



Студентски књижевни лист

ВЕСНА

Београд

новембар 2020.

САДРЖАЈ

Вечита одбрана света (Урош Микић)	5
Поезија:	
Мук (Јована Цвијовић)	6
Почетак (Јована Цвијовић)	8
Завет (Андријана Спасић)	10
Молитва (Милош Јовановић)	11
Образ (Тијана Миљковић)	12
Проспон (Андреј Бјелогрић)	13
Сит (Андреј Бјелогрић)	14
I (Марина Радан)	15
II (Марина Радан)	16
III (Марина Радан)	17
Проза:	
Татјана (Весна Стражмештеров)	18
Есејистика:	
Деконструкција Дефоовог романа у Куцијевој прози (Јована Ђурђевић)	21
Постмодернистичка поетика у приповеци Давида Албахарија <i>Покушај описа смрти</i> <i>Рубена Рубеновића, бившег трговца</i> <i>штофовима</i> (Јелена Поповић)	27
Борхес — Огледало лавирината и огледала лабиринта (Сандра Локас)	34
Рим — <i>велика</i> кошница (Вања Видић)	43
Нови стари свет (Тамара Бабић)	50
Превод:	
Карл Лудвиг Пфау (Софија Миладиновић, Бојана Денић)	54
Аљес Карљукевич (Дајана Лазаревић)	56
Интервју:	
Разговор са Зорицом Бечановић Николић (Тамара Попов)	59

ВЕЧИТА ОДБРАНА СВЕТА

Двадесет трећи број нашег часописа, иако дочекан у ванредним и крајње изазовним околностима у којима се свет налази, оправдао је веровање у то да се уметност увек поставља на прву линију фронта када је реч о бици за Истину и Лепоту. Писана реч се од насушне потребе преобразила у храброг браниоца хуманости, виталитета и оптимизма, спремна да осваја просторе слободе у човеку и свуда око њега.

Интересовање за поезију, сада већ можемо рећи традиционално за наш часопис, обогатило је овај број Весне изразитом поетичком разноликошћу, богатством тематских и стилским регистара, особеношћу и свежином поетског израза. Оно што ће, верујемо, нарочито привући читалачку пажњу јесте есејистика, чији спектар варира од антике до постмодернизма – вертикале проучавања сежу од Вергилија, преко Јелене Ј. Димитријевић, Борхеса и Албахарија, па све до Џ. М. Куција. Преводи са немачког (Карл Лудвиг Пфау) и руског (Аљес Карлукевич) нам доносе куриозитете из баште светске литературе, док интервју са професорком Зорицом Бечановић-Николић на инспиративан начин расветљава и приближава читаоцу Шекспирову величанствену стваралачку личност.

Као што се да приметити, снага имагинације је једно незадрживо врело: пред вама ће се овога пута наћи обиље уметничког и аналитичког промишљања, које не пристаје на рефлексивну и естетску апатију. На крају свих крајева, уметност не престаје да сведочи о томе како никад нисмо усамљени; она вечито опстаје као најчвршћи међуљудски вијадукт, не познајући непремостиве „социјалне дистанце“ и врле „нове нормалности“.

Урош Микић

Поезија:

 М у к 

Плакале су ноћас птице
Све самотне, огрнуте златом
У самоћи тихој пронашле су лице
Духа светог укаљаног блатом.

Све су реке бескрајем потекле
И сваки сад човек пут слободе кроји
Свако псето, године су рекле,
Своје тело борама нек'боји.

Јулски жмарци појурили коже
Око нашег огњишта и храма
Говориле стрепње „опрости нам, Боже”
И сипале грехе сред врелине плама.

Страсти криле безбројне су прсте
Мирни свеци спустили су крила
Јарци бесни маслине сад брсте
На пољима тужним преминулих вила.

Сви грешници сад натрашке ходе
И свака је глава поливена водом
Плаветне зенице у амбис нас воде
На даскама трулим што зовемо бродом.

Свила танка обресе нам краде
И злато је наше огрнуло речи
На уснама дечјим, а те усне младе,
Нека мати нежна ноћас ће да лечи.

Не чују се виолине звуци
Не чују се оне кишне струне
Не чују се прегладнели вуци
Ни Дух свети што у блату труне.

Тек понека птица, огрнута златом
Што та мис'о створи танана јој крила

У клевету страсном обливена блатом
Сећање ће постат', к'о спаљена вила.

И над небом опет жар ће да заруди
Свако ће се псето наћи у беспућу
На крваву рану сред свилених груди
Привиће се чедо, задојено смрћу.

Јована Цвијовић

 ПОЧЕТАК 

Злураде пакости стишале олује
Тек у даљини зачуо се мир
У страсти закопаној чекале су гује
Узаврелих очију да започну пир.

Зар, па то змије шуште
Под небеским лишћем ископале рупе
Кише громовнице одавно не пљуште
Нит' муње пале наше душе тупе.

Остао је пркос у страхоте капи
Остали су двори отворених врата
Остао је смртник да вечито вапи
За омчама дугим сред тананог врата.

Пале су и птице у последње ноћи
Облаци не струје оком твога неба
Преко црне жице ђаволи ће доћи
И отети тела већ сатрулог хлеба.

Шапутали творци, грактале су врране
Неверним и гладним гласом жудње твоје
Што продиреш дубље то су дубље ране
Залуд не искапи пехар сузе своје.

Но дете ће уснит' у сред будног рата
И донеће кишу, облаке од сламе
Затворивши кришом на дворима врата
Пробудиће нови, у душама, пламен.

И тек свет ће скончат' на бојишту страсном
Тек ће свака срџба у бол да се смути
Ал' то једно дете, својом главом красном
О томе чак неће ноћас ни да слути.

Јер зашто би светлост прогутала тама
У дану од соли и таласу плахом

Кад нам срца света никад нису сама
Већ другују с давно познатим нам страхом.

Не умири залуд, не потражи спаса
У патњи је твоја судбина и бит
У лавежу горком крволочних паса
Пронаћи ћеш себе, покидану нит.

А то дете тихо, у сну од папира
Кога тек ће ујест' чељусти од стакла
Тек касније знаће, у сред гнусног пира
Да спавало је с миром, у предворју пакла.

Јована Цвијовић

 ЗАВЕТ 

Откуда дођох?
Заплаках овде.
Ко сам? И где сам?
Ко ми је отац? Ко ми је мати?
Познати звук
блаженство ули,
предака гласове
кроз њега чух —
Негде се зачуше фруле,
и марш опанака,
и урлик коња,
и гавранова крик.
Мртво се Косово
отвори мени
и Јонско море
и видех прозебле, гладне и жедне,
без руке, без ноге, без оба ока,
болесне, рањене...
Небом надвлада мук —
и птица утиша лепет крила
и ветар не мицаше листа.
Бескрајна тишина.
Часну реч спусти пољупцем на ме,
језик и писмо крвљу ми даде,
са заветима светим у срцу
Србија роди ме мати.

Андријана Спасић

☞ МОЛИТВА ☞

Опрости нам Боже, свима наше грехе,
И помилуј грешне, Ароновим штапом!
Шапни нам тихо свете речи утехе,
Јер само смо људи, под небеском капом.

Послао си Сина, једном да нас спасе,
И духовне воде, да народу жедном!
Помилуј нас Оче, и спаси још једном,
Ко што Христос прими наше грехе на се.

Безбожници на те, и на Цркву бију!
Ал' има и оних што славећи Бога,
Молећи се стално, непрестано пију,
Непресушне воде, са извора Твога!

Помилуј нас зато, добри Творче света,
И српскоме роду подари спасење!
Прошао је Србин ватрено крштење,
Дозволи му да по рајској башти шета!

Долази нам време паганства и муке,
Родољуби лажни раде против Тебе!
Као Пилат некад, водом перу себе,
А не могу опрати крваве им руке!

Говорим ти Оче, молитву из срца,
Јер долази опет време фарисеја!
Грешно моје срце, за Србију куца,
Пошаљи нам опет, Христа Спаситеља!

Да на земљу опет крочи света нога,
Ти услиши молбу, обичнога роба,
Твој сам грешни слуга, ал' и после гроба,
Молићу за спас рода мученога!

Милош Јовановић

 ОБРАЗ 

на плесњивој фотографији пет ми је лета
фали ми један образ
а можда и ја њему

штирају га из давнина
жене
испред кућног прага
помету сено блато сламу
жене
виде гинеколога само када првенца рађају
жене
мушкарцу приносе чарапе слатко хлеба векну
жене
ракијаним облогама прехладе видају
жене
гаравих лица по васцели дан пласте ору
жене
испотиха ватру слоге у огњишту царају
жене
повезаних коса у неутледне мараме
при испраћају за војску истоветних фризура
жене
ногу у жуљавим опанцима
прстију око вимена у скученим шталама
жене

на плесњивој фотографији пет ми је лета
фали ми један образ
а можда и ја њему

Тијана Миљковић

☞ ПРОСПОН ☞

Ноћ без сна
Рађа дан без дна.

Песма без речи
Кроз очи крочи
По суштини бића.

Наги смо, хладни и празни.

Док пуст поглед
Зарања у недоглед

Празан чин
Разара душу.

Сочне очи одају тајне;
Сузе пишу горке стихове.

Дим се спушта у собу;
Пепелом затрпавамо време.

Сунце се диже са хоризонта
За издисајима који под тежином главе
И даље негодују сами себе.

Андреј Бјелогрић

СИТ

Preješću se tvog mesa
Napiti krvi

Na krevetu
Poluživ
Povratiću te po sebi
Izaspati.

Прејео сам се твог меса
Напио од крви

На кревету
Полужив
Повратићу те по себи
И чврсто заспати.

Андреј Бјелогрлић



Измигољила се сунчева нит;
светлуцава паучина разара помрачину.

Блистави храм је постао ловиште за звери
и људе.

Полуугашено око ослушкује шапат
анђела надлазећих крила.

Немоћ се ущушкала
по залихама снаге.

Додирни безумност
клони импресијом
уђи мислима у свет беспомоћја.

Остаће само лудачки смех
док гледаш у варницу
која је тек на почетку канапа.

Марина Радан

II

Све је кестење попадало
и све је лишће пожутело
и сваки се суморни облак свио
баш изнад глава наших
у овај одвећ касни час.

Поноћ је поодмакла
те жељу не могу пожелети.
А и смог скрива сваку звезду падалицу.
Узалуд је нада.

Нит да талас разума запљусне
нит да се зачују карневалски добоши.
Нити шта вреди вера у сновиђење
у бесаној ноћи.

Само магла беоњача
неке нејасне ноте и
Дантеова *Комедија*.
Где припадам?

Марина Радан

III

Свесно уђох у рајски пакао
и постадох света грешница.
Добровољно пристадох на слатки раскол,
овенчах и крстих своју пропаст.

Примих светлост
која све замрачи.
Најнежније додирнух маглу.
Опрезно ослушнух мук
и удахнух вакуум.

Ипак, Аполон и Абадон задовољени су
јер среташе се и сјединише
у ужасу твоје лепоте.
Док очи престајаше да бивају огледало душе,
а Аријаднина нит губљаше своју спасоносност.

Марина Радан

Проза:

 ТАТЈАНА 

Матер је моја била веома лепа жена. Она и отац су после великог рата дошли са Баније у банатску равницу како би отац преузео железничку службу. Док је он радио, матер је водила читаво наше мало имање и покућство. Поред свих обавеза које је имала, сваке друге или треће године на свет би донела по једно дете. Од све деце само сам ја био мушко, остало су на свет долазиле девојчице.

Њена сестра Зорка била је такође надалеко позната лепотица у њиховом крају. Уда-ла се за мог имућног течу, али Бог им није дао порода.

Њихово велико имање било је непресушни извор рада и одрицања. Тетку је мучило што нема ћерку да с њом подели све радости и недаће овог света, док се моја мајка мучила са много гладних уста које је морала да прехрани.

Једног касног пролећа у госте су нам дошли теча и тетка Зорка. Дошли су возом, те нас без претходне најаве писмом силно изненадише.

Две се сестре загрлише у дугачак загрљај.

„Јоој, Дано, што си ми смршала, бар да ти зајмим

коју килу, видиш како сам ја сва округла, ништа не једем, а све ми се лепи. Ево, донела сам ти кајмака од оне наше краве Белке, писао је тетак твом Ђури о њој, надам се да ти је читао писмо...знаш ономад што је облизнила два телића. Уф, пород јој је био тежак, прво теле кренуло натрашке, ал' хвала Богу на нашег снажног тетка што има толике шаке, па дохвати теле и извуче га брзо, тако да је и оно друго успело преживети.”

„Ех, моја Зорка, Ђуро мени ниш' не чита што стигне из родног села, мислим да је љут на мене јер му не могу дати јошкојег сина, ономад кад је стигао пакет из 'Мерике од нашег драгог брата, ни реч ми није прочитао из писма нег' сам ја то писмо однела код комшинице Улишке да ми прочита... ал' она Мађарица, па је пола нисам разумела шта чита. Ја овако неписмена, а она са нагласком...па баш смо се нашле”, засмеја се матер на ту згоду, „ал' ето...оно што ти могу рећи да је Брацо добро, доброг је здравља и одлази у те наше комуне у 'Мерици где среће наше људе, па је већ безецово себи жену.

Посао му није лак, грађевина је то, пење се јако високо, ал' шта ће, само то може радити, а да се добро плаћа. Туна у пакет је послао нешто одеће, обуће...каже из тамошњег Црвеног крста и послао деци да пробају некакав кикирики. Мој ти се синак навадио на кикирики па га само јео, док му једног дана није мука припала. Баш сам се препала да није опет тешко болестан. Знаш да се ономад по глави чешпао док му сва коса није отпала. Јој реко, Боже, поштеди ми ово мушко дете болести, знаш да је оцу битан.

Ал' ништа их тако није обрадовало до неке оловке коју је Брацо турио у пакет, а која се не реже, али и не може се обрисати. С њом пишу, па се само свађају ко ће је у школу носити. А зимус...зимус је послао сличуге. Јој, Зорка, што су били весели, ко мечићи у пролеће. Само су на Пескани били..."

