



МАТИЦА СРПСКА
Одељење за књижевност и језик
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

Главни уредник
Проф. др Исидора Бјелаковић

Рецензенти
проф. др Александра Јовановић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
проф. др Милена Каличанин,
Филозофски факултет Универзитета у Нишу
доц. др Александра Вукотић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту Матице српске
Жанровска укњижења српске и англофоне књижевности
који финансирају Министарство просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије и
Покрајински секретаријат за високо образовање и
научноистраживачку делатност

Штампање ове књиге финансирани су
Покрајински секретаријат за високо образовање и
научноистраживачку делатност и
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и
односе са верским заједницама

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2022

ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ 3

Преводна рецепција и књижевнотеоријска
интерпретација

Уредници

Проф. др Владислава Гордић Петковић

Проф. др Зоран Пауновић

НОВИ САД

2022

САДРЖАЈ

Предговор	7
Младен М. Јаковљевић СЕР ОРФЕО: ПРЕВОД У СТИХУ И КОМЕНТАР	11
Марија В. Лојаница ПАРАЛИТЕРАРНИ ЕПОС БОРИСЛАВА ПЕКИЋА	37
Stefan S. Žarić FUNKCIONALNOST MODE I SCENSKOG KOSTIMA U KONSTRUISANJU ŽENSKIH LIKOVA U <i>HAMLETU</i> VILIJAMA ŠEKSPIRA	51
Nataša V. Gojković POTRAGA ZA IDENTITETOM: MOĆ LAŽNIH PREDAKA I STVARNE PRIRODE U ROMANIMA RADOŠLAVA PETKOVIĆA I TOMASA HARDIJA	69
Драгана Ђ. Којић УТИЦАЈ ПАТРИЈАРХАТА НА ЕМАНЦИПАЦИЈУ ЖЕНА ТОКОМ 19. ВЕКА У РОМАНИМА МИЛИЦЕ МИЋИЋ ДИМОВСКЕ И ТОМАСА ХАРДИЈА	97
Tatjana B. Milosavljević Mijučić CHANGING THE (HI)STORY: FROM POSTCOLONIAL TO BLACK BRITISH LITERATURE	113
Viktorija Krombholz i Bojana Vujin SPEAK OF THE DEVIL, BUT MAKE IT FUNNY: HUMOUR, DIVINITY, AND BLASPHEMY IN <i>GOOD OMENS</i> AND <i>FEAR AND SERVANT</i> ...	129
Владимир Д. Папић БРИТАНСКО-СРПСКИ ПОРОДИЧНИ ЦИРКУСИ (<i>ТАЈНИ ДНЕВНИК АДРИЈАНА МОЛА (13¼ ГОДИНА)</i>) СЈУ ТАУНЗЕНД И ОВО ЈЕ НАЈСТРАШНИЈИ ДАН У МОМ ЖИВОТУ ЈАСМИНКЕ ПЕТРОВИЋ ..	145
Аријана Лубурић Цвијановић „ТАМНА СТРАНА МЕСЕЦА”: О ДАЛЕКОЈ ОБАЛИ КАРИЛА ФИЛИПСА	153

ПРЕДГОВОР

Трећи по реду зборник радова посвећен темама англофоне и српске књижевности сада је пред читаоцима, те вреди изнова поменути који су мотиви и приоритети пресудно утицали на покретање пројекта *ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ: Преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација*, који смо почели да реализујемо пре безмало једне деценије.

Пројекат је вођен у три циклуса: од 2013. до 2016, потом од 2017. до 2020, и текући пројекатски циклус траје од 2021. године па све до краја 2024. Мотив за покретање истраживања био је приоритет да се проуче знани и незнани, очекивани и ненадани, додири и сучељавања жанрова, поступака и тема српске књижевности и књижевности која настаје на енглеском језику, где год он све бивао заступљен као медијум уметничког стварања. Циљ који је пројекат поставио био је и да се представи и анализира књижевнокритичка рецепција најважнијих дела књижевности писане на енглеском језику, како оних која настају током двадесетог века, тако и оних која настају у првој деценији двадесет првог века; да се истраже интеркултурне и интертекстуалне везе српске књижевности са англофоним књижевностима, у светлу чињенице да академска филологија предано негује проучавање књижевне рецепције као једну од важнијих области којима се омогућава улазак у сфере разумевања удаљених светова; да се препознају и истраже утицаји које су културе и књижевности енглеског говорног подручја извршиле на српску, делом захваљујући критичким и теоријским написима српских писаца, уметника и научника.

У трећем зборнику који је произашао из пројекатских истраживања заступљени су аутори са Филозофског факултета у Новом Саду, Педагошког факултета у Сомбору, Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици и Филозофско-уметничког факултета у Крагујевцу, а прихваћени су и радови студената мастерских и докторских студија Филозофског факултета у Новом Саду, који тек почињу да се баве истраживачким радом у сфери компаративне књижевности. У прилозима се проучавају дела временски, жанровски и поетички разноврсног

корпуса: дела Вилијама Шекспира, Борислава Пекића, Томаса Хардија, Радослава Петковића, Милице Мићић Димовске, Мирјане Новаковић, Сју Таунзед, Карила Филипса и Јасминке Петровић.

Први део зборника посвећен је преводу једне од три сачуване верзије средњовековне енглеске поеме *Сер Орфео*, и њеној анализи. Аутор превода и коментара превода је Младен Јаковљевић, сарадник на пројекту *Жанровска укришћања српске и англифоне књижевности* од 2018. године. Српској културној јавности сада се први пут представља поема дуга шест стотина стихова, преузета из једне од три сачуване рукописне верзије, верзије нађене у рукопису Охинлек. Тема ове приповести у стиху је транспоновање митског јунака Орфеја у средњовековни контекст, што је класичном миту додало нове димензије значења, а нашој читалачкој публици пружило прилику да стекне додатни увид у вишезначност елемената класичне, хришћанске и келтске митологије.

У раду посвећеном *Ајланијиди* Борислава Пекића Марија Лојаница проблематизује Пекићево схватање литературе антропоцентризма и хуманитета, и анализира овај роман као пример метафизичке детективске прозе. Ауторка скреће пажњу да је сам Пекић указао на „спој негативне утопије, класичног епа и савремене истребљивачке драме” као концепцијске основе романа, те је, сходно томе, *Ајланијиди*, сама по себи књижевно пропитивање инхерентног антагонизма на релацији природа–цивилизација, који је, како истиче ауторка, узрочник дестабилизације категорије хуманитета и, консеквентно, тоталне дехуманизације

Стефан Жарић нас бираним теоријским рефлексима уводи у свет моде и сценског костима, бавећи се код нас готово неприсутном темом визуелне презентације женских ликова у савременој сценској продукцији Шекспировог *Хамлеја*. У зависности од продукције и костимографске интерпретације, подсећа Жарић, систематична анализа костима Шекспирових драма подразумева познавање превасходно система моде и културе одевања у сфери времена и простора о којима Шекспир пише, али донекле и моду Шекспировог времена, потом моду времена и простора у које је интерпретација измештена, те конвенције елизабетанског сценског костима и позоришног костима уопште.

Теме идентитета су проблематизоване као контрастирање лажних предака и стварне природе у романима Радослава Петковића и Томаса Хардија, које анализира Наташа Гојковић: она истиче тематске и мотивске везе наведених представника српске и англифоне књижевности. Када је реч о романима *Судбина и коментари* и *Тес од рода Д’Ербервила*, упркос томе што их дели цео један век, најочигледнија заједничка нит, а из које се даље плету судбинска питања и могући одговори, по мишљењу ауторке, то је што јунаци ова два романа присвајају туђе претке зарад улепшавања и оплемењивања

сопственог порекла, или пак ненадано откривају своје давно заборављено аристократско порекло.

Драгана Којић изучава утицај патријархата на еманципацију жена током XIX века, усредсређујући се на роман Милице Мићић Димовске, *Последњи заноси МСС*, који је фикционализована биографија велике песникиње, у раној младости уважаване а потом занемарене и заборављене. Животни пут уметнице пореди се са судбином Хардијевог романа *Тес од рога Д'Ербервила*.

Татјана Милосављевић Мијучић дефинише феномен „црне британске књижевности” социоисторијски, тематски, мотивски и поетички, резимирајући информативан и сугестиван преглед њених водећих представника и формулишући поставке марксистичке теорије и критике капитализма као кључне елементе у критичком приступу овим делима, док Викторија Кромхолц и Бојана Вујин у свом раду проводе контрастивну анализу приповедне прозе и њених конвенција, фокусирану на употребу хумора, усредсређујући се на проблематизовање комичног, божанског и blasphemичког аспекта текста у романима *Добра њредсказања* Терија Прачета и Нила Гејмана и *Страх и њејов слуја* Мирјане Новаковић.

Владимир Папић износи упоредну анализу два омладинска романа из англофоног и српског књижевног контекста: то су *Тајни дневник Адријана Мола* Сју Таунсенд и *Ово је најстарији дан у мом живоју* Јасминке Петровић, а као везивно ткиво између два дела која се усредсређују на ликове адолесцената послужили су превасходно породични односи, али и теме усамљености, неприлагођености, психосексуалних промена које доноси одрастање.

Мозаична студија Аријане Лубурић Цвијановић посвећена је роману *Далека обала* британског аутора карипских корена Карила Филипса, првом делу овог признатог прозног и драмског писца које је преведено на српски језик 2020. године. Поред анализе романа, полифоне саге о неприхватању различитости у којој се сустичу гласови жена и мушкараца, староседелаца и странаца али и супротстављају визуре Европе и Африке, ауторка ће нам омогућити увид у структурне специфичности текста који одликује асинхрон временски ток. У прилогу рада је транскрипт разговора са Карилом Филипсом у оквиру 14. међународног фестивала прозе Прозефест.

Од средњег века и Шекспировог позоришног костима до црне британске прозе, од адолесцентске књижевности до футуристике и фантастике, трећи зборник *Жанровска укршћања* покушао је да обједини најочљивије специфичности на пољу дијалога и преплитања српског књижевног стваралаштва и англофоне литературе. У нади да напори нису били узалудни, уредници желе да изразе захвалност Матици српској на спремности да подржи овај пројекат и резултате истраживања.

Младен М. Јаковљевић*
Филозофски факултет
Универзитет у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици
Србија

СЕР ОРФЕО: ПРЕВОД У СТИХУ И КОМЕНТАР

Сажетак: Песма *Сер Орфео*, настала крајем тринаестог или почетком четрнаестог века у подручју Вестминстера-Мидлсекса, значајно је дело енглеске средњовековне књижевности чијим преводом њене особености, утемељене у једном специфичном културноисторијском контексту, постају доступне и публици из српског језичког и културног простора која није у могућности да о њима чита и слуша на језику на којем је песма записана. Комплексна митска парадигма испевана уплитањем елемената класичне, хришћанске и келтске митологије отворила је перспективе за опширну анализу и тумачења на енглеском језику, што потврђују бројни радови и поглавља о значењима и вишезначностима епизода из овог дела. Стиховани превод *Сер Орфеа* отвара такве перспективе за читања и тумачења и на српском језику.

Кључне речи: Сер Орфео, енглеска средњовековна књижевност, рукопис Охинлек, бретонска песма, стиховани превод на српски.

Енглески средњовековни текстови значајан су извор информација о једном добу, простору, култури и уметности. О њима се много тога још увек открива, па су они уједно и велики извор непознаница и дилема. Дела су од једног до другог извођача и писара преношена без податка о аутору, будући да у средњем веку концепт ауторства какав данас знамо није постојао, због чега околности, место, чак и време настанка и записивања често остају обавијени велом тајне. Таква дела пружају мноштво могућности за тумачења, у вези с којима истраживачи и критичари остају неусаглашени.

Када је дело на страном језику, онда бројни читаоци који тај језик не знају остају ускраћени за књижевне вредности и лепоту, па и загонетности

* mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

таквог дела. Превод им омогућава да се упознају са делима енглеске средњовековне књижевности која би им иначе остала недоступна. *Сер Орфео* (енгл. *Sir Orfeo*), дело непознатог аутора настало крајем тринаестог или почетком четрнаестог века, један је од бисера енглеске средњовековне књижевности чије вредности завређују пажњу овдашње читалачке публике.

У песми *Сер Орфео* преплетено је више митова. У основи је класични мит о Орфеју, на шта и наслов упућује. Овај мит је захваљујући Вергилијевим, Овидијевим и Боетијевим делима био добро познат у средњем веку, када је тумачен у хришћанском контексту. На пример, Орфејево освртање и губитак Еуридике тумачени су у контексту искушења и греха, сам Орфеј добија обележја Христа, а његова судбина тумачена је као прича о искупљењу. Ипак, догађаји описани у песми не дешавају се у древној Грчкој него у средњовековној Енглеској. Уз то, у ову већ комплексну маску, примећује Џеф Рајдер, песник који је певао *Сер Орфеа* уводи келтску парадигму успешног одласка у онострано (енгл. *Otherworld*), које није ни Хад ни Пакао ни Небо, али у извесном смислу представља све њих истовремено. Као резултат оваквог споја више митских парадигми настао је „хибридни супермит” (Rider 1988: 356).¹

Уводни стихови песме *Сер Орфео* наводе да је њено порекло у „баладама уз харфе певаним” (3)² у Британији.

У Британији³ те су баладе
срочене и потичу оданде,
о пустоловинама су давним,
у британским стиховима славним. (13–16).⁴

Претпоставља се да је песма настала на основу изгубљене бретонске песме о Орфеу (*lai d’Orphei*), која се помиње у неколико витешких романа на старофранцуском из дванаестог века. Стихови идентификују песму као пример бретонске баладе или приче у стиху (*Breton lai*), односно као *леј*, специфичну врсту енглеске и француске средњовековне песничке форме извођене уз харфу. Ово је релативно кратка форма, најчешће се састоји од неколико стотина стихова, прожета је натприродним елементима из келтске

¹ Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора овог текста.

² Даље у тексту бројеви у загради након навода из песме означавају број стиха, односно стихова.

³ Breteune – на средњоенглеском острво на којем се налазе Енглеска, Шкотска, Корнвол и Велс, али и Брегања, позната некад и као Мала Британија, данас полуострво на западу Француске (MED: Breteune).

⁴ In Breteyne this layes were wrought, / First y-founde and forth y-brought, / Of aventours that fel bi dayes, / Wherof Bretouns maketh her layes.

митологије и углавном испева приче о љубави и витештву. Најстарији сачувани примери, из друге половине дванаестог века, приписују се француској песникињи Марији Француској (Marie de France), која је писала највероватније на енглеском двору. Бретонске приче у стиху прилагођаване су и превеђене на енглески језик и убрзо су постале веома популарне.

Средњовековни витешки романи у стиху (енгл. romance), подсећа нас Лонгсворт, обитавају у два света – намењени су и читању од стране аутора, али и извођењу од стране минстрела који путују од једног места до другог (Longsworth 1982: 1). У таквим околностима, песничка дела временом би претрпела бројне промене. Варијације и детаље су уносили и додавали извођачи, док су стихови путовали од уста до уста, од једног места извођења до другог. Измене су настајале и приликом записивања, од стране писара, или због постојања више записа начињених на више места, из више извора, неретко са временском дистанцом.

Постоје три верзије *Сер Орфеа*, доступне у три сачувана рукописа.⁵ Најстарија и најдужа је она у илуминираном рукопису насталом између 1330. и 1340. године, познатом под називом Охинлек (Auchinleck),⁶ названом по Александру Бозвелу, Лорду Охинлеку, у чијем је поседу рукопис био и чији се потпис налази на њему. Рукопис Охинлек пружа значајне информације о писмености и књигама у Енглеској у раном четрнаестом веку, будући да га чине текстови за које се верује да су били намењени ученим читаоцима, мада не нужно онима који су били припадници највишег слоја друштва. Други рукопис, с почетка петнаестог века, познат је као Харли (MS Harley 3810), док је трећа верзија *Сер Орфеа* део рукописа Ашмол (MS Ashmole 61, односно Bodleian 6922) и сматра се да је записана након 1488. године (Bliss 1966: ix–xiii; Laskaya – Salisbury 1995; Tolkien 2006: 14).

Три верзије текста се разликују. А. Џ. Блис сматра да верзија у рукопису Охинлек, која се састоји од 604 стиха, није значајно другачија од оригинала и да га релативно веродостојно представља (Bliss 1966: xv). Верзија у рукопису Харли, коју чини 509 стихова, значајно је краћа и, с једне стране, има доста изостављених делова док, с друге стране, садржи релативно мало додатих елемената у односу на верзију у рукопису Охинлек. Верзија из рукописа Ашмол је, како Блис примећује, са своја 603 стиха чудан spoj – има мање изостављених делова у односу на верзију из Охинлека, али више додатих елемената него она из рукописа Харли.

⁵ Откривени су и фрагменти четврте верзије (*King Orphius*) на средњошкотском (Longsworth 1982: 3).

⁶ Рукопис се чува у Националној библиотеци Шкотске (National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1). За више детаља погледати текстове А. Џ. Блиса (Bliss 1951; Bliss 1966).

Све три наведене верзије, сматра Лонгсворт, једнако су аутентичне реализације наведене приповести у стиху јер оне, упркос разликама, причају исту причу на исти начин, мада са значајним варијацијама. Наиме, *Сер Орфео* је пример равнотеже коју су извођачи и писари очували између елемената песме, у смислу да нису мењали оно што њене верзије у суштини чини једном причом (Longworth 1982: 3–4). Ни за једну од три верзије не може се рећи да је аутентична или права, али често се узима у обзир и анализира она из рукописа Охинлек.

Верзији из рукописа Охинлек недостаје почетак, будући да је претходна страница исечена и изгубљена. Имајући у виду број стихова по страници и илуминацију која би пратила почетак, А. Џ. Блис, приређивач издања *Сер Орфеа* из 1966. године, сматра да недостаје 38 стихова. Блис је навео да се, зарад реконструкције, прва 24 стиха могу преузети из пролога *Песме о Фрејни* (*Lay le Freine*)⁷, која ни сама, такође део рукописа Охинлек, није сачувана у целости, а да се преосталих 14 могу реконструисати преузимањем из верзија текста у рукописима Харли и Ашмол. Ипак, примећују Ласкаја и Салсбери, Блис прати само првих 12 стихова из *Песме о Фрејни* док других 12 реконструише превасходно из рукописа Харли, користећи стихове 13–24. Четрнаест стихова, између 24. и 39. стиха, који описују сер Орфеову музичку вештину, реконструисани су на основу рукописа Харли (од 46. стиха надаље). Блис је сматрао да похвале сер Орфеовом музичком умећу треба да претходе стиху 39. Ласкаја и Салсбери прате ову Блисову реконструкцију, као и приложени преведени текст у овом раду, мада неки уредници уводе само прва 24 стиха из *Песме о Фрејни* (Laskaya – Salisbury 1995).⁸ Не постоје поуздани докази, а тиме ни сагласност међу критичарима, које је дело „позајмљиво” пролог, *Сер Орфео* од *Песме о Фрејни* или она од *Сер Орфеа*, али на основу језичких карактеристика и начина како оба текста одлажу откривање кључних чињеница градећи тако напетост, Блис разматра могућност да су оба дело истог аутора, што и Толкин наводи као прихваћен став, чиме би дилема које је дело „преузело” пролог изгубила на значају (Bliss 1966: xlvii; Tolkien 2006: 14).

Овако реконструисана верзија *Сер Орфеа* из рукописа Охинлек састоји се од 604 стиха, римованих куплета у тетраметру. Приликом превођења био је изазов одржати равнотежу између пренетих значења и ритма оствареног стихом са оваквим бројем слогова. Захваљујући особеностима енглеског језика у изворној верзији текста, бројни стихови имају свега једну двосложну реч, или су чак све једносложне. На пример:

⁷ О девојци названој по дрвету јасена (*frêne* у савременом француском). У питању је превод песме Марије Француске (*Lai le Fresne*).

⁸ У преводу на савремени енглески Џ. Р. Р. Толкин стихове 33–46 преноси из рукописа Харли (Tolkien 2006: 14).

In al the warld was no man bore (33)
 When miri and hot is the day (58)
 As, as sone as sche gan awake (77)
 That her quen awede wold (87)
 Is al wan, as thou were ded (108).

Дакле, на енглеском је било могуће употребити више појединачних речи у таквом стиху и самим тим пренети више значења, уз остварен карактеристичан ритам.

Ипак, неопходно је било узети у обзир разлике између српског и енглеског језика, односно чињеницу да је у енглеском у употреби већи број једнословних и двословних речи него у српском језику, у којем постоје и падежи, што нужно подразумева више речи са више слогова. Из тог разлога, стих у преводу има десет слогова. Увођењем још два слога постало је могуће употребити више речи у стиху, као и више речи са више слогова, што је следствено отворило више могућности за риму, уз очекивано више простора за верније преношење значења стихова на српски језик. Превод је било могуће урадити и у стиховима сачињеним од осам слогова, али то би неминовно захтевало поједностављивање, скраћивање, па и изостављање у преводу неких сегмената стиха, односно речи, или нијанси значења, што би као резултат свакако имало динамичнији текст, али такав да би у смислу пренетих значења и верности он свакако био значајно сиромашнији.

Блис наведена 604 стиха структурно дели у целине. Од 1. до 56. стиха је пролог, након којег следе три дела готово једнаке дужине: први од 24. до 194. стиха, други од 195. до 476. стиха и трећи од 477. до краја. Сам пролог такође се састоји од три сегмента: први идентификује песму као *леј* и уводи публику у природу приче о сер Орфеу, други хвали сер Орфеа као изузетног харфисту, док га трећи описује као краља високог рода чија је супруга Хеуродика отелотворење врлине.

У првом делу краљица Хеуродика, сер Орфеова супруга, једног лепог мајског јутра одлази са пратиљама у воћњак где задрема под гранама једне воћке. Тек када прође подне, буди се уз крик, ужаснута и махнита, али прави разлог њеног стања остаје непознат. Пратиље доводе помоћ, она бива пренета у своје одаје, зову сер Орфеа и тек у његовом присуству она открива шта се збило. Уснила је да ју је вилински краљ одвео на коњу до своје предивне палате, а потом је вратио у воћњак и наредио јој да се следећег дана мора вратити под исту воћку и кренути са њим, иначе ће је рашчетворити и свеједно одвести. Мада наредног јутра сер Орфео води бројне витезове да заштите краљицу, сав труд и сила показали су се узалудним јер краљица нестаје.

У другом делу сер Орфео напушта престо и све привилегије владара средњовековног краљевства и именује намесника, уз упутство да у случају његове смрти парламент изабере новог краља. Заоденут огртачем ходочасника, сер Орфео са харфом одлази у дивљину, где су животиње и звери очаране његовим умећем свирања. У шумама би често видео вилинског краља како лови са свитом и једном приликом, након десет година лутања, у једној таквој свити препознаје Хеуродику. Пратећи их, сер Орфео доспева у домен оностраног, келтски спој света мртвих и вилинског краљевства где му, очаран његовом изведбом на харфи, вилински краљ обећава да може узети шта год пожели као награду. Сер Орфео тражи да поведе Хеуродику. Вилински краљ сматра да не пристају једно другоме, али позван да испоштује обећање ипак попушта и сер Орфео се са супругом враћа у свет људи.

У трећем делу, сер Орфео и Хеуродика стижу у своје краљевство. Прерушен у убог харфисту, сер Орфео се распитује о околностима и сазнаје да намесник и даље влада. Сер Орфео га среће, моли га за милост а овај, не препознавши га, позива га у двор где сер Орфео очара све присутне својом музиком. Тек када се увери у намесникову оданост и истинску жал показану након што му је саопштио да је њихов краљ страдао, сер Орфео открива свој идентитет.

Ова кратка и загонетна прича у стиху пружа мноштво могућности за тумачење, нарочито у вези са Хеуродикином отмицом, разлогом Орфеовог одласка у самоизгнанство и тумачењем природе и улоге вилинског света. Кенет Р. Р. Грос Луис, рецимо, оспорава Блисову тврдњу да је други део песме о потрази јер сматра да ње уопште нема. Он сматра да је за разумевање намере аутора кључно то да сер Орфео уопште не планира потрагу јер и не очекује да ће наћи Хеуродику. Овакав закључак поткрепљује његовим речима:

Да жив ја нисам, кад сазнате ви,
онда се овде окупите сви
да изаберете новог краља (215–217).⁹

Уз то краљ је, примећује Грос Луис, „у изгнанству” (493)¹⁰ и ниједном током тако проведених десет година он не тражи активно Хеуродику, него је случајно види с групом дама у лову. Он не долази њој, као други орфејски јунаци, него је она, из неког разлога, доведена њему, а још једну потврду да Орфео не иде у изгнанство због Хеуродике Грос Луис проналази у одсуству дворског, витешког поимања љубави (Gros Louis 1967: 246–247).

⁹ And when ye understond that y be spent, / Make you than a parlement, / And chese you a newe king.

¹⁰ en exile.

Ипак, треба имати у виду да, када му Хеуродика саопшти да одлази јер „тако мора бити” (126)¹¹, сер Орфео узвраћа речима:

Куда ћеш отићи, и код кога?
 Ма где отишла бићу крај тебе,
 куд д-идем, имаћу те уз себе. (128–130).¹²

Сер Орфеово одрицање од свега и одлазак у вољно изгнанство, то јест испаштање, „замену за смрт” и „живот који наликује смрти” Грос Луис види као начин да се у фокус стави уметност, што потврђује чињеница да, док је у дивљини, звери не обраћају пажњу на њега него искључиво на његову музику (Gros Louis 1967: 247–248). Фелисити Риди такође указује на везу са уметношћу, у контексту начина на који се преносе унутрашња осећања. Попут уметности, која се бави видљивим – гестовима, поступцима и говором, сер Орфео се ограничава на искуства која су спољашња, видљива, из чега проистичу снага песме, њена драматична сила, живописност и ефекат неизвесности. Повратак просјака на положај краља, којим је обележено поновно успостављање радости и задовољства, Риди сматра потврдом става да је одлазак у изгнанство одраз стања ума (Riddy 1976: 10–11, 14).

Трансформацијом Орфеја у сер Орфеа, запажа Грос Луис, аутор није просто пренео јунака класичног мита у средњовековни контекст него је додао нову димензију миту – Орфејев материјални живот није се променио, док сер Орфео доживљава потпун преокрет у животу, укључујући губитак положаја краља. Уз то, нико и ништа не обраћа пажњу на њега током боравка у дивљини, када сер Орфео спознаје колико мало значи бити краљ (Gros Louis 1967: 247–248). Одлуку да без ичега крене у дивљину, па и у потрагу, можемо тумачити у контексту чињенице да је вилински краљ својом магијом победио њега и његову војну силу од хиљаду витезова, који нису били довољни да спрече Хеуродикину отмицу. Овим је показано да краљева физичка сила и материјална моћ нису довољне да краљицу сачува, а самим тим ни да је пронађе. Можда управо зато краљ све оставља и креће у потрагу као убоги човек, без ичега, поневши само своју харфу као симбол музичког умећа у којем му нико није раван. Готово налик Шекспировом Лиру, сер Орфео пролази кроз искушење и са места узвишеног краља пада у положај испосника зарад враћања правим вредностима.

Уз вилинског краља и вилински свет, *Сер Орфео* садржи и друге добро познате келтске фолклорне мотиве. Још је Китриц, поредџи стихове *Сер Орфеа*

¹¹ for y mot go.

¹² Whider wiltow go, and to whom? / Whider thou gost, ichil with the, / And whider y go, thou schalt with me.

са другим средњовековним песмама, издвојио неке од њих. На пример, Келти су волели да описују краљеве и принчеве као умешне харфисте. Такође, у енглеској песми припадници вилинског народа нису ни налик малим, зловним гномима из германске митологије, него су леви, високи, људске висине, што је одраз келтске имагинације (Kittredge 1886: 186–188). Уз вилински свет, ту су и губитак партнера, брзоплето обећање, одлазак и повратак, као и провера намесникове оданости (Laskaya – Salisbury 1995). Блис указује на везу описа боравка у дивљини са класичним изворима, али примећује да треба имати у виду и келтску традицију дивљака у шуми (Bliss 1966: xxxvii). Улазак у вилинско краљевство и његов опис одговарају бројним келтским легендама, уснула краљица под дрветом чест је мотив у бретонским причама у стиху, а они који су уснули или прилегну под дрво препуштају се моћи вилинског света (Bliss 1966: xxxv). Када сер Орфео дође у вилински онострани свет, затиче Хеуроидуку уснулу под дрветом, што потврђује значај утицаја вилинског света и његове магије.

Вилински краљ и свет у тесној су спреси са магијом, чије је постојање у средњем веку прихватано као чињеница. Ипак, у средњовековном хришћанском контексту, вилинска магија не може се просто довести у везу са позитивним или негативним силама. Магија је значајан елемент и индикатор прожимања народних веровања и тада већ доминантне хришћанске вере, али „магија и магијске праксе биле су део средњовековног хришћанства”, што показују и друга средњовековна дела, као што је *Сер Гавејн и Зелени вилијез* (Јаковљевић 2018: 211). У Енглеској су до позног средњег века знање и религијски, магијски и медицински ритуали и праксе били толико испреплетени да их није било могуће једноставно раздвојити и посматрати засебно (Saunders 2010: 10–13; Storms 1948: 1). Појава вилинског указује на присуство магије, али такође успоставља и оквир очекивања да ће морална питања чинити значајан елемент приче, напомиње Тара Вилијамс, имајући у виду то да је присуство вилинског света традиционално повезано са моралношћу, што је веза која функционише и код средњовековне и код савремене публике (Williams 2012: 538). Ипак, треба имати у виду да се вилинско не може тумачити једноставно и у складу са људским категоријама и поимањем моралности. У студији о магији у средњем веку Корин Сондерс (2010) указује на то да подела која се односи на црну и белу магију није примењива на вилински свет, будући да он чини потпуно другачију, засебну категорију натприродног за коју не важе принципи моралног и неморалног. Вилинско и вилинска магија суштински су аморални, не зна се шта доносе и чиме се руководе, због чега се из људске перспективе оваква магија може чинити произвољном, непредвидљивом и непоузданом, а самим тим и потенцијално опасном, али њена моћ је неспорна и не доводи се у питање.

Због одсуства везе са људима и њиховом магијом, као и због несталне природе, присуство вилинске магије, по Тари Вилијамс, може се тумачити у оквиру две традиције. По једној је вилинска магија аморална, док је по другој она дело оних који деле правду, често због неког људског неуспеха, или пак носи моралну поуку. Будући да вилински свет није ни у домену људског, али ни демонског и божанског, дистанца између вилинског и људског, сматра Вилијамс, парадоксално, омогућава сагледавање једног света као одраза другог (Williams 2012: 540). Треба имати у виду да такво сагледавање не подразумева поимање једног као пуки одраз другог у огледалу.

Комплексност њиховог међуодноса потврђује запажање Фелисити Риди да стварносни свет и вилински свет нису просто контраст један другоме. У *Сер Орфеу* вилински домен није представљен у негативном контексту – аутор чак показује чуђење и дивљење, једнако онеме које исказује према двору сер Орфеа и његове краљице. Гротескна „поставка” сачињена од појединаца одведених из света људи и доведених у вилински свет не приказује их у ужасу и патњи. Мада су неки приказани у стању у којем су напустили свет, укључујући и случајеве насилне смрти, то не утиче на спокој који је чак и тада присутан у песми (Riddy 1976: 5–6).

Сврха и улога чудновате, гротескне поставке отетих и одведених у вилински свет, очекивано, остају непознаница. Како примећује Хелен Купер, они који су натприродног порекла поседују знање о скривеним стварима захваљујући привилегованом облику свести другачијем од обичног начина размишљања, због чега малтене никада нису представљени њихови унутрашњи доживљаји и емоције, нити се сазнаје какви мисаони процеси воде таквом знању (Cooper 2004: 189). Њихова магија углавном није видљива, него су видљиви само њени ефекти – Хеуродика просто нестаје, а јахачи из вилинског света улазе у стену. Из тог разлога, нужна је спољашња манифестација природе вилинског, примећује Тара Вилијамс (2012: 541). Пример такве манифестације је и галерија отетих и одведених. Она просто постоји, не знамо њену сврху нити зашто су они који су у њој ту доспели, сем да су попут Хеуродике доведени вилинском магијом.

Неки су дошли добровољно, будући да спокојно спавају попут Хеуродике, док по стању тела других можемо закључити како су умрли, што наводи на закључак да су одбили позив вилинског краља. Ипак, управо они најочигледнија су потврда да се датој речи вилинског краља може веровати, због чега сер Орфео инсистира на обећању да може узети шта год пожели. Тара Вилијамс зато закључује да је галерија морални спектакл за публику, из два разлога. Прво, она показује да магија у вилинском свету није насумична и неконтролисана. Друго, она показује чудо, које подстиче публику да у моралном смислу сагледа вредности у људском друштву. Као одраз витешке етике

доведене до екстрема, галерија не наводи публику да одбаци витештво и све оно што витештво представља, него да размисли о његовим врлинама и ма-нама и донесе суд о моралности витешке етике (Williams 2012: 548, 552).

У односу људског и вилинског Доминик Бетлс идентификује културолошке разлике између норманских освајача и англосаксонског локалног живља. Како истраживања потврђују да су англосаксонски елементи у значајној мери опстали након норманских освајања, песма се може читати као пример очувања енглеског идентитета, чији је сер Орфео отелотворење. Док чекају вилинског краља, сер Орфеови витезови формирају зид од штитова као метод одбране од упада и напада против коњаника, којим песма опонаша војну кореографију норманских освајања (Battles 2010: 182–186). Бетлс идентификује и архитектонске елементе, методе изградње, делове и позиционирање замака као одраз односа између Нормана и англосаксонске популације. Мада и сер Орфео обитава у замку, његов је по структури више налик грађевини из времена пре освајања и налази се у средишту насеобине, што омогућава блискост са народом, физичку и духовну, за разлику од норманског замка, који би био на периферији насеобине и тиме удаљен од цивилне популације, због чега палата вилинског краља наликује месту у коме би обитавала норманска аристократија. Винчестер као седиште краља још један је симбол енглеске историје, културе и традиције јер је он место столовања краљева Весекса, укључујући Алфреда (Battles 2010: 188–191). Анализирајући изгнанство као део англосаксонске књижевне традиције, норманску традицију одласка у шуму у лов на коњима и друге паралеле, Бетлс показује да се надметање око једне жене и права на њу може читати као одраз сукоба између две културе и полагања права на територију.

Разматрајући процес алегоризације и ремитификације¹³ током читања средњовековног текста, Рајдер примећује да је немогуће закључити које верзије и тумачења мита о Орфеју је знао песник који је певао *Сер Орфеа*, али читање јасно показује добро познавање не само мита него и традиције текста који га садрже, те он не само што не пише у маниру редукционистичке средњовековне хришћанске традиције него настоји да причи врати митску амбивалентност и смисленост, што су многи критичари препознали (Rider 1988: 355).

¹³ Рајдер алегоризацијом сматра препознавање текста као мита, након којег следи тумачење одређеног значења, што је процес којим се од „ово значи нешто” стиже до „ово значи управо ово”. Алегоризација је интерпретацијска реакција на дискурс који се не поима као алегоријски, али се сматра да, уз дословно, пројектује друго значење или други ниво значења. Ремитификација је такође двостепен процес: први чини постојећа алегоризација, након чега следи реелaborација алегоризованог материјала којом се алегоризација показује као неадекватна, односно, од „ово значи много више од овога” стиже се до „ово просто значи” (вид. Rider 1988).

Хришћанском алегоризацијом прича о јунаку из класичног мита стављена је у хришћански оквир губитка и искупљења, у који је затим уведено келтско онострано, чиме су створени „хибридни супермит” и могућност тумачења у различитим контекстима, али интеракција различитих парадигми онемогућава алегоризацију поеме у само једном контексту (Rider 1988: 356). Како Рајдер даље појашњава, увођењем келтског материјала у мит, песник креира „вилинску атмосферу”, при чему се мора имати у виду да се вилинско у средњовековној књижевности не доводи у везу са ђаволима и ђаволским, па се на овај начин укида хришћанско тумачење. Ипак, келтизација хришћанске алегоризације једнако је неадекватно тумачење. Штавише, закључује Рајдер, песма се константно изнова ремитификује јер малтене свако читање оставља утисак да су она претходна била непотпуна.

Песничко умеће сачињавања стихова прожетих одјецима и елементима класичне, хришћанске и келтске митологије, као и бројним симболима, паралелизмима и контрастима, јасним и наговештеним, пружа прилику за разнородна тумачења. Захваљујући њима, *Сер Орфео* је нашао место у бројним критичким текстовима који, мада често несагласни у тумачењу елемента и епизода, сви потврђују да *Сер Орфео* заслужује пажњу критичара и читалачке публике.

Сер Орфео се стихованим преводом придружује делима енглеске средњовековне књижевности преведеним на српски језик. Ово дело долази из значајно другачијег културноисторијског контекста и управо зато може бити занимљиво овдашњим читаоцима и попут, на пример, *Сер Гавејна и Зеленој вишње* „пренети им богату слику не само о средњовековном него и о савременом друштву које у песниковој умешности, јунаковим дилемама, поетском богатству, садржајним амбивалентностима и вишезначностима може пронаћи бројне поруке и из њих извући значајне поуке” (Јаковљевић 2019: 107).

ИЗВОРИ

- Anonymous. *Sir Orfeo*. Bliss, A. J. (Ed.). *Sir Orfeo*. Oxford University Press, 1966.
- Anonymous. *Sir Orfeo*. Laskaya, Ann, Eve Salisbury (Eds.). *The Middle English Breton Lays*. Kalmazoo, Mich: Medieval Institute Publications, 1995. <<https://d.lib.rochester.edu/teams/text/laskaya-and-salisbury-middle-english-breton-lays-sir-orfeo>>, 13. 9. 2021.
- EB: *Encyclopaedia Britannica*. <www.britannica.com>, 13. 9. 2021.
- Mayhew, A. L., Walter W. Skeat (1888). *A Concise Dictionary of Middle English from A.D. 1150 to 1580*. Oxford: Clarendon Press. www.gutenberg.org/ebooks/10625
- MED: *Middle English Dictionary (1100–1500)*. University of Michigan. <<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>>, 13. 9. 2021.
- Tolkien, John R. R. *A Middle English Vocabulary*. Oxford: Clarendon Press, 1922.

ЛИТЕРАТУРА

- Јаковљевић, Младен. Магија, паганско и хришћанско у *Сер Гавејну и Зеленом вишезу*. *Зборник радова Филозофској факултетеи у Приштини*, 48/2 (2018): 209–228.
- Јаковљевић, Младен. *Сер Гавејн и Зелени вишез: превод, тумачења и значења*. Нови Сад: Матица српска, 2019.

*

- Battles, Dominique. *Sir Orfeo and English Identity*. *Studies in Philology*, 107/2 (2010): 179–211.
- Bliss, A. J. Notes on the Auchinleck Manuscript. *Speculum*, 26/4 (1951): 652–658.
- Bliss, A. J. *Sir Orfeo*. Oxford University Press, 1966.
- Cooper, Helen. *The English Romance in Time*. Oxford University Press, 2004.
- Gros Louis, Kenneth R. R. The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile. *Review of English Studies*, 18 (1967): 245–252.
- Kittredge, Lyman. *Sir Orfeo*. *The American Journal of Philology*, 7/2 (1886): 176–202.
- Laskaya, Anne, Eve Salisbury (Eds.). *The Middle English Breton Lays*. Kalamazoo, Mich: Medieval Institute Publications, 1995. <<https://d.lib.rochester.edu/teams/text/laskaya-and-salisbury-middle-english-breton-lays-sir-orfeo-introduction>>, 13. 9. 2021.
- Longworth, Robert M. *Sir Orfeo*, The Minstrel, and the Minstrel's Art. *Studies in Philology*, 79/1 (1982): 1–11.
- Riddy, Felicity. The Uses of the Past in *Sir Orfeo*. *The Yearbook of English Studies*, 6 (1976): 5–15.
- Rider, Jeff. Receiving Orpheus in the Middle Ages: Allegorization, Remythification and *Sir Orfeo*. *Papers on Language & Literature*, 24/4 (1988): 343–366.
- Saunders, Corinne. *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*. Cambridge: D. S. Brewer, 2010.
- Storms, Godfrid. *Anglo-Saxon Magic*. Dordrecht: Springer-Science, 1948.
- Tolkien, J. R. R. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*. London: Harper Collins Publishers, 2006.
- Williams, Tara. Fairy Magic, Wonder, and Morality in *Ser Orfeo*. *Philological Quarterly*, 91/4 (2012): 537–568.

Mladen M. Jakovljević
Faculty of Philosophy
University of Priština in Kosovska Mitrovica

SIR ORFEO: SERBIAN VERSE TRANSLATION AND COMMENTS

Summary: *Sir Orfeo*, an anonymous Breton lai from the late 13th or early 14th century and originating from Westminster-Middlesex area, represents an important work of medieval English literature. The translation of this lai makes it available to the Serbian

audience, along with its specificities rooted in cultural and historical contexts that are markedly different from those familiar to average speakers of Serbian who cannot read or listen to it, and about it, in the language of the original. Its complex mythical paradigm created by weaving together the elements of classical, Christian and Celtic mythologies has provided a broad perspective for wide and competing interpretations in English, as confirmed in numerous papers and book chapters about this lai. Hopefully, this Serbian verse translation of *Sir Orfeo* will create an opportunity for such reading and writing perspectives in Serbian as well.

Keywords: Sir Orfeo, medieval English literature, Auchinleck manuscript, Breton lai, Serbian verse translation.

Sir Orfeo

We redeth oft and findeth y-write,
 And this clerkes wele it wite,
 Layes that ben in harping
 Ben y-founde of ferli thing:
 Sum bethe of wer and sum of wo,
 And sum of joie and mirthe also,
 And sum of trecherie and of gile,
 Of old aventours that fel while;
 And sum of bourdes and ribaudy,
 10 And mani ther beth of fairy.
 Of al things that men seth,
 Mest o love, forsothe, they beth.
 In Breteyne this layes were wrought,
 First y-founde and forth y-brought,
 Of aventours that fel bi dayes,
 Wherof Bretouns maked her layes.
 When kinges might ovr y-here
 Of ani mervailles that ther were,
 Thai token an harp in gle and game
 20 And maked a lay and gaf it name.
 Now of this aventours that weren y-falle
 Y can tel sum, ac nought alle.
 Ac herkneþ, lordinges that ben trewe,
 Ichil you telle of "Sir Orfewe."
 Orfeo mest of ani thing
 Lovede the gle of harping.
 Siker was everi gode harpour
 Of him to have miche honour.
 Himself he lerned forto harp,
 30 And leyd theron his wittes scharp;
 He lerned so ther nothing was
 A better harpour in no plas.
 In al the world was no man bore
 That ones Orfeo sat bifore –
 And he might of his harping here –
 Bot he schuld thenche that he were
 In on of the joies of Paradis,
 Swiche melody in his harping is.
 Orfeo was a king,
 40 In Ingland an heighe lording,
 A stalworth man and hardi bo;
 Large and curteys he was also.
 His fader was comen of King Pluto,
 And his moder of King Juno,
 That sum time were as godes yhold
 For aventours that thai dede and told.

Сер Орфео

Читамо, нађемо списе каткад,
 учени казују о њима сад,
 баладама уз харфе певаним
 о чудесима разним спеваним.
 Неке су о рату ил' жалости,
 неке о весељу и радости,
 неке о превари, издајама,
 о давнашњим пустоловинама,
 неке лакрдијом обилују,
 о свету вилинском многе снују. 10
 Од свега о чему људи веле,
 о љубави већма чути желе.
 У Британији те су баладе
 срочене и потичу оданде,
 о пустоловинама су давним,
 у британским стиховима славним.
 Чује ли краљ да гдегод су била
 чудеса разна, да су се збила,
 певачи радо приче све ове
 у баладу сроче па наслове. 20
 О нечему што бејаше некад
 казиваћу вама, ал не све сад.
 Чујте сад, господари врли сви,
 о „Сер Орфеу” следе стихови.
 Више је од свега сер Орфео
 харфе звук и музику волео.
 Свак ко добар харфиста је био
 од њега похвале би добио.
 А кад наумио је свирати,
 научио жице окидати, 30
 толико извештио се тада
 да равнoг нема му све до сада.
 Још се на свету није обрео
 ко кад пред сер Орфеа би сео
 да не осети док харфу свира
 како право у срце га дира,
 да радост га рајска обавија
 е таква је била мелодија.
 Орфео беше у Енглеској краљ
 племић којег поштова сав живаљ, 40
 одважан, снажан ко ватра жива,
 учтив, а рука му дарежљива.
 Отац – потомак краља Плутона,
 мати из лозе краља Јунона,
 што ко богови су поштовани,
 по подвизима, делима знани.

- This king sojourn'd in Traciens,
 That was a cité of noble defens –
 For Winchester was cleped tho
 50 Traciens, withouten no.
 The king hadde a quen of priis
 That was y-cleped Dame Heurodis,
 The fairest levedi, for the nones,
 That might gon on bodi and bones,
 Ful of love and godenisse –
 Ac no man may telle hir fairnise.
 Bifel so in the comessing of May
 When miri and hot is the day,
 And oway beth winter schours,
 60 And everi feld is ful of flours,
 And blosme breme on everi bough
 Over al wexeth miri enought,
 This ich quen, Dame Heurodis
 Tok to maidens of priis,
 And went in an undrentide
 To play bi an orchardside,
 To se the floures sprede and spring
 And to here the foules sing.
 Thai sett hem doun al thre
 70 Under a fair ympe-tre,
 And wel sone this fair quene
 Fel on slepe opon the grene.
 The maidens durst hir nought awake,
 Bot lete hir ligge and rest take.
 So sche slepe til after none,
 That undertide was al y-done.
 Ac, as sone as sche gan awake,
 Sche crid, and lothli bere gan make;
 Sche froted hir honden and hir fete,
 80 And crached hir visage – it bled wete –
 Hir riche robe hye al to-rett
 And was reveyd out of hir wit.
 The two maidens hir biside
 No durst with hir no leng abide,
 Bot ourn to the palays ful right
 And told bothe squier and knight
 That her quen awede wold,
 And bad hem go and hir at-hold.
 Knightes urn and levedis also,
 90 Damisels sexti and mo.
 In the orchard to the quen hye come,
 And her up in her armes nome,
 And brought hir to bed atte last,
 And held hir there fine fast.
- У Тракији он је краљевао,
 бедеме градске свако је знао,
 ко Винчестер, сумње нема, тај град
 50 знан беше, баш под тим именом тад.
 Краљицу врлу му сви су знали,
 леди Хеуродиком је звали,
 даме да више од ње заблиста,
 међ' људским родом не би заиста,
 љубавна, добра и пуна хвала
 ал другом ту љупкост не би дала.
 Маја месеца почеше дани,
 сви ведри, топли и раздрагани,
 стале су падати хладне кише,
 60 по пољима цвеће већ се њише,
 бехар већ беше на свакој грани
 што обиљем сокова се храни.
 Две тад Хеуродика краљица
 поведе девојке лепа лица
 и трећег сата дана те даме
 до воћњака отидоше саме
 да диве се разнобојном цвећу,
 поју птица на стабла што слећу.
 Тамо седоше све три сред траве
 70 грана воћна наткрила им главе,
 недуго затим краљицу милу
 сан ухвати у том зеленилу.
 Ниједну даму она не чује
 пустише је да лежи и снује.
 Спавала је док подне не дође,
 али онда и оно већ прође.
 Затим се пробуди, истог часа
 крикну, пуног бола пусти гласа,
 ритала се, руке је кршила,
 80 гребала лице да крв је лила,
 цепајућ хаље около ишла,
 са ума сасвим она је сишла.
 Даме две њене украј су стале
 ал нису још дуго издржале,
 нег' до двора сместа отрчаше
 витезима и племству казаше
 да краљица им сва је махнита,
 обуздат' је ко може нек хита.
 Јурнуше витези, дама свака
 90 и више нег шесет девојака,
 у воћњак краљици отидоше,
 на руке је своје подигоше
 па однеше до постеље њене
 спутаваше да из ње не крене,

- Ac ever she held in o cri
 And wold up and owy.
 When Orfeo herd that tiding
 Never him nas wers for nothing.
 He come with knightes tene
- 100 To chamber, right bifor the quene,
 And bi-held, and seyde with grete pité,
 “O lefliif, what is te,
 That ever yete hast ben so stille
 And now gredest wonder schille?
 Thy bodi, that was so white y-core,
 With thine nailes is all to-tore.
 Allas! thy rode, that was so red,
 Is al wan, as thou were ded;
 And also thine fingres smale
- 110 Beth al blodi and al pale.
 Allas! thy lovesum eyyen to
 Loketh so man doth on his fo!
 A, dame, ich biseche, merci!
 Lete ben al this reweful cri,
 And tel me what the is, and hou,
 And what thing may the help now.”
 Tho lay sche stille atte last
 And gan to wepe swithe fast,
 And seyde thus the King to:
- 120 “Allas, mi lord, Sir Orfeo!
 Sethen we first togider were,
 Ones wroth never we nere;
 Bot ever ich have yloved the
 As mi liif and so thou me;
 Ac now we mot delen ato;
 Do thi best, for y mot go.”
 “Allas!” quath he, “forlorn icham!
 Whider wiltow go, and to wham?
 Whider thou gost, ichil with the,
- 130 And whider y go, thou schalt with me.”
 “Nay, nay, Sir, that nought nis!
 Ichil the telle al hou it is:
 As ich lay this undertide
 And slepe under our orchardside,
 Ther come to me to fair knightes,
 Wele y-armed al to rightes,
 And bad me comen an heighing
 And speke with her lord the king.
 And ich answerd at wordes bold,
- 140 Y durst nought, no y nold.
 Thai priked oyain as thai might drive;
 Tho com her king, also blive,
- ал викат’ гласно је наставила
 устати ваздан спремна је била.
 Кад вести Орфеу стигоше све,
 туга га опхрва ко никад пре.
 Са десет витезова он сиђе
 до одаја па постељи приђе,
 погледа је жалостан и рече
 „О, животе, шта ли то затече
 тебе што увек си тиха, мила,
 да би оваква гласна сад била?
 Тело твоје беспрекорно бело
 ноктима изгребано је цело.
 Авај! образа румених некад,
 лице то бледо ко мртво је сад,
 а прсте те твоје витке целе
 крв облила је, сад сасвим беле.
- 110 Авај! поглед твој, место милине,
 ко да пао је на душманине.
 Ах! Госпо, молим, милости имај!
 Жалосне ове крике окончај,
 Кажи ми шта ти је, какав је јад,
 и шта би ти могло помоћи сад.”
 И тада, коначно се смирила
 и горке сузе многе пролила,
 па се краљу обратила: „Авај!
 господару мој, сер Орфео, знај,
 откад нас судба заједно нађе
 никад међ’ нама не беше свађе,
 моја љубав за тебе не вене,
 ваздан је снажна твоја за мене.
 Ал сад се морамо раздвојити,
 ја одлазим, тако мора бити.”
 „Авај!”, викну, „ето слома мога!
 Куда ћеш отићи, и код кога?
 Ма где отишла бићу крај тебе,
 куд д-идем, имаћу те уз себе.”
- 130 „Не, ал’ не, бити не може тако.
 Казаћу сад, било је овако:
 Док лежала сам овога дана
 и спавала подно воћних грана,
 тад два су витеза дошла мени
 у оклоп отмени одевени,
 да са њима кренем тренутка тог
 до господара краља њиховог.
 На речима одважна сам била
 ’Нит’ могу, нит’ бих се усудила.’
- 140 Отидоше брзо на коњима
 а њихов се краљ вратио с њима,

- With an hundred knightes and mo,
 And damisels an hundred also,
 Al on snowe-white stedes;
 As white as milke were her wedes.
 Y no seighe never yete bifore
 So fair creatours y-core.
 The king hadde a croun on hed;
- 150 It nas of silver, no of gold red,
 Ac it was of a precious ston –
 As bright as the sonne it schon.
 And as son as he to me cam,
 Wold ich, nold ich, he me nam,
 And made me with him ride
 Opon a palfray bi his side;
 And brought me to his palays,
 Wele atird in ich ways,
 And schewed me castels and tours,
- 160 Rivers, forestes, frith with flours,
 And his riche stedes ichon.
 And sethen me brought oyain hom
 Into our owen orchard,
 And said to me thus afterward,
 'Loke, dame, tomorwe thatow be
 Right here under this ympe-tre,
 And than thou schalt with ous go
 And live with ous evermo.
 And yif thou makest ous y-let,
- 170 Whar thou be, thou worst y-fet,
 And totore thine limes al
 That nothing help the no schal;
 And thei thou best so totorn,
 Yete thou worst with ous y-born.”
 When King Orfeo herd this cas,
 “O we!” quath he, “Allas, allas!
 Lever me were to lete mi liif
 Than thus to lese the quen, mi wiif!”
 He asked conseyl at ich man,
- 180 Ac no man him help no can.
 Amorwe the undertide is come
 And Orfeo hath his armes y-nome,
 And wele ten hundred knightes with him,
 Ich y-armed, stout and grim;
 And with the quen wenten he
 Right unto that ympe-tre.
 Thai made scheltrom in ich a side
 And sayd thai wold there abide
 And dye ther everichon,
- 190 Er the quen schuld fram hem gon.
- вitezова са њим сто се дигло,
 исто тољко и дама је стигло,
 сваком коњу длака сасвим бела,
 као млеко бела им одела.
 Ја баш такве не видех још свите
 тако лепе, тако бајковите.
 Краљ на глави круну сјајну носи
 нит’ је сребро нит’ злато у коси,
 од једног је драгуља грумена
 ко сунце да сија начињена.
 И потом тај краљ до мене стиже,
 ја не хтедох, ал’ он ме подиже,
 постави ме на коња својега
 у седло да јашем ја уз њега;
 одведе ме до палате своје,
 прелепо и дивно место то је,
 показа ми куле и двореве,
 реке, шуме, лугове, вртове,
 сваког коња, предивни му ати;
 па ме затим дому нашем врати,
 сред воћњака, међу воће наше
 и онда ми следеће казаше,
 ’Слушај, госпо, сутра бити мораш
 ту, подно крошње ове воћке баш,
 по те стижемо, кренућеш и ти
 и с нама ћеш отад вековати.
 Не будеш ли тако учинила
 наћи ћемо те, где год ти била,
 па ти удове рашчетворити
 од помоћ’ ти нико неће бити;
 па и тад, рашчетворена тако,
 са нама ћеш отићи свакако.”
 Чим чу Орфео њихов усуд тај,
 Он сместа повика: „Авај, аваж!
 Живот свој рођени дати сам рад
 него без краљице д-останем сад!”
 За савет сваког је питат’ стао
 ал нико помоћи није знао.
 Сутрадан, јутру крај кад већ дође,
 Орфео оклопљен тада пође,
 и хиљаду витезова са њим,
 стамених, опасних, с оружјем свим;
 за краљицом ова свита крене
 до крошње воћке у сну речене;
 од штитова зид са сваке стране,
 сваки одлучан ту да остане,
 умреће пре, види се на лицу,
 нег’ што ће дати своју краљицу.

