној књижевности уопште – дошло до раздвајања карневалске форме од ритуалног карневалског значења (Делић 2009: 487).

Запажања Лидије Делић о односу Симовићеве поезије и карневалског наслеђа су тачна и треба их узети у обзир приликом даљих истраживања поезије овог песника. Међутим, постоји и једна нит Симовићеве поезије која не тежи толико да негира смисао карневала, колико да, на неки начин, модернизује то наслеђе, како би се оно могло појавити и у другачијем епохалном контексту, а да притом не буде рецепирано као анахроно. И сама Лидија Делић је на том трагу када је у последњем пасусу поменутог рада извела следећи закључак: „Симовићу, међутим, није остао стран ни хуморни, весели, ругалачки поглед на све, што његову поезију, местимично, не само формално већ и по духу и смислу чини блиском карневалској култури и њеном ведром оптимизму” (Делић 2009: 487).

Овај врло инспиративан навод Лидије Делић настаје на основу кратке анализе „Ругалица о вину”, те „Молитве светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад”. Ауторка овде указује на, пре свега, пародични аспект обеју песама које се подсмевају и ругају официјелној (српској) средњовековној и хришћанској култури.

Међутим, по нашем мишљењу, ова црта Симовићевог певања је знатно развијенија него што се то чини на први поглед и не може да се сведе на две поменуте песме. Сматрамо да код Симовића постоји једна група песама која шифровано упућује на карневалско наслеђе, односно на карневалску слику света. То наслеђе није видљиво на први поглед, али се његово присуство испољава у току процеса интерпретације песме. Издвојили бисмо у том смислу песме „Глад” и „Тањир пасуља”. Песму „Глад” ћемо цитирати у целости:

Из ове глади
из овог пепела
из овог смрада, мрака
глиба који кључа

ни овако лаког, кост и кожа
просењеног, просејаног, сенку
– нема ме ни 38 кила –

у ведрину
изнела ме не би
ни анђеоска крила
ни Хелијева запрега
ни Мојсијева мишица и нога

ал би
точак
сира ливањскога! (Симовић 1999: 202).

У овој песми се може добро видети момент шифровања карневалског наслеђа у модерној поезији. То наслеђе је прикривено, али је присутно на нивоу слике света. На ову прикривеност карневалског искуства упућује, пре свега, ситуација глади. Мотив глади одудара од карневалске слике света, о чему сведоче не само обилни низови пића и хране код Раблеа већ и низови

хране у оним Симовићевим песмама у којима су критичари већ препознали везу са карневалском културом; такве су песме „Гозба” и „Велики риболов”. Дешифровати мотив глади у овој песми значи видети да глад овде не посредује аскетизам који своје исходиште има у хришћанској слици света. Глад овде није пост. Глад у цитираној Симовићевој песми има, заправо, двоструки карактер: метафоре „пепела”, „смрада”, „мрака”, „глиба”, креирају симболичко-духовни карактер глади – она постаје стање духа, стање свести, а не тела. Међутим, та духовно-симболичка црта иронизована је и употпуњена навођењем егзактне тежине лирског субјекта – 38 кила – чиме се мотив глади материјализује.

Одлучујући моменат за разумевања ове песме је херменеутичко откриће да се ова двострука глад (духовна и материјална) не може задовољити на духовно-апстрактном нивоу, који је сугерисан симболима хришћанског, античког и јудејског мита: крилима анђела, Хелијевом запрегом, или Мојсијевим мишицама и ногом. Она се може задовољити само материјално-телесним принципом, који подржава мотив ливањског сира. Опозиција између афирмисаног материјално-телесног принципа и негираног духовно-апстрактног принципа сугерисана је количином хране (точак сира) као и знаком узвика на крају песме, који одудара од стања духовне скрушености, скрушености молитве, на пример. Напротив, рекли бисмо да тај узвик сугерише одушевљеност тела које се нахранило и које тако нахрањено оживљава. Завршетак ове песме зато дочарава управо карневалску слику света, у коме се негирање духовне хране (мит), па тако и духовности, путем мотива материјалне хране (точак ливањског сира) истовремено преображава у афирмисање новог живота, који настаје када се у изгладнело тело унесе храна.

Овде се тумачење ове помало занемарене Симовићеве песме, наравно, не завршава. Критичар склон деконструкцији могао би да приговори како у овој песми тај ливањски сир недостаје, односно како те материјалне хране заправо нема. Она постоји само као нада. Тада би сир који се дозива, али кога нема, постао симбол невидљивог, па би тако из сфере материјалности прешао у сферу онога што негира, а то је оно духовно, невидљиво. Ова песма би тада постала још један пример демановске алегорије нечитљивости. Међутим, чак и тада би ова песма садржала карневалску слику света као једну од могућности читања: она негира духовно-апстрактни принцип у име материјално-телесног, истовремено афирмишући свет који настаје из те негације – у тој могућности би била ситуирана карневалска слика света. Супротно, невидљивост сира, његова идеалност, означавала би тада (нужну) модерну дистанцу од карневалске слике света, која тај свет не негира колико га „пакује” тако да може да се појави у модерном времену.

Анализираној песми „Глад” сродна је песма „Тањир пасуља”, која се завршава стиховима:

„Погнуте главе
почињем да једем
једем озбиљно
једем полако

тај пасуљ ми
 све грехове
 прашта” (Симовић 1999: 214).

Цитирана последња строфа песме представља поенту која се може разумети као још једна варијација канрневалске афирмације материјално-телесног принципа у односу на духовни: овде се гестови и термини духовности (погнута глава, праштање грехова) перветирају тако да подржавају материјално-телесни феномен хране која се уноси у стомак: та храна је пасуљ, и пасуљ је тај који опрашта грехе, а не Бог. И овде је присутно шифровање карневалског искуства: обилни низови хране су замењени једним тањиром пасуља, што свакако, донекле прикрива карневалско исходиште ове песме. Међутим, то исходиште се може реконструисати херменеутичким увидом који потврђује да се у песми испољава карневалско снижавање духовног на раван материјално-телесног, уз помоћ мотива хране: грехове не прашта неки духовни ентитет, већ нешто материјално – храна. Јасно, праштање грехова је увод у нови живот, па се тако и у овој песми негирање духовног момента материјалном храном (пасуљем) истовремено преображава у афирмацију новог живота.

На сличан механизам снижавања духовног у име материјално-телесног наилазимо и у песми „Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици”. На први поглед, топоним песме (Турица), као и простор одвијања песме („кујна” на пољопривредном добру) упућују тумача на групу Симовићевих песама у којима је истакнут веристички моменат. Критика је ову веристичку компоненту Симовићевог певања већ уочила (в. Ђорђевић 1996). Међутим, пажљивије читање конкретне песме указало би и на присуство карневалског механизма описаног у претходно цитираним песмама: духовно се овде и снижава на ниво материјално-телесног путем хране. Поменути механизам проналазимо и у песмама „Преображење” и „Бог олује у лугарници”, које описују силазак богова на земљу што може схваћено у контексту поступка инверзије (Микић 1996: 28), али и као особен тип снижавања духовног на ниво материјално-телесног уз помоћ мотива хране.

Поменуте песме потврђују да у Симовићевом опусу постоји нит песама које поседују шифровано карневалско наслеђе оличено, пре свега, у карневалској слици света, која се донекле полемички наслања на поетичке црте карневалске културе, односно препознатљиве карневалске слике, као што су низови хране и пића.

На овом месту треба обратити пажњу на битну полемичку карактеристику наведених песама у односу на добро познате Симовићеве песме „Гозба” и „Велики риболов”, у којима се присутна врло јасна полемика са карневалском сликом света. Наиме, док у потоњим песмама мотив хране сугерише пре свега модерно, ниҳилистичко искуство, односно искуство апсурда, у песмама као што су „Глад”, „Тањир пасуља”, „Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици”, „Преображење” храна губи своју модерну, ниҳилистичку ауру. Сасвим супротно, снижавање духовног путем хране на материјално-телесно, овде сугерише рађање новог живота или одржање

живота, што је управо супротно нихилистичким исходима песама „Гозба” и „Велики риболов”: у првој „ – поједене звери једу нас изнутра” (Симовић, 1999: 18), док се у другој „не зна ко ће кога вечерати на жару” (Симовић, 1999б: 77). Као што видимо, у обе песме је живот лирског субјекта угрожен, што је знак продора нихилистичке свести у карневалску слику света, у коме су низови хране, сасвим супротно, сугерисали радост и ведрину живота.

Такође, треба обратити пажњу и на феномен шифрованог карневалског наслеђа. Јасно је да у модерном свету непосредна тематизација карневалске слике света уз помоћ поетичких црта карневала или карактеристичних карневалских слика више није могућа. Да би се карневалска слика света сугерисала, да би се карневалско искуство амбивалентног снижавања духовног на ниво телесно-материјалног испољило, потребно је то искуство на неки начин шифровати. Песме којима смо посветили највише простора у овом раду нису, дакле, тек копија поетичко-филозофског склопа карневалске књижевности. То значи да се и оне, у неку руку, полемички односе према том комплексу. Међутим, та полемичност је другачије врсте од оне коју можемо наћи у песмама попут „Великог риболова” и „Гозбе”, у којима се јасно изражене тематске и поетичке црте карневала (низови хране и топос изокренутог света) подешавају тако да посредују слику света модерне, а не карневалске гротеске.

У Симовићевој поезији наилазимо, дакле, на два типа односа према карневалској слици света: један је афирмативан, други је негаторски. Модерном читалачком сензибилитету свакако је ближи онај модерни, негаторски тип односа, јер карневалско исходиште песме ту није шифровано, а њен филозофски исход одговара нихилистичком хоризонту епохе. Међутим, као што смо видели на примерима песама „Глад” и „Тањир пасуља” (као и осталим из тог круга, које смо само поменули), код Симовића постоји и афирмативан однос према карневалској слици света.

Ова комплексност свакако говори у прилог вредности Симовићевог опуса: песник се очигледно није задовољио само (модерном) афирмацијом материјалног-телесне сфере света, која у модерним временима упућује на нихилистичко искуство света. Ту неминовност, сасвим хуманистички, Симовић је покушао да релативизује и другачијим типом песама у коме шифровано карневалско искуство упућује на могућност афирмације материјално-телесног принципа које се неће завршити у нихилизму.

Није нужно бирати између карневалско-традиционалне и модерно-нихилистичке сфере Симовићеве поезије: важније је разумети зашто се оне појављују упоредо, зашто Симовић настоји да у свом опусу заузме, истовремено, различите позиције у погледу односа према духовном и материјално-телесном. У питању је можда особен начин на који Симовић изражава властиту склоност ка тоталности, коју проналазимо како у Броховим поетичким разматрањима модерне књижевности¹, тако и у зачецима социологија знања

¹ У том смислу треба читати Брохово схватање уметности, па тако и књижевности, којој је „posebном sudbinskom konstelacijom [...] dodeljen zadatak da bude žižom anonimnih sila epohe, da

код Карла Манхајма.² Парадоксално, управо та воља за тоталним повезује средњовековни карневал који обузима цео град и модерну књижевност која тежи сагледавању целине епохе, ма колико јој је посао отежан услед осећања затамњености смисла света.

У тренутку када ова воља за тоталним буде напуштена у име постмодерног увида (или вере) у немогућност њеног остварења, имплицитно се отвара могућност заснивања партикуларних књижевности које се темеље било на жанровским посебностима текста било на идентитетским посебностима аутора текстова. Жеља за тоталитетом и афирмисање ове жеље тада уступа место идеолошком и економском радикализму, који нужно оставља траг и на самој књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Брох 1979: Н. Брох, *Pesništvo i saznanje*, Ниш: Gradina.
- Делић, 2009: Ј. Делић, Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића, *ЛМС*, год. 185, књ. 484, св. 4, 478–487.
- Ђорђевић 1996: Ч. Ђорђевић, Веристички поступак у песништву Љубомира Симовића, *Повеља*, бр. 1, 36–41.
- Манхајм 1968: К. Манхајм, *Ideologija i utopija*, Београд: Nolit.
- Микић 1996: Р. Микић, Инверзија и лирски опис, *Повеља*, бр. 1, 18–28.
- Симовић 1999: Ј. Симовић, *Изабране песме I*, Београд: Стубови културе.
- Симовић 1999б: Ј. Симовић, *Изабране песме II*, Београд: Стубови културе.

Slobodan V. Vladušić

THE SENSE OF CARNEVALIZATION IN RABELAIS AND LJUBOMIR SIMOVIĆ

(Summary)

The paper opens with Bakhtin's analyses of poetic and philosophical links between the culture of the carnival and Rabelais's literature. In the light on such an insight, we also analyze the connection between Simović's poetry and carnivalesque culture. Referring to Lidija Delić's text, the paper sug-

ih okuplja u sebi, kao da je sama za sebe duh vremena, da unosi red u njihov haos i da ih na taj način podređuje vlastitim ciljevima" (Брох 1972: 149).

² Манхајм у свом делу *Идеологија и утопија* овако афирмише вољу за тоталношћу: „Totalnost stoga, u našem smislu, ne znači sagledavanje koje se može pripisati samo nekom božanskom oku, sagledavanje koje je neposredno i jednom zauvek važeće, niti znači relativno u sebe zatvorenu sliku koja teži ka potpunom miru. Totalnost znači usmerenost ka celini, usmerenost koja obuhvata u sebi partikularne načine gledanja i neprestano probija njihove granice; ova usmerenost se korak po korak sve više širi u prirodnom procesu saznanja, a za cilj ima ne neku dokrajčenost koja bi bezvremeno važila, nego maksimalno moguće proširenje vidnog polja" (Манхајм 1968: 86).

gests that one segment of Simović's poetic opus assumes poetical traits of the carnivalesque tradition, but as well the negation of the essence of the carnival, that is, the carnivalesque image of the world. The originality of this paper resides in the pointing out of the second, less known sequence of Simović's poems ("Glad" ["Hunger"], "Tanjir Pasulja" ["Bean Plate"], and several other poems) in which the poetic relation to the carnival is coded. However, these poems possess basic traits of a carnivalesque image of the world, which is a reduction of the spiritual sphere down to the material-corporal sphere, whilst the reduction in the carnival, and in Simović's poems we analyze, is not a mere negation of the old world, but it simultaneously presents an affirmation of the novelty. This is what differentiates this sequence of poems from the other Simović's sequence as noted by Lidija Delić, in which the poetic traits of the carnivalesque suggest a modern, nihilist experience.

Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ*
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА МИТСКИХ САДРЖАЈА – „ПУТОВАЊЕ У ГРЧКУ” ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

У овом раду настојали смо да осветлимо карневализацију митских садржаја у поезији Љубомира Симовића. За анализу употребили смо песме из циклуса „Путовање у Грчку”, јер се у њима јавља карневализација митских садржаја остварена на различите начине. Том приликом смо настојали да покажемо да се у Симовићевој поезији јављају такве песничке слике у којима се карневализација остварује или путем интонације или путем гротескног споја, који, заправо, показује јаз између античког света и савременог света, коме припада лирски субјекат из ових песама.

Кључне речи: песма, „Путовање у Грчку”, карневализација, мит, гротеска.

Љубомир Симовић спада у песнике који су у своја дела често и са нарочитом намером укључивали митске садржаје. У његовој поезији сусрећемо се са неколико различитих начина на које митски садржаји постају део песничког света, односно песничке слике. Један од њих је дивинизација свакодневних садржаја профаног живота (храна, пиће, жена), који, како то Радивоје Микић закључује, постају привлачни и за богове (Микић 2013: 53), потом укључивање митолошких елемената у приказивање радњи, које већ по својој природи подразумевају и елементе ритуала – сахрана и сл. Трећи вид укључивања митологије, а он ће и бити предмет наше пажње, јесте приказивање митских садржаја у самој песми, али из једне онеобичене перспективе. У основи те перспективе налази се карактеристично средство које Симовић често употребљава у својим књижевним делима, а реч је о инверзији. Употребљавајући инверзију у приказивању митских садржаја, песник ствара сасвим особене песничке слике. Логика изокренутости, која је карактеристична, по Бахтину, за карневалске форме, заправо се код Симовића веома лако доводи

* livijaekmecic@yahoo.com

у везу управо са инверзијом. У том контексту сасвим је оправдано говорити о карневализацији митских садржаја у појединим Симовићевим песмама, а о самом феномену карневализације у поезији песника о коме је реч већ се говорило у литератури.

Када се говори о Симовићевом делу, било да је реч о поезији или о драми, важно је имати у виду да је једна од основних одлика његове поетике увођење свакодневних садржаја у свет песме. Односно, Симовић припада и оној групи писаца који у своја дела веома често укључују садржаје из стварног живота. Преплићући такве садржаје са онима који потичу из митова, Љубомир Симовић ствара песничке слике у чијој се основи веома лако препознаје гротеска, односно карневалско виђење света, али у једној модерној и особеној форми. У циклусу песама „Путовање у Грчку” управо наилазимо на ситуацију да је цео циклус настао на подлози нечега што бисмо назвали туристичким обиласком знаменитости у Грчкој. На то нас песник упућује, како насловом циклуса, тако и насловом прве песме, а он гласи „Албум фотографија из Грчке”. Међутим, атмосфера у циклусу, у којој преовладава елемент тривијалног, остварује се посредством перспективе из које лирски субјекат посматра све оне знаменитости с којима се среће, а које га истовремено подстичу да из особене перспективе говори и о појединим митским садржајима. На тај начин, песник заправо митске садржаје чији је карактер по својој природи узвишен, прелама кроз перспективу лирског субјекта, чије је виђење света око себе површно. Преломљени кроз такву перспективу, митски садржаји добијају карактер бизарног. Истовремено, сам лирски субјекат приказан је као биће ослобођено табуа и веровања, каква се везују за човека времена у коме настају митови. О чему је реч, заправо се најбоље види из позиције лирског субјекта у песми „Албум фотографија из Грчке”.

Позиција лирског субјекта од самог почетка песме указује на то да се на садржаје који се у књижевној традицији везују за античку Грчку гледа из једне нове перспективе. Ту перспективу веома пластично обликују прва три стиха: „Ми смо у Грчку ушли код Ћевђелије. / Ту још нисмо срели ни један кип. / Кипове смо видели после, у Делфима” (Симовић 2008: 85). Увођењем дијалогске компоненте кроз коју се наговештава тип лирског субјекта, а реч је о оном типу туристе чија перспектива подразумева тривијално, Симовић вешто припрема подлогу за особено приказивање митских садржаја. Преломљени кроз перспективу оваквог лирског субјекта, митски садржаји бивају унижени, јер се најпре доводе у везу са нечим што је свакодневно и безначајно, као што је фотографисање лирског субјекта: „У Делфима је и пупак света, омфалос, / крај тога пупка ја сам се фотографисао!” (Симовић 2008: 85). Унижавање митских садржаја кроз перспективу из које се приказују има у себи једно од начела карневализације, а то је гротеска. Сама гротеска, како је на то указао Бахтин, „postaje oblik za izražavanje subjektivnog, individualnog odnosa prema svetu” (Бахтин 1978: 46). То је веома важна компонента читавог циклуса „Путовање у Грчку”, а нарочито је наглашена управо у иницијалној песми. Нови однос према свету, који се огледа у односу лирског субјекта према митским садржајима, укључује и ослобођеност од табуа, јер се *омфалосу*

– пупку света – приступа као нечем опредмећеном и нечем што је за човека нашег времена постало туристичка атракција. Стављајући једну ефемерну ствар у први план, а то је фотографисање лирског субјекта, песник сугерише висок степен неразумевања два света, који почивају на различитим мерилима вредности. За свет који представља лирски субјект омфалос је стуб, крај којег се треба фотографисати, док за древни антички свет омфалос има првенствено важну духовну вредност. Омфалос је

„из Делфа, центра култа Аполона; тај бог, пише Платон, традиционални тумач религије, поставио се у центар и на пупак земље да би водио људски род. [...] Према Пиндару омфалос из Делфа није био само центар стварног света: он је симболизовао пут комуницирања између три нивоа постојања, или три света: живог човека на земљи, подземног боравашта мртвих, божанства” (Шевалијер, Гербран 2013: 635–636).

Исти тип унижавања може се наћи и у следећој строфи, с тим што се оно овде проширује и сасвим доводи у везу са нечим што по Бахтину припада материјално-телесном и ономе што је доле. „Ово овде је Касталијски извор. / Ту смо се сликали седамнаестог петог¹. / То је некад било велика светиња, / сада остале само рупе и вода” (Симовић 2008: 85). Профанизација онога што је некад било велика светиња остварује се тако што песник доводи у везу нешто што је свети извор и нешто што се везује за тривијално и нечисто, као што је рупа. Карневализација се остварује управо кроз оно што Бахтин именује као топографску логику: *пребацити врх доле* (1978: 96). Међутим, Симовићево преосмишљавање митских садржаја нема карактеристику коју ова логика остварује – а то је „zbaciti visoko i staro, gotovo i завршено – у материјално-telesni ракао ради смрти и новог рађања (obnavljanja)” (Бахтин 1978: 96). Песник нам заправо кроз карневалски однос према свету, указује на једну појаву која се везује за модерно доба, а реч је о деградацији нечега што је у прошлим временима имало статус високе вредности. На тај начин писац проговара о једном важном проблему, а посредством увођења фамилијарног говора у песму, гради комику, која у Симовићевој поезији подразумева подсмех према оваквом виђењу онога што има статус класичне вредности.

¹ Стихови *Ту смо се сликали седамнаестог петог*, као и они којима почиње песма, а који дају фактографски податак о кретању лирског субјекта (*Ми смо у Грчку ушли код Ђевђелије*) представљају идејну сферу савременог – новог света. Они показују једно нарочито схватање времена и простора, које је сасвим супротно схватању времена и простора у античком свету. На суштинску разлику између схватања времена у античком и савременом свету указао је Гуревич у својој књизи *Категорије средњовековне културе*:

„Међутим, ништа тако јасно не открива огромну супротност између античке и нове културе као анализа њихових временских оријентација. Док у савременој свести у потпуности влада векторско време, оно је у хеленској свести имало подређену улогу. Код Грка је схватање времена било под врло снажним утицајем митолошког осмишљавања стварности. Време је лишено хомогености и хронолошког реда те, као и простор, још није постало апстракција. Стари Грци не схватају и не доживљавају свет у категоријама промене и развоја него као мировање или кретање у кругу” (Гуревич 1994: 52).

У песми „Албум фотографија из Грчке” наглашавање концепта времена у савременом свету кроз прецизно датирање у функцији је наглашавања различитог схватања света лирског субјекта и света мита, чији садржаји представљају важне елементе, како ове песме, тако и читавог циклуса „Путовање у Грчку”.

Кроз дијалошку форму песник ствара сасвим природну подлогу за уношење специфичних говорних облика, какви су карактеристични за говор одређеног социјалног слоја, којем припада и лирски субјект. „Ово је кип неког Антонија. / Држе га у музеју, леп је ко женско, / мора да су ти Грци били педери!” (Симовић 2008: 85). Међутим, истовремено на овом месту у песму се укључују говорни облици, који „на себи носе pečat ulične neslužbenosti i slobode” (Бахтин 1978: 168). Улична слобода и карактеристична форма говора представљају важан елемент у концепту карневализације митских садржаја у Симовићевој поезији. Те елементе песник користи на један сасвим особан начин, тако што кроз њих проговара о једном нарочитом односу према култури и наслеђу. Завршетак друге строфе, који смо цитирали, представља увод у трећу строфу, у којој ће из овакве перспективе лирског субјекта, а посредством говора, који је близак оном говору који Бахтин назива *улични говор*, бити приказан низ ликова и догађаја што се везују за грчку митологију и античку књижевност:

„И горе него педери!
Жене им остајале трудне и с лабудовима!
један је краљ у рату спалио ћерку,
жена му се код куће прокурвала,
он се вратио из рата, довео курву,
жена га секиром икасапила у кади!
Њу је после закло рођени син!
Деца су била потпуно распуштена!
Један је несрећник убио рођеног оца,
па се, далеко било, венчао с мајком!” (Симовић 2008: 85).

Поред тога што изрази: *рођеног оца*, *далеко било*, *несрећник* и сл. у контексту у коме су дати имају и функцију да остваре комички ефекат, они заправо откривају један особен однос савременог човека према античком свету. Атмосфера слободе која је доминантна у овој песми, као и отвореност и фамилијарност према садржајима који се везују за нешто што је узвишено разобличава стереотипни однос према ономе што има статус класичне вредности.

Међутим, управо кроз овакав однос према садржајима из античке културе, у овој песми, а та се ситуација потом преноси на цео циклус, сам свет грчких митова приказује се као свет који је постао стран. Ипак, у песми којом почиње циклус „Путовање у Грчку” такав однос је наглашен, а притом се и експлицитно каже да свет грчке митологије, као и свет у коме су ти митови настали представља нешто веома далеко свету коме припада лирски субјекат. „Лако је нама данас да им судимо! / Треба и за њих имати разумевања! / Земљина лопта још није била округла, / богова је било на сваком кораку, / владало је велико сујеверје, / нису имали знање ко ми данас!” (Симовић 2008: 86). Дакле, нераумевање између света у коме су грчки митови имали веома конкретне функције и савременог света постаје нешто сасвим природно. Међутим, у овој строфи песнички говор, који има своју нарочиту динамику, открива и један нови однос лирског субјекта према самом савременом свету.

Лирски субјект је ироничан, нарочито у стиховима *Земљина лопта још није била округла и нису имали знање ко ми данас*, у којима се налази дубоко уткан критички однос према оном делу савременог света, који олако схвата класичне вредности и заправо не разуме антички свет и његова мерила. Видимо да Симовић на нарочит начин користи митолошке садржаје, као и карневалски поглед на свет, како би проговорио о нечем сасвим новом, а реч је о модерној цивилизацији и о оним њеним странама које су заправо негативне.

За разлику од песме „Албум фотографија из Грчке”, песма „Одисеј пред Киркиним свињцем”, у којој се мотив из *Одисеје* преобликује у нову песничку целину, поставља универзална питања, која се тичу човекове природе и односа савременог човека према свету у коме се обрео. Тако важна питања песник уводи управо посредством карневализације митских садржаја, односно једне конкретне епизоде из Хомеровог епа. Карневализација као књижевни поступак у песми „Одисеј пред Киркиним свињцем” остварује се на нов начин у односу на претходну песму. У њој је лирски субјект сам Одисеј, с тим што се Симовићев Одисеј много разликује од Хомеровог, а саме разлике иду у смеру гротеске. Симовићевог Одисеја не одликују ни лукавство, ни тон карактеристичан за Хомеровог Одисеја када се обраћа Кирки. Сцена Одисејевог обраћања Кирки код Хомера преобликована у Симовићевој песми, веома је добар песнички пример за начин на који писац карневализује митске садржаје. У овој слици доминантна је разлика у тону код Хомера и код Симовића. Нарочит тон у Симовићевој песми заправо карневализује епизоду из *Одисеје* која се везује за сусрет Одисеја и његових другова са Кирком. Симовић преузима конкретну песничку слику у којој је Одисеј извадио свој мач и прети Кирки, али онако како га је Хермес саветовао:

„Тако ми рече, а на то од бедара бритки повучем
Мач ја и навалим на њу, уморити канда је хоћу [...]
Како ми, Кирка, можеш говорити благ да ти будем
Кад си ми свињама друге начинила у своме двору
А сад лукавство смишљаш велиш ми, кад сам ти овдје,
Да у ложницу идем и на твој попнем се кревет,
Да ми наудиш нагу и одузмеш мени мушкоћу
Нећу се, богињо, ја на твоју постељу попет,
Докле се клетвом ти не закунеш великом мени,
Да ми никаква зла не приправљаш другога више” (Хомер 1960: 120, 121).