„Него реци ми ти како си? Како кућа, имање? Постижеш ли ти то све?"

„Дано, драга сестро... једва. Ал' мучи ме и нека јад, зато смо и дошли. Имамо тебе и Ђуру једно тешко питање да приупитамо. Треба нам од вас нешто највредније, а ми то немамо. Треба нам милосрђе, чудо и благослов."

У том моменту мајка је кувала кафу у бакарној цезви на старом шпорету на дрва. Нека јој сена пређе преко очију, те се који секунд дуже него обично загледа у пену која се дизала до врха цезве и скоро да јој кафа покипи. Окрете се полако од шпорета. Дрхтавих руку сипала је кафу у мале најлепше шољице које је имала, а потом се загледа у Зорку.

„Де, де реци... Шта је то тако тешко, а битно."

„Како да почнем, а да ме погрешно не схватиш, вероватно и тетак прича напољу са Ђуром о том."

Зорка уздахну дубоко и премешкољи се мало на дивану док је десну руку пружила да прихвати понуђену кафу. „Ми бисмо желели, Дано, како да ти кажем, да нам једну цуру дате да живи са нама, ми бисмо је гледали као своју, а ти би имала једна уста мање за хранити. Ето, Бог ми не даде ту срећу да и ја будем мајка, а даде ми доброг и вредног мужа, велико сеоско имање, пуно стоке и живине... ал' не чује се нигде дечији глас и песма. Пуна кућа свега, а деце нема да се жагор и смех чује. Једног дана то девојче наследиће све наше."

Мајка погледа у своје радничке руке дугим сетним погледом.

„Истину говориш и ја тебе пуно волим и верујем ти. Ал’ који прст са руке да ти дам, а да ме не боли. Жао ми је тебе, али жао ми и мене, знам да ћеш јој пружити више него што то могу ја, мазићеш је, певати јој увече, кувати најлепша јела, облачити најбоље хаљине, јер ти си добра душа и била би добра мајка, не би она осетила да мене нема, јер ја сам део тебе, иста крв рођена...”

Прошло је неколико дана од како су нам теча и тетка дошли у госте. Ми деца нисмо знали прави разлог њихове посете до дана када је требало да се врате кући. Седећи свако вече до касно у ноћ и дуго разговарајући, већали су која ће девојчица кренути у светлу будућност, а опет изгубити све нас и отићи далеко. Избор је пао на Татјану. Имала је две године, није била одојче, а брзо би се навикла на нову средину.

Татјану је матер вече пред пут окупала, отпевала најлепшу успаванку, изљубила је десет пута у румене образе и скотрљала море суза на њено лице.

Пре него су пошли на пут, рекоше нама деци да се поздравимо са сестром, јер она сада одлази да живи са течом и тетком. Татјана је пружала

руке ка нама као да је знала да одлази. Тужно је почела да јеца, а и ми заједно са њом.

Запрега је полако кренула низ улицу. Матер се окренула да не гледа, а отац јој је стегао шаком раме. Ми деца трчали смо за њима док нисмо сустали.

Отишла је Татјана у боље сутра или смо јој наметнули осећај тешког бремена за живота да је одбачена. Време ће показати своје. Сиромаштво је донело суд. Опстанак је надјачао глад...

Весна Стражмештеров

Есејистика:

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ДЕФООВОГ РОМАНА У КУЦИЈЕВОЈ ПРОЗИ

Појам који се јавља у теорији и књижевности 20. века јесте другост или алтеритет. Овај појам је детаљно обрађен у херменеутици Пола Рикера, марксизму Луја Алтисера, као и у психоанализи, нарочито у Лакановој теорији. На појам другости морамо скренути пажњу зато што је он значајан за разумевање и тумачење Куција. Наиме, сви претходно наведени мислиоци сматрали су да човек свест о самом себи стиче једино кроз другост, односно кроз доживљај другог човека. Куци у свом роману Фо показује како се два бића истовремено обликују, односно како се слика другог ствара представом сопствене личности наспрам другог, као супериорног, и обрнуто. Овај појам је у средишту постколонијалних теорија, које су нам, такође, врло важне за Куција. Постколонијални мислиоци, међу којима су Е. Саид, Г. Спивак и Х. Баба, говоре на који начин европска култура посматра саму себе као опште важећу, односно како западна култура остале културе обележава као друге и схвата их једино кроз свест о себи. Дакле, западна култура себи додељује титулу владајуће, универзалне, вредносне, чиме источњачку културу маргинализује у сваком погледу. За запад важи национална, а за исток емоционална вредност, односно запад је оличење свега позитивног у разуму, а исток свега негативног. Све ово помињемо зато што је Куци аутор који долази из Јужне Африке, бивше колоније. Он настоји да покаже да ли и на који начин било која држава, ослобођена колонизатора, може да поврати свој културни идентитет и одбаци ону културу коју јој је колонизација наметнула, стога се осврће на Дефоа и његов чувени роман *Робинзон Крусо*, који деконструира у свом роману *Фо*. Данијел Дефо је био један од аутора који је сликао неевропске народе као инфериорније од европских и у том смислу он је неко ко је оправдавао и ко се залагао за колонијализам. У средишту његовог романа је питање цивилизације, односно шта се збива када цивилизован човек постане лишен цивилизације? Наиме, на примеру Робинзона је показано да, уколико цивилизован човек једном искуси вредности цивилизације, он без ње не може; чак и када бива лишен цивилизације, човек се настањује и у

нетакнутој природи, односно у овом случају на пустом острву поставља темеље цивилизације. Оно што је најпарадоксалније у Дефоовом роману, јесте чињеница да је Робинзон био незадовољан енглеском цивилизацијом и социјалним односима који се успостављају међу људима. Међутим, све његове делатности су понављање цивилизацијског развоја, почев од хуманизовања природе, до стварања једне квазидржавне структуре која за њега постаје царство, јер он себе назива царем. Са друге стране, Куцијев Робинзон нема амбицију да оснује нов цивилизацијски поредак, већ се он на пустом острву служи минималним благодетима природе које су му неопходне за егзистенцију. Дакле, за разлику од Дефоовог јунака, Куцијев је умањен и не поседује никакве вредности. Управо због тога Долежел у својој студији *Хетерокосмика: фикција и могући светови* користи Куцијев роман као најрадикалнији пример измештања. Наиме, код Дефоа роман је насловљен именом централног јунака, он је и главни јунак и приповедач романа, а код Куција уочавамо изокретање, Робинзон Крусо је маргинализован у сваком смислу, он нити је главни јунак, нити је централна фигура, нити је приповедач, он не оставља утисак на читаоца, он чак умире у првој четвртини романа. Претходно смо поменули опозицију између запада и истока, односно рационалног и емотивног, а уједно и активног и пасивног. Куци ову опозицију изокреће представљањем Робинзона као пасивног, односно западног човека као пасивног. У његовом роману фокус са Робинзона Крусоа прелази на Сузан Бартон, али како је роман *Фо* без центра, тако нема ни централног јунака. Ни насловљени јунак Дефо, ни Сузан Бартон нису главни јунаци, чак ни Петко, који је у фокусу ова два лика, већ сви ови јунаци на тренутке заузимају место централне фигуре у роману. Дакле, Куци је децентрирао мит о Робинзону, а притом није понудио никакав центар, јер циљ постолонијалне критике није да на место свргнутог колонизатора постави новог. Овде, такође, можемо говорити о нихилизму. Наиме, Робинзон је неко ко не види вредност ни у чему, њега нихилизам спречава да дела. Куци деконструише самог протагонисту зато што је Дефо створио један тип колонизатора, који препун самопоуздања осваја острво; такође, Дефо говори о другом типу колонизатора, о Шпанцима, односно пореди енглески и шпански тип колонизације. Наиме, Робинзонов, енглески вид колонизације разликује се од колонизација других нација,

његов се темељи на трговини и инсистира се на слободи духа и култивисању колонизаторског поседа, док су Шпанци негативно приказани као пуки немилосрдни освајачи. С овим је у вези и религија, јер Дефо није показао само два типа колонизатора већ и два типа религијских образаца. Робинзон оличава протестантизам, а Шпанци католичанство, чиме се показује још један аспект супериорности енглеске државе над шпанском, односно протестантизма над католичком вером. Наиме, Робинзон у лутеровском смислу има непосредан однос са Богом, његова једина веза са Творцем је Библија, чиме се показује да религиозне институције, којима католици придају значај, нису пресудне при остварењу личног односа са Богом. Такође, Робинзонов однос према вери је либералан, јер он у својој држави дозвољава слободу вероисповести њеним становницима; наиме, Петко својевољно прелази у протестантизам, а његов отац остаје паганин.

Говорећи о Робинзону и Петку из Дефоовог романа, уочавамо неколико видова односа између ова два лика. Првенствено имамо просветитељски однос, тј. однос учитеља и ученика; наиме, код Робинзона нам је дат мисионарски и васпитни порив, односно он осећа потребу да урођеника култивише, обликује, образује итд. Поред тога имамо однос господара и слуге, али у овом случају слуга је неко ко својевољно служи господару. Дакле, поред типа колонизатора, Дефо је створио један тип колонизованог човека, као подређеног, који жели да буде колонизован и који уочава све предности које колонизација нуди. Трећа димензија била би родитељска или пријатељска, углавном она која се односи на узајамни однос наклоности, који се, пре свега, испољава вербално. Код Куцијевих јунака ови односи су изостављени или изокренути, Робинзон и Петко јесу узајамно зависни ликови који се не могу одвојити, а не добијају ништа један од другог. Онај сложени однос који смо имали код Дефоа сведен је на однос господара и роба. Наиме, просветитељски однос је изостављен, јер Робинзон учи Петка наредбама, једином аспекту језика који човека не продуховљава, већ га опредмеђује. Постколонијални мислиоци су, такође, скретали пажњу на чињеницу да се колонизовани људи своде на предмете, робове, животиње, односно на све оно што је испод људских стандарда. У вези с тим можемо говорити о колонијалној мимикрији, која је важнија више за Дефоов него за Куцијев роман. Наиме,

обликујући Петка према европским стандардима, Робинзон га заправо претвара у себе самог, односно сопствену копију. Овим се уочава лицемерје колонизатора, јер се приликом обликовања другог у себе задржава моменат супериорности и отуда мимикрија која указује на мимезу, односно од роба се очекује да подражава свог господара, али не у потпуности, јер се не сме прећи граница, већ роб трајно мора остати инфериоран. Дакле, утврдили смо да је Дефоов Петко препорођен колонизацијом, а Куцијев Петко је њома подређен. Он нема језик, и то би била можда најважнија разлика између ова два вида јунака. Потпуно је одбачена могућност Петкове тачке гледишта, јер он не жели да се упусти у било какву вербалну или алтернативну комуникацију. Његово одбијање да општи са другима уочавамо у покушајима Сузан Бартон да допре до њега. Она би била тип позитивног колонизатора, какав је Робинзон код Дефоа. Она жели да еманципује, продухови, култивише, ослободи и научи другог. Она је оличење хуманизма и просветитељских аспеката у Куцијевом роману. Дакле, Куци нам Петка представља као загонетку; у роману видимо више начина помоћу којих Сузан покушава да комуницира са колонизованим, али јој то не успева. С тим у вези можемо поменути тезу коју је Спивак увела, а то је субалтерно, односно подређено, чиме се показује да колонизатор не може да говори уместо колонизованог. Управо је Куци овакво становиште показао у свом роману. Он кроз лик Сузан Бартон показује да не можемо да говоримо уместо или у прилог колонизованог, јер другост остаје другост, стога је Петко мистериозан.

Уводећи лик жене Сузан Бартон као начелне приповедачице, Куци постиже нов ниво фикције. Ослањајући се на Долежела, који говори да је овде начелна идеја истина, односно веродостојност, можемо рећи да Куци бира приповедачицу која је ближа истини од Робинзона и Дефоовог романа. Иако је она неискусан приповедач и иако жели да Дефо напише причу, јер сматра да није достојна, њој верујемо више зато што оличава један вид другости на полној основи. Стога можемо повући паралелу између Петка и Сузан, јер су обоје маргинализовани и представљени као инфериорни. Куци бира жену као приповедачицу свог романа, чиме уједно разрађује феминистички дискурс, водећи дијалог са Врицинијом Вулф и њеним делом *Сопствена соба*, у којој она заузима стереотипне позиције које је

мушка књижевност постављала женама, јер су оне биле предмет који се представља. Трећи тип колонизатора који је присутан у Куџијевом роману јесте Дефо. Наиме, он је приказан као писац-занатлија, коме је једино стало до дела и успеха које ће оно постићи. Он у складу с књижевном модом, пише сходно конвенцијама. Претходно смо навели да Долежел бира роман *Фо* као најбољи пример измештања, јер Дефо изврће догађаје до те мере да је у потпуности искључио лик Сузан Бартон, од које је заправо чуо причу. Дакле, њу у потпуности маргинализује и на њено место поставља Робинзона као позитивног јунака. Однос Дефоа и Сузан Бартон не отвара само проблем феминизма и односа између мушкарца и жене, већ и оно на чему Долежел инсистира, а то је проблем истине и веродостојног приповедања. У роману се говори да фабулу треба обликовати према књижевним конвенцијама, стога можемо поставити питање до које мере су те конвенције неистине. И у основи Куџијевог романа проблематизује се идеја веродостојности приповеданог, стога је овај роман лишен центра. На крају имамо метатекстуални аспект. Наиме, Дефо и Сузан Бартон говоре како ће роман изгледати, у једном тренутку се нуди некакав садржајни склоп који представља перифразу Дефоовог романа *Робинзон Крусо*, међутим та опција се одбацује с намером да се прича веродостојно исприповеда. Поставља се питање како уобличити причу да би се сачувала веродостојност догађаја, у овом случају прича о Робинзону не би била занимљива, јер је он неделатан лик, стога се поставља питање да ли треба следити књижевне конвенције.