Ac yete amiddes hem ful right
 The quen was oway y-twight,
 With fairi forth y-nome.
 Men wist never wher sche was bicomē.
 Tho was ther criing, wepe and wo!
 The king into his chaumber is go,
 And oft swoned opon the ston,
 And made swiche diol and swiche mon
 That neighe his liif was y-spent –
 200 Ther was non amendement.
 He cleped togider his barouns,
 Erls, lordes of renouns,
 And when thai al y-comen were,
 “Lordinges,” he said, “bifor you here
 Ich ordainy min heighe steward
 To wite mi kingdom afterward;
 In mi stede ben he schal
 To kepe mi londes overal.
 For now ichave mi quen y-lore,
 210 The fairest levedi that ever was bore,
 Never eft y nil no woman se.
 Into wildernes ichil te
 And live ther evermore
 With wilde bestes in holtes hore;
 And when ye understand that y be spent,
 Make you than a parlement,
 And chese you a newe king.
 Now doth your best with al mi thing.”
 Tho was ther wepeing in the halle
 220 And grete cri among hem alle;
 Unnethe might old or yong
 For wepeing speke a word with tong.
 Thai kneled adoun al y-fere
 And praid him, yif his wille were,
 That he no schuld nought fram hem go.
 “Do way!” quath he, “It schal be so!”
 Al his kingdom he forsoke;
 Bot a sclavin on him he toke.
 He no hadde kirtel no hode,
 230 Schert, ne no nother gode,
 Bot his harp he tok algate
 And dede him barfot out atte gate;
 No man most with him go.
 O way! What ther was wepe and wo,
 When he that hadde ben king with croun
 Went so poverlich out of toun!
 Thurth wode and over heth
 Into the wildernes he geth.

Њих је хиљада околo стала
 ал' краљица ипак је нестала,
 чаролија нека ту се збила,
 нико не зна где се изгубила.
 Туга је свеопшта, плач не стаје,
 краљ отиде у своје одаје,
 и тамо на камени под паде,
 уз такву жалост и такве јаде
 живота мишљаше крај се спрема;
 200 сада му више помоћи нема.
 Позвао своје све је грофове,
 великаше, бароне, лордове,
 и кад сви дођоше рече тада:
 „Велможе моје, дођосте сада,
 да пред вама именујем свога
 намесника краљевства овога,
 да столује и да чува моје
 све поседе, ма где да постоје.
 Јер изгубих своју ја краљицу,
 од које лепше нема у лицу;
 210 друге пожелети нећу жене
 и дивљина сада чека мене,
 од сад живота само ми има
 у сенама шумским, међ' зверима.
 Да жив ја нисам, кад сазнате ви,
 онда се овде окупите сви
 да изаберете новог краља,
 који ће владати како ваља.”
 Јецај и плач двораном се ори,
 умал' их туга с ногу обори,
 220 ни младог ни старог ту не беше
 да не заплака, сви занемеше.
 Кад чуше му вољу, сви су пали
 на колена, редом, преклињали:
 „Немојте нас никад оставити!”
 „Доста!”, он каза. „Вако ће бити!”
 Из краљевства понео он није
 да одене ништа сем мантије
 ни огртач, ни капе од горе,
 нит' икакве раскошне одоре.
 230 Харфу да носи вољан је био,
 босоног, и сам се упутио;
 да с њим ико иде дао није,
 за њим сада кукњава се вије,
 јер онај ко круну је носио
 сада налик просјаку је био!
 По вресишту и кроз шуме густе
 пут га води у дивљине пусте,

- Nothing he fint that him is ays,
 240 Bot ever he liveth in gret malais.
 He that hadde y-werd the fowe and griis,
 And on bed the purper biis,
 Now on hard hethe he lith,
 With leves and gresse he him writh.
 He that hadde had castels and tours,
 River, forest, frith with flours,
 Now, thei it comenci to snewe and frese,
 This king mot make his bed in mese.
 He that had y-had knightes of priis
 250 Bifor him kneland, and levedis,
 Now seth he nothing that him liketh,
 Bot wilde wormes bi him striketh.
 He that had y-had plenté
 Of mete and drink, of ich deynté,
 Now may he al day digge and wrote
 Er he finde his fille of rote.
 In somer he liveth bi wild frut,
 And berien bot gode lite;
 In winter may he nothing finde
 260 Bot rote, grasses, and the rinde.
 Al his bodi was oway dwine
 For missays, and al to-chine.
 Lord! who may telle the sore
 This king sufferd ten yere and more?
 His here of his berd, blac and rowe,
 To his girdel-stede was growe.
 His harp, whereon was al his gle,
 He hidde in an holwe tre;
 And when the weder was clere and bright,
 270 He toke his harp to him wel right
 And harped at his owen wille.
 Into alle the wode the soun gan schille,
 That alle the wilde bestes that ther beth
 For joie abouten him thai teth,
 And alle the foules that ther were
 Come and sete on ich a brere
 To here his harping a-fine –
 So miche melody was therin;
 And when he his harping lete wold,
 280 No best bi him abide nold.
 He might se him bisides,
 Oft in hot undertides,
 The king o fairy with his rout
 Com to hunt him al about
 With dim cri and bloweing,
 And houndes also with him berking;
- дан за даном сваки беше ружан,
 он сам вазда, несрећан и тужан. 240
 Крзна некад била су му бајна,
 а постеља пурпурна и сјајна,
 на тло голо сад легне да спава,
 покривка му суво лишће, трава,
 Имао је куле и дворове,
 реке, шуме, лугове, вртове,
 мраз се бели, већ креће да снежи,
 у маховини сада он лежи.
 Имаше некад витезе сјајне
 250 клањаше му се све даме бајне,
 ништа лепо пред оком му није,
 свуд околу само гмижу змије.
 Уживао је у изобиљу,
 хране, пића, посланица свију,
 сад за храну он копа и рије,
 сем корења храна ништа није.
 Чак ни лети хране нема битне,
 дивље воће и бобице ситне;
 зими је још оскудица већа,
 260 корен, трава и кора дрвећа.
 Живот тежак, невоље се множе,
 мршав је и изборане коже.
 Господе! Ко зна шта се све збило,
 у десет лета га задесио?
 Његова црна и бујна брада
 све до појаса сеже му сада.
 Харфу са којом срећан је био
 у шупљем дрвету он би крио;
 а кад леп и ведар дан би био,
 харфу тада он би извадио,
 270 па се препустио песми својој
 да одјекује по шуми целој,
 све би звери што близу су биле
 радо пришле, ту се окупиле,
 све птице што туда су летеле,
 на гране шипака би слетеле
 да чују како њен пој се вије
 толико је у њој мелодије;
 а часа тог кад звуци би стали,
 сви би се створови разбежали. 280
 Често би видео, недалеко,
 поднева жар када би упеко,
 краља вилинскога са свитом свом
 уз повике док лови шумом том,
 и пригушен звук ловачког рога
 и лавез гонича краља тога;

Ac no best thai no nome,
 No never he nist whider they bicomе
 And other while he might him se
 290 As a gret ost bi him te,
 Wele atourned, ten hundred knightes,
 Ich y-armed to his rightes,
 Of cuntenaunce stout and fers,
 With mani desplaid baners,
 And ich his swerd y-drawe hold –
 Ac never he nist whider thai wold.
 And otherwile he seighe other thing:
 Knightes and levedis com daunceing
 In queynt atire, gisely,
 300 Queynt pas and softly;
 Tabours and trunpes yede hem bi,
 And al maner menstraci.
 And on a day he seighe him biside
 Sexti levedis on hors ride,
 Gentil and jolif as brid on ris;
 Nought o man amonges hem ther nis;
 And ich a faucoun on hond bere,
 And riden on haukin bi o rivere.
 Of game thai founde wel gode haunt –
 310 Maulardes, hayroun, and cormeraunt;
 The foules of the water ariseth,
 The faucouns hem wele deviseth;
 Ich faucoun his pray slough –
 That seigh Orfeo, and lough:
 “Parfay!” quath he, “ther is fair game;
 Thider ichil, bi Godes name;
 Ich was y-won swiche werk to se!”
 He aros, and thider gan te.
 To a levedi he was y-come,
 320 Biheld, and hath wele undernome,
 And seth bi al thing that it is
 His owen quen, Dam Heurodis.
 Yern he biheld hir, and sche him eke,
 Ac noither to other a word no speke;
 For messais that sche on him seighe,
 That had ben so riche and so heighe,
 The teres fel out of her eighe.
 The other levedis this y-seighe
 And maked hir oway to ride –
 330 Sche most with him no lenger abide.
 “Allas!” quath he, “now me is wo!”
 Whi nil deth now me slo?
 Allas, wreche, that y no might
 Dye now after this sight!

ни створ им пленом не би постао,
 а куда одлазе није знао.
 Некад би му се дало да спази
 војску баш силну како пролази, 290
 хиљаду витезова док стреми,
 наоружани, у пуној спреми,
 опасног изгледа, све јунаци,
 над њима вијоре се барјаци,
 сваки мач би у руци имао
 куда хитају то не би знао.
 Ил’ чудније још призоре ове:
 док плешу, даме и витезове,
 на њима раскош, корака лаког
 вештог и лаког покрета сваког; 300
 трубе и добоши ритам воде,
 док стихове минстрели изводе.
 А онда један баш леп дан дође,
 шездесет дама на коњу прође,
 раздрагане ко на грани птице,
 међ њима ниједно мушко лице.
 свакој на руци седи по соко,
 на обалу реке баца око,
 изобиље плена ту је за лов,
 патака, чапљи, корморана зов, 310
 и чим полете са површине,
 соко се сваки у вис тад yine;
 сваки се натраг са пленом врати,
 Орфео све то уз осмех прати:
 „Одличан лов, живота ми мога,
 сад ћу им прићи, тако ми Бога!
 Тако нешто видети сам хтео!”
 До њих оде ко што је желео.
 Зачас крај једне даме је био,
 стао, пажљиво је одмерио, 320
 и увиде, видевши јој лика,
 то његова је Хеуродика.
 Он око баци, она му врати,
 ал погледе ни реч не испрати,
 а када виде шта после свега,
 цењеног, врлог, задеси њега,
 сузе јој кренуше лити саме;
 кад то видеше све друге даме,
 да крене сместа је похиташе
 да остави га одмах, одјаше. 330
 „Авај!”, он рече, „о, каквог јада!
 Зашто смрт не задеси ме сада?
 Авај! Несреће, сад кад је видех,
 што не падох овде, што не умрех?

- Allas! to long last mi liif,
 When y no dar nought with mi wiif,
 No hye to me, o word speke.
 Allas! Whi nil min hert breke!
 Parfay!" quath he, "tide wat bitide,
 340 Whiderso this levedis ride,
 The selve way ichil streche –
 Of liif no deth me no reche."
 His sclavain he dede on also spac
 And henge his harp opon his bac,
 And had wel gode wil to gon –
 He no spard noither stub no ston.
 In at a roche the levedis rideth,
 And he after, and nought abideth.
 When he was in the roche y-go,
 350 Wele thre mile other mo,
 He com into a fair cuntray
 As bright so sonne on somers day,
 Smothe and plain and al grene –
 Hille no dale nas ther non y-sene.
 Amidde the lond a castel he sighe,
 Riche and real and wonder heighe.
 Al the utmast wal
 Was clere and schine as cristal;
 An hundred tours ther were about,
 360 Degiselich and bataild stout.
 The butras com out of the diche
 Of rede gold y-arched riche.
 The vousour was avowed al
 Of ich maner divers aumal.
 Within ther wer wide wones,
 Al of precious stones;
 The werst piler on to biholde
 Was al of burnist gold.
 Al that lond was ever light,
 370 For when it schuld be therk and night,
 The riche stones light gonne
 As bright as doth at none the sonne.
 No man may telle, no thenche in thought,
 The riche werk that ther was wrought.
 Bi al thing him think that it is
 The proude court of Paradis.
 In this castel the levedis alight;
 He wold in after, yif he might.
 Orfeo knokketh atte gate;
 380 The porter was redi therate
 And asked what he wold hav y-do.
 "Parfay!" quath he, "icham a minstrel, lo!
- Авај! Живот овај предуг ми је,
 кад ми с драгом дозвољено није,
 разменити макар једно слово.
 Авај! Срце нек препукне ово!
 Вере ми, кушаћу и ја срећу,
 где год сад ове даме да крећу,
 340 путем истим и ја ћу хитати,
 да л живим ил мрем нећу питати."
 Мантију стару зграби у трену
 и харфу своју, па брзо крену;
 за њима јурио пун је наде,
 због препреке ниједне не стаде.
 Уђоше даме право у стену,
 за њима он тамо исто крену.
 Дубоко у стену је зашао
 и након три миље изашао
 350 у подручје прелепога света,
 светлог и топлог ко усред лета,
 свуда равница и зеленило,
 брда ни долина није било.
 Краљевски замак стоји сред свега
 раскошан, висок, виши од брега.
 Високи зид око дворца је тог
 од прозирног кристала блиставог;
 стотине високих кула има
 величанствених, с грудобранима,
 360 потпоре се из канала дижу,
 од рујног злата лукови нижу,
 купола крашена је богатим
 бојама и украсима златним.
 Унутра су простране дворане,
 од драгуља све су исклесане;
 чак је и стуб најмањи међ њима
 опточен украсима златнима.
 А у земљи тој поваздан је дан
 јер кад време дође за мрак и сан,
 370 из драгуља светлост се излије
 ко да сунце спустило се није.
 Нема у мислима ни у причи
 места да лепотом овом сличи,
 ко га види мора помислити,
 рајски двори то морају бити.
 Даме све сјахаше сред тог двора,
 ући ту, увиде, и он мора.
 Убрзо на вратима је био
 и вратар се убрзо јавио,
 380 питао га ко је и шта жели,
 „Певач-забављач”, он на то вели.

- To solas thi lord with mi gle,
Yif his swete wille be.”
The porter undede the gate anon
And lete him into the castel gon.
Than he gan bihold about al,
And seighe liggeand within the wal
Of folk that were thider y-brought
390 And thought dede, and nare nought.
Sum stode withouten hade,
And sum non armes hade,
And sum thurth the bodi hadde wounde,
And sum lay wode, y-bounde,
And sum armed on hors sete,
And sum astrangled as thai ete;
And sum were in water adreynt,
And sum with fire al forschreynt.
Wives ther lay on childe bedde,
400 Sum ded and sum awedde,
And wonder fele ther lay bisides
Right as thai slepe her undertides;
Eche was thus in this warld y-nome,
With fairi thider y-come.
Ther he seighe his owen wiif,
Dame Heurodis, his lef liif,
Slepe under a ympe-tre –
Bi her clothes he knewe that it was he.
And when he hadde bihold this mervails alle,
410 He went into the kinges halle.
Than seighe he ther a semly sight,
A tabernacle blisseful and bright,
Therin her maister king sete
And her quen, fair and swete.
Her crounes, her clothes schine so bright
That unnethe bihold he him might.
When he hadde biholden al that thing,
He kneled adoun bifor the king:
“O lord,” he seyd, “yif it thi wille were,
420 Mi menstraci thou schust y-here.”
The king answered, “What man artow,
That art hider y-comen now?
Ich, no non that is with me,
No sent never after the.
Sethen that ich here regni gan,
Y no fond never so folehardi man
That hider to ous durst wende
Bot that ic him wald ofsende.”
“Lord,” quath he, “trowe ful wel,
430 Y nam bot a pover menstrel;
- „Вере ми, господару ја сам рад,
радост и осмехе донети сад.”
Вратар сместа засуне попусти,
отвори врата, у двор га пусти.
Поче се унутра освртати,
и призор он зачудан гледати,
оних што беху ту доведени,
оплакани, ал нису сви сени,
390 неки ту су без глава стајали,
а неки руке нису имали,
некима тела су пуна рана,
нека се отимају, спутана,
неки с оружјем на коњу седе,
неко удављен беше док једе,
неки у води су утопљени,
неки ватром беху опрљени,
на порођају лежаху жене,
или луде, ил’ упокојене,
400 људи многи леже на све стране,
ко да спавајућ проводе дане;
овде их, кад овај свет то хтеде,
чаролија вилинска доведе.
Ту он и своју виде краљицу,
Хеуродику, милу у лицу,
спава, прекрива је крошње сена,
хаљину познаде да је њена.
Тек када сва та чудеса прође,
410 у краљеву дворану он дође,
на њеном крају чудесно место,
балдахин предиван, под њим престо,
са краљем чија земља је ова,
крај њег’ дивна краљица његова,
круне, хаље им сјаје толико,
гледат’ их дуго не може нико.
Видевши чуда та он тад речи
краљу упути док пред њим клечи:
„Господару, од ваше је воље,
420 да л’ показаћу вештине своје.”
Краљ узврати: „Какав човек само
ти си када дошао си ’вамо?
Ја овамо, нити други ико,
одавде те звао није нико.
Откад владам, за мојега века,
не би тако одважног човека,
дошао је и пред мене стао,
а да њега ја нисам ни звао.”
„Истина је”, рече, „Господару,
430 забављач сам и немам ни пару,

- And, sir, it is the maner of ous
 To seche mani a lordes hous –
 Thei we nought welcom no be,
 Yete we mot proferi forth our gle.”
 Bifor the king he sat adoun
 And tok his harp so miri of soun,
 And tempreth his harp, as he wele can,
 And blisseful notes he ther gan,
 That al that in the palays were
 440 Com to him forto here,
 And liggeth adoun to his fete –
 Hem thenketh his melody so swete.
 The king herkneth and sitt ful stille;
 To here his gle he hath gode wille.
 Gode bourde he hadde of his gle;
 The riche quen also hadde he.
 When he hadde stint his harping,
 Than seyde to him the king,
 “Menstrel, me liketh wel thi gle.
 450 Now aske of me what it be,
 Largelich ichil the pay;
 Now speke, and tow might asay.”
 “Sir,” he seyde, “ich biseche the
 Thatow woldest give me
 That ich levedi, bright on ble,
 That slepeth under the ympe-tree.”
 “Nay!” quath the king, “that nought nere!
 A sori couple of you it were,
 For thou art lene, rowe and blac,
 460 And sche is lovesum, withouten lac;
 A lothlich thing it were, forthi,
 To sen hir in thi compayni.”
 “O sir!” he seyde, “gentil king,
 Yete were it a wele fouler thing
 To here a lesing of thi mouthe!
 So, sir, as ye seyde nouthen,
 What ich wold aski, have y schold,
 And nedes thou most thi word hold.”
 The king seyde, “Sethen it is so,
 470 Take hir bi the hond and go;
 Of hir ichil thatow be blithe.”
 He kneled adoun and thonked him swithe.
 His wiif he tok bi the hond,
 And dede him swithe out of that lond,
 And went him out of that thede –
 Right as he come, the way he yede.
 So long he hath the way y-nome
 To Winchester he is y-come,
- обичај нам, зато ето мене,
 да обиђемо куће отмене,
 па чак и кад нисмо добродошли,
 ми певамо свуд куда би прошли.”
 Пред краља је затим на под сео,
 своју харфу у руку узео,
 жице вешто да подеси дира,
 па музику он поче да свира,
 чувши је на двору тада свако
 приђе желећ’ да га чује јако,
 440 око њега сви су поседали,
 и сву пажњу своју су му дали.
 Док он пева, краљ у миру седи,
 с вољом слуша, мисли песма вреди,
 ужива јер певач има дара,
 толико да краљицу очара.
 Чим звук песме престао се чути,
 Следеће му речи краљ упути:
 „Допада ми се наступ твој цели,
 450 затражи сад шта ти срце жели,
 богато ја тебе наградићу,
 кажи сада и дарезљив бићу.”
 „Господару, молим бићем целим”,
 рече, „оно што ја од вас желим
 била би она прелепа дама
 под оном воћком што спава сама.”
 „Не!”, узврати краљ, „не може тај дар!
 Јадан вас двоје били бисте пар,
 Грбав, сиров, црн – са твоје стране,
 460 с њене љупкост без иједне мане;
 било би ужасно сасвим, стога,
 видети је у пратњи таквога.”
 „Ах”, каза он, „рећи је немילו,
 ал’ ужасније много би било,
 лаж из краљевих уста да допре!
 Не, јер тако рекосте малопре,
 ма шта да тражим добићу на дар,
 то мора испунити господар!”
 Краљ рече: „Јесу моје речи те,
 470 за руку је узми па идите,
 срећу само једно другом дали!”
 Клекну Орфео, краљу захвали.
 Драгу за руку узе па жури,
 да земљу ту напусти пожури,
 пређене кораке своје прати,
 кући да истим путем се врати.
 Дугачак пут је којим он ходи
 и све до Винчестера га води,

- That was his owen cité;
 480 Ac no man knewe that it was he.
 No forther than the tounes ende
 For knowelege no durst he wende,
 Bot with a begger, y-bilt ful narwe,
 Ther he tok his herbarwe
 To him and to his owen wiif
 As a minstrel of pover liif,
 And asked tidinges of that lond,
 And who the kingdom held in hond.
 The pover begger in his cote
 490 Told him everich a grot:
 Hou her quen was stole owy,
 Ten yer gon, with fairy,
 And hou her king en exile yede,
 But no man nist in wiche thede;
 And how the steward the lond gan hold,
 And other mani things him told.
 Amorwe, oyain nonetide,
 He maked his wiif ther abide;
 The beggers clothes he borwed anon
 500 And heng his harp his rigge opon,
 And went him into that cité
 That men might him bihold and se.
 Erls and barouns bold,
 Buriays and levedis him gun bihold.
 "Lo!" thai seyde, "swiche a man!
 Hou long the here hongeth him opan!
 Lo! Hou his berd hongeth to his kne!
 He is y-clongen also a tre!"
 And, as he yede in the strete,
 510 With his steward he gan mete,
 And loude he sett on him a crie:
 "Sir steward!" he seyde, "merci!
 Icham an harpoure of hethenisse;
 Help me now in this destresse!"
 The steward seyde, "Com with me, come;
 Of that ichave, thou schalt have some.
 Everich gode harpoure is welcom me to
 For mi lordes love, Sir Orfeo."
 In the castel the steward sat atte mete,
 520 And mani lording was bi him sete;
 Ther were trompours and tabourers,
 Harpours fele, and crouders –
 Miche melody thai maked alle.
 And Orfeo sat stille in the halle
 And herkneth; when thai ben al stille,
 He toke his harp and tempred schille;
- пред зидине свога града стаде,
 али га нико не препознаде. 480
 Од зидина даље није хтео
 познат да буде није желео.
 До места убогог једног дође
 са женом сачека ноћ да прође,
 у уцерици бедној крај пута.
 Ко певач сиромашни што лута
 распитао се како је сада
 и ко краљевством његовим влада.
 Сиромашни домаћин му таде
 исприча све што о томе знаде: 490
 пре десет година би отета
 краљица од вилинскога света,
 како њен краљ у изгнанство оде,
 незнано куд га путеви воде,
 да краљевством намесник влада сад
 и свашта што десило се отад.
 Сутрадан, подне пре но ће доћи
 драгој он рече да мора поћи;
 одену се ко сиромах прави,
 харфу узме, прек' рамена стави, 500
 упути се, крену право у град
 да људи га могу видети тад.
 Племићи су га млади и стари,
 даме, грађани редом гледали,
 „О!“, викаше, „погледајте само!
 колика је коса оном тамо!
 О! Брада му сеже до колена!
 Ко дрво крив, згурених рамена!”
 Док ишао је, случај је хтео,
 намесника својега је срео, 510
 видевши га, он поче да виче:
 „Милост вашу молим, намесниче,
 певач ја сам из света далеког,
 а помоћ молим због проблема свог!”
 Намесник му рече: „Хајде, пођи,
 да даднем ти ја шта могу, дођи.
 Са харфом је добродош'о свако,
 сер Орфео дочекива тако.”
 За трпезом намесник тај беше,
 са велебним племством он седеше, 520
 добошари свираше, трубачи,
 харфисти, на лири извођачи,
 ориле се двором мелодије,
 а Орфео речи рек'о није,
 седи, слуша. Тек кад утихнуше,
 харфи жице прсте окунуше.

- The blissefulest notes he harped there
That ever ani man y-herd with ere –
Ich man liked wele his gle.
- 530 The steward biheld and gan y-se,
And knewe the harp als blive.
“Menstrel!” he seyde, “so mot thou thrive,
Where hadestow this harp, and hou?
Y pray that thou me telle now.”
“Lord,” quath he, “in uncouth thede
Thurth a wildernes as y yede,
Ther y founde in a dale
With lyouns a man totorn smale,
And wolves him frete with teth so scharp.
- 540 Bi him y fond this ich harp;
Wele ten yere it is y-go.”
“O!” quath the steward, “now me is wo!
That was mi lord, Sir Orfeo!
Allas, wreche, what schal y do,
That have swiche a lord y-lore?
A, way that ich was y-bore!
That him was so hard grace y-yarked,
And so vile deth y-marked!”
Adoun he fel aswon to grounde;
- 550 His barouns him tok up in that stounde
And tellet him how it geth –
“It is no bot of mannes deth!”
King Orfeo knewe wele bi than
His steward was a trewe man
And loved him as he aught to do,
And stont up, and seyde thus, “Lo,
Steward, herkne now this thing:
Yif ich were Orfeo the king,
And hadde y-suffred ful yore
- 560 In wildernisse miche sore,
And hadde ywon mi quen o-wy
Out of the lond of fairy,
And hadde y-brought the levedi hende
Right here to the tounes ende,
And with a begger her in y-nome,
And were mi-self hider y-come
Poverlich to the, thus stille,
For to asay thi gode wille,
And ich founde the thus trewe,
- 570 Thou no schust it never rewe.
Sikerlich, for love or ay,
Thou schust be king after mi day;
And yif thou of mi deth hadest ben blithe,
Thou schust have voided, also swithe.”
- Мелодије свира све бајније,
нико никад лепше чуо није,
одушевише их све одреда.
- А намесник сер Орфеа гледа, 530
харфу му у руци препознаде:
„Забављачу, реци мени, хајде,
ту харфу где стече ти и када?
То ми, молим, одговори сада.”
„Господару, у свету ја белом,
пролазио сам дивљим пределом,
у долини човека нађох, сав
растргнут беше, убио га лав,
и вуци њега изјели су свог;
а харфу нађох крај човека тог, 540
десет лета од тада већ прође.”
Намесник ће: „Ето, јад ми дође!
Сер Орфео то је, мора бити!
Јадан ли сам, шта ми је чинити,
господара милог кад изгубих?
Авај! Куд уопште се и родих!
Судба таква клета да га снађе,
и смрт таква страшна да га нађе!”
Клону затим и у несвест паде
племичи га прихватише таде 550
и рекоше како мора бити –
„Смрт је то, нема се шта чинити!”
Сер Орфеу сад јасно је ко дан,
намесник беше добар и одан,
виде да воли га, да не лаже,
па устаде он тад да му каже:
„Почујте ме, намесниче, сада,
да сам ја краљ Орфео што влада,
да одсутан бејаш дуго тако,
у дивљини пропатио јако, 560
и краљицу моју ја да пратих,
па је из вилинске земље вратих,
да доведох своју драгу тада
све до зидина овога града,
да оставим у просјачком дому
па да вратим се двору својему,
и одевен ко бедник мучени,
дознам бесте ли одани мени,
а видим ли да врли сте били,
то никад не бисте зажалили.
Краљ бисте били, у том случају,
кад Орфеов живот дође крају.
Да мој крај срећи повод је дао,
истога трена бих вас прогнао.”

Tho all tho that therin sete
 That it was King Orfeo underyete,
 And the steward him wele knewe –
 Over and over the bord he threwe,
 And fel adoun to his fet;
 580 So dede everich lord that ther sete,
 And all thai seyde at o criing:
 “Ye beth our lord, sir, and our king!”
 Glad thai were of his live;
 To chaumber thai ladde him als belive
 And bathed him and schaved his berd,
 And tired him as a king apert;
 And sethen, with gret processioun,
 Thai brought the quen into the toun
 With al maner menstraci –
 590 Lord! ther was grete melody!
 For joie thai wepe with her eighe
 That hem so sounde y-comen seighe.
 Now King Orfeo newe coround is,
 And his quen, Dame Heurodis,
 And lived long afterward,
 And sethen was king the steward.
 Harpours in Bretaine after than
 Herd hou this mervaille bigan,
 And made herof a lay of gode likeing,
 600 And nempned it after the king.
 That lay “Orfeo” is y-hote;
 Gode is the lay, swete is the note.
 Thus com Sir Orfeo out of his care:
 God graunt ous alle wele to fare! Amen!

 Explicit

Јасно им беше, сви тад су знали,
 краља су Орфеа препознали.
 Његове речи чим намесник чу,
 у журби он трпезу преврну,
 пред краља на под ничице паде,
 580 цео двор исто чинити стаде,
 па углас сви повикаше тада:
 „Наш краљ, господар, овде је сада!”
 Што жив је он радост не престаје.
 Одведоше га тад у одаје,
 тек окупан, одевен, без браде,
 познат краљ беше пред њих кад стаде,
 а затим му, поворком праћену,
 доведоше краљицу вољену.
 Музика свира, песма се вије.
 590 Боже! Какве дивне мелодије!
 Радоснице сузе лију лица
 јер беху живи краљ и краљица.
 Орфео крунисан би изнова
 ко и Хеуродика његова,
 дуго, до смрти је владао он,
 а после намесник седе на трон.
 Песници британски затим ове
 прилике ставише у стихове.
 О свему лепа пева балада,
 600 по краљу том назив носи сада,
 „Орфео” увек сви ће је звати,
 музика дивна стихове прати.
 Орфео тако реши несрећу,
 Бог свима нек нам удели срећу! Амин!

 Крај

Марија В. Лојаница*
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац
Србија

ПАРАЛИТЕРАРНИ ЕПОС БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Сажетак: У раду се бавимо формално-идејним склопом романа *Ајланиџида* Борислава Пекића, а у настојању да овај литерарни текст позиционирамо унутар ширег контекста савремене српске литературе. Пошавши од Пекићевог схватања књижевне форме као носиоца епистемолошког потенцијала проистеклог из нераскидивог јединства идеолошког, наратолошког и семиотичког плана текста, те значаја поетике подналова Пекићевих прозних дела, покушали смо да преиспитамо жанровско одређење овог романа. Сходно томе, читање романа *Ајланиџида* као експонента метафизичке детективске прозе, хибридног жанра насталог сливањем рационалне дедукције и филозофске контемплације, отворило је и питање Пекићевог схватања литературе, антропоцентризма и хуманитета.

Кључне речи: Борислав Пекић, *Ајланиџида*, жанр, метафизичка детективска проза.

Када је 1983. године у издању загребачке Свеучилишне накладе Либер изашао роман *Беснило*, културни естаблишмент Југославије нашао се пред загонетком без преседана. Наиме, до почетка осамдесетих година двадесетог века, Борислав Пекић, аутор *Злајиној руна*, седмотомног дела које је Предраг Палавестра назвао најмонументалнијим романсијерским подухватом у целој српској књижевности, стабилизовао је свој статус канонског писца, те је тадашња критика у почетку збуњено реаговала на свесни покушај ауто-деканонизације који је извршио пишући *Анџројолошку њрилоџију*. Романи *Беснило*, *Ајланиџида* и *1999*, објављени у периоду између 1983. и 1988. године, недвосмислено су конципирани као експоненти разноврсних жанровских

* marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

проседеа, па је сходно томе оваква поетичка трансгресија етаблираног аутора схватана и као кокетирање с поступцима карактеристичним за тривијалну литературу. Пијановић увиђа како Пекићев преступ јесте препознат као антиканонски у битном смислу, али се он не тумачи као радикални отклон од традиције већ пре као настојање да се познате прозне технике модернизују и актуелизују (Пијановић 2001: 278). Поступак тематско-формалног ремоделовања и реинтерпретације текстова из широког поља митолошког, филозофског или литерарног дискурса не указује на Пекићеву намеру да саботира, первертује или деконструише велике наративе. Управо супротно: овакво поигравање текстуалним предлошцима као палимпсестном структуром његових прозних дела, тумачи се као покушај њихове ревитализације и реактуелизације. Новије интерпретације *Антиројолошке тиролоије* описану ситуацију сагледавају као типично постмодернистички захват нарушавања границе тривијално – елитно (Лукић 2001: 194), чија је нужна последица поетичка хибридикација и аксиолошка дестабилизација. Тек, прва критика *Беснило* ипак је била панегирик. Објављен у загребачком *Вјеснику*, текст Јосипа Павичића препознаје овај „жанр роман” као радикалну новину, не само унутар Пекићевог опуса већ и у ширем контексту југословенске књижевне продукције, истичући да је *Беснило* у поетичком, али и идеолошком смислу готово страно тело у домаћој литерарној традицији, те да се пре сврстава уз „романе које смо до сада читали само на страним језицима или у преводу”¹. Ако је, како Павичић тврди, Пекић написао „роман којем је главни циљ да буде забаван”, онда је он у томе свакако успео. Читалачка публика Југославије дочекала је Пекићев жанровски ексцес с одушевљењем – роман је брзо доспео на листе бестселера, а до краја деценије реиздат је још три пута (у издању Свеучилишне накладе Либер 1984. године и БИГЗ-а 1985. и 1987). Роман комплексне литерарне композиције засноване на вештом преплитању поетичких елемената романа катастрофе, трилера, хорора и научне фантастике, *Беснило*, први део *Антиројолошке тиролоије*, понудило је читалаштву спектакл холивудских размера који је, о чему свакако сведочи његов тржишни успех, жељно ишчекивало.

Могућом мотивацијом Пекићевог аутодеканонизацијског поетичког обраћа српска књижевна критика исцрпно се бавила. Било да је модификација прозног стила препозната као експонент тежње ка иновирању литерарних поступака (Пијановић 2001), свесна деконструкција опозиције елитна – популарна култура, односно „контаминација високих форми тривијалним”

¹ Делови текста Јосипа Павичића „Свака част Пекићу” цитирани су према наводу из Пекићевог дневника, датираног: петак, 19. август 1983. године. Преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2009/06/besnilo.html>, 30. 8. 2021.

(Лукић 2001) или редефинисање семантичког потенцијала литерарног текста кроз успостављање интертекстуалних релација с превасходно англоамеричком књижевношћу (Цвијетић 2007)², све поменуте студије овом проблему приступају преиспитујући формално-поетички склоп романа *Анџројолошке џрилоџије*. Жанровска хибридноост ових текстова тако постаје једно од кључних питања којима се баве тумачи Пекићевог позног опуса, при томе посежући за широким дијапазоном литерарно-теоријских одредница: негативна утопија, антиутопија³, дистопија, научнофантастични, хорор, трилер роман, и тако даље. Истовремено, наглашава се и иконокластичност Пекићевог искорака у жанровску литературу будући да он делује унутар културе која, за разлику од поменуте англоамеричке, не гледа благонаклоно на тривијализацију књижевности. Међутим, оно што смо до сада у тексту описивали фразама „жанровски преступ, обрат, ексцес”, оно што је свакако једна од централних тема савремене српске књижевнотеоријске мисли, за Пекића самог тек је последица логичног еволутивног тока његовог разумевања света и литературе, о чему сведоче његови аутопоетички текстови (Пекић 1993; 1996). Негирајући статус форме текста као пуког стилског маркера, Пекић јој приписује епистемолошки значај који произлази из нераскидивог јединства идеолошког, наратолошког и семиотичког плана текста. Инсистирање на прецизној категоризацији литературе према ригидним правилима жанровских

² „Интертекстуалност не опредељује само значењски статус Пекићевог текста, већ открива и његову обликотворну особеност у развоју српске прозе, новину која је предуслов да одређено књижевно дело изврши помак у еволутивном луку националне књижевности.” (Цвијетић 2007: 79).

³ Погрешна би, међутим, била претпоставка да су романи који чине *Анџројолошку џрилоџију* први антиутопијски текстови којима се обogaђује југословенска литерарна традиција. Наиме, тридесетак година пре објављивања *Анџројолошке џрилоџије*, југословенска књижевна публика се сусрела с прозним текстом који би могао бити окарактерисан као антиутопијски. *Проналазак Ајџханашика*, могући предложак за роман Владана Деснице, први пут у фрагментима објављен у часопису *Литература* 1957. године, чији су делови касније инкорпорирани у његово капитално дело *Прољећа Ивана Галеба*, доноси причу о леку који човеку омогућава бесмртност. Међутим, проналазак изазива драматичну дестабилизацију друштвене структуре и људску цивилизацију води ка катаклизматичном слому. С друге стране, пре Пекићевог *Беснила* српска, али и југословенска „висока” детективска прозна традиција готово и да не постоји. Поред тога што га књижевна историја сматра писцем првих научнофантастичних текстова на српском језику, Лазар Комарчић је и аутор првог криминалистичког романа, *Драјоцена ојрлица* (објављен 1880. године). Аутори такозване високе литературе нису, међутим, писали криминалистичку прозу. У овом контексту важно је једино поменути кратки роман *Подземни клуб* који је 1921. године под псеудонимом Harald Johnson објавио Милош Црњански. Као мотив за писање овог текста Црњански наводи финансијске разлоге, а следећи коментар из његових списа много тога, мада наизглед имплицитно, казује о статусу жанровске књижевности унутар српског/југословенског културног контекста: „Књига, књижица је објављена, али ја је никада нисам видео” (према Узелац 2015: 25).

конвенција за Пекића је последица „псеудонаучне потребе за класификацијама”, метасцијентистичког импулса који је запосео поље теорије уметности, али и „пуританске жеље да 'чисту' књижевност сачувамо од извесних садржаја, који су остали ван њених званичних граница” (Пекић 1993).⁴ Форма, односно жанровски код, није, дакле, артифицијелни, дискурзивни лимит, одлика формулаичног „трећеразредног прозног израза”, већ облик мишљења, настао у „зони максималног контакта литературе с незавршеном стварношћу” (Бахтин 1989: 443). Ослушкујући ритам времена, а у настојању да детектује неуралгичне тачке наше антропоцентричне, екстремно рационализоване и технологизоване цивилизације, Пекић увиђа:

Као из болесне море, свет се песимистичном оку јавља с жигом производње неке тајанствене, монструозне Свефирме, која је кроз хуману еволуцију, из ко зна каквих разлога, за нас неприметно, наш прави свет заменила једним лажним, вештачким, синтетичким псеудо-светом, пара-светом; давно још уморену нашу природу, њеном холо-сликом, испразним привидом ишчезле стварности; а људе – анимираним лешевима, у ствари, хуманоидним стројевима. (Пекић 1993).

Последично, „ако пара-животом живимо, логично је да њега најскладније изражава пара-литература” (Пекић 1993). Не пристајући на притисак традиције која га је обавезивала на приповедање завршене прошлости, пишући *Антиројолошку ирилојију* Пекић се окренуо незавршеној (и несавршеној) садашњости, коју је једино могао изразити текстом који показује висок степен жанровске хибридикације не би ли на тај начин постигао јединство „пара” и „чисте” литературе. „Другим речима, да се, уз поштовање Правила игре, пара-књижевност пише формалним средствима праве, да, тако, и постане – права.” (Пекић 1993).

Пекићеви романи најчешће почињу „пукотином” поднаслова. Пракса семиотичког, идеолошког, жанровског и наратолошког усмеравања читања поднасловима карактеристична је за готово читав Пекићев опус: тако је *Како уйокојити вамџира* „сотија”, *Злајно руно* „фантазмагорија”, а *Нови Јерусалим* „готска хроника”. Коментаришући чињеницу да савремена критика подробније не интерпретира специфичну „поетику поднаслова” иако је детектује, Михајло Пантић увиђа да су поднаслови Пекићевих романа заправо „поетичко-наратолошка шифра (нека врста сигнала читаоцу) која се, укратко, своди на сугерисање правца значењске актуелизације дела” (Пантић 1989: 611). Овако схваћени, поднаслови постају својеврсне интерпретативне

⁴ Наводи из књиге *Време речи* преузимани су са интернет блога borislavpekic.com Copyright © Borislav Pekic; Из: „Кроз 1984. одавно смо прошли” – разговор са З. Зимом, *Вјесник*, Загреб, 1. 2. 1985, у: Пекић, 1993: Б. Пекић, *Време речи*, Београд: БИГЗ, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/04/vreme-rei-xiic-deo.html>, 30. 8. 2021.

призме, али и иницијални процепи литерарног текста, шифре које ваља декодирати, загонетке које треба решити како би се уопште могло прићи самоме литерарном делу. Тако процес читања бива изједначен с детективско-иследничким поступком, а текст с доказним материјалом. *Беснило* јесте „жанр роман”, „пара-литература” дакле, и ту мистерије нема. Обележивши први роман *Антрополошке трилогије* овим знаком широког књижевнотеоријског, али и, како смо истакли раније у тексту, епистемолошког семиотичког потенцијала, Пекић је имплицитно кодирао и потоње текстове трокњижа. С друге стране, роман *1999*, објављен годину дана после *Беснила*, поднасловом „антрополошка повест” не стабилизује само тематско-идејни оквир трилогије, већ је сигнал који додатно потцртава кохерентност читавог Пекићевог стваралаштва. Антрополошка општост јесте његова доминантна преокупација, или, како сам наводи у *Времену речи*:

У причама у којима је човек сведен на општи биолошки појам, и где, осим декоративних елемената, једва да има нечег што би једног јунака од другог разликовало, у причама у којима једине разлике међу људима потичу од припадности различитим типовима човечанства, антрополошке су, дакле теме, и роман је природно – антрополошки. (Пекић 1993).

Можда се управо у овом аутопоетичком коментару крије објашњење за привидну парадоксалност подналова романа *Айланџида* – „епос”. Еп је, по Бахтину, канонизовани, завршени жанр, скамењен и готово мртав, а свет епа апсолутном епском дистанцом одвојен од савремености (Бахтин 1989: 445), што никако није релевантно за Пекићеве антрополошке приповести будући да оне, између осталог, настају и као одговор на актуелност. Поред ове карактеристике, и изразита структурна, тематска и идејна полифоничност и хибридна *Айланџида*, као и осталих текстова који конституишу антрополошко трокњиже, одговара бахтиновском виђењу романа као чисте пластичности, структуре која је у перманентном расту и еволуцији. Међутим, узмемо ли у обзир да су конститутивне карактеристике епа и фокусираност на „апсолутну прошлост”, али и његова укорененост у колективном а не индивидуалном искуству (Бахтин 1989), јасно је како је управо епос природна форма тоталне алегорије о рату Атлантијана и Атијана, „добрих и рђавих демона”. Пекића човек не занима, његова тема је Антропос. Преокупација мистеријом хуманитета и суочавање с ужасом тријумфа индомашинске цивилизације (Пекић 1993)⁵, која је истовремено тотална и

⁵ Из *Време речи* – XVI део, Београд: БИГЗ, СКЗ, 1993. „Књижевност је углавном корисна лаж” – *Вјесник*, Загреб, 1. 6. 1989, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/05/vreme-rei-xvia-deo.html>, 31. 8. 2021.

тренутачна, апсолутна и актуелна, произвела је специфичну наративну структуру коју, да поновимо увиде теоретичара на које смо реферисали раније у тексту, одликује изразито висок степен хибридности. Пишући *Аџланџиду*, Пекић је, међутим, отишао много даље од сливања жанровских проседеа: научнофантастичног, детективског, хорор... Преплићући „пара-“ с „правом“ литературом, мит с филозофијом, фикцију с факцијом, апсолутну прошлост са незавршеном садашњошћу, он пише први паралитерарни епос српске књижевности.

Бројне су студије које роман-епос *Аџланџида* најчешће читају у кључу антиутопијског или дистопијског романа (Пијановић 2001; Стојановић 2004; Цвијетић 2007), чија је основна преокупација „судбина човека у оквиру једне космолошке схеме“ (Пекић 2006: 9). И доиста, сам Пекић истиче да је роман конципирао као „спој негативне утопије, класичног епа и савремене истребљивачке драме“ (Пекић 1993: 103), те је, сходно томе, *Аџланџида*, на првом месту, литерарним средствима извршено испитивање проблема инхерентног антагонизма који се одвија на релацији природа – цивилизација, а који је узрочник дестабилизације категорије хуманитета и, консеквентно, тоталне дехуманизације. Услед чињенице да је утицај убрзаног развоја технологије на формирање апсолутно аутоматизоване „индомашинске цивилизације“ идентификован као тематско-идејна доминантна текста, анализе формалног склопа романа-епоса најчешће остају фокусиране на дистопијске и научнофантастичне елементе наратива. Жанровска хибридност о којој је писано у раду такође је идентификована као карактеристика овог Пекићевог прозног текста, па Пијановић *Аџланџиду* класификује као „антрополошки роман са елементима детективске приче“ (Пијановић 2001: 268) или „антрополошки трилер“ (275). Међутим, он примећује да иако је наративна структура романа заснована по узору на схему криминалистичке приче будући да садржи композиционе блокове карактеристичне за овај жанр: припрема злочина, истрага, откриће, потера, казна, она, ипак, у потпуности није уклопива у конвенције поетике криминалистичке прозе услед два разлога. Наиме, *Аџланџида* недостаје казна као финални композициони блок детективске приче и, за разлику од осталих експонената овог жанра, догађајну логику Пекићевог наратива у битном смислу контролишу натприродне силе (Пијановић 2001: 269). И, доиста, детективска проза најчешће се разумева као високо формализовани жанр, „шаблонска, тривијална, схематска књижевност“ (Жмегач 1976: 194), те уколико иједан „композициони блок“ изостане из ткива наратива, прича престаје да буде криминалистичка, детективска, трилер... С друге стране, уколико се Форма разигра, прожме филозофском садржином, нестају и ригидност и тривијалност приповести. Сходно томе, управо детективска прича као „Форма коју одликује највиши степен

уочљивости Правила игре жанра” јесте онај књижевни облик који, „кад се начин писања усаврши и начином схватања изабране материје” (Пекић 1993)⁶, најлакше прелази некада тако олако подигнуту баријеру између „праве” и „пара-” литературе. Зато у *Рађању Аџланџиде* Пекић свој роман-епос карактерише као:

филозофски роман изграђен као хибрид научне фантастике и трилера. При чему трилер служи само да увуче читаоца у једну мисаону игру и да га припреми на закључке које он, ако би били саопштени у другом облику, вероватно не би био кадар да прими, односно да схвати. (Пекић 1996: 202).

Детективска проза као епистемолошки агенс потраге за нестајућим хуманитетом отвориће тако и кључна онтолошка питања: „Шта је човек, шта хуманитет? Постоје ли алтернативни појавни облици хуманитета? Шта је смрт? Да ли је могуће убити нешто што је већ мртво?”... Свака врста (са)знања има и припадајућу јој форму саопштавања, или – жанр. Другим речима, ако Борислав Пекић пишући *Аџланџиду* настоји да реши загонетку хуманитета, те ако пише о антропоцентричној цивилизацији коју ка неумитном слому води њено екстремно поверење у разум и логику, природан избор форме или кода његовог романа-епоса морала је бити управо метафизичка детективска проза – хибридни литерарни дискурс настао сливањем рационалне дедукције и филозофске контемплације.⁷ Некада означени терминима „постмодерне мистерије” или „антидетективска проза”, метафизички детективски наративи⁸ неразрешиве су мистерије, епистемолошке алегорије, унапред осујећена настојања да се одговори на питања без одговора, те зато у парадоксалном и пародијском односу према текстовима конвенционалне детективске прозе (Merivale – Sweeney 1999: 4). У тематском и семиотичком смислу ови текстови остају у домену традиционалних детективских приповести, међутим, услед чињенице да је њихов идејни слој конституисан око питања поузданости симболичке репрезентације, природе субјективитета,

⁶ Из: „Кроз 1984. одавно смо прошли” – разговор са З. Зимом, *Вјесник*, Загреб, 1. 2. 1985, у: Пекић, 1993: Б. Пекић, *Време речи*, Београд: БИГЗ, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/04/vreme-rei-xiic-deo.html>, 30. 8. 2021.

⁷ Бошковић на сличан начин чита Кишову прозу, прецизније *Гробницу за Бориса Давидовича и Пешчаник*, уочавајући да је поетика Кишовог литерарно-истражног поступка управо она карактеристика поменутих текстова која их смешта у домен антидетективског жанра – „загонетање премештено на приповедну раван формира се као дедуктивно трагање за (не)постојећим кривцима и злочинима” (Бошковић 2004: 32).