Уместо свечане атмосфере, у којој Одисеј лукавством спасава своје другове, Симовић у својим стиховима користи један друкчији тон у коме Хомерове песничке слике бивају карневализоване: „Ја сам јој мачем запретио, и је престравио, / и великом је клетвом заклео престрављену, / да ми другове, у свиње претворене, / из свиња у људе сместа натраг преобрати!” (Симовић 2008: 89). Симовићев Одисеј наступа из посве друкчије позиције у односу на Хомеровог. Он отворено показује надмоћ над једном чаробницом, којој се обраћа као некоме ко је нижи и слабији. Оваква позиција лирског субјекта у односу на чаробницу у свом средишту има управо логику карактеристичну за карневал. Тоном који се јавља у првој строфи, песник заправо приказује

карневализован митски садржај. Чаробница и оно што припада њеном свету се профанизују и тиме унижавају (в. Бахтин 1978: 86).

У друга два катрена слика света, која се формира у првом катрену, а чија концепција почива на гротесци, постаје веома експлицитна. У тој слици сасвим необично и неочекивано јавља се двострука природа човека. Човек је, најпре, приказан као биће чија је природа у својој основи блиска животињској, и то у оном сасвим тривијалном смислу, да би се, потом, у односу са светом који га окружује, он показао као немоћно биће. Овај други елемент представља нешто што је блиско карактеру грчких трагедија, које су и саме настале на митологији. На тај начин однос према митологији у овој поезији постаје веома сложен. Он иако почива на карневалском, садржи и елементе који су сасвим супротни природи карневала. Одисеј претњама и клетвама тражи да му другови буду из свињског обличја враћени у људско, међутим, како се у песми каже:

„Али моји другови, крмци деветаци,
јабуке су руштали, кукуруз дробили,
и слатко су сапи чекињаве и глибаве
о диреке чешали дрвене – ни не знам

да ли им је лепо ко свињама било,
ил су страховали од људске судбине,
ни један од мојих другова не хтеде
из свињског у људски облик да се врати!” (Симовић 2008: 89).

Овде се у односу на претходно анализирану песму јавља компонента, која је карневалском погледу на свет у оном бахтиновском смислу веома далека. Реч је о томе да је свет који се појављује у песми „Одисеј пред Киркиним свињцем” приказан као нешто застрашујуће и пре свега непријатељско према самом човеку.

У епизоди из *Одисеје*, чија се садржина јавља као подтекст песме „Одисеј пред Киркиним свињцем”, наглашено је да су Одисејеви другови, претворени у свињски облик, задржали људски разум: „Тјело им буде свињско, и глава и чекиње и глас, / Само им остане разум човјечији, какав је био”, а њихов однос према новонасталој ситуацији показан је кроз стихове: „Тако су затворени другари плачућ, а Кирка / Њима сладуна наспе и жира, к том и др’јенка” (Хомер 1960: 118). У Симовићевој песми Одисејеви другови не желе да се из свињског облика врате у људски, међутим, како нам лирски субјекат наглашава, постоје две могућности за овакву ситуацију. Две различите могућности за останак у свињском облику представљају два концепта слике света. Први, готово чисто карневалски огледа се у претпоставци да је Одисејевим друговима заправо удобан положај у коме су се нашли – положај животиње која не зна за одговорност („да ли им је лепо ко свињама било”). У основи тако конципираног света налази се прагматизам. Друга претпоставка заснива се на концепту слике света који је карневалском принципу веома далек. Наиме, она подразумева једну дубоко потресну ситуацију у којој лирски субјекат покушава да разуме избор својих другова, њихову одлуку да не желе

да се врате у људски облик због страха од људске судбине („ил су страховали од људске судбине”). Овде се људска судбина приказује као нешто застрашујуће, а сам човек као немоћно биће. У основи овог концепта налазе се вредности античког света. У песму „Одисеј пред Киркиним свињцем”, Симовић укључује и елементе карневалске слике, али и елементе оних књижевних форми у којима се човекова природа сагледава из перспективе каква је карактеристична за друге облике књижевног говора. То у својој основи треба да покаже јаз између два система вредности – античког света и савременог, заснованог на прагматизму.

„Убиство у Микени” је песма у којој се такође остварује карневализација митских садржаја. У њој се карневализација митских садржаја остварује и преко песничких поступака какви су се јављали у претходне две песме, али и преко неких поступака који су карактеристични управо за песму о којој је реч. У песми се појављују митски садржаји везани за Агамемнона и његову породицу дати фрагментарно. Уз те фрагменте појављују се коментари лирског субјекта, чија је природа блиска лирском субјекту из прве песме. Када је реч о песми „Убиство у Микени” може се говорити о некој врсти казивача, који преноси садржај мита, односно догађаје који се за мит везују. Посредством специфичне позиције казивача, као и кроз коментаре, који прате митске садржаје, у песми се остварује фамилијарни тон. Та фамилијарност коју казивач показује према самим митским садржајима, наговештава се уводним дистихом: „Кога да затекне, кад се врати из рата, / војник у женином кревету, него цивила?” (Симовић 2008: 95). Истовремено, овим дистихом најављује се преокретање озбиљне културе (в. Гуревич 1989) које ће бити доследно спроведено у целој песми. То преокретање остварује се управо кроз коментаре који прате појаву Агамемнона, Клитемнестре и Ореста, али и преко тона који се јавља у песничким сликама. Позната сцена повратка Агамемнона из рата, у античким делима приказана веома драматично, са наговештајем трагедије, у Симовићевој песми се приказује као да је реч о нечем што је блиско казивачевом свету: „После оног крвавог рата у Азији / у Микену се искрцава микенски краљ. / С коња народу маше главом, а не зна / оно што цео микенски народ зна: / да му на глави цветају рогови, / међ краљичиним ногама посађени!” (Симовић 2008: 95). Интонација која прати појаву Агамемнона, а у наставку песме и Клитемнестру и Ореста, карневализује и ликове и догађаје.

Песничке слике које се ређају у песми „Убиство у Микени” саткане су од споја два типа културе, односно од споја компонената које потичу из саввим различитих традиција. Једна је она којој припадају мит и античка књижевност, а друга је традиција којој припада казивач. Такав спој различитих традиција неминовно представља гротескну целину. Песничка слика којом се приказује познати мотив из античке књижевности, када микенски краљ – Агамемнон одлази на купање након што се вратио из рата, уобличена је као гротескна целина:

„Не зна, а нема времена ни да се распита,
важније му је купање него знање!
И док се прљав, и мртав уморан, краљ
опушта у врелој води, у кади,
у страху и бесу, знајући шта је чека,
неверна краљица пита се шта да ради!” (Симовић 2008: 95).

Коментарима као што је: *важније му је купање него знање*, као и описима: *прљав, и мртав уморан* управо се остварују они елементи који митске садржаје карневализују. Најпре се коментаром уводи фамилијарни тон, те се о Агамемнону говори као о некоме ко је из казивачеве околине, да би се потом остварио гротескни спој кроз речи и изразе *прљав* и *мртав уморан*.

У истом маниру је приказано и убиство Агамемнона:

„Узима краљица секиру, позива љубавника,
с њим улеће у купатило, у пару,
и, ко да није краљ, већ храстов пањ,
удри, удри, по краљу, оном секиром,
краљ се, сав клизав од сапуњавице, брани,
голим рукама, го, већ тешко рањен,
жена га просто искасапи, било је грозно,
крв је све доведе напунила каду!” (Симовић 2008: 95–96).

Казивач о догађају говори као о нечему што се догодило у његовој непосредној близини, а коментарима фамилијарног тона, истовремено укида и трагику и патетику. Укидање трагике нарочито се везује за лик Ореста, чији приказ у песми често прате гротеска и иронија. Гротеска се нарочито остварује у слици која приказује Орестову жељу да освети оца: „Прогнани син је осећао да и у сну / његовој освети расту нокти и зуби, / његовој мржњи расте вашљива коса!” (Симовић 2008: 96). Избором речи, односно специфичном песничком сликом открива се нарочита унутрашња динамика. Та динамика остварена је и кроз избор једне речи којом ће се приказати Орестов чин освете: „– матероубиство! –”. На тај начин казивач даје и својеврстан коментар којим се скреће пажња на грех. Међутим, већ у наредној строфи, он ће повратити тон који доминира у целој песми, а кроз који се конкретна митска садржина даје као преосмишљена целина. У завршном дистиху јавља се нарочита иронија у коментару: „Ко би, да није богова, пружио руку / руци, пруженој преко толике крви?” (Симовић 2008: 96). Коментаром се истовремено депатетизује мотив из мита у коме бог(ови) штите Ореста од беса Еринија, дакле богиња, те је у претходној строфи сам прогон Ореста такође приказан у духу карневала, јер Ореста у Симовићевој песми прогањају бесни људи (*мачеви, клетве, камење*), а не богиње. Иронична дистанца, коју, на крају, заузима казивач, на први поглед као да нема много заједничког са фамилијарним тоном, који срећемо почев од уводног дистиха. Ипак, уводни и завршни дистихи повезани су на један нарочит начин, а у основи тог начина стоји управо, већ поменута логика карневала: *преместити врх доле*. Наиме, у уводном дистиху централно место заузима обичан човек, и то цивил, што у односу на

ратника представља неког мање вредног, док у завршном дистиху централно место заузимају богови. Стављајући цивила у иницијалну позицију, а богове у финалну, Симовић на нарочит начин појачава другим песничким средствима већ остварену карневализацију митског садржаја.

Приказујући мит и садржаје који потичу из античке књижевности из једне особене перспективе, Симовић ствара оригинална дела, са свим особинама савремене књижевности. А једна од тих особина свакако је нов однос према традицији. Међутим, уместо очекиваног, за савремену књижевност, полемичког односа према традицији, који није искључен ни из овога циклуса, песник првенствено настоји да на примеру односа савременог света према грчкој митологији заправо покаже полимички и критички однос према нашем доживљају и разумевању саме традиције. Како су митски садржаји карневализовани посредством особеног приказа, интонацијом или кроз гротескни спој, песничка слика добија и оне одлике на које је Бахтин указао у својој чувеној књизи: „Slika je uvek šira i dublja, vezana za tradiciju, ona ima svoju umetničku logiku nezavisnu od aluzije” (Бахтин 1978: 130). Захваљујући таквој независности, коју песник остварује у песмама циклуса „Путовање у Грчку”, Симовићеве песме могу се посматрати и тумачити и сасвим независно од конкретних митова, чији су садржаји укључени у свет песме.

ЛИТЕРАТУРА

- Симовић 2008: Љ. Симовић, *Песме*, књига друга, Београд: Београдска књига.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Београд: Nolit.
- Гуревич 1987: А. Гуревич, *Проблеми народне културе у средњем веку*, Београд: Grafos, Нови Сад: Будућност.
- Гуревич 1994: А. Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, Нови Сад: Матица српска.
- Делић 2009: Ј. Делић, Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, октобар, књ. 484, 478–487.
- Замаровски 2002: V. Zamarovski, *Junaci antičkih mitova*, Београд: Anagi.
- Микић 2011: Р. Микић, Песничка митологија Љубомира Симовића, у: А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.), *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 97–121.
- Микић 2013: Р. Микић, *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Милановић 2011: А. Милановић, Поређење у Симовићевој поезији, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 393–416.
- Хомер 1960: Хомер, *Одисеја*, Сарајево: Свјетлост.
- Шевалијер, Гербран 2013: Ž. Ševalijer, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, Београд: Stilos.

Livija D. Ekmečić

LA CARNAVALISATION DES CONTENUS MYTHIQUES – “LE VOYAGE EN GRÈCE”
DE LJUBOMIR SIMOVIĆ

(Résumé)

Dans cet article, nous avons essayé de mettre en évidence la carnavalisation des contenus mythiques dans la poésie de Ljubomir Simović. Pour ce faire, nous avons utilisé les poèmes du cycle “le voyage en Grèce”; dans ces derniers, en effet, la carnavalisation des contenus mythiques se réalise de différentes manières. Nous avons ainsi tenté de démontrer que la poésie de Simovic contient ces tournures poétiques où la carnavalisation prend vie par l’intonation ou par le composé grotesque qui, en fait, montre l’écart entre le monde antique et le monde moderne, dont fait partie le sujet lyrique de ces poèmes.

Ненад В. НИКОЛИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 31. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У „ЂАЧКОМ РАСТАНКУ” БРАНКА РАДИЧЕВИЋА

У раду се анализирају карневалски елементи кола (бербанског и националног) у „Ђачком растанку” Бранка Радичевића, узевши у обзир општи смисао мотива растанка који у себе укључује поглед у прошлост као сету и ишчекивање будућности у знаку наде. Од почетка присутну, лирски субјекат свест о времену и смрти доследно потискује, најпре сећањем на идилу, потом карневалским колима, да би на завршетку предност била дата националној идеологији у знаку секуларног хилијазма.

Кључне речи: време, карневализација, коло, нација, Бранко Радичевић, растанак, Срби, смрт.

„Ђачки растанак”¹ једна је од најпознатијих и најомиљенијих песама Бранка Радичевића. Њена посебно позната места су кола, којих има два – краће *бербанско*:

Коло, коло, свирац свира,
Нога земљу не додира,
„Ситно, брате, ијујују!”
Момци чили подвикују:
„Свирац свира,
Не да мира,
А још више девојчице,
Њине очи и ножице,
Деде, брате, ијујуј!
Де поскочи, не лудуј,
Ко би јако момак био
Па се не би помамио!
Ао селе босонога,

* Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија

¹ „Ђачки растанак” наводи се по издању: Б. Радичевић, *Сабране песме*, пр. Д. Иванић, Београд: Српска књижевна задруга, 1999.

Зла ти маја дозлабога,
 Не дала ти чарапица
 Ни лагани папучица,
 Да учиниш клепа-клапа –
 За тобоме, душо, скапа.
 Охо, селе, вита стаса,
 Држ' се браци око паса,
 Коловођа колом вија,
 Коло лети, зној пробија,
 Ал' у твоји недри туде
 Окле снега до две груде?
 Чудо, селе, дивно чудо,
 Ала би се млађан грудб!"
 Коло, коло, наша дика,
 Пушка пуца: цика, цика!
 Па све тако пуцај, бери,
 Певај, играј до вечери,
 А кад сунце веће седа,
 Бесна момчад још се не да,
 Иде кући, подвикује,
 Пуни пушке, попуцује,
 Свирац свира, мома поје:
 „Коловођа, злато моје!"
 Па у крчму, те до зоре,
 Коло игра, песме с' оре,
 А у зору с' зајухуче,
 Удри опет кâ и јуче (198–237).

и дуже ђачко, које се може назвати и *национално*, јер „коло о берби исто је као и свако друго коло; ђачко играње треба и да је специфично српско, да има нарочито национално обележје” (Поповић 1999: 51).

Тамбур, тамбур, ситна тамбурице,
 Удри, побро, у сићане жице,
 Данас има, а сутра нас нема,
 Ајд' у коло, ко ће ту да дрема?
 Он у среди у тамбуру бије,
 А коло се око њега вије,
 Ао брацо, ао тамбурице,
 Удри жешће у те ситне жице,
 Ситне жице – ситнији кораци,
 Нек се знаде кад играју ђаци!
 Ој ви српски витезови,
 Ви змајеви, соколови,
 Та има вас на иљаде,
 Ал' бројити немам каде,
 Та кад би вас све бројио,
 Кад би јадан винца пио!
 Ој Шубићу,
 Јуранићу,

Турске главе
Беу траве,
Мачи ваши бритка коса,
Крвца ваша беше роса,
Роса росну, јавор с’ диже,
Певац иза њ гусле здеља,
Па бугари што сте били,
Што л’ десницом починили,
Дела ваша сунцу равна
Неће скрити нојца тавна.
Ноћи, ноћи, тавна ноћи –
Ко би Србу у помоћи?
Ој Чупићу, љуга гујо,
Ој Ђурчијо, мрки вујо.
Ао Луко,
Турска муко,
Ао Петре,
Плаи ветре,
Што доваги турско море
Па о српске разби горе!
Ој Поцерче, ој Милошу,
Наш соколе, славо мила,
Ал’ на славу Турком лошу,
Јер им сломи пуста крила,
Сруши Дрини у дубину
Ону страшну орлушину:
Ви звездице нашег неба,
Што сијасте кò што треба,
Звезде трепте, звезде сјају,
Али данка још не дају,
Ђорђе дође, сунце грану,
А Србији дан освану.
Коло, коло
Наоколо,
Виловито,
Плаовито,
Наплетено,
Навезено,
Окићено,
Зачињено,
Брже, браћо, амо, амо
Да се скупа поиграмо.
Србијанче, огњу живи,
Ко се тебе још не диви!
Рваћане, не од лане
Одувек си ти без мане!
Ој Босанче, стара славо,
Тврдо срце, тврда главо,
Тврд си као кремен камен,
Де станује живи пламен!

Ао Еро, тврда веро,
Ко је тебе јоште терђ?
Ти си кано итра муња
Што никада не покуња.
Ао Сремче, гујо љута,
Сваки јунак по сто пута!
Црногорче, царе мали,
Ко те овде још не фали?
Мачем бијеш, мачем сечеш,
Мачем себи благо течеш,
Благо турска глава сува,
Кроз њу ветар горски дува.
Ој соколе Далматинче,
Дивна мора дивни синче!
Ој ти красни Дубровчане,
Наш и данас бели дане,
Та са песме из старине
Пуне славе и милине!
Ој Славонче танани!
Банаћане лагани!
Ој Бачвани, здраво, здраво,
Ко ј' у песми већи ђаво!
И ви други дуж Дунава,
И ви други де је Драва,
И сви други тамо, амо,
Амо да се поиграмо!
Ватите се кола тога,
Од вишњег је оно Бога:
Руком држи братац брата,
Близу срца њега вата.
Свирац свира,
Срце дира,
Рука с' диже на посао,
Да л' ће коме бити жао?
Нога лупа, диже пра,
Наоколо свуда стра.
Нога лака, срце здраво,
Коло лети, коло ђаво,
Поскочица ђаволица,
Што је тела, то и смела,
Ал' је жеца одолела.
Ој ти секо
Кано млеко
Белолика,
Кано винце руменика,
Кано паун поносита,
Кано јела, селе вита,
Амо брже па наточи,
Да ти браца боље скочи,
Амо, селе, а за Бога,

Видиш е сам изнемога,
Тако, злато, тако, тако,
Сад је коло играт лако,
Амо, чедо милооко,
Дај да т’ љубне браца око.
Она бежи – за њом с’ вини,
Љубни, брате, пипни, штини,
Така игра, шала така
Таман, брате, за јунака!
Ајдук Вељко зна љубити,
Ал’ и сабљом дивно бити,
Ајдук Вељко љути вуја,
Турци стадо јагањаца,
Ајдук Вељко кâ олуја
Кад у јесен из кланаца
Свати лишће то по гори,
Па обори,
Крши грање, па силена
Чупа раста из корена –
Сече Вељко и натиче,
Гони, стиже што измиче,
Сече аге посред паса –
„Ала, Ала!” оде с гласа,
Ломи коње и јунаке,
Чини јаде свакојаке,
Кушља тлаци, сабља сева,
Кликће Вељко, Туре зева,
О тле чалма, о тле глава,
Ал’ под небо српска слава!
Ведро небо на високо,
Равно поље на широко,
А на пољу два окола,
Средом гледни сина гола,
Татарин је – вагра жива –
Прети мачем па дозива:
„Ој Угрине, курво, амо,
Амо да се огледамо!”
Угри гледе сви у траву,
Јакшић горе диже главу,
Вата штита гвоздена,
Вата мача пламена,
Лако врда, маше лако,
Али бије врло јако,
Сада звекну, сада ману,
Сада севну, сада плану,
Доле паде Татарин,
Погуби га Србљанин!
Плао коло, тече зној,
Де још мало, брате мој!
Мало цупни,

Мало лупни
Да се тресе цео дом,
Оком севни,
Грлом певни,
Као муња, као гром –
Стреле, копља, бојни мачи,
Јунак бије, а коњ тлачи,
Звека,
Јека,
Вриска,
Писка,
Гором, доллом, јунак врви,
Гора, дола, сва у крви.
Све од мора Јадранскога
И од града тог Белога,
Све од оног Дренопоља
Што с' отеже мору Црну,
Све то Душан себи згрну,
То учини божа воља,
Душан, Душан, бујна река,
Србин јунак па до века!
Ао века,
Млада века,
Сад на коњу, сада пешке,
Сад код Јаше, сад код сешке,
Сад при чаши, сад у колу –
Гледај, боже, браћу голу!
Голи брацо, што си стао,
Ваљда неси већ сустао,
Цупни, скочи,
Ситно крочи,
Па заведи,
Па проведи,
Опа цупа,
Па на ћупа!
Ал' ти с', брате, светле очи,
Али ништа, само точи,
Кака чаша така срећа,
Дајде ону, та је већа,
Још и у ту винца ледна,
Мени треба јоште једна –
Браћо мила, здраво, здраво!
Ја сам други кнеже Паво:
Паво беше соко сиви,
Чудио се сваки живи,
Е он шчепа Туре устим',
А два друга рукама' пустим,
Па заигра по мртваци
Као муња по облаци;
Ја у руци једној чашу,

А у другој – опет чашу,
 У устима песмицу,
 Вама, браћо, здравицу,
 По винским капљицама
 Играм весо међу вама,
 Браћо мила, здраво, здраво!
 Вина доста, то је право,
 И момицу белу, једру,
 И пламени мач о бедру (362–587).

Често цитирана – нарочито део националног кола у којем се набрајају Срби по покрајинама, чиме је Радичевић целом колу дао „карактер свесрпски, позајмио му идеју националног уједињења” (Поповић 1999: 51) – кола у „Ђачком растанку” нису била сагледавана имајући у виду доминантан смисао Радичевићеве песме одређен мотивом растанка. У наслову, везан за једно доба – ђачко – растанак је пре свега догађај у *времену*, иако је истовремено и растанак са *простором* (што је прецизно одражавао наслов Радичевићеве ране верзије песме „Опроштај од Карловаца”). Временски одређен, растанак неизбежно упућује на временост јунака који се растаје: његову прошлост која се призива у сећање, те ишчекивање и наду положену у будућност. Таква позиција лирског субјекта посебну пажњу усмерава на његову садашњост, која је – као тренутак растајања – преломна. Какву улогу у тој граничности егзистенцијалне ситуације имају кола?

Коло је, у народној традицији коју лирски субјекат „Ђачког растанка” вишеструко призива, схватано као *карневалски простор*. У одредници „Поскочица” *Српског рјечника* Вук Караџић упозорио је да је простор кола јасно ограничен и омеђен:

Поскочица, f. *cautus saltatorius*. Највише се говори у млож. броју поскочице, т.ј. као кратке пјесме, што момци говоре и подвикују у колу кад играју, н.п.

„Опа цупа
 „Данас сутра.
 „Никад ништа
 „До издрти
 „Опанака. –
 „Ај уј не лудуј
 „С туђом љубом не другуј:
 „Туђа љуба пасја вјера,
 „Намамиће, превариће. –
 „Скочи коло дупе голо.
 „Како радиш и горе ће. –
 „Опа цупа
 „Под њом рупа. –
 „Мучи враже,
 „Ко ти каже?
 „Није једна
 „Веће двије.

Поскочице су готово све тако срамотне, да и осим кола не смије нико ни поменути; а у колу и нико за срамоту не прима. Младе и ђевојке, старци и бабе, учине се као да и не чују што момци говоре. Ја сам слушао и гледао (у Јадру у Беговој Љешници) ђе Турци сједе, а Србљи око њи играју и подвикују:

„Опа цупа данас сјутра,
 „Наше ноге, Турска земља;
 „За то Турци и не маре;
 „Силне баше говна једу,
 „А субаше таслаишу (Карацић 1818: 611).

Слобода момака да о опсцености говоре условљена је прећутном сагласношћу старца и баба, који су регулатори друштвеног понашања и мерило норме. Поред слобода везаних за телесност и сексуалност, допуштене су и слободе које се тичу односа Срба и Турака, дакле односа међу народима и вероисповестима, и – још важније – између власти и поданика. Тиме народно коло и по Бахтиновој дефиницији припада карневалском простору, увек тесно повезаном са празничним временом, који је „*bio nešto kao privremena obustava dejstva čitavog zvaničnog sistema sa svim njegovim zabranama, i hijerarhijskim barijerama*” (Бахтин 1978: 104). И за народно коло – како га је Вук описао наведеним примерима поскочица – била је важна „*drama telesnog života (snošaja, rođenja, rasta, jedenja, pijenja, pražnjenja)*” (Бахтин 1978: 103), а такође и „*njegova istina smeha snižavala je vlast, sjedinjavala se s kletvom – psovkom*” (Бахтин 1965: 108).

Међутим, ако је смех „*suštinska unutrašnja forma koja se ne može zamenjivati ozbiljnošću a da se ne uništi i ne pokvari, sam sadržaj istine otkrivene njim*” (Бахтин 1978: 109), како се карневалска кола за која драма телесног живота заиста није „*drama individualnog tela i pojedinačnog materijalnog postojanja, već drama velikog narodnog tela koje rađa, za koje rođenje i smrt nisu apsolutni princip i kraj, nego samo momenat njegovog neprekidnog rasta i obnavljanja*” (Бахтин 1978: 103–104) слажу са гледањем на смрт као неопозиви крај, којим „Бачки растанак” почиње (9–43), а које се појављује и непосредно после другог, националног кола (589 и даље), и како се то што је карневалски смех као суштинска унутрашња форма „*otvrao oči za novo i buduće*” (Бахтин 1978: 109) слаже са потребом да се приликом евоцирања разговора о *српској будућности* пређе на *патос*?

Колико смо спрема месечине
 Тако, браћо, ми стајали пута,
 Сећали се прелепе старине,
 Проклињали сад времена љута,
 Па се клели ноћом и тишином,
 Клели, браћо, Богом и истином,
 Ударити тешкој маглуштини,
 Маглуштини, тешкој облачини,
 Ударити оној страшној ноћи,
 Та лудилу и клетојзи злоћи,
 Па пробудит ону српску зору

Зору ону, онај данак бели,
 У дивноме тако разговору
 До по ноћи често смо провели,
 Онда дому сваки, и ја своме,
 Још се моли Богу истиноме
 Да што пређе оде ноћна тама,
 Да што пре се посастанем с вама (687–704)

Постоје ли у „Ђачком растанку”, онда, две истине о свету: карневалска и истина патоса? Обе су супротстављене званичној, владајућој истини, обе подразумевају слободу од званичних норми, чиме успостављају однос према садашњости, док су, извирући из прошлости, на будућност усмерене посредно (карневалска) и непосредно (патос), а пресудно се разликују по присуству лирског субјекта у њима. Поздрављајући се са друговима пред јутарњи, коначни одлазак, лирски субјекат на самом крају песме поручује каква будућност треба да буде и какав у њој ваља да је однос према прошлости:

Сећајте се мене, друга свога,
 Сећајте се красна доба тога,
 Ох заклетве оне дивне, свете,
 Браћо мила, заборавит нете,
 Ње с’ сећајте увек и свакада,
 Мене млада само кадикада,
 Само онда кад чашу узмете,
 Па весели до дна испијете,
 Тада само, тада веселога
 Сетите се, браћо, друга свога (717–726)

Будуће сећање на лирског субјекта, на *веселог друга*, треба да остане у карневалском, празничном времену, да буде повремено, док сећање на *заклетву да се буди српска зора* треба да буде стално, свакодневно. Национално се, тако, поставља као оно што прекорачује лично, и то сасвим другачије него што је велико карневалско народно тело себи подређивало сваког појединца у колу. Желећи да буде задржан у сећању само као весели друг, какав однос лирски субјекат успоставља између карневализације и своје времености?