Овај посмодернистички роман има отворен крај, међутим оно што је необично јесте парадоксална завршница. Наиме, на крају романа се на изванредан начин пориче све претходно исприповедано, говори се о стварима које не могу у исти мах бити истините, већ се све доводи у питање. Износи се читав низ исказа, а потом негација свих тих исказа. Долежел поставља питање: Како доживети немогући свет? Овде се разликују две врсте немогућих ставова, први је физички немогућ, а други је онај који се коси са законима физике. С тим у вези је завршетак романа, јер догађаји који су приповедани не само да се физички већ и логички не могу одиграти. Долежел говори да теорија књижевности још увек није открила одговарајући одговор на овај проблем.

Роман *Фо* представља деконструкцију романа *Робинзон Крусо*. Остаје нам да закључимо да се Куци пишући роман поигравао с идејом просветитељства и идејом цивилизованог човека, односно он деконструира стеретипне улоге колонизатора и мушкарца 17. века, а предност даје колонизованима и женама. Дакле, установили смо да идеја постколонијалног кореспондира са идејом феминизма, односно вредности се измештају, фокус са колонизатора и мушкараца прелази на колонизоване и жене.

Литература:

1. Attridge, Derek, *Critical perspectives on J. M. Coetzee*, ed. by G. Huggan and S. Watson, Macmillan Press, 1996.
2. Spivak, Gayatri Chakravorty, *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*, English in Africa, Vol.17, 1990.
3. Дефо, Данијел, *Робинзон Крусо*, Ризница лепих речи, Нови Сад, 2002.
4. Долежел, Лубомир, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, Службени гласник, Београд, 2008.
5. Куци, Џ. М., *Фо*, Паидеиа, Београд, 2004.

Јована Ђурђевић

 ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА ПОЕТИКА
У ПРИПОВЕЦИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА
ПОКУШАЈ ОПИСА СМРТИ РУБЕНА
РУБЕНОВИЋА, БИВШЕГ ТРГОВЦА
ШТОФОВИМА 

Читаво дело Давида Албахарија, почев од кратких прича, романа, драма, па све до есеја и аутопоетичких текстова, инспирирано је постмодернистичком поетиком. Ретко који наш аутор је био у толикој мери одан овом теоријском и књижевном правцу. Приповетка *Покушај описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима* као да представља омаж Ролану Барту и његовом револуционарном есеју „Смрт аутора”. Такође, у приповеци је репрезентован механизам наративне металеписе, па ће поменута два феномена бити предмет разматрања овог есеја.

Сам почетак приповетке призива Бартову идеју о умирању аутора и раћању читаоца као активног ствараоца приче. „Ништа не води сигурном циљу, ништа не поседује чврстину непобитног” (Албахари 1982: 100). Не постоји никакво коначно и тачно тумачење књижевног дела, не постоји његов јединствени смисао. Сваки читалац ствара значење текста, и на тај начин учествује у писању дела. Он дакле није интерпретатор, већ прави стваралац књижевног дела, поновни писац, како тврди Барт у књизи *С/З*. Свако очекивање од дела и свака његова интерпретација је другачија, тако да сваки читалац иде својим путем у откривању смисла. „Заједно ћемо кренути кроз ... просторе [приче], у исто време свесни да свако од нас креће својом стазом... Дознаћемо колико се разликујемо, колико су наша нагађања нетачна а наде варљиве” (Албахари 1982: 100, 101). Свако чита оно што жели да прочита у делу, оно што не почива на аутору, већ на читаоцу. Колико је фигура читаоца важна код Албахарија сведочи нам његово непрестано обраћање наратерима. Екстрадијегетичког наратера, то јест имплицитног читаоца, стално позива да учествује у његовој приповести, као сведок, али и као њен стваралац. Постоји обраћање и интрадијегетичком наратеру, непоузданом, кога именује као „неупућеног читаоца”, тако да је комуникација са наратерима вишеструко присутна.

Више него на значају фигуре читаоца, Албахари инсистира на разградњи фигуре писца. Писац није неко ко претходи причи, он је рођен када и сам текст, каже Барт. Прича дакле настаје сама од себе, писац је само скриптор. Он поседује језик, велики речник, чије елементе може да комбинује, што значи да он заправо ништа ново не може да измисли ни створи. Конци приче нису у рукама писца, и то Албахари на сваком кораку жели да покаже у својој приповеци. Приповедач је у причи врло нејасна и амбивалентна фигура што се тиче његове поузданости и степена учешћа у причи. С једне стране очито је његово предзнање о ликовима приче „Следећи поступци моје мајке скоро да су се могли наслутити...” (Албахари 1982: 105). Такође, самосвест приповедача нам се оглашава упливом метапоетичког дискурса: „Искористићу непобитну моћ писца и завирити у најскривеније кутове свести мога оца” (Албахари 1982: 103). Приповедач вербализује оно што би била теоријска конструкција свезнајућег приповедача. Међутим, тренутак касније он руши илузију о сопственом свезнању тако што признаје да је изненађен осећањима и поступцима свога оца. Може се, дакле, рећи да је екстрадијегетички приповедач у причи непоуздан. Он би требало да је стваралац приче, да „зна” шта ће се у сваком тренутку догодити, али није тако. Он је хиподијегетички приповедач, јер директно учествујеу причи (мада на необичан начин, о чему ће речи бити касније), а ликови о којима пише су његова најужа породица, па се претпоставља да према њима има емотиван однос. То је још један разлог његове непоузданости.

Приповедач се обилато служи једном својом привилегијом – коментаром и фуснотом. Тим поступцима он скреће пажњу на своје постојање и излази из нивоа дијегезе. Коментар је по правилу усмерен директно на читаоца, чиме га аутор увлачи у „задовољство у тексту”, па се и у овом поступку види Албахаријево вредновање читаоачеве фигуре. Он као да провоцира читаоца да константно промишља свет текста. Албахари у заграде ставља коментаре, напомене или сопствене недоумице и запитаности. Тиме проблематизује и разобличава смисао изречен на нивоу приче, јер садржај у загради противречи информацији из света дијегезе: „Отац се нагиње и брижним покретом тражи болесников (самртников?) пулс...” (Албахари 1982: 104). Такође, уплив дискурса сличног фусноти, на пример: „Нека он

(Рубен Рубеновић, прим. писца) умре, не марим..." (Албахари 1982: 106) наводи нас на то да текст перципирамо као нешто смишљено и конструисано.

Писац нам говори о ономе што ради: он артикулише процес настанка текста у оквиру самог књижевног текста. Предах у радњи приче користи да нам опише спољашњост јунака, слично приповедачу у *Тристраму Шендију* Лоренса Стерна. Уплив продукције у само уметничко дело јесте један облик металепсе, јер подразумева мешање два света. Бришу се границе између света наратије и света наратива, при чему је време приповедања и време догађања исто – садашње.

Металепса се појављује и у другом смислу: приповедач каже како је Рубен Рубеновић у једном тренутку изгледао као у другим његовим причама. Лик Рубена Рубеновића се заиста појављује у другим причама (нпр. *Јеванђеље по мом оцу* или *Шетња поред реке* из збирке „Опис смрти“). Занимљиво је да га у свакој причи писац дефинише као бившег трговца штофовима, што поред пар карактеристика његове природе остаје једино обележје његовог идентитета. Он је неко ко је мудар и смирен, неко ко поседује религијско и животно знање. За њега је увек везано питање Бога и религије. У приповеци *Покушај описа смрти...* лик оца га назива прототипом Јевреја, и он то заиста јесте, јер је у свакој причи ватрени бранилац јеврејске вере. Он је супротан од лика пишчевог оца, који се такође појављује у многим Албахаријевим причама, иако то није поменуто у овој приповеци. Такође, мајка, сестра, и писац сам, као дечак или одрастао човек, чести су ликови Албахаријеве прозе. Њихов је карактер, као и у случају Рубена Рубеновића, дефинисан и станлан: отац је бандоглав и ексцентричан, опседнут питањем времена и старења, мајка мирна и тиха жена, стално забринута за чланове породице. Сестра је најчешће неми посматрач догађања или неко чијом се удајом и одласком из породице руши њена целовитост и хармонија. Лик самог писца је обично у сенци, назначено је само његово присуство у причи, али не и неко активније учествовање. Ови ликови дакле постоје у великом броју наратива, и њихов идентитет читалац открива читајући већи број прича, склапајући тако појединачне информације и утиске у јединствену слику.

Врхунац приче дешава се када се два света потпуно стопе. Када се избришу границе између света приче и света при-

поведања, света фикције и света стварности, настаје онтолошка металепа, како је назива Мери-Лор Рајан. Лик из приче ступа у разговор са самим писцем, при чему долази до преклапања два наративна нивоа – екстрадијегетичког и дијегетичког. Овај разговор се не дешава ни у свету приповедања, ни у свету приче, већ у неком трећем онтолошком свету, међусвету. Док он траје, на нивоу приче отац спава, док се на нивоу нарације дешава прекид (јер постоји само обраћање лика писцу, писац сам не проговара), тако да је на оба та нивоа обезбеђен застој. Међутим, противно свим правилима логике, прича је ипак наставила да се одвија без учешћа писца, јер се у њој десила смрт Рубена Рубеновића. Дакле, док је писац био заузет слушањем притужби једног свог јунака, други му је умро. Ова ситуација најрадикалније истиче немоћ аутора.

Отац захтева од писца (свога сина, што истиче као основни аргумент да га овај послуша) да прекине са писањем приче. Ту долази до изокретања хијерархије наративних нивоа, јер један фикционални јунак хоће да утиче на приповедачку инстанцу чија је творевина, и на даљи развој приче. Албахари ствара онтолошку збрку у којој не постоји стабилна расподела улога. Намеће се питање – ко је овде писац, ко читалац, а ко су јунаци приче? Испоставља се да је писац јунак своје приче (и то двоструко, као одрастао писац и као мали дечак), да отац – јунак приче хоће да буде писац, да су јунаци приче такође и читаоци који читају причу о себи, и коначно, да су читаоци Албахаријеве приче – њени писци. Тако се прича завршава како је и почела – идејом о смрти аутора.

Отац каже да је ова прича само уображење, а да је стварност нешто друго, истинитије и лепше. Он за другог јунака приче, Рубена, каже да је само фикција. Фикционални јунак је дакле свестан да је убачен у фикцију без своје воље, али себе и своју породицу перципира као стварност, за разлику од свега осталога. Ипак, ситуација после Рубенове смрти – наставак приче након поменутог прекида, неодољиво личи на стварност, каже приповедач: „То што отац професионално констатује смрт, док мајка седа, загледана (како кажу) у властиту будућност, није ли то потврда стварности?“ (Албахари 1982: 107) Отац је, дакле, за исту ту причу која сада постоји као стварност мало пре рекао да је фикција. Зато екстрадијегетички приповедач оца карактерише као непоузданог приповедача, поново се поигравајући

с фигуром наратора. Ту се отвара питање стварности важно за постмодернистичке ауторе: шта је стварност и да ли постоји стварност? Писац не даје једносмислени одговор. Међутим, као закључак намеће се мисао да стварност и не постоји изван приповедања.

Као трећи елемент постмодернистичке поетике који конституише ову причу, а који је уско везан за теорију Ролана Барта, јавља се постмодернистичка иронија: радикална сумња у могућност објашњења света и моћ језика. Језик у њој игра врло важну улогу, јер је он медиј помоћу кога се ствара епистемологија. Мноштво филозофија које су се родиле у 20. веку сведоче о хаотичности и нефиксираности представа које човек има о свету. Још се од романтизма јавља сумња у трансценденцију, ауторитете и стабилне истине о свету, такозвана романтичарска иронија, да би у модернизму она добила свој потпуни израз. У постмодернизму она се, међутим, радикализује, и прераста у сумњу у готово све, у сваку теорију, и у постојање саме стварности.

Језик је изгубио свој онтолошки потенцијал, јер се њиме не може исказати суштина; не можемо више њиме да изразимо оно што желимо. Зато Албахари оклева да започне са причом и каже: „Ви никада нећете дознати оно што сам желео да кажем...

Немоћан сам: зато што су речи немоћне” (Албахари 1982: 100). Вокабулар је коначан, док је свет бесконачан, и баш зато га је немогуће изразити језиком. Парадоксално, постмодернистички писац као што је Албахари, упркос негирању моћи језика користи тај исти језик у књижевности, и бави се њиме на сваки могући начин. Коначни циљ писања – објашњење бесконачног света коначним језиком – тако је унапред осуђен на пропаст. Зато је свако писање „покушај” да се досегне неизрециво. Из тог разлога се и његова прича зове управо *Покушај описа смрти...* и својим самим насловом и устројством текста репрезентује пишчева поетичка начела.

Аутор се поиграва и са поетичким конвенцијама претходних епоха, стварносном прозом која је била реалистички и миметички конципирана, с мноштвом детаља, описа и чињеница: пародијски наводи тачан опис себе у којој се налази, опис ликова по редоследу којим се појављују. Такође, иронијски се односи према приповедачком клишеу да се климакс приче од-

игра када то читалац најмање очекује, додајући да га ни сам аутор није очекивао.

У складу са постмодернистичком поетиком је и његово третирање метафора. Ричард Рорти прави разлику између нормалног и абнормалног дискурса. Нормални дискурс је основа којом стичемо знање о свету и у њега спадају и свакодневне и такозване научне истине. Абнормални дискурс је, с друге стране, нови речник произведен тумачењем основе коју сазнајемо путем нормалног речника. Абнормални дискурс је близак метафоричком говору, док је нормални близак буквалном (Продановић 2010: 3, 9). Стога нормални дискурс представља коначани вокабулар, док је абнормални бесконачан – управо оно за чиме један писац трага. Из тог разлога су метафоре најважнији део језика, и у Албахаријевој причи пробијање кроз метафоре представља једини начин егзистенције писца, док је све остало привид. Абнормални дискурс као „искорак у непознато“ по Рортију, паралелан је са Албахаријевим ходом кроз метафоре као кроз мрачни тунел.

Анализирана приповетка Давида Албахарија показује нам колико једна теорија може бити инспиративна за уметничко стварање. У њеном случају постоји обрнута релација књижевне концепције и конкретног литерарног дела: није књижевна доктрина изведена из дела, већ обрнуто, теорија је родила књижевно дело. Литераризујући теоријски текст Ролана Барта и вешто га комбинујући с наративном металепсом, Албахари је створио оригинално уметничко дело. Испоставља се да је смрт аутора идеја која је дубоко ушла у све поре постмодернистичке концепције, налазећи свој одраз и у књижевности српске постмодерне.