⁸ Подробнијим разматрањем овог жанра бавили смо се у тексту „*Антиројолошка џирилоџија* Борислава Пекића и метафизичка детективска проза” (Лојаница 2011).

фикције и реалности, они ипак трансцендирају оно што је Жмегач назвао „петрификованим обрасцем и клишеираном формом”. Укратко, „сама приповест настоји да пронађе и понуди одговор на питање сопственог значења, али и значења и смисла људског живота уопште, у чему никада не успева” (Лојаница 2011: 224). Сходно томе, узмемо ли да је *Анџројолошка џрилоџија* и покушај деконструкције категорије разума, као покретачке силе западне цивилизације али и узрочника њене неумитне пропасти, јасно је да управо метафизичка детективска проза, чији је примарни композициони и идејни принцип пародијски и иронични однос према могућности свеколике рационалне спознаје, логичан књижевни код саопштавања основне идеје Пекићевих антрополошких романа⁹.

Када се паралитерарни епос Борислава Пекића идентификује као експонент метафизичко-детективске жанровске матрице, нужно се отвара још један интерпретативни хоризонт. Наиме, на нивоу површинске анализе ликова, семиотичких структура и наративних поступака једног оваквог прозног текста, рецепијент се суочава с читавим низом питања: који је злочин почињен, какве су природа и динамика истражног процеса, којим доказима се располаже, ко је „злочинац” и у каквом је односу са „истражитељем”, и напослетку, да ли ће до разрешења мистерије доћи. И: зашто казне нема? Или: ако недостаје композициони блок казне за почињени злочин у конвенционалном смислу, да ли је могуће да је казна ипак извршена али не на онај начин на који смо навикли да је манифестно препознамо? На тај начин, као и у такозваном *whodunit* поджанру детективске фикције¹⁰, простор *Ајлан-*

⁹ Кроз читаву *Анџројолошку џрилоџију* провлаче се елементи овог жанровског проседа: разрешавање мистериозног злочина од стране „детектива” који нужно по вокацији то није, процес писања и рецепције текста као детективска активност, истражни дискурс као организациони принцип наратива, идентитетски дуалитет литерарних субјеката али и свеколика онтолошка нестабилност, порозност онтолошких равни, ауторефлексивност, литерарна мултиреферентност и семиотичка недефинитивност текста, и тако даље. Роман *Беснило*, жанровски хибридни текст као и остали делови трилогије, можда у највишој мери показује одлике метафизичке детективске прозе; навешћемо тек једну илустрацију: Daniel Leverquin, истовремено је и писац и детектив, што је фреквентан топос у оваквим наративима (лако се може идентификовати паралела између овог књижевног лика и Данијела Квина, протагонисте Остерове новеле „Град од стакла”, коју критика сматра једним од литерарно најуспешнијих експонената жанра). С друге стране, од свих текстова *Анџројолошке џрилоџије* роман 1999 показује најмање одлика метафизичке детективске прозе. Типични мотиви и конвенције овог жанра присутни су тек имплицитно, у знацима или су потпуно искључени из текста.

¹⁰ У питању је литерарна форма која читаоца дела ставља у позицију у којој је и сам детектив – читајући о процесу дедукције који спроводи литерарни субјект или субјекти, читалац, ослањајући се на сигнале који су стратешки имплементирани у текст и чија је функција да антиципирају разрешење иницијалне мистерије, настоји да на поменута питања и сам одговори.

тине недвосмислено бива обележен великим знаком питања. Разигравање наративно-семиотичких претпоставки *whodunit* поетичке формуле у „метафизичком” смислу, што свакако јесте карактеристика формалног и тематско-идејног слоја овог романа, неминовно ће отворити питање идентитета литерарног субјекта, односно механизма конструкције и деконструкције истог, али и проблема односа ја–други као конститутивног фактора субјективности. Међутим, како је тематско-идејна матрица романа-епоса заснована на испитивању природе хуманитета и могућности његовог очувања, а у широком пољу хуманистичког дискурса, као крајње питање намеће се следеће: да ли постоји могућност да фикција у име филозофије, после векова запитаности, одговори на делфски императив „спознај себе”?

У роману *Атлантине* функције протагонисте и антагонисте јесу еклатантно назначене, што је и основа за успостављање композиционог плана наратива: кључ за читање текста је привидна тензија између два John-а: John-a Carver-a/Howland-a и John-a Alden-a. Наиме, оваква релација је троп типичан за жанр метафизичке детективске прозе. Штавише, један од текстова који је имао највише утицаја на развој ове литерарне форме јесте приповетка Едгара Алана Поа „Вилијам Вилсон”. Иако изван корпуса Поових детективских прича, овај текст се сматра родним местом „двојника” или доплгенгера, литерарног знака који у битном смислу конституише поетичку матрицу антидетективских наратива.¹¹ У таквој онтолошкој поставци, децентрирана структура субјективности кроз поистовећивање са сопственим огледалним одразом настоји да постигне изгубљени тоталитет сопства кроз пројектовање представе о целовитости. По лакановској психоанализи, са којом бројни антидетективски текстови улазе у живи дијалог, ово је кључна тачка у процесу формирања представе о себи. Па тако, услед преклапања или мешања темпоралних и онтолошких равни, читалац је сведок чак четири сусрета Carver-a/Howland-a, протагонисте, и Alden-a, антагонисте – један од њих двојице увек у позицији да прати, надзире или настоји да убије оног другог. Но иако су нераскидиво повезани, они, истовремено, један за другог остају непознаница, баш као што је истинска самоспознаја унутар симболичког и имагинарног поретка онемогућена.

За разлику од Daniel-a Leverquin-a, писца-детектива чији дневник читамо читајући *Беснило*, John Carver/Howland је антрополог. Но, доима се да је ова разлика само површинска, будући да и Carver/Howland пише. Он не води дневник, нити скупља грађу за идући роман, али јесте аутор контроверзне (и никада објављене) књиге *Истина о Салему*. Он, дакле, не пише

¹¹ Вилијам Вилсон је и један од псеудонима писца-детектива из прве у низу новела које сачињавају Остерову *Њујоршку трилогију*, „Град од стакла”.

лепу књижевност, већ покушава научним дискурсом, а на основу факата којима располаже, да изнесе праву „истину” о догађајима који су се збили пре три и по века, догађајима чији је учесник и сâм био иако тога није свестан. Како је „истина” о Салему у фундаменталном смислу његова лична прича, пишући је антрополог-детектив настоји да изврши наративну реконструкцију сопствених идентитетских структура чију децентрираност акутно почиње да осећа иако не слуги шта би могао бити узрок томе. Не знајући да је човек у свету робота, несвестан постојања паралелних онтолошких равни, он ипак себе доживљава као „туђина, апатрида”, осећа да је „неприлагођен, измештен, out of place” (Пекић 2006: 85). На сличан начин Лакан конципира формулу субјективитета: одсуство јединства, порекла, континуитета карактеришу хумани идентитет; фундаментални расцеп, децентрираност, те измештеност и инконзистентност субјекта су задати, баш као и одсуство свести о тоталитету сопства. Субјект метафизичке детективске прозе је, ипак, тек резултанта своје уписаности у различитим дискурсима или кроз различите дискурсе.

И доиста, Carver/Howland, пре иницијације у култ Aquarius-a, пре сазнања да је и његово симболичко одређење (презиме Carver, име Оца) заправо брана која му не допушта да допре до оног, наизглед, Реалног у себи (атлантићанског онтолошког одређења), осећа потребу да описану иманентну идентитетску мањкавост некако надомести. Између осталог, он то чини пишући о салемским вештицама. За разлику од њега, John Alden у том тренутку зна ко је – он је андроид, свестан, дакле, своје роботске онтологије. Будући члан АНД-а (Anti Human Department), њему је и његова функција у оквиру „програма” јасна: по сваку цену елиминисати преостале људе. Међутим, и у њему, иако је, да подсетимо, „биће без душе”, „механичко биће, у сродству са најпримитивнијом регистар-касом” (Пекић 2006: 416), одвија се процес који није суштински различит од оног кроз који пролази његов „људски” имењак. У настојању да разреши мистерију двадесетовековних декапитација, он заправо покушава да одговори на питање које се у битном смислу тиче његовог идентитета: ко је и зашто његовом претку одрубио главу? Интересантно је приметити да Пекић „истину” или „тајну” идентитета и протагонисте и антагонисте смешта у „црну кутију”: у првој, John Carver проналази документа о усвајању која му откривају његово право порекло и презиме Howland. У другој кутији, главе су Pricilla-e и John-a Alden-a, које је пре три и по века одсекао један John Howland. Међутим, увођење овог литерарног знака отвара и следеће питање: иако су црне кутије у почетку сакривене од оних који за њима трагају, оне ипак бивају пронађене, те самим тим и „тајна” бива откривена. У том смислу, овај знак можемо читати и као Пекићеву реинтерпретацију Поовог, Деридиног или Лакановог украденог писма, што

је још једно од општих места антидетективског литерарног дискурса. Заувек изгубљено јединство идентитета не припада ни симболичком поретку (у Carver-овој/Howland-овој кутији била су документа) нити имагинарном (у Alden-овој, главе, трансстемпорални огледалски одраз). Целовитост идентитета налази се у домену Реалног поретка, који је немогуће досегнути са имагинарне и симболичке позиције. У оваквој онтолошкој схеми, два наизглед супротстављена и супротно оријентисана литерарна субјекта, који настоје да сами себи објасне ко су и одакле су потекли, неминивно ће увек већ одсутност покушати да надоместе тако што ће одговоре потражити на месту другог. Екстазис је неизбежан, што потврђује и чињеница да Alden и Carver/Howland, у свим својим трансстемпоралним и транспросторним еманацијама, завршавају тако што прогоне или траже један другог.

Десет година касније, у убеђењу да је отварањем црне кутије тајну свога идентитета открио, John Carver, председник Сједињених Америчких Држава, алијас John Howland, будући вођа Атлантиђана у предстојећем катаклизматичном рату људи против машина, поново ће срести John-а Alden-а. У међувремену, John-човек је наизглед фундирао своју представу о сопственој људскости, али је John-андرويد остао без *terminus superiorum*-а, микрочипа који је одговоран за роботску меморију. До радикалног преокрета у односу два лика је наизглед дошло: сада је Howland тај који зна да је Alden андроид, али Alden, нови шеф обезбеђења председника Carver-а, верује да је његов доплгенгер такође андроид. Међутим, у Alden-у-андроиду, под утицајем Carver-ове/Howland-ове провокације засноване на типично људској, рекли бисмо антропоцентричној, уобразиљи „да су свемоћни и да им смотреност угрожених није потребна” (Пекић 2006: 385), буде се стара питања, која јесу била избрисана захватом *селективне блокаге меморије*, то јест одстрањивањем *terminus superiorum*-а, али, очигледно, неуспешно. Сада Alden спроводи још један истражни поступак: пратећи трагове, он настоји да сазна истину о себи, али и о „роботу” чија му је безбедност поверена. Процедура се понавља, пратећи законитости машинске матрице, али и принцип вечног враћања истог, који протагонисту и антагонисту, с тим да је разлика међу њима све мање јасна, доводи у најинтимнији контакт. Пошто је Carver-у, приликом покушаја атентата, својим „телом” спасио живот, Пекић Alden-у додељује следећу реплику:

Па ипак, привлачио га је на начин који до тада није искусио. То није била привлачност по сличности. Напротив. Кад би требало да замисли некога од кога се сасвим разликује, по свој би прилици изабрао Carvera. Био је то магнетизам разлике. Carver се, наима, разликовао од свих андроида које је познавао. Искрено се обрадовао када га је ненајављеног угледао на вратима болничке собе. (...) Carver, као робот на положају

председника државе, мора имати своје функције, свој уграђени животни пројекат. А ипак му се чинило да и овај у њему види нешто друго, нешто лично. (Пекић 2006: 429).

Овај тренутак би се могао идентификовати као моменат препознавања себе у другоме, с тим да ниједан од учесника оваквог, лакановски схваћеног екстазиса не остварује и спознају. Како је посреди ипак идентификација с малим другим, спознаја онтолошке суштине и не може бити реализована. Ни онда када се Alden одлучи на чин роботске непослушности и једним покретом руке, који ће укинути постојање роботске популације, односно када покуша да препозна то „неизвесно” људско друго у себи, ни када Carver роботском прецизношћу пред својим Шефом обезбеђења аутоматски репродукује меморисани говор који би требало да изрази суштинску природу хуманитета, до (само)спознаје не долази. Па тако, ни четврти, последњи, барем на страницама овога романа, сусрет два John-а, онога са златним и онога са челичним очима, ни литерарним творевинама, ни хуманим субјектима који су, будући читаоци, и сами постали део фикције, не открива „тајну” садржану у реченици „Ессе homo”. И, доиста, како видети и посведочити човека, уколико поверујемо Пекићу када каже да је човек: „Збир питања без одговора. Раскршће путева без смерова. Загонетка.” (Пекић 2006: 473)?

Баш тако, збир питања без одговора... Као што је читав овај текст тек један у низу покушаја да се осветли једна од највећих загонетки савремене српске књижевности. Неизненађујуће, на том путу поново смо се суочили са више енигми него дефинитивних разрешења. Тако је рад, у извесном смислу, попримио форму своје преокупације – истражни поступци спроведени у роману *Айланџида* у тексту „Паралитерарни епос Борислава Пекића” најпрецизније би се могли описати изразом аутоонтолошка детективска дедукција. Уколико тако разумемо литературу и мисао о литератури, отворићемо још једну загонетку: није ли онда, директно или макар имплицитно, сваки дискурс тек експонент метафизичко-детективске прозе? У стању сталне запитаности, нисмо ли ми као врста, тумарајући кроз текстуалне лавиринте бића и свести, од иследничког поступка направили онтолошку константу? Можемо ли жанр читати као метонимију хуманитета и хуманитет као литерарну форму? Тек, конотација горе поменутог израза имплицира покушај деконструктивистичког разигравања симболичких одредница идентитета што је пројекат који услед иманентне децентрираности категорије хуманитета никада у потпуности не може бити реализован и који, нужно, више скрива него што обзнањује. Уколико наш, људски, интимни конфликт доживимо као перманентни „рат духа и тела”, односно, уколико допишемо још једну у низу страница које творе западну нововековну онтологију културолошког

и литерарног дискурса, Другог у себи заиста нећемо препознати. Па како онда читати Пекићев паралитерарни епос, како читати *Антрополошку трилогију* или читав његов опус? Као причу о човеку или као човекову причу? Као причу о значају литературе? Или, можда, као толико пута већ поновљени покушај човека да себе себи кроз текст некако објасни? Можда је, дакле, питање порекла које опседа и John-а-човека и John-а-робота (ако је икада разлика међу њима постојала) експресија Пекићеве дубоке вере да се једино путем спознаје себе у другоге и другога у себи може рехабилитовати не само идеја хуманитета већ и хуманитет сам. Или, барем бисмо желели да верујемо да је тако.

ЛИТЕРАТУРА

- Лојаница, Марија. Антрополошка трилогија Борислава Пекића и метафизичка детективска проза. *Књижевна историја*, бр. XLII 2011 143/144 (2011): 215–228.
- Пантић, Михајло. Пекићева сотија (роман *Како ујокојији вампира* у светлу ауторске ознаке и употребе жанра). Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 611–616.
- Пијановић, Петар. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд, Титоград, Горњи Милановац: Просвета, Дечје новине, Октоих, Досије, 2001.
- Стојановић, Милена. *Књижевни врћи Борислава Пекића: циљаности и инерсијексијалности у нејивним ујоцијама*. Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо, 2004.

*

- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bošković, Dragan. *Islednik, svedok, priča. Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša*. Beograd: Plato, 2004.
- Cvijetić, Maja. *Pekićeve Orvele: ogled o bliskosti*. Beograd: Plato, 2007.
- Lukić, Jasmina. *Metaproza: čitanje žanra – Borislav Pečić i postmoderna poetika*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.
- Merivale, Patricia, Susan Sweeny. The Game's Afoot – On the Trail of the Metaphysical Detective Story. Patricia Merivale, Susan Sweeny (eds.). *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 1–24.
- Pekić, Borislav. *Vreme reči*. Beograd: BIGZ, 1993.
- Pekić, Borislav. *Rađanje Atlantide*. Beograd: BIGZ, 1996.
- Pekić, Borislav. *Atlantida: epos*. Novi Sad: Solaris, 2006.
- Uzelac, Vladimir. *Kriminalistički roman u socijalističkoj Jugoslaviji*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2015.
- Žmegač, Viktor. *Književno stvaralaštvo i povijest društva, Književno-sociološke teme*. Zagreb: Sveučilišna naklada Uber, 1976.
- Borislav Pečić blogspot. <<http://www.borislavpekcic.com>>, 30. 8. 2021.

Marija V. Lojanica
Faculty of Philology and Arts
Kragujevac, Serbia

THE PARA-LITERARY EPOS BY BORISLAV PEKIĆ

Summary: The paper examines formal and thematic framework of the novel *Atlantis* by Borislav Pečić, in an attempt to determine the position of this literary text within broader context of contemporary Serbian fiction. Basing our argumentation on Pečić's understanding of literary form as the conveyer of epistemological potential resulting from the organic union of ideological, narratological, and semiotic aspect of a text, as well as the importance of subtitle poetics in his fiction, we have attempted to reexamine the genre dimension of the novel. Accordingly, interpreting *Atlantis* as an exponent of metaphysical detective fiction, a hybrid genre grounded in both rational deduction and philosophical contemplation, has raised the question concerning Pečić's understanding of literature, anthropocentrism, and humanity.

Key words: Borislav Pečić, *Atlantis*, genre, metaphysical detective fiction.

Stefan S. Žarić
Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Student doktorskih studija
Novi Sad, Srbija

FUNKCIONALNOST MODE I SCENSKOG KOSTIMA U KONSTRUISANJU ŽENSKIH LIKOVA U *HAMLETU* VILIJAMA ŠEKSPIRA

Sažetak: Vođen nedostatkom proučavanja mode i kostima u dramskom opusu Vilijama Šekspira u domaćoj nauci o književnosti, rad nastoji da predstavi osnove studija mode i kostima kao projekta kulturnog materijalizma u zapadnoj šekspirologiji 20. i 21. veka. Kroz literaturu o modi u Šekspirovim dramama i njenu rekontekstualizaciju u scenski kostim, rad pozicionira modu i kostim kao sisteme značenja koji omogućavaju nova čitanja Šekspirovih drama i likova u njima. Predmet analize su sistem i jezik mode u *Hamletu* i njegovoj savremenoj scenskoj produkciji u režiji Lindzi Tarner, sa posebnim osvrtom na funkcionalnost mode i scenskog kostima u konstruisanju ženskih likova. Tumačeći elemente istorije mode i konvencije elizabetanskog kostima učitane u tekstu i produkciji, postavlja se teza o 'modnom ogledanju' ženskih likova koja, u ključu feminističke kritike, preispituje percepciju normiranih vizuelnih predstava Ofelije i Gertrude.

Ključne reči: kulturni materijalizam, šekspirologija, elizabetanska drama, moda, scenski kostim, feministička kritika.

Uvod: šekspirologija i kulturni materijalizam

Uprkos značajnoj literaturi koja šekspirologiju aktivno preoblikuje studijama mode i kostima tokom poslednje tri decenije na Zapadu, tumačenje dramskog opusa Vilijama Šekspira u kontekstu istorije i teorije mode i kostima još uvek nije predmet akademske polemike domaće nauke o književnosti.¹ Smatrajući da

¹ Iako je zbornik istoimenog naučnog skupa održanog 2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, *Šekspir i transmedijalnost*, obuhvatio Šekspirovo stvaralaštvo kroz prizmu različitih audio-vizuelnih medija – pozorišta, filma, radija, video-igara – moda i kostim nažalost

nismo stvorili svoju šekspirologiju koja bi se zasnivala na prepoznavanju aktuelnog i provokativnog u Šekspirovim tekstovima, Vladislava Gordić Petković primjećuje da se većina kod nas prisutnih knjiga o delu velikog engleskog pisca bavi nepotrebnim biografsko-recepcijskim sintezama ili pak neinspirativnim sumiranjima dubioznih činjenica i kritičkih dogmi (Gordić Petković 2007: 153). U *Carstvu prolaznog*, Žil Lipovecki (Giles Lipovetsky, *L'empire de l'emphemere*) nalazi da je „moda maknuta u predsoblje stvarnih intelektualnih preokupacija i da, kao ontološki i društveno manje vredna oblast, nije dostojna problemskog proučavanja, pre izazivajući kritički refleks nego podstičući objektivno proučavanje.” (Lipovecki 1992: 7). I Rolan Bart će u eseju *Bolesti pozorišnog kostima* (Roland Barthes, *Les maladies du costume du theatre*) naglasiti da kostim treba uzeti u razmatranje jer je njegova primarna funkcija pre intelektualna nego čisto piktorijalna ili emocionalna (Barthes 2010). Uzimajući u obzir da su i koncept odevanja i koncept kostima uslovljeni modom (Jackson 2015: 11), donekle je i razumljivo da fenomen mode, bilo u Šekspirovim tekstovima ili njihovim pozorišnim a time i kostimografskim interpretacijama, nije bio predmet 'objektivnog proučavanja' i 'intelektualnih preokupacija' u Srbiji u kojoj se studije mode ozbiljnije afirmišu tek tokom poslednjih nekoliko godina.²

Urednice zbornika *Šekspir i kostim*, Patriša Lenoks i Bela Mirabela (Patricia Lennox and Bella Mirabella, *Shakespeare and Costume*, Bloomsbury, 2015), te autorka monografije *Šekspir i kostim u praksi* Bridžet Eskolm (Bridget Escolme, *Shakespeare and Costume in Practice*, Palgrave Macmillan, 2021), nalaze da je prvi korak ka etabriranju proučavanja mode i kostima u Šekspirovim delima koji je podrazumevao i odevanje u Šekspirovim tekstovima ali i kostima glumaca načinjen 1992. godine, objavljivanjem knjige Džin Mekintajr, *Kostimi i scenariji u elizabetanskim pozorištima* (Jean MacIntyre, *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*, University of Alberta, 1992).³ Pomenute publikacije deo su projekta kulturnog materijalizma koji dominira studijama rane modernosti od osamdesetih godina prošlog veka, razumevajući odevanje i kostim ne samo kao produkte i konstituente vizuelnih režima moći, klase, roda ili rase, već i kao semiotički projekat

nisu bili zastupljeni među temama skupa. Vrlo kratak osvrt na odevanje u kontekstu pozorišnog kostima daće Zorica Bečanović Nikolić u svojoj studiji *U traganju za Šekspiro* (Dosije, 2013).

² Vid. Stefan Žarić, *Breaking the Canon: Towards Fashion Museology in Serbia. Museoeurope Collected Volume: Textile, Culture of Clothing and Fashion*. Maribor: Regional Museum Maribor, 2019, 159–169.

³ Lenoks i Mirabela skreću pažnju i na studiju Šanin Lintikum iz 1936. godine, *Kostim u dramama Šekspira i njegovih savremenika* (Channing Linthicum, *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Clarendon Press, 1936) uz napomenu da se autorka isključivo bavi tehničkim aspektima izrade kostima bez tumačenja značenja odevanja za kostim i njegove upotrebe na sceni. Mekintajr će se takođe osvrnuti na dotadašnje šekspirološke studije, oštro kritikujući nedostatak proučavanja kostima ili nedovoljno pažnje poklonjene kostimu.

i intelektualni poduhvat čitanja mode, odevanja i kostima kao tekstova kulture (Escolme 2021: 5). U uvodu svoje monografije Bridžet Eskolme će naglasiti da pažljivo izučavanje materijalne kulture – odevanja i kostima – može da doprinese razumevanju odnosa moći i kulture, jer detaljno znanje o određenom odevnom predmetu može istovremeno da doprinese nijansiranom razumevanju onog ko ga nosi (Escolme 2021: 7). U kontekstu kulturnog materijalizma, značajne su i knjige Katerine Ričardson, *Šekspir i materijalna kultura*, u kojoj je jedno od poglavlja posvećeno odevanju (Catherine Richardson, *Shakespeare and Material Culture*, Oxford, 2011), te *Moda u doba Vilijama Šekspira* istoričarke mode Sare Džejn Dauning (Sarah Jane Downing, *Fashion in the Time of William Shakespeare*, Shire, 2014).⁴ Iako kulturni materijalizam domaćoj nauci o književnosti nije stran, naročito uzimajući u obzir studije narodne književnosti, njegovo uvođenje u korpus šekspirologije sa ciljem tumačenja mode i kostima moralo bi da podrazumeva i poznavanje metodologije nauke o književnosti s jedne strane, te metodologija različitih studija materijalne i vizuelne kulture s druge strane – istorije i semiotike mode, kostimologije i kostimografije te istorije umetnosti. Kako Lenoks i Mirabella nalaze, spajanje istorije pozorišta, performansa i kostima sa studijama materijalne kulture primenjenim na Šekspirove drame podrazumeva interdisciplinarnu konverzaciju (Lenox – Mirabella 2015: 4).

Konvencije šekspirovskog kostima i strukture odevanja

U tom smislu, odevenost, bilo modna ili kostimna (kako u književnosti tako i u stvarnosti), nije puka suprotnost nagosti koju autor pretpostavlja, već kompleksan višeznačenjski sistem kog je Šekspir i te kako bio svestan, kako je „za Platona, Bibliju, Erazma i Šekspira odeća demonstrirala unutrašnjost jedne osobe kroz spoljašni prikaz, iako je češće ta unutrašnjost bila vezana za izbor odeće nametnut finansijskim, duhovnim i društvenim statusom” (Mikhaila – Malcom-Davies 2006: 10). Još značajnije, za razliku od savremenih politika identiteta i tela koje čak i u okviru šekspirologije telo tumače kao subverzivno i radikalno a ne odeću koja ga pokriva (Escolme 2021: 12), moda Šekspirovog vremena ne samo da je oblikovala već je i *stvarala* telo, izražavajući njegov rod i klasu (Mikhaila – Malcom-Davies 2006: 10). Preneseno u prostor književnosti, odeveno telo kao *napisano odeveno telo*, kako ga definišu Sintija Kun i Sindi Karlson u zborniku *Stilizovanje teksta: odevanje i moda u književnosti* (Cynthia Kuhn and Cindy Carlson, *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*, Cambria Press, 2007), isto koliko i odevni predmeti sami po sebi, funkcioniše kao višedimenzionalni narativni element jer odeća

⁴ Kada je u pitanju elizabetanska moda, jedna od najznačajnijih studija o istoriji mode vremena Tjudora jeste *Moda Tjudora* kustoskinje i istoričarke odevanja i tekstila Eleri Lin (Eleri Lynn, *Tudor Fashion*. London: Historic Royal Palaces, 2017).

kao medij narušavanja društvenih vrednosti ima moć da 'laže' i 'govori istinu' o onome koji je nosi (Kuhn – Carlson 2007). Sličnog mišljenja je i Eskolm, koja smatra da „pozorišni kostim može da zarobi telo u zamarujuće istorijske konvencije, poništi kulturne binarnosti, ali i da zahteva od publike da preispita kako moć, rasa i rod treba da izgledaju.” (Escolme 2021: 1). No, dok moda ne podleže konvencijama kostima ili performansa (izuzimajući pojedine avangardne tendencije u modi), kostim podleže modnim konvencijama, naročito kada su u pitanju kostimografske interpretacije koje nastoje da (verno) prikažu određenu istorijsko-modnu datost.

Baveći se istorijom kostima u produkcijama Šekspirovih drama od Šekspirovog vremena do kraja 20. veka, Rasel Džekson (Russel Jackson) nalazi da je kostim značajan deo šeme semiotike šekspirovskog pozorišta jer posreduje između pozorišnih kodova (pravila pozorišnog kostima), kulturnih kodova (modni kodovi) i dramskih supkodova (pravila interpretacije kostima u odnosu na lik) (Jackson 2015: 11). Džekson tako razlikuje istorijski autentične produkcije koje korenspondiraju sa prostorom i vremenom predstavljenim u drami, kao i produkcije postavljene u modni okvir drugog vremena i prostora iz interpretativnih razloga. Treća kategorija, koju Džekson uslovno naziva 'pozorišnom modom', podrazumevala bi aktuelno odevanje datog vremena koje biva iskorišćeno kao kostim, jer je u Šekspirovim pozorištima kostim bio u stvari savremeno odevanje sa pojedinim značajnim modifikacijama za specifične istorijske periode (Jackson 2015: 10). U zavisnosti od produkcije i kostimografske interpretacije, sistematična analiza kostima Šekspirovih drama bi tako uključivala poznavanje prevashodno sistema mode i kulture odevanja vremena i prostora o kojima Šekspir piše u određenom ostvarenju (bez obzira na to da li je interpretacija istorijski autentična ili ne), ali donekle i modu Šekspirovog vremena koja je svakako uticala na jezik mode u njegovim dramama; potom modu vremena i prostora u koje je interpretacija izmeštena, odnosno ukoliko je izmeštena iz originalnog modnog okvira definisanog od strane autora; te konvencije elizabetanskog scenskog kostima i pozorišnog kostima uopšte. S druge strane, analiza kojoj je cilj razumevanje modne datosti samog teksta ne mora nužno da podrazumeva i analizu njegove kostimografske interpretacije, ali sam kostim (u slučaju da je sačuvan u originalu ili reprodukciji) može da posluži kao prilog proučavanju istorije mode jer je neretko obeležen trendovima modnih datosti u kojima je nastao ili na koje referiše.⁵ O modnim okvirima u koje je smeštao radnje svojih drama Šekspir je svakako dovoljno znao, ali je sasvim izvesno da su

⁵ U slučaju britanskog pozorišta, nošenje savremene odeće kao kostima u produkcijama Šekspirovih drama održalo se do 18. veka i tokom 18. veka. (Prema: Bridget Escolme, *Hamlet, Mourning and the Disappearing Costume: Inky Cloaks and Solemn Blacks. Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 25–78, str. 47.)

oni u određenoj meri bili obeleženi njegovim savremenim modnim iskustvom. Eskolm potkrepljuje ovu tvrdnju, nalazeći da je „publika ranog modernog doba koja je prisustvovala izvedbama Šekspirovih drama videla individualna tela kao društvene tipove i moralna stanja izražena kroz odevanje striktno hijerarhijskog sistema kasnoelizabetanske mode.” (Escolme 2021: 28). Parafrazirajući Stivena Grinblata (Stephen Greenblatt), rano moderno doba iznedrilo je svest o odevanju kao o (samo)realizaciji sopstva u društvu, dok su nova promišljanja o identitetu neminovno uticala i na onovremenu književnu produkciju (Greenblatt 1980). Odevanje je bilo od ključnog značaja i za monarhe Šekspirovog vremena u kreiranju vizuelnog sopstva, pa su Šekspiru takođe bili poznati i koncept monarha kao veličanstvene figure, te važnost odeće u procesu stvaranja legitimnog izgleda kraljevskog autoriteta, naročito u njegovim istorijskim dramama (Hayward 2015).

U izvesnom smislu, možemo reći da su Šekspiru bile poznate sve tri strukture odevanja koje Rolan Bart definiše u *Sistemu mode* (*Systeme de la mode*, 1967): tehnološka (stvarni odevni komad), ikonička/vizuelna (odevanje-slika) i verbalna (napisano odevanje). Cirkulacija mode, po Bartu, isključivo zavisi od aktivnosti transformacije, odnosno prevođenja mode iz tehnološke strukture u vizuelnu i/ili verbalnu (Barthes 2010). No, u slučaju Šekspira, prevođenje iz tehnološke strukture (stvarni odevni komad) u verbalnu (odevanje u drami) nastavlja se prevođenjem verbalne strukture i u vizuelnu (skica za kostim) i u novu tehnološku strukturu (kostim). O tome govori i Katerina Ričardson baveći se materijalnom kulturom ranog modernog doba u Šekspirovim komadima, tvrdeći da su „objekti materijalne kulture bili ključni za misaone procese čoveka ranog modernog doba jer su kondenzovali kompleksne koncepte i ideje u odgovarajuće slike” (Richardson 2011: 9). Pošto su i ikonička i verbalna struktura odevanja upućene na tehnološku, odnosno i odevanje-slika i napisano odevanje referišu na stvarni artefakt materijalne kulture – odevni predmet, nova tehnološka struktura to jest kostim nosi obrise svih struktura iz kojih je prevedena. Ovakvo 'prevođenje' potvrđuje premise kulturnog materijalizma o značaju proučavanja mode i odevanja za celovitije i kompleksnije razumevanje Šekspirovih tekstova i njihovih kostimografskih reprezentacija, otvarajući novo poglavlje u domaćoj šekspirologiji.

Da bi se iznete teorijske postavke razumele u praksi, predmet analize biće odevanje ženskih likova – Gertrude i Ofelije – u *Hamletu*, te kostimi Šekspirovog ostvarenja u produkciji iz 2015. godine u režiji Lindzi Tarner, scenografiji Es Devlin, i kostimografiji Katrine Lindzi (Sonia Friedman Productions, 2015. Lindsay Turner, Es Devlin, Katrina Lindsay, Barbican Theatre, London), tačnije značaj odevanja i kostima u konstruisanju ženskih likova što u tekstu, to i na sceni. *Hamlet* istovremeno predstavlja i plodno tle za iniciranje studija mode i kostima u okviru srpske šekspirologije jer, kako Robert Lublin primećuje, „pored toga što se reference na odevanje i asesoare nalaze u svakoj sceni ove Šekspirove vizuelno bogate

drame, one nisu samo književne aluzije već i markeri koji sugerišu kako je Šekspirova izvorna produkcija bila postavljena, viđena i razumevana u ranom modernom engleskom teatru.” (Lublin 2014: 629).

Modni okvir i jezik mode u *Hamletu*

U pomenutom zborniku koji problematizuje modu u književnosti, Kun i Karlson uvode termin 'odevni/modni okvir' (*vestimentary frame*) kao svojevrsnu sveukupnost 'odevne performativnosti' (*sartorial performativity*) u književnom ostvarenju. Odevni okvir tako ne podrazumeva samo prostorni i vremenski okvir predstavljene kulture odevanja (bilo da je ona istorijski autentična ili potpuno imaginarna) koji doprinosi karakterizaciji i vizualizaciji, „već sistem koji proizvodi estetska, društvena i politička značenja, dok odevna performativnost podrazumeva angažovanje odeće i asesora kao simbola, slika, motiva ili metafora.” (Kuhn – Carlson 2007: 1). U skladu s tim, odevna performativnost je intenzivirana u tehnološkoj strukturi kostima, naročito onda kada se odstupa od primarne tehnološke strukture i napisanog odevanja jer podrazumeva narušavanje očekivanja te dvostruko čitanje kostima, što je slučaj sa produkcijom *Hamleta* o kojoj će biti reči. S druge strane, što se tiče same Šekspirove drame, njena radnja je vremenski i prostorno smeštena u modni sistem kasnog srednjeg veka, u periodu između 14. i 15. veka (prevažodno) u Danskoj, odnosno u grad, to jest zamak Elsinor, dok je odevna performativnost situaciono obeležena bračnim i pogrebnim ritualima kao što vidimo iz Klaudijevog uvodnog govora: „S veselim jednim, jednim suznim okom, s klicanjem na pratnji, sa progrebnom pesmom na svadbi, deleć ravno slast i bol – privenčali smo za sebe.” (Šekspir 1966: 231). Te situacije podrazumevaju brak kralja Hamleta i Gertrude, kraljevu smrt, brak to jest venčanje Kladija i Gertrude, Polonijevu smrt, Ofelijinu smrt i sahranu, te smrt kraljevskog para a potom i samog Hamleta. Istovremeno, modni okvir i njegova performativnost u *Hamletu* uslovljeni su i elizabetanskim modnim konvencijama, jer je „odevanje esencijalna komponenta pozorišne subjektivnosti elizabetanskog tela koje stvara i odražava društvenu ulogu i status, dok se u *Hamletu* dekorum društvenih uloga i statusa iznova narušava.” (Escolme 2021: 47).

Glavni, ali ne i jedini nosilac jezika mode u *Hamletu* jeste Hamlet, što na neki način proklamuje replikom iz prvog Kvarto izdanja (Q1, 1603) u obraćanju glumačkoj trupi: „As a man is known by one suit of Apparel”.⁶ On takođe na izvestan način i diktira, što svojim govorom o odeći to i svojim izgledom, modno ponašanje u tekstu kao svojevrsno modno ogledalo u koje pretvara i druge likove,

⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, Quarto 1, 1603, University of Victoria Internet Shakespeare Editions. https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html#tln-1892.1, 5. 9. 2021.

potvrđujući da odelo ipak čini čoveka, odnosno da se po odelu čovek poznaje. Ofelija će Hamleta čak i nazvati 'ogledalom mode' (*glass of fashion*).⁷ Teza koju Kler Hjudžes (Clair Hughes) primenjuje na analizu diskursa o modi u romanu *Nortangerska opatija* Džejn Ostin (Jane Austen, *Northanger Abbey*), da je „značajno ono što likovi otkrivaju o sebi (i drugima) dok pričaju o odeći radije nego puki opisi mode i sitlova” (Hughes 2006: 187), u tom smislu, primenjiva je i na *Hamleta*. Svoju crninu koja je „lični izbor, vizuelni simbol i politička poruka” (Escolme 2021: 26) Hamlet objavljuje u prvom obraćanju majci, Gertrudi, koja mu govori „Hamlete dobri, promeni mračni lik” (Šekspir 1966: 233):

Izgleda, gospo? Ne, nego baš jeste.
 Ja ne znam šta to znači „izgleda”.
 Ne prikazuju me, dobra majko, verno
 Ni moj ogrtač crni, niti ova
 Uobičajena svečana crnina... (Šekspir 1966: 233).

Svestan politike modne reprezentacije, Hamlet se intencionalno ogleda u Gertrudi koja bi i sama trebalo da nosi crninu usled smrti svoga muža, ali to ne čini zbog braka sa pokojnikovim bratom, Klaudijem. „Hamlet odbija da se vizuelno integriše u Klaudijev dvor, i nastavlja da iznova izvodi smrt svog oca” (Escolme 2021: 31) čime se perceptivnost odeće među likovima intenzivira. Sociološkinja mode Džoan Entvistl će, baveći se odevenim telom, istaći da je „naša svest o odeći pojačana kada nešto nije na mestu – kada nam odeća ne odgovara ili kada ne odgovara situaciji u kojoj se nalazimo” (Etnwistle 2011: 138), što svakako jeste slučaj kada je u pitanju međusobno ogledanje likova u *Hamletu*. Još značajnije, Ričardson skreće pažnju na to da su u ranom modernom dobu a time i u Šekspirovim dramama „predmeti koji nose informaciju o telu, oni u kojima se telo ogleda i koje telo dodiruje a koji otkrivaju telo iznutra ka spolja, bilo u pogledu ili svesti, predstavljali dvostruku duhovnu i moralnu opasnost.” (Richardson 2011: 8).

Modno konstruisanje ženskih likova: Ofelija kao 'žensko' ogledalo

Hamletova crnina, kao 'višedimenzionalni narativni element', anticipira potonje crnine, njegovu kostimiranu reprezentaciju ludila, te Ofelijino ludilo i njenu smrt. Figure u crnini su, prema Eskolm, potencijalna pretnja za Klaudijev režim jer se suprotstavljaju šarolikoj dvorskoj modi koja implicira da je sve u redu

⁷ Aleks Prigožin se u svom eseju bavi tumačenjem reči 'moda' u *Hamletu*, te različitim značenjima pod kojima je likovi upotrebljavaju. Autor smatra da se u ovom slučaju reč odnosi na odevnu pojavnost i moralnu uzornost, način života. Vid.: Aleks Prigozhin, *Fashioning a Tragedy: 'Fashion' in Hamlet*.

<https://shakespeareatchicago.uchicago.edu/assignments/hamlet1/fashion.shtml>, 5. 9. 2021.

(Escolme 2021: 37). Ofelijin govor o modi jeste taj koji objavljuje Hamletovo ludilo kao pretnju putem vizuelnog identiteta, odnosno modne reprezentacije, stvarajući sliku o Hamletu i pre nego što ga drugi vide:

U svojoj sam sobi sedela šijući,
Kad u prsniku knez Hamlet, raskopčan,
Bez kape na glavi, s prljavim čarapama,
Nepodvezanim, palim do članaka
K'o okovi, i kao košulja mu bled... (Šekspir 1966: 257).⁸

U modnom smislu, Hamlet je upućen na ženske likove, pa čak i zavisi od njih. Na planu verbalne strukture *Hamleta*, odnosno napisanog odevanja koje isključuje čin posmatranja omogućen tehnološkom strukturom kostima u kojoj bi lik Hamleta videli na sceni i pre govora o njemu, Gertruda i Ofelija su te koje stvaraju sliku o Hamletu u tekstu. Kroz ženski pogled, on tako postaje odevanje-slika u okviru napisanog odevanja, „do te tačke standardizovan kao kostim da on zaista postaje čovek koji se po odelu poznaje.” (Escolme 2021: 27). Interesantno je, stoga, a sa stanovišta feminističke kritike, postaviti pitanje kojim se bavi i Ilejn Šovolter (Elaine Showalter), o svođenju Ofelije na ikonografske konvencije koje nose utvrđene poruke i simbolička značenja o ženstvenosti i seksualnosti prema kojima je „Ofelijina vaginalna i isprazna belina suprotstavljena Hamletovoj učenačkoj svečanoj crnini” (Showalter 1985: 80–81). Sju Elen-Kejs (Sue Ellen-Case), feministička pozorišna kritičarka, smatra da je glavni problem kako sa Ofelijom tako i sa drugim Šekspirovim junakinjama taj što njihove uloge nisu napisane za glumice, već za muškarce koji su ih izvodili, čime nijedna junakinja napisana za ove glumce nije prava reprezentacija žene, već konstrukt žene baziran na strepnjama i kodovima ranog modernog doba (Ellen-Case 2014). Eskolm takođe sugerše da „Ofelija predstavlja ne toliko pravu mladu ženu u stanju mentalnog rastrojstva, već fragmentiranu ikonu pristojnosti i ženstvenosti ometene tugom” (Escolme 2021: 35).

No, uprkos kreiranju Ofelije prema standardima Šekspirove savremenosti i percepciji njenog lika na elizabetanskoj sceni, njen lik u tekstu *Hamleta jeste žena* – i to ne bez autonomije, o čemu svedoče njen govor o modi, ali i Hamletova replika „pravite se da je iz neznanja” (Šekspir 1966: 282). Ona je ta koja vizuelno (modno) opredmećuje Hamletovo ludilo terajući nas da se zapitamo ne kreira li ona Hamleta po sopstvenoj viziji ludila koje potom sledi, umesto uvreženog stanovišta da je

⁸ O Hamletovoj odeći u odnosu na inventar četrnaestovekovne muške mode up.: Odile Blanc. *From Battlefield to Court: The Invention of Fashion in the Fourteenth Century*. Desiree Koslin, Janet Snyder (ur.). *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. Palgrave Macmillan: London, 2002, 157–172.

ona simbolički produkt njegovog ludila? U tom smislu, ne preostaje nam ništa drugo nego da verujemo Ofeliji a, prema Lublinu, „nema razloga da joj ne verujemo” (Lublin 2014: 629) jer ona ne samo da Hamleta definiše kao odevanje-sliku u okviru napisanog odevanja (čak i da laže o tome kako je bio obučen kada je došao u njenu odaju), nego je i jedini izvor njegovog prevođenja u tehnološku strukturu – kostim. To će potvrditi i Gertruda, koja svoje opažanje Hamleta usmerava ka drugim likovima – „pogledajte kako tužan jadnik čitajući ide” (Šekspir 1966: 265) – čime Hamlet iz Ofelijinog svedočanstva zvanično biva i vizuelno uveden u percepciju drugih likova i publike kao lud. Isti postupak Šekspir primenjuje i sa uvođenjem, odnosno vizualizovanjem, Ofelijinog ludila o kom Gertrudu obaveštava plemić: „Ona je uporna, il’ bolje rastrojena; Njeno je stanje žalosno veoma” (Šekspir 1966: 315); a potom nas svojim govorom o njoj o tome obaveštava i Laert koji je posmatra i svedoči o njenom izgledu:

O vatro, isuši mozak moj! O suze
 Sedmostruko slane, spržite mi čulo
 I moći vida! O, tako mi neba,
 Ludilo tvoje biće plaćeno
 Težinom istom, dok naš teg pretegne!
 O ružo majska, mila devojko,
 Sestrice nežna, slatka Ofelijo!
 O Bože, da li je moguće da um
 Devojke mlade bude smrtan
 K'o život starca? (Šekspir 1966: 321).

Kroz govor o odeći, tačnije Gertrudin govor o Ofelijinoj smrti, obavešteni smo o njenom poslednjem izgledu/kostimu: „Ona je tu došla sa neobičnim vencem od koprive, od šeboja, božura, kandilke... A onda pade sa nakitom crvenim u suzni potok... Jer natopljeno odelo oteža, i nesrećnicu jadnu odvuče.” (Šekspir 1966: 330). Govor likova, naročito ženskih, o odevanju, potkrepljuje Lublinove tvrdnje o tome da odevanje u tekstovima Šekspirovih drama nije samo književna aluzija već i kostimografsko uputstvo, koje Šekspir, uslovno rečeno, daje Ofeliji i Gertrudi, a njih dve glumcima, a potom i režiserima, scenaristima i kostimografima. Ofelija je istovremeno i jedini lik koji Hamleta modno kodira drugom bojom osim crne – belom (‘kao košulja mu bled’) – kojom, ironično, i sama biva zarobljena u kritici. Pred početak predstave glumačke trupe Hamlet govori Ofeliji u prisustvu drugih likova koji čine publiku „Onda nek’ đavo nosi crninu! Ja ću se obući u samurovinu.” (Šekspir 1966: 288), čime sugerise da je njegova pojava u beloj košulji bila ili predstavljena samo njoj, ili je pak produkt njene imaginacije. U oba slučaja, to opovrgava činjenicu koju kritikuje i Šovolter, a to je da su „njeno ponašanje, pojava, gestovi, kostim i rekviziti opterećeni emblematskim značenjem koje je za

mnoge generacije šekspirologa njenu ulogu svodilo na primarno ikonografsku.” (Showalter 1985: 80). U tom smislu, Ofelijino ludilo nije ništa manje metafizičko od Hamletovog, isto koliko i njegovo nije ništa manje ’ženstveno’ od njenog, jer Klaudije govori Hamletu da je „istrajati u tuzi nemuški bol” i da „zbaci sa sebe taj neplodni jad” (Šekspir 1966: 234). Ofelija je tako, kako Eskolm zaključuje, „žensko ogledalo sopstvenog opisa Hamleta” (Escolme 2021: 37).

No, kada se uzme u obzir kulturni materijalizam odnosno istorija mode primenjena na poslednju odevnu pojavnost Ofelije – njeno utapanje – vidimo da ta slika u stvari i nije toliko ženstvena, makar ne onoliko koliko ju je kritika fiksirala. Naime, Ofelijin opis Hamleta koji nosi prsluk (*doublet*) i čarape (*stockings*) svedoči o promeni na planu istorije mode koja se desila tokom 14. i 15. veka, a to je otklon od bezobličnih drapiranih odora ka odeći koja je posebno definisala mušku, a posebno žensku figuru, to jest siluetu.⁹ Ofelijino ’natopljeno odelo’ potpuno briše ne samo njenu žensku figuru već i, prema Gertrudinom opisu, njenu ljudsku formu: „skuti rašireni donekle je k’o vilu¹⁰ nosiše... I kao stvorenje rođeno i vično za taj elemenat.” (Šekspir 1966: 330). Iako će Gaston Bašlar (Gaston Bachelard) smrt davljenjem u književnosti i životu opisati kao ultimativno ženstvenu smrt u kojoj dolazi do potapanja u ženski element – vodu (Showalter 1985: 81), čitanje Ofelijine amorfnе odeće u momentu njene smrti suprotstavlja se izrazitom rodnom kodiranju. Uzimajući u obzir Gertrudin opis utapanja na engleskom jeziku – „Till that her garments, heavy with their drink, Pull’d the poor wretch from her melodious lay To muddy death.”¹¹ – vidimo da je odeća koja ’ispija vodu’ ta koja ’simbolički’ ubija Ofeliju, oduzimajući joj ženstvenost i bojeći je u ’blatnjavu smrt’, odnosno tamne boje koje pariraju Hamletu.¹² Dakle, možemo se složiti sa Eskolm da Ofelija jeste ogledalo sopstvenog opisa Hamleta, ali ne nužno i ’žensko’ ogledalo.

Prostori ženstvenosti i Gertrudin pogled

U kontekstu odevanja, i lik Gertrude takođe funkcioniše po principu ’modnog ogledala’. Dok Ofelija modno konstruiše Hamletovo ludilo i njegovu belu košulju, Gertruda je, kao što smo videli, ogledalo Hamletove crnine i Ofelijinog ludila i smrti. No, osim što kroz njen dijalog sa Hamletom možemo da konstruišemo njegovu crninu, kroz njega takođe možemo da konstruišemo i njenu odevnu

⁹ Vid. *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*. London: Doris Kindersley, 2012.

¹⁰ U originalu je upotrebljena reč ’sirena’ (*mermaid-like*).

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, IV.7, The Folger Shakespeare. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/act-4-scene-7/>, 5. 9. 2021.

¹² O problematici prevoda *Hamleta* sa engleskog na srpski jezik više u Vladislava Gordić Petković, *Metafore u srpskim prevodima Hamleta. Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 111–118.

pojavnost. Savetom Hamletu da 'zbaci sa sebe mračni lik' Gertruda objavljuje da ona nije u crnini, a uzimajući u obzir pretpostavku da se radnja *Hamleta* dešava neposredno nakon smrti kralja Hamleta, te kraljevskog venčanja Klaudija i Gertrude, ona je, ako ne u venčanu, svakako bila odevena u svečanu odeću. Sudeći po Polonijevom obraćanju Laertu – „Jer odelo često odaje čoveka. Oni u Francuskoj iz društva najvišeg imaju za to ukus najbolji.” (Šekspir 1966: 242) – Gertrudino odevanje kao i odevanje drugih likova možemo da smestimo u drugu polovinu 15. veka, kada su nakon Stogodišnjeg rata modom dominirali uticaji Burgundskog vojvodstva. Njeno odevanje, makar po mestu i vremenu radnje u tekstu, tako bi uključivalo pothaljinu (*kirtle/cotehardie*), luksuzni mantil sa izrezom ili kragnom i dugačkim rukavima (*houppelande*), verovatno od brokata i sa krznom kao materijalima tipičnim za kraljevski mantil, i ukras za glavu sa velom kao krunu, uz modifikacije uslovljene elizabetanskom modom pri izvođenju komada.

Svakako najznačajnija scena modnog ogleđanja u odnosu na Gertrudu jeste završna, odnosno četvrta scena trećeg čina koja se odigrava u kraljičinoj sobi. Ovo je ujedno i jedina scena u drami čije mesto radnje jeste intimni, ženski prostor, izuzimajući Ofelijino svedočanstvo Poloniju o tome da ju je Hamlet posetio u njenoj sobi. S obzirom na to da se scena odigrava tokom večeri/noći jer na kraju scene Hamlet izjavljuje „Dobru noć, mati!” (Šekspir 1966: 307), po modnim konvencijama vremena Gertruda bi ili bila potpuno naga sa kapicom, ili u pothaljini nalik na spavačicu (*chemise*). Prema istoričarima mode okupljenim oko *Rečnika istorije mode (The Dictionary of Fashion History)*, „kao i muškarci, i žene su do 16. veka spavale nage, potom u dnevnim košuljama a onda i u spavaćicama.” (Cumming et al. 2010: 141). Iako je sasvim izvesno da se na elizabetanskoj sceni Gertruda nije pojavila naga (i da jeste, to bi bio čin otkrivanja muškog, a ne ženskog tela), u modnom okviru *Hamleta* ona bi sasvim sigurno bila naga. Lišena kraljevske mode, Gertruda proklamuje:

O ne govori više, Hamlete,
Ti moje oči mojoj duši svraćaš
Gde vidim tako mrke, crne mrlje,
Što nikad boju izgubiti neće. (Šekspir 1966: 242).