Бербанско коло не припада садашњости лирског субјекта који се растаје од ђачког доба, него долази из његовог *сећања* на бербу која обележава хронотоп у којем смрт није страшна јер је део *природног циклуса* народног тела – „Дођи, види, чуј, па ајд’ у гроба” (183) – а рад представља лепоту и задовољство – „Гледај сада убавога рада” (189), „Живо с’ ради, ал’ нико с’ не мори” (193) – чиме се граничи са *идилом*, за коју рад такође није мука и у којој нема смрти. Међутим, наглашеном телесношћу, бербанско коло удаљава се од идиле и добија бахистичку нијансу. Иако у њему нема непосредног евоцирања вина, прелазак кола у крчму уноси посредно и ту димензију. Бербанско коло је и симбол *вечитог понављања* (234–237): за њега време не постоји, нема ни прошлости, као ни будућности. Сећање на њега се, стога, као сећање на вечиту садашњост приближава оним евоцирањима идиличне прошлости којима лирски субјекат „Ђачког растанка” потискује своју време-

ност којој је изручен чином растајања. Доносећи са собом осећање времена, растанак доноси и свест о смрти: зато је закономерно што „Ђачки растанак” почиње сликом гроба као неопозивог краја. Од те свести лирски субјекат уклања се у сећања на идилу у којој није било времена, па ни смрти – у којој је било „ка у рају” (61).

Бербанско коло, дакле, карневализацијом, којом укида временост и смртност лирског субјекта, представља један од израза жеље лирског субјекта за непроблематичним постојањем, па онда и за не-растајањем. Ту се карневализација додирује са идилом: заједничко им је циклично осећање времена из којег проистиче потискивање свести о смрти, али док у идили нема сексуализованости, у карневалском колу телесно је одређено мушком жељом према девојкама, доследно схваћеним као телесна бића, еротизованим усмеравањем пажње на поједине делове њихових тела, да би се у ноћном наставку кола у крчми појавиле и друге, за карневалско тело по Бахтину важне функције (пре свега пијење). Зато је тренутак у којем се идила претвара у карневал тренутак у којем је у „Ђачки растанак” продрло време, али које се карневалским колом потискује. Другим речима, *карневализација коју доноси бербанско коло знак је да идила више није могућа*. За разлику од идиле која не зна за време и смрт, карневал управо у односу на време, смрт и уобичајени поредак остварује свој значај. Људи који живе у идили немају потребу за карневалом. Претапање идиличног топоса рада као задовољства у карневалску узвитланост тела обележава тренутак у којем телесност избија у први план. То је тренутак у којем се појављује потреба за антипонашањем, које у себи чува свест о свакодневном поретку који је насупрот потпуне природности идиле премрежен различитим ограничавајућим нормама. На тај начин, бербанско коло је тренутак у којем се кроз карневализацију и наглашену телесност односа мушкараца и жена открива проблематичност унутар наизглед идиличне прошлости од које се лирски субјекат опрашта.

Почињући свој растанак на гробљу, лирски субјекат је већ у тренутку у којем је започео растајање од ђачког доба идилу био напустио: само тако се, уосталом, уношењем времена у поимање лирског субјекта, и могла јавити свест о растанку. Као *спољашње* време – завршетка школовања – оно је постало и *унутрашње* време лирског субјекта који се нужношћу напуштања Карловаца осетио, кроз ту промену, као *биће у времену*; гроб над којим стоји томе додаје димензију човека као *бића ка смрти*, односно коначности личног времена. Бербанско коло, обележавајући прелазак из идиле у еротизованост, показује онај тренутак у прошлости када су први пут у дотицај дошли идила и време: цикличност кола и отвореност према свету били су покушај да се унутар не-више-идиличног света очува непроблематичност. Која је, као и свака карневалска непроблематичност, привидна будући немогућа без искуства смрти и времена. Телесност бербанског кола блиска је отворености народног кола, али су деминутивни и употреба метафора, чиме се ублажа-

ва отвореност попут оне у народном колу,² а која је и за Бахтина нужност карневалске гротеске, оно чиме се бербанско коло од карневала приближава углађенијој, грађанском свету прихватљивијој еротизици.

Укратко, у првом, бербанском колу, оно што би припадало карневалском осећању света само је тренутак између идиле и грађанске еротике: карневализација служи да се сачува изгубљена без-смртност идиле, али еротика обележава неуклоњивост свести о смрти, и то смрти као коначног чина, а не смрти као дела циклуса великог народног тела, премда је баш таквим схватањем смрти почело сећање на бербанско коло. Тако је кретањем од идиле преко карневала до еротике из природе и народног тела израсло осећање *појединачности* лирског субјекта, одређеног сопственом временошћу као путем ка личној смрти.

Упоредо са тим осећањем и потискивањем времености, лирски субјекат се од почетка, унутар свог сећања на ђачке дане, евоцирајући далеку *националну прошлост* (110 и даље), препуштао не само времену, већ и осећању *узвишености херојске смрти*. Наивност томе посвећених Радичевићевих стихова које је Кашанин добро окарактерисао као ђачко позориште,³ може се објаснити њиховом смештеношћу у егзистенцију која упоредо слави херојску смрт и потискује свест о домашају времена и коначности смрти: ђак који слави херојску смрт заправо не осећа тежину својих речи, у њима националну идеју која би да смрт учини највеличанственијим јавним догађајем наткриљује егзистенцијално становиште за које је смрт лична и, отуда, коначна, али које себе не може обликовати у складу са тим, него у карневалу тражи заборав времена и смрти. У националном колу се та два становишта обједињују. Оно, за разлику од бербанског кола, не припада сећању лирског субјекта, него његовој *садашњости*. Оно је завршетак последњег весеља у кафани са друговима (308 и даље). Такође простор неспутане слободе (468–469), национално коло ту слободу користи да кроз слободне асоцијације и повезивање националне и винске тематике евоцира славну прошлост. Лирски субјекат лако са ђака прелази на витезове, да би потом позвао у коло Србе из свих покрајина у којима живе, повезао националну са телесном слободом и одмах се сетио Хајдук Вељка, а за њим и других великана, Јакшића и цара Душана, да би се на крају поистоветио са кнезом Павлом.⁴ У евокацији чувеног описа грофа Ђорђа Бранковића како је кнез Павле играо држећи у зубима мртвог Турчина (а којем је додат и по још једна мртав Турчин у свакој руци),⁵ Турци су замењени чашама, песмом и винским капљицама. Уз вино

² Занимљиво је да је у Вуковој одредници „Поскочица” у првом *Српском рјечнику*, иначе богатом вулгаризмима, присутан блажи облик поскочице која је постојала и у експлицитнијем виду (Караџић 1980: 65).

³ „Радичевићеве хајдуци нису хајдуци, већ маскирани ђаци, његово оружје (кад га има) не само што не убија и не скида главе, већ и не пуца и не сече – то није оружје из живота, већ из Бургтеатра” (Кашанин 2001: 8).

⁴ Радичевићев асоцијативни поступак у том делу „Ђачког растанка” одлично је описао и објаснио Павле Поповић (1999: 51–55).

⁵ У преводу Милорада Павића то место из четврте књиге *Славеносербских хроника* гласи: „Такође и кнез Павал на игру поскочицу беше понуђен, и усковивши усред хора у покрету, које у облику венца заокружено беше, са сред кола удављеног турског непријатеља, који је тамо лежао,

и белу мому, лирски субјекат жели и пламени мач о бедру: у овом контексту изразито двосмисленим симболом у којем се укрштају херојско и сексуално, завршава се национално коло. Потом следи прекид (и графички означен), па се по одласку кола лирски субјекат и његови другови присећају својих мртвих другова – Арсе, Симе и Јулија. Сећању на њихову смрт поново је супротстављена слика идиле, али уз свест да је њено време неповратно прошло: „Цвеће љупко ми смо млади брали, / Песме славља убаве слушали, / Цвеће лежи у артији суво, / Песме славља ветар је одувô” (675–678). Уместо непроблематичности егзистенције, онемогућене корозивним деловањем времена, нуди се обећање непроменљивости – „Ал’ ми ћемо као што смо били / Један другом свагда бити мили” (679–680) – које подразумева време, прихвата га, и опире му се захтевом за постојаношћу у променљивим околностима. Како „дужности да *себе* саме одржимо *држећи* своја обећања пријети опасност стоичког укрућивања пуке *постојаности* ако се та дужност не освјежава за вјетом да се одговори на једно очекивање, штавише на молбу која долази од другога” (Рикер 2004: 275), то је и тренутак у којем се припрема истина која ће бити изречена са патосом, истина о посвећености нацији и буђењу српске зоре, која мора бити значајнија од веселог друга. Тако је она постављена изнад сваке појединачности, као начин да се превазиђе то што „суморна анализа обећања које смо управо извршили наглашава цезуру [...] између поштовања правила и поштовања особа” (Рикер 2001: 276).

Карневалска национална истина тако је напуштена, иако смисао недовољно одређене метафоре „српске зоре” мора бити одређиван уз ослањање на „коло у колу” националног кола, које упућује на јединство свих Срба. Али, док је за карневалску истину нација била једно усковитлано *народно* тело, у истини изреченој са патосом *нација* надилази свако појединачно тело. Она више не пролази кроз појединце који својом телесношћу учествују у општем испољавању народног тела као тела нације, него их потчињава себи. Нација се зато, иако је не може бити без народног тела, одваја од тела и постаје *идеја*, за коју српска тела постају средства. То је заправо већ и наговештено у националном колу, јер и тамо појединачна тела отелотворују идеје различитих Срба: Србијанца (живог огња), Хрваћана (не од лане и без мане), Босанца (славног од старине, тврдог срца и главе)... Телесност националног осећања у колу – „Руком држи братац брата, / Близу срца њега вата” – израз је доминантне садашњости, која се ослања на прошлост, док се будућност експлицитно не ословљава. Коначно екстатично поистовећивање лирског субјекта са кнезом Павлом („Ја сам други кнеже Павô”) чини прошлост живим делом садашњице, али из које је нестало тежине, у складу са особинама лирског субјекта, веселог ђака. Зато Хајдук Вељко и може бити „љути вуја”: оксимороничност херојске атрибуције и деминутива метафоре вука-хероја свакако је последица одсуства епског духа код Радичевића, али у „Бачком

зубима својим са земље подиже не додирнувши га руком. И у том колу док су се посматрачи више дивили неголи смејали, многобројна поскакивања са мртвим телом у зубима изводио је кнез тако у колу, мушком одважношћу и снагом начинивши се сличан Ираклију, латинским пак језиком названом Херкулу” (Павић 1970: 423).

растанку” то мање смета него, на пример, у стиховима друге књиге његових песама. Јер, тамо је то требало да буду епски стихови, овде је то израз лирског субјекта, који није епски. Због тога вишесмислена симболика „пламеног мача о бедру”, будући потребан уз „момицу белу, једру”, у „Бачком растанку” ипак више упућује на сексуално него јуначко, слично начину на који се лирски субјекат поистовећује са кнезом Павлом. Мртви Турци замењени вином и песмом нису израз карневализације макабристичке слике: искасапљена тела била су честа у народној смеховној традицији (Бахтин 1965: 210), али су се у њој та тела од непомичних и трајно мртвих преображавала у амбивалентна тела која у себи уз смрт садрже и ново рађање, баш као што и „*slike mokraće i izmeta su ambivalentne kao i sve slike materijalno-telesnog dole: one istovremeno i unižavaju – usmrćuju, i preporođuju – obnavljaju, one su i blagoslovene i unižavajuće, u njima su neraskidivo spleteni smrt i rođenje*” (Бахтин 1978: 166). Сплетеност смрти и рађања није био смисао игре кнеза Павла: како је њу Бранковић описао у *Славеносербским хроникама*, она је била израз кнежеве наднаравне снаге, потпуног тријумфа и апсолутне надмоћи над пораженим непријатељем, док призивање те сцене у *Бачком растанку* и замењивање мртвих Турака вином и песмом, напротив, води забораву смрти као смрти. Оно што је било тешко – и дословно: мртав Турчин у рукама и зубима – постаје врло лако: чаше и песма. Уклањање тежине из света зато је мање знак карневализације – јер није смрт преплетена са рађањем, већ одстрањена из свести – а више *тривијализације*. На тај начин је и само вино тривијализовано – лишено култних својстава – па ће и у националном колу – као и у бербанском – бахистичка нијанса остати тек слаби наговештај, због чега не само херојска, већ и сексуална симболика пламеног мача о бедру бледи у корист реторичке упечатљивости израза, који од карневалске потпуне слободе води ка грађански прихватљивој еротици, као што и у пољу политичке слободе истину о српском јединству, сведену на игру, чини мање обавезујућом. Због тога је неопходно да истина о буђењу српске зоре буде изречена са патосом у простору свакодневице, складно томе што су и смрти које лирски субјекат детаљно евоцира после завршетка националног кола, односно напуштања карневалског простора, обичне, људске смрти, од болести или несрећа. То су смрти које уз свест о ограничености човековог живота не призивају идеју жртве којом се надилази овоземаљски живот, садржану у херојској смрти, нити су део карневалом упризореног великог народног тела у којем су смрт и рађање у равнотежи одвијања живота који је изнад свега. То су доследно личне смрти, над којима нема ничега. Зато је потискивање појединаца у име националног израз одустајања од сопствености одређене временошћу као путем ка не-херојској смрти у име националне идеје која се јавља као *најопитија есхатологија*. Управо изразитом усмереношћу ка будућности и одсуством конкретног садржаја (чак и оног које би упућивало на српско јединство, тако снажно постулирано у националном колу) „српска зора” је пре свега секуларизована „вера у надсветски спас” (Сафрански 2015: 96) – складно томе што се и национализам може описати као секуларизована, политичка религија (Велер 2002: 32 и даље).

Постављајући буђење српске зоре као општи задатак који надилази сваку појединачност и задржавајући сопственост у карневалском простору, лирски субјекат је показао да карневалско коло, иако јесте један од начина на који „друштвена контемпоралност нуди заштиту од фурије нестајања” (Сафрански 2015: 96), више није довољно да се савлада осећање личне смртности и коначности: јер, притисак времена у тренутку када мора доћи до коначног растанка (710 и д.), када се физички мора изместити из простора и напустити другове са којима је карневал дељен, чини терет личне времености претешким. Заклетва да се буди српска зора, долази као спас: за разлику од карневала који у садашњици ослобађа терета времена – док траје, али се мора завршити, што је још један израз надмоћи времена – заклетва да се буди српска зора будућност од кретања ка смрти претвара у кретање ка идеалу и одсудно осмишљава све будуће, не потискујући већ прихватајући време, али као заједничко време нације. Лично време, време ка смрти, нестаје и у њему, баш као што је нестајало и у карневалу, али док се карневал морао завршити, времену нације припада будућност. Прелазак са карневалске истине о Србима на истину која се изриче са патосом и која треба да буде свакодневна коначни је израз немогућности лирског субјекта „Ђачког растанка” да прихвати своју личну временост и смртност, и трећа медијација покушаја да их се ослободи: сећање на идилу било је неуспешно јер идила није могућа уз притисак времена које лирског субјекта изводи из простора ђаковања и одваја од прошлости, карневалска кола била су неуспешна јер су временски и просторно ограничена, тек патос нације може пружити потребну утеху: за разлику од идиле (постојеће у сећању на прошло) и карневала (апсолутизоване садашњице), он је задатак за будућност.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Велер 2002: Х. У. Велер, *Национализам: историја – форме – последице (Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen)*, Нови Сад: Светови.
- Караџић 1818: В. С. Караџић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима*, Беч.
- Караџић 1980: V. S. Karadžić, *Crven ban: erotske narodne pesme*, izabrao i priredio V. Jastrebić [на основу: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књига пета: особите пјесме и поскочице*, Београд: САНУ, 1974], Београд: Prosveta.
- Кашанин 2001: М. Кашанин, *Између орла и вука (Бранко Радичевић), Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Загреб: Просвјета, 8–31.
- Павић 1970: М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Београд: Нолит.

- Поповић 1999: П. Поповић, Бранко Радичевић, *Нова књижевност II: Од Бранка до Шантића*, приредио П. Палавестра (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 6), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1–107.
- Радичевић 1999: Б. Радичевић, *Сабране песме*, прир. Д. Иванић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као други (Soi-même comme un autre)*, Београд – Никшић: Службени лист СЦГ – Јасен.
- Сафрански 2017: R. Zafranski, *Vreme. Šta ono čini nama i šta mi činimo od njega (Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen)*, Beograd: Geopoetika izdavaštvo.

Nenad V. Nikolić

CARNIVALISATION IN BRANKO RADIČEVIĆ'S *THE STUDENTS' FAREWELL*

(Summary)

The paper analyses the carnivalesque elements of the wheel dance (wine harvest and national dances) in *The Students' Farewell* by Branko Radičević, with respect to the general sense of the farewell motif which includes a view into the past as melancholy and the expectation of the future as a sign of hope. The lyrical subject consistently represses his consciousness of time and death, present from the beginning, first through a remembrance of the idyll, then through the carnival dances, and finally he gives precedence to national ideology in the form of secular chiliasm.

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Нови Сад

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У САТИРИЧНОЈ ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

Рад се бави елементима карневализације у сатиричној поезији Јована Јовановића Змаја. Централни проблем овог истраживања је питање изведено из теорије карневализације М. Бахтина: колико сатира може да изрази „целовитост смеховног аспекта света”. Показује се да Змај има знатан број песама које су везане за актуелне политичке и социјалне догађаје и снажно су усмерене на детронизацију предмета подсмеха. Такве песме припадају „чистој сатири” и не остварују карневалски „смех целог света”. Ипак, открива се и читав низ песама у којима је развијена хумористичка игра и у којима се остварују карневалске инверзије високомиметског у нискомиметско. У тој поезији конкретизују се и театрализују апстрактни догађаји и односи и видно је присуство чулног и телесног. У њој су присутне пародија и гротеска и укрштање различитих језичких, често колоквијалних, речи и идиома. Такве се песме приближавају Бахтиновој универзалности „смеховног аспекта света”. Истовремено се наговештава да је културна и историјска ситуација у којој ствара Змај битно различита од оне културне ситуације касног средњег века и ране ренесансе коју описује Бахтин. У Змајевој сатиричној поезији елементи карневализације бивају ресемантизовани и уклопљени у српску грађанску културу XIX века.

Кључне речи: детронизација, игра, карневализација, поезија, сатира, смех, универзално, Јован Јовановић Змај, српски романтизам.

Смисао теме којом се овом приликом бавимо, може се, с добрим разлогом, ставити под сумњу. Чини нам се да су *карневализација* и *сатира*, онако како их описује М. Бахтин, појмови који се међусобно искључују. Карневализација почива на начелу универзалности: *смеју се сви, то је смех 'svег свега', друго, он је univerzalan* (наглашавања М. Б.), он је *usmeren na sve i svakog* (ра и на same учеснике карневала), *ceo svet je predstavljen kao smešan* (Бахтин 1978: 19). Насупрот томе, Бахтин за сатиру неувидено каже:

* joljilja@gmail.com

Čist satiričar, koji zna samo za negativan smeh, stavlja sebe izvan pojave kojoj se podmeva, suprotstavlja sebe njoj, i time razbija celovitost smehovnog aspekta sveta, smešno (negativno) postaje pojedinačna pojava. Ambivalentni narodni smeh izražava gledište čitavog sveta u nastajanju, kojem pripada (Бахтин 1978: 19).

Ипак, ово Бахтиново јасно и одлучно изопштавање сатирије из карневалске смеховне културе има и своје „зоне неодређености”. То нам омогућује да поставимо питање о елементима карневализације у сатиричној поезији Јована Јовановића Змаја.

Прво, Бахтин негативно говори само о „čistoј satiri”, остављајући тиме могућност за одређене сатиричке функције саме карневализације. Он те функције, на различите начине, више пута спомиње. На пример, он види *амбивалентност* карневалског смеха. Тај смех, колико је „veseo i likujući”, толико је и „podrugljiv i ismevački” (Бахтин 1978: 19), самим тим и сатиричан. Друго, Бахтин ни „чисту сатиру” не искључује потпуно из смеховности, без обзира на то што она „razbija celovitost smehovnog aspekta sveta”. Слути се да је, ипак, могуће сатиричну поезију уопште, па и Змајеву, сагледавати у кључу Бахтинове теорије карневализације, и то тако што би се поједине песме откривале као дела привремене, привидне или неуспешне сатиричке парцијализације, односно као дела која својом смеховном функцијом проналазе начина да се реинтегришу у свеопшту карневалску смеховност.

Једно од битних питања, које је на неки начин отворено и Бахтиновом синтагмом „čista satira”, а које се и те како тиче Змајевог књижевног опуса, јесте шта је то сатира уопште. На први поглед, на њега је лако одговорити. Већ овлашан и скоро насумичан поглед на речнике и појмовнике показује нам, барем на први поглед, сву јасноћу овога појма. На пример, у *Речнику књижевних термина* се каже:

Satira je književno delo u kojem je na podrugljiv i duhovit način izražena oštra osuda jednog društva ili ljudskih mana. Njen osnovni cilj je da ukaže na društvene ili moralne slabosti, poroke i zloće, da ih izvrgne ruglu i podsmijehu i da na taj način doprinese njihovom otklanjanju (Лешић 1985: 694).

Ово одређење јасно указује на предмет *сатирије*: „društvene ili moralne slabosti, poroke i zloće”. Начини на које се сатира односи према предмету по овој дефиницији јесу „подругљивост” и „духовитост”. Гледано из хоризонта теорије смешног оба појма имају одређену легитимност. „Smeh je, takoreći, kategorički pluralitet, njegovo objašnjenje je uvek u međuprostoru predmeta i subjekta” (Перишић 2010: 22). Шта се догађа у том међупростору када је реч о *сатири*? Несумњиво је да сатирички субјекат хоће да снажно маркира свој предмет. То издвајање јесте, пре свега, аксиолошки удар на предмет, поступак снажне детронизације. Притом, ако „подругљивост” носи тај удар, „духовитост” не мора бити инструмент радикалне детронизације. По појединим теоријама смеха, да би се неко смејао, потребна је хумористичка припрема, потребно је конституисање „духовитости” у језику и у комуникацији. С. Фројд у својој теорији *docetke* (Witz), каже да „pre svake dosetke postoji nešto što možemo označiti kao *igru* ili *šalu*” (Фројд 1969: 132). Та *игра* и *шала* се

често, на микроплану, препознају у језику: као хиперболе, градације, контрасти, лексичка и гласовна нагомилавања, паралелизми и различити облици понављања, али и на макроплану као уланчавање смеховних јединица, као стварање особене смеховне партитуре (в. Бергсон 1993: 34). Притом се разлика између „подругљивости” и „духовитости” може интерпретирати и као разлика између снажне заокупљености предметом (под)смеха и заокупљености хумористичком игром. И сам Бахтин на више места истиче игру као суштину карневала: „Dakle, u karnevalu sam život igra, a igra privremeno postaje sam život. U tome je specifična priroda karnevala, posebnost njegovog bića” (Бахтин 1978: 15).

Другим речима, Бахтинова теорија карневализације не одбацује грубо изругивање, напротив, она би пре могла замерити „чистој сатири” опседнутост конкретним предметом детронизације и недовољно присуство игре као медијума у коме се остварује карневал.

Сатирична поезија Јована Јовановића Змаја посебно је изазовна за промишљање у овом контексту. Змај је био „песник акције, националне и политичке” (Скерлића 1914: 298). Покретао је, уређивао и својим прилозима, у приличној мери, попуњавао листове: *Комарац*, *Змај*, *Жижа*, *Стармали* (излази тринаест година, 410 бројева), што је све доказ његове изузетне хумористичке, сатиричне и политичке песничке делатности. Описујући Змајеве прилоге у првом листу ове врсте, *Комарицу*, али и основни правац у уређивању потоњих листова, Д. Иванић каже: „Духовитост, борбеност, политичка досљедност, инвентивност и бескомпромисност на страни добра, слободе и ослобођења српског народа, уз актуелност садржине, основне су одлике Змајевих прилога” (Иванић 2005: 7). По броју прилога, по сатиричној ангажованости и инвенцији Змај је, вероватно, наш највећи сатирични песник. Његова сатирична, хумористичка и политичка поезија, према грубим проценама, обухвата преко 2000 песама.¹ Она није довољно истражена и отвара читав низ поетичких, жанровских, културноисторијских питања која истрајавају до данас.

Деценијама је Јован Јовановић Змај био чврсто везан за политички програм Светозара Милетића и за његову политичку странку. Дobar део своје енергије, па и песничког умећа, трошио је на текуће политичке обрачуне, при чему се снажно усредсређивао на предмет детронизације, често потчињавајући том импулсу саму хумористичку игру. Притом, он је ангажовано коментарисао збивања на целом српском политичком простору, укључивши у то и политичка збивања у Србији. Ево како, на пример, пева поводом монтираног судског процеса који је у Србији вођен против политичких противника кнеза Михаила 1864. године. У песми „Црна година” (Јовановић 1969а: 122) нигде се не спомињу ни кнез, ни суд, ни процес,² али је алузија за савре-

¹ Ивана Вулетић је пребројала укупно 4152 Змајеве песме (1985: 207), од тога је, вероватно, барем половина политичких и сатиричних песама.

² Сазнање на шта се односи песма дугујемо белешци приређивача Живана Милисавца (1969б: 288).

менике била више него јасна. Све је исказано директним и немилосрдним језиком:

Кукавице, варалице, поткупљиви смраде.
 А зар тако ратоборци будућности раде!
 Саможивици, тврдоглавци, надувени црве,
 Ви л' би хтели да с' бројите међу наше прве!
 Дукатовци, готовани, чанколизи, мрави –
 Камо паклу врела злата, тим да вас задави!

Ово је дезавуисање без милости. Иза њега стоји морални став и политички либерализам самога Змаја. С. Гордић ће у овим стиховима препознати „бујну сликовитост у негативним моралистичким метафорама” и „звучно оркестроване сликовне спојеве перцепције са апстракцијом” (Гордић 1975: 19). Та сликовитост се може, свакако, посматрати као врста песникове не само сатиричне већ и естетске стратегије, али у тој „бујности” има много више обрушеност на предмет детронизације него игре. И данас, када смо из свести изгубили непосредан политички контекст ове Змајеве песме, пажњу заокупља, пре свега, њена „негативна енергија”.

На другој страни, можемо пронаћи код Змаја и песме које су, такође, везане за актуелне политичке догађаје свога времена и данас нам мало значе, али, ипак, преносе до нас песничку енергију која се може повезати с карневализацијом.

На пример, године 1884. долази до раслојавања у политичкој странци С. Милетића. Део српских представника у Угарском сабору прихвата сарадњу с угарским властима. Они држе конференцију српских нотабилитета прво у Пешти, па у Великој Кикинди. Информације о конференцијама се крију и оне споро стижу до *Заставе*, гласила које је било везано за Милитећа и његову политику. Змај је певао о обе конференције, али је посебно занимљива песма о под насловом „Још се не зна шта је” (Јовановић 1969а: 122) о конференцији у Великој Кикинди:

Још се не зна шта је
 Кикинда изрекла, –
 Је ли само ротква,
 Или можда цвекла.
 Биће неко зеље,
 Врло слабе хране;
 Јер је никло брзо –
 Једне ноћи тавне.

Сатирична детронизација великокикиндске конференције у овој песми изведена је алегоријом из домена хране. Свођење конференције, која је имала претензију да буде скуп угледника (нотабилитета), и њених одлука на „роткву или цвеклу” јесте немилосрдан сатирични удар. Међутим, хумористичко сатирична игра се наставља, развија се нека врста антиклимакса, па одлуке овог скупа оглашавају се „неким зељем”, да би на крају биле именоване као „слаба храна”. Прехрамбено-повртарски „објективни корелатив” у овој пе-

сми служи да би се превео високомиметски (политички и социјални) садржај у нискомиметски, везан за трбух и уопште са доњи део тела. То превођење, несумњиво, има сатиричну функцију, али оно плени својом хумористичком игром и примицањем карневалском модусу и данас, када су сукоби у странци Светозара Милетића мало позната историјска чињеница из прошлих времена.