Литература:

1. Абот 2009: Абот, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.
2. Албахари 1982: Албахари, Давид. *Опис смрти: приповетке*, Београд: Рад.
3. Барт 1986: Барт, Ролан. „Смрт аутора“, у *Сувремене књижевне теорије*, превео Мирослав Бекер, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.
4. Бужињска, Марковски 2009: Бужињска, Ана и Марков-

- ски, Михал Павел. *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
5. Женет 1985: Женет, Жерар. *Фигуре*, Београд: Култура.
6. Кукић 2005: Кукић, Бранко ур. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, број 156: Давид Албахари, годиште 31. Чачак: Дом културе.
7. Продановић 2010: Продановић, Срђан. *Рорти и савремена друштвена теорија*, Београд, <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0353-5738/2010/035357381002097P.pdf>>9.9.2015.
8. Римон-Кенан 2007; Римон-Кенан, Шломит. *Наративна проза: савремена поетика*, Београд: Народна књига.

Јелена Поповић

БОРХЕС – ОГЛЕДАЛО ЛАВИРИНАТА И ОГЛЕДАЛА ЛАВИРИНТА

У стваралаштву Хорхе Луис Борхеса (1899–1986) сусрећемо се са мотивима огледала, лавирината, двојништва, помоћу којих читаоци имају могућност да закораче у специфичне фикционалне просторе. Користећи се тзв. техником *mise en abyme*, писац сачињава магичан портал, који омогућавааналитичарима и читаоцима да закораче у његов наизглед опустошен свет, свет вртоглаве вишезначности, у коме писац дочарава однос ствараоца, рецепијента и креације. Управо уз помоћ те технике писац успева да уједини мотиве лавирината и огледала, и демистификујући опсесивне теме свог стваралаштва дочара вишеслојност међуодноса. За Борхеса је књижевност представљала суштину и смисао постојања. Свет уметности и маште пулсирао је венама овог писца још од детињства, и тај је фикционални свет у његовим очима далеко супериорнији од реалног. Прочитано је суштинскије од доживљеног, а идеја која се кроз стваралаштво овог аутора провлачи личи на неку врсту „откровења” – човекова судбина је једна и свима заједничка, упркос појединачним различитостима битисања. Обратићемо посебну пажњу и покушати да одгонетнемо многозначност најчешћих Борхесових мотива, да докучимо шта сам аутор види у огледалским одразима, коме се обраћа и какав је његов однос према сопственој креацији. Од објашњавања Борхесовог односа према мотивима лавирината и огледала неодвојива је чињеница да су многи у њему видели претечу постмодернизма. Естетски доживљај је главни циљ, а недоумица око бојазни од немогућности стварања, која представља саму окосницу модернизма, на најбољи начин се разрешава кроз слободну игру имагинације. Зоран Милутиновић дефинише постмодернизам на следећи начин: „У ужем смислу, овај термин се односи на корпус књижевних дела које имају своје поетичко исходиште у постмодернистичкој свести о немогућности књижевног стварања. (...) Реафирмише уметност као такву, са естетским доживљајем као главним циљем, али не на основу формалног савршенства, већ на основу слободне игре имагинације. (...) Појављује се у посебном светлу: као обнова могућности књижевне производње која остаје свесна своје блиске прошлости и у себи чува 'траг'

модернистичких искустава, док иронијском употребом традиционалног омогућава настављање књижевности преко граница модернизма". Борхес је такође веровао да иронијски однос према традицији, некад прекопотребан управо ради оживљавања исте у једном скептичном добу, добу безнађа савременог духа.

Истакли смо да Борхесове кратке приче одликује вео мистерије када је реч о ауторовом доживљају односа ствараоца, реципијента и саме креације. Данило Киш подробније објашњава многозначност Борхесових тема односа писања и читања, креатора и креације: „Борхесов лабиринт и огледала, та два најпостојанија од његових митова, нису ништа друго до књижевна метафора, метафора борхесовске књижевности... До Минотаура – који је господар подземља књижевности – нико не долази некажњено. Минотаур је ту да чува дело и његове изворе од глупака и неразумевања. Као што су и борхесовска огледала метафора светови се огледају један у другом као и књиге и тај *mise-en-abyme*, ти понори што произилазе из понора смисла из којих се тоне у још дубље поноре, јесу само вечне варијације на тему читања и писања, тог великог огледања у највећем од свих лавирината: у библиотеци, тој гробници илузија". Тумарање кроз ту гробницу илузија, иако осуђено на неуспех, не води безизлазном обесхрабрењу аутора и читаоца, већ парадоксално нуди утеху бићу и сликовиту представу духовног простора, дарује сањарима и мислиоцима библиотеку као дом књигама и симболише духовни простор лутања у потрази за смислом.

Разјашњавање мотива лавиринта и Минотаура у Борхесовом стваралаштву налазимо и у поглављу Монегаловели-терарне биографије Борхеса. Монегал подсећа на Борхесову заљубљеност у тигрове и лавиринте, фасцинације строго симетричним тигровим шарамма и многострукости лавирината, која датира из раног детињства. Биограф подсећа на пишчев интервју у коме објашњава разлог промене имена митолошког бића Минотаура – Астерион, које значи звезда или астероид. Промену сам Борхес објашњава својим уверењем да ће то изазвати већи ефекат код читалаца. Биограф даље указује на чињеницу да за Борхеса Минотаур није само митолошко биће, већ и реч коју је пронашао међу прашњавим редовима речника. У Борхесовом стваралаштву саме речи и поједини призори имају самосталну снагу, њихов број је коначан и попут огледала се прожимају у многим причама овог књижевног ствараоца. Пи-

сац је говорио да је интригантнија идеја грађевине саграђене тако да се људи могу бесповратно у њој изгубити него прича о станару те грађевине, о миту човека са главом бика. Монегал подсећа да Борхес не види лавиринт само као средство за превару посетиоца, већ да је он саграђен да би заробио, али и заштитио ово митолошко биће. Символ лавиринта, инсистира Монегал, указује и на невидљиво постојање човекове судбине, Божје воље или мистерије уметничке креације. Прича „Астерионов дом“ садржи два основна Борхесова мотива. Астерион говори о имагинарном двојнику, огледалу које је предмет његове маште. Насукана на стену усамљености, звер је измислила партнера у игри, изфантазирала партнера у зачараном сивилу бесмисла. Мотив лавиринта огледа се у структури Астерионове куће. Он избежумљено и уплашено говори о шетњама ван зидина свог дома, страхује од пролазника и призора. На крају, немогуће је одупрети се емпатији према, усамљеношћу скрханом, Минотауру. Једном му жртва пророчки прича о доласку спаситеља, након чега звер изговара следеће: „Од тог дана не мучи ме самоћа јер знам да мој спаситељ живи и да ће се на крају винути из прашине“. Астерионов лавиринт је Борхесова визијауметничког дела које трага за одговарајућом вербализацијом ствараочеве маште. Борхес попут усамљеног Минотаура шета лавиринтима сећања, у вечитој авантуристичкој потрази за изразом, који ће попут ове мистичне грађевине садржати све могуће комбинације стаза, путева људске мисли, ходника слободе духа.

У свом есеју Х. Е. Ливалдистиче да Борхес посебно у својим причама о лавиринтима истражује реалност мимо поља прихваћене етике и морала. Борхесово негирање прихватања устаљених и наметнутих моралних и епистемолошких система указује на његову милтоновску жудњу за изгубљеним рајем. Ливалд наглашава да се Борхес помирио с чињеницом да је његова моћ сазнања непотпуна и да је борхесовски лавиринт времена и простора више од бекства, јер представља специфичан излаз из махните некохерентности људске мисли.

„Славна недоумица (Борхес и Витгенштајн)“ Ивана Алмеиде доприноси бољем разумевању филозофског исходашта Борхесове мисли. Указујући на Витгенштајново гледиште, по коме је филозофија активност а не доктрина и да се филозофско дело састоји од изврдавања, Алмеида га доводи у везу

с Борхесовим гледиштем: „Чини се да је Борхес на то циљао: филозофија не омеђује истинито од лажног, него прелази преко контрадикторних простора као што се прелази с једног полустиха на други. Не постоји чин објаве, него само прозодијско распоређивање нодумица“. Алмеида се осврће на Витгенштајнов став, по коме је важна прозодија филозофског дискурса, јер, како он тврди, понекад се исказ може разумети само ако је у правилном ритму прочитан. Из овог става Алмеида изводи следећи закључак: „Постоји, дакле, нека врста ‘прозодијског смисла’ филозофије који се поклапа с извесном мелодијом мишљења. Витгенштајн и Борхес су без икакве сумње били мајстори свог умећа. То је оно што распоређује идеје у мисао, независно од надлежности логике. То је архитектура на којој почива метафизика недоумице“. По Алмеидином мишљењу Борхесови облици изражавања метафизике недоумице су најчешће парадокси, оксиморони и апоријски поремећаји реда реченичних делова, док се у најкраћим причама најчешће користи адверзативним везником „па ипак“. На овај начин, даље примећује Алмеида, писац успоставља ефекат дијалога између различитих напомена или „цитата“, чиме омогућује слободно и наизменично постојање два пејсажа. Преузевши „витменовски“ стил набрајања (кумулативни) и „шекспировски“ стил супротстављања (адверзативни), Борхес у својој списатељској техници постиже жељену самонутрализацију исказа, јер садржај пишчеве филозофије је заправо његова форма, наглашава Алмеида.

У есеју „Модерни мајстор“ Пол де Ман истиче да Борхесове приче заправо говоре о самом стилу којим су написане. Он указује на незаобилазне паралелизме уочавајући да су Борхесови главни јунаци заправо пишчева отелотворења њега самог, да су светови које креира прототипови високо стилизоване врсте прозе: „Ма каква да је разноврсност тона и атмосфере, свим различитим причама заједнички су слична полазна тачка, сличан склоп, сличан врхунац, и сличан исход; унутрашња неспорност која везује ова четири момента сачињава Борхесов особен стил, као и његов коментар тог стила.“ Оно што чини да Борхесову прозу доживљавамо као лавиринтску структуру јесте управо његов особен стил. Управо сличност полазних тачака, склопови, врхунци, исходи Борхесових прича бесконачно се огледају једна у другој. Мотиви који су дубоко усађени у сам

корен Борхесовог стваралаштва су мотиви двојништва, мотиви лавирината и огледала, и управо они чине окосницу његовог стила. Скоро је незаобилазно да читалац има мучан доживљај да је прича до те мере затворена у себе, да се осећа попут уљеза који бахато крочи у свет који је сам себи суфицијентан, нарушавајући његов склад и разарајући његову хармонију. Изазивање оваквог осећаја је интенционално, писац скицира свој свет као некомуникативан, иронијски, опонашајући улогу Творца људских судбина, дајући себи несагледиву контролу над њиховим исходима. Мотиви двојништва и огледала код Борхеса указују на потребу бића да спозна себе и свој лик. Оно тежи да идеје и хаотичне утиске повеже у целину. Управо та потреба почива у основи људске природе, која је као таква способна за логичко закључивање. Мотив двојништва срећемо у причи „Борхес и ја”, у којој приповедач настоји да разграничи Борхеса који ствара, од Борхеса који доживљава. Граница, иако постоји, делује посве неразлучиво, па се и сам писац на крају пита који је од њих двојице написао причу. У Борхесовим причама, чини се, биће је расточено на безбројне, међусобно неповезане тренутке постојања, јер његов ум није потентан да уочи односе и њихову повезаност. Често унутар строге борхесовске логичке структуре наилазимо на ефекат огледала, где други део приче представља одраз првог. Ово интенционално искривљење у нама буди осећај узнемирености, а ми смо као читаоци неспособни и неспремни да применимо било какав закон реда у сагледавању света који нас окружује.

Најрепрезентативнија прича када је у питању пишчево виђење односа реалности, појединачних живота и праузрока света је „Вавилонска библиотека”. Писац у овој причи остаје веран свом дечачком заносу. За малог Џорџија, односно Борхеса дечака, митови и снови, опора реалност и књижевност имају подједнако вредновање. Она носи зачетке постмодернистичке теорије могућих светова, бранећи уверење да сваки свет има сопствени дигнитет и чињеничност. У њој нам је експлицитно приказана Борхесова визија света, која одговара Лајбницевој теорији о хармонији, која је праузрок свега постојећег, коју човек може тек наслутити. То уверење о престабилираној хармонији често се прожима кроз Борхесово стваралаштво. Ова прича истински симболише живот. Писац сугерише да људи бесмислено тумарају простором и временом бескрајно неистраже-

них лавирината, који подсећају на слепе улице. Само Творац лавиринта има мапу његових неистражених кракова, Он је једини који има кључ. Пишчеви јунаци су заправо архетипови истраживача, чији се авантуристички походи окончавају ћорсокаком. У „Вавилонској библиотеци” јунак приче долази до следећег закључка: „кажем како није нелогично промислити да је свет бесконачан. Они који га држе ограниченим постулирају да у удаљеним мјестима ходници и стубови и шестерокути непотпуно престају – што је бесмислено. Они који га замишљају без граница, заборављају да је могући број књига ограничен. Усуђујем се наговјестити овакво решење вајкадашњег питања: Књижица је неограничена и периодичка. Како би је вјечни путник прошао у било којем смјеру, утврдио би, након много столећа, да се исти свесци понављају у истом нeredу (који би, поновљен, био: Ред).” У овомесе можда на најбољи начин огледа Борхесово поимање живота и књижевности – паралелизам у виђењу суштине књижевности и суштине живота.