Dakle, usmeravanjem Hamletovog pogleda ka sebi samoj, Gertruda uočava da na izvestan način ipak nosi crninu, markirajući odeću, to jest njeno odsustvo, kao činioca sopstvenog dramskog subjektiviteta. Pošto je Hamletu kao nosiocu 'nemuškog bola' i 'neplodnog jada' dozvoljeno da stupi u prostor ženstvenosti – i Ofelijinu i Gertrudinu sobu – muški voajerski pogled biva potpuno ukinut ubistvom Polonija koji se krije iza zavese. Pogled ka Gertrudi je lišen voajerizma, jer ga ona potvrđuje i uzvraća, pošto se Hamlet i ona aktivno ogleđaju jedno u drugom. Tvrdnja feminističke istoričarke umetnosti Grizelde Polok (Griselda Pollock) koja

analizira sliku Meri Kasat (Mary Cassat) koja prikazuje ženu u svojoj sobi dok se ogleda u ogledalu može se primeniti i na Gertrudu: „Prikazana žena nije predstavljena zarad pogleda, već kako kontemplira sebe samu u ogledalu, praveći razliku između žene kao subjekta kontemplacije i žene kao objekta.” (Pollock 1988: 81). Istovremeno, Gertruda je jedini ženski lik u *Hamletu* koji se zaista suočava sa spoljašnjom, odnosno vizuelnom i materijalnom manifestacijom sopstva, tačnije likom kraljice u predstavi *Mišolovka* glumačke trupe, potvrđujući tezu Grizelde Polok o 'kontemplativnom ogledalu'. Polok će prostore koji su uključivali maskiranje i kostimiranje protumačiti kao pretnju po žene iz srednje i više klase i njihovu ženstvenost jer svode ženu na klasno-specifičnu formu koju uspostavlja polaritet devica / kurva, ali i kaljaju njenu respektabilnost vizuelnim kontaktom, jer je videti nešto značilo i saznati nešto (Pollock 1988: 78). I dok je ovom, kako je Eskolm naziva 'metateatralnosti kostima', prikazana istinska krhkost kraljevskog para (Escolme 2021: 46) a samim tim i slike o Gertrudi kao o ženi/kraljici, ona istovremeno dozvoljava Gertrudi da sagleda sebe i sliku o sebi sopstvenim očima. Pogledajmo sada da li je, i u kojoj meri, napisano odevanje učitano u tehnološku strukturu kostima na primeru izabrane produkcije *Hamleta*.

Scenski kostim kao ikonografska transgresija reprezentacije ženskih likova

Svoj esej o Hamletovoj crnini kao kostimu Eskolm zaključuje tezom da u „savremenim produkcijama, Hamletov kostim nestaje kako bi privilegovao njegov um, pa je tako Hamletovo telo, igrano od strane vitkog belog glumca u crnom džemperu, predstavljeno kao znak njegovog nemirnog intelekta pre nego značajnog fizičkog prisustva.” (Escolme 2021: 46). Predstava *Hamlet* u režiji Lindzi Tarner, scenografiji Es Devlin i kostimografiji Katrine Lindzi prikazana u teatru Barbican u Londonu 2015. sa Benediktom Kamberbačom (Benedict Cumberbatch) u naslovnoj ulozi nije izuzetak od onoga što zaključuje Eskolm. No, u pogledu kostimografije ženskih likova, Ofelije koju tumači Šan Bruk (Sian Brooke) i Gertrude koju tumači Anastasija Hile (Anastasia Hille), produkcija se istovremeno oslanja na određene istorijsko-modne i kostimografske konvencije prikazivanja ove dve Šekspirove junakinje isto koliko ih i narušava. Prema Raselu, ova produkcija bi spadala u grupu onih koje izmeštaju originalni narativ u drugi prostorno-vremenski, a time i modni okvir. Elsinor je zamišljen kao luksuzni edvardijanski enterijer, a kostimi referišu prevashodno na edvardijansku modu, uz primese elizabetanskog kostima i savremenog odevanja. Edvardijanski period je ujedno i poslednja epoha u britanskoj istoriji nazvana po vladajućem monarhu, pa se ovakav okvir može razumeti i kao aluzija na nestanak danskog kraljevstva (ili makar figura koje ga predstavljaju) u samoj predstavi.

U drugoj sceni prvog čina u svečanoj dvorani u zamku koja tradicionalno podrazumeva samo Gertrudu, režiserka uvodi i Gertrudu i Ofeliju, dok su svi likovi sem Hamleta (a ne samo Ofelija) markirani belom bojom. Naravno, u edvardijansko pa tako i bilo koje vreme tokom 20. i 21. veka, proslava venčanja bi podrazumevala i belu odeću, što nije slučaj sa vremenom radnje *Hamleta*, kao ni sa vremenom u kom je drama nastala, kako je 'belo venčanje' popularizovala kraljica Viktorija. Iako se ovakvim kostimografskim postupkom prvenstveno ističe Hamletova crnina, njime se istovremeno, i to na samom početku, narušava i ustaljena percepcija istorije Ofelijine reprezentacije. Kostimografskim izjednačavanjem likova, briše se „nemogućnost reprezentacije ženstvenog u patrijarhalnom diskursu izvan ludila, nedoslednosti, fluidnosti ili ćutnje” (Showalter 1985: 78) koju Šovolter kritikuje. Istovremeno, narušena su i vizuelna očekivanja publike: ako su svi likovi u belom, da li su svi kao Ofelija nevini i/ili ludi? Da li je Ofelija luda od samog početka ako se za njeno ludilo vezuje isključivo bela haljina? Kostimografkinja Katrina Lindzi realizovala je Ofeliju kroz ukupno 6 kostima, isto kroz koliko kostima je realizovana i Gertruda. Svaki potonji Ofelijin kostim biće sve manje beo: druga pojava uključuje belu čipkanu haljinu manje elegantnu od prve (razgovor sa Polonijem i Laertom); treća dvodelnu belu pidžamu i braon kućni mantil (razgovor sa Polonijem o Hamletovom ludilu); četvrta oker bluzu i krem pantalone (do momenta Polonijeve smrti); peta veliki crveni džemper (momenat Polonijeve smrti); i šesta, odnosno poslednja, crnu čipkanu bluzu i suknju koje joj ne pristaju sasvim, kao i odsustvo obuće (momenat ludila i smrt).

Kroz čitanje tehnološke strukture kostima, vidi se i učitanje napisanog odevanja: Ofelija postaje sve više maskulina, androgina, a potom i bezoblična dok utapanjem ne izgubi ljudsku formu (njena poslednja pojava biće u vidu mrtvog tela u crnoj vreći), a prelaz od bele ka tamnijim bojama zemljanih tonova anticipira njenu 'blatnjavu smrt'. U završnoj sceni, Hamlet će obući belu košulju u duelu sa Laertom, u kojoj u predstavi i strada, čime se vrši potpuna ikonografska subverzija norme. Bela košulja kao simbol Hamletovog ludila koja je u tekstu prikazana samo Ofeliji, u kostimu na neki način postaje metonimija same Ofelije i njene slike o Hamletu. U knjizi *Ukleta scena: pozorište kao mašina sećanja*, Marvin Carlson (Marvin Carlson, *The Haunted Stage, Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003) istaći će da bilo koji fizički element prethodnih produkcija (u ovom slučaju to je sama referenca na predmet materijalne kulture iz izvornog teksta pretvoren u kostim) može da nosi određena sećanja njihove upotrebe u drugoj produkciji (Carlson 2003: 119). Carlson ovaj proces naziva 'recikliranjem' koje, kroz emocije i značenja akumulirana u svesti publike, pruža kompleksniji uvid u izbor kostima (Carlson 2003: 129). Čak i da nije poznata kao referenca na izvorni tekst, Hamletova bela košulja očigledna je aluzija na Ofelijinu belu haljinu i njeno ludilo, na koje referiše i Gertruda.

Kao i u tekstu, i u ovoj produkciji Gertruda je kostimografski pozicionirana kao ogledalo Ofelijinog ludila. Peta scena četvrtog čina u kojoj rastrojena Ofelija želi da razgovara sa kraljicom prikazuje Gertrudu u beloj haljini-spavaćici, neočešljanu i bosu, što je još jedna aluzija na reprezentaciju Ofelije. Međutim, pre Ofelijinog ulaska, Gertruda oblači crnu haljinu u kojoj ostaje do završetka predstave, na taj način se izjednačavajući sa Ofelijom. U ovom slučaju dolazi do odstupanja od napisanog odevanja, jer kraljica sasvim sigurno nije nosila crninu dok prisustvuje dvoboju između Hamleta i Laerta kao svojevrsnoj dvorskoj svečanosti. Preuzimanjem crnine kao vizuelni kod koji simbolizuje Hamleta, Gertruda i Ofelija narušavaju ideju 'standardizovanog kostima', njegovog čitanja i istorije njegove reprezentacije, ne samo kada su u pitanju njihovi likovi već i lik Hamleta takođe. Činom napuštanja nametnutog i biranja sopstvenog (modnog) identiteta, junakinje Šekspirovog *Hamleta* konstruisane kroz kostimografiju Katrine Lindzi potvrđuju tezu o kostimu kao „aktivnom agensu u procesu stvaranja performansa na sceni ali i izvan nje” (Pantouvaki – McNeil 2021: 1).

Zaključak

Kao što smo videli na primeru *Hamleta*, istoričarka mode Sara Džejn Dauning će primetiti da su moda i odevanje prominentni u gotovo svim Šekspirovim dramskim ostvarenjima jer „denotiraju likove, kreiraju komične i tragične efekte, a u pojedinim dramama, poput čarapa u *Bogojavljenjskoj noći*, maramice u *Otelu* ili rukava u *Trolu* i *Kresidi*, čak čine i centralno mesto priče” (Downing 2014: 5). Činjenica da je „Šekspir ekstenzivno istraživao šta bi moglo da se desi kada bi striktna pravila odevanja bila transgresirana kao vid narušavanja društvenog ustrojstva” (Downing 2014: 5) ukazuje na važnost čitanja mode ne kao ultimativnog, već kao validnog procesa akademskih istraživanja o Šekspirovim dramama i njihovim interpretacijama, prošlim ili sadašnjim, bilo na sceni, ekranu ili nekom drugom mediju. Primenjene na šekspirologiju, studije kulturnog materijalizma sa fokusom na modu i kostim mogu da doprinesu sveobuhvatnijem razumevanju Šekspirovih narativa i likova, kao i konciznijem pozicioniranju njegovih dela u tokove sociokulturne istorije kojoj je svedočio. Proučavanje odevanja u Šekspirovim dramskim tekstovima i njihovim produkcijama, zaključuje Eskolm, predstavlja odraz odnosa kulture i prošlosti, te odraz svih onih značenja koje moda i kostim Šekspiru *dozvoljavaju* da znači (Escolme 2021: 1). Inicirajući koncept 'vizuelnog Šekspira' u koji bi spadala modna i kostimografska prevođenja Šekspirovih tekstova ali i samog Šekspira kao kulturnoistorijskog teksta, Gordić Petković će istaći da „Šekspira osavremenjujemo kako bismo ga prikazali u svetlu njegove univerzalnosti” (Gordić Petković 2007: 159). U tom smislu, studije mode i kostima ne bi trebalo – makar ne više – da budu izuzete iz 'intelektualnih preokupacija' u domaćoj šekspirologiji.

VIDEO-IZVORI

Turner, Lindsay. *Hamlet: National Theatre Live*. London: Sonia Friedman Productions – Barbican Theatre, 2015.

INTERNET IZVORI

Prigozhin, Aleks. *Fashioning a Tragedy: 'Fashion' in Hamlet*.

<<https://shakespeareatchicago.uchicago.edu/assignments/hamlet1/fashion.shtml>>, 5. 9. 2021.

Shakespeare, William. *Hamlet*, Quarto 1, 1603, University of Victoria Internet Shakespeare Editions. <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html#tln-1892.1>, 5. 9. 2021.

Shakespeare, William. *Hamlet*, IV. 7, The Folger Shakespeare.

<<https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/act-4-scene-7/>>, 5. 9. 2021.

LITERATURA

Barthes, Roland. The diseases of costume. Jane Collins, Andrew Nisbet (ur.). *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. New York: Routledge, 2010, 204–210.

Barthes, Roland. *The Fashion System*. London: Vintage, 2010.

Bečanović-Nikolić, Zorica. *U traganju za Šekspirom*. Beograd: Dosije, 2013.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Cumming, Valerie, et al. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford – New York: Berg, 2010.

Downing, Sarah Jane. *Fashion the Time of William Shakespeare*. Oxford: Shire, 2014.

Ellen-Case, Sue. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 2014.

Entwistle, Joanne. The Dressed Body. Linda Welters, Abby Lillethun (ur.). *The Fashion Reader*. New York: Berg, 2011, 138–149.

Escolme, Bridget. Introduction. *Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 1–24.

Escolme, Bridget. Hamlet, Mourning and the Disappearing Costume: Inky Cloaks and Solemn Blacks. *Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 25–78.

Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style. London: Doris Kindersley, 2012.

Gordić Petković, Vladislava. Šekspirove senke. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 154–161.

Gordić Petković, Vladislava. Metafore u srpskim prevodima Hamleta. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 111–118.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

- Hayward, Maria. The Compass of a Lie? Royal Clothing at Court and in the Plays of Shakespeare, 1598–1613. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 23–46.
- Hughes, Claire. Talk about Muslin: Jane Austen's Northanger Abbey. *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 4:2 (2006): 184–197.
- Jackson, Russel. Brief Overview: A Stage History of Shakespeare and Costume. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 9–20.
- Kuhn, Cynthia, Cindy Carlson. Introduction. Cynthia Kuhn, Cindy Carlson (ur.). *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria Press, 2007, 1–10.
- Lennox, Patricia, Bella Mirabella. Introduction. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 1–8.
- Lipovecki, Žil. *Carstvo prolaznog: moda i njena sudbina u modernim društvima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Lublin, Robert. *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*. London: Routledge, 2011.
- Lublin, Robert. Apparel oft proclaims the man: Visualizing Hamlet on the Early Modern Stage. *Shakespeare Bulletin*, 23.4 (2014): 629–647.
- MacIntyre, Jean. *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*. Alberta: University of Alberta, 1992.
- Mikhaila, Nina, Jane Malcolm-Davies. *The Tudor Tailor: Reconstructing 16th Century Dress*. Hollywood: Costume and Fashion Press, 2006.
- Pantouvaki, Sofia, Peter McNeil. Activating Costume: A New Approach to Costume for Performance. Sofia Pantouvaki, Peter McNeil (ur.). *Performance Costume: New Perspectives and Methods*. London: Bloomsbury, 2021, 1–4.
- Pollock, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 1988, 50–90.
- Richardson, Catherine. Introduction: early modern material culture. *Shakespeare and Material Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 1–36.
- Showalter, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminisit criticism. Patricia Parker, Geoffrey Hartma (ur.). *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Routledge, 1985, 77–94.
- Šekspir, Vilijam. *Hamlet*. Živojin Simić, Sima Pandurović (prev.). Celokupna dela Viljema Šekspira. Beograd: Kultura, 1966.

Stefan S. Žarić
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Doctoral student
Novi Sad, Serbia

FUNCTIONALITY OF FASHION AND STAGE COSTUME
IN CONSTRUCTING FEMALE CHARACTERS
IN WILLIAM SHAKESPEARE'S *HAMLET*

Summary: Drawing from academic studies emerging in the last three decades in the West regarding fashion and costume history and theory applied to William Shakespeare's plays, the paper aims to introduce fashion studies within the frameworks of Serbian Shakespearology. Through reviewing those studies, clothing, whether fashionable or costumed, plays an important role in how Shakespeare conceived his plays, structured their narratives and constructed characters in them. By studying elements of fashion history and conventions of Elizabethan costume, the paper demonstrates the application of fashion and costume studies on the example of *Hamlet* and its contemporary stage production by Lindsay Turner, focusing on female characters: Ophelia and Gertrude. Moreover, by analyzing the system and the language of fashion within *Hamlet* and its costume transformation on the stage, the idea of 'fashion mirroring' of female character emerges, enabling more nuanced perception of Ophelia and Gertrude outside of their traditional iconographic conventions.

Key words: cultural materialism, Shakespearology, Elizabethan drama, fashion, stage costume, feminist criticism.

Nataša V. Gojković
Univerzitet u Novom Sadu
Pedagoški fakultet u Somboru
Srbija

POTRAGA ZA IDENTITETOM: MOĆ LAŽNIH PREDAKA I STVARNE PRIRODE U ROMANIMA RADOSLAVA PETKOVIĆA I TOMASA HARDIJA

Sažetak: U romanima *Sudbina i komentari* Radoslava Petkovića i *Tes od roda D'Erbervila* Tomasa Hardija, junaci prisvajaju plemenite pretke ili im se oni pripisuju, dok ih čudi prirode neretko podsećaju na njihovo pravo poreklo, odražavaju društvene i materijalne (ne)prilike u kojima se junaci trenutno nalaze i naslućuju njihovu budućnost ili njeno odsustvo. Koristeći metodu pažljivog čitanja, u ovom radu se pokušava otkriti veza između lažnog i istinskog porekla i posledica koje to poreklo ima po identitet i sudbinu junaka romana, kao i veza između sila prirode i njenog izgleda i životnih prilika junaka i odluka koje donose.

Ključne reči: Radoslav Petković, Tomas Hardi, sudbina, identitet, priča, priroda.

Uvod

Od romana *Tes od roda D'Erbervila* Tomasa Hardija, objavljenog 1891, do romana *Sudbina i komentari* Radoslava Petkovića iz 1993, protekao je čitav vek, preciznije, stotinu i dve godine. Pa ipak, motivi po kojima se mogu povezati prevazilaze vremenske i prostorne okvire. Naime, najočiglednija zajednička nit, a iz koje se dalje pletu sudbinska pitanja i mogući odgovori, jeste to što junaci ova dva romana prisvajaju tuđe pretke zarad ulepšavanja i oplemenjivanja sopstvenog porekla, ili naprasno otkrivaju svoje davno zaboravljeno aristokratsko poreklo. U tom smislu, pokušaće se osvetliti kako lažne ili zaboravljene plemićke titule utiču na pojedince u ovim romanima, u kojoj meri od njih zavise odluke koje donose, koliko svesno ili nesvesno igraju određene uloge u društvu, da li uopšte uspevaju da pronađu sopstveni identitet i koja je cena takve potrage. Paralelno sa

menama lica i identiteta junaka dva romana, primetne su i mene prirode koja ih okružuje – gotovo uvek slika prirode prati stanje svesti junaka, ili naslućuje opasnost, neretko i propast, što je ujedno i druga nit koja spaja *Sudbinu i komentare i Tes od roda D'Erbervila*. Ovde će doći do izražaja i umešnost dva pisca da bez suvišnih opisa i stava sveznajućeg autora srode likove, okruženje i društveni milje, te da privole čitaoca da aktivno učestvuje u uspesima i stradanjima junaka.

U tom smislu, ono što svakako predstavlja osnovu i preduslov obe pomenu- te niti i niza meandrirajućih pripovednih žilica koje prožimaju ove romane, jeste besprekorna sposobnost pripovedanja i lepota priče u najužem smislu te reči. Kako Gojko Božović napominje, Petković roman „doživljava kao ispunjenje priče, kao priču pre svega” (2006: 246), što bi se mirne duše moglo reći i za Tomasa Hardija i to pre svega za njegovu moć da priču zaokruži i simbolički i sasvim konkretno, a da ipak ostavi čitaocu, pa i svojim junacima, prostor za domaštavanje. Kao naročitu potporu priči, pa i njen svojevrsni ukras, a vrlo često u službi artikulisanja emotivnih stanja junaka, i Petković i Hardi uvode fragmente drugih književnih dela, ponekad samo dva-tri stiha, ponekad čitava poglavlja. Tako će se u *Sudbini i komentarima* (2013) naći misli Zaharije Orfelina, Dositeja Obradovića, Gijoma Apolinera, Njegoša, Jejsa, ali i odlomci iz Jevanđelja i nekoliko notnih zapisa, dok u *Tes od roda D'Erbervila* (2018) čitamo Volta Vitmana, Šekspira, Tenisona, Vordsvorta, Svinberna, Miltona, te grmljavine iz Otkrovenja Jovanovog. Ovakvoj raskoši pripovednog stila kod Petkovića divi se Gojko Božović: „U zamasi intrigantne i uzbudljive priče naziru se dublji slojevi istorije i ljudske sudbine, povesti o morima i gradovima, imperijama i ideologijama” (2006: 246), dok Artur Džon Batler (Butler 1896: 296) kaže da je Hardijeva sposobnost da uhvati „suštinu specifičnog aspekta onoga što je spolja, povezujući ga sa aspektom ljudskog uma, i pretakajući ga u reči da bi izazvao određenu emociju kod čitaoca”¹. Batler u vezi sa ovom sposobnošću dodaje i izraz Artura Kviler-Kauča (Quiller-Couch): „opisati scenu i obojiti je raspoloženjem”².

Vremenski okviri radnji dva romana takođe moraju biti sagledani. Naime, *Sudbina i komentari* (2013) sastoji se od četiri knjige, s tim da je u prve dve knjige radnja smeštena na kraj XVIII i početak XIX veka, u kojima neminovno odjekuju i događaji iz ranijih epoha. U trećoj knjizi svedoci smo mađarske pobune u drugoj polovini XX veka, uz paralele sa prethodne dve knjige, nekad suptilne, a nekad više nego jasne. Četvrta knjiga je svojevrsni džojsovski dijalog sa samim sobom despota Đorđa Brankovića, gotovo „metafora sposobnosti da se sopstvenoj sudbini kaže ne” (Božović 2006: 253).

¹ [„the essence of a particular aspect of external things, correlating it with an aspect of the human mind, and putting it into words so as to arouse the desired emotion in the reader...” Prevod na srpski: N. G.]

² [„describing a scene and colouring it with a mood.” Prevod na srpski: N. G.]

Tes od roda D'Erbervila (2018) vremenski je ograničeniji, smešten je u ruralnu Englesku XIX veka i u periodu kad je roman pisan, duh epohe u kojoj se kreću Hardijevi junaci gotovo je potpuno iščezao. Događaja iz nacionalne istorije i njihovih odjeka ovde nema, kao što je to slučaj kod Petkovića, ali se sumornim slikama neumoljive industrijalizacije dočaravaju neminovne promene u prirodi i među ljudima, te se stiče utisak većeg protoka vremena nego što je to stvarno slučaj.

U romanu *Sudbina i komentari* (2013), pratimo rodoslov i sudbinu Rusa srpskog porekla, Pavela Volkova, mornaričkog oficira u doba Napoleonovih ratova. Prateći njegovo karijerno kretanje, saznajemo najpre porodične prilike u kojima je odrastao, a potom pisac vešto ukršta sudbine istorijskih ličnosti poput Dositeja Obradovića i grofa Brankovića, junaka iz stripa poput Korta Maltežanina sa životnim putem Volkova, te prepliće njihove lažne i prave rodoslove sa Volkovljevim porodičnim nasleđem, te neverovatno laganom šetnjom kroz epohe zaokružuje započete priče i sudbine likovima i događajima sredine XX veka.

U Hardijevoj *Tes od roda D'Erbervila* (2018), naslovna junakinja saznaje da je izdanak stare normanske plemenite porodice (i to u slučaju njenih roditelja, prilično žalostan), te će ta pretpostavka od tog momenta odrediti njenu sudbinu, poslavši je doslovno kao žrtveno jagnje lažnom predstavniku tog istog plemstva, a potom predstavniku nove misli koji je, budući od svega pomalo, a ništa potpuno, pokušao preoblikovati Tes prema svojim zanosima, da bi je zapravo samo ponovo vratio na žrtveni oltar.

Slične motive, u donekle drugačijem ruhu, ali sa istim ciljem – dopisivanja sopstvene biografije, ulepšavanja možda nedovoljno zanimljive stvarnosti – nalazimo i kod Dragana Velikića u njegovom romanu *Islednik* (2015), kada glavni junak/pisac saznaje da je njegova majka navodno u mladosti sama sebi pisala ljubavna pisma, kako se ne bi izdvajala od drugarica koje su ih zaista dobijale, da bi kasnije pisac bio u emotivnoj vezi sa ženom koja će opsesivnom pedantnošću izrežirati čitav jedan aspekt života, koristeći za to i sopstvenu izmišljenu prepisku.

Rvanje sa identitetima, poželjnim, nepoželjnim i (samo)nametnutim, čitamo u Hardijevom kasnijem romanu, *Neslavni Džud* (1895), u kojem junaci ne prisvajaju doslovno tuđe poreklo, niti ga iznenada otkrivaju, ali se stalnim i mučnim iluzijama o promeni svog društvenog statusa sudaraju sa rigidnim i licemernim konvencijama koje ih vuku ka tragičnom kraju, kao uostalom i samu Tes. Hardi ponavlja matricu promena u okruženju koje sluti i reflektuje ono što se junacima romana dešava, te tako nesrećni ljubavnici *Neslavnog Džuda* (1895) u surovoj gradskoj sredini doživljavaju svoje najveće tragedije; Betšiba Everdin iz romana *Daleko od razuzdane gomile* (1874) biva osvežena, sklonjena, sačuvana u vlažnom zaštitničkom gustišu gaja u blizini svog imanja, ali zato kada na gotovo istom mestu sretno kapetana Troja, kao iskusnog uljeza u izmaglici nevine prirode, erotski naboj njegovog veštog baratanja sabljom označiće njen pad; Tes Derbifild proći će put

od seoske vestalke, preko prevarene nevinosti pod okriljem šumske izmaglice, setne mlekarike u plodnom okruženju izdašne prirode kojoj Hardi ne može dovoljno da se nadivi, do poljske radnice u gruboj, jalovoj, sivoj oblasti iz koje kao da je zauvek nestalo i sunčeve svetlosti i ljudskih osmeha, da bi završila svoju povest kao paganska žrtva i ubica istovremeno.

Saznavanje porekla, predznaci i prve posledice

Petkovićevog junaka Pavela Volkova upoznajemo odmah na samom početku romana, ali ne i na početku njegove životne povesti. Naime, u prvom poglavlju godina je 1806, naš junak je zbunjen pomišlju da je njegov dotadašnji život čista besmislica. Šta to zaista muči Volkova, možda ćemo otkriti čitajući roman, ali na prvim stranicama pisac nam daje nagoveštaj da je otkriće tu negde, samo da bi mišlju o omiljenoj uzrečici Stojana Jovanovića, Pavelovog oca, Pomoz' Bože i srečo junačka, skrenuo priču na Pavelovo poreklo. Pomenuti Stojan Jovanović bio je sin Jovana Vukovića, austrijskog frajkorca, koji je u XVIII veku spasao život nekom austrijskom generalu, pa s obzirom na to da nije bilo prigodno da običan redov spasi generala, „Jovan Vuković se na drugoj strani obreo kao oficir i nosilac jedne, istina sitne, plemićke titule.” (Petković 2013: 14). Njegov sin, a Pavelov otac, u plemstvu se već rodio, a to će biti polazna tačka za njegova potonja preuveličavanja, dodavanja i ispravljanja rodoslova. U Rusiji je postigao neke uspehe, postao major i oženio se ćerkom susednog spahije kojoj je nedostajalo Stojanove maštovitosti i lažljivosti – opisana je kao nešto što podseća na biljku. Pisac ovde gotovo da karikira životni ciklus u kojem je nastao Pavel Volkov, junak koji će pokazati sve osim majčine tuposti:

Tako je nekako Aleksandra ležala i ispod Stojana Jovanovića kad god bi je on pozeleo – dok god je to on želeo: naravno, u početku često i kratko, a kasnije sve ređe – čak i prve bračne noći, savršeno ravnodušna prema defloraciji i obilju krvi; potom je rađala decu koja su rasla ili umirala – češće ovo drugo – češće žensku, na očajanje njenog muža i njenu savršenu ravnodušnost. (Petković 2013: 16).

Pavelov otac, koga Petković izuzetno uverljivo slika kao nasrtljivog logorejičnog pijanca kojeg sluša samo onaj koji mora (njegovi kmetovi i, povremeno, deca), uprkos nezavidnom neznanju ispredao je zavidnu količinu priča o sopstvenom poreklu – „rečju, lagao je mnogo i besomučno” (Petković 2013: 20). Naročito nadahnut prezirom tasta čije su rodbinske veze dosezale i do najvišeg petrogradskog plemstva, Stojan Jovanović

otkriva kako su Vukovići zapravo srpski velikaši iz doba Nemanjića. A kakvo bi to doba – osim po imenu – zapravo moglo biti, Stojan Jovanović naravno

nije imao pojma, ali je ono u njegovim ustima dobijalo značenje nekakvog zlatnog doba koje ljudi ni pre ni kasnije nisu videli. (Petković 2013: 21).

U jednom od takvih, alkoholom podstaknutih falsifikatorskih napada nadahnuća, Stojanu je (kako Petković kaže – poput broda snežno belih jedara) doplovilo ime despota Đorđa Brankovića. Slušalac je baš tada bio mali Pavel (tada još uvek Pavle), a despotovo ime će od tog trenutka postati *clavis aurea*³ ne samo za sva buduća pripovedanja već i za sudbinu Pavela Volkova. Jedna je začkoljica, doduše, mučila Stojana Jovanovića: gde je jedan Branković, tu je i onaj drugi, Vuk Branković, u kolektivnom sećanju označen kao izdajica roda svog s kojim plemeni Vukovići ne bi bilo pametno da imaju ikakve veze, naročito ne familijarne. Tu je Pavelov otac prevazišao sam sebe lavinom prespajanja grana i grančica porodičnog stabla, te je došao do srećnog rešenja prema kojem poreklo vodi od Zmaja Ognjenog Vuka, i uz niz obrta, carevih kćeri i bitaka sa Turcima smirenje burne porodične istorije nalazi preko (u ovoj fazi pripovednog delirijuma – vojvode) Jovana Vukovića na imanju koje je samo mrvica nekada navodno otetog veleposjedstva, a koje mu je dato zbog spasavanja – ne generala, nego sad već samog cara.

Pavle Stojanović, kasnije Pavel Volkov, bio je u sasvim realnoj opasnosti da mu život protekne u pasivnom slušanju očevih zaumnih pripovedačkih napada u pauzama jurenja za suknjama kmetkinja sa svog imanja. Srećom, ispunjenje takve sudbine omeo je Pavlov deda, oduševljen unukovim znanjem i srpskog i ruskog jezika, te brzim usvajanjem francuskog, za koji je Pjotr Aleksandrovič smatrao da svaki potomak ruskih plemića ima obavezu da zna. Koliko je Pavelov otac bio plod autofalsifikovanja ne pokazuju samo njegove pijane pripovesti već i činjenica da mu je izmicala i jedna od najvažnijih identitetskih odlika – jezik. Naime, on je po sopstvenom uverenju govorio i ruski i srpski, a zapravo je govorio „nekom neverovatnom mešavinom oba jezika koji su jednako i Rusi i retki Srbi u ovom kraju imali muke da razumeju.” (Petković 2013: 24). Ako pođemo od zapažanja Ljubiše Mitrovića (2007) da je u sistemu simboličke komunikacije jezik najvažniji čovekov instrument sporazumevanja, građenja identiteta, faktor socijalizacije i kulturne integracije, onda možemo ispravno pretpostaviti da je identitet Stojana Jovanovića bio jednako nepostojeći kao i jezik kojim je govorio i kojim bi, da ga je iko pažljivije slušao, izazvao brojne nesporazume.

Zaključivši da je, srećom, tupost majke Pavla Stojanovića preskočila generaciju i osetivši novo poštovanje za unuka kada mu je ovaj saopštio da neće uzeti prezime Ivanovič (ruska varijanta Jovanovića) za svoj početak karijere u Sankt Peterburgu, jer koren prezimena – Ivan – zvuči previše seljački, Pjotr Aleksandrovič se zdušno saglasio da mu unuk nezatno izmeni ime Pavle u Pavel, kako bi

³ *Clavis aurea*, lat. = zlatni ključ, sredstvo za otkrivanje i objašnjavanje skrivenih i mističnih tekstova i značenja.

zvučalo više ruski, dok je za prezime odabrao rusku varijantu Vukovića – Volkov, kako bi, pomoz' Bože i srećo junačka, imao za svaki slučaj nekakvu poveznicu sa očevim nesuđenim precima.

Za razliku od Volkova, čiji su preci, videli smo, bili blago rečeno diskutabilni, Tes Derbifild je mogla da se pohvali plemenitim poreklom, iako su od sveg sjaja i bogatstva plemenitih D'Erbervila, od kojih se otkrilo da Derbifildi vode poreklo, ostali samo srebrna kašika i pečat sa rezbarijom propetog lava. Paralela između Pavelovog i Tesinog oca neodoljiva je. Obojica su nepopravljivi pijanci i neradnici, a osim alkohola, opija ih i mogućnost aristokratskog porekla koje Stojan Jovanović za sebe brutalno izmišlja, dok Džon Derbifild o svom zapravo ne zna ništa (iako je naćuo da je njegov rod video i bolje dane, pri tome dirljivo mislivši da to znaći da su možda nekada imali dva konja umesto jednog), osim onoga što mu je otkrio mesni paroh – da kosti njegovih dalekih i moćnih predaka leže širom zemnih lavirinata crkve u Kingsbiru pod Grinhilom. Hardi ne propušta suptilnu ironiju nemih svedoka nekadašnje plemenitosti: srebrna kašika je u posedu porodice većito gladnih usta i sada služi za mešanje sirotinjske ćorbe od graška, a pečat za potpisivanje i zatvaranje pisama, u rukama je nepismenih. Ni Tesina majka, Džoun, nije neko u koga se može pouzdati, pisac za nju kaže da ima pamet jednog srećnog deteta, te će je saznanje da „u celoj grofoviji Južnog Veseksa nema ćoveka s dostojanstvenijim i plemenitijim skeletima” (Hardi 2018: 26) nego što su oni predaka njenog muža izuzetno obradovati. Kao i kod Pavela, i kod Tes je roditeljska ludost preskoćila generaciju, ali ona će ipak biti uzrok Tesinog pada.

Petkovićevog junaka smo upoznali u trenucima egzistencijalistićke kontemplacije, dok Tes prvi put vidimo u povorci devojaka povodom mesnih Cerealija, praznika koji je bio „veseo preživeli zaostatak još iz doba starog kalendara, kad su veselje i maj znaćili jedno te isto” (Hardi 2018: 30). Sa buketićima belog cveća i oguljenim vrbovim prutovima, odevena u belu haljinu, Tes je zajedno sa ostalim devojkama ćinila gotovo paganski skup vestalki u „doba pre no što je obićaj dalekovidije raćunice sveo osećanja na jednoliki prosek.” (Hardi 2018: 30). Ranije pomenuto Hardijevo majstorstvo u zaokrućivanju priće spoznaćemo na kraju romana, kada poslednji put vidimo Tes, išibanu ćivotnim lomovima, sad već u svojstvu ubice, kako spava na drevnom stounhendžskom kamenu u išćekivanju svog usuda.

Osim srebrne kašike i pećata kao simbola propale velićine, Hardi uvodi i koćiju – njome će se luckasti Džon Derbifild provesti poljem, sramoteći Tes kada je prvi put vidimo, a nešto kasnije, isti motiv će nagovestiti Tesinu sunovratnu sudbinu jer će, gotovo usput, biti pomenuta jedna druga koćija, iz ranijih vremena, u kojoj je navodno jedan od pripadnika loze D'Erbervilovih oskrnavio devićanstvo nevine devojke.

Ovde nailazimo na jednu znaćajnu razliku između posledica saznavanja lažnog ili pravog porekla kod Pavela i Tes. Naime, koliko god ono što je Pavel znao

o svojim precima bilo plod gotovo sumanutih izmišljotina, na početku njegovog životnog puta ta saznanja ga ne okivaju, ne vuku ga u strmoglavu propast, kao što je to slučaj sa Tes, koja strada praktično još kao dete. Petković nam je (kao, uostalom, i svom junaku), zapravo, ostavio prostora da uživamo u bildungsromanu⁴ u malom – zaveo nas je lepim pripovedanjem o početnom karijernom napredovanju Pavela Volkova, ređajući nadređene koji su mu bili skloni, jezike koje je službujući naučio i činove koje je, što sopstvenim sposobnostima, što dedinim vezama, sticao. Gotovo neprimetno, još suptilnije nego Hardi, Petković uvodi motive koji će se ponavljati u različitim formama, na različitim prostornim i vremenskim koordinatama, a koji će sve vreme pratiti Pavela Volkova i presudno uticati na njegovu sudbinu. I Hardi provlači motive i nagoveštaje, ali videćemo da nas njegovi motivi neće iznenađivati, očekivaćemo ih, dok će Petkovićevi iskrsavati tamo gde im se ne nadamo, ali gde će imati savršenog smisla. Tako ćemo čitati o životu Zaharije Orfelina u Veneciji, gde će objaviti jedini broj prvog srpskog časopisa *Slavenoserbski magazin* u kojem poziva čitaoce da pišu o svojim snovima (kasnije Pavel će imati epizode snova i snoviđenja, kao god i Tes), te svoje najvažnije delo – *Istorija o žitiji i slavnih dela velikago gosudarja i imperatora Petra Pervago* (Petar Veliki pominjaće se i u Pavelovim plovidbenim iskustvima). Venecija, La Serenissima, pojavice se i u jednom od šturih razgovora Pavela i Korta Maltežanina kao mesto gde, prema nekakvom predanju, postoji skriveni vrt u koji zalaze Venecijanci kada im dosadi životna priča u kojoj su trenutno. I kao da Venecija već nije sama po sebi dovoljno mistična i nepredvidiva, u njoj se, eto, nalaze taj vrt i jedna vrata kroz koja prođe onaj koji želi da promeni svoju priču, a nekoliko poglavlja pre tog saznanja, Volkovu je u ruke doslovno pao jedan neobičan ključ, te se čitalac mora zapitati ne otvara li možda baš taj ključ vrata onog tajanstvenog vrta.

Vratimo se Tes i njenom usudu. Direktna posledica saznanja o plemenitom poreklu, koje bi razumnijim roditeljima značilo upravo onoliko koliko i svi izmišljeni preci Volkova, bila je „jedan žestok projekt” (Hardi 2018: 48), kako je to izjavila Džoun Derbifild. Naime, ona se dosetila da kod Trantridža živi jedna bogata gospođa sa prezimenom D’Erbervil, te da bi Tes trebalo otposlati tamo da se „preštavi kô rod” (Hardi 2018: 48) i možda zarobi srce nekog mladog bogatog gospodina. Ne možemo se oteti utisku da u oba romana mladi izdanci porodica, bez obzira na prave ili falsifikovane pretke, bivaju poslani, uslovno rečeno, u svet, ne bi li sebi, pa time i porodici, pribavili čast, ugled, finansijske prednosti ili već nekako ostvarili ambicije onih članova porodice koji su iz nekih razloga ostali uskraćeni za sve to. I za Tes i za Pavela je dobro što su se odvojili od učmalog porodičnog okruženja, ali je razlika u tome što su se pred Pavelom otvorile perspektive za napredovanje u svakom smislu (naravno, velikim delom i zato što je muškarac

⁴ *Bildungsroman*, nem. = vrsta romana u kojem se opisuje i istražuje obrazovni, psihološki i moralni razvoj junaka.

u XIX veku, a ne žena), bez obzira na izmišljeno porodično stablo, naprotiv – početni zamajac je u njegovom slučaju bio deda sa majčine strane, dakle, verodostojan predstavnik sitnog plemstva, dok je Tesin jedini adut bilo poreklo, te ljupkost i lepota na koje je posebno računala njena majka. Tes, pri tome, oseća moralnu obavezu da se „pre’stavi” bogatim D’Erbervilima i započne proces spasavanja Derbifildovih iz bede, jer smatra svojom krivicom to što su izgubili osnovni izvor prihoda – mršavog konja Princa. Naime, vozeći kočnice na pijacu u gluvo doba noći umesto oca, obnevidelog od pića i novostečenog statusa, zapala je u neku vrstu polusna (u koji će je Hardi uljuljkivati u više navrata) i na njena mala kola naletela je poštanska kočija, i usmrtila Princa. Ruda kola se doslovno zarila jadnom konju u grudi, on umire polako i mučno i ovom slikom kao da nam Hardi poručuje neminovnu propast *prinčevskih* Derbifildovih. Čitaocu je odmah jasno da za Tes ne postoji srećan bildungsroman, atmosfera Prinčevog umiranja i sahrane snažno će obojiti svaku narednu stranicu:

Šiljata ruda kola zarila se ubogom Princu u grudi kao mač i iz te rane je potokom brizgala njegova životodavna krv, uz šuštanje se slivajući na put. (...) Velika lokva krvi pred njom već je poprimala dugine prelive zgrušavanja, a kad se rodilo sunce, iz nje blesnu stotinu prizmatičnih nijansi. Princ je ležao opružen kraj nje, miran i krut; oči su mu bile poluotvorene, a rupa u grudima uopšte nije delovala dovoljno veliko da istoči iz njega sve ono što ga je pokretalo. (...) Abraham i Liza Lu su jecali, Houp i Modesti su davale oduška bolu bučnim drečanjem koje je odjekivalo o zidove; a kad je Princ svaljen unutra, okupili su se oko groba. (Hardi 2018: 56, 58).

Hardi ne propušta da unese i malo žalobnog humora – kada bude jasno da će strvoder ponuditi za Prinčevo truplo svega nekoliko šilinga, Džon Derbifild se nađe na visini zadatka: „Ne’, stoički je rekao.’ Neću da prodam njegovo staro telo. Kad smo mi D’Erbervili bili vitezi s posedima, nismo prodavali svoje brojne atove da budu mačja hrana. Neka im njihovi šilinci!” (Hardi 2018: 58). Odmah potom Hardi kaže da je Tesino lice bledo i suvo, kao da u sebi vidi ubicu. Ovo viđenje će se obistiniti na kraju romana. I dok je Pavel Volkov šarmirao sanktpeterburšku aristokratiju, Tes je hodila ka novopronađenoj rodbini. Tamara Li Kajt (Tamara Lee Kyte) navodi da kada Hardijeve junakinje odlučuju, one zapravo nemaju izbora: „one su prisiljene da biraju između fizičkog, emocionalnog i finansijskog opstanka – a svaki od tih izbora isključuje one druge.”⁵ (1999: 13). Pavel Volkov u tom smislu ima drugačiju uslovljenost – kada mu bude poverena važna misija, njegovi izbori tek će posredno uticati na one koji su mu bliski i nikad neće imati onu odsudnu težinu koju imaju Tesini.

⁵ [„they are forced to choose among physical, emotional, and financial survival – each choice tending to be mutually exclusive.” Prevod na srpski: N. G.]

Ispostaviće se, međutim, da su ovi D’Erbervilovi jednako plemeniti kao i Jovanovići – trgovac sa severa, Sajmon Stouk, obogativši se kao zelenaš, odlučio je da se nastani na jugu, daleko od svojih dotadašnjih poslovnih poduhvata, te je u Britanskom muzeju pronašao prezime zaboravljene i upropašćene porodice D’Erbervil, i dodao ga svom. Hardi pomalo podrugljivo kaže da novopečeni D’Erbervil nije u porodično stablo ubacio nijednu titulu iznad strogo umerene, što se, jasno nam je, ne bi moglo reći za Stojana Jovanovića, koji ne preza ni od najsjajnijih imena srpsko-ruske prošlosti. Kada Tes stigne na imanje skorojevićkih D’Erbervilovih, uprkos svom neiskustvu shvata da je ono sasvim novo: „Mislila sam da smo stara porodica, a ovo je sve novo!”, izgovori u svojoj bezazlenosti.” (Hardi 2018: 63). Jedino što je odisalo drevnošću, bila je šuma u oblasti Čejs,

uistinu pradrevan pojas šumovite zemlje, jedna od poslednjih preostalih nesumnjivo iskonskih dubrava u Engleskoj, gde se na stoletnim hrastovima još mogla naći druidska imela i gde su džinovske tise, nezasađene ljudskom rukom, rasle isto onako kao i onda kad su im grane sečene za lukove. (Hardi 2018: 63).

Ovi šumoviti predeli nalazili su se izvan bogatog imanja, kao čuvari istinske plemenitosti kojoj preta bezobzirni upad nadolazećih nikogovića. Hardi pominje druidske imele dajući krajoliku religijsku patinu, naporedo ističući da je bogataško imanje ulickano i novo kao najnoviji novčić izašao iz kovnice, te da su čak i štale izgledale uzvišeno kao seoska crkva. Ti će iskonski hrastovi i tise, međutim, postati nevoljni svedoci Tesinog stradanja: „Zašto je baš u to predivno žensko tkivo, osetljivo poput vilinske svilice i praktično još čisto kao sneg, morala biti utisnuta takva gruba šara kakva joj je bila dosuđena; zašto toliko često grubi tako prisvađa neznijega;” (Hardi 2018: 114). Ovde se ponavlja motiv tragičnih događaja u toku snatrenja: „Kako je mesec zalazio, bleđa svetlost je jenjala, pa je Tes postala nevidljiva dok je tonula u sanjarije na tom lišću gde ju je ostavio.” (Hardi 2018: 113). Nad Tes je izvršen ritual ništa manje drevni od hrastova među kojima se desio, a za nju je označio smrt dotadašnje nevinosti i bezazlenosti: „Jedan nepremeran društveni jaz deliće odsad ličnost naše junakinje od onog njenog prethodnog bića što je zakoračilo sa majčinog praga da okuša sreću u uzgajalištu živine u Trantridžu.” (Hardi 2018: 115). Ovaj događaj je Tesin *clavis aurea*, vrta za promenu priče nema, ali se priča naglo promenila na Tesinu štetu.

Kada Pavel Volkov stigne u Trst, poprište njegovog budućeg poslovnog, emotivnog i svakog drugog delovanja, smešten je u palatu na trgu Ponte rosso, uz samu crkvu Svetog Spiridona. On nije žrtva okolnosti niti nečije nadmoći, ali se nad njim nadvija smrt neobičnog kaluđera, imenjaka sveca po kojem je nazvana crkva koju će Pavel gledati svakog dana – Spiridona: „Ali ga je ponovo obuzeo osećaj da je nešto, negde, pošlo sasvim naopačke, a da on ne može nikako odrediti šta se zapravo zbiva.” (Petković 2013: 118). Spiridon je bio vlasnik onog čudnog ključa,

a kasnije ćemo shvatiti da je i on sam na neki način ključ Volkovljevog razvojnog puta. U više navrata, Pavel Volkov će pokazati ovakvu nesigurnost, vrlo sličnu Tesinoj, te će uprkos diplomatskoj veštini i oficirskoj disciplini, neretko postupati suprotno onom što mu govore razum i osećaj za dužnost. Tako će, u jeku ljubavne veze sa Katarinom Riznić, zapasti u neku vrstu obamrlosti, gotovo poput Tesinog snatrenja („Katarina Riznić mu se nežno osmehnula, a Volkov je sve vreme na putu do stana pokušavao da sabere misli” (Petković 2013: 194)), te će zapostaviti svoju misiju do te mere da su „mu obaveštenja nedostajala i, za sada ih je, u izveštajima Senjavinu, nadoknađivala njegova domišljatost.” (Petković 2013: 195–196). Ta domišljatost verovatno još nije dosegla razmere očeve maštovitosti, ali je pretila da mu okonča karijeru. Pomenimo i da je u Trst stigao na brodu Sveti Nikola, ranije zvanom Sveta Katarina (činjenica koju Petković opet samo usput pominje), i taj prurušeni piratski brod, nakon strašnog nevremena, dovešće ga kao agenta ruskog cara među pripadnike rubne zajednice tršćanskih Srba, tršćanskih Grka, usred diplomatskih izaslanika austrijskog i francuskog cara.

Tesin gubitak nevinosti u lažnoj plemićkoj porodici i Volkovljev dolazak u luku prepunu pustolova, špijuna i kontrašpijuna, starog plemstva i bogatih skorojevića, označiće prekretnice u njihovim životima i početak poigravanja sa identitetima, nekad voljnog, a češće nevoljnog.

Galerija identiteta, vere i nevere

Pozabavimo se najpre onim što Pavel Volkov želi da njegovo novo okruženje, u kojem ima zadatak da se odomaći, o njemu misli. Gospodin savršenih manira, perspektivan trgovački agent Republike Sedam Ostrva (za koju niko nije smatrao da ozbiljno postoji) – idealna fasada za posao koji mu je poveren – praćenje kolonizacije i odnosa tri moćne carevine, Austrije, Rusije i Napoleonove Francuske. A za to okruženje sam Volkov kaže da mu se čini kao teatarska kulisa. Vrlo ispravno viđenje iz ugla nekog ko glumi da je ono što nije, nije ni sam siguran ko zapravo jeste, a meštani ga o poreklu i ne pitaju ništa detaljnije, sasvim verovatno da ne bi došli u situaciju da i sami otkriju o sebi više nego što bi želeli. Pavel se našao među prvoklasnim uzurpatorima identiteta: počev od samog Bonaparte (kog su ovde tako zvali iz prezira, ne car, ne Napoleon), drskog Korzikanca na tronu slavne Francuske koja ni sama više nije znala da li je republika ili carevina, preko barona Sorela čiji je otac bio vlasnik seoske strugare negde u Franš Komteu, do Riznića, došljaka koji su za velike novce kupili imanje i, donekle, sjaj starosedelačke porodice Ubaldo. Pjetro Ubaldo međutim, patricijski sin, otići će u Veneciju da se pridruži italijanskoj legiji pod komandom potkralja Italije.⁶

⁶ Potkralj Italije u to vreme bio je Napoleonov posinak, Ežen de Boarne, Žozefinin sin.

Ušetati se među tršćanski viđeniji svet za ambicioznog Pavela izgleda je bilo lakše nego izboriti se sa prigušenim utiskom da ga nešto stalno vuče nazad, a taj utisak je bio sve snažniji: „Neminovno se Pavel Volkov stao prisećati svog oca i pomislio je kako ga junaci njegovih priča neumoljivo progone i sustižu na neverovatnim mestima – a despot, ili grof, đavo bi ga više znao šta je, Đorđe Branković, pogotovo.” (Petković 2013: 144). Lažni grof i lažni potomak lažnog grofa, susreli su se u gotovo metafizičkoj ravni stalnog preispitivanja smisla sopstvenog delanja. U nevremenu gotovo uništena slika despota Brankovića koju je naslikao kaluđer Spiridon, za Pavela će imati gotovo magnetsku privlačnost: „slika je bila upropašćena samo po ivicama; i iz mase neodređene boje, kao okružen nekim oreolom prljavštine, izranjao je čovek beskrajno duge sede brade i sede kose; bio je odeven u purpur kraljeva” (Petković 2013: 95). Još jedan despotov portret sačekće ga i u Trstu, a o njegovoj sahrani i smiraju u kriptama manastira Krušedola kraj Arsenija Čarnojevića, čitaće u trenucima konfinacije izazvane okupacijom Trsta. Iz usta Dositeja Obradovića saznaće zvaničnu verziju njegove biografije i činjenicu da se Rajićeva *Istorija* zasniva umnogome na Brankovićevim *Hronikama*, lepo upakovanom falsifikatu. Na kraju drugog dela romana, našeg junaka sačekće čovek beskrajno duge sede brade i sede kose, u vrtu kakav ne postoji nigde na (ovom) svetu, a kojeg će Pavel sanjati i svoju priču ušavši u njega promeniti, baš kao što se i Tesina priča promenila svaki put kada bi usnula.