Ово су, углавном, мање познате Змајеве сатиричне песме, и то песме које су своју сатиричну оштрицу истрошиле, углавном, у времену у коме су настале. Оне показују различит однос према књижевним и социјално-културним структурама које Бахтин описује у својој теорији карневалације. Међутим, сматрамо да Змај има низ песама које се, упркос својој снажној сатиричној функцији, знатно више приближавају Бахтиновој идеји карневалације.

Као пример можемо узети једну од најчувенијих Змајевих сатиричних песама „Јутутунску јухахаху” (1969б: 69–70).³ И њен настанак везан је за конкретан друштвени и политички повод. Она је најнепосредније била уперена против кнеза Михаила Обреновића који је увео „апсолутистички и лични режим у Србији”, не испунивши обећање да ће „закон бити највећа воља у Србији” (Милисавец 1969в: 272). Из саме песме се види да је сатирична оштрица уперена против владара који обећава народу устав, под условом да народ буде послушан, веран и плаћа порез. Тај однос је, за потребе сатиричне интерпретације, екстрахован из сложене социјалне стварности, приказан у оштрим контурама – јасно је издвојен предмет подсмеха. Већ то издвајање има и своју карневалску димензију. Краљ Балакаха из Змајеве песме пење се с пролећа на брег и громогласно, целом народу, извикује своја обећања. Реч је о некој врсти чулне конкретизације, упризорења социјално-политичког односа. У песми све бива театрализовано, претворено у неку врсту гротескног перформативног чина. Вероватно, С. Гордић мисли на такав поступак када говори о „дилипутанско-гуливерској зачудности” Змајеве песме и препознаје у њој слику „ригуалног, стравично-комичног деспотизма и подаништва” (1975: 22).⁴

Песма је, гледано у целини, сатирична алегорија. Алегоријски механизам се успоставља тако што се предмет сатиричног удара, кроз карневалску игру, маскира непостојећим речима чији еуфонијски карактер замењује њихово значење. Карневалска лексика коју за ову прилику ствара Змај детронизује озбиљне социјалне и политичке појмове: државу, владара, устав, порез, замењујући их речима састављеним од низа истих или сличних слогова, речима које највише подсећају на изразе раздраганости мале деце, које Корнеј Чуковски назива *екикики* (в. Чуковски 1986). Притом, новоизмишљене речи речи, у Змајевој игри, постају и различити видови оноματοпеје смеха. Имена земље Јутутуту и народа Јутутунци, иако су изграђена на еуфонијској игри и, тиме, пародична, не садрже непосредно оноματοпеју смеха, али већ име

³ Песма има поднаслов „По Гласбренеру”, међутим, до сада није пронађен непосредан немачки узор (в. Миловић 1986: 264).

⁴ Нема сумње, „Јутутунска Јухахаха” могла би се сматрати неком врстом претходнице оног упризорења Жаријевог *Краља Ибуја*, које је играно, у режији Љ. Драшкића, на сцени Атељеа 212 поткрај шездесетих година XX века.

краља Балакаха јасно је наговештава, док лажно обећани устав – јухахаха – и порез који плаћају поданици – јухухуху – постају средишне тачке сатиричног удара и саздане су, пре свега, од ове ономотопеје. С. Гордић и ову гласовну игру чита као превасходно сатиричну: „Ваљда се ничим другим сем овим фоничким спојем поновљених слогова, тамних вокала, веларних и експлозивних консонаната не може овако магијски дочарати сатрапски деспотизам и подаништво” (Гордић 1975: 23).

Овакво читање сатиричке функције еуфонијског слоја у „Јутутунској Јухахахи” не противречи препознавању карневалске игре у њој. Очигледно, у овој песми сатирично и игровно нису међу собом супротстављени, не ограничавају се и не искључују међусобно, напротив – развијена хумористичка игра и сатирична детронизација међусобно се подупиру. Чулна конкретизација, гротескна театралност појединих слика, пародична функција речи и израза и пародичност целе песме, звучна експресивност појединих речи, инверзија високомиметског у нискомиметско, све се то може, на овај или онај начин, довести у везу с Бахтиновим схватањем карневализације. Томе доприноси и чињеница да је Змај у овој песми ухватио вечиту напетост између оних који имају политичку моћ и хоће да максимално узурпирају власт и оних који жуде за законитошћу, правдом и остварењем права. Отуда у њој уз универзалност игре постоји и универзалност сатиричке функције, што омогућава трајнију и хумористичку и сатиричку актуелност песме, приближавајући је Бахтиновом смеху „целог света”.

Управо је „Јутутунска јухахаха” пример како сатирична песма, без обзира на снажну усредсређеност на предмет подсмеха, може, захваљујући развијености и карневалским типовима хумористичке игре и социјалној истрајности предмета сатиричног удара, досећи универзални дух карневализације. Та формула, на овај или онај начин, истрајава и у низу других Змајевих сатиричних песама.

Посебно је с те стране занимљива Змајева песма „Устарабари” (Јовановић 1969а: 163–165). Већ наслов песме садржи у себи елементе карневализације, јер је вид људског понашања – бескичмењаштво, бескарактерност и политички опортунизам – метафорички представљен чулно конкретном сликом људи који се непрестано држе уз тарабу. И ова Змајева песма садржи низ алузија на савремене политичке догађаје, али она, независно од тога, жигоше карактерну ману која истрајава у различитим историјским временима и траје до данас. Сем тог облика универзалности, ова Змајева песма садржи развијену хумористичку игру која на различите начине кореспондира с Бахтиновим схватањем карневализације.

Пре свега, у песми је садржан необичан пародички поступак. Песма има мото на немачком језику који је пародија Шилерових стихова упућених Русоовом гробу. Шилер у својим стиховима више пута и на различите начине спомиње срам и писање о срамоти (Schande и Schamschrift), метафорично истичући морални учинак филозофског дела који се остварује и после Русоове смрти. Змај користи Шилерову лексику, замењујући поједине појмове сродним, али, ипак, различитим речима, па оно што је код Шилера било „пи-

сање о срамоти” постаје само „срамота” (*Scmachschrift* постаје *Scmach*), и тиме мења смисао, а *срамоту* везује за *устарабаре*. Најрадикалнија Змајева интервенција јесте уношење речи „устарабари” у немачке стихове. Српска ћирилична реч и графички одудара од немачког текста, чиме мото песме у пуној мери постаје „*parodijsko smehovno delo*” у духу Бахтиновог схватања карневалације (в. Бахтин 1978: 10). Поједини Шилерови стихови, са Змајевим пародијским варијацијама, бивају уклопљени у ткиво песме.

Песма садржи и неке друге елементе карневалације. Њена универзална интенција није само смеховна и сатиричка, она пева о свету који се мења, насупрот истрајности устарабара и устарабарства. Сем тога, у песми је исприповедана анегдота која је прича о маскенбалу (карневалу), тако да у песми која је већ донекле карневализована срећемо опис карневала. Анегдота је алегија на понашање и социјални положај устарабара. Она прича о Турчину који је успео да наговори неку децу да се преруше у робље и пођу с њим на маскенбал. На балу их је богато почастило, али је у салату усво ричинус. Турчин везује своје робље и онда бежи. Настаје смешна ситуација у којој деца изложена погледима „час дигну једну, час другу ногу”. У овој анегдоти Змај дотиче скатолошки аспект карневалације, прави смешну слику у којој важно место заузима доња половина људског тела, црева и њихово пражњење.

Више је сатиричних слојева у овој песми. Између осталог, у причи о Турчиновој подвали, о робљу које је пристало на игру, о његовом срамном положају на крају песме, садржана је алузија на положај Срба у крајевима који су још под Турцима и на моралну беду подаништва. Упркос томе, ова песма привлачи пажњу и постиже своју универзалност, колико предметом сатиричке детронизације, толико маштовитом и разноликом хумористичком игром.

Круг Змајевих сатиричних песама у које у највећој мери продира дух карневалације јесу *постљонске оде*.⁵ Ове, у огромном Змајевом песничком опусу недовољно примећене песме, нашле су се пред савременим читаоцима захваљујући приређивачком напору М. Клеут (в. Јовановић 2003). Пародичност, тематика и однос према језику и, када се све сабере, њихова способност да досегну универзалност карневалског смеха, могу се с разлогом сматрати елементима који повезују овај круг Змајевих песама с Бахтиновим схватањем карневалације.

Пре свега, *постљонске оде* су, што се слути из заједничког назива, али и из њихових појединачних наслова – пародије. Змај пародира класицистичку оду, свечану, похвалну песничку врсту, која је у српској, али и у руској и немачкој класицистичкој књижевности, била једна од најраспрострањенијих и најзначајних песничких врста (в. Павић 1979: 359–365). Ода се, управо због своје класицистичке етаблираности, нашла „на линији ватре” у текућим књижевним полемикама у склопу промене парадигми у српској књижевности и култури прве половине XIX века (Вукове реформе и ступање роман-

⁵ Заједнички именитељ ових хумористичко-сатиричних песама је Змајев (в. Клеут 2003: 76).

тичарске поетике на културну позорницу). Пре Змаја класицистичку оду је пародирао Бранко Радичевић у сатиричној поеми „Пут” и то оду „Моја Муза” Милоша Светића (Јована Хаџића), што је био својеврстан допринос „младог Вуковог приврженика” Вуковој полемици с Хаџићем (в. Клеут 2003: 79). Због тога је Радичевићева пародија блиска „чистој сатири”, јер снажно изоштрава предмет подсмеха. Змај се тридесетак година доцније подсмева песничком маниру и поетичком мишљењу који су били довољно познати и културно етаблирани да би њихово изокретање и травестија изазивали смех, али, предмет његовог смеха није сужен и истакнут као Бранков, Змајев смех је ближи смеху „целог света”.

Ода је, у складу с класицистичком поетиком, припадала „виском стилу”, а Змај ће, „уз привидно поштовање норми високог стила, свим расположивим поетским средствима, довести свечану и озбиљну песму у позицију ниског стила, и на том контрасту изградити хумористичке ефекте” (Клеут 2003: 81). Змајева инверзија, управо на тематском плану, узвишене предмете похвале замењује не само тривијалним, свакодневним појавама и чињеницама, већ су њени супститути везани за тело, задовољство, храну, доњу човекову половину, чиме се остварује „крајња превласт материјално-telesnog načela života” (Бахтин 1978: 26). Када Змај узвикне „Ој, трбуше, владаоче света” (Змај 2003: 12) он као да кличе, у карневалској поворци, новом краљу карневала, који је својом плотском страном супротност озбиљном устројству света и његовим владоцима. И уистину, већ наслови појединих Змајевих *ода* јасно наговештавају карневалски, телесни, претежно прехрамбени предмет његовог певања: „Господару трбуху” (Јовановић 2003: 12–13), „Ода киселој чорби” (Јовановић 2003: 14–17), „Ода мојој чутури” (Јовановић 2003: 22–23), „Ода црвеном носу” (Јовановић 2003: 39–41), „Ода глади” (Јовановић 2003: 49–52), „Ода кечиги” (Јовановић 2003: 62–64). У свим овим песмама страст за јелом и пићем и, уопште, људска облапорност, у карневалском духу, изједначава различите социјалне слојеве, професије и сталеже. Притом, у хумористичкој интертекстуалној игри предмет пародичне детронизације постаје цео књижевни пантеон, од Библије до класика светске књижевности (на пример, немачки песник Шилер бива у „Оди црвеном носу” упоређен с омиљеним сремским вином *шилером*).

Змајева употреба језика у *постиљонским одама*, као и у многим другим сатиричним песмама, такође има сличности с употребом језика на карневалу. То нису увек „različite forme i žanrovi slobodnog uličnog govora” (Бахтин 1978: 10), али, без обзира на то, избор лексике „изузетно је битан за хумористичке ефекте у Змајевим постиљонским одама” (Клеут 2003: 85). Змајева лексика и фразеологија експресивна је, често изненађујућа и ремети постојећи мисаони и језички поредак попут уличног говора на карневалу. Змај у својој хумористичкој игри меша више језика и дискурса, „сем сувременог књижевног српског ту су: дијалектизми, неологизми, речи из српскословенског, славеносерпског, латинског, немачког, мађарског, пољског и француског” (Клеут 2003: 85). Све те речи и изрази у Змајевој поезији гомилају се на малом језичком простору, додирују се, међусобно повезују и контекстуализују, али

и супростављају једна другој. Та мешавина „често прелази у макаронизам” (Клеут 2003: 85). Змајева употреба језика у великој мери је израз смеховне разиграности блиске карневалској језичкој разузданости.

Укупно гледано, Јован Јовановић Змај, својом сатиричном и хумористичком поезијом, велики је логотет српске смеховне културе. Ипак, Змајев однос према смеху, колико год то био у појединим својим аспектима „смех свег света”, дубоко је укореван у српској грађанској култури XIX века. Нити је Змај Франсоа Рабле, нити је Змајево време позни средњи век, нити су у српској култури упражњаване карневалске свечаности какве описује Бахтин. Змајева сатирична поезија често се бавила свкодневним политичким и друштвеним догађајима који су нама данас често непознати, или нам се чине ситним и безначајним. Све се то одиграло, пре свега, у шалјивим листовима које је уређивао и добрим делом попуњавао Ј. Ј. Змај. Ти листови, попут *Стармалог*, у коме су, уз *шалозбилне* прилоге, какви су биле Змајеве сатиричне песме, објављивани и различити песнички и прозни хумористички прилози (в. Иванић 2005) – били су медијуми српске грађанске смеховне културе свога времена. Они су, што се широке и разнолике смеховности тиче, били савремени грађански пандан средњовековног карневала. Тај пандан је створио, пре свих, Ј. Ј. Змај.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бергсон: 2004: А. Bergson, *O smehu*, Нови Сад: Vega media.
- Вулећић 1985: И. Vuletić, *Metrički registar pesništva Jovana Jovanovića Zmaja*, у: S. Petrović (ur.), *Zmajev stih, Radovi sa stručnog radnog sastanka održanog u Novom Sadu održanog 5. i 6. decembra 1985*, Нови Сад: Vojvodanska akademija nauka i umetnosti.
- Гордић 1975: С. Гордић, Структурални и стилски аспекти Змајеве сатиричне поезије, Београд: *Књижевност и језик*, XXII/1, [13]–25.
- Иванић 2005: Д. Иванић, *Стармали Јована Јовановића Змаја: студија [у] избор текстова*, Београд: Библиотека града Београда.
- Јовановић 1969а: Ј. Ј. Змај, у: Ж. Милисавец (прир.), *Политичке и сатиричне песме I*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић 1969б: Ј. Ј. Змај, у: Ж. Милисавец (прир.), *Политичке и сатиричне песме II*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић 2003: Ј. Ј. Змај, *Гледајући Нови Сад, Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја*, пр. Марија Клеут, Нови Сад: Матица српска, Змај.
- Клеут 2003: Марија Клеут, *Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја*, у: *Гледајући Нови Сад, Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја*, Марија Клеут (пр.), Нови Сад: Матица српска, Змај, 75–90.
- Лешић 1985: З. L[ешић], *Satira, Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit, 694–697.

- Милисавец 1969а: Ж. Милисавец, Политичка ангажованост песника Змаја, Ј. Ј. Змај, у: Ж. Милисавец (пр.), *Политичке и сатиричне песме I*, Нови Сад: Матица српска, 7–52.
- Милисавец 1969б: Ж. Милисавец, Коментари и тумачења речи, Ј. Ј. Змај, у: Ж. Милисавец (пр.), *Политичке и сатиричне песме I*, Нови Сад: Матица српска, 283–315.
- Милисавец 1969в: Ж. Милисавец, Коментари и тумачења речи, Ј. Ј. Змај, у: Ж. Милисавец (пр.), *Политичке и сатиричне песме I*, Нови Сад: Матица српска, 263–302.
- Миловић 1986: Ј. М. Миловић, *Јован Јовановић Змај и њемачка књижевност*, Титоград: НИО Универзитетска ријеч.
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма, Класицизам*, Београд: Нолит.
- Перишић 2012: И. Perišić, *Uvod u teoriju smeha*, Београд: Službeni glasnik.
- Скерлић 1914: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановић.
- Фројд 1969: S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad: matica srpska, 1969.
- Чуковски 1986: К. Čukovski, *Od druge do pete*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jovan M. Ljuštanović

ELEMENTS OF CARNIVALIZATION IN SATIRIC POETRY OF JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

(Summary)

The paper deals with the elements of carnivalization in the satiric poetry of Jovan Jovanović Zmaj. The central problem of this research is the question derived from the theory of carnivalization of Mihailo Bakhtin: how much satira can express the “integrity of the humorous aspect of the world”. It is shown that Zmaj has a considerable number of poems that refer to current political and social events and are strongly focused on the detonation of the subject of mockery. Such poems belong to “pure satire” and do not realize the carnival “laughter of the whole world”. Nevertheless, there is revealed a whole series of poems in which a humorous play is developed and where carnival inversions of high-visibility are performed in low-light. In this poetry, the abstract events and relations are concretized and theatricalized, and the presence of the sensory and the physical is evident. It contains parody and grotesque and merges various linguistic, often colloquial, words and idioms. Such songs are approaching Bahtin’s universality of the “laughing aspect of the world”. At the same time, it is suggested that the cultural and historical situation in which Zmaj was writing is essentially different from that of the late middle ages of the early Renaissance, described by Bakhtin. In Zmaj’s satirical poetry, the elements of carnivalization are resemantized and incorporated in the Serbian civic culture of the XIX century.

Душица М. ПОТИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Пироту

Оригинални научни рад
Примљен: 3. 10. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СЛИКЕ СВЕТА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Карневал је улична народна свечаност везана за време. Манифестује се у три облика: обредно-представљачке форме, књижевна смеховна и пародична дела, те различите форме и жанрови слободнијег уличног говора. Стратегије карневализације у књижевности обухватају сва три аспекта. Рад се фокусира на опште принципе карневализације слике света у српској поезији за децу, што подразумева колико прихватање готових образаца, толико њихову модификацију и прилагођавање специфичностима овог типа писма.

Кључне речи: карневализација слике света, књижевност за децу.

Намењена најмлађима, књижевност за децу је нужно једноставна. Прилагођавање интелектуалним и когнитивним могућностима детета (Марковић 1991: 5), сведеност форме, израза, садржаја, међутим, не значе аутоматски и одсуство комплексности структуре. Иако у њој преовладавају машта, хумор и игра, она може бити и више од игре, може бити мало откровење, мала драгоценост спознаја (Капичић Хацић, 1970: 191). Сложенија него што се чини (Хант 2013: 9), није лишена ни вишезначности, што је доводи у везу с категоријом озбиљно-смешног (Курцијус 1971: 75). За категорију озбиљно-смешног везује се и карневализација књижевности (Бахтин 1978), што је и један типолошки образац књижевности за децу. Наша је претпоставка да је већини дела намењених најмлађима иманентна бар нека стратегија карневализације, што ћемо настојати да покажемо на изабраном корпусу српских песника за децу. Народна смеховна култура се манифестује у три основна облика: обредно-представљачке форме, књижевна смеховна и пародична дела те различите форме и жанрови слободнијег уличног говора. Стратегије карневализације у књижевности обухватају сва три њена аспекта, а у овом ћемо се раду усмерити на опште принципе карневализације слике света у књи-

* dusicapotic@yahoo.com

жевности за децу.¹ Одлике стратегија карневализације јесу неофицијелност и „некњижевност” – одступање од владајућег начина мишљења и његових норматива, као и несагласност књижевних слика с канонима и нормама од краја 16. века до нашег времена. Детињство се још од Коменског посматра као специфичан, издвојен феномен, који има своје законитости, другачије од оних што уређују свет одраслих (Коменски 1967). Карневал је народна светковина уличног карактера, везана је за одређено време и има сопствене законе и правила. Специфичан хронотоп, отворен, слободан простор и празнично време омогућују другачији погледа на стварност, као и најразноврсније видове и типове фантастике (Бошковић 2008: 92), што прати и дела намењена најмлађима, па и сам феномен детињства. Једно од општих места у учењима о хумору јесте да је субјективна перспектива посматрача услов без кога нема смешног. Психологија издваја изостанак критичке свести због чега дете све око себе поистовећује са собом (Пијаже, Инхелдер 1978), а његов је доживљај стварности другачији, такав да га ми прихватамо као маштовит, нерационалан, нелогичан, што је пледоаје карневалске поделе на два света. Карневал има свечовечански смисао, попут детињства није географски нити историјски условљен.

Појам народа има социјални, а не етнички карактер (Ристивојевић 2009: 29), па се и детињство може подвести под тако схваћен феномен, под издвојену заједницу која се управља према својим начелима. У том су смислу одлике карневала општенародност и универзалност. Општенародност се односи на јединственост учесника карневалске поворке, па и на доживљај те гомиле као једног тела, што конвенира дечјој потреби за припадањем групи. Типичне су у књижевности за децу дечје дружине. Једна од њих је група јунака звана Шест вукова и један реп из истоимене поеме Бранка Ћопића. Поред карневалског ругања најмањем дечаку посредством телесног доле и игре као начина живота јунака, стратегијама карневализације припада и поигравање жанровима бајке и предања² (Ћопић 1968: 269–290). Универзалност се везује за доживљај једнакости међу људима, за укидање друштвене хијерархије, што ни детету, које тек развија социјални живот није страна. Чувена је мала бунтовница из песме „Шта је отац” (Лукић 1962: 29–31). Поред рушења табуа, карневалским стратегијама Драгана Лукића припадају метафоричка хипербола, нпр. поистовећивање оца са судијом за прекршаје, као и бесконачно, стога и смеховно претерано низање очевих поступака, дакле хуморни каталог.

Удаљеност између човека и човека укида се чином зближавања, присношћу која стоји на супрот социјалној дистанци, а одбацивање забрана и ограничења за последицу има ослобађање од страхопоштовања, од страха (Енглблом 2007: 42), што се у књижевности за децу везује и за исконски

¹ О другима аспектима карневализације у књижевности за децу видети: Потих 2010, Потих 2010 а, Потих 2014, Потих 2015.

² Ове је поступке писац пак употребио и за паралелу с реалитетом и историјском стварношћу па су добили и идеолошку функцију, што би могла бити још једна тема за разматрање унутар шире проблематике карневализације.

отворено урањање у свет, како Данојлић и дефинише појам наивности (Данојлић 1976). Ослобађање од страха може се односити и на фазе у развоју детета као повод да се оно охрабри или алиби да му се подсмехне. Често – и једно и друго. Ршумовић је песник овог усмерења. У песми „Ја када удахнем” све је претерано. Мали делија узима све ваздухе овоземаљске, одузима дах птицама, „стазу” авионима, да би се његова чудесна снага одразила на катастрофички поремећај широких размера: „Тако се стварају они циклони / Којих се свако паметан клони” и обрнула космички круг враћајући се човеку, враћајући се детету блиској стварности као мери његовог разумевања. Толико је велики и толико страшан кад замишља како се плаше њега. Тачније – његовог изврнутог страха (Ршумовић 1979: 18). Бројни су Змајеви ликови деце заустављени у тренуцима искушавања радости и лепота света. Песма индикативног наслова „Гојна облапорка” благо сатиричном хиперболом, коју прати позитивна емоционалност тона, афирмише виталистички принцип обликован помоћу гозбених слика: „Попила је шољу млека / Наша гојна сека; / Ал’ још неће да се смири / Још у шољу вири; / Је л’ остало штогод мало / На крају, у среди, / Да и то исцеди; / Две три капи – ма и више – / да и то олиже” (Змај 1989: 54). Необуздани шарениш света који се нуди очима и духу детета метафорички стаје у хуморну гастрономску прилежност јунакиње.

Општенародност и универзалност воде као утопији, али и ка сатири. Утопија је фреквантан моменат књижевности за децу, а може се довести у везу и с идеализованим схватањима детињства као златног доба човечанства (Љуштановић 2004) и позитивном онтологијом детињства (Крамбергер 2009). У Ћопићевој поеми *Црвени Врабац* јунаци траже „čarobni kraj, / Crvenog Vrapca zavičaj!” (Ћопић 1968: 428). Сивко је чуо да се тамо магарци цене и чашћавају, да живе безбрижно у „šumi najlepšeg čkalja”. Мачак је први господар, све врви од мачјих специјалитета. Тамо чак: „i oblak ide planinom/ ogrnut, kaže, teškom slanimom.” И до пса је стигла прича какао се тамо једе славно, па и у сну. Градацијски низ претеривања од искарикиране реалистичке шуме чкаља, преко обједињавања полова горе и доле на имагинативном и гозбеном принципу идеализације, врхуни се апсурдом потеклим из народног хумора; „Onoga ko se na jelo duri / rečeni zeko po selu juri” (Ћопић 1968: 429). Логика изокретања обликује весели свет благостања и безбрижности, који се и у карневализацији и у књижевности за децу често додирује и с топосом Дембелије. Може се указати и на Ршумовићево карневалско изокретање утопије у антиутопију. У „Сонгу о земљи Дембелији”, обликованом на обрасцу антибајке, уз мотив потраге, топос пута и несрећан крај, јунак помирљиво прихвата чињеницу да Дембелија не постоји пошто је протраћио живот тражећи је (Ршумовић 1979: 69). Сатирична димензија текста посредована је иронијским еуфемизмом јер, док се привидно неутрално описује целоживотна потрага јунака, у бити се исмева његова лењост. Сатира може бити прикривена компонента књижевности за децу, премда је њена везаност за реални свет у овом типу писма више модификована ка васпитној инклинацији. Текстови овога типа увек садрже две равни, тематско-мотивску линију намењену најмлађима и димензију скривеног значења. Радовићеву пе-

сму „Како потрошити слонове” (Радовић 2006: 42–43) обликују звучна игра риме, деца омиљен анимални лик и хумор апсурдне ситуације, али и дубоки невесели увиди у актуелну друштвену ситуацију и разорни ход историје.³ Удвојене равни моделују и текстови у којима доминира педагошка тенденција, с тим што се сатирична или иронијска позиција може и не мора експлицирати. Песма „Кад би” (Змај 1989: 89) израста из карневалски алогичног народног хумора, који се у финалном сегменту антикарневалски изокреће у пословичну поуку, у вредности официјелног света, у теновско-змајевски здрави разум. Поигравање логиком реалности и лудички хумор, као увек у бољим Змајевим песмама, одликује естетска доминација у односу на васпитне тенденције. Као и увек када педагошка и уметничка раван остану макар у тачки равнотеже.

Основно начело карневала јесте смеховно, а хумор је стални пратилац и дела намењених најмлађима. Будући иманентност без које је оно као такво немогуће, у основи поетике великог дела наше новије књижевности за децу стоји захтев за смехом (Прелевић 1979: 114). Цео свет је приказан као смешан, опажа се и поима у смеховном виду, у његовој веселој релативности. Апстрактност принципа бића у делима за најмлађе конкретизује се и географским појмовима. Како се топоними примењују и због риме, читав се глоб повезује смеховним везама, а логика рација замењена је логиком акустичких асоцијација. Црнчевић у песми „Тајна” звуковним дозивањима ниже топониме па звук постаје носилац новог, имагинарног реда: „У Лисабону на балкону пегави дечак једе бомбону.” Стварност појмљена спајањем чулних сензација мора бити и чулно пренаглашен свет. Зато у Москви Гаља плаче, и с једном Гаљом једно маче. Уплашили су се јер нешто је шуштало: „А шта је шуштало? / Вече је шуштало кад се спуштало / Ето шта је шуштало”. Финални исказ иницијалну хиперболу преображава у машту, у потпуни отклон, а принцип пренаглашавања чулних сензација весели низ не успоставља на законима разума већ на законима акустике и имагинације (Црнчевић 1963: 56–58). Карневалски гозбено претеривање у песми „Шта сунце вечера” под смеховно начело подводи и космичке појаве (Данојлић 1974: 15). Карневалски смех унижава. Он негира, па и карикатурално деформише узвишено и лепо (Самарија 2004: 8, 52). Његова бит пак није пука деструкција. Амбивалентан: весео и подругљив, негира и потврђује покопава и препорађа, обликујући веселу карневалску логику.