У причама као што су „Вавилонска библиотека” и „Књига од песка” наилазимо на мотив једне целовите, свеобухватне књиге препуне комбинација. Борхес сматра да се књижевност састоји од варијација одређеног броја идеја, тема и мотива. Бавећи се страховима и питањима која опседају човека, књижевност је лавиринт кроз који лутају и аутор и читатељ, обоје несвесни да кроче путевима којима су већ крочили. Вавилонска библиотека се састоји из књига које садрже све могуће комбинације слова и идеја. Борхес идеју о томе да је све већ записано преузима из неких древних веровања, али је обликује на оригиналан, себи својствен начин. Немогуће нам је да сазнамо да ли је ова библиотека коначна или бесконачна, јер Борхес-градитељ, Творац, одговара путем метафизичке недоумице тврдећи да је „неограничена и периодичка”. Мотиви лавирината и огледала и постоје да би нам омогућили илузију нечега што само наизглед представља бесконачан број непоновљивих тренутака, док се заправо ради о цикличном понављању, које се пружа у недоглед. Борхес инсистира да свако дело у себи садржи клицу једне свеобухватне књиге, да је све већ написано, писац не пориче да не треба све изнова написати.

Примећујемо да је лавиринт значења у причи „Вавилонска библиотека” дочаран просторно, у виду многобројних шестоугаоних библиотека. С друге стране, у причи „Врт разгра-

натих стаза” Борхес говори о лавиринту који није просторно одређен, већ о лавиринту врамена. Тај лавиринт се састоји од свих могућности прошлости и будућности, те је зато безизлазан и у себе затворен. У овој причи Ју Цин убија енглеског преводиоца Алберта, који му је демистификовао тајну дела његовог знаменитог претка. Пре смрти Алберт појашњава свом целату да је Циу Пенова књига својеврстан лавиринт, који је сачињен од стаза које се непрестано рачвају у свим правцима. Из тога следи да сваки догађај има бројне алтернативне исходе. Особеност Борхесовог литерарног света лежи у томе да није важна сама личност или сам догађај којије предмет одређене приче, онису само материјал за причу, само статисти који потпомажу и појачавају ефектност. Читалац мора да заузме улогу Творца и да апстрахује личност и догађаје из приче, да изнађе праузрок и смисао просторних и временских димензија у оквиру којих се прича одвија. У причи „Врт разгранатих стаза” опет наилазимо на основне поставке постмодернистичке теорије модерних светова, у којој време није праволинијско и сукцесивно, нити је простор ограничен и коначан.

Ово истовремено, али и независно постојање светова огледа се у Албертовом обраћању свом убици: „ваш предак није вјеровоа у једнолико, апсолутно, вријеме. Вјеровоа је у бесконачне низове времена, у бујну и вртоглаву мрежу дивергентних, конвергентних и паралелних времена. Тај сплет времена која се приближавају, гранају, сијеку или стољећима не знају једно за друго, покрива све могућности”.

У прологу збирке прича „Врт разгранатих стаза” Борхес пише да су све књиге својеврсне таутологије и да он „због своје лењости” више воли да прави белешке о непознатим књигама као што је „Глен, Укбар, Орбис Тертиус”, него да исписује томе књига. Ова прича представља парадигматску визују напредног света, идеалистичког порекла. Проистекао је из маште и умова целог нараштаја стваралаца, који се тајно удружио да измашта потпуно нову планету, са читавом историјом, митологијом, књижевношћу, лингвистиком и филозофијом. Тако је створена енциклопедија која мења свет. Ова прича нас упозорава да је наша моћ сазнања далеко мања него што смо спремни себи да признамо. Прича „Алеф” такође садржи исту ону идеју тачке у којој се сустижу све комбинације постојања прошлости и будућности, коју Борхес описује и у причи о Ју Цину. Умет-

ничко дело није коначно и непроменљиво, оно се изнова и на нове начине рађа у свести реципијента. У тексту о Борхесовим лавиринтима Френк Даустер сугерише на посматрање Алефа, који реципијенту омогућава фантазијско искуство симултаног посматрања свих димензија и тачака простора и времена. Ова прича представља човекову халуцијантску потрагу за центром лавиринта, за смислом постојања. Даусер подсећа да ова потрага скоро увек води у смрт. Смрт наступа када истраживач лавиринта схвати да је његова егзистенција изгубила сваки смисао. Суштина прича је у самој потрази, а не у циљу. Потрага за животним смислом је сама по себи предуслов за његово постојање и трајање.

Борхесове приче чине стилску целину, односно лавиринт и мрежу огледала, која указују у правцу страха пред понором и ништавилом пролазности. Један људски живот је коначан, ипак, људи настављају да у лавиринтима огледала и огледалима лавирината траже стопе својих претходника. Ти кораци воде у ћорсокак, и у томе почива ужас спознаје у Борхесовој прози. Интуитивно страхујемо од ауторових визија. Борхеса можемо посматрати као алхемичара који у нама буди извештај онтолошки немир. Иако смо поменули само неколицину прича Х. Л. Борхеса, не смемо занемарити да заправо читаво његово стваралаштво представља лавиринт свих могућих значења, која се у свести реципијената конституишу на себи својствен начин. Неки у његовом скептицизму виде песимистичку визију живота, а у високом естетизму испразну нарцисоидност ерудите. Киш у поменутом тексту наглашава да све Борхесове мистификације, попут лажних атрибуција дела и наслова, лажних датирања књига, лажних извора или измишљених писаца, постоје да би читаоцу створиле илузију да се приче које су пред њим темеље на чињеницама, изнетим од сведока. Ова игра не претендује да превари читаоца, већ садржи вишеструке филозофске и стилске конотације. Читајући Борхеса, имамо утисак да нам се обраћа пророк који нас мами на пустоловну експедицију у потрази за смислом, који нам вечно измиче. Ми коначно схватамо, као и Астерион, да излаз не постоји, да је смрт једино ослобођење. Борхес, конструктор овог наизглед бесмисленог похода, једини има одговор на питање зашто се у њега упуштамо. Урођени, халапљиви нагон за спознавањем суштинског себе – свој одраз, човек проналази у уметности, која

је наше огледало. Читајући Борхесове приче, постајемо свесни да смисао остаје вечита мистерија, али и неизлечива опсесија духа.

Сандра Локас

🌀 РИМ – ВЕЛИКА КОШНИЦА 🌀

„Георгике“, најзрелије Вергилијево остварење, кроз своја четири певања прелазе својеврсну метаморфозу – развијају се од дела дидактичке књижевности до дела конструктивне књижевности – а дух старог римског чојства и врлине, као и атмосфера Августовог уређења, проносе се стиховима сваког од њих.

Свака од „Песама о пољопривреди“ започиње истанчаном, може се унеколико рећи и емотивно обојеном инвокацијом посвећеном или Октавијану, или Мецени. Док су садржином „Еклога“ обухваћене личности у свом фактичком идентитету – Полион и Вар или Гај Јулије Цезар, у „Георгикама“ је појава политичких и реално постојећих личности ограничена на уводне сегменте певања, који флукутирају између форме инвокације и дедикације. Почетак првог певања представља својеврсну мешавину поменуте две категорије, јер Вергилије у њему, с једне стране, позива Октавијана да надахне његов спев, док му, с друге, посвећује исти тај спев и ту се положај овог владара даје у једном јако занимљивом светлу, будући да га Вергилије третира као божанство у настајању. Хвалоспеви које Вергилије упућује Октавијану из перспективе модерног читаоца схватају се углавном као изразита, може се рећи и претерана глорификација владара од његовог дворског песника. Међутим, таква дивинизација хероја на пољу поетске делатности у то време никако није била за чуђење.

Треће певање „Георгика“ говори о животињама. Оно почиње алегоријским описом једног храма који се налази на зеленој трави, на обалама тромог Минција и у чијем је средишту Цезар. На тај начин прославља се Октавијан. Под тим управо саграђеним храмом Вергилије је могао да подразумева алузију на храм који је Август посветио Аполону и својеврсни поетски одговор на ту грађевину или да њиме значи симболичку структуру која би се могла тумачити као непосредна Вергилијева најава „Енеиде“. Тумачења овог мермерног храма су различита. Но, Вергилије од трећег певања „Георгика“ заиста на један специфичан начин и започиње изградњу поетског храма. Онсе налази у непосредној кореспонденцији с оним што би се могло назвати величанствено успињање Рима ка овековечењу. Оно што симболика мраморног храма дели са симболиком

Августове политичке пропаганде управо је тежња ка вечности. Мраморни храм Вергилијевој поезије реализује се у четвртој певању „Георгика“. То певање се управо и разликује од осталих певања, али и од „Еклога“. У њему, с једне стране, истовремено превладава и достиже врхунац дискурс у виду симбола или алегорије, док је, с друге, веома изражена заинтересованост за друштвени, политички и културолошки сегмент живота, изражена, разуме се, вергилијевски узвишеним начином. У средишту симболичког вергилијевског храма налази се фигура Цезара, која веома значајно место има у проемима првог и трећег певања „Георгика“. Вергилије Октавијана, у складу са омиљеном номенклатуром овог владара, назива Цезар, тако изражавајући, додуше веома слабу, родбинску везу коју је Октавијан имао са Јулијем. У „Георгикама“ Октавијан је представљен као божанство у настајању. На тај начин придружен је великом броју божанстава, која су се ту нашла посредством разигране воље аутора: у делу се једна поред других налазе највећа олимпска божанства, агрикултурна божанства, али и велики хероји земљорадње или својеврсни заштитници попут Аристаја – заштитника пчела. Овакав поступак додавања фигуре Цезара конгломерату разнородних божанстава неманикакав призив теолошке озбиљности. Експлицитно проглашавање Октавијана за бога у настајању приказује се на почетку првог певања „Георгика“, док се то имплицитно чини у трећем певању, и то тако што се његова статуа ставља у средиште храма. Поменути след поступака заправо је отворенији за изванредан аксиолошки смисао, пре него за онтолошки: Вергилије Октавијана уздиже до категорије божанства, најпре не би ли му на тај начин показао оданост, надасве поверење у његове изузетне владарске одлике, па тек онда да би га уистину прогласио богом. Поимање богова као фигура у којима се божански потенцијал не остварује у својој целовитости – као својеврсних орнамената – значајна је Вергилијева особеност. Сходно томе да се озбиљнији окрет ка друштвеној, може се рећи и политичкој тематици, најављен у трећем певању „Георгика“, остварује у четвртој певању, тема Вергилијевог, условно речено, уџбеника о земљорадњи усложњава се и на равни једне специфичне лествице бића, успиње се. Наиме, на тој лествици бића биљке налазе се испод животиња, а међу животињама највиши положај заузимају оне које су, на неки начин, налик људима, које, дакле, имају организоване

заједнице – као што су то пчеле.

Вергилије не прославља Августа само у уводима првог и трећег певања „Георгика“, при чему прихвата његово монархичко уређење, већ он такво уређење приказује и у четвртом певању, приликом описа *државе пчела*, у којој се вредне пчеле скупљају око свог *краља (rex)*, односно *краљице*. Пчеле су на један посебан начин одане своме краљу и Вергилије опис њихове заједнице темељи на реалној кошници – оној која постоји као појава у природи. Он развија сложену алегоријску структуру. У реалној кошници господари, као што је већ поменуто, *краљица*, а не *краљ*, међутим треба држати на памети чињеницу да је то у антици било друкчије перципирано – патријархалност тог периода подразумевала је да се као доминантно биће било које заједнице увек представља мужјак. Специфичност пчела огледа се како у организацији њихове заједнице, тако и у њиховој способности стварања меда. Најтрајнија одредница којом Вергилије описује пчелињу заједницу јесте жеља и жудња за стварањем меда, што води до једне од најчувенијих крилатих речи овог песника – *generandi gloria mellis* – *славе стварања меда*¹. Може се рећи да се пчеле у потпуности предају остваривању своје жеље за славом прављења меда. Вергилије том приликом користи глагол *gigno*, који се преводи као *родити*, иако пчеле заправо *сакупљају* полен који након тога трансформишу у мед. Међутим, поменути процес сакупљања полена и његовог претварања у мед може се са пуним правом називати *раћањем*, баш као што се и металитерарни, интертекстуални проседе посматра и назива стваралаштвом.

Опис заједнице пчела уведен је алузијом на бога Јупитера, који је на један посебан начин устројио ту заједницу и дао им некакве посебне одлике управо из разлога што је он храњен медом. Мед се најпре поима као божанска храна, као нарочита врста твари са трансонтичком вредношћу, односно као својеврсна повезница између различитих домена егзистенције. У овом случају реч је о спајању божанског и смртничког, јер је мед једина храна коју једу и богови и људи. Дакле, мед представља категорију са извесним метаматеријалним особеностима, нада-

¹ Прев. В. Чајкановић:

„Лутајући у лету о стење тврдо често сламају своја
Крила, под теретом испуштају душу: молика
Љубав је њихова према цвећу и слава стварања меда!”

све некварљивошћу, којом надраста домен настајања и пропадања и поима се као физичка веза са метафизичким, али и неизвесношћу свог порекла. Мед као твар са наведеним одликама претвара примање меда у својеврстан спој храњења и надахњивања. Мед на још један начин спаја два домена бивствовања – кроз своје двоструко порекло. Наиме, према неким ауторима античких списа, мед настаје из поленовог праха, који сакупљају пчеле, док према неким настаје из етра који се кондензује на дрвећу, одакле га пчеле сакупљају у виду специфичне *етарске росе*. Оно што је из етра, заправо, долази из света богова, јер се етром означава онај простор који се налази изнад простора ваздуха. Етар означава својеврстан искорак у оностраност, односно у поднебље које није за људе. Закључује се да мед на посебан начин представља небески дар, што се и афирмише почетним стиховима четврте георгике², где Вергилије мед назива *caelestia dona* – небески дари. Сâм Вергилије не опредељује се ни за једну врсту етимолошког испитивања појаве меда, већ у свом делу алудира и на једну и на другу. Мед има посебну семантику у разним античким културама због тога што је изузетно слабо пропадљива материја. Имајући у виду то да тадашњи свет не познаје шећер, може се рећи да је мед имао незаменљив укус. Такође, извесна сугестивност налази се и у боји меда, за коју се сматра да упућује на боју злата.