Čitalac sve vreme svedoči genijalnosti Petkovićevog pripovedanja i građenja likova: Spiridon, kao svojevrsni ključ Pavelovih spoznaja, a i vlasnik fizičkog ključa, u Volkovljev život ulazi na Krfu, ostrvu čiji je svetac zaštitnik Sveti Spiridon; Pavel ga prima na brik Sveti Nikola, koji se ranije zvao Sveta Katarina, a dotičnoj svetici posvećen je manastir na Sinaju, čije zidine obnavlja u XIX veku car Napoleon, sa čijim će baronom (nekada pekarskim pomoćnikom!) Katarina Riznić biti u špijunsko-emoativnoj vezi; crkva u Trstu u koju Volkov dolazi, manje iz duhovnih potreba, a više zbog emotivne opsesije tom istom Katarinom Riznić, posvećena je Svetom Spiridonu; u manastiru Krušedolu, gde su počivali Brankovići i gde počiva Arsenije III Čarnojević, zamonašiće se istoričar Pavle Vuković, junak trećeg dela knjige, autor teze *Srpska naseobina u Trstu do polovine XIX veka*, koji će u jeku mađarske pobune pedesetih godina XX veka naći utočište u stanu (zapravo onom što je ostalo od njega – jednoj sobi) grofa Charnoevicz-a, a u Mađarsku će biti poslat uz blagoslov Udbe da se vrati s jednim izveštajem, korisnim *za našu zemlju*; i Pavle Vuković će, kao i Pavel Volkov, zakoračiti u jedan neobični vrt, kakvog nigde na (ovom) svetu nije bilo, njegov ulazak u vrt je možda uzrok ranjavanja u glavu, a možda i posledica. Impresionirani magijom Petkovićevih dijaloga sa rodoslovima, ispreplitanim sudbinama, nagoveštajima pronalaska lične svrhe i smisla, ali i dijaloga sa epohama, kako ovaj Petkovićev pripovedni postupak naziva Branimir Čović (2004), moramo zapaziti da je zajednička

identitetska crta svim važnim akterima oko Pavla Volkova (i s njim na čelu) uloga posmatrača, nadzirača, a na kraju i špijuna. Kao što je poveznica Hardijevim likovima priroda, njena (ne)gostoljubivost, ranjenost i ćudljivost, tako je zajednički medij svim važnim likovima oko Pavla more, tačnije, stizanje ili nestizanje do njega. Naime, Pavel je u jednom trenutku, pomalo epifanijskom, shvatio da njegov otac nikad nije video more, pa ni otac njegovog oca, ali da su izmišljeni preci videli i bosforske, mediteranske, a i jadranske vode, te da je on sam najpre more video na severu, na baltičkim obalama, iako je rođen u blizini Crnog mora. Petković intertekstualnim povezivanjem svedoči i Orfelinovima danima u venecijanskoj Laguni, pomorskim godinama Petra Velikog, pominje moreplovca i pisca Džozefa Konrada i, naravno, antičkog avanturistu – Odiseja. Pavle Vuković, Pavelov dvadesetovekovni odjek, more će upoznati kao sedmogodišnjak, kraj Crikvenice, dok će Marta Kovač, mlada mađarska komunistkinja, sa diplomom iz književnosti i aspiracijama ka filmskoj režiji, more videti tek u dvadeset osmoj godini u Dubrovniku, gde je upoznala i Pavla Vukovića: „Moj otac je bio lekar, ali ga je političko angažovanje uvek koštalo. Prvo novca, pa potom života. Tako smo uspevali doći najdalje do Balatona. Mi Mađari ga zovemo morem i to nešto govori o toj potrebi: za morem.” (Petković 2013: 344–345).

Ta potreba za morem onih koji ga nemaju, čini se jednako snažnom kao potreba za čvrstim tлом pod nogama, onih koji s morem druguju. To će naročito doći do izražaja kada brik Sveti Nikola uleti u oluju i kada se otkriju neki karakteri skriveni iza raznih fasada. Prvi od njih, Vido Tripković, zapovednik i suvlasnik Svetog Nikole, prek, prost i pevtljiv čovek, pokazaće svoje pravo lice suočen sa strahom od smrti: „bio je slika i prilika gusara u predstavi bulevarskog pozorišta – ali jadrnog, izgubljenog gusara.” (Petković 2013: 82). Potom, Korto Maltežanin, tajanstven i smiren tip, zajedno sa Volkovom spasiće brod i posadu prisebnim ponašanjem. Spiridon će, ispod blistavih kuglica elektriciteta koje su se skupljale na krstu prednje katarke, uzdizati svoj veliki srebrni krst – znamenje koje ćemo sresti i kod Hardija, možda u malo primitivnijoj formi – monolitni kamen sa grubo iskle-sanom šakom u kojoj je, prema predanju, nekad bio krst (otud ime *Krst u ruci*), a za koji se smatralo da obeležava mesto gde su mučili nekog zločinca, pribijajući mu ekserima ruku za taj stub i obesivši ga. I Spiridon umalo da bude ubijen, ali ga je spasio silovit udar groma u tu istu katarku nad njima, čista, nemilosrdna sila prirode, istovremeno i destruktivna i životodarujuća. A svu strahotu i divotu čudi prirode Petković će sažeti u jednu maestralnu rečenicu: „Uzani prorez sjaja, koji je još postojao između oblaka i mora, namah se zatvori, i svetla nestade.” (Petković 2013: 80). Svetlo će nestati, videli smo, i iz mnogih duša.

Zahvaljujući piščevom prefinjenom tkanju priče i karaktera, Pavel Volkov gotovo neprimetno prestaje da bude ono za šta je poslat u Trst, a počinje da biva jednostavno zaljubljen čovek. Petković nam daje suptilne nagoveštaje:

Lice joj nije mogao videti, ali je, najednom, bio siguran da je mlada; činila mu se plavokosom – kosu joj je pokrivaio veo ili šešir – i prozračnom. (...) Kao porcelanska figura, pomislio je Volkov; (...) na ormanu sa pićem nalazila se porcelanska figura jedne nestvarno tanke, skoro prozračne – uprkos prirodi porcelana – žene sa suncobranom; sledećeg dana, žena koja je minula trgovom nosila je suncobran. (Petković 2013: 148).

Kasnije, Volkov doživljava diplomatski uspeh i baš u tim trenucima identitet-ski smisao njegovog delanja postaje nekako zamagljen: „Pavel Volkov (je) dostigao onaj vrhunac kojem je čitavog svog dotadašnjeg života težio, i to upravo u času kada je plovio: između dve nestvarnosti.” (Petković 2013: 156). Ovo je direktan odjek trenutka kada ga prvi put upoznajemo dok sedi na gvozdenom stubu za koji je bio vezan brik Sveti Nikola, sa naimenovanjem za kapetana u džepu. Ista, za njega do tada nestvarna nesigurnost i sasvim stvarna pomisao da je čitav dotadašnji život samo besmislica kojom se nekako popunjava vreme do ispunjenja svoje sudbine. Petković je ovim refrenom Volkovljevog duševnog stanja svog junaka doveo do varljive kadence, jer se njegova priča počela kretati u pravcu koji nije odredio on sam, ali mu se činilo da jeste. Naime, dok je Katarina Riznić u njegovim mislima još uvek bila porcelanska figura, Pavel Volkov je jurio po Trstu u nameri da se nađe svuda gde bi mogla i ona da bude prisutna, a kada je figura postala, bez puno uvoda, sasvim telesna, njegove će aktivnosti biti određene „ritmom susreta sa Katarinom Riznić” (Petković 2013: 214). U tom ritmu, Pavel će sasvim zapustiti svoj zadatak, a ona će svoj uspešno obavljati: „Igre zavodjenja, u stvari, nije bilo; sve se desilo, ako ne brže, ono mnogo jednostavnije nego što bi se moglo desiti sa bilo kojom peterburškom lepticom, koja ima dugu listu ljubavnika ali i dalje od svakog traži da odigra, što uspešnije, ono već bezbroj puta viđeno.” (Petković 2013: 223). Od Pavela, Katarina nije tražila čak ni taj minimum ljubavne etikacije, verovatno jer bi joj to oduzelo prednost u vezi za koju je od početka znala da neće potrajati. Ona se kasnije otkriva kao neka vrsta suprotnosti Kortu Maltežaninu: naoko ozbiljna i suzdržana, obdarena umećem muziciranja i poznavanjem stranih jezika, a zapravo nepouzdana, frivolna i loša pijanistkinja, a još lošija u znanju jezika: „Moja mala Rus treba da dođu svaki čas. Čovek koji pismo nosi ima velika žurba.” (Petković 2013: 282). I dok će Kortu Maltežanin biti od koristi Pavelu, Katarina će ga izdati. Nakon izneverenih očekivanja u letnjoj kući u Devonu za koju Petković naglašava da je izgledala kao da je arhitektura Sredozemlja presađena u Alpe, a da je bila opremljena kao da je predviđena za četovanje, dakle, još jedan falsifikat u Volkovljevom životu, osećaj da „je sve ličilo na noć dobijenu posle cenkanja, u osrednjoj javnoj kući kojoj poslovi loše idu” (Petković 2013: 237) nije ga napuštao. Ono što je ovde još važnije, jeste zaključak koji Volkov donosi, uzalud čekajući svoju ljubavnicu: Pavel Volkov nije jedini i sam, Pavla Volkova je nekoliko, oni se međusobno prepiru, jedan je zaljubljeni petnaestogodišnjak,

drugi je podrugljiv i skeptičan tip, treći je čudak koji je odlično razumeo drugog čudaka, Spiridona, i svi su se oni „našli u situaciji da obavljaju misiju na koju je, pun nade i ushićenja, bio poslat onaj oficir koji bi je, van svake sumnje, obavljao odlično, samo kad bi se usudio da se u ovom horu oglasi.” (Petković 2013: 234). I svi oni zaputiće se do kuće Katarine Riznić na San Vitu, prerušeni u sitnog trgovca i peške kada kočijom stignu van grada. Kasnojesenji pljusak i mrak potpuno će mu pomesti orijentire, a sam poduhvat do temelja će uzdrmati samu suštinu Volkovljevog shvatanja sebe i svoje sudbine: „kao otrov, nagla slabost je prostrujala svim žilama Volkovljevog tela i njega spopade neodoljiva potreba da sedne, bilo gde; tu, u blato kraj puta, i tako ostane dugo ili zauvek, svejedno.” (Petković 2013: 245). Pavel je promašio put, nije mu više bilo važno kuda je pošao, ni zašto, ni da li će stići bilo gde, postao je ravnodušan baš kao što je i ta kišna noć bila potpuno nesvesna njegovog slučajnog postojanja: „Borbu je to činilo samo težom; lakše je suprotstavljati se besnom, ogorčenom neprijatelju, ma koliko ovaj moćan bio, nego nekome strašno moćnom, ali savršeno nesvesnom našeg postojanja i naše borbe.” (Petković 2013: 247). Ono što je u tim trenucima bilo najviše obeshrabrujuće, jeste činjenica da je Pavel usred zajednice tršćanskih Srba zapravo bio sasvim sam, jer su svi igrali neku svoju igru, zarad nekih svojih interesa, pažljivo povlačeći poteze kao u šahu, znajući sve o svakom, a praveći se da ništa ne znaju. Nevreme u kojem se našao kao da je nagoveštavalo nadolazeće istorijske bure⁷, u kojima bi on, kao ruski agent, morao da deluje sam, kao što je i sad bio prepušten sebi. Utonuvši u bunilo groznice, jedino ime kojeg se u toj agoniji jasno sećao, bilo je njegovo pravo ime iz detinjstva – Pavle Stojanovič, ali mu je lik iza tog imena izmicao. Jedini lik pak kojeg se sećao, bio je lik čoveka sa beskrajno dugom sedom bradom. Bezimni i bezlični stopiće se u jedan jedinstven doživljaj, u sklad kakav niko nikad nije doživeo:

Volkov se sećao kako je požudno udisao taj miris, jer su se svi, nesumnjivo brojni mirisi, opojnost Sredozemlja i tropa, presecana reskim dahom Severa, skladno stapali u jedan miris, neuporediv sa bilo čim što je ikad osetio i što će, slutio je, ikada osetiti. (Petković 2013: 250).

Pitanje da li je ovo bio konačni Pavelov identitet, pisac možda i namerno ostavlja otvorenim – poverava nam jednu finu polukadencu, misao koja deluje nedovršeno. Ako se povedemo za Spiridonovim razumevanjem postojanja i priče, to je misao koja je već bila, pa zato još uvek jeste, ali će i tek biti, pa zato već jeste. I ponovo u odsudnim momentima Pavel sanja, ovog puta pred svoj odlazak iz Trsta za Sankt Peterburg. Sanja već toliko puta pominjan neobični vrt, prepun biljaka koje se nikad u stvarnosti ne bi srele – mahovine tundri i ljiljani, sekvoje

⁷ Prvi srpski ustanak.

i jasmini, agave i trešnje – kao da je sav biljni svet Nojeve barke zasađen baš u tom vrtu. Na zatalasani pesak pred sobom, kao na obalu posle burne plovidbe morem, kao u blago zatalasanu ravnici iz opisa Marte Kovač, Pavel Volkov će najzad zakoračiti. Ili će to učiniti Pavle Stojanović. „Imena nisu važna; ona se ionako menjaju.” (Petković 2013: 320).

Sto pedeset godina kasnije, istoričar Pavle Vuković, takođe će proći kroz vrtne vrata, bežeći od sovjetskih aparatčika u Mađarskoj, pre toga, zahvaljujući Drugom svetskom ratu zakoračiće iz jednog društvenog i državnog sistema u drugi, praćen senima tršćanskih Srba i grofa Brankovića. Jasmina Vrbavac (2011) nagoveštava da bi ovo pojavljivanje Pavla Volkova u liku Pavla Vukovića moglo predstavljati zametak priče o metempsihozi koja će dominirati Petkovićevim romanom *Savršeno sećanje na smrt* (2008). Dakle, zaista nisu važna imena, važna je priča, ma koliko nepouzdana bila, važna je sudbina, jer predstavlja različita tumačenja priče i važne su beskrajne niti kojima pisac spaja te dve, stvarajući junake koji plove, hodaju ili beže ka drugim pričama.

Čista žena i one druge

Hardijev roman *Tes od roda D'Erbervila* nosi podnaslov *Čista žena*. Nećemo se ovde baviti kontroverzama koje je Hardijevo nazivanje Tes čistom izazivalo kod kritičara,⁸ već ćemo pokušati osvetliti sve Tesine identitete, prema tome kako je društvo vidi, kakvom ona samu sebe smatra, a sve pod senkom plemenitih predaka, koje smo pominjali ranije u ovom radu.

Tes smo ostavili nakon ključnog trenutka – gubitka nevinosti. Ona je do tada bila „puki sasud osećanja nezačinjenih iskustvom” (Hardi 2018: 32), ali je, dodaćemo, onim praktičnim rasuđivanjem dečijeg doživljaja sveta osećala društvene nepravde i greške u (ne)rasuđivanju svojih roditelja. Kada je mlađi brat pita da li su zvezde svetovi, ona odgovara da jesu i da su kao jabuke – odlične i zdrave, samo poneke ukvarene, te da oni žive na ukvarenoj, objašnjava mu kako bi bilo da su na zdravoj zvezdi: „Tja, otac ne bi kašljao i vukao se kao sad, i ne bi se nacvrcao toliko da ne može na ovaj put; i majka ne bi povazdan prala a da nikad ništa ne završi.” (Hardi 2018: 54). Već tu vidimo ogorčenje na neku višu silu, na usud, i vidimo potrebu da se priča promeni. Tes je zaista i pokušala da promeni svoju priču, barem onu koju joj je lakoumna majka namenila: povratak u plemeniti rod udajom za Aleka D'Erbervila, ne znajući da je on manje D'Erbervil nego što su to bili oni, Derbifildovi. Pre nego što je pristala da postane nadzornica uzgajališta živine na imanju D'Erbervila, iz dana u dan je tražila bilo kakav posao u neposrednom susedstvu, u nadi da ipak neće morati dati pristanak na majčine želje. Takođe,

⁸ Vid.: Tamara Lee Kyte, *Narrow Accomodations: The Restrictions of Convention and Criticism on Thomas Hardy and his Heroines*, National Library of Canada, Ottawa, 1999.

kada se po prvi put vozila sa Alekom u čezama, dala je sve od sebe da ne podleže njegovim nasrtajima, čak je vrlo prkosno, iako refleksno, obrisala obraz na mestu gde ju je poljubio, štiteći svoj identitet devojčice koja izgleda kao devojka („Bila je to bujnost njenog obličja, punoća stasa zbog koje je više izgledala kao žena nego što je to zaista bila.” (Hardi 2018: 68)), dok je za njega njen identitet seljančica koja nema prava da bude previše osetljiva pred nekim ko je društveno iznad nje i još joj ukazuje pažnju: „Opasno si osetljiva za jednu seljančicu!’, kaza.” (Hardi 2018: 86).

Kada se, nekoliko nedelja nakon događaja u šumi Čejs vraćala roditeljskom domu, poznati krajolik bio joj je jezivo divan, „jer otkako su ga poslednji put videle njene oči, saznala je da zmija sikće tamo gde umilno peva ptica, i njeni pogledi na život potpuno su se izmenili nakon tog nauka.” (Hardi 2018: 120). Priroda je ostala divna, sjajna, plodna, ali se Tesin doživljaj nje izmenio, sad ju je samo podsećala na ono što je ne tako davno bila i na ono što je postala: „Ja bih volela da se nisam ni rodila – ni ovde, ni negde drugde.” (Hardi 2018: 121). Njoj se mora odati priznanje što je izbegla stereotipni identitet izdržavane milosnice – na Alekova insistiranja da ostane na imanju i uživa u njegovoj naklonosti i novcu, ona ostaje potpuno gluva i savršeno svesno kaže da bi joj laž o osećanjima prema njemu donela dobro, ali da bi onda zaista bila njegova robinja. Tako Tes ostaje u identitetu upropašćene device, sa plodom svoje greške u utrobi, prezirom prema svom upropastitelju u srcu i ogorčenosti na majku koja je, u svojoj luckastoj zaslepljenosti nadom za bogatu udaju, nije nimalo pripremila za zamke gospodskih kuća:

„Kako se moglo očekivati da to znam? Bila sam dete kad sam pre četiri meseca izašla iz ove kuće. Što mi nisi rekla da je u muškarcima opasnost? Što me nisi upozorila? Dame znaju čega treba da se čuvaju, jer one čitaju romane koji ih opominju na te smicalice; ali ja nikad nisam imala prilike da to tako naučim, a ti mi nisi pomagala!” (Hardi 2018: 129).

Džoun Derbifild je, nakon ovih Tesinih očajničkih reči, skrušenija u svojim nastojanjima da preko nje promeni priču i vrlo brzo se privikava na novonastalu situaciju onim večitim, „Takva je, uostalom, ljucka priroda, a i Bogu je tako po volji.” (Hardi 2018: 129). Tes, međutim, teško nosi svoj novi identitet, naročito kada shvati kako je najpre drugarice vide: „Kako je slatka; pa kako joj samo ta nedeljna haljina ističe lepotu! Sigurna sam da je bila skupa kô otrov i da joj je to poklon od njega” (Hardi 2018: 131), a onda i kako je zapravo vidi društvo: „Ljudi što su okretali glave opet su ih okrenuli kad se služba nastavila; i najzad je opazivši, počеше da se sašaptavaju. Znala je o čemu šapuću, te oseti hladnoću oko srca, sluteći da više neće moći da dolazi u crkvu.” (Hardi 2018: 133). Ali, otkrila je da može naći utočište u prirodi. Hardi joj svesrdno pomaže spektakularnim opisima prirode i usklađenošću njenog ritma sa ritmom Tesinih osećanja: „Znala je da ulovi

onaj najkraći trenut večeri u kom su svetlost i tama tako ravnomerno uravnotežene da se sputanost dana i neizvesnost noći međusobno potiru i ostavljaju duhu apsolutnu slobodu. To je čas kada muka nužnog življenja biva svedena na najmanje moguće mere.” (Hardi 2018: 133). Po tim samotnim brdima i udolinama, nisu bili važni ni poreklo, ni društvene konvencije, ni bogatstvo, ni siromaštvo. Međutim, Tes nakratko uživa u tom samotnom prirodnom zakloništu, jer je njene prilike teraju da promeni svoju priču. U suprotnom, podlegla bi osećanju koje ju je proganjalo otkako se vratila roditeljima: „Tada je pala u strašnu potištenost i poželela da se skriva u grob.” (Hardi 2018: 132).

Sa novim Tesinim identitetom – mladom majkom i žetelicom – prvi put se pojavljuje motiv sunca kao aktivne pokretačke sile i koji neće uvek biti blagonaklon prema našoj junakinji. Ovde se Hardi vraća na paganske simbole, povezujući povorku u čast Cerere sa početka romana i sunčevo božanstvo koje budi žeteoce „zlatokoso, ozareno, milooko, bogoliko stvorenje koje sa bujnošću i predanošću mladosti zuri odozgo u zemlju što vrca od zanimanja za njega.” (Hardi 2018: 135). I opet su žene i devojkice, kao i na Cerealijama, bliže prirodi i njenim zakonitostima: „Poljski radnik je u polju ličnost; poljska radnica je komad polja; nekako je i sama izgubila obode, zadojila se esencijom svoje okoline i stopila se s njom.” (Hardi 2018: 137). Hardi naročito zaogrće svoje junakinje prirodom, možda i zbog njihove zajedničke sudbine – lak su plen nasrtaja na samu svoju suštinu, prva od strane muškaraca, druga od strane nemilosrdne industrijalizacije. Tes će vrlo brzo okusiti još jednu strašnu posledicu nasrtaja na svoju suštinu – dete će se uskoro smrtno razboleti, a ona će sa užasom shvatiti da, budući nekršteno, nema pravo na hrišćansko spasenje. Ovde se neminovno sećamo druge jedne Hardijeve junakinje, Sju Brajdhed, koja je sahranila dvoje svoje dece i posinka u stravičnoj tragediji.⁹ Pono-vo vidimo Tes svu u belom, ovog puta kako u mukloj noći krsti svoje dete, Muku Neželjenog, kao prvosveštenica, sad sasvim svejedno da li paganska ili hrišćanska. Priroda će nežno primiti ovo neželjeno čedo, dok će ga društvena pravila prognati u „onaj zapušteni kutak božjeg placa gde On dozvoljava da rastu koprive i gde polažu sve nekrštene mališane, notorne pijanice, samoubice i druge po svoj prilici proklete duše.” (Hardi 2018: 149). Dirljivo Hardi opisuje kako Tes zatvara ovo poglavlje za sobom postavivši buketić poljskog cveća u podnožje malog groba (opet po mraku, kada je niko ne vidi), u teglici s vodom, na kojoj je pisalo *Kilvelova marmelada*: „Oko majčinske nežnosti nije ih videlo jer je gledalo neke uzvišenije stvari.” (Hardi 2018: 149).

Za razliku od Petkovića, Hardi nam ne ostavlja polukadence. On pravi jasne rezove u sudbinama svojih junaka i junakinja, stičemo utisak da se vrata otvaraju i zatvaraju, ali se na zidovima svih hodnika kroz koje prolazimo igraju senke

⁹ Vid.: Tomas Hardi, *Neslavni Džud*.

jednog ključnog događaja. Tes će tako pratiti njena veza sa Alekom gde god bila. U novom okruženju, Dolini velikih mlekara, predeo je bio veseliji, „nedostajao mu je onaj prodorno plav vazduh suparničke doline, njena teška tla i mirisi; ovaj novi vazduh bio je bistar, okrepljujući, eteričan.” (Hardi 2018: 159). Već na putu do mlekare u kojoj ju je čekalo zaposlenje, Tes druguje „sa sunčevim sjajem u jednoj idealnoj fotosferi koja ju je okruživala dok je lakim korakom grabila u susret blagom vetru s juga.” (Hardi 2018: 160). Hardi kao da ne može dovoljno da naglasi to magično saglasje žene i prirode, te ponovo potcrtava gotovo druidski karakter Tesine duše: „žene kojima su glavni sadruzi oblici i sile slobodne prirode zadržavaju u duši neuporedivo više paganske fantazije svojih dalekih praotaca negoli sistematizovane religije kakvima uče njihovo pleme u novije vreme.” (Hardi 2018: 161). Ovo lekovito dejstvo prirode često vidamo kod Hardija, ali vidimo ga kasnije i kod Lorensa – svoje regenerisanje nakon Hermioninog napada, naći će u majčinskoj prirodi Rupert Berkin.¹⁰

U Tolbothejsu, svom novom prebivalištu, plodnom i raskošnom do senzualnosti, Tes će živeti svoje najlepše dane. Nepoznata i neprepoznata, uživace u jednostavnim smenjivanjima zore i sumraka, muže i bućkanja maslaca, šetnji po bogatoj prirodi i odmaranju u senovitoj sobi iznad mlekare. Priroda u kojoj će često nalaziti utehu, iako ne i odgovore na svoje dileme, odgovara putenosti koju svi koji dolaze u kontakt sa Tes prvo zapažaju: trava je *sočna*, na devojačke suknje lepe se *mleko čkalja* i *puževa sluz*, magla je *vunasta*, iz kravljih nozdrva izlaze *frktavi oblaci*, dolina je *masna i plodna*, crnica *tamna poput smole*, a ljudske senke su ovde *duge po četvrt milje*. Ejndžel Kler, praktikant na mlekarskoj farmi, a zapravo sin parohov kome je bila namenjena drugačija budućnost, takođe Tes zapazi kao nekog u primordijalnom skladu s prirodom („Kakva je sveža i devičanska kći prirode ova mlekaričica!” (Hardi 2018: 183)), ali će ubrzo formirati za nju identitet u kojem će je tvrdoglavo posmatrati kao efemerno, vilinsko biće, sve dok ne sazna istinu o njenoj prošlosti, kada će joj, opet tvrdoglavo, nametnuti novi identitet, a taj će reflektovati njegova sopstvena izneverena očekivanja. Ejndžel i sam menja svoju priču – odbija da služi Crkvi, poput svoje starije braće:

Volim Crkvu onako kako se voli roditelj. Uvek ću prema njoj gajiti najtoplija osećanja. Nema institucije čiju istoriju dublje poštujem; ali ne mogu iskreno da postanem njen službenik, kao moja braća, dokle god ona odbija da oslobodi svoj duh od jedne neodržive teolatrije iskupljenja. (Hardi 2018: 176).

Sa ovako nadahnutim stavom, Ejndžel odlučuje da izuči farmerski posao i jednog dana vodi svoju sopstvenu farmu, naoko lišen konvencija sitnog građanstva, ali će upravo kao malograđanin reagovati na Tesinu tužnu ispovest.

¹⁰ Vid.: Dejvid Herbert Lorens, *Zaljubljene žene*.

Nešto slično, mada manje duhovno, čujemo i od Pavela Volkova: „Išao sam u crkvu jer su me tamo vodili kad sam bio mali i zato što jedan carski oficir treba tamo da ide; nisam u stvari, nikada razmišljao o tome koliko verujem u Boga. Mislim da sam dobro služio svoga cara i nisam pomišljao da može biti drukčije” (Petković 2013: 218). Dakle, Pavel ne sledi dogmu crkve u svojim odlascima na liturgije, već dogmu društva koje propisuje da u crkvu treba odlaziti, identitet carskog oficira ne bi bio potpun, ukoliko taj oficir ne bi bio viđan u božjoj kući. Niko se nije upitao, pa ni sam Pavel, kako se ova konvencija uklapa u identitet oficira koji se zove Pavel Volkov.

Najbolja ilustracija Ejndželovog viđenja Tes data je opet kroz sliku prirode, u zoru, kada su u mlekari samo njih dvoje budni, te se svetlosti i senke poigravaju ne samo vizuelnim izgledom nego prividno boje i karaktere. Hardi ovde uspešno prepliće mitološko i hrišćansko, naglašavajući da Ejndžel i Tes u tim trenucima sebi izgledaju kao prvo dvoje ljudi na čitavom svetu, dok Ejndžel Tes imenuje po antičkim boginjama:

Izgledala je poput prikaze, kao puka duša na slobodi. (...) Upravo je tada, kao što je rečeno, ostavljala najjači utisak na njega. Više nije bila mlekarica, već maštarska esencija žene – čitav pol kondenzovan u jednu tipičnu formu. Nazivao ju je Artemidom, Demetrom i drugim fantastičnim imenima, napola iz zadirkivanja, što se njoj nije dopadalo jer ih nije razumela. (Hardi 2018: 196–197).

Međutim, dolaskom dana, Tes postaje ono što zaista i jeste – sasvim stvarna, zemaljska žena, uprkos Ejndželovim zanosima: „Tad bi se razdanilo i njene crte lica postale bi naprosto ženske; promenile bi se iz lika božanstva koje može da podari blaženstvo u lik bića koji za blaženstvom žudi.” (Hardi 2018: 197). Hardi svim sredstvima nastoji da prikaže tu Tesinu potrebu, njenu usrdnu želju da bude to što jeste i da upravo takva utone u jednostavnost života na zemlji, bez plemenitih predaka, bez luckastih aspiracija i *pre'stavljanja* bilo kome. Henri Čarls Dafin (Henry Charles Duffin) u svojoj knjizi *A Study of the Wessex Novels* (1916) navodi da je Tesino ponašanje van svakog prekora, te da su joj misli i želje jednako čiste kao i kod bilo koje čistunice koja nije spoznala telesnost, a njeno kajanje i sramota beskrajni. Hardi svoju junakinju ne vidi kao vilu, nešto bestelesno i nepogrešivo, u svakoj njegovoj rečenici o njoj čitamo prezir prema viktorijanskom dualitetu madona / kurva; Tes Hardi slika kao kći Veseksa, kći plodnog kraja kojem prete pijuci i oštrice industrijalizacije. On i u ovom pastoralnom okruženju najavljuje neodrživost takvih bića – zanosno lepih, a duboko ranjenih zbog nesklada duše i tela: „Još jedan godišnji krug cveća, lišća, slavuja, drozdova, zeba i sličnih kratkovekih stvorenja zauzeo je svoje mesto tamo gde su pre samo godinu dana stajali drugi, kad ovi nisu bili ništa više od klica i neorganskih čestica.” (Hardi 2018: 194). Koliko plemenitije zvuči ovako opisan životni ciklus, od onog iz *Sudbine i*

komentara, ranije navedenog! Ipak, Hardi ide onom poznatom linijom *Et in Arcadia Ego*¹¹, pa je jasno da idila, samozaborav, nevinost ne mogu dugo da potraju. Tes i Ejndžel zbližice se u takvom okruženju, vođeni svako svojim viđenjem onog drugog, a nežno puteno okruženje delovaće kao medijum za njihove čiste pobude. Tes će se opirati i navali Ejndželovih osećanja, i priznanju sopstvenih, i bračnoj ponudi, a sve zbog dubokog moralnog osećaja da ona nije vredna tolike sreće da joj jedan fini gospodin sa harfom, ali budući farmer, poveri svoju mušku čast i njoj obezbedi porodičnu idilu. Ona vidi samo to – divnog, vaspitanog, obrazovanog mladog čoveka – a Ejndžel je baš kao Petkovićeve polukadence – nedovršen, što će Hardi suptilno nagovestiti u nekoliko navrata: „No svejedno, nešto maglovito, previše zaneto, rasplinuto u njegovom držanju i stavu obeležavalo ga je kao čoveka koji verovatno nema potpuno određen cilj niti se brine za svoju materijalnu budućnost.” (Hardi 2018: 174). Na samom početku, kada je u toku Cerealija imao prilike da pleše sa Tes, ali nije, uprkos žalu što se tako desilo, nije se vratio da je pozove na igru. Čak i samo sviranje harfe – vrlo neobična aktivnost u datim okolnostima – kao da pojačava neuhvatljivost Ejndželovog karaktera, s obzirom na to da se, kako Dž. B. Bulen (J. B. Bullen) kaže, harfa najčešće povezuje sa bogom sunca i svetlosti, Apolonom, ambivalentnim božanstvom, poznatim po tome da donosi utehu i ozdravljenje, ali i bolesti, nesreću i smrt. I on je, kao i Ejndžel, napustio očevu stazu (Zevs ga je proterao sa nebesa) i našao privremeno utočište na imanju u Tesaliji.

Ta ambivalentnost biće uzrok Tesine nove nesreće, jer po udaji za Ejndžela, nakon nekoliko neuspešnih pokušaja da mu ispriča svoju prošlost, Ejndžel će reagovati nepravednije i negospodstvenije nego Alek: „O, Tes, oproštaj nije primenljiv na taj slučaj! Bila si jedna osoba; sad si druga. Gospode bože, kako može oproštaj da izađe u susret takvoj grotesci – takvom opsenarstvu!” (Hardi 2018: 333). Ovo je gotovo smrtna presuda za nju, Ejndžel zapravo priznaje da je Tesina mladost iskorištena, ali ono malograđansko viktorskijsko u njemu, pored svih filozofa i mislilaca koje je čitao, ne dozvoljava mu da bude veći čovek i da Tes vidi kao devojku koja se sama iščupala iz zamke koju su joj drugi postavili. On uporno porredi saznanje o Tes sa njenim izgledom: „Izgledala je apsolutno čisto. Priroda je, u svojoj fantastičnoj prevrtljivosti, na Tesinu pojavu udarila takav devičanski žig da se on zagleda u nju sa ošamućenim izrazom lica. 'Tes! Reci da nije istina! Ne, nije istina!'" (Hardi 2018: 345). Čini se da on više sebi upućuje ovaj vapaj, u nemoćnosti da pomiri konvencije i stvarni život, koji mora biti pokretan ljubavlju. A Tes, „trenutno je bila sušto oličenje apostolske ljubavi koja se vratila u samoživu

¹¹ *Et in Arcadia Ego*, lat. = natpis na nadgrobnom spomeniku u Arkadiji (drevnoj pastoralnoj oblasti u Grčkoj), na slici neoklasiciste Nikole Pusena, u značenju da je smrt prisutna čak i u tako idiličnim krajevima, kakva je bila Arkadija, dakle, neizbežna je.

moderni svet.” (Hardi 2018: 350). Predubedenje koje je u velikoj meri formiralo Ejndželovo dotadašnje mišljenje o Tes, sada se raspadalo, a kulminacija će biti u Hardijevoj majstorskoj sceni njegovog mesečarenja. Tu se anticipira frojdovsko podsvesno, snovi, projekcija ida, jer u Ejndželovom snu Tes je mrtva, a pošto je mrtva, podobna je da bude supruga i da bude ožaljena kako valja. Tu je ona vratila onaj identitet koji joj je Ejndžel pripisivao od početka: „Moja sirota, sirota Tes – moja najdraža, draga Tes! Tako mila, tako dobra, tako verna!” (Hardi 2018: 358). Hardi anticipira ovde i sam kraj romana, jer Ejndžel u snu polaže Tes u prazan kameni kovčeg nekog opata. Nimalo suptilan nagoveštaj, ali i prilike su takve da se mrak budućih događaja sve više približava.

Ejndžel odlazi, najpre kod svojih roditelja, a onda i u Južnu Ameriku u potrazi za sopstvenom farmom, dakle, ponovo donekle menja svoju priču. Tes je skrhana i u naletima očajanja reže svoju kosu, seče obrve i zabrađuje se, ne bi li sprečila pohotljive poglede muškaraca upućene njenoj lepoti. Farma na kojoj je našla zaposlenje nije ni nalik veseloj mlekarскоj farmi:

Tu je vazduh bio suv i hladan, a dugački kolski putevi postajali su od vetra beli i prašljivi za svega neki sat nakon kiše. Drveća je bilo malo ili nimalo; one koje bi i poraslo u živicama nemilosrdno su kresali i preplitali s nižim rastinjem farmeri zakupci, prirodni neprijatelji drveta, žbuna i šipraga. (Hardi 2018: 403–404).

Flintkom Eš bilo je mesto potpuno bez ikakvog izraza i kao da je sasvim podražavalo Tesino trenutno stanje udato-neudate žene, njenu dušu prepunu razočaranja, tuge i gotovo ravnodušnosti: „Pošto je svaki list već bio obršćen, čitava njiva imala je sumornu boju pustoši; bila je to fizionomija bez crta, kao kad bi lice, od brade do čela, bilo ravna površina kože. Nebo je, samo u drugoj boji, imalo isti izgled; bela bezizraznost sa koje je nestalo svih obeležja.” (Hardi 2018: 409). Na ovoj farmi Tes je zapravo potpuno bez identiteta. Ovde je industrijalizacija već pokazala svoje dehumanizujuće dejstvo: radnici su samo puki hranitelji prese i vršalice, koje pokreće parna mašina, koju pak hrani *inženjer*: „Kraj mašine je stajalo tamno i nepomično biće, čađavo i prljavo otelotvorenje visine, u nekoj vrsti transa, sa gomilom ugljevlja kraj sebe: bio je to mašinista.” (Hardi 2018: 462). Kao i ostali radnici, i Tes je radila u nekoj vrsti mehaničke obamrlosti, a nakon posla nije bilo snage za mnogo više od utučenog zurenja uz jelo. Tome je doprinosila i apsolutno neprijateljska priroda:

Posle ovog doba stvrdnute vlage naišao je period suvomrazice, kad su na visije Flintkom Eša počele tiho da pristižu čudne ptice iza Severnog pola; usukana utvarna stvorenja tragičnih očiju – očiju koje su prisustvovala scenama kataklizmične strahote u nedostupnim polarnim predelima, razmera kakve

nijedno ljudsko biće ni zamisliti ne može, na ledenim temperaturama koje nijedan čovek nije sposoban da izdrži; koje su gledale sudare lednika i odronne snežnih bregova pod strelama severne svetlosti; bivale napola zaslepljene vihorom kolosalnih bura i izobličjenja kopna i vode; i čuvale još u sebi odraz svega onog što su takvi prizori izrodili. (Hardi 2018: 412).

Sve je ovde u Flintkom Ešu apokaliptično, a ova jeziva znamenja mogli bismo tumačiti kao zagrobnu verziju znamenja petlovog kukurikanja u podne, kad mu vreme nije, dok su Tes i Ejndžel kretali na put nakon venčanja u Tolbothejsu. Još je jedan činilac uticao na privremeni gubitak identiteta kod Tes: ona sama, tačnije, njen „osećaj da nema moralnog prava na njega” (Hardi 2018: 421), Ejndžela, pa samim tim ni na bilo kakvu pomoć od njega ili njegove porodice. Hardi kaže da je izbrisala sebe u oba pravca i to je bolno tačno: nije više devojka, onemogućena je da bude supruga, a po svoj prilici neće još dugo biti ni radnica u Flintkom Ešu niti igde drugde, jer nije otišla na godišnji sajam da se pogodi sa farmerima za sledeću sezonu. U svom neuspelom pokušaju da se prikaže Ejndželovim roditeljima, ostaje bez debelih čizama u kojima je pešačila do njihove parohije, jer ih je ostavila u žbunju i preobula se u lakovane pred domom Klerovih. Ona čuje kada ih Ejndželova braća nalaze uz komentar da ih je verovatno neki varalica sakrio kako bi se prikazao bosim i siromašnim. „oni nisu znali da sam u njima pregazila najmukotrpniji deo puta da bih prištedela ove lepe koje mi je kupio on – ne – oni to nisu znali!” (Hardi 2018: 429). Te čizme će je, apsurdno, dovesti ponovo do Aleka D’Erbervila.

Alek je prividno promenio svoju priču – Tes ga nalazi kao putujućeg propovednika i to za nju najpre izgleda kao „grozna izopačenost, mračna nespojivost” (Hardi 2018: 435). Hardi kaže da je to više bio neki preobražaj, nego reforma karaktera. Sve ono što je Aleka činilo onakvim kakav je bio – zavodništvo, buntovništvo, čulnost, animalizam, sada je bilo preoblikovano u svoje plemenitije pandane, ali i dalje divlje, čak zloslutne u svom novom fanatizmu. Ono što je neobično, jeste Alekov sasvim ljudski pristup Tes, kada sazna za njene trenutne (ne)prilike. On priznaje da ga je njeno iznenadno pojavljivanje rastrojilo, ali da je uspeo da se savlada; „ – i odmah posle toga osetio sam da od svih ljudi na ovom svetlu prema kojima imam dužnost i želim da ih spasem od gneva koji ide – slobodno mi se podsmehni – to treba da bude upravo žena o koju sam se tako strašno ogrešio.” (Hardi 2018: 439). On čak ispravno rezonuje koliko su mlade devojke u opasnosti od takvih poput njega i u naletu mešavine hrišćanske svesti o pravdi i ljubavi i novoprobudene strasti za Tes, on joj nudi brak. To je upravo ono što se i očekuje od viktorijskog džentlmena, te Alek ovim postupkom ispunjava i zahteve tela i svoja nejasna shvatanja dužnosti. I to dužnosti koju je Ejndžel u svojoj uvređenosti zanemario.

U Tes sad nastupa stravična borba. Alek joj, osim bračnih namera, i nesvesno otkriva koliko je zaslepljena Ejndželom i koliko je preuzevši sva njegova verovanja, sve ono što je činilo njegov identitet, potrla svoj i sad bila izložena već poznatom iskušenju: „Činjenica je, suvo reče D'Erbervil, 'da ti prihvataš sve što tvoj dragi muž kaže, a odbacuješ sve što odbacuje i on, bez najmanjeg upita ili sopstvenog rasuđivanja.' (...) 'Ah, zato što on sve zna!'” (Hardi 2018: 456). I u tome delimično leži Tesina tragična sudbina – ona postupa ponosno ne tražeći ničiju pomoć i zbog svoje duboke moralnosti o kojoj govori Dafin, ali i zbog gorljive potrebe da očuva Ejndželovu prisutnost uz sebe, gotovo pretvarajući se u njega tako što bespogovorno prihvata sva njegova ubeđenja, te na kraju i zbog svečane obaveze očuvanja suprugovog ugleda. Štaviše, Tes mu u nekoliko navrata piše pisma, ali ih ne šalje. Tek kada je osetila blisku opasnost od Aleka, ona će poslati pismo u kojem mu piše da bi mogla da mu umre u naručju, ako je to cena njegovog povratka, i mi joj verujemo. I pored iskustava koje je stekla, Tes je i dalje onaj isti *puki sasud osećanja*. Na vrlo sličan način poput Tes, i Alek je izbrisao sebe u oba pravca, nakon saznanja da je Tes nosila i rodila njegovo dete: „Oči su mu bile podjednako lišene i vere u svet i vere u religiju.” (Hardi 2018: 460). I tu negde, na ničijoj zemlji, njih dvoje će se ponovo naći, ona – osramoćeni i nepriznati izdanak stare plemićke loze, i on – falsifikovani plemić, *nouveau riche*¹² i dvostruki preobraćenik. Opiraće se Tes i dalje, oglašujući se o njegove molbe da mu veruje u ime svega što je nežno i jako između muškarca i žene i da će joj čak i napismeno dati obećanje da će uvek birnuti o njoj i njenoj porodici. Kada Alek nazove merlotske stanovnike bednim snobovima jer smatraju da Tesina porodica zbog njene navodne nečestitosti nema prava na obnavljanje zakupa, ta njegova reakcija je zasnovana na njegovom ispravnom doživljaju Tes – od svih ljudi, *on* je taj koji zna koliko je ona čestita i vredna svakog uvažavanja – shvatanje koje je Ejndžela, pre svih, trebalo da ponuka na pravednije postupanje.

Međutim, okolnosti u kojima se Tes našla – smrt oca, iseljenje majke i mlađe dece sa dotadašnjeg malog imanja – uslovile su njen povratak Aleku D'Erbervilu. Tako pritisnuta sa svih strana, baš kao ranjeni fazani na koje je jednom naišla, a koji su pogođeni lovačkim zrnima celu noć krvarili i umirali, osetila je svu nepravdu svog položaja. Prvi put je zamerila svom mužu tretman kojem ju je izložio. Ona mu piše:

O, zašto si se tako čudovišno poneo prema meni, Ejndžele! Ja to nisam zaslužila. Dobro sam promislila o svemu i ne mogu ti nikad, nikad oprostiti! Znaš da nisam nameravala da te obmanem – zašto si ti obmanuo mene? Ti si okrutan, uistinu okrutan! Pokušaću da ti oprostim. Ja sam od tvojih ruku primila samo nepravdu! (Hardi 2018: 504).

¹² *Nouveau riche*, franc. = skorojević, osoba koja se nedavno obogatila, često bez dobrog ukusa i manira.

Epilozi

Sudbina Tes, Ejndžela i Aleka mogla bi se svesti na dva komentara: „Prekasko je” (Hardi 2018: 538) i „Tako je pisano” (Hardi 2018: 115). Ejndžel stiže kada se Tes već vratila Aleku i ona ne može da podnese činjenicu da po drugi put gubi svoju ljubav i svoju sreću. U mahnitom očaju, Tes ubija Aleka nožem, anticipirajući ovaj poslednji čin udarcem koji mu je zadala teškom radničkom rukavicom u Flintkom Ešu. Sustiže Ejndžela, ispriča mu sve i, od tog momenta, Tes u sebi nosi dvostruki identitet – onaj mračni, gotovo zločinački derbervilski, koji ju je vrebao od trenutka očevo saznanja o plemenitosti, i onaj njen stari, druidski, paganski identitet, identitet drevnih hrastovih šuma i plodnih udolina. Ejndžel i Tes su konačno zajedno u istoj priči, ali priči koja neće potrajati. Sklonili su se u jednu trenutno nenaseljenu kuću, iščekujući dalji razvoj događaja, baš kao što je Pavel Volkov iščekivao Katarinu Riznić u šumskom letnjakovcu u Devonu. Hardi ovde, na mestu početka kraja Tesine i Ejndželove priče, sugerise još jednu poveznicu sa mitološkom prirodom Tes: na uzglavlju kreveta u kojem će se pet dana odmarati, nalazi se rezbarija *Atalantine trke*¹³ – kako je do tada nepobediva Atalanta izgubila trku zbog tri zlatne jabuke, ali sa srećnim ishodom, tako je šumska nimfa iz Ejndželovih zanosa, Tes, podlegla pod pritiskom materijalnih teškoća, razrešenih uz pomoć Aleka D’Erbervila. Ovu rezbariju razotkrila je sunčeva svetlost koja je prodrila kroz kapke na prozorima. Nakon kataklizmičkog sivila Flintkom Eša, Hardi je ponovo uveo motiv sunca, ovog puta da zaokruži povest o Tes. Krenuvši dalje, nesrećni ljubavnici su naišli na Stounhendž: „’To je Stounhendž!’, izgovori Kler. ’Onaj neznabožački hram, na to misliš?’ ’Da. Stariji od vekova; stariji od D’Erbervila!’” (Hardi 2018: 558). Sunce je ugrejalo jedan pravougaoni kamen na koji je Tes prilegla i ona gotovo da oseća blaženstvo koje joj je do tada uporno izmicalo: „’Jedan iz porodice moje majke bio je negde u ovom kraju pastir, sad se prisećam. A ti si u Tolbothejsu govorio da sam neznaboškinja. Dakle, sad sam kod kuće.’” (Hardi 2018: 559).

I to je zaista tačno. Tes je doslovno legla na oltar svoje sudbine. Do ovog trenutka, prešla je tegoban put od oltara u maglama Čejsa, na kojem je njena nevinost žrtvovana, preko improvizovanog oltara nad kojim je krstila svoje umiruće dete, Muku Neželjenog, do spavaće sobe u kojoj je ona prinela Aleka kao žrtvu svojim zabludama i prostodušnosti, te do ovog poslednjeg, druidskog, sa kojeg će

¹³ Atalanta, ćerka beotijskog kralja, odgojena u šumi i izrasla u lepoticu neverovatne okretnosti i snage. Odbijala je redom sve prosee jer ih je pobeđivala u trčanju. Pobeđio ju je jedino Hipomen, kojem je Afrodit dala tri zlatne jabuke da ih u toku trke ispusti, kada ga Atalanta sustigne. Atalanta nije mogla odoleti zlatnim jabukama, svaki put bi se sagnula i uzimala ih, te je na cilj došla posle Hipomena. Dopao joj se, u šumskom hramu mu je izjavila ljubav, što je Zevs smatrao uvredom, pa ih je pretvorio u šumske životinje.

je probuditi ponovo sunce, ovog puta da je odvede u smrt: „Uskoro je svetlo postalo snažno, a jedan zrak obasja njeno nesvesno obličje, vireći joj pod očne kapke i budeći je.” (Hardi 2018: 561). No, pre nego što se u potpunosti vratila svom istinskom identitetu kćeri šume i prirode, Tes je zaklela Ejndžela da se oženi Lizom Lu, njenom mlađom sestrom, govoreći da „ona ima sve ono što je najbolje u meni, bez onog rđavog u meni; i kad bi postala tvoja, maltene bi izgledalo kao da nas smrt nije rastavila.” (Hardi 2018: 559). Tes kao da su nedaće i blizina smrti produhovile u meri u kojoj nijedna religija ne bi. Spoznala je mnoge nepravde učinjene njoj, dok je sama u dva navrata izvršila pravdu: krstivši svoje dete na samrti i ubivši Aleka. Oba ova izvršenja su bunt protiv društvenih konvencija i dogodila su se u nastupima krajnjeg očajanja, ne obesti, kao što je to bio slučaj sa njenim derbervilskim precima. Dakle, Tes je usnivši nakratko na žrtvenom kamenu, očistila svoju napaćenu dušu, prigrllila svoj izgubljeni identitet i, za razliku od Pavla Volkova, koji je zakoračio preko linije kruga u njegovu unutrašnjost, prema raznobojnom kamenju, ona je zakoračila izvan kruga druidskog kamenja u sam kraj svake svoje priče: „Spremna sam, tiho reče.” (Hardi 2018: 562).

I Petković i Hardi u svom pripovedanju uspevaju na nepreglednom platnu da precizno oslikaju konture života svojih junaka i junakinja i puste ih da prigrle svoje sudbine ili da im okrenu leđa. „Individualizujući sudbinu i izdvajajući je onoliko koliko je to moguće iz okrilja velikih sudbinskih tema, Petkovićevo pripovedanje čini i nešto više od toga: ono individualizuje i izbor sudbine. Samo tako sudbina postaje priča, a priča pripovedanje sudbine”, kaže Ljubiša Mitrović (2007). Da li bi se priče pričale drugačije, možemo samo da nagađamo, a u tome i jeste lepota Petkovićevih i Hardijevih refrena, kadenci i dijaloga epoha. Čitalac je u napasti da pretpostavlja da li bi se nešto promenilo da su pisma u oba romana napisana kada je nameravano da budu pisana, da su slata kada su napisana i da su stizala na svoja odredišta kada su poslata. Tesino pismo ispovesti pre venčanja sa Ejndželom završava ispod tepiha, te ga on ne nalazi; u nekoliko navrata pokušava da mu piše kada je otišao u Brazil – odustaje; uspela je da pošalje samo jedno pismo i onu poslednju ogorčenu poruku, koja ga je sačekala kod kuće. U *Sudbini i komentarima* (2013) Katarinina izdajnička poruka Žoržu dospeva u Pavelove ruke nakon preležane groznice, kao i njeno pismo objašnjenja, onda kada mu je već bilo svejedno. Pavle Vuković i Marta Kovač će pisati jedno drugom, ali brižne komunističke vlasti obe države osujetiće dopisivanje u samom zametku.