Уз неофицијелност, провоцирање и проверавање последњих истина, (Цар-Михећ 1993) карневалски хумор одликује порицање друштвених норми и званичног система мишљења. Здравни разум је први на мети па логика изокретања проверава званичне ставове. Алогичност је фреквентна карневалска стратегија у књижевности за децу. У песми „Како живи Антутун” јунак малко необичног ума сади јаја, граби мрак лонцем, учи рибу да пева (Витез 1986: 28). Изневерава се почетно очекивање еуфемизма и на тај начин интензивира разлагање логике реалног света и обликовање смеховног, изокренутог по-

³ Видети више: Потих, Јовановић 2013: 227–239.

ретка. У њему је сасвим у реду радити и живети на свој начин, као што се и издвојени свет детета управља према свом. Већ је детињство по себи неофицијелно, а његово се измицање правилима додирује с просторима бесконачне слободе више него с карневалском провокацијом. У књижевности за децу нису реке ситне дечје непристојности. У песми „Ах што ја немам”: „Комшији који децу зезика / ја бих плазио седам језика”. Карневалско поигравање по себи супстандардним жаргоном прати и мотив овога типа – освета (Ршумовић 1974: 100). У песми „Шта су између осталог радили стари Словени” они су поткрадали једни друге, све до мрва заосталих после гозбе. Као деца. Карневалско уздицање недозвољеног понашања интензивира се пародијом предања и његове тежње ка истинитошћу (Данојлић 1974: 24–25). Логика изокретања, материјално-телесно начело, конкретност и чулност карневалских слика у овим се стратегијама везују за одбацивање црквених догми и ренесансно откривање човека, док у књижевности за децу оно прати и когнитивне специфичности детета, које у једној развојној фази мисли у сликама и посредством њих сазнаје стварност (Јерковић, Зотовић 2010). Оба су та аспекта карневалских стратегија у књижевности за децу лишена опсцености и непристојности и усмерена на хумор, који препорађа и обнавља.

Карактеристике смеховног начела карневала захтевају изоштрене ситуације, чија искошеност стоји насупрот официјелном погледу. Можемо их обухватити појмом скандала, који се тумачи и као најбржи начин трансформације смешног у озбиљно и обрнуто (Микић 1988: 117). Скандалозна ситуација обликује песму „Ловац и лав”, у којој дрски лав глоцка нокте и чарапе заспалог ловца (Радовић 2006: 165). Телесно доле прате и друге стратегије – именовање делова тела, увреде, туча, необични епитети, поигравање лексичким нивоима, да би се пословична сентенца о егзистенцијалним напорима, уместо у финалном, нашла у медијалном сегменту: „У животу није тешко мрети, / ал живети – већ је тежа ствар!” Она није само разградила структуру песме, захтевајући наставак, већ је и оксиморонском антитезом довела у питање уобичајени начин мишљења и из обрнуте перспективе напи пала истински проблем. Карневалско понашање захтева фамилијарност, која није страна ни детету. У првом је случају посреди одбацивање друштвене хијерархије и норми пристојности, а у другом више емоционалност као преовлађујућа одлика детињства. Гвидо Тартаља је песник топлих породичних односа, посредованих из неочекиваног угла. У песми „Велика породица” на тематском плану прати се привидно реалистичка представа велике породице, састављене од пет ћеркица и четири сина. Мали лирски субјект измаштава идеалну породицу, а замишља је карневалски маскирану у чету војника (Тартаља 1974: 70). Да је посреди измишљање сигнализира хипербола, која најпре стварност преувеличава по законима дечје жеље, да би се и имагинирано даље имагинирало према законима дечје игре. Реалитет је посредством два нивоа имагинарног отклона обликован као игра. Дете живи у свом, паралелном измишљеном свету, игриво обликованом по обрасцима његовог искуства тако да наликује детињству, али карневалски претераних размера тако да наликује усијаним жељама малишана. И тај је свет његова стварност.

Дете тежи да свет поистовети са собом, да га доживи као близак и присан, те да га на тај начин сазнаје и прихвата. Зато се и он нуди детету и отвара му се на начин близак њему. У Тешићевој песми „Жетеоци, добар дан” читава се природа понаша по карневалском обрасцу: „Жетеоци, добар дан! / Је ли зрео јечам ран? // Жут к’о дукат, сасвим зрео, / већ је њега голуб јео. / Над столом му свитац сјао / док је слатко вечерао” (Момчило Тешић 1989: 33). Мами гозбеним сликама.

Материјално-телесно начело и гротеска су доминантно облици карневалског дискурса (Бечановић, Николић 2007: 268). Гротеска се тумачи и као сусрет човека са светом, а чин једења и пијења, те мотив отворених уста, као стапање људског тела и света. И не само уста. Неправилни облици, истурени и удубљени делови тела места су њиховог сусрета. Места стварања космичког тела често су обликована помоћу телесног доле и средствима из доњег стилског регистра. Ршумовић у песми „У прашуми у тој збрци” одузима сав понос животињама: „У прашуми у тој збрци / Нестали су лаву брци [...] Пре но шшто је ђипио / Неко му их здипио // У прашуми у русвају / Кљун сломили папагају [...] Сад не може ни да кљује / Ни да виче ни да псује”. Карневалско ругање губитнику, пропраћено поигравањем лексичких нивоа, не доводи у питање истинитост ове ујдурме све док није „у том лому / Реп нестало једном сому”. Све док апсурд са становишта логике света песме није изокренуо и њен смисао (Ршумовић 1979: 57–58). За разлику од касније концепције по којој гротеска добија примарно негативну конотацију (Кајзер 2004), карневализација истиче њену амбивалентност и потенцијал обнављања. Душан Радовић је мајстор препородитељске гротеске. У песми „Тежак случај” Стојадин, с надимком Столе, рођен је огроман, па још наопачке. По себи се разуме да таквом диву припадају и огромне количине хране. Логика гротеске у опозицији је с поретком реалности, која упозорава на претеривање, али карневалски амбивалентном поругом-похвалом, што целини текста даје двоструки смисао. Песма се може пратити на линији бенигног подсмеха дечјој машти и свести о њеној нужности, али и као поигравање на ивици два реда тако да се предност не даје ниједном, а свет обликује у његовој трансформативности и колебљивости (Радовић 2006: 205). Својство је гротеске да отвара другачији поглед на стварност. Она је поглед искоса (Пијановић 2001: 119), и искључује нас из реално могућег (Проп 1984: 82). У том се смеру може тражити њена функција у књижевности намењеној најмлађима.

Несвакидашње смешне ситуације подразумевају јунака умереног из уобичајеног лежишта, смешног јунака. Комични ликови морају бити гори него што смо ми и не смеју изазивати саосећање (Аристотел 1977: 9–13). Иако је извео прави подвиг, не изазива га ни змај из истоимене Ршумовићеве песме (Ршумовић 1979: 51–52). Како су се чудом пословично вредни Сремци улењили, Змај је сам покосио сав обилат род: „Змај је косио и косио / И косио док није крепао [...] СРЦЕ МУ ЈЕ ПУКЛО ОД ЖЕЉЕ / ДА БУДЕ НАЈБОЉИ КОСАЦ У СРЕМУ”. Трагикомични обрт песме припада карневалском мотиву смешне смрти, а стратегије овог типа очитују се и поигравањем с језиком. Парадигма овог аспекта карневалских стратегија јесте лик сеоске луде, која,

будући биће с оне стране разума, измиче рационалности и социјалним односима, омогућујући другачије увиде у стварност. Оличена је у Раичковићевом Немањи, лику истоимене песме. Сиромашни, неми и ћосави Немања, „са главом голом и жутом као диња”, иако сам и без игде ичега, безбрижан је и срећан. Неоптерећен имањем, Немања је сама експлозија животности и животне радости (Раичковић 1988: 341). Детињство, као феномен издвојен у односу на свет одраслих и његове намете, промовише своје, веселе вредности и законе.

Преоблачење, маске, двојници припадају сфери игре, која је стални пратилац и карневала и детињства. Чест моменат у делима за најмлађе јесте дете које измишља да је неко други, а готово је већ топос дечак који се игра војника. Такав је неустрашиви дечак из Змајеве песме „Наш јунак”. Лик је обликован колико хиперболом те карневалски хуморном применом идиома и туђица, толико и типичном похвалом-поругом. Дечаково је копље оклагија, а да би био виши, пење се на аван. Финални исказ песме руга се дечјем незнању језика те га карневалски разлаже на делове: „Ко га пита, одговара: 'Ја сам аван-гарда!'” (Змај 1989: 58–59) Већ сама дефиниција карневала: временско-просторна омеђеност и управљање према посебним правилима, упућује на игру (Хојзинга 1970; Кајоа 1979). Особеност карневалске игре је њено изједначавање са стварношћу. За време трајања карневала укида се „рампа”, бришу се разлике између учесника и посматрача и сви заједно живе игру. Она је блиска и свету детињства будући да је за дете вид постојања, активност посредством које оно комуницира и са светом око себе и са самим собом. Због свог изузетног развојног значаја игра је једна од најпрепознатљивијих одлика детињства (Јерковић, Зотовић 2010) па самим тим и књижевности за децу. За време карневала, као и у свету детињства, и сам се живот игра. Парадигма овог аспекта карневала јесте Кочина чигра: „Као реп од љуте змије, / Као ретки цвет од палме, / Као шара турске чалме, / Као пчела која зуји, / Поветарац који хуји, / Брзи поток који струји, / Вртела се, мењала се, / Опчарана, понесена, / Залуђена, занесена” (Вучо 1963: 75). Окреће се у свим бојама и облицима света гурајући и њега у веселу карневалску поворку. Игра је велика стваралачка шанса овог типа писма (Пражић 1971: 10), а његови лудички видови готово су непрегледни.

Карневал је празник везан за време. Он зауставља тренутак у коме живот прелази у смрт и смрт у живот, руши старо да би створио ново, укида коначност и усмерава се ка будућности. Књижевност за децу преводи његове конкретне слике на појмове блиске дечјем искуству. Такви су и стихови интерполирани у причу „Теткини помагачи”: „Дуни, ветре, дуни, / у велике мехове, / па разгори гранчице / грабове и лескове. / Дуни, ветре, дуни, / у церове ломаче, / да се пећи загреју, / да се пеку погаче. // Дуни, ветре, дуни, / кроз димњаке, жлебове, / да се пећи загреју, / да испеку хлебовете.” Настала на искуствима народне лирике, песма целокупност света ходом надоле трансформише у гозбу. И то: гозбу у настајању (Максимовић 1961: 92). Званични празник и учвршћује постојећи поредак, појачава његову стабилност, његову хијерархију, вредности, норме, за разлику од карневала који је (бар привре-

мено) ослобађање од усвојеног реда и владајуће истине, празник настајања, смењивања, обнављања. Против сваког овековечења, завршетка и краја, окренут је будућности која се не завршава. Онако како је и детињство светковина настајања. Песма „Хајде да растемо”, позива: соколице и делије, доколиће, јуначине, хајдевије, хајдуке, хајдетиће, јуначине. Ритмичним, весело алогичним каталогом позива их да расту, да расту до краја: „до последњег милиметра”, у који се логиком апсурда и изокретања сакупља метонимијски отеловљен – да детету буде близак – низ људских стремљења (Ршумовић 1979: 7–8). Празнично осећање света Бахтин види као могућност да се превазиђе песимистичка концепција нихилизма, што га доводи у непосредну везу са схватањем наивности у књижевности за децу, с одбацивањем великих претензија на вечне истине, на суморне увиде, с непосредним урањањем у само, голо постојање и потврдом непатвореног тренутка живота и света (Данојлић 1976). Смешно може и да кривотвори суд стварности (Женет 2002: 206). Ако је цела „одрасла” књижевност озбиљна, суморна, иронична, она намењена деци, колико и карневал, весела је потврда постојања. Утолико су и однос према свету. Смешнога нема без света идеја, а хумор има нечег научничког, док је хумориста моралиста који се прерушава у научника, слично анатому који сецира леш само зато да нам га огади (Бергсон 1993: 68). Хумор карневала и књижевности за децу сецира, изобличава, али и поново саставља свет у његову изокренуту, празнично веселу слику у огледалу. Разигране и насмејане карневалске стратегије обликују покрет променљивих, игровних облика, динамичност обнове. Колико и игра, и карневал је велика стваралачка шанса књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1977: Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, Zagreb: SCS.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бергсон 1993: А. Bergson, *Smeh: esej o značenju komičnog*, Beograd: Lapis.
- Бечановић Николић 2007: З. Бечановић-Николић, Бахтин и тумачење Шекспирових историјских драма: карневализација и хетороглосија, у: Ј. Делић (ур.), Нови Сад, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, год. 55, бр. 2, 265–288.
- Бошковић 2008: Д. Бошковић, Поступак карневализације у роману *Херој на магарицу* Миодрага Булатовића, Панчево: *Свеске*, XIX/ 90, 91–97.
- Витез 1986: Г. Витез, *Непослушне ствари*, Сарајево: „Веселин Маслеша”.
- Вучо 1963: А. Вучо, *Сан и јава храброг Коче*, Београд: Просвета.
- Данојлић 1974: М. Danojlić, *Kako spravjaju tramvaji*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Данојлић 1976: М. Данојлић, *Наивна песма*, Београд: Нолит.
- Енглблом 2007: F. Engblom, Многострукост glasova: karnevalizacija i dijalogičnost u romanima Salmana Ruždija, Novi Sad: *Polja*, LII/448, 40–49.

- Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure*, Novi Sad: Svetovi.
- Змај Ј. 1989: Ј. Змај, *Дечје песме, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја*, Књига VI, Нови Сад: Матица српска.
- Јерковић, Зотовић 2010: И. Јерковић – М. Зотовић, *Развојна психологија*, Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
- Кајзер 2004: V. Kajzer, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, Novi Sad: Svetovi.
- Кајоа 1979: Rože Kajoa, *Igre i ljudi*, Beograd: Nolit.
- Капичић Хаџић 1979: N. Kapčić Hadžić, „Pjesma-igra Dušna Radovića”, *Od Zmaja do Viteza*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Коменски 1967: J. A. Коменски, *Велика дидактика*, Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије.
- Крамбергер 2009: Марјан Крамбергер, Позитивна онтологија детињства, у: Ј. Љуштановић (прир.), *Принцеза лута замком*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 31–33.
- Курцијус 1971: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Лукић 1962: Д. Лукић, *Мој тролејбус*, Београд: Просвета.
- Љуштановић 2004: Ј. Љуштановић, *Црвенкапа грицка вука*, Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи – Змајеве дечје игре.
- Максимовић 1961: Д. Максимовић, *Ако је веровати мојој баки*, Београд: Младо поколење.
- Марковић 1991: С. Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу*, Београд: Научна књига.
- Микић 1988: Р. Микић, *Поступак карневализације: Увод у поетику Ранка Маринковића*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Пијаже, Инхелдер 1978: Ж. Пијаже, Б. Инхелдер, *Интелектуални развој дечета*, Београд: ЗУНС.
- Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Потић 2010: Д. Поттић, Загонетка у Раичковићевом стваралаштву за децу, Нови Сад: *Детињство*, XXXV/4, 87–98.
- Потић 2010а: Д. Поттић, Карневал под сунцем, Карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића, Нови Сад: *Детињство*, XXXVIII/3, 3–17.
- Потић 2014: Д. Поттић, Језик и маске, у: В. Јовановић, Т. Росић (ур.), *Књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Факултет педагошких наука у Јагодини, 203–222.
- Потић 2015: Д. Поттић, У преображају свет, Имагинативни лудизам у поезији за децу Стевана Раичковића, у: Д. Видановић (ур.), *Зборник радова високе школе струковних студија за образовање васпитача у Пироту*, Пирот: Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Пироту, 158–171.
- Потић, Јовановић 2013: Д. М. Поттић, В. П. Јовановић, Игра ироније Душана Радовића, у: Ј. Делић (ур.), *Зборник матице српске за књижевност и језик*, LXI/1, Нови Сад: Матица српска, 227–239.

- Пражић 1971: М. Pražić, *Igra kao sloboda*, Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar.
- Прелевић 1979: Р. Prelević, *Poetika dečje književnosti*, Mostar: Prva književna komuna.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada.
- Радовић 2006: Д. Радовић, *Баи сваишта, Сабрани списи*, Београд: ЗУНС.
- Раичковић 1998: С. Раичковић, *Сабрана дела*, књига 5, Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ.
- Ристивојевић 2009: М. Ristivojević, Ваhtin о карневалу, Београд: *Etnoantropološki problemi*, IV/3, 197–210.
- Ршумовић 1979: Љ. Ршумовић, *Хајде да растемо*, Београд: Нолит – Просвета – Завод за уџбенике.
- Самарџија 2004: С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Таргаља 1974: Г. Таргаља, *Сјатиле се песме*, Београд: СКЗ.
- Тешић 1989: М. Тешић, *Шта ко жели и сања*, Београд: Нолит.
- Ћопић 1968: В. Ћопић, *Pjesme, Pjesme pionirke, Sabrana dela Branka Ćopića*, књига осма, Београд–Сарајево: Prosveta–Svjetlost–„Veselin Masleša”.
- Хант 2013: П. Хант, Увод: изучавање света књижевности за децу, у: П. Хант, *Тумачење књижевности за децу*, Београд: Учитељски факултет у Београду, 7–26.
- Хојзинга 1970: J. Huizinga, *Homo ludens*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Цар-Михећ 1993: А. Car-Mihec, Менипејска традиција и драмско стваралаштво А. Strindberga, Rijeka: *Fluminensia*, V/1–2, 71–81.
- Црнчевић 1963: Б. Црнчевић, *Босоноги и небо*, Београд: Просвета.

Dušica M. Potić

CARNIVALIZATION OF THE WORLD MODEL IN CHILDREN'S LITERATURE

(Summary)

Carnival is a street folk festivity associated with time. It manifests itself in three forms: performing ritual forms, humorous and parody literary works, as well as various forms and genres of a free street speech. Strategies of carnivalization in literature encompass all three aspects. In this paper the author shall focus on general principles of a carnivalization of the world model in Serbian children's poetry, which implies embracing ready-made patterns as well as modifying and adapting them. Thus, the author shall devote her attention to Serbian poets for children.

Љиљана С. КОСТИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет Ужице

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ПАРОДИЈА У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДУШАНА РАДОВИЋА**

Преиспитујући поетичка начела традиционалне књижевности за децу и ослањајући се на искуство међуратних авангардних школа, Душан Радовић гради необичну слику света у којој доминира изокретање логичког поретка. Полазећи од става да „деца воле чудне ствари“, овај песник је нарушио постојећи ред вредности и извршио велику инверзију у историји српске књижевности за децу.

У свом књижевном раду Радовић полази од Бахтиновог одређења карневалског света као света који је „окренут наопачке“. Отуда се својеврсна логика изокренутости провлачи кроз његово целокупно књижевно стваралаштво. Он пародира тон и садржину традиционалне књижевности за децу, својства одређених књижевних жанрова, стереотипе и поучителну реторику српских писаца за децу. Предмет рада биће Радовићеве пародичне песме, у којима је опонашао стил и тон одређених жанрова, прозни радови, драме, као и афористички коментари у којима је изрекао неке од најоштријих осуда традиционалних васпитних метода. Циљ рада јесте да се истражи поступак карневализације – пародијски, језички и тематско-идејни поступци – у књижевном делу Душана Радовића.

Кључне речи: Душан Радовић, пародија, карневализација, парадокс, иронија.

Пишући о Змају, једном од својих песничких узора, Душан Радовић је истакао да „Змајево откриће детета, његова апотеоза детињству“ представља „значајан datum u istoriji naše kulture. Dragocenu demokratsku tekovinu“ (Радовић 2014: 132). Говорећи надаље о књижевности за децу, Радовић је, као посебну Змајеву вредност истакао чињеницу да је био велики практичар у мишљењу и изразу. Нешто касније, пишући о свом другом великом узору – Александру Вучу – нагласио је: „Novi element koji je uneo Vučo u književnost za decu jeste inteligencija. To je odlika moderne poezije. Velika intelektualna kombinatorika u odnosu na deskriptivnu literaturu. Savremena dečja poezija boga-

* ljkcotic972@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Настава и учење – проблеми, циљеви и перспективе* (бр. 179026), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ti dečju aparaturu mišljenja, uči ih da misle” (Радовић 2014: 113). Радовић је био песник и мислилац, „пасионирани логичар”. Трагао је за литературом која се не може илустровати, тежећи да свој језички израз усаврши и доспе до „mi-saonog simbola koji nema nikakvu vizuelnu dimenziju” (Радовић 2014: 97).

Живео је у складу са оним како је мислио и говорио (о чему је најре-читеје певао у својој песми „Мали живот”), а што је касније и потврдио у аутобиографско-аутопоетичкој цртици „Шта сам то радио”:

Probijao sam led, da bih mogao disati. Borio se protiv tuđe i svoje dosade. Pokušavao da se setim nečег другог. Izmišljao imena sopstvenim iskustvima i saznanjima. Igrao se, jer raditi ne volim. Bežao iz svog malog i siromašnog života. Udvarao se drugima. Grickaо, bockao, kraduckao i živuckao (Радовић 2014: 228).

Можда у томе лежи тајна Радовићевог успеха, савршене једноставности и као песника, и као мислиоца и као човека. У једном свом интервјуу он каже: „Suština jednostavnosti je u bukvalnosti njenog značenja. Dela bez tog prvog, bukvalnog značenja su kuće bez vrata i prozora” (Радовић 2014).

Радовић се на различите начине – пишући поезију, прозу, драмске текстове, најаве и одјаве, афоризме, цртице, оригиналне сценарије – децом бавио преко тридесет година. Метафоричном изјавом да је још „od malih nogu имао problema sa glavom” заправо је алудирао на чињеницу да је умео да мисли (Радовић 2014: 18). Из те „способности” изродила се и његова полемика с традиционалном књижевношћу за децу, самим тим и с традиционалном педагогијом. Оригиналан и аутентичан, бритког ума и непоткупљив, Душан Радовић је на директан или индиректан начин полемисао с писаним и неписаним законима, различитим професијама, појединцима, друштвеним групама, родитељима, учитељима, наставницима и професорима, остајући у својим ставовима доследан наслову своје прве песничке збирке за децу – *Поштована децо*.

Давао је поуке деци, али није био дидактичан. Тачније, његова поезија укључила се у децје образовање и васпитање, али на посве другачији начин, не сувим саветима и поукама, већ „иронијом, пародијом, парадоксом и цинизмом” (Радовић 1984: VI). Према властитом признању, његово пародирање настало је из отпора према лажима и сентименталности, тј. као израз неслагања са песницима, родитељима и учитељима, свима који су свој однос с децом нарушавали императивима да деца што пре, готово преко ноћи, постану озбиљна и одговорна. Дух пародије и парадокса провлачи се кроз целокупно књижевно дело Душана Радовића.

Душан Радовић полази од Бахтиновог одређења карневалског света као света који је „окренут наопачке”. Према Бахтину, карневалске свечаности пружале су „jedan sasvim drugačiji, naglašeno neoficijelan, vanckveni i vandržavni pogled na svet, човека i ljudske odnose” (Бахтин 1978: 12). Смеховно начело, на коме је заснован карневалски обред, разликује се од „ozbiljnih, oficijelnih kulturnih formi i seremonija”, ослобађа сваког догматизма и укида хијерархијске односе, норме и забране (Бахтин 1978: 12). Радовићева размишљања о хумору и сатири јасна су потврда претходних ставова. Хумор је за њега један од видова мишљења и борбе против догматизма, права малог

броја људи да тумаче „свете истине” и откривају јереси и јеретике. „Хумор је компензација социјалне инфериорности, релаксација угрожених (Радовић 2006: 308). Карневалску атмосферу карактерише живот по законима карневалске слободе, отргнут од стеге и догми, са чим кореспондира Радовићев став: „Хуморист је у својој бити антипод догми и вери. [...] Хумор није песимизам већ слобода” (2006: 308).

Карневализација је чест поступак у књижевности за децу. Кроз њу мали читаоци постају свесни чињенице да нормe и правила које прописују одрасли нису апсолутне (уп. Николајева 2010: 204). Радовић карневалски осећај света гради помоћу пародије, инверзије, сатире и гротеске. „Parodija izokrece smisao pesme, postaje njena kritika, ali sve to svodi na igru. I onda kada hoće da bude ozbiljna kritika. I tada je jedino njene određenje smeh” (Петковић 1972: 24). Радовићева намера јесте да на шалив и пародичан начин проговори о истини и свим постулатима на којима је заснован живот, зато подвлачи: „Не волим толико писце колико волим мудраце који имају ироничан однос према уметности” (Радовић 2006: 307). Он заговара ослобођење књижевности за децу од „vulgarne didaktike, od autokratskog pedagoškog dogmatizma, od podele dece na 'dobru' i 'lošu” (Радовић 2014: 95). Опирући се буквалним реконструкцијама живота, не прихватајући дидактичку поезију, која гаји детињаст однос према деци, што је чини сладуњавом и досадном, залаже се за књижевност која треба да натера децу да мисле (уп. Радовић 2014: 113). Шалозбилни тон Радовићеве поезије која је примат давала дечјој логици – „интелектуалној комбинаторици” – обезбедила му је блискост с децом. Он улази у игру, изврће ствари, поставља их наглавачке, приземљује, и за децу „постаје Душко”, без икаквих атрибута (на пример чика) који би указивали на постојање неког одклона или дистанце (Ненин 2003: 131).

У Радовићевим књижевним радовима могу се уочити сва три основна начина пародирања: вербално, тематско, комично/иронично имитирање стила. „Без обзира да ли је реч о пародирању стила, конвенције, теме или жанра”, пародија код Радовића „произилази из најдубљег осећања за уочавање несклада између сензибилитета новог времена и старих, окошталних начина изражавања” (Хамовић 2008: 111). Он пародира стереотипе и предрасуде, поучителну реторику српских писаца за децу и постулате традиционалне педагогије. Попут карневалске, и Радовићева пародија препорађа и обнавља. Његов смех је амбивалентан – „veseo i likujući i, istovremeno, podrugljiv i ismevački” (Бахтин 1978: 19). Дакле, није рушилачки, већ је обнављајући – пародирајући ритам и фразу, „враћа речима и појмовима праве размере”, а „оно што се иронично коментарише истовремено као да се поново потврђује” (Данојлић 2004: 192). Тако Змајеве стиховане савете замењује апсурдом – „Да ли ми верујете”, „Фоке”, „Песма о купању”, „Лењи Гаша” само су неки од примера његовог покушаја да „уразуми оно што је у било ком смислу превршило меру” (Данојлић 2004: 192). Логика изокренутости видљива је у песми „Да ли ми верујете”. Поука и истицање важности свакодневног одржавања хигијене постављени су „наглавачке” – тек на тај начин поука постаје делотворна.

Душан Радовић изокреће конвенције и вредности на којима почива свет одраслих. У песми „Сањари” видљива је духовна ослобођеност и пркошење конвенцијама и нормама:

„Не волим цркву, не трпим попа,
за учитељем пертла ми пуче!
Нико не даје шта да се клопа
а сви би хтели да нас уче!

Кради и живи, живи и кради!
Где можеш ћорни, што стигнеш мазни![...]

Боли нас дугме, прслук нам пуца
– шта је правилно а шта нормално?
Правилно је – док срце куца!
Све је нормално, док живиш стално” (Радовић 2006: 109–110).