Описујући заједницу пчела, превасходно кошницу, Вергилије посеже за језиком римске републиканске политичке стварности. Наиме, пчеле изједначава са *квиритима*, односно римским грађанима; на пчелињу заједницу упућује речју *urbs*, која се преводи као град и тиме открива да он тај *пчелињи град* посматра као Рим; такође и речју *patria* реферише на пчелињу заједницу. У таквом уређењу строго се инсистира на поштовању закона. *Држава пчела* је овом приликом обележена не само као држава већ је и, у складу са одговарајућим лексичким избором, на један суптилан начин конкретизована као Римска држава. Ова држава егзистира у знаку јединствености духа (*mens una*); цела заједница се на снажан начин обједињује, а самим тим превладава колективни идентитет. Дакле, осетна је колективна тежња ка апроксимацији вечности, као и редукција индивиду-

² *Protinus aerii Mellis caelestia dona* in Publii Virgilii Maronis (1819), *Georgicorum*, by John Martyn, F.R.S., W. Baxter, London, lib. 4, p. 341, 1.

алног идентитета. Без обзира на то што су границе живота сваке пчеле веома узане (свега седам лета), категоријом њиховог племена досезала се бесмртност. На плану описа тог племена Вергилије користи реч *gens*, која ће касније бити веома важна у „Енеиди” као део фразе *gens Romana* – римско племе. Корак ка божанском састојао се, дакле, од утапања индивидуалног живота јединке у вековитост врсте. Не само да у пчелињем полису не функционише појава индивидуалних различитости већ долази до редуковања одлика уопште; то се најбоље осликава у чињеници да Вергилије пчеле дефинише оним што оне нису и оним што не поседују – страст, завист, неслога, мржња, раскол, полност. Пчеле се не троше у „Венериним задовољствима” и оне своју децу не рађају у мукама, стога цео домен сексуалности и прокреативности бива изостављен из њиховог живота. Оно што пчеле јесу, као и оно што имају, Вергилије налази за сходно да прикаже напосе у оквирима апстрактности. Функција пчела се, за разлику од њихових одлика, показује доста експлицитније. Наиме, њихова примарна улога јесте стварање меда, а иза ње налази се дужност заштите владара. Међутим, у пчелињој заједници – у том алегоријском фантазму једне идеалне државе – поменуте две функције стоје у неодвојивом односу. Пчеле (*квирити*) у потпуности су предане владару. Оне, штитећи га, хрле у *лепу смрт*. Вергилије *краља пчела* назива *operum custos* – чувар тековина пчела. Он чува, односно бди над медом, као и над самим процесом његовог стварања. Владар, међутим, није само чувар пчелињих *дела*, већ је и једини који јемчи одржање заједнице: оног тренутка када владар из неког разлога настрада, заједница се расипа, рашчињава и на крају у потпуности нестаје:

„Док је краљ добро, сви су једнодушни,
 А чим га изгубе одмах прекину савез, и мед који
 су наслапали,
 Разграбе саме међу собом и расту ре саће.
 Он управља њиховим радовима, њему се сви диве,
 Око њега лете и зује, око њега се у густим ројевима
 тискају,
 Њега носе на својим плећима, и за време борбе

Заклањају га својим телом, и траже да буду рањене и да славно погину.”³

Међутим, наглашено пожртвовање пчелињих *квирита* заправо није ни у каквој повезаности са култом владара. Личност владара не постоји. Дубока деиндивидуализација јединки заједнице односила се и на њега. На равни Вергилијевих „Георгика” владар се није морао замишљати као особа; он се даје као нешто што омогућава опстанак високо структурисане заједнице. *Краљ* је фундаменталан да би једна таква заједница, односно социјална структура функционисала; њега стварају пчеле, које, како је већ истакнуто, све чине за њега и не могу да живе без њега. Међутим, на плану оваквог подређеног односа пчела или *квирита* не јављају се обриси никаквог идолопоклонства, јер нема култа личности. *Краљ* је функција захваљујући којој једна организована заједница – држава-град – траје. Постојање владара апсолутно се исцрпљује у заједници, баш као и постојање пчелињих *квирита*. Идеални свет у *држави пчела* конституише се редукцијом идентитета, ероса, као и самог појма стварања, који више није пука доколица или самосврховита игра, већ је врхунски расподељен и структурисани рад. „Инстанца која одржава устројство, у бегу од заиграности, јесте *краљ*” (Пилиповић 2011: 20). Сврха постојања *квирита*, заједнице и владара, управо је у надилажењу пролазности; у пчелама се налази искра бесмртности, те се оне на тај начин враћају оном божанском. Вергилијева *пчелиња држава* није само представа једне идеалне државе која се издиже изнад индивидуалитета јединке, већ он њоме на својеврстан начин слика пут ка бесмртности, чије је достизање код Вергилија једино могуће у оквиру заједнице – и то не било какве заједнице. Наиме, реч је управо о оној заједници посвећеној стварању некакве твари која надилази оно пролазно и има врхунске вредности, као што је то у четвртом певању „Георгика” мед. Дакле, приликом стварања виших вредности све јединке, у које се збраја и сâм владар, заборављају на сопственост. У овој фантазматској представи идеалне државе одјекују разне творевине политиколошке провинијенције, један пример за то је и Платонова „Држава”. Сада, међутим, свака врста тра-

³ Веселин Чајкановић (1930), *Вергилије и његови савременици*, „Како живе пчеле”, прев. В. Чајкановић, СКЗ, Београд, 149–227.

гања за било каквим интертекстуалним везама бива засењена важношћу чињенице да се кроз овај Вергилијев фантазматски наратив заправо читаоцу предочава шта је то за овог песника суштински био лик владара. Појаве Октавијана, који ће углавном носити назив *Цезар* и који ће се појављивати и у следећем великом Вергилијевом делу, само је наизглед битна као некаква датост у поезији овог песника. Октавијан, као и велики број божанстава којасе јављају у Вергилијевом делу, представљају само једну од образаина онога што је владар који се може сагледати кроз категорију *operum custos*, дакле владар који омогућава опстанак заједнице на окупу, не би ли она у садашњости посезала за стварањем дела која надилазе пролазност, а у будућности стремила ка бесмртности.

Чини се да песник нигде као у „Држави пчела” из „Георгика” не изражава своју истинску визију друштва тако дубоко. То је, рекло би се, био преломан тренутак за Вергилијеву поезију, јер ће се он, иако на нешто другачији начин, у свом потоњем стваралаштву све интензивније бавити друштвом и приликама у њему.

Вања Видић

❧ НОВИ СТАРИ СВЕТ ❧

О могућностима тумачења културолошких запажања Јелене Ј. Димитријевић у путопису „Нови свет (Годину дана у Америци)“

Иако би оксиморон „стари нови свет“ вероватно више подсећао на Хакслијеву антиутопију и сав пртљаг асоцијација који она за собом носи, свесно смо при одабиру наслова обрнули редослед придева, желећи да тиме истакнемо један од ставова кога ћемо се у излагању држати.

Будући да је у читалачком и научном свету дело релативно скоро поново задобило заслужену пажњу, претпоставићемо да постоји немали број читалаца који се још увек нису сусрели са њим, па ћемо укратко описати појмове о којима ћемо највише говорити. Када говоримо о новом свету, првенствено мислимо на Сједињене Америчке Државе, које су у време ауторкиног путовања (1919/1920) свакако још увек билерелативно нов културолошки, политички и економски феномен. Као што се може наслутити, тада још увек суштински супротан њему, стари свет јесте ознака за, условно речено, курцијусовски¹ схваћену Европу и, у ширем смислу, њене граничне делове према осталим континентима географски² посматраног старог света.

Појмови старог и новог света који су у средишту нашег интересовања не могу бити дефинисани ни као ликови, ни као конкретна места и стога ћемо покушати да их објаснимо као „релативно апстрактан културолошки и духовно обележени простор“. Како је дело писано у форми путописа и у првом лицу, са довољно делова у којима аутор препознаје и именује себе као наратора, сматрамо да у овом случају не постоји потреба за изричитим раздвајањем та два појма. Један од важних слојева дела чини дијалог ова два света, у којем се ауторкина позиција најприкладније може назвати „посредничком“. Иако борава у новом свету, може се чинити да ауторка своје излагање највише утемељује и усаглашава са становиштима старог света, уз можда изненађујуће висок степен разумевања за темеље на

¹ Ернст Роберт Курцијус 50-их година 20. века заступа мишљење о духовном икултурном јединству Европе. Једна од мана његове концепције јесте изостављање словенске компоненте из духовног језгра његове Европе.

² У географији се под старим светом подразумевају Европа, Азија и Африка.

којима почива свет у коме се у том тренутку нашла.

Оно што се намеће након оваквог увода јесте питање по чему препознајемо свеприсутни разговор два света. Ако бисмо бирали најрепрезентативније посреднике, да ли бисмо се одлучили за идеју или за њено опредмећење, за човека или за оно што сматрамо да га чини човеком? Ми ћемо се одлучити за обједињено посматрање видова посредника и њиховог начина посредовања, а читаоца позивамо да на трагу претходног, или другачије формулисаног питања, сам одабере пут сопствене интерпретације.

Разлике између Американаца и Европљана огледају се у готово сваком аспекту њиховог постојања: начин свакодневног живљења, говора и понашања; одлике политичког мишљења, друштвеног и економског устројства; однос према популарној и националној култури, историји и религији... Ипак, не можемо изоставити паралеле које нам наш посредник на више места подвлачи, а које бисмо тешко могли самостално сагледати: сличност заједнице Американки и Туркиња из цариградских харема. Два у то време, рекли бисмо, цивилизацијски различита друштва имају суштински готово истоветне обрасце понашања, а мало је вероватно да је то последица блиског контакта. Тај проблем нас може вратити на давно разматрана питања у теорији књижевности и културе – шта утиче на то да се исте појаве независно развијају у различитим срединама? Познат је феномен куртоазне љубави и поезије који је на веома сличан начин, захваљујући сличном друштвеном уређењу, постојао и у западноевропском и у кинеском друштву. Оставимо то као једну од могућности за разматрање конкретних паралела између америчког запада и турског оријента и вратимо се на много очигледније везе остварене између новог и старог света.

Читајући овај путопис, пратимо конкретан разговор светова посредством наше ауторке, али такође тежимо да га логички уклопимо у један много дужи и, ако се може рећи, апстрактнији комуникацијски ток. Познато нам је да су Европљани (првенствено Британци) током 18. и 19. века изградили нови културнополитички простор изван свог континента и током тог процеса усадили у њега неке од својих идентитетских обележја (језик, религија итд.), али је у том периоду тај свет био, у складу са својим географским положајем, већински изван културне сфере старог света. Оно што се десило након тога, и

што је покренуло наше размишљање и тумачење, јесте обртање смера и правца тог деловања, праћено огромним економским и политичким успоном САД у 20. веку. На почетку претходног столећа ауторка с изузетном моћи запажања битних аспеката сваког уређеног друштва описује комплекс културних обележја новог света: нову девизу („време је новац“); другачије поимање нације (супротно етничком моделу који у различитим степенима доминира у старом свету); диверзитет религиозних веровања и мишљења; особену расподелу родних улога и поделу рада; велики уплив технолошких достигнућа у савремени живот... Негде на средини 20. века пут културног утицаја новог света јасно се интензивира и усмерава ка старом свету. Постоји неколико разлога који отежавају говор о узроцима и предумишљајима овог реверзибилног тока традиције: тако крупан процес траје генерацијама, које га спроводе свесно и несвесно путем многобројних медија којима располажу и он је увек комплементаран са слично усмереним политичким и економским процесима. То нас одвраћа од покушаја да докучимо зашто је традиција пошла баш тим путем, али нас не спречава да поставимо нека од проблемских питања која сматрамо важним.

Шта чини једну традицију, које су границе њеног распрострањавања и које су тачке њених преокрета? Да ли ћемо је схватити одвећ круто ако тврдимо да су њени темељи језик, књижевност, уметност, филозофија, религија, историја и држава, или ћемо бити превише слободни ако кажемо да традицију чине искључиво индивидуе које помоћу ње граде неке од аспеката сопствених идентитета? Решење је можда, како то често бива, негде на средини. Сажето дефинисан традицијски склоп старог света могао би се заснивати на наслеђу античке Грчке и Рима, обележеном појединачним одликама народа који су претходили старим и модерним нацијама; на хришћанској вери уз религије са којима је била у блиском контакту; на преовлађујућој индоевропској групи језика; на изразитој културној и етничкој разноликости. Нови свет је много млађи од старог и почива на дубоко усађеној свести о сопственој слободи и независности; на релативно чврстом државном јединству; на израженој тежњи за економском сигурношћу и политичком моћи (што није подједнако изражено у свим деловима старог света). Заинтересовани да сазнају више једни о другима, са различитим предрасудама, они преко својих посредника *разговарају* о историјама својих

дела и идеја, уметностима које цене, разликама и сличностима својих веровања, предностима и манама својих економија, конструкцијама својих грађевина и градова, могућностима својих политичких визија, добробитима својих друштвених подела, моделима понашања која сматрају прикладним, изгледу који сматрају пожељним...

Ако бисмо желели да донекле поједноставимо њихов однос, можемо га метафорички представити односом веома даровитог и амбициозног момка и успешног мушкарца у свом зрелом добу. Могуће је да ће млади човек у старијем видети узора кога би желео да претигне, „да му неће веровати када му буде говорио о ономе што он још увек није искусио и да ће га убеђивати да је током свог живота могао поступати и боље, а да га овај, с друге стране, неће разумети у његовој тежњи да оствари своје оствариве и неоствариве жеље, да ће можда покушати да га у томе спречи и да му наметне свој став. Пошто знамо да ће у идеалном тренутку младић једном доћи у доба зрелог мушкарца (негде на средини свог животног века), замислимо да се тада њихове егзистенције споје, односно да зрели човек уопште не остари. Ко ће од њих (п)остати стар, а ко млад?

Резултат оног процеса чије је зачетке Јелена Ј. Димитријевић уочила и описала можемо препознати у појму којимање-више свакодневно користимо и чујемо: на шта мислимо када кажемо Запад? Верујемо да су у одговору садржана оба од разматраних појмова. Дакле, имамо довољно разлога да закључимо да је стогодишњи проток времена сјединио и последично изменио некадашњи стари и нови свет, и да бисмо, да је осамдесетак година касније рођена Јелена отишла на своје путовање, били ускраћени за оштроумни приказ једног деликатног и за нашу садашњост суштински одређујућег времена.