Ako pretpostavimo da se Pavel Volkov pojavljuje nakon tajanstvenog vrta u liku Pavla Vukovića vek i po kasnije, možemo i Lizu Lu na izvestan način smatrati nositeljkom Tesine besmrtne duše. Hardi kaže da je Liza Lu produhovljena Tesina slika, tako da se nagoveštava drugačija sudbina koja se, verovatno, ne bi ispunila da nije sestra platila visoku cenu svoje sudbine. Međutim, kako Linda Šajers (Linda Shires 2005) navodi, ta poslednja scena u kojoj Kler i Liza Lu stoje

pognute očekujući iz daljine izvršenje smrtne kazne nad Tes, deluje nakon svega prilično veštački – kao da se Hardi ruga srećnim krajevima iz nekih drugih priča. Zbilja, ako razmislimo o priči koju u sebi Ejndžel i Liza Lu nose, pa i o sve intenzivnijoj industrijalizaciji koju pisac stalno najavljuje, naslućujemo nastavak tragičnih veza. Pavle Vuković, s druge strane, nosi u sebi isti maglovit odnos prema religiji, kao Pavel Volkov – kada ga Charnoevicz pita da li je religiozan, on odgovara da više ni sam ne zna. Njega bismo čak mogli povezati i sa Katarinom Riznić, po špijunskoj liniji – ona dojavljuje Francuzima Pavelova kretanja, a Pavle bi trebalo da osluhne i prenese ono što čuje i vidi pri poseti Marti Kovač u Budimpešti. On ulazi u vrt, ali ne stupa na pesak. Svoju priču će promeniti nakon smrti žene i zakaluderiti se u Krušedolu pod imenom Spiridon – na ovaj način Petković zakružuje svoj retrogradni kanon¹⁴ i stiže ponovo pričom do osobe koja nosi neobičan ključ za još neobičniji vrt, a koja je i sama ključ naspram kojeg su se otključavali pojedini identiteti.

Možemo zaključiti da je nit povezivanja romana *Sudbina i komentari*, Radoslava Petkovića, i *Tes od roda D'Erbervila*, Tomasa Hardija, beskrajna i neuhvatljiva baš kao što su to i niti priče koje povezuju sudbine njihovih junaka i junakinja. Između ova dva romana odvija se živ dijalog epoha, karaktera, uloga, na proscenijumu velikih društvenih i istorijskih pomeranja. Kako Gojko Božović zapaža, „Petkovićeve proza otkriva čitav niz paralelnih, senovitih, apokrifnih istorija u kojima prepoznamo neka značenja važnija od onih koja nam daje velika priča Istorije.” (2010: 13). Tomas Hardi čini nešto slično: „oslanja se na višestrukost, prividnu protivrečnost, nepodudarnost i dijalogizam, strategije koje prilagođava unutar opšteg okvira tragične višeznačnosti. Čineći to, Hardi preispituje same temelje predožbi i verovanja.”¹⁵ I upravo zbog toga, mogući su u ovim romanima različiti identiteti, promene ličnih, intimnih priča i sudbina, ali i neizbežna ciklična ponavljanja i susreti sa lažnim/pravim precima iz prohujalih epoha i potomcima iz onih tek naslućenih. U tom smislu, ključ kojim možemo shvatiti ove spone nalazi se u sledećim Petkovićevim rečima:

I kroz sve to se movamo mi, a to naše muvanje kroz stvrdnutu prošlost jeste taj trenutak sadašnjosti koji će se ovaplotiti – stvrdnuti – tek sutra i zapravo tek tada, u budućnosti, početi istinski da traje. Tek tada ćemo ga spoznati, tek tada ćemo znati šta smo, u stvari, sada činili. Ali, taj preoz, ma koliko bio uzak, zapravo je odlučujući, jer u njemu i kroz njega sve stvari – one koje su već

¹⁴ Retrogradni kanon, ili račji kanon = vrsta kanona u kojem se melodija iz prvog glasa imitira istom melodijom koja se kreće u suprotnom smeru.

¹⁵ [„relies on multiplicity, seeming contradiction, incongruity, and dialogism, strategies he adapts within a general framework of tragic ambiguity. In so doing, Hardy questions the very foundations of representation and belief.” Prevod na srpski: N. G.]

bile pa zato još jesu, i one koje će tek biti pa zato već jesu – menjaju i dobijaju svoj lik. Lik im dajemo makar nesvesno mi, sada, pa tako sami stičemo sopstveni lik. Naše lice postoji samo u ogledalu. (2013: 261).

I ovo je najjistinitija kadenca koju je iko mogao napisati.

LITERATURA

- Božović, Gojko. Zid istorije, senke pripovedanja. Priča i sudbina u *Sudbina i komentari. Sarajevske sveske*, 13 (2006): 245–265.
- Božović, Gojko. Savršeno sećanje na priču. Veroljub Vukašinović (ur.). *Savremena srpska proza. Zbornik 23*. Trstenik: Narodna biblioteka „Jefimija”, 2010, 11–17.
- Bullen, J. B. Thomas Hardy’s *Tess of the d’Urbervilles*, Apollo, Dionysus, and Stonehenge. *FATHOM*, 6 (2019). <<https://doi.org/10.4000/fathom.888>>, 3. 9. 2021.
- Butler, Arthur John. Mr. Hardy as a Decadent. *National Review*, xxvii (1896): 384–390.
- Čović, Branimir. Crnjanski i Radoslav Petković: „Roman o Londonu” prema „Sudbini i komentarima” (Prilog komparativnoj poetici romana). *Stil* (2004): 369–379.
- Duffin, Henry Charles. *A Study of the Wessex Novels*. Manchester: MUP, 1916.
- Hardi, Tomas. *Neslavni Džud*. Zagreb: Zora, 1963.
- Hardi, Tomas. *Daleko od razuzdane godine*. Beograd: Vulkan, 2016.
- Hardi, Tomas. *Tes od roda D’Erbervila*. Beograd: Laguna, 2018.
- Kyte, Tamara Lee. *Narrow Accomodations: The Restrictions of Convention and Criticism on Thomas Hardy and his Heroins*. Ottawa: National Library of Canada, 1999.
- Mitrović, Ljubiša. Jezik, identitet i duhovno jedinstvo srpskog naroda u doba globalizacije. *Srpsko pitanje i srbistika*. Bačka Palanka – Valjevo, 2007, 228–236. <http://www.svevlad.org.rs/srbistika/mitrovic_jezikidentitet.html>, 3. 9. 2021.
- Petković, Radoslav. *Savršeno sećanje na smrt*. Beograd: Stubovi kulture, 2008.
- Petković, Radoslav. *Sudbina i komentari*. Beograd: Laguna, 2013.
- Shires, Linda. The aesthetics of the Victorian novel: form, subjectivity, ideology. David Dierdre (ed.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, 2015.
- Velikić, Dragan. *Islednik*. Beograd: Laguna, 2015.
- Vrbavac, Jasmina. Traganje za alternativnom istorijom u delu Radoslava Petkovića. Veroljub Vukašinović (ur.). *Savremena srpska proza. Zbornik 23*. Trstenik: Narodna biblioteka „Jefimija”, 2010, 17–27.

Nataša V. Gojković
University of Novi Sad
Faculty of Pedagogy, Sombor
Serbia

A QUEST FOR IDENTITY: THE POWER OF FALSE ANCESTORS
AND RAW NATURE IN THE NOVELS OF RADOSLAV PETKOVIĆ
AND THOMAS HARDY

Summary: In Radoslav Petković's novel *Sudbina i komentari* and Thomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles* the characters usurp noble ancestry or it is attributed to them. The forces of nature remind the characters of their true descent rather often, reflecting their current social and material circumstances and troubles and anticipating their future or the lack of one. Employing the method of close reading the author of this paper attempts to reveal the connection between the false and the true ancestry of characters and the consequences upon their identity and destiny that arise from that connection. The link between the elements, the landscape and the characters's life decisions and circumstances is also discussed.

Key words: Radoslav Petković, Thomas Hardy, destiny, identity, story, nature.

Драгана Ђ. Којић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Србија

УТИЦАЈ ПАТРИЈАРХАТА НА ЕМАНЦИПАЦИЈУ ЖЕНА ТОКОМ 19. ВЕКА У РОМАНИМА МИЛИЦЕ МИЋИЋ ДИМОВСКЕ И ТОМАСА ХАРДИЈА

Сажетак: У овом есеју говорићемо о судбини Милице Стојадиновић Српкиње, значајне уметнице 19. века, кроз призму романа *Последњи заноси МСС* Милице Мићић Димовске. У делу заснованом на биографским подацима и сећањима, где се историја и митови преплићу, Димовска нам приказује судбину жене уметнице са ових простора. Говорећи о последњој деценији јунакињиног живота, ауторка своју причу конструише у виду контраста, аналогно животу саме списатељице Милице Стојадиновић, која је у младости била веома поштована и уважавана као књижевница, а након одласка из своје Аркадије и доласка у Београд, њена судбина кренула је у супротном смеру: убрзо бива заборављена, и умире у највећој беди. Бавећи се судбином Милице Стојадиновић, упоредићемо њен животни пут са судбином књижевног лика Тес Дербифилд, из романа Томаса Хардија *Тес од рода Д'Ербервила*, који нам такође представља несрећу проузроковану немогућношћу избављења из подређеног женског положаја.

Кључне речи: еманципација, патријархат, историја, легенда, уметност, љубав, религија.

Ауторка романа *Последњи заноси МСС* Милица Мићић Димовска (1947–2013) била је српска књижевница, преводилац и новинар, једна од уредница *Летњојиса Мајнице српске* и извесно време председница Друштва књижевника Војводине. Објавила је четири збирке приповедака (*Приче о жени* (1972), *Познаници* (1980), *Одмрзавање* (1991) и *У њроцеју* (1998)), књигу изабране прозе *Заручници* (2003), три романа (*Ушваре* (1987), *Последњи заноси МСС* (1996, 1997) и *Мрена* (2002, 2003)) и књигу документарне прозе *Пушћојиси* (1999). Добитница је многих награда: за *Познанике* је добила Награду „Карољ Сирмаи”,

за *Одмрзавање* Андрићеву награду а за *Последње заносе* МСС Нолитову, „Бранко Ћопић” и „Бора Станковић”. Томас Харди (1840–1928) био је енглески романсијер и песник. Одмалена је био студиозан и склон самосталном образовању, а окренувши се проучавању поезије, прве стихове је почео да пише 1860. године. Нека од његових најпознатијих дела су: *Под зеленим дрвцима* (*Under the Greenwood Tree*, 1872), *Далеко од разузгане љомиле* (*Far from the Madding Crowd*, 1874), *Повраћак домороца* (*The Return of the Native*, 1878), *Тес од рога Д’Ербервила* (*Tess of the d’Urbervilles*, 1891) и *Незнани Џуд* (*Jude the Obscure*, 1895).

У југословенској култури, чак и у периоду који обухвата крај 20. века, у већини случајева доминирало је традиционално схватање жанра историјског романа. Међутим, иако је у делу Милице Мићић Димовске реч о историјској личности, о индивидуалној као и колективној историји која је обележила Србију у 19. веку, ауторка истовремено „користи и иронично подрива традиционалне жанровске конвенције” (Рибникар 2012: 429). Служећи се историјским чињеницама, заоставштином, писмима, јунакињиним дневницима и поезијом, ауторка се нашла пред великим проблемом репрезентације прошлости. Већ у самом уводу указује на тај проблем, говорећи о свом труду приликом прикупљања многобројних историјских извора о својој јунакињи у виду писама, уметничких дела и обилазака архива не би ли што дубље ушла у њен живот; међутим, како наводи, у све то је „уложен толики труд, толики јалов труд” (Димовска 2003: 5).

Вршећи једно у низу многих жанровских померања у свом делу, ауторка слободно употребљава ту брижљиво прикупљену историјску грађу, тражећи од читаоца да се суочи са референцијалном и неререференцијалном природом књижевности. После добро проучених чињеница о својој јунакињи, традицији и историјским приликама у којима је живела, ауторка меша документе са фантазијом, тражећи праву истину с друге стране документованих чињеница. Занимајући се помно за психологију своје јунакиње, ауторка се опредељује за приповедање у трећем лицу, и неретко се и сама убацује у наративни ток, служећи се индиректним говором и остварујући на тај начин наративно двогласје које укључује и симпатију и иронију (Рибникар 2012: 429). Тим упадом писца у живот главне јунакиње, умножавањем приповедачких перспектива и временских планова, долази до компликовања наративне структуре, као и губљења класичне баријере која дели позицију аутора и главног јунака дела.

Милица Стојадиновић Српкиња и Тес Дербифилд

Радња романа *Последњи заноси* МСС обухвата последњу деценију живота Милице Стојадиновић Српкиње, песникиње из 19. века. Наратор се у грађењу приче држи познатих историјских података из њеног живота. Радња

романа почиње 4. септембра 1875. године, њеним опроштајем од Врдника. На позив митрополита Михаила Јовановића, Милица Стојадиновић напушта свој завичај и одлази у Београд као испомоћ женском друштву основаном око Цркве и Друштва Црвеног крста, у циљу скупљања помоћи за устанике. Историја нам говори да је даровита ћерка сеоског свештеника која се углавном сама образовала била жарки родољуб и заветовала се да ће песмом распаљивати гнев у српским војницима и подстицати их на борбу за ослобођење. Свој задатак у Београду посматра управо на тај начин, као мисионарски подвиг који би био круна њеном родољубљу.

Започевши причу последњим даном који Милица Стојадиновић проводи у свом завичају, приповедач нас уводи у свет своје јунакиње која је „још госпођица, иако у годинама” (Димовска 2003: 7) и која се опрашта са завичајем оставши без ичега након смрти родитеља. У првих неколико поглавља, иако радња тече успорено, информације које добијамо о Милици Стојадиновић веома су бројне. Повезујући њене малобројне активности са њеним размишљањима, представљајући нам ток свести јунакиње, Димовска историјске чињенице надограђује фикцијом, како би читаоцима што пластичније оживотворила један историјски лик.

Пратећи ток свести наше јунакиње, увиђамо да се просторни и временски план мешају, и да јој неки аудио-визуелни аспекти враћају у сећање одређене приоре, радње, жеље и заносе који су обележили њену младост. За разлику од некадашњих представа о Милици Стојадиновић као младој књижевници изузетне лепоте и „мушке памети”, њеног поетског заноса и родољубља, као и општег дивљења којим је била окружена, јунакиња романа *Последњи заноси МСС* приказана је парадоксално гротескно и сатирично. Њена психолошка изнијансираност сада је у првом плану, као приказ њеног односа према наглom колапсу који је доживела тако изненада, након смрти својих родитеља.

Неудата и несрећна „госпођица у годинама”, у удовичкој хаљини кнегиње Јулије, делује као гротескна верзија некадашње славне „Врдничке виле”: дани песничке креативности већ у тренутку читаочевог сусрета са њом падају прошлости. Иако се неретко позива на свој таленат и поштовање које је уживала одмалена, иако машта о епу о Јованки Српкињи, ратници која ће остати упамћена као неустрашива мученица, ми већ на самом почетку схватамо да су то све продукти њених сећања и заноса, и да тај национални еп никада неће бити написан. По узору на Шилерову Јованку Орлеанку, Милица Стојадиновић је осмислила идеју за свој еп, али не само то: у лик и судбину славне Јованке Орлеанке она се са одушевљењем уживљава, и тако меша реалност и машту, у почетку тек повремено, а касније постаје потпуно обузета сновиђењима и заносима. Њена Јованка Српкиња би требало хабро да

се бори у херцеговачкој буни против Турака, и да у свом подвигу погине попут мученице, испуњавајући на тај начин дужност према отаџбини. Интертекстуална веза са Шилеровом драмом успоставља се и у самој композицији романа: његова јунакиња такође напушта родни дом и идилични сеоски амбијент да би испунила божански дату ратничку мисију, док се Милица Стојадиновић растаје од своје Аркадије зарад задатка који јој је поверио митрополит Михаило.

Иако се определила за уметнички позив, што је било неуобичајено за жене у 19. веку и у тим приликама у Србији, у младости, док су јој родитељи били живи, била је прихваћена њена одлука од стране јавности, у нади да ће ипак испунити на крају своју „родну” дужност и остварити се у улози супруге и мајке. Историјски извори нам указују на то да је Милица Стојадиновић као млада песникиња позната и прихваћена у друштву најистакнутијих личности у 19. веку. Након повратка из Беча почела је да води дневник *У Фрушкој јори*, из којег сазнајемо да је по други пут ишла у посету свом пријатељу Вуку Стефановићу Караџићу и да се упознала са Петром Петровићем Његошем, Бранком Радичевићем али и кнезом Михаилом Обреновићем и његовом супругом Јулијом, који су тада били у изгнанству. Након тога, кнез Михаило је постао њен одан заштитник а сам Његош је, очаран њеном лепотом, једном приликом изјавио: „Ја појета, она појета, да нијесам калуђер, ето кнегиње Црној Гори”. Доступна нам је и њена преписка са Вуком Караџићем и Мином Вукомановић, из које сазнајемо да је посреди породично пријатељство, али и очински однос који је Вук Караџић имао према њој. Називао ју је својом ћерком „из Фрушке” и такође се бринуо око њене удаје, саветујући је да се уда за једног Немца и да тај брак неће умањити њено родољубље и српство.

У делу се на више места и на неколико различитих начина спомиње ово познанство. На самом почетку, приликом своје последње вечере у манастиру Раваници, Милица говори игуману Милутину о свом пријатељству са господином Вуком Караџићем, који је веома уживао у њеном бермету¹ „кад нам је у госте долазио” (Димовска 2003: 32). Након тога, приповедач у јунакињином сећању оживљава његову улогу у потпуно другачијем светлу, градећи је супротно од историјских чињеница, не би ли још више био наглашен положај јунакиње као неударе жене. Након што је приликом паковања за пут у Београд пронашла слику Вука Караџића, мисли су је одвеле на немио догађај везан за њихов однос:

Да ли је уопште могла да схвати далекосежност тог његовог предлога, увређена што је био тако суров према њеним песмама рекавши јој да

¹ Бермет је традиционално карловачко слатко ароматизовано вино, које се прави од црвеног или белог грозђа из винограда са падина Фрушке горе, уз додатак лековитих трава.

„не вреде ни по луле дувана”. Ни по луле дувана, тим речима. Да му буде љубавница и бележи његова сећања. О, Господе, једног старца сам оставила у Врднику да бих добила другог, помислила је сажалевајући саму себе. Али шта би она добила за узврат? Једна матора девојка од тридесет и две, у чијем организму се смењују периоди разбеснелог здравља и потуљене грознице нерава. (Димовска 2003: 49–50).

Ова фиктивна надградња се није зауставила само на овој непристојној понуди и постављању јунакиње у непријатну ситуацију. Како би читаоцима што више приближила нетрпељивост ка непоштовању патријархалних закона, али и условно речено осавременила овај дијалог не би ли што више наликовао савременим односима и одбијањима непристојних понуда, приповедач у речи Вука Караџића убацује и осуду јунакиње као женске особе која одбија љубавну понуду („Зар ви нимало смисла за авантуру немате?” (Димовска 2003: 50)), као и доскочицу: „Не знате шта пропуштате. Без старца нема ударца.” (Димовска 2003: 51). Однос према женама које су изабрале да се оглуше о традиционалну патријархалну тежњу и да се не остваре у улози мајке и супруге остаје исти, без обзира на то што се времена мењају. Када зађу у одређене године и када им „биолошки сат” откуца, јавност постаје немилосрдна у својим побудама и коментарима које им упућује, сматрајући да нису испуниле своју родну улогу и мисију на земљи.

Када је реч о Хардијевој главној јунакињи Тес Дербифилд, у питању је неисторијска, фиктивна личност, али конструисана тако да представља већину женских судбина Енглеске 19. века. Она је оличење великих проблема и потешкоћа са којима су се жене некад сретале, а срећу се и сад: иако није имала јасно изражене уметничке амбиције попут Милице Стојадиновић Српкиње, њихове трагичне судбине можемо упоредити већ и стога што је Тес Дербифилд страдала, патила и била одбачена од стране друштва, не зато што је починила страшна злодела и неопростиве грешке, већ зато што није могла да утиче на околности које су предодредиле ток њеног живота.

На самом почетку романа, када нас упознаје са својом јунакињом, аутор ју је окарактерисао као „пуки сасуд осећања незачињених искуством” (Харди 2018: 32), у чијем лику се још „скривају фазе детињства” (Харди 2018: 33). За разлику од Милице Стојадиновић, која је у периоду који се у роману обрађује била у последњој деценији живота, Тес Дербифилд је најпре девојчица, искрена, неискусна, лаковерна и наивна, без икаквих знања о томе какве се несреће крију у свету и како оне могу предодредити мишљење околине. Иако још у адолесцентској фази, за разлику од својих родитеља свесна је да нема много користи од тога што су им преци некада били изузетно богати племићи Д’Ербервили. Губитак коња Принца којег је њихов отац користио за своје

трговачке послове, за њену сиромашну породицу значио је сигурну пропаст и глад, чега је она више свесна од својих родитеља.

Кривица због губитка коња и могућих патњи које очекују њену породицу због тога наводи Тес Дербифилд на потезе које сматра срамним и које у другим околностима сигурно не би учинила. Међутим, гоњена судбином као антички јунаци, не може да избегне несрећу која јој је предодређена и одласком код наводних рођака у Трантриц њен пут ка трагичном свршетку је запечаћен:

Тако је то почело. Да је проникла у значај тог сусрета, можда би и упитала зашто је осуђена да је тог дана види и за њом зажуди погрешан човек, а не неки други, исправан и пожељан у сваком погледу – онолико колико људски род може изнедрити исправног и пожељног; а ипак, за оног који је међу свим њеним познаницима могао бити најближи таквومه, она је била тек пролазни утисак, напола заборављен. (Харди 2018: 69).

Овим речима Харди као да је запечатио одлуку судбине о страдању своје јунакиње, којој она ни на који начин не може да умакне. Силована од стране Алека Д'Ербервила, и на посве другачији начин од Милице Стојадновић прекршивши образац о срећној удаји и испуњењу родних дужности, Тес Дербифилд рађа дете ван брачне заједнице, што је изазвало негодовање и осуду сеоске заједнице у којој је живела.

Поред удела неизбежне судбине коју је приповедач доделио својој јунакињи и на коју она не може да утиче, можемо приметити и критички осврт на тадашњу средину од стране аутора, који као да саосећа са Тесином трагичном судбином. За разлику од Милице Мићић Димовске, која истовремено заузима и ироничан и саосећајан став према својој јунакињи, Харди је само саосећајан, али не чини много да Теси помогне на њеном животном путу: просто је препушта њеној трагичној судбини, стојећи са стране и сажаљевајући је. Обавијена густом мрежом друштвених прописа, његова јунакиња наилази на осуде већ при самом повратку кући у Марлот, и то од стране своје мајке Џоун Дербифилд:

После тојке приче о теби и њему што је стигла 'вамо до нас, ко би очекиво да ће тако да се сврши! Што ниси размишљала да учиниш нешто добро и својима место што си мислила само на себе? Ви'ш како морам да ринтам и сатирем се, а твој сироти немоћни отац са срцем масним ко тигањ! Стварно сам се надала да нешто из тога произиђе! Кад сам вид'ла какав сте леп пар ти и он били оног дана пре четир' месеца кад сте се одвезли! Где шта нам је све дао – ми мислили само зато што смо му род. Ал' ако није род, ондак мора да је то радио из љубави спрам тебе. А ти га ипак ниси навукла да се жени! (Харди 2018: 128).

Чак и сама Тес размишља непрекидно о својој срамоти и о спасењу у очима друштва. Гласине су кружиле, већ сви све знају о њеној несрећи и сви је осуђују што није покушала да путем брака сачува свој образ, чак и њена мајка. На недељним мисама у цркви била је предмет оговарања и сашаптавања, „знала је о чему шапућу, те осети хладноћу око срца, слутећи да више неће моћи да долази у цркву” (Харди 2018: 133). Њено одбијање да се уда за Алека Д’Ербервила, одбијање да покуша да испоштује законе друштва и спаси се од срамоте која је у супротном неминовна, аналогно је одбијању брака Милице Стојадиновић. И једна и друга, ношене веровањем у праву љубав и идеале којима се треба посветити, остају осуђене и изопштене из средине која их окружује, и која их не прихвата уколико не поштују правила.

Патријархалне околности у делу Милице Мићић Димовске

Како је сама композиција романа дводелна, у првом делу, током јунакињиног опроштаја од завичаја, дате су нам реминисценције на раније догађаје који су у великој мери утицали на њену економску ситуацију и песничку каријеру. Приповедач нас приликом описа јунакињиних радњи (ручка у манастиру, разговора са игуманом Милутином, односа према сујевељу и смрти родитеља) упознаје са њеним стањем пре одласка у Београд. Одмах на почетку упознајемо се са јунакињиним дружбеницом Теодором, ћерком слепогусларке Паве. Кумујући Теодори „баш зато што нико у селу није хтео да кумује слепачком детету” (Димовска 2003: 10), Милица Стојадиновић се сукобила са народом и борила се против сујевеља које је казивало да ће јој то кумство донети несрећу. Приповедач своју јунакињу поставља тако на међу традиције и хришћанских веровања, доделивши јој прометејске особине, наводећи да јунакиња није то урадила из милосрђа или како би просветлила народ, већ и из пркоса, те да она попут Прометеја² пркоси својој судбини, „из уверења да је њој као будућој славној личности допуштено да буде посебна у свему. Био је то рескир са њене стране.” (Димовска 2003: 10). Убрзо након тога, приповедач поново заузима ироничан став према јунакињиним поступцима, враћа је у реалност и коментарише овај њен поступак као један од првих који су утицали на њену несрећну судбину.

Суноврат Милице Стојадиновић започео је губитком родитеља као комплетног егзистенцијалног ослонаца. Смрт њене мајке 1855. године била је пресудна за њен живот. Након тога, започиње њена брига о болесном оцу,

² Прометеј је један од најснажнијих ликова из грчке митологије, јер представља оличење храбрости, поноса и пркоса, велике човекољубивости и тежње за слободом. Лик Милице Стојадиновић у овом делу иако поседује ове особине делује помало парадоксално, будући да као неко ко не успева да се избори за свој глас у друштву доживљава трагичну судбину.

о имању, проводи све више времена у обављању кућних послова, због чега не успева да се посвети уметности као раније. Овај биографски детаљ приповедач предочава читаоцу, индиректно наглашавајући његову пресудну улогу у судбини своје јунакиње. Приликом опраштања са родном кућом, у Миличином сећању јавља се лик мајке на одру, и са њом тек у том тренутку осећа повезаност и сличност. Спајајући прошлост и садашњост, приповедач суочава јунакињу са њеном млађом верзијом себе, дозива у сећање узалудне покушаје њене мајке да пред крај свог живота ипак уда кћер: „Знате ли неког богословца који би узео моју Милицу, може и неког удовца. Душевног?” (Димовска 2003: 40). И мајка је пред смрт слутила ћеркину пропаст, и ношена мајчинским инстинктом покушавала да на било који начин промени одлуку судбине и поправи ситуацију своје ћерке; међутим, њени напори нису имали успеха.

Након мајчине смрти, наредних десет година Милица Стојадиновић води бригу о свом болесном оцу и преузима на себе и женске и мушке послове у домаћинству. Води бригу о усевима, виноградима, о кући, кувању, прављењу вина у чије одржавање се боље разуме од монаха у манастиру Раваници, губећи тако прилику за неговање и усавршавање свог уметничког дара. Након очеве смрти, 1864. године, написала је песму *Ојейі црно йролеће*, а пет година касније је објавила своју последњу збирку поезије, након чега је потпуно заћутала. Губитком оца њена пропаст постаје неминовна, а приповедач описује своју јунакињу како „расплетене косе тумара тада око очевог одра, свесна своје пропасти” (Димовска 2003: 43). Након тог догађаја креће њен лични суноврат и њена судбина постаје последица њеног личног избора. Заузимајући помало ироничан став, приповедач описује Милицу како унезверена тумара по кући, јецајући и заливајући очеву одежду сузама, жалећи више своју судбину и себе због свега онога што је сада чека, него покојног оца. Димовска нам тако даје приказ онога што се дешава са побуњеном женом која не жели брак у 19. веку. Важно питање женске судбине тада је било питање брака и мајчинства, које је било попут обавезе, устаљеног шаблона. Будући да се наша јунакиња, поново пркосећи судбини и околини, побунила против тог шаблона, њена пропаст је неизбежна и, свесна тога, она је приказана како ламентира над својом судбином:

Могла је да обаспе његово мртво лице пољупцима, да га окупа сузама, али је то не би убедило у постојање туге. Где је та туга? Постојао је само страх. Сад си готова, говорио је страх у њој током те ноћи бдења крај мртвог оца. Сад си готова! Више никоме не може рећи: Ја сам му потребна, ја се о њему бринем, ја сам ћерка која је цео свој живот посветила оцу удовцу, оцу о којем рођени син није водио рачуна. (Димовска 2003: 44).

Током помена за очеву душу, ауторка симболично повезује тај помен са Миличиним животом. Не само да је то била даћа намењена њеном оцу већ и њој самој, њеној судбини: будући да су је се сви одрекли након смрти родитеља, јунакиња је знала да „након њене, Миличине, смрти никакве даће неће бити” (Димовска 2003: 45). Такође из њених сећања сазнајемо да јој је брат након тога судски одузимао наследство, не остављајући јој ништа, чак ни кућу коју је издао странцима. Чак и снаје су имале већа права на њену имовину него она. Из тог разлога она мора да оде, мора да напусти свој завичај и своју Аркадију, будући да за њу на том месту више ништа није преостало.

О жени хришћанки

У другој целини романа ауторка нам даје опис јунакињиног живота у Београду. Као и на самом почетку дела, поново имамо списатељичин коментар о званичним документима које поседује о својој јунакињи. Раздвојивши ове две целине, као да се поново нашла на самом почетку, и ауторка кроз све те документе покушава да продре до праве истине о Милицы Стојадиновић. Постављајући реторско питање „Шта ми ради?” (Димовска 2003: 90), приповедач наизглед заузима присан однос према својој јунакињи, односећи се према њој као према блиској особи, али је и та присност обојена иронијом. У исто време док је сажалева, она јој се и руга: „Ох, мислила је да је пуна врлина зато што ревностно испуњава дужности и обавља задатке. Ревност моја уби ме.” (Димовска 2003: 90).

Речи митрополита Михаила Јовановића подстицајно су деловале на Милицу Стојадиновић. Његова подршка и помоћ приликом састављања беседа јунакињу су још више увлачиле у илузију њеног хришћанског подухвата. Толико је ревностно следила његове савете да је приликом својих беседа и сама говорила о духовној врлини хришћанских жена. Служећи се његовом брошуром *О жени хришћанки*, попут ученице је извлачила пасусе и мисли, истичући у коментарима важност њиховог помињања током беседења:

У Русији нема скоро вароши где нема добротворног друштва, које издржавају и коме служе врло уважене и образоване госпође. Оне долазе у болницу, превијају и перу ране болесника и негују болеснике, који болују од тешких и врло грозних болести. Ове благородне Госпође обилазе болнице, теше их и дају им понуде. И све ово врше с највећом љубављу и трпљењем, желећи да својим ближњима учине добро и да се тиме одуже Спаситељу света који је науком својом о љубави уздигао положај жене у друштву и упутио их на правилно вршење дужности своје према друштву. (Димовска 2003: 91).

Приказавши своју јунакињу како се ревносно бави својим новим задатком, како пожртвовано обилази болнице и рањенике, приповедач поново употребљава фигуру контраста с намером да представи нове заносе своје јунакиње и однос околине према њој. Док се Милица Стојадиновић искрено трудила да се истакне у новој средини, заносећи се и уживајући у „обновљеној” слави и поштовању које је сматрала да поново ужива, људи са којима је долазила у контакт посматрали су је као карикатуру. Кад говори о другима, наратор истиче њихову ефикасност и материјалну стабилност. Остале жене у удружењу доносиле су материјалне потрепштине попут завоја, чаршава, јастучница и „биле су прилично изнервиране високопарношћу и готово претећом осећајношћу” (Димовска 2003: 92) Милице Стојадиновић. Њен физички изглед такође је изазивао негодовање: сматрале су да њена црна хаљина и њена појава плаше болеснике и доносе више штете него користи. Примећивали су Миличино сиромаштво и беду, које су њене приче додатно потврђивале. Ти нови, хришћански заноси који су окупирали главну јунакињу, везани за моралност и дужност жена према Богу и свом народу, изазивали су сажаљење и то не само код људи из њене свакодневице и њеног окружења већ и код ауторке.

За разлику од Милице Стојадиновић, која у религији проналази нови занос за своје доказивање околини и покушај истицања и прихватања од стране других, Тес Дербифилд у религији покушава да пронађе утеху за своју несрећу. Након повратка из Трантрица она одлази у цркву како би пронашла утеху у вери, али и тамо, међу верницима који би требало да опраштају и да препусте Свевишњем да пресуди, наилази на негодовање и осуду. Када њен отац Џек Дербифилд забрани свештенику улазак у кућу, Тес, свесна да је њено дете на самрти потпуно недужно и да ни за шта није криво, а страхујући да ће завршити у паклу само због тога што није крштено, одлучује се да сама обави обред, да као немоћна мајка бар покуша да спаси душу свог детета.

Када је након тога отишла свештенику да га запита о исправности свог чина, дирнут њеним достојанством уверавао ју је да је њен поступак потпуно исправан у очима Свевишњег; међутим, када је споменула хришћанску сахрану, одговорио је да би „драге воље обавио то да се тиче само нас двоје. Али не смем – из одређених разлога.” (Харди 2018: 148). Ти одређени разлози представљају устаљена правила и глас околине, која би се извесно побунила против таквог уступка. Уколико се у очима свих чланова заједнице неки поступак није сматрао као праведан, уколико се он посматра као непоштовање закона и обичаја, Тес Дербифилд и свештеник не би имали никакве шансе приликом каснијег оправдавања сахрањивања на хришћанском гробљу детета које није крштено по хришћанским правилима.

Мотив Јованке Орлеанке

Оно што се такође истиче као један од водећих мотива у делу јесте мотив жене ратнице, и утицај Шилерове поезије на јунакињу, као и њена тежња ка стварању епа о неустрашивој ратници и девици, Јованки Српкињи, у чији се лик и сама Милица Стојадиновић уживљава. Иако дани њеног стварања и песничке креативности тада већ припадају прошлости, она чезне за епосом који још није ни започела и заноси се судбином своје јунакиње Јованке. Главна јунакиња такође машта да буде део националне историје, да се укључи у борбу против Турака као добровољац и да остане упамћена по мученичкој смрти приликом борбе за ослобођење отаџбине. Њене амбиције су усмерене на превазилажење задатог родног оквира зарад активног учешћа у стварању колективне историје. Али како јој патријархат намеће непремостива ограничења, она прихвата улогу болничарке у Београду, суделујући у борби за ослобођење онако како јој је дозвољено.

Међутим, приликом самог помињања епа, јунакиња цитира своје раније написане стихове, мешајући их са поезијом других уметника, попут Петефија, Хајнеа и Шилера. Такође, видимо да се принцип оживљавања мртвих на којем је дело засновано понавља и унутар наративног тока. Главна јунакиња овог дела, заносећи се својим епом и судбином Јованке Орлеанке, прикупља све податке које успева да пронађе о њој и оживљава је у својим мислима. Аналогно томе, Милица Мићић Димовска такође скупља историјске податке о Милици Стојадиновић Српкињи, уобличавајући причу о њој као о посебној личности која је покушала да се избори за своје идеале током кризног времена српске историје, проблематизујући тежину свог подухвата у самом уводу.

Сазнајемо да је лик Јованке Српкиње потекао из треће књиге Шилерових дела, из којих је јунакиња занесено вадила белешке и градила њен лик.

Трећа књига *Schillers Werke*, на хартији ишараној мрежицом мастиљавих жилица, исподвлачена је, и на маргинама крцата белешкама, од стране 250 до 300. То је деоница Јоханина, боравиште њено. Белешке на маргинама начинила је Милица у заносу посла преобразбе Јохане у Јованку Српкињу, у заносу пресађивања тог ретког цвета на терен не баш најпогоднији. (Димовска 2003: 120).

Две трагичне романтичарске јунакиње, Милица Стојадиновић и Јованка Српкиња, налазе се између две димензије и никако не могу да остваре пуноћу постојања. Јованка Српкиња је запела у Миличиној имагинацији, није могла да се оформи у епосу, да се оствари у борби за ослобођење и постаје храбра ратница, а Милица Стојадиновић је запела у сопственим заносима,

на међи реалног и фиктивног света, узносећи се идеалима и заборављајући тако на свет свакодневице, на овоземаљски, прави живот.

Овај занос Јованком Орлеанком и епом доживљавају потпуни колапс с појавом гротескне фигуре Јованке Меркус. Ова реинкарнација Јованке Српкиње доводи главну јунакињу до разочарања и губитка илузија. Њен долазак у Београд је подстакао јунакињу, замишљала ју је као борбеног анђе-ла а не као „кукумавку као што је била Косовка девојка” (Димовска 2003: 127), која је на Косово поље стигла тек након главног догађаја.

О ратници девичанској је одувек, одувек маштала, још од времена када је представљала Лазара међу лазарицама. Није она, сачувај боже, желела да буде као мушко, не, само је, одмалена, желела да буде јунак, да учини нешто јуначко. (Димовска 2003: 127).

Приповедач нам открива још више о самим тежњама своје јунакиње. Милица Стојадиновић не само да је конструисала лик Јованке Српкиње по узору на Шилера већ и по узору на своје маштарије и жеље у младости. Она сама никада није размишљала као њене вршњакиње, „презирала је песмице споменарске” (Димовска 2003: 127) и желела је да буде женски јуноша. За Врбицу је у свом завичају са другарицама лазарицама играла улогу библијског Лазара, обучена у мушко одело и наоружана. Улогу библијског Лазара можемо повезати и са косовском легендом и култом кнеза Лазара, као и са самом Јованком Орлеанком.

Попут улоге Лазара за време Цветне суботе, косовска легенда је такође утицала на изградњу личности саме јунакиње, као и на јачање њеног националног идентитета. Јунакињин живот је везан за манастир Раваницу у којем се налазе мошти славног кнеза и где се она, слушајући приче о Косовском боју, о храброј мученичкој смрти кнежевој, заносила идејом о активном стварању историје. Маштајући о томе да остане упамћена као неустрашива ратница која свој живот мученички завршава, Милица Стојадиновић је тако конструисала своју јунакињу Јованку Српкињу. Она представља њену самосвест, независност и активну улогу српској варијанти женске патриотске фигуре (Рибникар 2012).

Служећи се изворима Слободана Јовановића, којег директно спомиње у *Последњим заносима МСС*, Милица Мићић Димовска нам открива ко је била Јованка Меркус. Историчар ју је назвао „обичном белосветском фрајлом” (Димовска 2003: 128), веома богатом женом, пореклом из Холандије, која је дојала у Србију у марту 1876. године: „прочула се одмах као амазонка Херцеговачког устанка” (Димовска 2003: 128). На сам помен њеног имена, јунакиња реагује дрхтавицом и узбуђеношћу. Жељно је ишчекивала њено обраћање са терасе хотела у којем је одсела. Међутим, након силних

позитивних емоција које су потресале Милицу Стојадиновић након доласка ове амазонке у Београд, оно што је уследило након сусрета са њом потпуно је променило јунакињин живот. Њена маштања о изгледу Јованке Меркус као о прелепој и елегантној ратници, као оличењу женске лепоте и мушког јунаштва доживела су потпуни слом под ударцем реалности:

Јованка Меркусова појавила се на бакљама осветљеном балкону као на некој позорници. Врх огромне плаве фризура црвенела јој се црногорска капица. Онако у чакширама и с мушком капом на глави изгледало је као да је управо дошла са месојеђа. Била је дебељуца, добро расположена, насмејана. С уживањем је одмахивала публици и отпоздрављала им: „Жифели, браћо!”, „Жифели Срби!”, „Вива Херцеговина”, итд. (Димовска 2003: 131–132).

Ова гротескна реинкарнација Јованке Орлеанке довела је Милицу Стојадиновић до потпуног разочарења. Њени идеали засновани на књигама, легендама али и, можемо слободно рећи, патриотским очекивањима о томе како треба да изгледа једна женска особа, пали су у воду. Међутим, оно што ју је највише уплашило али и повредило у изгледу Меркусове јесте њена сличност са њом самом, „као да је њен Лазар од Врбице васкрснуо из огледала у девојачкој соби у Врднику, али угојен и налик пајаци” (Димовска 2003: 132). Цео догађај се потом претворио у фарсу без узвишености, њен занос епом о Јованки Орлеанки у том тренутку потпуно нестаје. Након тог сусрета и рушења идеала, главна јунакиња све више увиђа истински став своје околине, која се више и не труди да сакрије нетрпељивост према њој. Одбачену и извргнуту руглу од стране јавности, приповедач приказује како се Милица Стојадиновић Српкиња наново удаљава од реалности и полако губи разум.

Резултат непоштовања устаљених образаца

Већ смо нагласили да је у 19. веку склоност жена књижевности била веома ретка. Након вишевековног ропства и борбе за опстанак, шансу да се званично образују имали су углавном богати становници, и то већином мушки део популације. Жене су се већином саме образовале или су добијале приватне учитеље како би училе углавном вештине, а било каква тежња ка вишем образовању и наклоност према књигама биле су одмах санкциониране брзом удајом и наметањем конкретних дужности. На примеру Миличине ученице Ангелине, приповедач веома вешто одсликава овај став.

Након доласка у Београд, Милица Стојадиновић се настањује у Савамалској улици, у кући једног трговца чијој ћерци даје часове немачког језика и књижевности. Њихови часови су се сводили на учене разговоре, који су

се ипак одвијали уз одређен друштвено користан рад, попут „чупкања старог платна за тифтик” (Димовска 2003: 122). Управо је њен страх од Ангелинине скоре удаје и могућности да изгуби своју ученицу а самим тим и посао, умногоме убрзао сав тај процес. У својој ученици Милица Стојадиновић Српкиња покушала је да пробуди што већу љубав према књигама и учењу, не би ли на тај начин продужила свој боравак у њиховој кући, међутим, управо то је била грешка. Ангелинину мајку госпођу Грозду је ужасавао утицај који је Милица имала на њену ћерку, и плашило ћеркино признање да је захваљујући својој учитељици заволела књиге толико да би могла цео свој мираз да потроши на штампање књига и да све време проведе у читању. Ангелина би мајци поносно читала странице из дневника Милице Стојадиновић *У Фрушкој јори*, који је штампан захваљујући новцу кнегиње Јулије:

„Какав је то грех што ја књигу љубим, шта ли ми погубно може та наклоност донети? Ја мислим, и то ће ми сваки који није без мозга допустити, да је боље што ја, кад је недеља и светац, проведем време у читању, него коме да испод руке висим, ил' на прозору да чекам ко ће откуд доћи. – А напослетку, чујте ме српски родитељи!” (Ту би Ангелина повисила патетично глас и бацила један тријумфални поглед на своју нарогушену матер.) „Боље је да ви вашим ћерима спремите лепо воспитаније него новце, који доносе беду, пакао, и несрећу за супружно стање. И боље да их научите љубити своју цркву и свој род, овако као 'Списатељка', него што их научите љубити моду, и сујетно кићење, те сте тиме узрок што код српских синова само новац вреди, кад друге никакве вредности нема...” (Димовска 2003: 162–163).

Госпођа Грозда је учинила све да се процес венчања што више убрза. Из њеног става видимо какав је однос околине према Милице Стојадиновић: као стару госпођицу не само што је средина исмева него је сматра и лудом због њеног заноса поезијом. И тако једна мајка, не желећи да њено једино дете буде исмејано и одбачено од стране друштва, чини све како би наклонила своју ћерку ка вредностима које су се тада цениле – кувању, моди, удаји, мајчинству и домаћинству. Материјална сигурност је оно што нас одржава у животу, а женама, како видимо на примеру „фрајла Милке”, није суђено да своју економску стабилност и прихваћеност потраже у пољу књижевности.

Ангелинина свадба била је пресудна за Миличин потпуни суноврат. Након веома кратког отржењења које је наступило појавом Јованке Меркус и које је резултовало увиђањем свог положаја, она се одаје пићу и прелази потпуно у свет илузија. У својим последњим тренуцима препуштена је самој себи. Немати породицу и не поштовати одређене обавезе које је наметнуло друштво, резултирало је јунакињиним изопштењем из друштвене заједнице.

Без игде икога, одбачена чак и од стране најближе родбине, без материјалних средстава која су неопходна за опстанак, јунакиња лута гробљем и преживљава од задушница.

У тим последњим животним тренуцима чак се и сам приповедач повукао из приче, препуштајући јој главну реч. Та промена наративног гласа и перспективе приповедања има амбивалентно дејство. Јунакиња остаје препуштена самој себи, будући да јој више нема помоћи, сама на граници између живота и смрти, али читаоци стичу утисак да се ипак некако осамосталила. Приповедачев час ироничан и подсмешљив глас, час саосећајан и сажалив, сада се повлачи, и Милица Стојадиновић остаје сама, разорених илузија, али помирена са својом судбином и спремна да патње и бесмисао људске историје остави иза себе. Тај судар узвишених осећања и баналне свакодневице, немоћ прилагођавања већ остареле песникиње која је остала доследна својим илузијама и идеалима из младости примереним неком другом времену и животном добу довело је до потпуног краха њене личности.

За разлику од активности и борбе против усуда Милице Стојадиновић, која је приказана динамично у својим покушајима еманципације, Тес Дербифилд је приказана више пасивно, статично. Њена борба одвија се у њеним мислима и осећањима, а једини њен активни и делатни чин јесте убиство Алека Д'Ербервила. Добивши смртну пресуду за злочин који је починила, Тес Дербифилд плаћа због оба греха, и за убиство али и за несрећу коју је као млада доживела, а која је у очима околине окарактерисана и запечаћена као њен највећи грех. Обе јунакиње, усамљене у борби против средине која одбија да се прилагођава и мења, осуђене су на пропаст, на неизбежну и мученичку смрт која им једино може донети мир и искупљење.

ЛИТЕРАТУРА

- Димовска Мићић, Милица. *Последњи заноси МСС*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.
- Петровић Гикић, Радмила. *Милица Стојадиновић Сркиња*. Осиек: Издавачки центар „Ривија” Радничког свеучилишта „Божидар Масларић”, 1988.
- Рибникар, Владислава. *Обнова историјског романа: Последњи заноси МСС Милице Мићић Димовске*. *Књижевна историја*, 44 (2012): 147, 429–454.
- Харди, Томас. *Тес од рода Д'Ербервила*. Београд: Laguna, 2018.

Dragana Đ. Kojić
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Serbia

THE INFLUENCE OF PATRIARCHATE ON THE EMANCIPATION
OF WOMEN DURING THE 19 CENTURY IN THE NOVELS
BY THOMAS HARDY AND MILICA MIČIĆ DIMOVSKA

Summary: This essay will deal with the tragic life of Milica Stojadinović, a very important Serbian woman writer of the 19th century, as reflected in the novel by Milica Mičić Dimovska, *Poslednji zanosi MSS*. Dealing mostly with the last decade of the heroine's life, the author imagines her biography as a series of contrasting conditions and events. Milica Stojadinović, who was highly respected and an established writer in her youth, is completely forgotten after leaving her Arcadia to live in Belgrade, dying in extreme poverty. In view of the tragic fate of Milica Stojadinović, the author of the paper will compare the course of her life with the fate of the literary character Tess Durbeyfield from the novel by Thomas Hardy *Tess of the D'Urbervilles*, which also presents us with a dismal condition caused by the impossibility of escaping the subordinate female position.

Key words: emancipation, patriarchy, history, love, religion, legend, art.

Tatjana B. Milosavljević Mijučić
Educons University
Sremska Kamenica, Srbija

CHANGING THE (HI)STORY: FROM POSTCOLONIAL TO BLACK BRITISH LITERATURE

Abstract: Revisionist with respect to imperialism, subversive with respect to contemporary society, exploratory with respect to the English language, *black British literature* has served as an umbrella term in the post-*WWII* setup for the literary expressions of ethnically non-white British authors of colonial descent. With cultural roots in the Caribbean, Africa and South Asia, these writers have given voice to Britain's *new ethnicities*, writing their private histories into Britain's national mythology, and inscribing themselves in the national body, especially through the medium of prose fiction. This paper charts the continuum of black British writing in conditions of British postcoloniality, yet arguing in favour of its separate treatment from the international category of postcolonial literature, on the grounds of it being an endemic species of writing in Britain marked by an enduring aesthetics of resistance and the localness of its subject matter.

Key words: Black British literature, postcolonialism, new ethnicities, fiction.

Introduction: A story of two histories

*Every moment happens twice: inside and outside,
and they are two different histories.*
– Zadie Smith, *White Teeth*

If English literature since Chaucer has been a story of a voice, an exercise in finding an individual voice, then black British literature has been a search for the voice of Britain's *new ethnicities*, to borrow a phrase from Stuart Hall's now classical essay. For those who write it, black British literature has been a place of their encounter with the legacy of British colonialism, the labour of writing across history, with a view to make readable the strange experience of inhabiting a body that is at once black and British, a body that comes into consciousness, as any other, through the discovery of voice. For those who read it, the materiality of such a body, i.e.

its historical implications in practices of imagining, writing and publishing texts, are impossible to avoid, which is why black British literature has been interpreted by its scholars as an ethically driven and politically informed art, even when it may not itself be aware of it. Black British voice that comes to us in the exuberant form of the novel, in particular, has amounted to a testament of a singular time and space, owing to the peculiar interstitial position of ethnic minority authors towards the British national body, which they occupy, yet from which they have *always already* been exiled by the master signifier of white Britishness. Perhaps black British literature is best described as a name we have given to certain writers' overcoming of the texts of imperialism, racism, classism and gender oppression, or their contemporary neoliberal iterations of late, in order to emerge on the other side of the text as its subject, rather than object.

When read chronologically, black British writing lays out a complex anatomy of Britain's social life and collective imaginaries dating back from the post-WWII setup, into the multiculturalism of the present day. Tellingly, the black British author often finds herself in the double bind of desiring to be free from all history, and the contradictory desire to insert her personal history into the wider national mythology. This topic is mirrored in many fictional characters, such as in Zadie Smith's Samad Iqbal from *White Teeth* who goes to Trafalgar Square one night, to carve his family name into a bench beside the Nelson's Column. Hybrid Britons such as Samad, at once outside of the official British history and deeply embedded in it, are people of a new age of shifting global power dynamics after 1945, a time when *the land of hope and glory* was being relegated to a position of a minor power within the context of decolonization and the global rise of the US. The mood of the day in Britain was *postcolonial melancholia*, as Paul Gilroy diagnosed Britain's lingering existential crisis in his 2004 provocatively argued book. Melancholia was an apt symptom for a nation mourning the loss of its empire, at the close of a grand colonial chapter, and on the cusp of a dubious age of *colonization in reverse*, as the title of a 1966 poem by Louis Bennett, a well-known calypso performer, goes. But as it goes with any memory, myopia is inevitable in the accounts of postwar migration from the Commonwealth. Some commentators argue that it is too often forgotten that Britain has for 400 years already been a home of diverse ethnicities and a place of "colonial encounter", in the words of Susheila Nasta (Nasta 2016: 23). Barnor Hesse has similarly remarked (qtd. in Procter 79) that the year 1948 acts as the provisional *anno domini* in a received narrative of black settlement, in spite of the evidence of a millennium-long black presence on the British Isles, which Peter Fryer has detailed in his uniquely important 1984 history *Staying Power*¹.

¹ People from the Caribbean gave literary contributions already in the 18th and 19th century Britain, such as Equiano's *Interesting Narrative* (1789), or Mary Seacole's *Wonderful Adventures of Mrs. Seacole in Many Lands* (1857).