У овој песми присутан је и „poseban tip opštenja”, кога карактеришу „posebne forme uličnog govora” – жаргон и идиоми (Бахтин 1978: 17). Радовић пародира говор тинејџера, уважавајући њихову потребу за самосталношћу, разумевајући њихов бунт према ауторитетима, наметнутим правилима. Његови стихови намењени тинејџерима, који су писани пре више од тридесет пет година, по тексту, ритму, одговарају реп музици која је један од омиљених музичких праваца младих и који је настао између седамдесетих и осамдесетих година 20. века. Специфичност хип-хоп културе којој припада реп јесте у томе што су теме песама свакодневне животне приче оних који немају социјалну и друштвену моћ.

Радовић пародира и својства одређених књижевних жанрова, на пример бајке и епске песме. У песми „Фрејзер и Клеј”, која носи поднаслов „народна”, пародира узвишен стил наше народне епске поезије и врши депатети-зацију коришћењем савремене лексике, парадоксално пронашавши епским јунацима еквивалент у „јунацима/херојима” генерације његових читалаца – наместо Марка Краљевића и Мусе Кесеције на „бојном пољу” – у боксерском рингу – налазе се „две делије љуте”, боксерски шампиони Џо Фрејзер и Касијус Клеј, а њихова, данас већ антологијска борба, добија епске размере. У циклусу „Western”, који је својеврсна пародија на вестерн филмове, Радовић демистификује идеализоване јунаке са филмских платана. Наслутивши да је свет Дивљег запада постао ближи савременом детету од епске националне традиције, насликао је портрете гротескних јунака – Joe King of Nicknames, краљ је међу каубојима због великог носа, Блек је „флека од човека”, Мек је „шала од пенкала” и сл.

Међу Радовићевим песамама и причама могу се пронаћи бројни примери његовог полемисања са схематизованим аутоматизмом и стереотипима бајке (фолклорне или ауторске). „Страшан лав”, „Ловац и лав”, „Судбине”, „Замислите”, „Тужна песма”, „Плави зец”, само су неке од тих песама. Актери његових „бајки” су посве нетипични: кнез који је носио брковез, цар који је носио самовар, сер који је имао пропелер, принц који је чачкао нос, гротеск-

но насликан лав који је ишао на три ноге и гледао на три ока, разбојник Кађа, госпођа Клара, љубитељка мачака, и сл. После формулативних почетака Радовић пародијским обртом врши готово „деконструкцију” бајке, „разграђује бајковну илузију” (Микић 2008: 27). Очекивани формулативни завршетак, у виду тријумфа добра над злом, изостаће – лава ће избрисати дете које га је и нацртало (чиме ће разрушити илузију о силном цару), плави зец ће побећи пре него што било ко успе да га види, мачке које нису умеле ловити мишеве умреће од глади итд. Песник ће притом пародирати и претерану сентименталност и патетичност поезије и књижевности, уопште. У „Тужној песми”, у којој иначе преовладава баладични тон, климакс је постигнут употребом плачевног узвика „ах”, док је у песми „Плави зец” посебан ефекат постигнут уметањем припева из тужбалица: „ој, несрећо”, „ој, невољо”.

И у Радовићевим причама – „Прича о малом прсту”, „Крокодокодил”, „Прича за Гордану” – у подтексту уочавамо бајку и њену пародијску обраду, тј. Радовићево настојање да ствари сагледа из другог угла и свему нађе нови приступ. Крокодокодил, далеки потомак јунака браће Грим остављених у шуми на милост и немилост окрутної природе, враћа се „поправљен” кући после нонсенсне и апсурдне авантуре, док Гордана не жели да је успављују уз овештале, ко зна колико пута препричане приче: „Какве су то приче кад свака почиње *био једном један деда, била једном једна баба и био једном један лав?*” (Радовић 2006: 144). Уосталом, ни Радовић није волео такве приче („*Дрвенкапа* је, на пример, без духа и маште”, истиче он), зато је на темељима бајке створио „иронијско-пародијску линију у српској књижевности за децу” (Хамовић 2008: 45).

Парадоксална и алогична слика света у књижевним радовима Душана Радовића проистиче из инверзије улога и изокренутости принципа на којима је свет утемељен. Он укида хијерархијске односе међу појединцима – антихероји постају принчеви, какви су, на пример, разбојник Кађа и капетан Џон Пиплфокс. У песми „Замислите” Радовић врши „деструкцију епски узвишене атмосфере” и антијунака, разбојника афирмише као витешког победника (Самарија 2004: 79). Лик разбојника Кађе не подлеже правилима бајковите форме. Штавише, његово прилично ексцентрично понашање и псовка изговорена „на рачун ветра, на адресу живота, на име мора”, не доликује витезу-спасиоцу руке цареве кћери (који је, притом, „краљ сигурно, а цар вероватно”) (Радовић 2006: 29). „Страшна псовка”, која је требало да маскира Кађин страх, али и истакне мрзовољу, неадекватна је и недолична реакција (квази)епског јунака. Такође, ни понашање овог краља-цара није уобичајено – он непротоколарно подиже Кађу у загрљај и захваљује му „ноншалантним” пољупцем. Претварање разбојника у хероја и завршни стихови песме скопчани су с настојањем да се „релативизују сувише оштре границе између добра и зла” и сруше бројне предрасуде (Микић 2008: 27).

Радовић слично поступа и у радио-драми *Капетан Џон Пиплфокс*, у којој гусарског капетана претвара у идеалисту који се бори са поквареним светом. Поднаслов „гусарска бајка у више слика с певањем и мачевањем” јасно наговештава да се у подтексту налази жанр усмене и ауторске бајке,

те да је овде реч о пародији овог књижевног облика. У њој се карикира и биографија главног јунака – он није класични епски јунак, већ гусар који је после једне туче у ливерпулској луци пензионисан. Разочаран, добивши бедну инвалидску пензију за чак седамдесет две ране из гусарских битки, креће у борбу против седмоглавог чудовишта. Процес пародирања сигнализирани је „неспојивошћу узвишеног подвига са баналним ситуацијама”, какво је, на пример, припремање јунака за борбу – посада се припрема тако што решавају укрштене речи (Самарџија 2004: 43). Лик капетана Цона Пиплфокса и чланова његове посаде непрестано осцилира између херојства и кукавичлука, што недвосмислено показује да су у овом драмском тексту њихови ликови вајани на оксиморонској концепцији – „кукавичлук хероја” (Самарџија 2004: 43). Хипербола је усмерена и према страху, али и према узрочнику страха. Аждаја, демонско биће из нашег усменог предања, губи страшне квалификативе и добија подругљив изглед. Апсурдно кушање снаге, засновано на гротескном „мерењу памети”, и борба са чудовиштем управо су кулминативна тачка пародирања – капетан поставља аждаји тривијална питања (која су савим у складу са његовим интересовањима), а њени одговори испровоцираће капетаново стрпљење: „Капетана је оволика глупост чудовишта већ нервирала. Иако се нешто није осећао добро, замахну сабљом и посече још оних пет-шест глава, које су немоћно сиктале са танких вратова” (Радовић 2006: 576). Завршетак је, такође, својеврсна пародија на народну бајку: за извршен подвиг јунак добија руку кћери начелника адмиралитета, али је не прихвата – извињава јој се због свог ниског порекла и недовољног образовања.

Душан Радовић истиче да деца воле „смешне речи”, а његово књижевно дело богато је примерима необичних и смешних кованица. Трагање за оригиналним песничким изразом, незадовољство „проклетом празном вештином” и „пустим римовањем ничега”, те тежња за специфичним језиком карневалских форми, супротним свему конвенционалном, резултирало је пародијом, иронијом, нонсенсом и парадоксом: пренаглашеном римом („Понедељак – штикла, уторак – шнуфтикла, среда – цвикла” или „Баш сам био у плавом жакету када сретох Васиљевић Цвету” и сл.), неологизмима и необичним еуфоничним кованицама без икаквог рационалног смисла (Сангланглинглангрод, *Тарам*, *Ценови*), коришћењем фразеологизама и жаргона и сл. Циклус „Вукова азбука” предњачи у том погледу, будући да му је у основи „опевање језика и његових јединица”, путем чега Радовић „ураћа у тамни вилајет националне и језичке митопоетске прошлости”, али истовремено доноси и низ пародичних слика на одређене теме из свакодневице (Ђуковић 2014: 113). Песма о слову *с* управо је подсмех Соси, али и малограђанској средини из које потиче и коју Радовић на више места апострофира. На пример у афоризмима *Београде, добро јутро*:

„Једна другарица одлази на приредбу БЕМУС-а само да види – да ли је једна друга другарица шила нешто ново или долази у истој гардероби коју је већ приказала на Битефу”,

или:

„Тражимо кућну помоћницу која је радила по бољим
Кућама да нам прича интриге о њима” (Радовић 2006: 1071, 895).

Пишући о својим песничким почецима, Радовић истиче да се најпре користио језиком позајмљеним од својих претходника. Међутим, он убрзо схвата да је преовлађујући израз у књижевности за децу анахрон, те према њему заузима ироничан став, чиме ствара нови облик изражавања близак деци. „Комично, карикатурално и гротескно” проистичу из дечјег доживљаја света, али су и показатељ Радовићеве блискости са Франсоа Раблеом (Јовановић 2008: 83). У предговору *Антологије српске поезије за децу*, коју је приредио, Радовић пише: „Песници за децу више не заслађују детињство, већ га бране од сладуњавости и лажи”, оних лажи које су изродиле пародичност његових књижевних радова (1984: VI). Зато инсистира на природности и искрености, а не на клишетираним обрасцима понашања: пионир не треба да буде непогрешив и савршен, он сме да буде и плашљив и лош ђак, јер једно је морати, а друго моћи – императиви који намеће заједница, друштвене или политичке групације не могу се поштовати по сваку цену. И у његовим размишљањима о традиционалним педагошким и васпитним методама присутна је пародија која „uvećava primarna značenja sadržaja” и доводи их до апсурда или до наше „sumње u njihovu valjanost i održivost” (Прелевић 1978: 110). Радовић је своје стваралаштво сасвим одвојио од демагогије и поставио је филозофију васпитања, која се једноставним језиком може звати животом. Његова филозофија васпитања није имала педагошку наметљивост, била је прекривена пародијом, парадоксом и апсурдом, духовита и убојита.

Асимилујући своја знања из психологије, свестан отпора који деца пружају свима који желе да се наметну као ауторитети, мудро се играо с њима („Да ли ми верујете”, „Поука”, „О стиду и срамоти”, „Крокодокодил”, „Прича о незахвалном мишу”, „Одело не чини човека” и др.), признавао им страхове, неки од њих су били и његови, помагао им да се изборе са „страшним” бићима, са предрасудама. Иронија и парадокс посебно су снажни и упадљиви у Радовићевим размишљањима о деци, као социјалној групи која има своја права и обавезе, смештеној у амбијент савремене породице. Недоследност, отуђеност, претеривање и бројни други родитељски пропусте и грешке нису промакли оку овог минуциозног посматрача:

„Дечо!

Тата вам је на преферансу, мама на Фесту, вечера у фрижидеру, а шериф Меклауд на првом програму” (Радовић 2006: 891).

Значајну пажњу посветио је и савременој школи. Основни задатак школе по Радовићу јесте да дете научи да мисли, а тек онда да га образује и васпитава. У песми о слову *B*, из циклуса „Вукова азбука”, посебно инсистира на томе. Само са дететом које уме да мисли могу се остварити и остали васпитни и образовни задаци. Мисија школе, онако како је види Душан Радовић кореспондира са увидима класика педагогије. Франсоа Рабле важност мишљења исказује у реченици: „Формирана глава вреди више него пуна”.

Добро образовање, дакле, учи децу како да мисле, а не шта да мисле. У његовим размишљањима о васпитном и образовном систему и институцијама које су носиоци васпитно-образовног процеса, уочава се пародија на „školsku plemudrost” и стереотипе (Бахтин 1978: 21).

Радовић духовито саопштава да би било добро када би школа могла да прихвати обавезу не само да учи већ и да научи дете. Школа је, по њему, прва велика и организована институција. За нашу школу карактеристична је „стална и оштра противуречност између њеног догматског институционализма и либералних програмских начела” (уп. Маринковић, Костић 2014: 70). О педагошкој теорији и пракси Радовић се изражавао критички и аргументовано, често и иронизирајући непотребне садржаје који се налазе у програмима:

„Jutros su učenici šestog razreda osnovne škole poranili da se još jednom preslišaju šta su to spirogire. Zaista, ko to ne zna – šta su spirogire – kako će i kad će naučiti nešto važnije. Zar biste vi, recimo, postigli to što ste postigli, da niste na vreme shvatili ulogu i značaj spirogira?” (Радовић 2010: 77).

Радовићево „откриће детињства” темељи се на децјој слободи и потреби да се супротставе конвенционалном мишљењу, усвајању шаблона и догми. У краткој причи „Јелечкиње” нарушава се схематичност игре, што је такође један од видова отпора укалупљености и шаблонизованости сваке врсте:

„Царе, царе – колико је сати?’
 ’Немам појма!’ [...]
 ’Јелечкиње-барјачкиње, кога ћете?’
 ’Никога!’
 ’Како – никога?’
 ’Не треба нам нико!’
 ’Морате некога!’
 ’Не морамо!... То није обавезно!’” (Радовић 2006: 166).

Од свих књига за децу Радовић се највише и најдубље бавио букварима. Посветио им је више од једне деценије свога живота, прикупио је око четрдесет буквара из целог света и за њих каже: „Буквари су сви, готово без изузетка, исти и лоши. Све друге књиге су маштовитије, занимљивије и поучније” (Радовић 2006: 352). Желео је да припреми буквар „слободан од догми, ближи детету и игри, поетски у поступку и решењима” (Радовић 2006: 352). У његовој оставштини могу се наћи идеје за концепт таквог буквара изражене кроз отворена питања о језику, природи учења детета и кроз предлог појмова и тема које треба обрадити. С том проблематиком индиректно би се могао довести у везу и циклус „Вукова азбука”, у коме је могуће учити пародију на букварске текстове.

Пародијски, језички и тематско-идејни поступци, на којима се заснива Бахтинова карневалска слика света, уочавају се и у виђењу света Душана Радовића, коме он прилази на пародичан, сатиричан и травестиран начин. Његово виђење блиско је бахтиновском – карневализација ослобађа од „хијерархије званичних истина”, омогућава „увођење једног новог, другачијег погледа на свет” и ствара могућност за „нову озбиљност која је критичка и трезвена” (Ристивојевић 2009: 9). Радовићево опредељење да на једноставан, шаљив и пародичан начин проговори о разним сферама живота, уврстило га је међу перјанике слободног одрастања, ослобођеног конвенционалних и стереотипних ставова и начела.

ИЗВОРИ

- Радовић 1984: Д. Радовић, *Антологија српске поезије за децу*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радовић 2006: Д. Радовић, *Баши свашта: сабрани списи*, М. Максимовић (прир.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовић 2010: D. Radović, *Beograde, dobro jutro 1*, Beograd: Mascom EC – Booking.
- Радовић 2014: D. Radović, *Na ostrvu pisaceg stola*, M. Večković, M. Maksimović (прир.), Beograd: Booking.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Данојлић 2004: М. Данојлић, *Наушна песма, огледи и записи о дечјој књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јовановић 2008: С. Јовановић, О Радовићевом књижевном делу за децу, у: А. Јовановић, Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 69–90.
- Маринковић, Костић 2014: С. Маринковић, Ј. Костић, Филозофија васпитања Душана Радовића, *Зборник радова*, Ужице, XVII, 16, 63–74.
- Микић 2008: Р. Микић, Једна могућа паралела – морфолошки аспекти поезије Ј. Ј. Змаја и Душана Радовића, у: А. Јовановић, Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 23–29.
- Ненин 2003: М. Ненин, Велика једноставност Душана Радовића, *Ствари које су прошле. Огледи о српским писцима XX (и XXI) века*, Нови Сад: Дневник – Библиотека Матице српске, 127–141.

- Николајева 2010: М. Nikolajeva, *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*, New York – London: Routledge.
- Петковић 1972: Н. Petković, *Artikulacija pesme II*, Sarajevo: Svjetlost.
- Прелевић 1978: Д. Prelević, *Poetika dečje književnosti*, Mostar: ИКР Прва књижевна комунa.
- Ристивојевић 2009: М. Ristivojević, Bahtin o karnevalu, Beograd: *Etnoantropološki problemi*, 4(3), 197–210.
- Самарџија 2004: С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига Алфа.
- Ђуковић 2014: М. Ђуковић, Радовићева игра са азбуком (с посебним освртом на песму *Ш*), у: М. Пантић (ред.), *Поштованом Душку Радовићу*, Београд: Библиотека града Београда, 106–125.
- Хамовић 2008: В. Хамовић, *Два песника превртника*, Београд: Учитељски факултет.

Ljiljana S. Kostić

PARODY IN THE LITERARY WORK OF DUŠAN RADOVIĆ

(Summary)

Reviewing poetic principles of the traditional literature for children and relying on the experience of the avant-garde schools between the wars, Dušan Radović builds an unusual image of the world in which is dominated inverting of the logical order. Starting from the view that “children love strange things”, this poet has violated the existing order of values and also has made a great inversion in the history of Serbian literature for children.

In his literary work, Radović starts from Bahtin’s definition of a carnival world as a world that is “turned upside down”. Hence the peculiar logic of invertedness is evident in his entire literary work. He parodies the tone and content of the traditional literature for children, as well as characteristics of certain literary genres, stereotypes and educational rhetoric of Serbian writers for children. The subject of this paper will be Radović’s family songs, in which he imitated style and tone of certain genres, his prose works, dramas and aphoristic comments in which he made some of the most severe condemnations of traditional educational methods. The aim of the paper is to investigate the process of carnivalization – parodic, linguistic and thematic-conceptual procedures – in the literary work of Dušan Radović.

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ*
Универзитет у Косовској Митровици
Учитељски факултет у Лепосавићу

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 9. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

АНДРИЋ И „БЕОГРАДСКИ СТИЛ”

Андрићева писана реч нуди образац класичног књижевног језика. То је једна од особина којој је тешко наћи равну у писаној речи у нашој књижевности. Рад има за циљ да укаже да ова констатација, као и констатација Александра Белића да је Андрићев језик потпуно у границама књижевног канона и да даје реално обележје његовим сељацима, варошанима и полуварошанима, вреди за пишчеву писану реч узету у целини. Стога ћемо у истраживању применити плурализам метода. Закључићемо да својим индивидуалним стилистичким цртама стваралаштво Иве Андрића поседује оне особине: прецизност, убедљивост, отмену упрошћеност и природност, које улазе у појам који је назван „београдски стил”.

Кључне речи: И. Андрић, „београдски стил”, прецизност, убедљивост, отмена упрошћеност, природност.

Језик је средство којим је обликован уметнички свет књижевног дела. Уметник се труди да да што савршенији облик својим осећањима, мислима, сазнањима, служећи се притом разним стилским средствима. Један од битних услова за јасност језика јесте подесност и прецизност речи и израза. Онај ко говори или пише своју мисао не сме доводити у сумњу слушаоца или читаоца.

Настанак књижевног дела веома је сложен, јер укључује више елемената који су међусобно чврсто упућени једни на друге. Уметничка успелост текста зависи од талента аутора, као и од околности у којима он ствара. Феномен ауторства је утолико сложенији, јер без познавања изграђених стилско-изражајних, тематских и мотивских фондова и оформљених система жанровских норми, најталентованији писац не би могао написати своју варијанту.

У реферату се бавимо стилским особеностима књижевног текста Иве Андрића, који иде у ред најзначајнијих српских писаца двадесетог века. Статус великог српског писца обезбедио је и пре добијања Нобелове награде за

* snezanabascarevic@hotmail.com

књижевност, 1961. године. Познато је колико је он држао до језика својих дела, и то његово старање није било без резултата. Иво Андрић се убраја међу оне наше писце који су вуковски књижевни језик с краја деветнаестог века подигли на још виши ниво изграђености. Да се подсетимо – још су писци генерације Лазе Лазаревића били подигли српски књижевни језик на виши ниво у односу на прве Вукове следбенике у другој половини деветнаестог века. Андрић и његова генерација писаца и других интелектуалаца од почетка до треће деценије двадесетог века уздигли су тај језик на ниво изграђеног полифункционалног језика. Књижевни језик њиховог времена означава се у науци као „београдски стил”. Уочи Другог светског рата, Александар Белић пише о београдском стилу и о заслугама писаца који су дошли са других подручја српског језика:

С друге стране, сви књижевници који са стране долазе, из ближих и даљих крајева, од Љубомира Ненадовића до Симе Матавуља, Јована Дучића, Ива Андрића и других, добијајући од Београда општи колорит, брзо постају учесници, каткад снажни, други пут врло танани и гипки, у изграђивању истог ткива књижевног језика (Белић 2000: 614).

Можда би се београдски стил могао још боље негативно окарактерисати: као недостатак укоченог и укалупљеног. Али, што је најважније и што треба нарочито истаћи, несумњив је факат да се та многостручност развитка, оличена у различитим стилевима београдским, држи општих линија које се огледају у Вукову књижевном језику. Све је као код Вука, па ипак друкчије. Али то „друкчије” не иде на уштрб лепоте и правилности нашег општег књижевног језика, него се креће ка новим висинама и лепотама, које су се већ у заметку криле у Вукову књижевном језику (Белић 2000: 615).

Кад се има у виду речено, разумљиво је што књижевна дела Иве Андрића представљају незаобилазан корпус при изучавању његовог књижевноуметничког стила. Он остаје знаменита појава Вуковог језика и вуковског националног правца у развитку нашег књижевног језика. Структура Андрићеве реченице блиска је структури реченице наших народних приповедака Вуковог начина казивања. Та блискост огледа се пре свега у дужини његове реченице. Сложена реченица састављена је од две до пет проширених реченица, што јој даје прегледност и прозраност својствену народном казивању. Андрић је наставио језичку традицију наших најбољих приповедача – Кочића, Матавуља и других.

Међутим, у грађење своје проширене реченице увео је један поступак који га одваја, не само од народног причаоца, и од наших ранијих уметничких приповедача, у позитивном уметничком смислу. Реч је о прецизирању појединих појмова у реченици уметањем или накнадним додавањем уметнутих или накнадно додатих прилошких израза и реченица, најчешће у облику атрибутских и релативних реченица, проширених поређења, епитета, апозиција и прилошких израза. Све то представља економичности израза, којом се постиже језгровитост, а у исто време и пуноћа и потпуност казивања.

Кратка реченица служи Андрићу да својом кратком интонацијом, као заклучак, прекине низ интонационо дужих и хармонично стилизованих реченица. Дуже реченице Андрић употребљава обично у оним случајевима када треба сажето да пренесе низ напоредних ситуација или момената, што чини да оваква реченица постане периодична, која се раставља на низ краћих, напоредних реченица.

Свим овим поступцима у грађењу и стилизовању реченице Андрић постиже реченичку интонацију која је блиска интонацији народне реченице, а која је у исто време квалитативно веома много изнад ње. Оно што је приближава интонацији народне реченице то је благо складно таласање интонационог тока, једна мелодична повезаност интонационих прелива, без скокова и честих прекида интонационе висине. Оно што Андрићеву реченицу квалитативно уздиже над реченицом народне приповетке је велика разноврсност у интонационом таласању његовог текста.

Сви који су писали о Иви Андрићу задржали су се, у већој или мањој мери на његовом језику и стилу. Смиреност Андрићевог казивања је најочљивија особина његове речи. Можемо је сматрати првом важном карактеристиком његовог језика. Узрок јој је чињеница што је Андрић у великој мери писац-филозоф. Међутим, иако је смиреност карактеристична за начин Андрићевог казивања, то казивање је у исто време и непосредно. Смиреност је у вези с пишчевим филозофским ставом, а непосредност више активира читаочеву пажњу. Овде се присећамо и Андрићевих речи да „писац треба да заноси читаоце а не да сам пада пред њима у занос” (Андрић 1981в: 86).

Андрић атавистичким, лингвистичким маркерима врши фузију народне филозофије и филозофије модерне уметности. Овакве језичко-стилске карактеристике онеобичавају књижевни текст и језички варијетет. Стил писца чини структурне висове текста, доноси симболичке и антрополошке фондусе, нова кодирања и декодирања. Најважнија функција стила у модерној литератури је онтолошке природе; он трансцендира из епске супстанце језика, одражава спој личног и колективног, носилац је онтогенезе и геопоетике, еманира однос језика и сазнања, есенције и егзистенције на семантичком плану језичког устројства. Језик и стил Иве Андрића у модерној језичкој ситуацији делује ван стереотипа, а истовремено очувава темељну природу језика. Поштујући тему реферата, пре него што кренемо у анализу Андрићевог стила, морамо навести основне карактеристике „београдског стила”, коме је писац припадао, а то су: прецизност, концизност, убедљивост, отмена упрошћеност и природност.

Нема сумње да је Андрић доследно бранио становиште да језик књижевног дела мора имати свој стварни, дубоки смисао. Иако је унео бројне новине у нашу књижевност, он је увек стваралачки заступао схватање да између писца и читаоца мора постојати однос потпуног разумевања. О томе је написао следеће:

Језик је живот људи, свесни и несвесни, видљиви и скровити. Изван живота постоји само смртно ћутање. Нема те речи која је без везе са животом као што нема биљке без подлоге која је храни. Значи да треба бити близак људима и њиховом животу, слушати њихов говор, упијати га у себе, размишљати о њему, живети са њим као брат са братом. И тада ћемо моћи постићи оно што треба, тј. да људима њиховим и познатим језиком кажемо нашу и нову уметничку истину (Николић 1962: 202).

Анализирајући овај Андрићев навод, уочавамо да књижевни израз није обележје само језичко-стилских и имплицитних својстава књижевне структуре, већ је комплексна појава. Он је језички облик који у одређеној култур-

но-националној формацији има функцију општег инструмента разноликих видова језичке комуникације. У време када је српска литература, у тежњи за превазилажењем својих дотадашњих хоризоната, била наклоњена страним књижевностима, Андрић је остао доследан интуитивном осећају, уверен да ће на тај начин испољити аутентичан стваралачки замах и креативну енергију. На страницама Андрићевог дела читалац осећа колико је за њега важна слика живота и напор не само да изложи говорне резултате, постигне савршенство спољне форме, употпуни и заокружи целине својих књижевних структура, већ и да изрази експанзију тога живота и унутрашње јединство поетског доживљаја и поетске експресије, кроз потпуну преданост предмету који слика. Пишчеви описи у систему психолошких мотивација нису само слика средине већ саставни део атмосфере живота, функционална уметничка средства којима писац остварује поетски однос према стварности.

Разапет између израза и замисли, визије и могућности њеног саопштавања Андрић је на особен и оригиналан начин усклађивао мотиве из свакодневног живота са књижевном структуром. У развоју уметничке зрелости форма његовог дела проистицала је из стваралачке концепције да обухвати све што је судбоносно и драматично. Исказивао је потресне људске драме које су се дешавале у разним животним ситуацијама и често налазио повода за неки пространији, обухватнији, филозофски закључак.

Није тешко наћи такве примере. Наводимо два:

Причао је на прекиде, у одломцима, како може да прича тешко болестан човек који се труди да сабеседнику не покаже ни своје физичке болове ни своју честу мисао на блиску смрт (Андрић 1981б: 7).

Причао је као човек за ког време нема више значења и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност (Андрић 1981б: 8).

Упоређујући начин на који фра Петар прича своје доживљаје у *Проклетој авлији*, Андрић је у свој текст унео једно општије запажање о односу тешко болесног човека према своме сабеседнику. Сматрамо да је ово општије запажање управо катализатор који умирује само причање.