Са становишта, макар историјски посматраног, старог света, можемо се запитати да ли смо се подмладили, остарили или утицали да се онај други свет некако измени. Одговор коме смо склони лежи у наслову: *стари* свет је у односу на своју даљу прошлост *нови*, за некога ко мисли као Шекспирова Миранда можда би могао бити и *врли*, док за нас који га посматрамо са становишта њеног оца он свакако јесте и једно и друго.

Тамара Бабић

Преводи:

 **КАРЛ ЛУДВИГ ПФАУ** 

Erkenntnis

Was einst mein Herz erquickte,
Der Himmel Stern an Stern,
Seit in Dein Aug ich blickte,
Wie lass' ich ihn so gern!
Nach einem Zauber heb' ich
Mein Aug', nach einer Zier:
Ah! alle Schönheit geb' ich
Um einen Blick von dir.

Was einst mein Leben schmückte,
Des Wissens goldner Kern,
Seit ich ans Herz dich drückte,
Wie miss' ich ihn so gern!
Nach einem Glücke streb' ich,
Nach einem Trostpanier:
Ach! alle Weisheit geb' ich
Um ein Kuß von dir.

Признање

Шта ми једном срце окрепи,
Небо пуно звезда,
Откад нам се сретеше погледи,
Ја се теби преда'!
За се тражим једну магију,
Поглед мој у украс загледан:
Ах, лепоту дајем сву
За твој поглед један.

Шта једном украси живот мој,
Златним језгром знања,
Откад твом срцу дадох додир свој,
Фали ми миловања!
Тражим срећу за се,
Један циљ утешни свој:
Ах, мудрост сва дâ се
За један пољубац твој.

превела Софија Миладиновић
превод лекторисала Бојана Денић

Карл Лудвиг Пфау је био немачки писац, публициста и револуционар. Рођен је у Хајлброну 1821, а умро у Штутгарту 1894. године. У време Мартовске револуције 1848. радио је као издавач часописа *Дер Ојлениспигел* (*Der Eulenspiegel*) и био је у одбору витембершког државног комитета. Због својих политичких активности морао је након Мартовске револуције да побегне у иностранство. Од 1852. живео је у Паризу, где је изградио име као преводилац и критичар уметности. Након амнестије 1863. вратио се у Витемберг и постао један од оснивача Народне партије. Лудвиг Пфау је због својих политичких ставова и у каснијим годинама долазио у конфликт са витембершком државом, због чега је морао да одслужи доста затворских казни. Његово стваралаштво углавном се заснивало на политичким песмама, а најпознатије су „Господин Бидермајер“, „Немачки мигранти“ и „1849“.

☞ АЉЕС КАРЉУКЕВИЧ ☞

Тимофеј и корњача (Тимофей и черепаха)

Дешава се да одрасли уопште не могу да разумеју Тимофеја. И оно најважније – не покушавају да га разумеју. То малишцу вређа.

Недавно је Тимофеј покушао да објасни елементарно питање: „Да ли је корњача без оклопа – гола или бескућна?”

Када су се, уместо одговора, и тета Настја и бака насмејале, Тимофеј се чак сакрио од увређености иза телевизора. И помислио је: да ли да нацрта на тапетима у знак протеста две ствари? Црвеном бојом – морске таласе. А црном бојом – корњачу. Нека се онда одрасли питају зашто је море црвено, а корњача црна. Иако, уопште, све треба да буде јасно. Море је поцрвеноло од злобе, а корњача је поцрнела од увређености. Поседевши у склоништу неколико минута, Тимофеј је изашао. Било га је срамота: из искуства с претходним цртежима знао је да се тапети ничим не могу опрати. Треба купити нове. А то кошта... Зашто превише трошити? Нека бака сачува за бомбоне или за нешто укусно. А онда ће она угостити Тимофеја.

И он је пошао да тражи корњачу. Дека је говорио да је она већ прилично стара. Купио ју је на пијаци када је тети Настји било година колико Тимофеју сада. Тимофеј није могао да израчуна колико је то година. А то да је корњача, као и Настја, много старија од њега, био је сигуран. Тимофеј је знао да корњаче живе знатно дуже него људи, можда чак сто или двеста година дуже...

Корњачу је Тимофеј нашао у кухињи. Поред фрижидера. Отегла је главу и нешто тражила. Тимофеј је сео поред ње и прстима пипнуо оклоп. Не, одећа не може да буде тако тврда. Очигледно је ово права корњачина кућа. Једноставно одрасли не разумеју много тога. Не желе то да рашчисте како треба. Ето, на пример, зими, када се спремају да изађу на улицу, облаче топле и меке јакне. Али зимску одећу могу лако да рашнирају неким танким шниром. А корњачину кућицу тачно ножем да покушаш да отвориш – неће бити никаквих трагова.

Док се још вртео око корњаче, у кухињу је провирила

тета Настја. Њој су, вероватно, све већ испричали и онда је одмах почела да учи Тимофеја:

– Тимко, знаш ли зашто су корњаче назвали тако?..

– Какве везе има како и зашто су их назвали? – помислио је Тимофеј. – Важније је знати нешто друго: корњаче су се у животу сигурно намучиле, када свуда носе своју кућицу... Плаше се да је негде оставе... Негде морају да живе... Свако мора да има своје станиште...

– Тимко, корњача се још назива и кућарицом. А неки људи назив корњача везују са „кором“ – продужила је омиљена тетка.

Дошла је у кухињу и бака Ирина.

– Тимко, сада ћемо хранити корњачу – рекла је она. – Дека ће да јој донесе омиљену црвену рибу.

Тимофеј је знао да корњача може дуго да издржи без хране и воде. Али такве експерименте над Ушастиком – тако су називали корњачу – нико није изводио. Утошћавали су и њу разним посластицама. Истина, из неког разлога су се трудили да јој не дају слаткише.

Тимофеј није волео дуго да ћути. И када је почео разговор о корњачиној вечери, приметио је:

– А можда она сада неће да једе? Јуче смо се хранили црвеном рибом...

– Онда ћемо оставити рибу у фрижидер – одговорила је бака.

– Не треба – узвратио је Тимофеј. – Нека риба остане код Ушастика. Он има право да је сакрије у својој кућици.

– Наравно, Тимко, свако биће мора да има своја права – сложила се тета Настја.

– И на своју имовину? – одмах се заинтересовао Тимофеј.

Ту су сви ућутали и почели да се међусобно гледају. Прва није издржала тета Настја.

– А одакле знаш за право на имовину?

– О томе си са неким разговарала преко телефона... Само треба да кажемо правилно: право на својину и имовину – објаснио је.

Одрасли су се насмешили. И тета Настја је продужила са питањем:

– И каква имовинска правау том случају има наша корњача?

– Она ће узети за своју кућицу сто, столицу и, можда, тепих.

– Какав ће тепих ући у њену кућицу?! – умешала се у разговор бака.

– Корњача расте – објаснио је Тимофеј одраслима, који се нису интересовали за Ушастиков живот. – Зар не знате да има таквих корњача којима је цела соба мала. А оне нису мање од краве, а можда нису мање ни од две краве.

Одрасли су одлучили да ћуте. Када се води разговор о кравама, са Тимофејем је боље не разговарати. Прошлог лета су га возили на село. На пашњаку око прабакине куће он је први пут видео живу краву. И цео дан се није одвајао од ње, јер, како се испоставило, то је биће које даје млеко, павлаку, млади и кисели сир... И чак – кефир, чашицу којег свако вече бака Ирина нуди Тимофеју да попије.

Превела са руског Дајана Лазаревић

Интервју:

РАЗГОВОР СА ДР ЗОРИЦОМ БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ

Пред вама је разговор са др Зорицом Бечановић Николић, професорком на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, где предаје и изучава ренесансне књижености и савремену теорију.

СКЛ Весна: Шекспир је у време раног модерног доба (ренесансе) у историјским драмама приказивао дешавања из средњег века. Па ипак, нама се данас чини да одсликавају и збивања из данашњице. Који су били најпознатији Шекспирови саговорници кроз време? У чему бисте рекли да се крије Шекспирово умеће да нас учини својим саговорницима?

Зорица Бечановић Николић: Да, кад данас гледамо, читамо, проучавамо Шекспирове историјске драме, изгледа нам као да нам је оставио једну „анатомију политике“. Историјске драме су настале у последњој деценији шеснаестог века. На почетку истог тог века Макијавели је написао „Владаоца“, који је, међутим, готово одмах постао политички „табу“, како за католике, тако за протестанте. Мало је вероватно да је Шекспир могао прочитати „Владаоца“. Можда је читао протестантску критику Анти-Макијавели из пера француског протестанта Иносена Жентијеа. Па ипак, упризорио је многе Макијавелијеве политичке поенте: о томе да људско делање а не (само) божје провиђење ствара политику и историју, о томе како владар третира оне који га подржавају (врло често су најпре саучесници, а потом постају опоненти, непријатељи, или пак жртве), о томе како се манипулише вером, страхом, надом, наивношћу поданика, о томе какву улогу у тој манипулацији имају преносиоци вести, данас медији масовне комуникације...

Што се Шекспирових саговорника тиче, најпре их је нашао у својим глумцима, да би оживели Ричарда III, Фалстафа, Хамлета, Макбета, Отела, Лира, морали су га размети, а свако разумевање туђег текста је такође нека врста „разговора“. Дакле, међу првима Ричард Барбиц, који је умео да изнесе Шек-

спирове трагичке јунаке, и Вил Кемп, који је играо Фалстафа, Роберт Армин, који је играо његове „мудре луде“.

Кроз време су му саговорници били многи велики писци. Већ у седамнаестом веку Милтон га, на основу сопственог искуства, препоручује другима у песми „L'Allegro“, као извор разоноде и радости, и каже, отидите у позориште да чујете глас „најслађег Шекспира, чеда уобразиље и цвркут дивљих нота његовог завичаја“

...sweetest Shakespeare, Fancy's child
Warble his native woodnotes wild...

У време романтизма с њим су „водили разговоре“ Гете и Шилер, браћа Шлегел, Виктор Иго, С. Т. Колриџ, Ч. Лемб, код нас Лаза Костић, у модернизму Џојс, Вирџинија Вулф, Т. С. Елиот, Томас Ман. Не могу се ни набројити писци двадесетог века: Фокнер, Стајнбек, Хаксли, Апдајк... У последњих неколико година: Ијан Мекјуан („Орахова љуска“), Ју Несбе („Макбет“).

Шекспирови саговорници су, разуме се, позоришни и филмски редитељи: Лоренс Оливије, Орсон Велс, Григориј Козинцев, Акира Куросава, Питер Брук, Тревор Нан, Кенет Брана, Аријана Мнушкин. Опет, немогуће је набројати... Код нас Хуго Клајн, Дејан Мијач, Вида Огњеновић, Љубиша Ристић, Никита Миливојевић, Егон Савин, Кокан Младеновић...

Шекспирови саговорници су и проучаваоци његовог дела: Бредли, Јан Кот, Стивен Гринблат... Код нас Хуго Клајн, Веселин Костић, Душан Михаиловић, Вујадин Милановић, Марта Фрајнд...

Умеће да нас учини саговорницима... Ако би требало да дам најкраћи одговор, рекла бих: дотиче најскривеније кутке нашег бића, онај део нас који је најосетљивији, тамо где је наш неартикулисани осећај живота, смрти, љубави, људских односа, најличнијих, али и друштвених, и подстиче нас да те осећаје артикулишемо.

СКЛВ: Да ли сматрате да се одређеном популаризацијом Шекспирових дела постиже да универзалност његових дела може да живи кроз векове? Колико Вам се чини да се таквим подухватима губи на аутентичности текста, а колико да се његовим сажимањем долази до инвентивних решења која могу послужити као плодан херменеутички кључ?

З. Б. Н.: Све зависи од тога ко и како одговара на Шекспиров текст. Има веома интелигентних и креативних одговора у популарној култури. Чак и када се сведу на наговештаје за обавештене, као што је паралела у распореду оца, сина и стрица у Дизнијевом филму „Краљ лавова“, на пример. Трагедија „Ромео и Јулија“ у холивдским филмовима је била и мјузикл „Прича са западне стране“ и „Ромео + Јулија“ База Лурмана. Ликови Фалстафа и Хала, као и Хенрија IV, појавили су се аналогно, опет за упућене, у постмодерном филму Гаса ван Санта „Мој лични приватни Ајдахо“. Научнофантастични филмски класик Фреда Вилкокса „Забрањена планета“ заправо је верзија Шекспирове „Буре“...

Има, разуме се, и банализовања, али уметнички текстови и митови (у овом случају митови модерног доба, јер су Шекспирове драме у међувремену задобиле контуре митова) немогу се сами одбранити, сви посежу за њима, и талентовани и неталентовани, и људи с духом и памећу, и они без духа... На крају просућује публика и време. Нешто буде за једнократну употребу, а нешто опстане.

СКЛВ: Шекспир је важан и са психолошког становишта. Познат је његов сонет у којем помиње да његово срце обузима истовремена наклоност према једном плавом младићу који представља у некој мери идеализовану љубав и црној жени која „по земљи ногама ступа“ и тиме оваплоћује прави антипетраткистички идеал. Какву слику људске душе нам, према Вашем мишљењу, нуде Шекспирови сонети?