Despite these movements and settlements that predate WWII, it is one particular date, June 22 1948, that holds a special place in Britain's collective memory, as the momentous arrival of the first large group of Caribbean migrants on the ship *SS Empire Windrush* at Tilbury, an event that marked the beginning in Britain's historical shift towards modern multiculturalism.

This moment, this *enigma of arrival*, to quote one famous title by V.S. Naipul, splits into two very different histories for two different groups of people, bound only in their common angst: for the Caribbean arrivals who woke up that day on a strange island, and for the domestic Britons who woke up to a changed homeland. These two histories would later often be confronted in black British fiction, such as in Andrea Levy's multi-perspective novel *Small Island* (2004), an example of a thoughtful, dialectic approach to the narrative of arrival that includes both white and black voices. The competence of writing in different voices is especially present in the writers of the second and the third generation for whom "Britishness is interpretable" (Osborne 2), in contrast to the generation of their migrant parents or grandparents to whom it was barred. The colonial myth of the children of the Commonwealth understood as an offspring of a caring British motherland had for long served the ideological purpose of eradicating conflict into a totality of otherwise distant races, classes, and cultures. But once this enduring narrative which kept people across the globe transfixed in allegiance to the British crown was transported to Britain, the ideological locus of its making, it began to lose its mystique. This event is fictionalized, for instance, in Levy's character Gilbert, who protests against Britain's maternal betrayal upon his arrival from Jamaica. There was no longer any prospect of maintaining a totality of the dramatically different experiences of British imperialism from the point of view of the colonizer and the once colonized, because the narrative has suddenly shifted from an ideological to a material arena of lived human experience. Black British writing has for the past several decades contested imperial geographies and histories, forcefully reimagining the narrative of arrival from the settler perspective, in both fiction and non-fiction, interweaving time and texts from Caryl Phillips's debut novel *The Final Passage* (1985) to James Berry's collection of poetry *Windrush Songs* (2007), to Stuart Hall's intellectual memoir *Familiar Stranger* (2017).

Names

Postwar migrations to Britain were heralds of a large-scale, global movement of people, which rendered imperialist fantasies untenable and deepened the cracks in already vulnerable Western myths of cultural purity. Despite vast chasms of experience and ways of life among the different nations and classes that comprised Great Britain at home, people could at least find a stable narrative of their national

being in the common denominator of *Britishness*. As Caryl Phillips observed in *Extravagant Strangers*, “the once great colonial power that is Britain has always sought to define her people, and by extension the nation itself, by identifying those who don’t belong” (Phillips 1997: x), and the politics of naming has always been crucial in such identifications. The comfort of familiar Britishness, shaped through colonial discourses of exclusion, came under threat from counter-migrations that generated new conversations around the question: *who are the British?* In peril was also the hegemonic master signifier of *Englishness* at the heart of this identity, that lofty sentiment that was perpetuated in the previous Victorian, Edwardian and modernist periods, in the work of E. M. Forster, George Orwell or Evelyn Waugh, a romanticized ideal of a distinct English ethos that served the dual purpose of aiding cultural cohesion both nationally and in the colonies (Kumar 2015). But in the dawn of multiculturalism, the semblance of Great Britain as a white, monolithic national space, with England and Englishness at its cultural core, began their slow and painful march into obsolescence (McIntosh 196; Lima 71). Both the poetics and the politics of African, Caribbean and South Asian authors, in particular, have remolded British identity with what Deirdre Osborne has called their “diasporic sensibilities and literary heritages [...] that have profoundly transformed British national culture, leading to a more complex and inclusive sense of its past” (Osborne 1), but even more so of its future.

In culture and in the arts, early postwar Britain was also unprepared for its former colonial subjects *writing back* to both the British myths of imperialism and to contemporary marginalizing discourses, a tradition of subversive writing that came of age in the 1970s and 1980s under the contested name of *black British literature*, and which saw the height of its popularity in the first decade of 2000s. Perhaps we will never know how many literary voices of the Windrush generation were washed ashore, lost to the climate of systemic hostility into which this population was welcomed in the 1950s Britain. Yet, those few unbending voices who cast their experiences in verse, drama and prose have given impetus to a lasting cultural transformation of the very idea of Britishness and provided provenance for black British writing. These authors, originally helmed by male West Indians such as Sam Selvon, William Harris, and George Lamming, but later sprawling into variegated alleys of multicultural identity, made their first sporadic flights to literary prominence in the 1950s. Lamming received acclaim through a more bitter than sweet portrait of migration to England in *The Emigrants* (1954), as well as the innocence of pre-decolonization childhood in Barbados in *In the Castle of My Skin* (1957), while the widely acclaimed Trinidadian author V.S. Naipul began his career with satirical comedies *Miguel St* (1959) and *A House for Mr Biswas* (1961) that confront colonial memories of Trinidad with emerging postcolonial perspectives (Nasta 33). Naipul, however, never came to stand for black Britain as

Selvon eventually did, and his voice remained firmly in the postcolonial tradition, under which terms he was granted admission into the literary pantheon (Ledent 246, Brooker 164). Ledent notes that a similar aura of aloofness from grassroots black British politics, as well as an insider status with regard to the elite literary establishment surrounds Salman Rushdie (246–247), although Brooker accentuates Rushdie’s “bardic role” in his 1980s essays that engaged in public debates around black cultural identity and British institutional racism, likening him to Kureishi’s contribution to the same conversations in this period (Brooker 165). Indeed, what Gunning, among many other scholars, has identified as an enduring marker of black and Asian British literature, in contrast to the pleasurable exile of the diasporic, postcolonial imagination, has been its investment in British cultural landscape, and its aesthetics of resistance to both colonial legacy and to modern forms of racialization, which he unearths in compelling readings of several authors spanning four decades (Gunning 2010).

Theories

Black British writing began to be widely theorized in the 1980s when it acquired collective political dimensions in authors such as Hanif Kureishi, particularly in his Academy Award nominated screenplay for the comedy-drama *My Beautiful Laundrette* (1985). This film was a wildly transgressive, queer representation of Britain’s race and class relations set in the microcosm of a family business, which profoundly affected not just how Britain is perceived by others in the cultural sphere but also how it sees itself. The protagonist of Kureishi’s famous novel *The Buddha of Suburbia* (1990), with which he arguably reinvented the condition-of-England novel for the age of multiculturalism, begins his story with the words: “My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost” (*Buddha* 1). This line has entered literary history as representative of the second generation hybrid Britons. Much that has been written on Kureishi, and other second generation black and Asian authors who tackled hybrid identities, relied on postcolonial theory and its celebration of post-racial tropes of hybridity, conviviality and liminal selfhood. Postcolonial theory, still the dominant mode of writing about migration, difference and negotiating identities owes much of its theoretical longevity to the 1980s developments introduced by Homi Bhabha’s influential poststructuralist theorization of hybridity, as an *always already*, to borrow Derrida’s famous phrasing (as Bhabha did), the pre-condition of any given culture (Bhabha 158–174). Other contemporary black British authors of renown, such as Aminata Forna, Zadie Smith, Diana Evans, and Bernadine Evaristo, winner of the Booker Prize for 2019 for *Girl, Woman, Other*, have maintained connection with the postcolonial moment through the specters of hybridity forged in transatlantic

slavery and migration, cultural traumas that continue to haunt their fictions in varying degrees. However, while contending with the decidedly postcolonial, travelling human condition, these writers have simultaneously fashioned new metaphors of the self in the paradoxes of one concrete and fairly recent historical event: being born black and British. It is evident from these departures that, although hailing from a tradition of post-colonial writing, the voices of the second and the third generation have since the 1980s received recognition on their own terms of engagement with modern Britain and with the English literary canon, departing from postcolonial themes in order to speak both *to* and *for* a younger readership. Charting the roadmap of black British writing is today facilitated due to the publication of anthologies and companions to black and Asian British literature that began to intensify around the turn of the 21st century, and continue to appear sporadically, as the most recent, definitive *The Cambridge History of Black and Asian British Writing* (2020) by Susheila Nasta and Mark Stein. It is also important to note that, as much as postcolonial theory has not been entirely sufficient for reading black British authors, the fashionable postmodern and post-structuralist strands of criticism have also not provided a compatible framework, only offering occasional chances for intersection. Its scholarship has instead found its natural foundations in British cultural theory of pioneering black and Asian intellectuals such as Stuart Hall, Paul Gilroy, Kabeera Mercer and A. Sivanandan, due to the particular historical position from which black and Asian authors write (Weedon 41).

Orientations

A common periodization of black and Asian writing in Britain, as outlined in the *Cambridge Companion to British Black and Asian Literature* (Osborne 4) is the one into the migratory or *arriviste* period (1940s–1960s) associated with the Windrush generation, followed by the settler period (1970s–80s) and the third, ongoing indigene period (1990s–2000s). Notable names of the first generation include Beryl Gilroy, Kamau Brathwaite, Derek Walcott, V. S. Naipul, and Merle Hodge, who, like the Jamaican-born Stuart Hall came to England on a prestigious island scholarship (Nasta 29). The influx of West Indian talent via Atlantic between the late 1940s and the year 1970 turned London into a vibrant literary crossroads in which during the 1950s and 1960s over 137 novels by West Indians appeared in print, including anthologies, short stories and plays (*ibid*). Nasta observes that the peculiar hyphenated identity of these authors was reflected in their playful narratives that easily traversed home and abroad, as in Selvon's *A Brighter Sun* (1952) or *Turn again Tiger* (1957), yet it has been noted by other commentators that the relative ease of Selvon's vision of exile came from understanding migration

in the wider sense of international travel, as opposed to the more vexing ambitions of integration and belonging that are associated with the second generation authors (Dawes 261).

In a 1960 essay “Journey to an Expectation”, George Lamming wrote of his migration from Barbados to Britain, a journey which he undertook with hundreds of West Indian men in search of labour opportunities (Lima 59), and an occasional student on Oxbridge scholarship. He shared this journey with another important literary figure who embarked the ship on Trinidad, Sam Selvon. Selvon’s descent was Anglo-Indian, reflecting the complex colonial histories of the Caribbean. His major London novel that was influenced by the experimental modernist tradition and jazz music, as well as the vernacular Caribbean rhythms of speech, *Lonely Londoners* (1956), set the scene for the black, male flâneur novel of the 1950s, and established London as a uniquely postcolonial space in fiction (Ball 195). Galahad the protagonist’s heady euphoria is captured in passages such as this: “Always, from the first time he went there to see Eros and the lights, that circus have a magnet for him, that circus represent life, that circus is beginning and the ending of the world” (*Lonely Londoners* 79). Through verse and prose, the black British writer of the Windrush generation delved into the interstices of a national space, seeking orientation in a land fraught with mixed meanings, where opulence and squalor existed side by side, and where he was both a citizen and an intruder, a king and a vagrant, such as the wide-eyed speaker of James Berry’s poem *Migrant in London*. The speaker is fresh off the boat in his “king town”, whispering to himself: “man, you mek it./ You arrive”. But suddenly, the speaker comes to a painful realization in the final line: “Then whey you going’ sleep tonight?” (qtd. in Procter 2000: 21). The anti-immigrant sentiment that plagued public debates over housing in this era was encapsulated in Griffith’s 1964 election slogan “If you want a nigger for a neighbor, vote Labour”, a testament to racism which thousands of Commonwealth migrant lodgers and tenants faced when trying to rent a home in Britain. Battling exigencies of racialization at home, on the streets, in the workplace, in education, and in the culture industry, enclosed in ghettoized communities where social lives unfolded in cheap, drab bedsits, basements and youth clubs, place and displacement became recurring topoi in poetry and fiction² produced by black authors of this age. An interest in London boroughs and neighbourhoods, rather than in international journeying, for instance, became one of the thematic differences

² In *Dwelling Places* (2003), James Procter convincingly argues in favour of the essential situatedness and territoriality of black British fiction, against the current of diaspora and postcolonial frameworks in literary criticism that privilege movement, travel and unbelonging. His study posits the centrality of settlement in postwar black British fiction, charting the evolution of its recurring metaphors of home, place and space over three decades, drawing parallels between fiction and reality in the realm of black British struggles over private and public spaces.

between texts that we regard postcolonial, and those that we came to recognize as newly black British (Arana 232). Fiction soon ventured to the other side of Britain's colour bar and started exploring the meaning of events such as the 1958 Notting Hill and Nottingham race riots³, a precursor to the better documented Brixton riots of 1981 (Nasta 30), which, as Stuart Hall once remarked, betrayed "the first signs of an open and emergent racism of a specifically indigenous type" (Hall qtd. in Procter 2000: 37).

The decade of the *settler* writing came after the notorious anti-immigrant *Rivers of Blood* speech by the conservative MP Enoch Powell, so it is little wonder that the authors of 1970s and 1980s took for their main subject matter the issues of race and representation (Nasta 35). They often chose realism for their portrayals of the harsh climate of inner city strife, police brutality, street culture and Kafkaesque state institutions that black Britons had difficulty navigating (Procter 2000: 96). Farukh Dhondy's well-regarded short story "Iqbal café", for example, depicts an episode of violence on the part of the National Front in the Brick Lane area in the 1970s, a then-rising fascist party that caused much fear and strife across the country with its "Keep Britain White" campaign. Political struggle over recognition and belonging took precedence in this phase, but Nasta reminds us that at the time, the signifier *black* "remained international in its referents and counter-national in its intent", with authors turning to the American civil rights movements as a source of political inspiration (Nasta 35). During this period, black British fiction and non-fiction writing has established a dialogue between international discourses, such as the anti-colonialism of the Franz Fanon variety and the civil rights movement of Black Power at one end, and the domestic narratives of Britain's dispossessed and the dislocated, at the other. Black and Asian Britons in the 1970s and 1980s began to see a problem with being born in Britain but not being represented in the national identity, as suggested by Paul Gilroy's groundbreaking sociological study *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987). While the previous Windrush generation such as Selvon and Lamming largely wrote of alienation as a natural consequence of exile, the second generation of black British authors began to write of exclusion as a structural problem. For these writers, representation through art became critical, but also critically debated as *a burden of representation* (Mercer and Julien 1988) between those who believed in artist's freedom from moral obligations, and those who gave primacy to the positive portrayal of blackness in culture.

Black British collective identity, a weighty political moniker of blackness which coloured the common experience of exclusion in Britain for ex-colonial

³ After the riots, the famous Notting Hill carnival that takes place in late August every year was established, to diffuse the social tensions and foster cultural unity (Gilroy 1987).

migrants was first introduced in the 1970s, and was soon accompanied by a body of writing recognized as black British (Osborne 5; Weedon 44). For this generation, fiction became a site of subversion for voices of dissent that came up against marginalizing discourses, such as the impending and highly divisive rhetoric of Thatcherism. Interventions in the novel introduced new themes and styles, in which Kwame Dawes identifies the crucial task to “contextualize the black British experience within the larger British socio-political world” (Dawes 273). At the same time, differences in the black British gendered experience surfaced once women entered publishing. To quote one example of two notable novels published in proximity, there is a stark contrast in tone between the heart-wrenching social realism of the Nigerian-born Buchi Emecheta’s account of one woman’s double bind within British racism and African misogyny in *Second-Class Citizen* (1974), and Sam Selvon’s comparably light-hearted parody of the ambivalences of the black British male in *Moses Ascending* (1975). The 1980s were a particularly game-changing decade (Arana 231). Emerging 1980s writers of diverse ethnicities and literary sensibilities like Caryl Phillips, David Dabydeen and Hanif Kureishi shared an interest for society’s treatment of a generation that felt itself exiled from a national identity which should have been their birthright (Arana and Ramey 20). Poetry of this era turned to spoken-word street forms of the youth culture and it too became steeped in black politics and activism. The comedic tone of the 1950s Caribbean calypso performers such as Lord Kitchener (“London is a place for me”; “My Landlady is Rude”) was now succeeded by the militant dub performances of Linton Kwesi Johnson, simmering with rebellious syntax, in poems such as “Inglan Is a Bitch” and “Di Great Insoreckshan” (Johnson 1997) which contextualized the notorious Brixton riots of 1981.

Whilst identity in the climate of British multiculturalism continued to be the driving thematic force in the 1990s, the decade saw the inclusion of minorities into the mainstream. The 1990s saw a resurgence in black and Asian British writing that used ethnic monikers to compete on the publishing market. The black British novel foregrounded the rift between the inner city poor and the middle classes, as well as between the dynamic second generation and the more inert first generation immigrants (Kelleher 251; Ball 224). These fictions betrayed an ambiguous attitude to gentrification, neoliberal individualism and market driven identity formation that offered to the young characters new pleasures of consumption in the metropolis, while alienating them from their roots, which was explored in the work of Atima Srivastava, Meera Syal, and Diran Adebayo. Along with the celebration of multiculturalism under New Labour came the canonization of authors such as Hanif Kureishi, Andrea Levy, and particularly Zadie Smith, whose millennial novel of mythic scope *White Teeth* (2000) joined in the celebration of diversity as the new desired model of the West, while at once retaining an ironic

distance to it (Thomson 2005; Milosavljević Mijučić 2017). Fictional autobiography, historical fiction and memoir became the dominant narrative modes of the black British novel, with a particular interest in the antinomies of colonial history and the transatlantic passage of slave ships from Africa to the Caribbean, which haunted the modern black British subjectivities. Andrea Levy, Diana Evans, Caryl Phillips, and Bernadine Evaristo populated their literary visions with re-imagined stories of their parents' arrival to Britain and with imagined homelands. In spite of journeying to the ancestral roots, however, these authors often arrived at the journey's end back to Britain as home.

The 21st century saw increased explorations of black British writers in the realm of historiography, African mythology and speculative fiction, for which Bernadine Evaristo's *Blonde Roots* (2010) or Helen Oyeyemi *The Icarus Girl* (2005) are remarkable. Others, such as Monica Ali, instead reverted to realist studies of Muslim identity that was pushed further to the margins of society in the aftermath of 9/11 and 7/7, a dramatic time when official proclamations of *the death of multiculturalism* echoed throughout Britain's media with an ominous tone of older racist chants by Enoch Powel or The National Front. Zadie Smith, an author firmly in the league of the most skilled prose stylists, throughout this twenty-year period continues to produce acutely observant fiction about the complex interactions of characters in contemporary social settings that are fraught by gender, race and class tensions. Her canonized *White Teeth* (2000) contended that imperialist history is just a story promoted into discourse, the veracity of which may be challenged by means of irony. A decade into the 21st century, the convoluted geographies of identification across gender, race and class lines, in London as a reinvented neoliberal cosmopolis, formed a new thematic arc for her equally visceral novel *NW* (2012), which David Marcus read as *the novel of austerity* ("Post-Hysterics: Zadie Smith and the Fiction of Austerity"). A renewed political engagement of black and Asian British texts challenges the proclamations that Britain is a post-class and post-race society, by recovering the hierarcization of difference that tacitly proliferates under the banner of diversity and the construction of Britain's new Others, such as the precarious refugee protagonists of Brian Chikwava's *Harare North* (2010) or Sunjeev Sahota's *The Year of the Runaways* (2015). For these hapless new characters, postcolonial hybridity is as much a distant and unattainable identity as is Britishness.

Authors such as Bernardine Evaristo's ("The Longform Patriarch, and Their Accomplices") and Zadie Smith ("Salon Series: A Conversation with Zadie Smith and Jeffrey Eugenides") have also been vocal recently in their essays and interviews about the fact that black and working-class authorship in Britain (categories that still significantly overlap) remains sidelined by British academic and cultural authorities. Uneven access to education which is the main prerequisite to cultivating

a literary voice (a specific point that Smith makes), as well as to the publishing media (which is the focus of Evaristo's protestations) that stem from inveterate systems of power that spill into our present market-oriented moment mean that writers of colour continue to reclaim authorship of their own stories and compete on the market to have their stories read. Their writing continues to derive meanings out of struggles over citizenship, residence, employment, cultural recognition, and inclusion in the canon. What contemporary black and Asian authors remind us is that, although postmodernism has waged an academic war to topple the idea of a literary canon, down in the ranks of everyday life, there still is such a thing as a school curriculum, and there still are socio-economically motivated arbiters on what stories are to be published, awarded prizes, and ultimately, promoted into literary history (Ledent 242-243).

Conclusion: The distinction of black British fiction

Like much postcolonial literature, black British literature has been triumphant in weaving its stories into official histories. A recurring topic in postcolonial fiction, with which black British fiction shares much of its ethics and politics, is the dissolution of discrete ethnic categories and the challenges this poses for nation-state ideologies. Notably, the discourses of difference, hybridity, or cultural syncretism (to use Paul Gilroy's iteration of the term), has attracted considerable scholarly engagement in the past thirty years with a decidedly optimistic cosmopolitan outlook on the dissolution of nationalism, racism, classism, and gender oppression. Cultural hybridity is often deeply ironic, as evidenced in the example of the Japanese-descended author Kazuo Ishiguro, who is today regarded by many commentators as the most English of writers. Cultural hybridity that comes with the postcolonial legacy of subversion to hegemonic narrative and the practices of reimagining, rewriting, and counter-coding is inherent in writing from the place of black Britain, making it one of its most distinctive traits to date. Yet, although the condition of postcoloniality is the historical origin of the black British voice, it has not been its final cast. The principal world of black British texts is not that of the writers' imagined homelands in the former colonies, nor the world of cosmopolitan travel, instead, it is situated in contemporary Britain. This is especially emblematic for the writing of the second and (by now) third generation authors, for whom the ancestral homelands are places of visitation and identity exploration, which in the *Bildungsroman* tradition eventually serve as vehicle to point out the character's closeness to Britain, as argued in Mark Stein's poignant readings in *Black British Literature: Novels of Transformation* (2004).

Ironically, as a broad canvas of texts of different genres, generations, and imaginations, black British literature has come to embody a peculiar insularity, in

the sense that it manages to speak about Britain even when it speaks across oceans, and this sets it apart from the international label of postcolonial literature. Their gaze turned inward, for black British writers who were born in Britain, as for Zadie Smith's character Irie Jones, "homeland is one of the magical fantasy words like unicorn and soul and infinity that have now passed into language." (*White Teeth* 332). The propulsion to write, however different their sensibilities, comes for these authors from a place of illumination of a plurality of private histories that would otherwise remain suppressed. Lastly, while postcolonial literature remains largely cosmopolitan in its allegiances, black British writing is an endemic species in Britain, a collective, or better yet, *a community of texts* that talk to each other on terms of a privileged minority viewpoint. What many black British writers have cogently been able to do with this artistic privilege is to metaphorize the antimonies of multicultural subjectivity and establish an alternative narrative of the deeply interconnected, but also deeply raced and classed nature of Britishness. It is this protean social vision that makes up the distinction of black British fiction in the world of letters.

LITERATURE

- Arana, R. Victoria, and Lauri Ramey. *Black British Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Arana, R. Victoria. The 1980s: Rethorising and Refashioning British Identity. *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. Kadija Sessay. Hertford: Hansib, 2005, 230–240.
- Ball, John Clement. *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Berry, James. *Windrush Songs*. Hexham: Bloodaxe Books, 2007.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 2004.
- Brooker, J. *Literature of the 1980s: After the Watershed*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Chikwava, Brian. *Harare North*. London: Vintage Books, 2010.
- Dawes, Kwame. Negotiating the Ship on the Head: Black British Fiction. *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. Kadija Sessay. Hertford: Hansib, 2005, 225–281.
- Dhondy, Farrukh. Iqbal Café. *Writing Black Britain: 1948–98, an Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester Univ. Press, 2000, 121–131.
- Emecheta, Buchi. *Second-Class Citizen*. New York: G. Braziller, 1975.
- Equiano, Olaudah. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano: Or Gustavus Vassa, the African*. 1789. Vancouver, BC: Royal Classics, 2021.
- Evaristo, Bernardine. *Blonde Roots*. UK: Penguin Books, 2020.
- Evaristo, Bernardine. *Girl, Woman, Other*. London: Penguin Books, 2020.

- Evaristo, Bernardine. The Longform Patriarchs, and Their Accomplices. *The New Statesmen*, UK edition, Oct 1, 2020. <<https://www.newstatesman.com/culture/books/2020/10/bernardine-evaristo-goldsmiths-lecture-longform-patriarchs>>, 9 Sept 2021.
- Fryer, Peter. *Staying Power*. London: Pluto Press, 2010.
- Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Gilroy, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Abingdon: Routledge, 2004.
- Gunning, Dave. *Race and Antiracism in Black British and British Asian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
- Hall, Stuart. New Ethnicities. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. Stuart, Hall, Stuart, David Morley, and Chen Kuan-Hsing. London: Routledge, 1996, 442–451.
- Hall, Stuart. *Familiar Stranger: A Life between Two Islands*. London: Penguin Books, 2018.
- Hesse, Barnor. Black to Front and Black Again. *Writing Black Britain: 1948–98, an Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester Univ. Press, 2000, 78–81.
- Johnson, Linton Kwesi. *Tings an Times: Selected Poems*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1997.
- Kelleher, Fatimah. Concrete Vistas and Dreamtime Peoplescapes: The Rise of the Black Urban Novel in 1990s Britain. *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. Kadija Sessay. Hertford: Hansib, 2005, 241–254.
- Kumar, Krishan. *The Idea of Englishness: English Culture, National Identity and Social Thought*. London: Routledge, 2017.
- Kuresihi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber, 1990.
- Kureishi, Hanif. *My Beautiful Laundrette and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1996.
- Lamming, George. *The Emigrants*. 1954. London. Allison and Busby, 1980.
- Lamming, George. Journey to an Expectation. *Writing Black Britain: 1948–98, an Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester Univ. Press, 2000, 57–59.
- Lamming, George. *In the Castle of My Skin*. 1957. London: Penguin Classic, 2017.
- Ledent, Bénédicte. “Other Voices” and the British Literary Canon. *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 241–255. 1.
- Levy, Andrea. *Small Island*. London: headline Review, 2004.
- Lima, Maria Helen. Pivoting the Centre: The Fiction of Andrea Levy. *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. Kadija Sessay. Hertford: Hansib, 2005, 56–85.
- Marcus, David. Post-Hysterics: Zadie Smith and the Fiction of Austerity. *Dissent*, Spring 2013. <<https://www.dissentmagazine.org/article/post-hysterics-zadie-smith-and-the-fiction-of-austerity>>, 21 Sept 2021.
- McIntosh, Malachi. Postcolonial Plurality in Fiction. *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 193–210.

- Mercer, Kobeena and Isaac Julien. De Margin and De Centre. *Writing Black Britain 1948–98, an Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester Univ. Press, 2000, 57–59.
- Milosavljević Mijučić, Tatjana. Not Everyone Can Be Invited to the Party: Irony and Hybridity in Zadie Smith's London Fiction. *English Language and Anglophone Literatures Today* 3. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2017, 153–166.
- Naipaul, V S. *Miguel Street*. 1959. London: Picador, 2011.
- Naipaul, V S. *A House for Mr Biswas*. 1961. London: Picador, 2016.
- Nasta, Susheila. 1940s–1970s. *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 23–39.
- Nasta, Susheila and Mark Stein. *The Cambridge History of Black and Asian British Writing*. Cambridge: CUP, 2020.
- Osborne, Deirdre. Introduction. *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 1–22.
- Oyeyemi, Helen. *The Icarus Girl*. 2005. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Phillips, Caryl. *Extravagant Strangers: A Literature of Belonging*. New York: Vintage International, 2005.
- Phillips, Caryl. *The Final Passage*. 1985. New York: Vintage Books, 2017.
- Procter, James. *Dwelling Places: Postwar Black British Writing*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Procter, James. Introduction. *Writing Black Britain: 1948–98, An Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester Univ. Press, 2000.
- Sahota, Sunjeev. *The Year of the Runaways*. New York: Vintage Books, 2015.
- Seacole, Mary. *Wonderful Adventures of Mrs Seacole in Many Lands*. 1857. S.I.: HarperPress, 2021.
- Selvon, Sam. *Moses Ascending*. 1975. Oxford, Heinemann Educational, 1996.
- Selvon, Sam. *Lonely Londoners*. 1956. London, Penguin, 2006.
- Stein, Mark. *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 2004.
- Smith, Zadie. *White Teeth*. London: Hamish Hamilton, 2000.
- Smith, Zadie. NW. London: Hamish Hamilton, 2012.
- Smith, Zadie. Salon Series: A Conversation with Zadie Smith and Jeffrey Eugenides. YouTube, uploaded by New York University, 31 May 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=wbmFqmdgKT0>>
- Thomson, Molly. “Happy Multicultural Land”? The Implications of an “Excess of Belonging” in Zadie Smith's *White Teeth*. *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. Kadija Sessay. Hertford: Hansib, 2005, 122–144.
- Warmington, Paul. “Critical Outlooks.” *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 256–269.
- Weedon, Chris. British Black and Asian Writing since 1980s. *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945–2010)*. Ed. Deirde Osborne. Cambridge: CUP, 2016, 40–58.

Татјана Б. Милосављевић Мијучић
 Универзитет Едуконс
 Сремска Каменица, Србија

ПРИЧА КОЈА ПОСТАЈЕ ИСТОРИЈА: ОД ПОСТКОЛОНИЈАЛНЕ ДО ЦРНЕ БРИТАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Резиме: Црна британска књижевност је појам који означава оне писце који живе и објављују у Великој Британији, а воде делимично или потпуно порекло из некадашњих британских колонија, при чему се термин посебно усталио као заједнички именилац за писце карипског, афричког и јужноазијског порекла. Ова књижевна категорија до данас је изнедрила бројне награђиване наслове и неколико књижевних великана, попут Салмана Руждија, Зејди Смит и Бернардин Еваристо. Колико су у послератном периоду ови *нови етници* како их је назвао Стјуарт Хол, обликовали национални простор, а како је овај простор оријентисао своје нове постколонијалне субјекте, огледа се посебно у прозном стваралаштву, где црни британски роман неретко читамо као дијалог аутора са британским империјализмом. Притом, расно и класно позиционирање аутора црне британске књижевности у односу на доминантну културу и од стране доминантне културе, условило је од њених почетака неизбежну друштвено-историјску димензију у критичким читањима. Може се приметити да су ревизионистички приступ историји, језичке иновације и плурализам имагинације насупрот дискурсима хомогенизације и искључења другости главна одлика црне британске књижевности, у чему се она укршта са тематским и формалним тенденцијама постколонијалног романа.

Важно је, ипак, приметити да се у условима савременог мултикултурализма од седамдесетих година 20. века црна британска проза удаљила од постколонијалних парадигми, и започела испитивање сопственог места у британској књижевној традицији и канону, временом се све радикалније упуштајући у онтолошко промишљање новог историјског идентитета, црног британства, којим се бави у различитим кључевима, од тзв. хистеричног реализма до спекулативне фикције. Надаље, црна британска књижевност се до данас најчешће тумачи у кључу постколонијалне теорије која је углавном некритички настројена према идејама дијаспоре, космополитизма и хибридности. Међутим, овај рад кратким приказом хронолошког развоја црног британског писма указује на његову особеност у односу на постколонијалну традицију, те на мањкавости постколонијалних читања која запостављају ендемска својства црне британске књижевности као националне књижевности, а посебно њен субверзивни потенцијал у британској друштвенополитичкој и културној сфери, што сматрамо њеном кључном одредницом.

Кључне речи: црна британска књижевност, нови етници, постколонијализам, роман.

Viktorija Krombholc*
Bojana Vujin**
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy

SPEAK OF THE DEVIL, BUT MAKE IT FUNNY:
HUMOUR, DIVINITY, AND BLASPHEMY IN
GOOD OMENS AND *FEAR AND SERVANT*

Abstract: Humour, both as an anthropological phenomenon and as the basis of the comedic literary genre, has always been studied in conjunction with propriety, depending on the social and critical context. Religion, especially Christianity, has had a notably fraught relationship with humour, equating it with spiritual joy at best and deeming it heretical at worst. Despite the decidedly blasphemous nature of many a humorous work aimed at the diabolic and the divine, there has always been a tendency towards exploring them through mockery, parody, satire, or simply playfulness, particularly in the context of Postmodernism. The paper focuses on Terry Pratchett and Neil Gaiman's *Good Omens* (1990) and Mirjana Novaković's *Fear and Servant* (2000), two novels that use humour to talk of angels, demons, the Devil and the Apocalypse, in order to weave a tale of divinity, humanity and storytelling itself.

Key words: apocalyptic literature, blasphemy, devil, divinity, *Fear and Servant*, *Good Omens*, humour, parody, religion.

Laughter, Ridicule And Propriety

In his book on the history of theatre, Ronald Harwood (1984: 55) raises the question of audience's motives in watching different forms of drama. "Why an audience should submit itself to the harrowing of tragedy is hard to say," he states, "and the challenge has produced volumes of critical definition and analysis. With comedy, there is no such problem," he concludes, offering a laconic explanation: "It makes us laugh." While comedy as a dramatic form may have indeed inspired

* viktorija.krombholc@ff.uns.ac.rs

** bojana.vujin@ff.uns.ac.rs

a smaller number of researchers and theorists than tragedy, humour as an anthropological phenomenon has by no means been a neglected subject of study, as reams of philosophical, psychological, sociological, and innumerable other “logical” (and illogical) attempts to understand and classify it can undoubtedly testify. Humour is a fascinating, complex and elusive notion, and even though its nature might not be as easy to comprehend as Harwood might be implying, most of us can at least recognise the humorous, if not produce or reproduce it. It seems that Dr. Seuss (1988: 9) was right: “from there to here, from here to there, funny things are everywhere.”

Where “funny things” abound, however, censorship hurries to follow. The aforementioned philosophers, psychologists and other theorists of humour have thus always been concerned not only with the nature of laughter, but also with its targets and implications; as a result, the ideas of humour and propriety have become so intertwined that one is almost impossible to consider without the other. In his essay “Of Discourse” (1597, 1625), Francis Bacon says that there are “certain things which ought to be privileged” [i.e. exempt] from “jest”: “religion, matters of state, great persons, any man’s present business of importance, and any case that deserveth pity” (Bacon 1985: 160). Michael Billig rightfully calls Bacon’s exemptions “ludicrous”, stating that someone who was to become Lord Chancellor might not have been the most neutral party “to declare that important personages and great matters of state should be above jest”, and, given that – barring the cases deserving pity – “Bacon’s protected topics comprise just the things that nowadays seem to be proper targets for humour”, his notion of what should be protected is “so easy to mock, that such mockery is unfair” (Billig 2005: 14). After all, comedy has always been regarded as a form of drama that focuses on the social aspect of humanity, and in order to offer an effective commentary on social issues, as understood in modern times, it needs to be subversive – it needs to disrupt “the flow of the everyday life and [...] call social authority into question. If comedy didn’t upset our usual way of thinking, it would fail to be funny” (McGowan 2017: 161). In other words, if socially minded comedy is to be successful, it needs to “punch up”, not “down” – this is why e.g. xenophobic, homophobic or misogynist jokes are not considered acceptable; instead, the appropriate targets of humour are to be found among the upper echelons of the society – the governing bodies, the privileged, the 1%.

In the Bakhtinian sense, comedy thrives on the carnivalesque inversion of society and its interrelations, whereby “we can say what would otherwise be impermissible in polite society” (McGowan 2017: 161). Comedy allows “the common people” to target the otherwise untarargetable fellow members of society, as well as institutions, and even societal notions. Of course, this does not preclude the opposite, as comedy can also “function as an instrument of oppression” and can “assist

the authorities in cementing their authority just as easily as it can undermine their authority” (McGowan 2017: 163) – one need only remember the late Victorian and early Edwardian cartoons and comics whose target of ridicule were the Suffragettes. Still, rebellious humour, characterised by the connection drawn between mirth, ridicule, and liberty, and analysed in theoretical terms centuries ago by authors such as the Earl of Shaftesbury, aims at voicing the disenfranchised majority’s dissatisfaction with the established order of things and sometimes even provoking the masses into enacting societal change.¹ And yet, one particular aspect of social life seems to have resisted being toppled over by the army of jokesters, though not for the lack of trying: Bacon’s first and most important exemption from jest – religion.

Christianity And The Art Of Humour

As far as bleak and serious religions go, Christianity must be at the top, or very nearly there. Even though newer theorists of humour, such as McGowan (2017: 94) offer interesting, Hegelian, readings of Christianity as “a religion based on the most comic event in human history – the incarnation of God in human form and his subsequent death on the cross”, the ridiculousness present at the heart of the Christian faith is not often and not easily understood as such.² Indeed, the majority of Christian theologians of humour are mostly concerned with laughter as a healing force leading to spiritual joy, and shy away from anything that could be construed as mockery, parody, or rebellious laughter, so much so that faith and humour seem to be divided by a chasm of propriety and fear. In the words of Bernard Schweitzer (2017: 135),

Laughter and faith have a vexed relationship with one another: laughter tends to pull us in the direction of irreverence and subversion while (monotheistic) faith pulls us in the opposite direction of reverence and dogma. Religion is involved in regulating emotions, ideas, and actions, while laughter loosens us up, brings about transgression, and encourages eccentricity. Humour can shift our perspective on a subject, it surprises and defamiliarizes, and it undermines our sense of fixed meanings and established orders. Although humour can also have a normative function, when it is deployed to smooth social relations

¹ For more information on the social aspect of humour, see Billig 2005.

² McGowan’s theory of humour is based on the incongruence between the ideas of lack and excess – in the case of Christianity, the humour stems from the fact that Christ embodies both notions, as the Transcendent made lacking, or the Infinite made Finite. As he states, “[w]hen Christ dies at the cross, God, as an infinite being incapable of death, also dies. This contradiction is the basis of comedy and is exclusive to Christianity. The result of this structure is that Christianity is a comic religion. Though Christians aren’t regularly laughing at worship, if they thought about what they believed, they would be.” (McGowan 2017: 94)

and ease tensions, but laughter aimed at a target often entails a withering, a chastising, and a downright subversive effect.

Nevertheless, if we return to the idea of humour and comedy used as a tool against oppression and remind ourselves of the fact that the targets of social comedy are usually those in positions of power, it should come as no surprise that the healing role of laughter can also be linked to the heretical, whereby the blasphemous is actually the instrument of healing. After all, if one cannot laugh at the ridiculousness of the ineffable, what can one laugh at?

Today's society is – at least nominally – more secular than ever before, and the worst thing one can say about blasphemous humour (barring fundamentalist views, of course) is that sometimes it can be in bad taste. The existentialist dismissal of any plans the universe might have for a single human life, and the subsequent postmodern rejection of grand narratives obviously also refers to the grandest of them all, with the exploration into the theme manifesting itself as hostility, disregard, or laughter. The latter is a particularly popular strategy, and there is consequently a truly staggering amount of works which poke fun at religion and traditional hermeneutics, from Bulgakov's darkly satirical *The Master and Margarita* (1967)³, to Monty Python crew's hilarious *Life of Brian* (1979), or Eco's semiotically playful puzzle, *The Name of the Rose* (1980). The last few decades have eroded the distinctions between the funny and the taboo even more, which made the comedy lighter, though not any less thought-provoking, and the two novels we will be focusing upon in the remainder of the paper serve as a beautiful illustration of this.

When Hell And Heaven Are Away, The Antichrist Will Play: *Good Omens*

Humour is, needless to say, not the only way for questioning artists to examine the complicated relationship between humanity and divinity. It is not a rare occurrence for this exploration to include elements of horror, and more often than not, the focus shifts between the human, the divine, and the diabolical, with the character of Satan (both literally and through various proxies) straddling the line between the humorous and the horrific. From the mediaeval Faustian legend,

³ The caveat here is, of course, twofold: there is the fact that Bulgakov wrote his masterpiece much earlier than it was published, so it can be considered proto-Postmodernist at best, and there is also the more important contextual element of the USSR's particular relationship with religion – which allows *The Master and Margarita* to be read both as a satire of religion and as a satire of the violent rejection of religion. This is obviously beyond the scope of our research here, so we will not be delving deeper into the topic, but the reader is welcome to make any and all associations he/she finds important and/or amusing.

first adapted for the theatre by Christopher Marlowe in the late 16th century, to today's hit shows like *Lucifer*⁴ (2016–2021), audiences have been captivated by the stories of the diabolical, and in accordance with the natural progression of all things artistic and humorous, those stories have given rise to countless parodic versions. The plot of *Good Omens* is one such story.

In early 1988, Neil Gaiman wrote the first five thousand words of what would eventually become *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* and sent it out to several friends. One of them was Terry Pratchett, whom Gaiman had known since 1985, having been the first person ever to interview him as a novelist. As the story goes, Gaiman did not know how his half-a-story ended; neither did Pratchett, but he did know what came next, so the two decided to work on it together, at the time when “Neil Gaiman was barely Neil Gaiman and Terry Pratchett was only just Terry Pratchett” (Pratchett – Gaiman 2006: 403). Gaiman described the process as an “amazing learning experience” and a “fifty-fifty collaboration between a journeyman and a master craftsman” (McCabe 2004: 9). The book, which was published in 1990, came to inhabit that strange liminal space between a cult classic and a bestseller, eventually being adapted for radio, theatre, musical theatre and television⁵. Gaiman's initial idea for *Good Omens* was reportedly a parody of Richmal Crompton's *Just William* children's books (1922–1970), and his first draft was “actually called *William the Antichrist*” (Wagner et al. 2008: 475). The antichrist element remained in the final version, but the focus of parody shifted towards cinema, rather than literature, although the mocked version of William Brown's childhood, including the perfect little English village, a group of unruly youngsters, and a scruffy dog, remained in the world Adam Young, the Antichrist character, unknowingly creates for himself.

The cinematic parody was aimed at a particularly apt genre, at least where the exploration of the diabolical is concerned. The success of *Rosemary's Baby* (1968) pushed classic horror cinema firmly into the satanic direction. A myriad of films about the devil, his offspring, or demonic possession of innocent children (e.g. *The Exorcist*, 1973) started to appear, with *The Omen* (1976) being an exemplary, and particularly successful case. The very title of Pratchett and Gaiman's

⁴ Incidentally, this *Lucifer* was based on the version that appeared in Neil Gaiman's *The Sandman* (original DC Comics run 1989–1996).

⁵ Over the years, there had been many talks about a film adaptation (many of which included the Monty Python director Terry Gilliam), but they never came to fruition. Pratchett and Gaiman were reported to have started work on a television adaptation in 2011, though nothing else was announced. Pratchett died in 2015, but had apparently left a posthumous letter for Gaiman, requesting that he finish the work and adapt the novel himself. Gaiman fulfilled his late friend's request, wrote the six-episode screenplay and served as the showrunner for the *Good Omens* series (BBC–Amazon, 2019). As of October 2021, production is underway for the second season of the series, scheduled to premiere in 2022.

book points to their inspiration – “the premise [of the book], at its heart, is, ‘What if Damien Thorne had been raised in an idyllic environment with an ordinary, loving family and good friends, with whom he had many wonderful adventures.’” (Wagner et al. 2008: 300). If one were to apply McGowan’s theory of humour, *Good Omens* would be a fine example of the incongruence between lack (Adam, the Antichrist, is an absolutely ordinary English boy) and excess (Adam, an absolutely ordinary English boy, is also the Antichrist). The disparate parts of the basic plot work wonderfully, with elements of horror and divinity being interspersed with the bucolic idyll in the manner of G. K. Chesterton.⁶ The other important players in the book include the angel/demon duo whose personal and working relationship forms the basis of the story; the group centred around witchcraft and prophecy, which contains a witch, a couple of witchfinders, and a medium; and finally, the Four Horsemen of the Apocalypse (and their followers, the Other Four Horsemen of the Apocalypse). Together, all these elements and characters work towards creating a humorous take on the nature of humanity and divinity, and the different components weave the otherwise ordinary tropes into a lovingly parodied postmodernist pastiche.

The two characters whose relationship forms the backbone of the novel are Aziraphale, an angel who is slightly too self-indulgent to be properly divine, and Crowley (previously known as Crawly), a demon, who is a tad too decent to be properly diabolical. As Crowley says at the very beginning of the book, it would be funny if they “both got it wrong [...] Funny if I did the good thing and you did the bad one, eh?” (Pratchett – Gaiman 2006: 17), pointing the reader to the fact that the mix between good and evil might actually be the right thing. Having spent six thousand years on Earth, they have grown too attached to it and do not want to see it destroyed, to the consternation of both of their respective places of employment – as both Heaven and Hell really want the end of days to happen. The two of them unknowingly set the whole plot into motion, beginning with the Garden of Eden and the Fall, all the way to the botched apocalypse starring Adam the Antichrist. In the end, after a bungled baby swap, a hellhound set loose upon the world, a discorporation, and many other shenanigans, nothing actually really changes, and the Earth remains apocalypse-free.

Aziraphale and Crowley are Pratchett and Gaiman’s version of the characters that appear over and over again in literature and culture – they are “those two guys” that sit on the margins of the text, yet are somehow central to it. Unlike the central pair from *Fear and Servant*, Aziraphale and Crowley do not develop the

⁶ Both authors are fans of Chesterton – Pratchett was even born in Beaconsfield, the Buckinghamshire town where Chesterton lived. Fiddler’s Green, a character in *The Sandman*, was also based on Chesterton.

Don Quixote–Sancho Panza dynamic between them; instead, they are more akin to Rosencrantz and Guildenstern, or even better, R2D2 and C3PO – the two bickering, yet caring oddities, whose blundering is somehow just what is needed. Through the angel and demon’s growing humanity, the authors explore the porous lines between the supposedly dichotomous concepts of good and evil, as well as the impossibility of any sound divine plans, as the final scene between the two clearly spells out:

‘Well,’ said Crowley, [...] ‘haven’t you ever wondered about it all? You know – your people and my people, Heaven and Hell, good and evil, all that sort of thing? I mean, *why*?’

‘As I recall,’ said the angel, stiffly, ‘there was the rebellion and –’

‘Ah, yes. And why did it *happen*, eh? I mean, it didn’t have to, did it?’ said Crowley, a manic look in his eye. ‘Anyone who could build a universe in six days isn’t going to let a little thing like that happen. Unless they want it to, of course.’

‘Oh, come on. Be sensible,’ said Aziraphale, doubtfully.

‘That’s not good advice,’ said Crowley. ‘That’s not good advice at all. If you sit down and think about it *sensibly*, you come up with some very funny ideas. Like: why make people inquisitive, and then put some forbidden fruit where they can see it with a big neon finger flashing on and off saying “THIS IS IT!”? [...] I mean, why do that if you really don’t *want* them to eat it, eh? I mean, maybe you just want to see how it all turns out. Maybe it’s all part of a great big ineffable plan. All of it. You, me, him, everything. Some great big test to see if what you’ve built all works properly, eh? You start thinking: it *can’t* be a great cosmic game of chess, it *has* to be just very complicated Solitaire. And don’t bother to answer. If we could understand, we wouldn’t be us. Because it’s all – all –’

INEFFABLE, said the figure feeling the ducks.

(Pratchett – Gaiman 2006: 391–392).

The idea that the world is a playground for the divine being(s) to relieve their boredom is, of course, nothing new – going back in time, we could revisit such notions in Hardy, Shakespeare, Ancient Greek tragedians, or even the *Book of Job*. What Pratchett and Gaiman do is make sure that such a scenario in *Good Omens* is given the tone of silliness, as opposed to that of existential dread. Building upon Brian McHale’s idea that “realistic representations of [...] [the] apocalypse, however thoughtful and earnest [...], can only be inadequate” (McHale 1992: 160), Sándor Klapcsik (2008: 331) mentions that works such as *Good Omens* serve as “ironic representations [that] can renew the [apocalyptic] genre.” McHale (1992: 160) states that the apocalypse, “whatever else it may be, is also a representational problem” and goes on to ask a pertinent question: “how do we go about representing what seems to lie beyond the scope of our forms of representation? How do we

express the inexpressible?” His answer lies in displacement, which can be achieved in several ways – by spatial and/or temporal dislocation, via genre, or through the disruption of the text. *Good Omens*, an “effervescent apocalyptic comedy of errors,” (Haas 2019) does a little bit of everything – the setting of the novel is ostensibly 1980s England, but the parodic treatment of Adam’s idyllic childhood in the quaint village of Tadfield pushes the reader into an earlier, more charming era of the *Just William* stories; the genre of fantasy manages to keep the threat of the annihilation of the world within the realm of the imaginary; while the many footnotes to the text (a trademark of Pratchett’s style) and the intertextual mockery of the *Book of Revelation* ensure that the apocalyptic element is never a truly terrifying prospect.

In an interview with the *Locus Magazine* in 1991, Gaiman called *Good Omens* “as blasphemous as you can get”, while Pratchett expressed his wonder that no one ever wanted to burn copies of the book, even though they wrote it “while the Salman Rushdie affair was really just coming to a boil in the UK.” The reason for that was, according to Gaiman, their use of humour, because “[o]ne of the great things about humour is, you can slip things past people with humour, you can use it as a sweetener. So you can actually tell them things, give them messages, get terribly, terribly serious and terribly, terribly dark, and because there are jokes in there, they’ll go along with you, and they’ll travel a lot further along with you than they would otherwise.” (*Locus*: web). Decades later, in 2013, answering a question from a fan whose local priest said that *Good Omens* was one of his top five books (the other four being the four Gospels), Gaiman said that, even though he and Pratchett “half-expected book burnings and bricks through [their] windows”, they were instead “nominated (but did not win) a religious fiction award” (*The Official Neil Gaiman Tumblr*: web).

The comedic treatment of an otherwise serious topic is, thus, what allowed *Good Omens* to fly under the radar of those who seek to be offended by blasphemy.⁷ It is also the reason for the enduring popularity of the novel, alongside another element whose importance cannot be overstated: while exploring subjects such as humanity, divinity, diabolism and apocalypse, Pratchett and Gaiman never adopt a preachy tone, choosing instead to remain with their tongues firmly in their cheeks. In the words of Wagner et al. (2008: 300),

⁷ Of course, today’s culture being rather puritanical, when the television adaptation of *Good Omens* was released in 2019, there was an uproar among Christian fundamentalists (many of them native to Twitter). Over 20,000 people signed a petition calling for Netflix to cancel the series, because it made “Satanism appear normal”, portrayed the antichrist as “a normal kid”, and had God “voiced by a woman” (the inimitable Frances McDormand). In a Shakespearean comedy of errors, the petition was sent to the wrong address, as the production company behind *Good Omens* wasn’t Netflix, but Amazon Prime. (see Ford 2019).

There exists a wonderful dichotomy in *Good Omens*, a split between wistful, weary, Swiftian archness on the one hand and indefatigable hope and faith in basic human decency on the other. Perhaps that – and laughter – are the things that made the book a worldwide success, and a cult classic in the mold of William Goldman's *The Princess Bride*. Time has passed, and Gaiman and Pratchett have both gone on to greater and greater success. And yet, *Good Omens* remains a singular achievement.

Irony Is The Devil's Work: *Fear And Servant*

In *Fear and Servant*, Mirjana Novaković offers another example of a narrative that brings together the sacred and the profane, the divine and the unholy, fused in a blend of clever wordplay, irony and parodic narration. The novel also melds history with fiction, joining together historical personages, fictional characters, biblical figures and the undead, adding a further element of the supernatural and the horrific in sending its protagonists on a hunt for vampires that may or may not plague the villages on the outskirts of the Serbian capital. Published in 2000, the novel is set in 18th-century Serbia under the Habsburg rule and parodically reimagines events preceding the return of the Ottomans in 1737, exploring the political web of intrigue and corruption through the story of vampire sightings and the ways it is employed in the various schemings and dealings. The narration is polyphonous, juxtaposing the account provided by Princess Maria Augusta von Thurn and Taxis, the wife of Alexander of Württemberg, Regent of Serbia, and Count Otto von Hausburg, a guise used by the Devil himself. In true postmodern fashion, the two accounts differ wildly, both in terms of minor detail and major events, and Hausburg's narrative also contains a parallel story set in biblical times, describing his encounters with Christ, Mary Magdalene, and God himself. What connects the two accounts and the two narrators is the vampire hunt and the investigation into a series of suspicious deaths in the local villages, based on actual historical records detailing the death of Petar Blagojević in the village of Kiseljevo, and a series of subsequent deaths that were blamed on him as one of the undead (Novaković – Mičeta 2001: web). On the one hand, Novaković uses this historical episode to weave a thrilling narrative about politics, corruption and treason; on the other, in putting the Devil centre-stage, as one of the two principal narrators, and providing the parallel biblical narrative, the novel also examines matters that lie at the heart of humanity: sin, faith and fear of death.