Слично је и са следећим примерима које је Андрић проткао уопштавајућим опажањима:

И као што бива, од младог човека, који је био већ заузео своје место међу коцкарима и господским дангубама, постао је добар и ревностан полицајац (Андрић 1981б: 18).

И као што увек бива, сваки од двојице браће је налазио за оно што жели и на шта је већ решен довољно потврде у свему око себе и довољно вере у своје право и своју силу (Андрић 1981б: 60).

Андрић нам тиме рационално, интелектуално и смирено објашњава догађаје. Особеношћу свог књижевног израза успео је да издвоји и одабере оне садржаје који су представљали објективну слику стварности.

У свом причању има обичај да унесе и читаво мало филозофско расправљање. Такав је следећи одломак:

Ја! – Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље

и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и постојећу са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а уствари смо, у себи, већ одавно једно (Андрић 1981б: 70).

Особеност и специфичност Андрићевог књижевног израза није само у оживљавању постојећих садржаја које му је нудило поднебље о коме је писао, нити у оригиналној интерпретацији постојећег, већ пре свега у ономе што настаје само посредством стваралачког чина, у исказивању унутрашњих поетских импресија које је писац успео да транспонује у оригиналне уметничке симболе. Квалитети таквог књижевног израза нису спољашње природе, јер се откривају у контекстима Андрићевих књижевних структура, у пуноћи животних садржина, у синтези властите прозне егзалтације са судбином његових јунака, у поетској видовитости којом из духовног заједништва са средином о којој пише извлачи и свој поетски идентитет. Ликови његових дела нису стилизоване романескне визије, већ делују као материјализација доживљених искустава подигнутих до снажне уметничке експресије.

Када је у питању Андрићев миран начин казивања, читалац брзо увиђа да је он у ствари привидан, да је ту мирна само површина текста који у себи скрива снажна таласања и сударе. Овакву карактеристику Андрићевог стила многи с разлогом истичу као основну. Тако, на пример, Александар Белић пише: „Његово причање, и кад говори о данашњим догађајима толико је одмерено као да говори о збивањима давних времена. Али та интелектуална хладноћа – само је привидна. Под њом кључа живот, са свим својим страстима и темпераментима” (Николић 1958: 24).

Имајући у виду ову Белићеву констатацију, уочавамо да је Андрићева реченица пуна прецизирања појединих предмета и ликова, датих у разним видовима, али увек са строго одређеном мером одржавања пропорционалне реченичке величине. Језгровитост и пропорција спајају се у њој у високоуметничку и дубоко мисаону хармонију. Разни видови тих додатних квалификација: атрибутска реченица на почетку („Тешки сами себи, апсеници изазивају своје сапатнике и стражаре...”); накнадно додати уопштавајући закључци или констатације на крају реченице („И кад би после таквих часова одлазио да легне у своју постељу, расањен у тами, он је ту налазио своју бригу, будну и непомичну, и сваки пут мало већу и тежу него што ју је оставио јутрос кад је устао”) – све то, чини Андрићев израз највишим уметничким дометом нашег прозног казивања.

За Андрићеву писану реч констатовано је да нуди образац класичног књижевног језика. То је, несумњиво, једна од особина којој је тешко наћи равне у писаној речи на српском језику. Александар Белић је истакао:

Његов је језик потпуно у границама књижевног „канона”. Он не тражи ефеката каквим насиљем над правилношћу књижевног језика. Напротив, његов језик свугде одише њоме. Па ипак, ни Андрићев стил ни његов језик нису укочени. Не види се чак да се ишло и најмање за тим да се правилност језика нарочито очува. Он је нешто што се подразумева [...] (Белић 1951: 190).

Андрић је често друговао са речницима и граматикама, а дуго је „тесао” своју писану реч; због тога је и достигао степен савршенства. Када се код нас говори о узорима на које се треба угледати при писању, и када се тражи поштовање начела: пиши као што добри писци пишу – ту се увек мисли на Андрића и његову писану реч. Он није дозвољавао да у његов текст уђе реч која би својом фонетском или семантичком компонентом нарушавала његову замисао. Ако је, понекад, и посезао за нашом лексичком баштином, то је радио са великим смислом за одабир. Ако је сам желео да буде творац нових речи, то је радио онако како би поступио сваки човек са наших простора, који осећа дух нашега језика.

Говорећи о језику и стилу у процесу настанка књижевног дела, Андрић пише да сви други уметници – сликари, вајари, позоришни или филмски уметници – имају на располагању видљива и опипљива средства којима се служе у своме раду, а једино су писци упућени на реч; они немају другог средства којим се служе у процесу свога уметничког стваралаштва. Реч је главно пишчево оруђе. Да је писац дубоко проживљавао сваки написани ред уочавамо из ових речи:

На лику или призору који је једном изабрао писац мора да између множине детаља открије онај који има пресудну важност за вредност слике уопште, онај на коме ће почивати веродостојност целокупног казивања.

За писца реалисту ти детаљи нису само сликовите фигуре, као што ни речи којима треба да их наслика нису и не могу бити случајно захваћене боје са неке богате палете ни произвољне игре звука, него стварне и строге лозинке по којима га ми читаоци познајемо као сведока и на основу којих прихватамо његово сведочанство као истинито и веродостојно, а ту су писци сведоци, а речи сведочанства (Андрић 1981в: 83).

Индивидуалност, структурна посебност и оригиналност Андрићевог језичког израза, развијеност и синтаксичка прецизност његовог исказа, семантичка експресивност лексичких јединица, потврђују већ познате ставове да се његов језик манифестује кроз експресивну реч, о којој је рекао следеће:

„Још о речима. Речи изгледају тако 'речите' док стоје осамљене, невине и неупотребљене; ако једна или друга од њих омане, зато она трећа говори за обе њих и казује још много више од тога. Оне су повезане у магично коло кроз које струји ритам целине; ако је нека од њих трома, невешта или уморна, оне остале је вуку тако да се њено заостајање и не примећује, и коло игра непогрешно даље.

Тежи је случај кад речима треба казати нешто о речима самим и њиховој употреби у причању. Тада оне одједном занеме, охладне, и леже као мртво камење, као да никад нису говориле, играле ни левале. Кад је о реч о речима, речи ћуте, док у свима другим људским стварима и појавама умеју, некад мање, некад више, понешто да кажу. Чак и о ћутању” (Андрић 1981д: 252).

Андрић је велику пажњу посветио и језику својих личности. Оне говоре дијалектом краја из којег су. На дијалекатске речи у Андрићевом делу односи се ова Белићева констатација: „Оне дају реално обележје његовим сељацима, варошанима и полуварошанима; оне стварају нарочиту атмосферу која је потребна па да личности оживе под његовим пером” (Белић 1951: 189). Као добар пример за то колико је управо виртуозно погођен народни карактер језика личности може да послужи одговор једног од чланова заседе која је

ноћу хватала оне што ометају зидање моста: „Ја сам, ја” (Андрић 1981б: 46). Овакво понављање личне заменице није искључиво дијалекатска особина, али је несумњиво карактеристично за народни говор.

Језиком самих личности Андрић даје њихове психолошке портрете. Врло је добар пример за то кад богати житарски трговац, мрзовољни и тврдичави Ахмедага Шета овако говори о вредности моста: „Не дошао му поводањ, онај наш прави вишеградски! Па ћеш виђети шта ће од њега остати” (Андрић 1981г: 80). И конструкција „не дошао му” и реченица која почиње везником „па” показују повишен степен емоције.

Андрић се за психолошко индивидуализирање личности служи средствима која се односе на гласовну страну језика. Упитан шта да се ради с Радисављевићем лешом, Абидага, који сам за себе каже да је „крвав и наopak човек”, одговорио је: „Баците пса псима!” (Андрић 1981г: 66). Све три речи овога кратког одговора почињу експлозивним сугласником што ствара утисак реске суровости. У стварању таквог утиска у овоме случају доприноси и ред речи.

Своје филозофске погледе Андрић у већини случајева саопштава експлицитно. Приликом експлицитног саопштавања својих рефлексива, Андрић примењује разна средства. Најчешће то чини компаративном реченицом. Тако, говорећи о ишчашеном Абидагином карактеру, пише: „Своје непоштење прикривао је, као што то често у животу бива, великом ревношћу и претераном строгаошћу” (Андрић 1981г: 73).

Прецизност, једноставност и концизност стила Иве Андрића нису само плод његовог талента него су и резултат свесног и интензивног рада над језиком свога дела. Једном приликом је рекао:

Тежња за савршенством изражајне форме за нас је служба садржини. А добро вршити ту службу, тј. јасно изразити своју мисао и своје осећање, ми можемо само онда ако смо савладали језик којим пишемо и стилски израз тога језика. И зато је био у праву онај писац који је, кад су му приговарали да споро ради, и да сувише дотерује своју реченицу, одговорио: „Не глечам ја своју реченицу, него своју мисао” (Андрић 1981а: 42).

Управо тако ради и сам Андрић: дотерујући и глачајући своју реченицу, он дотерује и глача своју мисао, остварује адекватност облика и садржаја и постиже једноставност и концизност језика и стила.

Говорећи о опасностима које вребају уметника, Андрић посебно упозорава на формализам речи и дела: „Бескрајно нагомилавање великих речи све нам мање казује” (Андрић 1981а: 39). Најдубљи пораз доживљава онај уметник који сматра да „прасак речи и витлање слика могу бити уметничка лепота” (Андрић 1981а: 34). Истина, сваком правом уметничком делу потребан је естетски сјај, али се он остварује само у једноставности. „Савршенство изражавања форме служба је садржини”, сматра Иво Андрић (Андрић 1981а: 42).

Текстура сваког великог уметничког дела сложена је и вишеструка. Андрић је у свом делу изградио специфичан приповедачки склоп. „Нема стила без садржине. Само до једноставности треба нарасти” саопштава Андрић (Андрић 1981а: 40). „Речи су цигла, а стил архитектура” (Андрић 1981а: 38).

Андрић је мајстор речи и стила. Складна и једноставна реченица, мисаона функционалност само су неке од одлика његовог писања. Андрићев стил, па и стилски круг, репрезентују: избрушен исказ, синтаксичке дигресије, семантичка контрастирања, реалистичка комбинаторика, особена лексика. Његов језик узор је перфектног стила и изразитог, беспрекорног књижевног језика који пружа неограничене могућности за проучавање језичких особина.

У Андрићевим делима могу се срести епитети, метафоре и компарација. Читаоцу тако јасне и присне фигуре, веома сугестивно откривају дубину текста. Био је потребан велики пишчев интелектуални рад да се нађу једноставна средства којима би се успешно постигао велики циљ. Откривајући дубину Андрићевог текста, једноставне фигуре у исто време говоре читаоцу о интелектуалном раду који је био потребан да се, уз пуну контролу пишчеве емоције, таква средства, ипак, пронађу. На тај начин стилске фигуре показују колико је рационални елемент дубоко уткан у Андрићев стваралачки метод.

Андрићев придев који служи као епитет уочили смо у следећем примеру после анализе предмета на који се односи и одмерене стилизације контекста у којем је употребљен: „Надзорник и његови људи добро знају то дејство труле и опасне југовине” (Андрић 1981б: 16). Слично је и са метафором: „Учестало и стреловито стану да ткају од зида до зида крупни пацови” (Андрић 1981б: 16). Познато је да је природа метафоре таква да се једна реч употребљава за обележавање не онога појма на који се она обично односи, већ неког другог, с којим се може повезати једино неким посредним путем; тај се пут, међутим, у тренутку саопштавања мисли не показује. Код метафоре долази до изражаја она особина језика коју у своме делу *О језичкој природи и језичком развоју* Александар Белић нарочито истиче, а то је да језик „може – када му устреба и када прилике за то јаве – употребити какву саставну особину или какав њен прелив да речју у којој се они налазе, занемарујући све друго у њима, обележи свој нови случај” (Белић 1941: 197). Евидентно је да код Андрића ово одабирање једне такве особине има рационалан карактер.

Компарацијом се читаочевој пажњи јасније сугерише предмет о којем се говори. Међутим, у вези са компарацијом код Андрића треба рећи да компарација успорава кретање пажње читаоца ка новим предметима. Један од њих је на оном месту где Андрић говори о неподношљивом животу у *Проклетој авлији* за време млаког и нездравог јужног ветра:

У таквим часовима цела та Проклета авлија јечи и трешти као огромна дечја чегрталка у циноској руци а људи у њој поигравају, грче се, сударају међу собом и бију о зидове као зрна у чегрталци (Андрић 1981б: 16).

Овај цитат може да покаже сугестивност текста постигнуту пробраним елементима поређења. Ту сугестивност није тешко показати: упоређење цариградске тамнице са дечјом чегрталком, а људе са зрневљем у тој чегрталци, ново је, али исто тако и приступачно читаочевој машти. То упоређење сугерише на беспомоћност људских судбина затворених у Проклетој авлији.

Други пример употребе компарације налази се у опису заласка сунца у *Проклетој авлији*:

По црвенкастој светлости на небу и на ретким вршцима кипариса иза великог зида видело се да сунце нагло залази тамо негде на другој страни невидљивог града. Једно време и цело двориште било је пуно руменог одсјаја, али се брзо празнило као нагнут, четвртаст суд, и све се више пунило сенком првог сутона (Андрић 1981б: 32).

Нема никакве сумње да је свеже упоређење дворишта, у којем дневну светлост смењује ноћна тама, са четвртастим судом који се празни, сугестивно и трајно.

Узев у целини, можемо закључити да многе вредности у књижевном стваралаштву застаревају, пролазе, подлежу променама, мењају се протицањем епохе која их је на одређеном степену развоја литературе и културе условила. Оно што остаје, што не подлеже променама јесте књижевни израз ствараоца, његов лични принцип који управља целокупним смислом уметничке структуре. Књижевни израз зато није само језичко-стилски материјал од кога уметник гради своје дело већ цео систем изражајних средстава и стваралачки напор у тражењу одговарајућих форми за специфичност литерарних структура у складу са индивидуалном духовном филозофијом ствараоца, његовим темпераментом, властитим и креативним замахом. Језик и стил Иве Андрића је највидљивије обележје његовог уметничког дела. То је стил високе књижевне културе, класичан, отмен, однегован, филозофичан. Из тог разлога га је Александар Белић сврстао у „београдски” и нагласио да га одликује миран начин казивања, који је само привидан, јер под том мирноћом, кључа живот, да је казивање крајње непосредно, у границама књижевног канонона и да одише правилношћу. Наша анализа показала је да је особеност Андрићевог књижевног израза у функционалној зависности од наведених Белићевих аргумената. Све издвојене, наведене и анализирани језичко-стилске категорије показују да је књижевно дело Иве Андрића дело са успостављеном хармонијом језичког умећа и стилогеношћу језичких јединица различитог нивоа што је темељна уметничка вредност сваког књижевног дела.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981а: И. Андрић, *Историја и легенда: есеји I*, у: Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 12, Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета; Загреб: Младост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа.
- Андрић 1981б: И. Андрић, *Проклета авлија*, у: Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 4, Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета; Загреб: Младост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа.
- Андрић 1981в: И. Андрић, *Уметник и његово дело: есеји II*, у: Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 13, Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета; Загреб: Младост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа.

- Андрић 1981г: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, у: Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 1, Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета; Загреб: Младост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа.
- Андрић 1981д: И. Андрић, *Знакови поред пута*, у: Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 16, Сарајево: Свјетлост; Београд: Просвета; Загреб: Младост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа.
- Белић 1941: А. Белић, *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*, Београд: Српска Краљевска академија.
- Белић 1951: А. Белић, *Око нашег књижевног језика: чланци, огледи и популарна предавања*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Белић 2000: А. Белић, *О различитим питањима савременог језика*, Београд: Завод за уџбенике.
- Бован 1981: В. Бован, Народне умотворине у Андрићевом делу, *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, 121–127.
- Живковић 1965: Д. Живковић, *Од Вука до Андрића*, Београд: Библиотека Друштва за српскохрватски језик и књижевност.
- Николић 1958: Б. Николић, Смиреност Андрићева казивања, *Наш језик*, IX/1–2, Београд, 24.
- Николић 1962: Б. Николић, *Језик Ива Андрића*, Београд: Институт за српскохрватски језик.
- Пецо 1979: А. Пецо, О неким специфичностима Андрићеве реченице, у: *Зборник радова о говору и језику*, Београд, 17–27.
- Стевановић 1981: М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик II*, Београд: Научна књига.
- Стојановић 1967: Ж. Стојановић, *Језик и стил Иве Андрића*, Београд: Просвета.
- Шамић 1950: М. Шамић, Језик и стил Иве Андрића у приповеци „Прича о кмету Симану”, Сарајево: *Питања савременог књижевног језика*, III/2, Сарајево, 171–181.

Snežana S. Baščarević

ANDRIĆ AND “BELGRADE STYLE”

(Summary)

Andrić’s written word offers a form of classical literary language. It is one of the traits that it is difficult to find straight in the written word in our literature. The paper was intended to show that this statement, as well as the statement by Aleksandar Belić that Andrić’s language is completely within the boundaries of the literary canon, is worth the writer’s written account in its entirety. Therefore, we used the method of pluralism in the research. It was concluded that Andrić’s style is the most visible feature of his artistic narration. It is a style of high literary, culture, powerful narration, classical, abstract, abandoned, philosophical. Aleksandar Belić classified his style as “Belgradian” and emphasized that it was distinguished by: a quiet way of speaking, which is only apparent, because under that calmness, the key to life, that the expression is utterly untrustworthy, that style is within the boundaries of the literary canon and to be honest with the regularity.

Стеван Б. БРАДИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 23. 4. 2018.
Прихваћен: 23. 4. 2018.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Полазећи од Бахтинове анализе феномена карневализације, у овом раду се анализира на који начин се у песништву Новице Тадића конституише слика материјалне стварности. У његовом стваралаштву може се уочити специфична форма извртања карактеристична за карневалске форме представљања. Оно полази од претпостављене „званичне гозбе”, односно од слике света која своје основе има у натчулном, да би савремену стварност приказала као нарушавање и пародирање оваквог устројства, према принципима карневалске гротеске. Описана логика се поставља у интертекстуалну релацију са романом *Браћа Карамазови* Ф. Достојевског, како би се указало на постојеће паралеле религијско-карневалских конструкта. У складу са тиме, рад ће покушати да одговори на питање у којој мери се у Тадићевом песништву карневализација успоставља као стратегија отпора, а у којој мери она остаје на позицијама које су код ранијих аутора и саме биле предмет критике.

Кључне речи: карневализација, званична гозба, метафизика, теологија.

Ноћ, у којој су, како се каже, све краве црне
(Хегел 1986: 9)

Поезија Новице Тадића садржи у себи значајне елементе карневалског, у толикој мери да бисмо могли да кажемо како је процес карневализације један од носећих за читаво његово стваралаштво (о чему је раније писао Радивоје Микић).¹ Овај процес, међутим, није једнозначан, тако да се његови елементи не јављају непосредно, као што их је Бахтин у својим анализама изложио, односно као што су их средњовековни и ренесансни аутори записали, већ представља инверзију одређених његових момената, како би се изградила специфична перцепција модерне стварности. Да бих изложио Тадићев однос

* stevan.bradic@ff.uns.ac.rs

¹ У тексту „Песник тамних ствари” Микић тврди како је једна од основних равни Тадићевог песништва „она која од мита и фолклора иде ка традицији [...] и коју је тако добро описао Михаил Бахтин, посебно у књизи посвећеној Раблеу” (Микић 2009: 10).

према карневалском, неопходно је да прво изнесем његове одлике које за ову анализу сматрам релевантним.

Полазиште карневала је пре свега његово ритуално порекло, којим се успоставља бинарна опозиција коју подразумева. Карневал је изворно „ritualno ismevanje bogova” (Бахтин 1978: 9), дионизијска или сатурналијска светковина, која се кроз консолидацију предмодерних друштвених заједница постепено потискује, „postaje neoficijelan” (Бахтин 1978: 13), будући да као предмет смеха има саму *светост почела* (ст. гр. *hieros arche*), односно хијерархијско устројство заједнице.² Наспрам карневала се уздиже званична светковина, светковина поретка, која проповеда сопствену вечност, непромењивост и неоспорност (Бахтин 1978: 16).³

Средишњи карневалски догађај је специфични карневалски смех: општенародни, универзалан и амбивалентан (Бахтин 1978: 19). Он се разуме као превазилажење страха, кривице и светости, победа над владавином оностраниности и њених представника.⁴ Извор смеха је управо „изокретање” форми официјелне светковине (Бахтин 1978: 18), њених институција и носилаца, свештенства и аристократије. Карневал слави

[...] Istoriju jedne zabludeprivremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana. To je bio istinski praznik vremena, praznik nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovečenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava (Бахтин 1978: 17).

Једноставно говорећи, карневал је био светковина којом се прослављало колективно материјално постојање. Ово се пре свега види на субјекту карневала, карневалском гротескном телу, које се кроз њега самообнавља и самоорганизује. Разјапљена уста, „otvorena vrata što vode u donji deo [...] tela” (Бахтин 1978: 341), прождирање и једење, копулирање и делатности „donjeg dela tela” су у самом његовом средишту (Бахтин, 1978: 35). Гротескно тело „nije odvojeno od ostalog sveta, nije zatvoreno, nije završeno, nije gotovo, prerašta samo sebe, izlazi iz svojih granica” (Бахтин 1978: 34). Изобличеног је лица, деформисано, анимализовано, муца, а говор му је пребачен у абдомен. Носилац „materijalno-telesnog načela ovde nije ni izdvojena biološka jedinka, niti buržoaska individua, nego narod, i to narod koji u svom razvitku većito napreduje i obnavlja se” (Бахтин 1978: 27). У том смислу, карневал је синтеза негације и афирмације, а бесмртност колектива на којој почива омогућава сагледавање арбитрарности сваког поретка, владара и владавине.

² Званични празник је „osveštavao nejednakost. Nasuprot tome za vreme karnevala svi su smatrani jednakim” (Бахтин 1978: 17).

³ Званични празници средњег века „nisu odvodili nikuda iz postojećeg poretka sveta i nisu stvarali nikakav drugi život. Naprotiv, oni su osveštavali, sankcionisali i učvršćivali postojeći poredak [...] Zvanični praznik je [...] pojačavao stabilnost, nepromenljivost i večnost celog postojećeg svetskog poretka: postojeću hijerarhiju, postojeće religiozne, političke i moralne vrednosti, norme i zabrane” (Бахтин 1978: 16).

⁴ Бахтин наводи: „Materijalno-telesno načelo ovde se ispoljava [...] nasuprot [...] svakoj apstraktnoj idealnosti, svim pretenzijama na značaj odvojeno i nezavisno od zemlje i tela” (Бахтин 1978: 27).

У поетичком смислу, званичној гозби припада оно што се у класичној реторици назива узвишени или високи стил, а што, како нас Рансијер обавештава, подразумева примарност предмета у односу на језик приказивања.⁵ Другим речима, узвишеним стилем приказују се протагонисти „званичне” гозбе који су нужно припадници високог друштвеног сталежа (феудалци, свештенство), њихов говор је украшен, они су, како Аристотел наводи, „бољи него ми просечни” (Аристотел 2002: 48), носиоци онога што се у датом поретку разумева као врлина и лепота (хармонија, целовитост, симетрија). Наспрам њега јавља се ниски стил, коме припада карневалско (али које га такође превазилази), чији протагонисти су припадници ниског сталежа, говоре вулгарним говором,⁶ а са становишта датог поретка су морално посрнули, деформисани, лошији од „нас”. Описана хијерархија припада ономе што Рансијер назива „репрезентативним режимом уметности” путем кога се одржава нормативна слика стварности, у коме се ниски стил јавља као поетичко и, слободно можемо рећи, политичко оправдање високог стила и његових протагониста. Они који владају по својој природи (врлини) су предодређени да владају над онима који врлину не поседују.⁷ Проблем настаје, наравно, када врлину, као почело владавине и језика представљања, треба образложити, оправдати и засновати.

Већ у овом кратком опису можемо да препознамо форме перцепције Тадићевог песништва. Јасно је да он дате форме комбинује на начин који припада модерном стваралаштву, али, као што ћемо показати, репрезентативни режим ипак прати његово песништво као сенка. Шта се у његовој поезији показује у карневалским категоријама? Једноставан одговор био би *свет* – у песми „Пасја прескакала”, на пример, каже се „истински наказни свет” (Тадић 2009а: 81). То не значи да је читава материјална стварност обухваћена овом констатацијом, већ пре свега свет у коме опстаје лирски субјект, а то је заједница каква се формирала у модерном добу, и пре свега, простор града.⁸

Описе града и оних који у њему обитавају налазимо у бројним Тадићевим песмама. Он је по правилу деформисан, загађен, нечист: „Над крововима плаветнило и дим / Наказно дрвеће / Зградурина у ваздуху вечерњем [...] / Као пуне чаше / На углу скупљене канте за смеће” („Из лога”, Исто: 75); „Протоаром уздрхтали / траг оставља, уље, измет / катран и стаклену вуну”

⁵ У класичној поезији представљено мора да се усклади и са правилима жанра, што је битан принцип репрезентативности. Оно што сачињава један жанр није, као што се то обично мисли, скуп формалних правила, „већ сама природа онога што је представљено, предмет приче” (Рансијер 2011: 44). На основу предмета представљања формира се и хијерархија жанрова, која за ефекат има стварање хијерархије самих предмета, односно хијерархијско устројство искуства стварности. Опширније у: Брадић 2015: 299–320.

⁶ Бахтин наводи: „Нови тип општења увек рада и nove forme govornog života [...] pojavljuju se pogrdni izrazi [...] slabe govorna etikacija i govorne zabrane, pojavljuju se nepristojne reči i izrazi i slično” (Бахтин 1978: 24).

⁷ Начин на који ће одређени субјекти „бити репрезентовани у простору видљивог, разумљивог и делатног, на овај начин је строго опосредован жанровским процедурама и представама, које подржавају и обнављају полицијски поредак” (Брадић 2015: 307).

⁸ Ово констатују и други интерпретатори – в. Микић (2009: 273), Радојчић (2009: 80) и Стојановић Пантовић (2009: 68).

(„Саграило”, Исто: 100). Испуњен је гротескним, деформисаним телима, која се крећу, посрћу, шепају: „Ругоба последња, изобличење / Свих изобличења ја сам” („Призивање ноћи”, Исто: 73); „Из воде излази тело, / здепасто и тешко. / Оформљује се глава; / великом брзином, неспретно, / удови се / по тлу крећу. / Рибља уста, пожудно, / срчу ноћни ваздух. / Чује се крклање новог створења” („Облутан”, Исто: 114). Као и у Бахтиновим анализама, овим телима доминирају уста, толико да је понекад читав свет зјапећа челуст, ждрело: „У Граду у великом врајем Ждрелу” („Призивање ноћи”, Исто: 73); „Богата једна уста / Кезилова уста / Отворила су се / Видим: / Чешљеве и четке / Куке и ченгеле” („Уста Кезилова”, Исто: 58); „Из уста извуче да окамењена лептира” („Кезилова ноћна игра”, Исто: 60). Говор који долази из гротескних тела је, као што видимо, муцање, бука, непознати језик, неразумљиви говор, а уколико то није случај онда он допире из ниског регистра: „Кроз предвечерњу измаглицу, чађ, дим и вику, / Стођаво један ћерета (Призивање ноћи, Исто: 73); „И у досади вечној грокћу, стењу, зевају” („Најтеже и најлакше”, Исто: 148); „Ноћас сам на старим новинама стајао [...] / Стајао говорио језиком непознатим / Мрмљао мрачне слоге / Рачвастим језиком палацао [...] / Пиштао пенио / Као да је демон у мене ушао / Стоглави / Згурени” („Говорник”, Исто: 159).