З. Б. Н.: Шекспир је и у „Сонетима“, као и у историјским драмама, комедијама, трагедијама и трагикомедијама, показао људско биће као противречно, као нешто попут источњачког симбола „јин и јанг“, у белом кругу увек постоји и црна тачка, а у црномбела. Такође, он је као и Монтењ, који је писао мало раније него он, незнатно раније из данашње перспективе, умео да сагледа дијалoшкy, полифону и променљиву природу људске субјективности. Знате како Монтењ каже: не сликам биће, сликам прелаз, и то не само прелаз из године у годину, месеца у месец и недеље у недељу, већ и прелазе из сата у сат и минута и минут. Жан Старобински је своју књигу о Монтењу насловио „Монтењ у кретању“. И за Шекспира се може рећи да приказује

биће у кретању, а то посебно важи са „Сонете”. У њима хвата, исказује непостојаност и трептаје душе, колебање у љубави према једној особи, колебање између две особе... Младићу се диви и стално му се чини да га воли све више и више, вероватно и зато што се та љубав никако не остварује у потпуности, што му младићево биће стално измиче... Велика је разлика у годинама, велика је разлика у друштвеном положају, истог су пола, младић инспирише на уздизање духа, попут Платоновог ероса, а црна жена је већма доступна. За телесном љубави се махнито жуди, но, она брзо донесе и засићеност, па чак и пад у испразност, „трошење снаге у расипном сраму” (Раичковић), „Срамно расипање духа и семена” (Данојлић), у сонету 129. Црна жена је пуна недостатака, у праву сте, она је сушта супротност петраркистичке идеалне госпе, идеалног изгледа, с плавим увојцима, коралним уснама, светлим теном и руменим образима, бисерним зубима. Шекспирова црна дама из 130. сонета има „косу врану”, нема најмириснији дах, њене очи нису налик сунцу, не лебди док хода; у 144. Сонету, на који Ви алудирате, она је чак и „жена са мраком у зени” (Раичковић), али је, ипак, упркос свим мерилима идеалне лепоте, препозната као јединствена, привлачна, жељена, вољена.

СКЛВ: Када говоримо о Шекспировим трагедијама, где је жаришна тачка за коју бисмо могли да кажемо да повезује многе његове главне ликове? Која веза се ту намеће са антиком, а која су места која би нас могла навести на погрешна тумачења Шекспировог преузимања одређених елемената из доба антике?

З. Б. Н.: Жаришна тачка која повезује главне ликове... Па, то је свакако неразрешени унутрашњи сукоб. Шекспир показује, упризорује људску унутрашњост, свест, савест, у тренуцима пренапрегнутости. Хамлет осећа обавезу да освети оца, тако што би убио стрица, који је убио свог брата, Хамлетовог оца, али не може, много је тога што га спречава, и то више у њему самом него што су то спољашње препреке. Отело Дездемону воли дубоко и искрено, али је Јаго тако уздрмао његову љубав да он дође до тога да убије највољеније биће. Макбет је частан и добар човек, одан свом рођаку краљу, који је унеколико и очинска фигура за своје поданике, а посебно за Макбета, али се, под-

стакнут својом амбицијом и амбицијом своје супруге одлучи да убије краља, не би ли сам постао краљ... и тек онда обоје отворе свако у својој души по један пандемонијум. Лир Корделију воли највише од све три кћерке, али, да ли можда баш зато, није у стању да поднесе њен младалачки понос и искреност, као и она, која воли оца најискреније од три кћерке, али своју љубав не може да искаже, баш зато што је тако велика и неисказива, не зато што је нема. Дакле, неразрешиви унутрашњи сукоб је константа... и жаришна тачка, како Ви кажете.

Што се антике тиче, Шекспир је преузео многе мотиве. Има их свуда, од одјекa Платонове „Одбране Сократове“ у „Хамлету“, у монологу „бити ил' не бити“, преко детаља из Плутарховог животописа код атинског краља Тезеја у „Сну летње ноћи“, преко великих одломака из Овидијевих „Метаморфоза“ у „Бури“, и другде... Драмски је обликовао и историјске ликове и догађаје из антике у трагедијама „Јулије Цезар“, „Антоније и Клеопатра“, „Кориолан“, „Тит Андроник“...

Оно што се, међутим, разликује, то је доживљај света као целине, доживљај људског бића и његовог положаја у свету и у свемиру. Шекспир помиње античке богове, најчешће под римским именима, али они не управљају људским светом који он приказује, и не делују на њега као у античкој грчкој трагедији, па чак не ни као код Сенеке, иако су и Шекспир и његови савременици обилато користили Сенекине драмске поступке, духове, освету, масакре, убиства и сакаћења на сцени.

Још је чудније, међутим, што свет његових драма, најчешће, само уз ретке изузетке, не подразумева ни хришћански поглед на свет... У томе је можда и тајна његове привлачности за нас, људе из доминантно безбожног модерног и постмодерног света. Зато га многи пореде и са Бекетом и са Брехтом... Па, неки у њему налазе и ничеанске моменте *avant la lettre*. Код Шекспира налазимо муку бивања у неудобној незаштићености бића у свету без Бога. Зато је близак нама модернима и постмодернима.

СКЛВ: Које Шекспирово дело није део обавезних лектира на нашем факултету, нити у школама, а рекли бисте да је, на одређени начин, запостављено и да је важно да га сваки млад човек прочита и због чега?

З. Б. Н.: Па, можда, такозвана проблемска драма „Троил и Кресида“. Проблемске драме „Троил и Кресида“, „Све једобро што се добро сврши“, „Мера за меру“ не завршавају се ни као комедије ни као трагедије. Ни као трагикомедије. Остављају горак укус суочавања са горчином реалности, која најчешће није ни идеална ни трагична, па стога узвишена – трагична несрећа је узвишена – дочим, у животу у несрећи има много људске прљавштине, лицемерја, скучености; биће буде осујећено, али не на величанствен начин као у трагедијама, већ преваром, издајом... Ја драму „Троил и Кресида“ интимно не волим. Не говорим у естетском смислу, има у њој маестралних стихова. То је драма која не идеализује љубав, а ја, као што многи студенти знају са предавања, радо потписујем „All you need is love“. Но ево, за оне који би код Шекспира тражили противаргументе, „Троил и Кресида“ је драма циничног отрежњења... У питањима не само љубави, већ и људских односа уопште.

СКЛВ: Шекспирове драме нас суочавају не само са политичким и индивидуалним егзистенцијалним питањима, већ и са чувеним проблемом генерацијског јаза. Која је Ваша асоцијација на младост и на који начин су еволуирала ваша читања Шекспира са студија наспрам данашњих? Да ли нам Шекспир поручује да је генерацијски јаз могуће превладати или се решење крије у томе да свет остаје на младима?

З. Б. Н.: Ово што сте Ви изговорили на крају свог питања по многим је управо Шекспирова последња реч. Последње дело које је написао је „Бура“. Последња четири дела су трагикомедије „Перикле“, „Симблин“, „Зимска бајка“ и „Бура“. И у свима су сукоби зачети или остварени у родитељској генерацији, родитељи су забрљали, у њиховој генерацији је тај зачетак трагедије у „трагикомедији“. Генерација деце је та која би требало да исправи „време које је изашло из зглоба“, баш као Хамлет, али разлика између трагедија и трагикомедија је у томе што је у трагедијама приказана непоправљивост, а у трагикомедијама се приказује могућност обрта, позитивног преокрета, и то у генерацији деце... Њима се даје шанса да поправе свет, дакле, да „на младима свет остаје“.

Питање је само колико су родитељи „забрљали“, то јест родитељска генерација. Наша тренутна цивилизацијска ситу-

ација изгледа да смо много забраздили... у етичком смислу, у еколошком, у нормама међуљудских односа, у односу према материјалном, у односу према (без)духовности... но, не желим да се препустим песимизму, кад ме већ питате, у младости су ме звали Миранда. Знате оно „О, врли нови свете“, а не види какви су то људи којима се она диви, какав је то свет. Али, као што рекох, црно и бело је у свима нама, Мирандин отац Просперо, учени племенити бели маг, каже за Калибана, анимално биће, роба: „Овог створа мрака признајем за свог“... Морамо видети и светлост и мрак, и морамо прихватити да људски живот и људско биће чине и светлост и мрак.

СКЛВ: Више Шекспирових драма прави су пример драма трансформације. Многи Шекспирови ликови досежу ступањ делатне интеграције и потпуне зрелости баш после доживљавања драстичних индивидуалних промена. Мислите ли да је промена која води у неизвесност оно што заправо може предупредити фатализам и да је ово нешто што се може применити и што се тиче питања заједнице? Да ли нам Шекспир и о томе нешто поручује?

З. Б. Н.: Да, то би био добар наслов за студију о неким Шекспировим делима – „драма трансформације“. То се може односити на принца Хала из дводелне историјске драме „Хенри IV“ и њеног наставка у „Хенрију V“. Шекспир је био као савремени аутори блокбастера, кад би видео да публика нешто воли, производио је још... Те три драме су, збиља, нешто попут ренесансног билдунгсромана, икада је реч о „делатној интеграцији“, можда је само ту у потпуности остварена. Ликовима из комедија и трагикомедија је дата шанса, полазиште за делатно саживљавање са светом, али не знамо да ли ће је остварити – ту нам се нуди отвореност краја.

Хамлет је такође млади човек који се мења. Он у психолошком смислу еволуира од неодлучног меланхолика до делатног учесника у двобоју за који је спреман да прихвати сваку неизвесност и сваки исход. Али ту је на делу трагичка иронија... Кад се коначно оспособио за живот и довољно очврснуо, више није било прилике... и сам је страдао. Корделија је млада жена која се мења, Лир је старац који се мења; трансформација, дакле, није ограничена само на младе, али ни Корделија ни Лир,

као ни Хамлет, не добију шансу да поживе промењени. Ту смо суочени са тишином трагичког.

СКЛВ: Да ли Вам се чини да се успех Шекспирових трагедија огледа у могућности човека да се уздигне до дионизијског или је емпатија та која буди катарзу? Са судбинама којих Шекспирових трагичних јунака мислите да је најлакше могуће да саосетимо?

З. Б. Н.: Дионизијско је у Хамлету видео Ниче. Али пре свега када је реч о „правом сазнању“, „погледу у ништавило“, „погледу у језиву истину“, „погледу у суштину ствари“, што све, по Ничеу, спречава делање.

Шекспирова трагедија није „дионизијска мистерија“, али у нечему можда и јесте. Она нас суочава са ужасом, тешким, пред којим се занемим, али једну ствар најчешће заборавимо. Као што се после античких трагедија изводила сатирска игра, тако је на Шекспировој прозорници, у његово време, после трагедија следила „дига“, народни плес који би извели глумци који су управо поумирали на сцени. Својеврсно симболичко потврђивање живота, којег дуго, дуго нисам била свесна. Дионизијска је Шекспирова уметност утолико што је, као што каже Ниче, „лечењу вична чаробница“, што гађење на свет и бесмисао постојања претвара у узвишено искуство и представе с којима се може живети, парафразирам Ничеа из „Рођења трагедије“. Ето катарзе...

Емпатија постоји када су ликови „слични нама или бољи од нас“, као што каже Аристотел. Шекспирови ликови су слични нама јер су прамодерни, јер је у њима зачетак модерности, зачетак људскости у свету без Бога, без богова...

Мислим да је модерној субјективности, а поготово постмодерној, најближи Хамлет.

СКЛВ: Поменули сте да је пре неколико година на Филолошком факултету један наш колега одбранио докторску дисертацију која се бави рецепцијом Шекспира у видео-игрицама. Можете ли нам рећи о чему је заправо реч?

З. Б. Н.: Није реч о дисертацији. Колега Стефан Алидини је на докторским студијама написао један обиман испитни рад,

такорећи научну студију о једној интерактивној игрици која користи заплет трагедије „Хамлет“, тако што се он у интерактивном смислу преобликује, у зависности од тога који од понуђених потеза играч одабере, заплет се мења, ликови се мењају, исходи се мењају... Испитао је и читав феномен коришћења књижевних мотива, ликова, заплета у креативној индустрији игара. Шекспир је ту међу најприсутнијим ауторима. Неко би рекао „тако му и треба“, и сам је у великој мери преобликовао дела других писаца. Непогрешиво је препознавао драмске потенцијале у другим жанровима и обилато се користио тим поступком. Он је текстове преводио из жанра у жанр, из епохе у епоху, а њега преводе у друге медије...

СКЛВ: Мислите ли да деконструкција може бити плодан приступ за тумачење Шекспирових дела?

З. Б. Н.: Наравно! Шекспир је деконструкциониста *avant la lettre*. Има ли бољих примера „кондензације двоструког смисла“ од његових игара речима, „sun/son of York“, *naught/pought...* Деридина *différance, par excellence...* Има ли бољих примера за *mise-en-abyme* од његових драма-у-драми, позоришта-у-позоришту, бољих полигона за испитивање метатеатралности у ренесанси? Толико тога „парергонално“, у прологима, у епилогима... Као што рекох, у одговору на претходно питање, и сам је деконструисао, па је помало и заслужио деконструкцију као стратегију тумачења и приступа тексту...

СКЛВ: Хамлет је свакако један од најпознатијих и најтумаченијих Шекспирових ликова, ако не и најтумаченији Шекспиров лик. Која читања „Хамлета“ су на вас оставила снажан утисак?

З. Б. Н.: Филм Григорија Козинцева из 1964, са Инокентијем Смоктуновским у главној улози, музику за тај филм написао је Дмитриј Шостакович, представа Питера Брука из 2000. у париском позоришту *Bouffes du Nord*, Хамлета је играо Ејдријан Лестер (*Adrian Lester*), филм Мајкла Алмереиде из 2000, млади Итан Хоук (*Ethan Hawke*) као Хамлет; тумачење Хамлета Лава Виготског, у књизи „Психологија уметности“ (Нолит 1975), Гринблатова студија „Хамлет у чистицишту“ (*Stephen*

Grenblatt, *Hamlet in Purgatory*), читање Хамлета Хјуа Грејдија у књизи „Шекспир, Макијавели, и Монтењ“ (Hugh Gradu, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne*), читање Јуана Фернија (Ewan Fernie) у књизи „Стид код Шекспира“ (или срамота, морала бих добро да размислим ако бих преводила наслов „Shame in Shakespeare“)... и најзад, а не најмање важно, штавише, можда и најрелевантније за овај наш тренутак: Небојша Глоговац у Југословенском драмском позоришту 2016, „Хамлет“ у режији Александра Поповског.

Интервју водила Тамара Попов

Технички директор
Иван Праштало

Уредништво
Урош Микић
Предраг Нуркић
Миња Томић

Лектура
Сергеј Аврамов

Лого
Урош Ристановић

Насловна страна
Ана Поповић