Описане телесне деформације, у наведеним и неким другим стиховима, са једне стране су биолошке (киклопи, грбавци, репати, многоуди, анимализовани итд.), а са друге последица преплитања живих и неживих бића (чешљеви и четке као зуби, људи-кесе, жилет-језик, ствари-чула, бића утоплена у флаше, порцелан итд.). Овде немамо простора да објашњавамо како долази до формирања модерне слике целовитог тела,⁹ али све дате деформације говоре нам о нарушавању неке претпостављене целовитости. Зато бисмо са правом могли говорити о Лакановој концепцији „огледалног стадијума”, у коме се формира идеални его, са којим фрагментарни субјект не може да се идентификује, те бива осуђен на неурозу (Лакан 1983: 5–15), очигледну код Тадићевог лирског субјекта, али чини се да је у литерарном смислу занимљивија референца на војводу Драшка, и његову посету Млечима, из Његошевог *Горског вијенца*.

Напуштајући предмодерну, племенску заједницу која му пружа нормативни оквир погледа на свет, Драшко долази у савремени европски град, каква је Венеција, и доживљава низ трауматских искустава. Све што преноси својим саплеменицима представљено је кроз призму карневалског хумора управо зато што се сусретом различитих конвенција и једна и друга показују као арбитрарне. Све што види за Драшка је одступање, деформација, абнормалност, било у физичком или моралном смислу. Тадићев субјект се

⁹ Проблем је дакако далеко комплекснији, везан за концепт хомо сапијенса произведеног у оквиру западног комплекса знања-моћи: „Ако је, у машини модерних, спољашњост произведена кроз искључење унутрашњости, а нељудско произведено анимализацијом људског, овде је унутрашњост произведена искључивањем спољашњости, а не-човек произведен хуманизацијом животиње: човек-мајмун, *enfant sauvage* или *Homo ferus*, али такође, и више од свега, роб, варварин и странац као животиња у људској форми” (Агамбен 2004: 37).

такође обрео у великом европском граду, у Београду, и, једнако као и Драшко, он свуда види деформацију, било у телесном, просторном или духовном смислу, али код њега не можемо говорити о карневалском хумору којим се релативизују различите нормe, већ напротив, његово полазиште представља перцепција унутар које нема процепа, тако рећи – апсолутизована перцепција. Насупрот Драшку, који на питање какви су Млеци одговара „Ка остали – не бјеху рогати” (Његош 2005: 111), другим речима, људи, једнаки као и ми, само других обичаја, норми понашања, Тадићев субјект управо види око себе искључиво „рогате” фигуре које испуњавају изврнути деформисани свет.

Облик појавности бића, према томе, постаје означитељ његове искварености, његовог одступања од претпостављеног апсолута. Спољашњост бића према овој логици на директан, непосредан начин, сведочи о његовој унутрашњости. Очигледно је да се карневалско тело овде појављује у сопственом наличју, са свим својим поменутиим карактеристикама, али им се не суди према њиховим сопственим мерилима, већ са неке претпостављене спољашње тачке. Разумљиво је онда да се у овако описаном Тадићевом карневализованом свету не може сусрести тријумфални карневалски смех, у класичном смислу те речи. Смех је уопште редак, а уколико га и можемо наћи, пре свега је знак пораза, смех којим се целат смеје жртви, или којим се субјект смеје сопственој несрећи, као својеврсни „смех под вешалима”.¹⁰

Може се, према томе, рећи да Тадићева поезија употребљава карневалске структуре, али да их друкчије вреднује. Да би то учинио, он мора да прође мање-више јасну путању – његов лирски субјект пориче материјални свет, окреће се онострани, проглашава је за објективно постојећу, а оно што опажа консеквентно изводи као обману, илузију, (деформацију, трансгресију и абнормалност), односно, у овом случају карневализацију.¹¹ То се управо и констатује у песми „Ти који се појављујеш”:

У долину низ муџино уже спусти [глас]
 Овде ти је пак сенка одебљала
 Тако да си стваран
 А све друго утварна вејавица
 (Тадић 2009а: 68)

Ово је типично метафизичко мишљење, као заснивање чулног света у некој натчулној стварности. Карневалско у Тадићевој поезији према томе није ништа друго до слика света када се он посматра са становишта апсолут-

¹⁰ О хумору код Тадића пишу Р. Микић и Ј. Делић, обојица се концентришући на песму „Разговор”, али тешко је заиста констатовати хуморну димензију овог текста, осим можда на језичком нивоу, кроз употребу деминутива (Делић 2009: 62), будући да се поставља питање: шта би био предмет смеха у наведеној песми – монструозност бића, телесни деформитети или полна неодређеност?

¹¹ У *Сумраку идола*, Ниче описује овај процес као „Istoriju jedne zablude”, која почива на неповерењу према чулној стварности: „Mora da je neka iluzija, obmana u tome što ne opažamo bivstvujuce: gde se krije varalica? – 'Našli smo ga, kliču oni radosno' to je čulnost! Ova čula, koja su i inače tako nemoralna, obmanjuju nas o pravom svetu. Moral: osloboditi se obmana čula, postojanja, istorije, laži – istorija nije ništa drugo do vera u čula, vera u laž. Moral: negirati sve što veruje čulima” (Ниче 1985: 22).

не нормe. Бахтиновим речима, деформисане, гротескне појаве су „*nakazne i čudovišne i ružne sa stanovišta svake klasične estetike, to jest gotovog, završenog postojanja*” (Бахтин 1978: 36). Ово постојање представља сам основ званичне гозбе, односно поретка који полаже право на оностраност. У очима Тадићевог лирског субјекта читав свет се јавља као одступање од њега.

Проблеми који овако настају су бројни.

Пре свега, у највећем броју песама, начин на који његов лирски субјект констатује материјалну стварност говори нам о пресуди коју је о њој увек већ донео: у његовом погледу она је увек већ преображена у паклену стварност, или барем у предворје пакла, карневал који се у његовим стиховима одиграва је демонски карневал, а окренутост чулности и материјалном постојању практично исто што и „*обожаванье нечастивог*”. Али како Ниче запажа:

Та мржња према људском [...] та одвратност према чулима, према самом уму, тај страх од среће и лепоте, та чежња да се побегне од сваког привида, промене, постајања, смрти, жеље, од саме чежње — све то значи [...] вољу за оним *ништа*, зловољу према животу, побуну против најосновнијих претпоставки живота, али то јесте и остаје воља! (Ниче 1993: 375).

Тај двоструки корак његовог песништва, порицање засновано на имплицитаном почелу морамо, дакле, видети као облик интервенције у постојећој стварности. Истовремено, принцип онога што испоставља као зло остаје релативно нејасан, будући да се његове назнаке често јављају као саморазумљиве шифре позајмљене из фолклорног или библијског регистра, тако да уистину остаје неразјашњено како да у датој ситуацији буду спроведене у дело.

Једно од ретких места на коме се експлицитно говори о принципу на коме зло почива су следећи стихови из песме „Свеколика”:

Свет потмули
пажљиво само пажљиво
Пожелеће већ небо без облака
Воду без неба
Далеку шкрињу у којој је пребивао
Огледало без пламена
Зашивени рукав светлости
(Тадић 2009а: 50)

Поезија дакако није филозофски систем и стихови једне песме не морају нужно да важе као извор интерпретације за читаво дело, али се из наведеног одломка може видети како окретање материјалној стварности можда и не би било знак зла када би се у њој прихватила натчулност као основ (пламен, шкриња, вода, светлост). Једина кривица „света” је то што жели стварност без основа. Поричући натчулни основ, међутим, свет се не ослобађа за себе, не своди се на оностраност, већ се предаје у руке злу. У Тадићевом песништву на делу је релативно ригидна бинарна опозиција добра и зла, која као да искључује сваки међупростор.

Подсетимо се сада *Браће Карамазових*, романа у коме Достојевски покушава да разреши проблеме модерне цивилизације, која се одлучно запутила у правцу материјализма. Његова критика није једносмерна, већ је усмерена и у правцу религиозности која се поставља наспрам материјализма модерног доба. Лик који је њен носилац је отац Ферапонт. У једној од сцена романа он износи следеће запажање:

Ја сам игуману лањске године о Духовима одлазио и од то доба нисам тамо био. Видео сам тамо где ђаво неком на прима седи, под мантијом му се крије, само му рошчићи вире; код неког из цепа вири – очи му играју, боји ме се; у неког се у утроби населио, у нечистом трбуху његовом, а неком се просто о врат обесио, ухватио се, тако га и носи, а не вири (Достојевски 2006: 176).

Погледајмо сада одломке из Тадићеве поезије:

Жгадијо
весела жгадијо
Ви слепе кртице
и ви репати
Ви са крвавом планетом
(„Прозлио сам се, прозлио“; Тадић 2009а: 86)

[Видим] Сивог скота многуодног
како на узици псећој
дуж зидова јагње проводи [...]
(„Саграило“, Исто: 100)

Нови станар уселио се у мој стих
и тамо отворио девет очију.
(„Нови станар“, Исто: 214)

Оба ова говорника, дакле, чулну стварности виде као место испуњено ђаволима. Њихова перцепција почива на мерилу које у извесној мери деле, али коме остали људи немају једнак приступ. Обојица се према томе јављају као издвојени у односу на заједницу у којој обитавају и унутар које се крећу.¹² Ни један ни други, говорећи у религијским категоријама, нису ни пустињаци ни киновете. Василије Велики, оснивач општежитељне монашке традиције у источном хришћанству, упозоравао је на опасности издвајања, које „учење о милосрђу не допушта“ (Василије 1996: 32). Није овде реч о захтеву да Тадићев субјект поступа према мерилима подемоњеног света (што он уосталом на неколико места чини, као нпр. у песми „Прозлио сам се, прозлио“), већ о потпуном одсуству било какве релације са потенцијалном заједницом која

¹² Тадић наводи у својим записима: „Коме ћу се, пак, ја обратити, у усамљености, кад се све утиша, и док све буде чекало да проговорим?“ (2009б: 25). Михајло Пантић у његовом лирском субјекту препознаје песнике који „увек остају усредсређени на подношење сопственог ‘ја’, једино и само на то“ (Пантић 2009: 43). Стојан Ђорђић наводи: „Тадићев лирски субјект модерне провенијенције разликује се од свог далеког претка [...] по томе што није само искушеник [...] већ и изопштеник, неко против кога су сви остали као против отпадника, неко ко је одбачен и осуђен на потпуну равнодушност других [...] Напуштен и од Господа, превиђен и одбачен усред свеопште равнодушности своје сабраће“ (Ђорђић 2009: 129).

би делила његову перцепцију, чиме би увео могућност унутарсветског одговора на зло које опажа. Његова издвојеност, уместо тога, чини га неделатним и, као што ћемо видети, лишеним милосрђа. Уместо да види човекову делатност уоквирену комплексним и динамичним координатама историјског постојања, и тако се суочи са појавом зла у свету, и он и Ферапонт нам нуде кодификовану појавност, ружно, ниско, вулгарно – за које се онда подразумева да су појавност зла. Другим речима, представе које нам преносе питање зла померају из домена моралног у домен естетског.

Тадићева поезија нам се зато обраћа тако што непрестано нарушава модерни уметнички режим захтевајући доминацију предмета приказивања над језиком приказивања, захтевајући да се ружно препознаје као означитељ зла. Овако нешто може се разумети као жеља за класично кодификованом хијерархијом представљања (високи и ниски стил), која ни код њега ипак више није могућа. Одсуство Бога из света, које у коначном и сам констатује („Свет је божански / празан простор / мрачно ждрело”; Тадић 2009а: 91) онемогућава поновно успостављање принципа репрезентације, чији његов лирски субјект жели да буде носилац и који непрестано руководи његовом перцепцијом. Зато и посеже за фолклорним и библијским референцама, које потичу из времена у коме је језичка вертикала била функционална. Ови регистри могу се читати и као означитељи правца у коме треба тражити разрешење проблема које констатује његово стваралаштво. Оно је носталгија за предмодерним устројством света, односно за неком врстом теократске заједнице која би недвосмислено била заснована на принципу божанске милости. Као и одређени романтичари, он у основи своје поетике има утопију будућности-у-прошлости. Да овакав закључак није произвољан, сведоче нам следећи стихови:

Отишли су сви свети,
И ми смо сели
За њихов сто.

Ми одасвуд приспели
Старци и старице
Кепеци и наказе.
(„Отишли су сви свети”, Исто: 262)

Свет који је изгубљен, нормативна фикција његове поезије, свет је јасног принципа владавине (светости), наспрам кога данас влада анархија, свет малих руралних заједница,¹³ наспрам којих је град пакао, свет јасне поделе рада и родних улога, наспрам којих данас влада арбитрарност („Жена лопта”), свет чистоће и здравља, наспрам којих данас доминира деформисаност,

¹³ Зато, на пример, можемо да се сложимо са Микићем, који наводи како је Тадић песник „урбаног амбијента” (Микић 2009: 273), али не и да је урбани песник. Једнако не можемо да се сложимо са Радојчићевом тврдњом: „за разлику од неких других савремених српских песника који [...] модерни ужас намеравају да излече противмодерном идилом, код Тадића се не тражи да се напусти Град-ждрело” (Радојчић 2009: 80). Осим тога, и сам песник тврди: „Окосница моје поезије није град: ја не описујем град. Град је за мене позорница” (Тадић 2009б: 18).

лудило и болест. Сви ови изгубљени принципи виђени су просто као еманација божанског средишта којег смо се одрекли и зато „праведно страдамо” („Веома се разгневио наш Отац. / Веома се разгневио / и казнио нас праведно”; Тадић, 2009а: 265). Овакав исказ указује на недостатак милосрђа његовог лирског субјекта, који *доминира* његовим стваралаштвом и пре свега се манифестује као одбојност према „гротескним телима” која испуњавају његов свет.

У складу са тиме једино присуство Бога у испражњеном свету види се као страдање, односно као његово спровођење заслужене казне.¹⁴ Зато лирски субјект и призива сопствено страдање у „Антипсалму” и осећа мутну насладу у песми „Спотакох се Боже, падох”.¹⁵ И ово је можда најпроблематичнији део Тадићеве поезије – нужно повезивање страдања са праведном казном. Читав свет је испуњен ђаволима и насиљем које они врше на бројним пољима (од приватног до јавног простора) што се пројектује као заслужена казна за одметање од Бога. Али ова свеобухватна демонизација света последица је незнања које Хегел, у сасвим другом регистру, препознаје код Шеллинга и Новалиса:

To jedno znanje, naime da je u apsolutnome sve isto, protivstaviti saznanju koje postavlja razlike i koje je ispunjeno ili koje traži i zahteva ispunjenje, — ili izdavati njegovo apsolutno za noć, u kojoj su, kako se obično kaže, sve krave crne, to je naivnost koja potiče iz neznanja (Хегел 1986: 9).

Свет Тадићеве поезије је углавном свет ноћи, у коме су све краве црне, сви људи ђаволи, а свако страдање означитељ праведне казне. Овако нешто просто представља симплификацију нашег постојања из којег се у целости одбацује његов објективни ниво, ниво друштвене делатности, ниво заједништва. Његово песништво се дакако појављује управо на овом нивоу и тиме пориче сопствену садржину.

ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен 2004: G. Agamben, *The open: Man and animal*, Stanford: Stanford University Press.
- Аристотел 2002: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.

¹⁴ Нешто слично ће запазити Бојан Јовановић: „У односу на хришћанско схватање које на разлици између греха и грешника гради стратегију човековог спаса, тако што се грех прогања а грешник милује и воли, песник једино ослобађање од греха види као уништење грешника, јер је срастао са грехом и постао његово оличење” (Јовановић 2009: 121).

¹⁵ Тадић експлицитно и каже: „Кроз патњу се стиже до очишћења и вере” (2009б: 29), док интерпретатори у његовој поезији виде „мртира, мученика [...] доказ пострадавања” (Хамовић 2009: 39).

- Брадић 2015: С. Брадић, Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности, *Летопис Матице српске*, Год. 191, књ. 495, св. 3 (март 2015), 299–320.
- Василије 1996: Василије Велики, *Правила светог Василија Великог*. Књ. 1, Сремски Карловци: Српски Сион.
- Делић 2009: Ј. Делић, Гротеска у лексици, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 51–65.
- Достојевски 2006: Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови*, Београд: Новости.
- Ђорђевић 2009: С. Ђорђевић, Библијски мотиви у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 125–136.
- Јовановић 2009: Б. Јовановић, Демонско у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 111–124.
- Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi*, Београд: Prosveta.
- Микић 2009: Р. Микић, Песник тамних ствари; Ђаво и песнички облик, *Изабране песме*, Н. Тадић, Београд: Завод за уџбенике, 7–36; 273–291.
- Ниче 1985: F. Niče, *Sumrak idola ili Kako se filozofira čekićem*, Београд: Grafos.
- Ниче 1993: Ф. Ниче, *Генеалогичка морала, С оне стране добра и зла*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Његош 2005: П. П. Његош, *Горски вијенац/Луча микрокозма*, Београд: Народна књига.
- Пантић 2009: М. Пантић, О злу и осталим очигледностима, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 41–47.
- Радојчић 2009: С. Радојчић, Свет и анти-свет, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 77–87.
- Рансијер 2011: J. Rancière, *Mute speech*, New York: Columbia University Press.
- Стојановић Пантовић 2009: Б. Стојановић-Пантовић, Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 67–75.
- Тадић 2009а: Н. Тадић, *Изабране песме*, Р. Микић (прир.), Београд: Завод за уџбенике.
- Тадић 2009б: Н. Тадић, Искази, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 15–31.
- Хамовић 2009: Д. Хамовић, Песник страшне унутрашње борбе, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 35–40.
- Хегел 1986: G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Stevan B. Bradic

CARNIVALIZATION IN THE POETRY OF NOVICA TADIĆ

(Summary)

Starting from Bakhtin's analysis of the phenomenon of carnivalization, this essay examines the way in which poetry of Novica Tadić constructs the image of material world. It shows how he consistently conducts the specific form of inversion typical of the carnivalesque, but remains tied to the "official feast", i.e. the image of the world founded in the transcendent, in order to present the contemporary reality as a distorted through the use of parody and grotesque. Described logic is then compared with the novel *Brothers Karamazov*, by F. M. Dostoyevsky, in order to further expand the connection between the religious and the carnivalesque. Essay concludes with an analysis of the manner in which these moments of Tadić's poetry function as a resistance to the certain aspects of the modern world, and explores whether they surpass positions already criticized in the works of the earlier authors.

Садржај

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gabriella Schubert (Jena) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА ЕПСКОГ ЈУНАКА – „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА” И „КРАЉЕВИЋ МАРКО ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА” | 5 |
| Снежана Д. Самарџија (Београд) ЛАЖ ЗА ОПКЛАДУ | 17 |
| Оксана Микитенко (Київ) ДОПРИНОС ПЕТРА Г. БОГАТИРЈОВА И НИКИТЕ И. ТОЛСТОЈА ПРОУЧАВАЊУ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ФОЛКЛОРУ СЛОВЕНА | 31 |
| Јасмина С. Јокић (Нови Сад) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СВАДБЕ У УСМЕНИМ ДРАМСКИМ ОБЛИЦИМА | 41 |
| Лидија Д. Делић (Београд) КАРНЕВАЛСКО УСТРОЈСТВО СВЕТА, КОНТЕКСТ, ЖАНР: „ОПЕТ ТО, АЛИ ДРУКЧИЈЕ” | 51 |
| Саша Д. Кнежевић (Источно Сарајево) ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛА У ПЈЕСМАМА И ПРИПОВИЈЕТКАМА ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА | 63 |
| Драгољуб Ж. Перић (Нови Сад) ПРЕДСТАВА ХРАНЕ И СЛИКЕ ГОЗБЕ У СРПСКИМ УСМЕНИМ КОЛЕДАРСКИМ И БОЖИЋНИМ ПЕСМАМА | 71 |
| Тамара Р. Грујић (Киџинда) ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У <i>ШАЉИВИМ</i> <i>КАЛЕНДАРИМА</i> ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА | 83 |
| Соња Д. Петровић (Београд) СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ НА УЛИЦАМА БЕОГРАДА: ОБЛИКОВАЊЕ ЛИЧНИХ СЕЋАЊА У УСМЕНОЈ ИСТОРИЈИ И АУТОБИОГРАФСКОЈ ПРОЗИ | 95 |
| Јеленка Ј. Пандуревић (Бања Лука) ЕРОТСКЕ МЕТАФОРЕ И ПОЕТИКА ПОСТФОЛКЛОРА | 107 |
| Славко В. Петаковић (Београд) САТИРИЧНИ СУТОН „ВРЕМЕНА ОД ПОКЛАДА” | 121 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Гордана С. Покрајац (Нови Сад) ПОКЛАДНИ ДУХ ДУБРОВАЧКИХ ПСЕУДОМАСКЕРАТА | 131 |
| Тања О. Ракић (Београд) ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ДУБРОВАЧКИМ АНОНИМНИМ МАСКЕРАТАМА | 143 |
| Robert Hodel (Hamburg) ДРАГАН ВЕЛИКИЋ: <i>ИСЛЕДНИК</i> – АЛЦХАЈМЕР КАО МЕТАФОРА ДРУШТВА | 155 |
| Бојан М. Јовић (Београд) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА И СРПСКА АВАНГАРДА: БЕОГРАДСКА СРЕТЕЊСКА „БАХАНАЛА” 1923. ГОДИНЕ | 171 |
| Bogusław Zieliński (Poznań) ИГРА И КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ (ОД УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДО ЕТНО-РОКА) | 185 |
| Светлана С. Шеатовић (Београд) ВЕНЕЦИЈАНСКИ КАРНЕВАЛИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – ОД ЊЕГОША ДО САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ | 195 |
| Јелена В. Јовановић (Ниш) <i>ВЕНЕЦИЈА</i> КАО МЕТОНИМИЈА КАРНЕВАЛСКЕ МЕТАМОРФОЗЕ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА | 205 |
| Снежана М. Милосављевић Милић (Нишу) КАРНЕВАЛСКИ СВЕТ „СА ДРУГЕ СТРАНЕ” И ТРАНСФИКЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА | 215 |
| Владимир В. Гвозден (Нови Сад) ИДЕЈА О МУДРОЈ ЛУДОСТИ И БАХТИНОВ КОНЦЕПТ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ: КРИТИЧКО И КОНТЕКСТУАЛНО РАЗМАТРАЊЕ | 225 |
| Предраг С. Мирчетић (Београд) ДИЈАЛОГ: БАХТИН И <i>БИБЛИЈА</i> | 235 |
| Angela Richter (Halle-Wittenberg) ЛУДОРИЈА У ПРИПОВЕДАЊУ? КАРНЕВАЛЕСКНЕ КОНФИГУРАЦИЈЕ КОД БОРЕ ЋОСИЋА | 245 |
| Горана С. Раичевић (Нови Сад) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ДЕЛИМА <i>КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА</i> И <i>ЕМБАХАДЕ</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ | 255 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Јелена С. Панић Мараш (Београд) ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ <i>О ЛОНДОНУ</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ | 265 |
| Vesna Cidilko (Berlin) <i>ФАЈРОНТ У ГРГЕТЕГУ</i> ДАНИЈА НИКОЛИЋА У СВЕТЛУ БАХТИНОВЕ ТЕОРИЈЕ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ..... | 275 |
| Зорана З. Опачић (Београд) СВЕТ НАГЛАВАЧКЕ..... | 285 |
| Александра Р. Попин (Нови Пазар) <i>ВРЕМЕ ЧУДА</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА КАО „СВЕТА ПАРОДИЈА” | 295 |
| Лидија Р. Томић (Никшић) ПОСТУПЦИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ПРИПОВЈЕДНОЈ ПРОЗИ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА | 305 |
| Małgorzata Filipek (Wrocławski) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА РАТА У ЈЕДНОЧИНКИ ЂОРЂА МИЛОСАВЉЕВИЋА <i>СВЕТА АПОКАЛИПСА ИЛИ ОБЕШЕНЕ МУЗЕ</i> ... | 313 |
| Миливоје В. Млађеновић (Нови Сад) ВИДОВИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У КОНЦЕПЦИЈИ ДРАМСКОГ ЛИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА | 323 |
| Душан Р. Живковић (Крагујевац) ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У <i>УРНЕБЕСНОЈ</i> <i>ТРАГЕДИЈИ</i> ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА | 333 |
| Предраг М. Јашовић (Нови Пазар) ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У <i>ЈАСТУКУ ГРОБА МОГ</i> СЛОБОДАНА СТОЈАНОВИЋА | 341 |
| Милош С. Јоцић (Нови Сад) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У РОМАНИМА <i>ПЕТРОВГРАДСКА</i> <i>ПРАШИНА И АНДРАЦИ, ЈЕПУРИ И ОСТАЛА НАЈВАЖНИЈА</i> <i>ЧУДОВИШТА ПЕТРОВГРАДА И СРЕДЊЕГ БАНАТА</i> ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА..... | 351 |
| Слободан В. Владушић (Нови Сад) СМИСАО КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ КОД РАБЛЕА И ЉУБОМИРА СИМОВИЋА | 359 |
| Ливија Д. Екмечић (Београд) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА МИТСКИХ САДРЖАЈА – „ПУТОВАЊЕ У ГРЧКУ” ЉУБОМИРА СИМОВИЋА | 369 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ненад В. Николић (Београд) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У „ЂАЧКОМ РАСТАНКУ” БРАНКА РАДИЧЕВИЋА..... | 379 |
| Јован М. Љуштановић (Нови Сад) ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У САТИРИЧНОЈ ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА | 395 |
| Душица М. Потић (Пирот) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА СЛИКЕ СВЕТА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ | 405 |
| Љиљана С. Костић (Ужице) ПАРОДИЈА У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДУШАНА РАДОВИЋА | 415 |
| Снежана С. Башчаревић (Лепосавић) АНДРИЋ И „БЕОГРАДСКИ СТИЛ” | 425 |
| Стеван Б. Брадић (Нови Саду) КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА | 435 |

Зборник Научни састанак слависта у Вукове дане
излази једанпут годишње

За издавача:

Проф. др *Бошко Сувајић*

Редакција:

Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*

Проф. др *Бошко Сувајић*

Проф. др *Славко Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Проф. др *Валентина Питулић*

Проф. др *Ана Кречмер*

Проф. др *Герхард Ресел*

Проф. др *Галина Тјанко*

Доц. др *Бобан Ђурић*

Рецензенти:

Проф. др *Љиљана Јухас Георгиевска*

Проф. др *Јован Делић*

Проф. др *Снежана Самарџија*

Проф. др *Радивоје Микић*

Проф. др *Душан Иванић*

Проф. др *Бошко Сувајић*

Проф. др *Зорица Несторовић*

Проф. др *Славко Петаковић*

Проф. др *Предраг Петровић*

Доц. др *Милан Алексић*

Технички уредиле и штампу водиле:

Даница Јовић

Марина Младеновић Митровић

Коректор:

Даница Јовић

Марина Младеновић Митровић

Издавач:

Међународни славистички центар

на Филолошком факултету

Филолошки факултет, Београд,

Студентски трг 3

Рукописи се не враћају

Штампа:

ЧИГОЈА ШТАМПА

Београд, Студентски трг 13

ISSN 0351-9066

ISBN 978-86-6153-507-9

<https://doi.org/10.18485/msc.2018.47.2>

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082) 82.0(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (47 ; 2017 ; Београд)

Карневализација у српској књижевности. 2 / 47. научни састанак
слависта у Вукове дане, Београд, 14–18. IX 2017. – Београд : Међународни
славистички центар, 2018 (Београд : Чигоја штампа). – 450 стр. : илустр. ;
24 cm. – (МЦЦ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија уз сваки рад. – Summary; Zusammenfassung; Резюме.

ISBN 978-86-6153-507-9

- а) Српска књижевност – Мотиви – Зборници
- б) Српска књижевност – Ликови – Зборници
- с) Књижевно дело – Стваралачки поступак – Зборници

COBISS.SR-ID 267550732