Despite the fact that it seeks to explore such profound topics, the central narrative modes in *Fear and Servant* are irony and parody, playing on the discrepancy between the slick figure of the Count and the Devil's grotesque portrayal in the popular mind. This parodic reinterpretation is literalized in the episode with the fancy dress ball, which Hausburg, of course, attends masked as the Devil,

in a costume that is a parodic sublimation of stereotypical images of the diabolical in folklore and popular culture: “The costume was, of course, red. I spotted a pointy tail. The mask was also red, with a pair of stubby horns and some ghastly teeth. And really, I do cut such a handsome figure. But that’s the lying Christian creed for you” (Novaković 2009: 78). Rather than a ghastly horned figure from popular belief, Hausburg is portrayed as a dapper and well-bred gentleman, but above all, entirely *ordinary*, to the point of nondescript: “What did he look like? Ordinary, quite ordinary. Medium height, brown hair and eyes, with no distinguishing features. No, he didn’t limp⁸” (Novaković 2009: 64).

Hausburg’s unremarkable, non-diabolic appearance allows him to blend in easily with the aristocratic circles in Belgrade, but also deconstructs the portrait of the Devil as an otherworldly figure, and, as Pešikan Ljuštanović notes (2015: 128), makes him recognizably and relatably human, a mere *mortal*, since the central element of his humanization is his fear of death and of Judgment Day, heralded by the purported rise of the undead. On the other hand, in offering this anthropomorphic version of the Devil, Novaković also exposes the truth that diabolical evil has been ordinary, human evil all along. Furthermore, as opposed to the divine figures, who are painted as cold and sterile, with even a hint of the infernal⁹, and above all decidedly humourless, Novaković offers Hausburg as a Devil who is ultimately quite likeable, a smooth talker and fun company, so towards the end of the novel, when he reveals that he has murdered several members of the entourage, you are almost surprised. As the author herself points out in an interview for the *NIN* magazine, one of the ironic twists in the novel is the fact that what truly inspires fear in the novel is not the Devil, or indeed the vampires, but people and their earthly dealings (Novaković and Mičeta 2001: web). Hausburg is thus but a visitor in a world driven by political intrigue and scheming, where the web of lies and corruption becomes so entangled that even the Devil finds himself at a loss. Or, as Novaković wryly notes in the same interview, “politics is the greatest horror of them all”.

Apart from the smell of brimstone, which is the olfactory manifestation of his fear, the Devil in *Fear and Servant* lacks any supernatural features or abilities, and his true power lies in storytelling, as he himself stresses throughout the narrative. Even so, however, for Hausburg the act of storytelling seems to be a compulsion, a force that overpowers even the Devil himself. Hausburg obsessively revisits his encounters with Jesus and Mary Magdalene in the stories he tells his servant, and once the story reaches its end, the two part ways, as the Count finds

⁸ The Devil is said to limp because he has fallen from heaven.

⁹ As Pešikan Ljuštanović observes (2015: 130), God is even said to have “[l]eft eye blue, right eye brown” (Novaković 2009: 255), echoing Bulgakov’s Woland.

another listener. Hausburg's compulsion to narrate has its counterpart in the central role of the biblical narrative in Christianity. The compulsion further echoes Coleridge's *Ancient Mariner*, where the story and its storyteller also lead the listener into a world suspended between the living and the dead. Likewise, Princess Maria Augusta is asked to remember and piece together the details of the events that transpire long after they occur, pushed by an insistent inquisitor, as if to bring the events and the participants back to life (raise the dead?) though the sheer force of storytelling. As the Princess finishes her story ("I've told you everything just as it was", Novaković 2009: 267), we see Hausburg beginning the story anew, with a new servant and a new listener: "He didn't even take his leave of me. [...] As if that story meant more to him than anything else" (Novaković 2009: 267).

Through the choice of narrators and the way they shape their narratives, the novel also constantly plays on the nature of truth and lie, fact and fiction, history and story. In Hausburg's narrative, lies and falsehoods are preferable and welcome: "The time I have spent among the rabble of mankind has taught me that people love and enjoy nothing so much as their belief that a lie is in fact the truth" (Novaković 2009: 25). Similarly, Maria Augusta notes that "[t]hroughout our lives we learn how to uncover false words, to turn them over and find the truth beneath them. When at last we come face to face with truth itself, we are helpless. Because falsehood makes sense, and truth does not" (Novaković 2009: 140). Hausburg's narrative is openly portrayed as dubious; as Novak observes: "Your stories are all meant to show how clever you are, and that's that" (Novaković 2009: 140). Even Hausburg, as he insists on the veracity of his accounts, concedes that they may stray from the truth: "I tell you everything that happened and how it happened. True, I sometimes get ahead of my own tale, and sometimes I fall behind, but I do that to make things more interesting for you to hear so you'll enjoy the story more" (Novaković 2009: 141). Hausburg's assertion, "you can trust my stories" (Novaković 2009: 140), echoes the mantra of Jeanette Winterson's *The Passion*, "I'm telling you stories. Trust me." (2001: 5), a novel that also blends reality and fantasy, history and story, truth and lies, matters of politics and matters of the heart. In the case of Maria Augusta, the temporal remove makes her narrative doubly unreliable, as it is not only shaped by her own personal and political interests, but also distorted by the workings of time and memory. In this sense, both narratives transcend the immediate historical moment they convey and offer biting commentary on the role and value of historical and religious metanarratives. History, insists Hausburg in the manner of Hayden White, is "[y]et another story but one that pretends to be true" (Novaković 2009: 92), and God's response to the diabolical power of art – itself, of course, the Devil's invention.

Novaković's Devil is thus both a storyteller and an artist more generally; as Lucifer, he "paints the world" for God, creating "from fog and darkness" (Novaković

2009: 256), just like the Creator himself, and the act of creation leaves him exalted – “[t]here was nothing more godlike than bringing something into existence” (Novaković 2009: 259). Precisely for this reason, God prefers the Archangel Michael’s empty canvas over Lucifer’s elaborately crafted world, a rejection which sends him “hurtling through the cloudless sky” (Novaković 2009: 260). Lucifer’s fall is thus recast as the outcome of a battle of two artistic visions vying for supremacy, with God as an artist threatened by another’s possibly superior skill. Importantly, in the context of the narrative, the painting is painted *with words*, and Lucifer’s artwork is therefore a narrative itself. In this sense, the act of writing and storytelling is portrayed as an alternative act of creation, both sublimely divine and infernally blasphemous:

I feel just like Old What’s-His-Name on the first Sunday. For I created this world. Even John Damascene says so, and he’s a saint. This whole world is mine. My lie. Apart from me it doesn’t exist. I am the good storyteller who made it up and said what it looked like... (Novaković 2009: 244).

Hausburg makes it clear that language is a battlefield for the clashing forces of the divine and the diabolical, with “mispronunciations, and metaphors, [...] and figures of speech” as his very own tools, and irony the “deadliest weapon of them all” (Novaković 2009: 134). If the Devil is a storyteller juxtaposed to the Creator, “an allegorical principle of the critical reinvention of the truth” (Gordić Petković 2012: 29), and writing an act of diabolical creation, the writer can in turn be seen a source of rebellion akin to Satan, whose words likewise pose a challenge to established historical, political and religious dogmas.

The power of storytelling, the novel suggests, is also intimately associated with politics, propaganda and manipulation, or, as Hausburg self-referentially observes: “Twist the language and you change the shape of the world” (Novaković 2009: 134). As a distortion of Habsburg, even the name Novaković chooses for her Devil hints at the slippery nature of both identity and the written word, and can be seen as part of the broader play on names that runs through the novel, which is a source of humour in itself: Hausburg repeatedly refers to the bumbling Schmidlin as Schmeddlesome. The vampires are dismissed as “nothing but a story” (Novaković 2009: 264), but in the novel’s universe the story is everything, and there is nothing but the story itself. When Hausburg denies Christ’s resurrection, insisting that “nothing had happened” (Novaković 2009: 203), Novak presses him:

“If nothing happened on that Sunday, then what are you afraid of?”
 “The story! That’s what, oh servant of mine: the *story* that something did.”
 (Novaković 2009: 203).

And indeed, the story that something did has been enough to shape a large portion of human civilization for the subsequent two millennia. The novel also serves as a reminder of the power of a *story* that something happened as a tool to shape public opinion, stoke up nationalist sentiment, push a specific ideological agenda, or simply protect material and political interests. The spectre of the vampire serves as a convenient deterrent that keeps people from the cistern where the Regent keeps his gold, a reward for his treasonous liaison with the Turks, and it is an equally convenient excuse not to open the city gates to the deluge of soldiers and refugees from Niš fleeing the Turkish advance.

The many clues scattered throughout this heavily intertextual narrative in fact lead nowhere and fizzle out in dead ends, which is echoed in the episode that sees the characters trod along around an underground maze that is eventually meant to lead them back into the city and civilization, where order and meaning prevail, and out of the unruly wilderness teeming with vampires and base humanity. The image of a forking maze further calls to mind Borges' short story "The Garden of Forking Paths" (1941 [1948]), a suitable reference for a narrative where different versions of events coexist as parallel realities. However, unlike their underground journey, which does eventually lead them out of the maze and into the light of the outside world, the novel leaves the reader forever tapping about in the dark corridors, despite the fact that Maria Augusta proclaims its end ("I've nothing more to tell you", Novaković 2001: 267). So many uncertainties from the narrative remain unresolved – the identity of the mysterious figure in crimson, the exact role of the various characters in the complex web of corruption and betrayal, the true motivation of the princess, to name but a few. Is Maria Augusta a shunned wife desperately trying to win her husband's favour, by any means necessary? Or a knowing participant in the political plot with the Turks, masterfully weaving a tale to exculpate her, almost a female version of the Fiend himself? Some details seemingly do get revealed and explained – the murder of the men at the mill, for instance – and yet they fail to fall into place and form a coherent, meaningful whole, and besides, we only have the Devil's (or the Princess's) word for it. Instead, the narrative trails off with Hausburg, curling in on itself, while the Princess trades places with her interrogator ("Now let's hear what *you* have to say", Novaković 2009: 267), who is both her cousin and the reader herself, a switch foreshadowed by the constant insertion of questions in her narrative, and the reluctance of the interrogator to answer them.

In offering multiple, alternative histories, and challenging the notion of a single, monolithic version of events, the novel critically engages with national myths and mythopoeia that abuse history and historical events in order to promote a specific nationalist ideology, which is, in turn, revealed to serve material interests of the few, rather than advance any interests of the nation as a whole.

Among other things, Novaković goes after the narrative of the “five centuries of Ottoman rule”, a historical wildcard used to explain just about any subsequent national failure. When Hausburg asks Vuk Isaković, the Serbian *Oberkapitän*: “Are you happy now that you’ve freed your land from the Turks?”, he replies: “Unholy sir, I’m a mercenary. As far as I’m concerned, the best side is the one that’s paying the most” (Novaković 2009: 60). The ending, with its reference to Vojislav Šešelj, Hausburg’s new servant with the stake and mallet, suggests historical continuity and casts national and human history as a Borgesian infinite story of horror, a never-ending labyrinth “that [encompasses] the past and the future” (Borges 1964: 23). The narrative further hints at this continuity through other references to the rule of Slobodan Milošević – the “handy lad from Požarevac” hired to assist Hausburg in his plans (Novaković 2009: 79), or the fact that Hausburg at one point introduces himself as Tolstoyevski, which is a well-known celebrity blooper from the nineties. Beneath the crisp humour and witty wordplay, the ending of the novel therefore suggests a rather bleak ultimate message – the Devil may sleep until the first cock-crow¹⁰, but evil indeed never does, and once one evil is seemingly banished, another will inevitably rise – an idea that seems almost prophetic in its accuracy, and an urgently pertinent message for the times if ever there was one.

WHO GETS THE LAST LAUGH?

Sin, damnation and the end of days may not immediately strike one as terribly amusing, but it would seem that even in the early days of human civilization they were considered funny as hell. In medieval morality plays, Vice is mostly a comic figure and a source of humour and laughter, while folkloric representations of the devil include those in which he is portrayed as a dupe or a buffoon¹¹. The ability to laugh at human flaws and transgressions, in order to expose and ridicule them, but also to provide balance against the horrible array of punishments threatened at sinners and those who fall away from religion and faith, seems to lie at the core of human culture. Laughter provides a welcome outlet for human anxieties, so it seems only natural that it should so frequently be coupled with matters of religion, which itself seeks to explain the world to people and provide an illusion of a structured, logical world.

¹⁰ Unlike the Devil from popular folk tales, Hausburg sleeps through the night until the first crow of a rooster, rather than flee at the sound.

¹¹ For more on this, see Garry – El-Shamy 2005. The link between laughter and horror may seem counterintuitive, but it actually works in the opposite sense as well: the comical can be horrific and provoke dread, as evidenced by Stephen King’s *Pennywise the Clown*, and the very common fear of clowns more generally.

The two novels analyzed here testify to the fact that the link between humour and religion need not be a fraught one. Both novels seek to break down various established dichotomies, of good and evil, the divine and the infernal, the divine and the human, heaven and hell, and provide more complex and nuanced readings of human nature and its relationship towards religion and faith. In *Good Omens*, Gaiman and Pratchett use a note of light-heartedness to show the value of taking serious matters a bit less seriously, and assert the basic belief in the goodness of humanity, while Novaković's *Fear and Servant* provides an entertaining vision of a relatable, humanized Devil, while mounting a challenge to entrenched religious, national and political dogmas. Ultimately, both narratives illustrate the value of a *story* – and what are history and religion if not stories themselves – in structuring human experience and making sense of heaven and hell alike.

REFERENCES

- Anon. Pratchett & Gaiman: The Double Act. (an interview with Terry Pratchett and Neil Gaiman). *Locus: The Magazine of the Science Fiction & Fantasy Field* 392, March 1991. <https://www.locusmag.com/2006/Issues/1991_Gaiman_Pratchett.html> 3 October 2021.
- Bacon, Francis. *The Essays*. London: Penguin Classics, 1985.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications, 2005.
- Borges, Jorge Louis. The Garden of Forking Paths. Translated by Donald A. Yates. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1964, 19–30.
- Dr. Seuss. *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish*. New York: Random House Beginner Books, 1988.
- Flood, Alison. Thousands Petition Netflix to Cancel Amazon Prime's *Good Omens*. *The Guardian*. 20 June 2019. <<https://www.theguardian.com/books/2019/jun/20/petition-netflix-cancel-amazon-prime-good-omens-christian-neil-gaiman-terry-pratchett>>, 3 October 2021.
- Gaiman, Neil. *The Official Neil Gaiman Tumblr*. 13 September 2013. <<https://neil-gaiman.tumblr.com/post/61158140198/our-local-priest-says-good-omens-is-in-his-top-5>>, 3 October 2021.
- Garry, Jane, El-Shamy, Hasan, eds. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Armonk and London: M. E. Sharpe, 2005.
- Gordić Petković, Vladislava. Gender as the Force of Character Change: When the Princess Met the Devil in Disguise. Biljana Mišić Ilić, Vesna Lopičić (eds.). *Challenging Change: Literary and Linguistic Responses*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 23–32.
- Haas, Lidija. Neil Gaiman: *Good Omens* Feels More Apt Now than it did 30 Years Ago. *The Guardian*. 24 May 2019. <<https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/neil-gaiman-interview-good-omens>>, 3 October 2021.

- Harwood, Ronald. *All the World's a Stage*. London: Secker & Warburg – BBC, 1984.
- Klapcsik, Sándor. Neil Gaiman's Irony, Liminal Fantasies, and Fairy Tale Adaptations. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 14: 2 (Fall, 2008): 317–334.
- McCabe, Joe. *Hanging out with the Dream King: Conversations with Neil Gaiman and his Collaborators*. Seattle: Fantagraphics Books, 2004.
- McGowan, Todd. *Only a Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Evanston: Northwestern University Press, 2017.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London – New York: Routledge, 1992.
- Novaković, Mirjana. *Fear and Servant*. Translated by Terence McEneny. Belgrade: Geopoetika Publishing, 2009.
- Novaković, Mirjana, Mičeta, Luka. Đavo se plaši Srbije. *NIN*, 2614 (1 February 2001): 41–42.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. Đavo ironije, ljubitelj priče. Nečastivi u romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga*. *Književna istorija*, 157 (2015): 75–100.
- Pratchett, Terry, Gaiman, Neil. *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*. London: Corgi Books, 2006.
- Schweitzer, Bernard. The Heresy of Humour: Theological Responses to Laughter. Gregory Erickson, Bernard Schweitzer (eds.). *Reading Heresy: Religion and Dissent in Literature and Art*. Berlin: De Gruyter, 2017, 135–144.
- Wagner, Hank et al. *Prince of Stories: The Many Worlds of Neil Gaiman*. New York: St. Martin's Griffin, 2008.
- Winterson, Jeanette. *The Passion*. London: Vintage Books, 2001.

Bojana Vujin
 Viktorija Krombholc
 Univerzitet u Novom Sadu
 Filozofski fakultet
 Srbija

DA LI JE VRAG ODNEO ŠALU: KOMIČNO, BOŽANSKO I BOGOHULNO
 U ROMANIMA *DOBRA PREDSKAZANJA* I *STRAH I NJEGOV SLUGA*

Rezime: Humor, kao antropološki fenomen, ali i osnova komedije kao žanra, oduvek je proučavan u sprezi sa prikladnošću, u zavisnosti od društvenog ili kritičkog konteksta određene epohe. Religija, naročito hrišćanstvo, na humor gleda s podozrenjem, u najboljem slučaju izjednačavajući ga s duhovnom radošću, a u najgorem posmatrajući ga kao jeres.

Ključne reči: apokaliptična književnost, bogohulno, božansko, *Dobra predskazanja*, đavo, humor, parodija, religija, *Strah i njegov sluga*.

Владимир Д. Папић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

БРИТАНСКО-СРПСКИ ПОРОДИЧНИ ЦИРКУСИ
(*Тајни дневник Адријана Мола (13¼ година)* Сју Таунзенд и
Ово је најстрашнији дан у мом живоју Јасминке Петровић)

Сажетак: Рад представља компаративну анализу романа за омладину британске ауторке Сју Таунзенд (1946–2016) и српске књижевнице Јасминке Петровић (1960), у којима се појављују ликови адолесцената Адријана и Страхиње, чији се породични животи заснивају на сличним проблемским језгрима: усамљености, неприлагођености, откривању сексуалности и телесних промена, напетом атмосфером код куће и у школи, првим тинејџерским заљубљивањима, брачним преварама, сукобима с ауторитетима, болестима и несигурностима које носе животне одлуке. Кроз специфичну дневничку форму, која нас води кроз сваки дан Адријановог живота од (последње четвртине) његове тринаесте до петнаесте године, као и „најстрашније дане” Страхињиног осмог разреда основне школе, ауторке су хуморно и психолошки истанчано приказале свакодневицу раних адолесцената.

Кључне речи: Сју Таунзенд, Јасминка Петровић, роман за тинејџере, књижевност за децу и омладину, англофона књижевност, српска књижевност, адолесценција, компаратистика.

Омладинску књижевност детерминише припадност њених читалаца раном адолесцентском периоду, односно „периоду коначног емоционалног и полног сазријевања младе особе”. Читалачка интересовања адолесцената су „разуђенија и у извјесном смислу префињенија, а практично укључују ’у игру’ сву тематику везану за актуелне проблеме тог узраста: свакодневни живот, емоционалну сферу, секс итд.” (Вуковић 2018: 43). Премда „adolесцентни воле ону литературу која гравитира свијету одраслих – и у погледу тематике, и у погледу сложености и обима” (Вуковић 2018: 44), нужно је извесно отуђење од света одраслих да би обрада тема које интересују адолесценте

била адекватна њиховој перспективи кроз коју разумеју свет и појаве у њему. Стога Сју Таунсенд (Sue Townsend) и Јасминка Петровић за своје романе бирају дневничку форму, кроз коју ће, на најинтимнији и најдиректнији начин које приповедање у првом лицу може да произведе, о својој свакодневици и проблемима који их муче, говорити њихови јунаци.

Припадајући дугој англофоној дневничкој традицији (од 17. века и дневника Семјуела Пипса, до *Дневника Брицејџ Цоунс* Хелен Филдинг и популарног дечјег серијала *Дневник шоњавка* Џефа Кинија, чији наставци још увек излазе), Сју Таунсенд 1982. године, за потребе радио-програма BBC-ја, пише кратке форме у којима се појављује лик Адријана (у првој верзији: Најцела) Мола, адолесцента који има 13 година (и $\frac{3}{4}$) и одраста током владавине Маргарет Тачер и у време венчања принчевског пара Дајане и Чарлса.¹ Од првог појављивања у својим „тајним дневницима” (које бисмо жанровски могли да одредимо као *young adult novel*), до последњег, осмог наставка објављеног 2009. године², прошло је скоро три деценије и свет у ком Адријан живи драстично је промењен, док су бриге које га окупирају такође постале „одраслије”.

Први роман Јасминке Петровић, *Ово је најстрашнији дан у мом животу*, објављен је 2006. године, када је она већ била афирмисана ауторка књига за децу и младе (*Школа*, *Бонион*, *Секс за њочетнике*). У 2020. години је на српском језику (у издању Креативног центра) објављено девето издање овог романа, уврштеног у додатни избор лектире за шести разред основне школе. Роман чини 25 прича, које (осим последње) почињу истом реченицом: „Ово је најстрашнији дан у мом животу!”. Прва двадесет и четири најстрашнија поглавља у Страхинином животу делују као дневничке белешке у којима се јунак овог романа исповеда и говори о ситуацијама са којима се сусретао у школи, на улици или код куће, док је последње, 25. поглавље написано у

¹ Роман је доживео завидну рецепцију међу публиком свих узраста (до краја 1985. продато је скоро два милиона примерака), а након радио-серијала BBC-ја, позоришних и телевизијских адаптација, *BBC News* га 2019. године проглашава једним од 100 најутицајнијих романа написаних на енглеском језику. *Тајне дневнике* је убрзо по објављивању Златко Црнковић превео на српскохрватски језик у библиотеци Хит Јуниор загребачког Знања. Преко две деценије се одломци из романа у Србији појављују као део гимназијске лектире на енглеском језику (Костић 2003), док је од школске 2021/22. године сврстан и у изборни део програма наставе и учења из Српског језика за осми разред основне школе, а проучава се и у основношколским програмима земаља региона (Црна Гора, Хрватска). Иако је *Тајни дневник* већ тумачен са методичког становишта (Тодоров 2010), а његова тема сродна роману Јасминке Петровић, они се не читају у истом разреду и стога дубље компаративно повезивање ових двају романа на нивоу основношколске наставе матерњег језика није омогућено, нити до сада разматрано.

² Адријан се у кратким одломцима накнадно појављује и 2011, симболично, коментаришући венчање принца Вилијама и Кејт Мидлтон.

форми писма, које на јутро најлепшег дана у свом животу шаље симпатији, Маши. За разлику од Сју Таунзенд, Јасминка Петровић није претендовала на писање серијала који би пратио даљи живот Страхиње Ж., али форма овог романа даје могућност његовог додатног проширивања појединачним епизодама.³

Адријан и Страхиња су аутсајдери, индивидуалци који у преломним годинама живота покушавају да се снађу у свету одраслих у који нагло ступају. Иако обојица теже усамљеничком животу, детерминишу их теновске предиспозиције расе, средине и момента. Комплексна породична ситуација јесте један од централних проблема оба романа. Мајке су оне које покушавају да науче „како спасити сопствени живот”, док материнска фигура доминира у романима Сју Таунзенд, почевши од цитата који за мото романа (пре)узима из *Синова и љубавника* Д. Х. Лоренса. У првом делу серијала о Адријану Мољу, његову мајку Полин упознајемо као жену у касним тридесетим годинама, незапослену и незадовољну брачним партнером, која тежи бегу од суморне реалности британске ниже средње класе с почетка осамдесетих година XX века. Стога *Тајне дневнике Адријана Мола* можемо сматрати и делом које приказује *zeitgeist* Уједињеног Краљевства за време владавине *челичне леги*. Борбу за то који родитељ *неће* добити старатељство над наивним Адријаном, који (поред оца) једини не схвата да је мајка у љубавничком односу са комшијом – господином Лукасом (ког супруга оставља јер је постала лезбејка), Полин покушава да оправда ставом „да је за неке жене брак као да су у затвору”. Адријан сматра да је његова мајка *йомало мелодраматична* јер „брак уопште није као да си у затвору! Жене пуштају напоље сваког дана да иду у куповину и слично, а доста њих иде и на посао.” (Taunzend 2003: 49). Полин је приказана као (вишеструка) грешница и покајница, коју изједа кривица због напуштања породице када Адријан добије упалу крајника. И мајка и очева љубавница Дорин с Адријаном разговарају као са одраслом особом, која разуме њихове недаће. Стога Полин у тренуцима самоспознаје Адријану препоручује „књиге које ти промене живот” – *Горгоси* и *йреграсуду* Џејн Остин (која би могла да напише и нешто модерније), *Женској евнуха* Џермејн Грир (након чијег прелиставања Адријан добија прву полуцију) и *Друји йол* Симон де Бовоар, коју Адријан дефинише као „још једну књигу о сексу” (Taunzend 2003: 43).

Страхињина мајка у време када упознајемо њихову породицу „ради само две ствари: иде по кући и плаче. Некада је држала часове есперанта, али су је сви ђаци напустили. Паметни људи! Немају друга посла него да уче

³ У жеку пандемије вируса корона, крајем априла 2020, на Јутјуб каналу Креативног центра је објављен специјални наставак романа назван *Страхиња и корона*: <https://www.youtube.com/watch?v=2ljaSxlE1Kg>.

вештачки језик који се не говори ни у једном народу. Осим што је есперантиста, моја мама је и лезбејка.” (Петровић 2010: 9). Хумористичне моменте у којима Страхиња преглед дојки у ком учествује и комшиница Мира погрешно схвата као мајчино *лезбејство*, Јасминка Петровић искориштава да укаже на проблеме савременог друштва, међу којима своје место налази и рак дојке (у роману се испоставља да га Страхињина мајка ипак нема). С друге стране, она је представљена као (претерано) брижно и хистеријично створење које (из најбоље намере) нема слуха за проблеме и осећања своје деце. Спремна је да заљубљивање замени за припадност секти, а уместо дигиталног фото-апарата, Страхињине потребе види у скупом карираном џемперу који ће носити на промоцији очеве књиге.

Ликови очева су у романима Сју Таунсенд и Јасминке Петровић приказани као слаби маскулинитети, које су животне околности *иpеиазиле*. Адријанов отац, Џорџ Мол, продавац ТА пећи који добија отказ и постаје напуштени супруг, приказан је као жртва серије несрећних догађаја. Син га дефинише као симуланта, који своју тугу утапа у цину и цигаретама, као и краткотрајној романси са распуштеницом Дорин Слејтер (која „нема ни сисе ни дупе”). За представу о *стабилности* његовог карактера важан је и тренутак у ком Адријан сакрива све жилете у кући, да отац не би извршио самоубиство. Џорџ је под пресудним утицајем мајке Едне, којој није јасно због чега њена снаја Полин *ама баиш никад* није обукла ниједан џемпер од чисте синтетике, које јој је поклањала сваког Божића. Една Меј Мол је једина јака и делатна личност у Адријановој породици, спремна да плати рачун за струју коју су породици Мол исекли због неплаћања и да преваспита школског насилника Берија Кента који изнуђује новац од Адријана. Као што се ситуација у породици Адријана Мола стабилизује (првим од многобројних) помирења његових родитеља, тако се и страсти у Страхињиној породици смирују када се преброде каријерне и здравствене опасности.

Криза Страхињиног оца на почетку романа бива представљена у складу са унутрашњим превирањима разочараних средовечних „поштењачина” у доба транзиције:

Одакле да почнем? Од тате? Шта да пишем о њему? Како је дао отказ пре годину дана јер се разочарао у новинарство, у колеге и у свог кума и уредника Васу Тасића? Како је у знак протеста престао да се шиша и брије и како личи на чудо? Хвала богу, не излази из куће па ме не брука. Али зато по цео дан пише роман. И то на мом компјутеру. (Петровић 2010: 6–7).

Депресија у коју је запао Страхињин отац, помешана са мајчином бригом за здравље, сестрином опсесијом математиком и неизбежним и досадним Томиславом с којим је у вези, Страхињин живот чине неподношљивим.

Стога он велики део времена проводи ван куће, безуспешно се трудећи да не западне у неку невољу. Драматична ситуација се у првој половини романа делимично разрешава – када наставница српског упозна његове родитеље, почиње нова етапа њиховог породичног живота. Наставница и њен супруг, Мравојед, власник издавачке куће, оца извлаче из депресије објављујући његов роман *Ошкривање ѿајни*, а мајку тражећи од ње часове есперанта. За разлику од Адријана који увек погрешно претпоставља да његови родитељи не чине превару, Страхињи анксиозност не дозвољава да прихвати да његов отац нема аферу са наставницом српског (у коју је Страхиња на почетку и сам био заљубљен). Ипак, пословни и пријатељски спој два брачна пара доводи до тога да се отац ошишао и обријао, па сад изгледа као *ѿлисиа* и облачи црно одело уместо доњег дела тренерке и горњег дела пицаме. Коначно, на промоцији очевог романа, Страхиња своје родитеље учи важну животну лекцију, да се од проблема не бежи, већ се с њима суочава.

Својеврсни део породичног циркуса у животима Адријана и Страхиње чине и старци са којима проводе слободно време. Следећи своје новогодишње одлуке, којима и започиње дневник, Адријан се у школи пријављује као волонтер групе Добри Самарићани. Адријану тада припада *маѿори комуњара* Берт Бекстер, који „није никакав симпатични пензионер! Пуши, пије и има вучјака по имену Сабља.” (Таунзед 2003: 26). Ипак, његов витализам, упркос деведесетој години живота и нимало завидном здравственом и имовинском стању, подстиче Адријана у развоју сопствене личности. Берт је спреман да живи, воли и ужива у ситним задовољствима. У Страхињином животу се појављују комшиница Гвозденка и деда Здравко. Гвозденка, прототип наѿакбабе, убеђене да је Страхиња наркоман који баца шприцеве под њен прозор, у контрасту је са Здравком, ког Страхиња, током једног од најстрашнијих дана у свом животу, спречава да скочи с Бранковог моста. Позитивне промене у Страхињином животу управо настају са упознавањем деда Здравкове породице, ћерке Леле и унукe Маше, која се Страхињи испрва гади, а касније постаје његова прва љубав.

Спознаја емотивног и сексуалног живота важан је догађај за сваког адолесцента. Насупрот Страхињиним наивним представама о томе „да су длакаве жене добре за секс” (Петровић 2010: 21), Адријан сексуалност спознаје кроз књиге (као и часопис *Велике и једре*). Опседнут мерењем „своје стварчице”, Адријан престаје да буде дете и одлучује да собу облепљену тапетима с ликом „јебеног Нодија”, прекречи у црно да би тиме доказао интелектуалну димензију своје личности. За оба јунака интелект је уско повезан са сексуалношћу и представља неодвојив део социјалне афирмације и *лајфсѿајла* којим ће жељена партнерка бити привучена. Страхиња сматра да би морао да добије Нобелову награду да би се наставница српског удала

за њега, док Адријан прима веома афирмативна писма у којима ВВС одбија његове песме. За Адријана је лектира посебно важна и у њој се, поред помених маминих препорука, налази све од *Неће коже*, *Порекла вршиа*, *Животињске фарме* (након које почиње да бојкотије свињетину сваке врсте), *Човека са њоводеном маском*, *Тешких времена*, *Чекајући Годоа* (где га бескрајно забављају имена ликова), *Беја из дејиништва*, па до *Пројреса*, *којезистенције* и *интеликтуалне слободе* Андреја П. Сахарова и *Воденице на Флоси* „од неког типа по имену Џорџ Елиот” (Таунзед 2003: 93). Страхињин и Машин и Адријанов и Пандорин љубавни однос обележавају препреке. Насупрот несређеним Машиним породичним односима због мајке која губи посао и оца који се из Канаде јавља како чека дете с неком фризерком Рускињом, брак Пандориних родитеља Ивана и Тање (које Адријан сматра руским шпијунима), бар привидно делује складно, мада детерминисано заједничким политичким програмом. На почетку Адријановог и Пандориног познанства, она улази у везу с његовим најбољим пријатељем Најцелом, док Маша једноставно иритира Страхињу. Зближени несређеним ситуацијама, кажњавањем Адријана због ношења црвених чарапа и болешћу Берта Бекстера, односно претученим Страхињом ком су хулигани украли бицикл, долази до стабилизовања односа ова два тинејџерска пара.

Поредећи ликове вршњака Адријана Мола и Страхиње Ж., осим проблема у школи (са насилницима, ауторитетима и професионалном оријентацијом), телесних промена (бубуљица, првих маља и откривања сексуалности) и жеље да се *не* буде као и сви други, доминантну перспективу заузимају и комплексни породични односи. Фигуре мајке (која током самопотраге запоставља Адријана толико да му не обезбеђује ни довољну количину витамина С, а Страхињину хипохондрију успешно поспешује), слабих очева (који наизглед свој живот враћају у ред), јавља се и старачки витализам у ликовима Берта и Здравка, који симболично ступају у породицу, са свим својим проблемима. Насупрот усамљености и интелектуализацији сопственог живота, стају прва заљубљивања, која додатно компликују бивствовање тинејџерских јунака у свету и проширују њихове *йородичне циркусе*.

ЛИТЕРАТУРА

- Вуковић, Ново. *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица: Матица српска – друштво чланова у Црној Гори, 2018.
- Костић, Веселин. *Енглески језик – лектира за гимназије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Петровић, Јасминка. *Ово је најсјаишнији дан у мом живоју*. Београд: Креативни центар, 2010.

Таунсенд, Сју. *Тајни дневник Адријана Мола (13¾ година)*. Београд: Лагуна, 2003.
 Тодоров, Нада. *Тајни дневник Адријана Мола (13¾ година)* као методолошко-методички изазов. *Савремена књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет, 2010, 189–202.

*

Drabble, Margaret (ed.). *The Oxford Companion to English Literature*. New York: Oxford University Press, 2000.

Vladimir D. Papić
 University of Novi Sad
 Faculty of Philosophy

BRITISH–SERBIAN FAMILY CIRCUSES

(*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13¾* by Sue Townsend and
This is the Scariest Day in my Life by Jasminka Petrović)

Summary: The paper presents a comparative analysis of the young adult novels by British author Sue Townsend (1946–2016) and Serbian writer Jasminka Petrović (1960), in which the characters of adolescents Adrian and Strahinja appear, whose family lives are based on similar problem cores: loneliness, maladaptation, the discovery of sexuality and body changes, the tense atmosphere at home and at school, the first teenage love affairs, conflicts with authorities, diseases and personal insecurities. Through a specific diary form, which takes us through every day of Adrian's life from (the last quarter) of his thirteenth to fifteenth year, as well as through the „scariest days” of Strahinja's eighth grade of elementary school, the authors humorously and psychologically refined present the everyday life of early adolescents.

Keywords: Sue Townsend, Jasminka Petrović, young adult novel, literature for children and youth, Anglophone literature, Serbian literature, adolescence, comparative studies.

Аријана Лубурић Цвијановић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

„ТАМНА СТРАНА МЕСЕЦА”: О ДАЛЕКОЈ ОБАЛИ КАРИЛА ФИЛИПСА

Сажетак: Роман *Далека обала* је прво дело познатог прозног и драмског писца Карила Филипса које је преведено на српски, у издању Културног центра Новог Сада и Партизанске књиге. Овај текст се бави значајем Филипсовог стваралаштва и актуелношћу романа *Далека обала*, који приповеда о наличју глобализованог света: о опстанку расне и родне дискриминације, маргинализацији непривилегованих миграната, еџизму, насиљу, те осећајима изолованости и усамљености. Текст садржи и скраћен транскрипт разговора са Карилом Филипсом у оквиру 14. међународног фестивала прозе Прозефест 2020.

Кључне речи: *Далека обала*, интервју, Карил Филипс, превод.

Нови језик, нова култура

Карил Филипс је реномирани прозни и драмски писац, аутор документарне прозе, документараца за радио и телевизију и два филмска сценарија, као и професор на Универзитету Јејл. Добитник је бројних књижевних награда и признања, међу којима су Џејмс Тејт Блек меморијал за роман *Crossing the River* (1993), који се нашао и у ужем избору за Букерову награду, и награду за писце из земаља Комонвелта за роман *Далека обала* (2003), који је такође номинован за награде Букер и ПЕН/Фокнер. Филипса најчешће представљају као британског писца карипског порекла јер се инсистирањем на његовом карипском пореклу покушава нагласити оно што је суштински обележило његов опус. Реч је о писцу чије дело на различите начине повезује колонијализам и његово наслеђе, робовласништво, трговину робљем и савремене видове расне дискриминације, афричку и јеврејску дијаспору, расно и родно

* alcvijanovic@ff.uns.ac.rs

угњетавање, обескорењеност и усамљеништво. Другим речима, његово стваралаштво прати историје робова и њихових потомака, трговаца робљем, афроамеричких затвореника шездесетих година у Америци, Јевреја у Млетачкој републици, жртава Холокауста, белопутих Енглескиња у малим, конзервативним срединама и имиграната у непријатељској атмосфери савремене Британије. Све те прекинуте, раштркане историје, животе и идентитете одражавају фрагментарне структуре, понекад толико дисперзивне да их читалац не би дефинисао као романе да испод наслова не пише управо то, роман. Повлачењем паралела између различитих историјских контекста кроз обиље заједничких тема и мотива, Филипс не настоји да описана искуства изједначи. Свако од њих посматра у његовој особености и кроз тегобне животне приче малих људи настоји да укаже на поражавајућу историјску константу: маргинализација, дискриминација, прогон и насиље мењају контекст и мету, али опстају.

Управо то нам поручује роман *Далека обала*, који је прво Филипсово дело преведено на српски језик, у издању Културног центра Новог Сада и Партизанске књиге 2020. и преводу Игора Цвијановића и Аријане Лубурић Цвијановић. *Далека обала* је контрапунктна приповест о једном афричком имигранту који, бежећи пред ужасима грађанског рата, илегалним путем доспева у Енглеску у потрази за азилом, новим идентитетом и новим животом, и једној професорки клавира у принудној пензији која се повлачи пред бројним професионалним и приватним неуспесима због којих емотивно и психички пропада. Попут већине Филипсових романа, *Далека обала* наизменично ниже перспективе главних јунака чија се поглавља међусобно допуњују и заједнички граде слику о њиховим животима и окружењима. Соломонова поглавља бележе сурове појединости грађанског рата и бекства у Европу, као и потешкоће и опасности илегалног боравка у Енглеској, где добијање папира не подразумева прихватање. Доротина поглавља нуде коментар на промене у енглеском друштву које Соломоново присуство доказује, друштву чијим се космополитским стремљењима у овом роману супротстављају расизам и насиље. Насиље које Соломон доживљава као расно *грујо* пандан је оном које Дороти доживљава као жена. Иако њој не прети смрт, и она доживљава одређену врсту прогона на личном и професионалном плану. Из читавог низа неуспелих, дисфункционалних односа и веза обележених несигурношћу, преваром, издајом и осећајима изневерености или кривице, Дороти излази емотивно и психички разорена. То је, међутим, не лишава проницљивости и способности да до сржи оштро критикује појединце и читаво друштво. Јер, *Далека обала* није само роман о двоје усамљеника који налазе привремену утеху у кратком површном пријатељству, него и роман о нацији. Приче Соломона и Дороти спадају у потиснуте наративе о нацији који разоткривају наличје мултикултурног,

мултиетничког и мултирасног савременог британског друштва. Зато није случајно што Филипс радњу романа смешта у мало место уместо у простор културно, етнички и расно шароликијет и, бар наизглед, толерантнијет великог града. У малом месту, несвесном сопствене нетолерантности и насилности, на површину излазе жеља за очувањем хомогеног националног идентитета, који је неодржив, и нетрпељивост према свему што тај идентитет нарушава. Преплитањем Соломонове и Доротине приповести, Филипс разграђује илузију да у савременим друштвима владају расна и родна једнакост јер мушка и женска, имигрантска и староседелачка, аутсајдерска и инсајдерска перспектива овде одсликавају туробну друштвену реалност коју Дороти пригодно назива „тамном страном месеца”.

Том формулацијом Дороти потврђује и значај овог романа данас када свакодневна дешавања преиспитују илузију да живимо у пострасном, и уопште толерантном, друштву. Да је Гејбријелова/Соломонова прича горуће питање потврђује #BlackLivesMatter, који је од покрета основаног 2013. прерастао у глобалну организацију, а настоји да подигне свест о расној дискриминацији и супротстави се насиљу на расној основи. Гејбријелово/Соломоново искуство у Енглеској указује на још један важан проблем савременог света. У доба када глобализација и технологија стварају утисак да су и највеће дистанце лако премостиве, бар за привилеговану мањину, раздаљине никад нису биле веће за непожељне дошљаке, избеглице, раднике на црно и све остале чије се присуство доживљава као претња. Мигрантска криза у последњих неколико година на видело је изнела депримирајуће одсуство људскости, наговештено у *Далекој обали*, чији су поражавајући симбол оградe од бодљикаве жице. Ништа мање актуелна није ни Доротина прича у време када се уводе закони који криминализују абортус и у свету у ком, по истраживањима Светске здравствене организације, педесет посто људи дискриминише и стереотипизује старије људе. Тематизовањем расне и родне дискриминације, Филипсов роман указује где је и како људскост заказала, крчећи простор за разумевање, толеранцију и неговање потребе да другост доживимо као подстицајну а не проблематичну. Релевантност *Далеке обале* коначно потхрањују и теме изолованости и усамљености са којима се читалац, ма где био, неизоставно поистовећује у доба принудне изолације изазване пандемијом вируса Covid-19. На крају, значај овог романа и његовог превода на српски лежи и у прилици коју нуди читаоцу да разуме фине нијансе родне дискриминације на језику који неретко не препознаје род, проблематику ејџизма у друштву које се старим људима обраћа снисходљиво и без много поштовања, и расне дискриминације у доминантно белачком контексту који људе етикетира на основу припадности изван онога што се доживљава као норма, била она етничка, национална, сексуална или нека друга.

ИНТЕРВЈУ СА КАРИЛОМ ФИЛИПСОМ (Прозефест 2020)

Разговор водили Аријана Лубурић Цвијановић (Филозофски факултет у Новом Саду) и Душан Вајагић, Бојана Милосављевић и Исидора Новаковић (Гимназија „Јован Јовановић Змај” у Новом Саду)

АЛЦ: Кад размишљам о вашем делу, замишљам вас као медијума, некога са изузетном способношћу да призове гласове из разноврсних контекста. Гласове робова и њихових потомака у савременом свету, трговаца робљем, припадника јеврејске дијаспоре, белкиња у опресивним срединама, илегалних имиграната у непријатељским земљама домаћинима. Сви они потичу из веома различитих места и временских тренутака. Реците нам нешто о тим гласовима и ономе што их повезује.

КФ: Мислим да ниједан аутор заправо не зна одакле гласови у њиховим романима или драмама, ако пишете драме, не зна одакле ти измишљени гласови долазе. Мислим да у мом случају, кад бих покушао да рашчланим зашто ми се јављају толики различити гласови, то бих онда и радио, то би био мој посао, да схватим то, да деконструишем себе и схватим зашто сам такав какав сам. Али то остављам другима. Постоји велики број веома озбиљних и посвећених универзитетских професора који црпе велико задовољство из разматрања књига и настојања да схвате шта су писци желели да ураде, или да схвате нешто из пишевог живота и његовог односа према делу. Углавном се не бавим превише тиме одакле долазе ти гласови или зашто ми се јављају, а закупа ме нада да ће се још гласова јавити.

АЛЦ: Многи од тих гласова припадају људима који су искусили непривилеговане видове миграције. Та преокупација је делом аутобиографска будући да сте и ваши преци и ви искусили миграцију. Можете ли нам рећи нешто о миграцији и другим свеprisутним темама у вашем стваралаштву?

КФ: О томе знам понешто јер писци обично раде две ствари. Не свесно, али ако застану и размисле, писци користе сами себе као извор материјала. Аутобиографски токови живота наћи ће начина да се преточе у дело. Друга ствар је, наравно, то што смо социјална бића. Не живимо у изолацији, живимо у друштвеној и политичкој историји свог времена, друштвеним и политичким историјама својих земаља, и од тога не можемо побећи. Зато мислим да материјал долази из личног извора, али и из освртања око себе и тога што постојимо као социјална бића. За неког као што сам ја, ко је дошао у Британију као беба, с Антила, са Кариба, ко је био мигрант и пре него што је проговорио и проходао, мигрант у новој, хладној земљи у којој сам одрастао осећајући се помало као аутсајдер, очигледно је било да ће то искуство пронаћи пут до мог дела. Али такође сам одрастао у земљи чија су искуства, мислим од краја Другог светског рата, била изузетно значајна, не

само у погледу трансформације Британије у мултирасну и мултикултурну земљу. Британија се придружила Европи, Европској заједници, сада напушта Европску унију, Британија је изгубила царство, односно, тврди да је дала независност одређеним земљама, али будимо искрени, изгубила је царство. Те огромне политичке и друштвене промене у Британији такође су нешто о чему размишљам и пишем. И у личном и у ширем социјалном смислу, питање миграције, преласка граница, одласка у другу земљу, власти трансформације, наде у бољи живот за децу, трагања у историји за одговорима на питање зашто је до миграције уопште морало да дође, све то је морало да нађе пут до мојих дела.

АЛЦ: Те теме и тектонске промене о којима пишете, како на личном нивоу тако и на нивоу нације, па и практично читавог света ако говоримо о империјализму, делом су утицале на ваше структуре. Делују бар делом одговорне за раштркане, фрагментарне структуре које користите. То се понекад приписује и утицају музике. Шта вас инспирише да стварате и користите такве структуре?

КФ: Ако пишете о миграцији, о неопходности учења новог језика, сучавања са различитим религијама, сусрета са различитим врстама хране у новој земљи где не можете у потпуности да дочарате ко сте јер људи не разумеју свет из ког сте дошли; ако сте, као ја, дете које је одрасло у Енглеској, где није било бака и дека – ја их никад нисам упознао – све то указује на дисконтинуитет. Постоји некакав процеп. Ништа не тече глатко код миграната јер непрестано покушавају, готово као код слагалице, да склопе свој идентитет од делића историје, онога што су чули од родитеља, онога што им кажу у школи, онога што им не кажу у школи, нечега што им власт говори, нечега што им говори неко у школском дворишту, што неће увек бити пријатно. Покушавате да направите некакав пачворк који је као слагалица вашег живота. Мислим да структуре које бирам условљавају такви дисконтинуитети, како их називам, који су доказ пишчевог мигрантског живота. Музика је очигледно друга форма која ме занима јер у музици постоји сличан елемент, дисконтинуитет, без обзира да ли је реч о класичној музици или поп музици. У њој постоје рефрени, одједи, заједнички рефрени који се понављају. Она не полази од идеје почетка, средине и краја него хармонично спаја дисконтинуитете. Зато је музика за мене одувек била занимљива форма за разматрање, коју сам имао на уму приликом осмишљавања структура за приче.

АЛЦ: Поменули сте дисконтинуитет. Дисконтинуитет карактерише и *Далеку обалу*. Гласови у *Далекој обали* део су вашег хора заједничког сећања који се појављује у роману *Crossing the River*. Овај роман је контрапунктна приповест, где различита поглавља приповедају различити ликови. Фрагментаран је а кохезиван, а поменута поглавља причају тешку причу о губитку

и напуштености. Да ли бисте нам рекли која је основна идеја овог романа и у каквој је он вези са вашим осталим делима?

КФ: Повезан је с осталим делима јер, као већина писаца, мислим да пишем само једну књигу. Мени се чини као да је све то једна иста ствар јер се стално враћате истим темама. Појављују се други ликови и други заплети, али је тематска преокупација увек иста у извесној мери, а то је идеја припадања и усамљености која може да се јави, да завлада људским животима ако не комуницирамо једни са другима. Када се друштво коренито мења, људи се често нађу у нескладу са њим. Једног дана можете бити у складу са својим друштвом, а онда се следећег дана осећате као да изненада не припадате. Даћу вам конкретан пример. 11. септембра 2001, када се догодио напад на Светски трговински центар у Њујорку, ја сам био тамо, живео сам у Њујорку. Ако сте тада били амерички држављанин чија је вероисповест ислам, а било је на стотине хиљада таквих људи, 11. септембар је био добар тренутак да будете амерички држављанин и осећали сте да сте у складу са својом земљом. После тог ужасног догађаја, дошло је до пораста исламофобије и амерички муслимани су 12. септембра изненада осетили као да су у нескладу са том земљом. Због политичких и друштвених промена у земљи, осетили су се као да ту не припадају. Тиме преопширно желим да кажем оно што прва реченица романа *Далека обала* поручује: „Енглеска се променила.” У очима великог броја људи, Енглеска се јесте променила. Као што сам рекао, нема царство, више није хришћанска земља, или није сасвим хришћанска, више није земља где живе само белци, сада у њој има смеђих и црних лица, више није махом, у теорији, патријархално друштво у ком су мушкарци у неоспорно надређеном положају јер је било неколико премијерки, што је веома важно у тако патријархалној земљи. Дакле, истина је, Енглеска се променила и због тога је то прва реченица. Особа која осећа да се Енглеска променила је пензионисана професорка која живи у малом селу и покушава да се помири са разним необичним променама у свом животу у том селу. И само село се променило јер је некада било веома конзервативно, а сада су у њему изграђене нове куће и настанили су се нови људи. Један од тих придошлица је Африканац. Она из своје изолованости и он из своје – роман је суштински о њима – покушавају да остваре комуникацију. Они су комшије и отеловљују потешкоће у међусобној комуникацији јер обоје осећају да су се земља или дом који препознају променили. Понекад је потребан херојски напор чак и да само поздравите некога ко не изгледа као ви. Роман је, у суштини, о томе.

АЛЦ: Да ли бисте нам прочитали један одломак из романа како бисмо осетили о каквим променама је реч и о каквом покушају комуницирања?

КФ: Прочитаћу вам први пасус. Онај што почиње реченицом коју сам управо цитирао. Реч је о ситници, о имену села. Као што сам рекао, само име

указује на класне промене, што је веома важан показатељ припадности и идентитета, посебно у британском друштву. Уз изградњу нових кућа долазе и одређени снобизам, надобудност и ексклузивност који су део промена, а промена је много.

Енглеска се променила. Данас је тешко рећи ко је одавде, а ко није. Ко припада, а ко је странац. То узнемирава. Непријатно је. Пре три месеца, почетком јуна, доселила сам се овде у ово ново насеље Стоунли. Ником од староседелца у селу, изгледа, није пријатно због термина „ново насеље”. Стоунли једноставно зову „нове куће на брду”. Ипак су наше куће смештене на ободу Вестона, села које ће се тешко одрећи свог имена и идентитета јер је неки инвеститор нашао начин да на брзину заради коју пару тако што ће подићи неколико приземних двојних кућа, испред њих забити улични фењер и назвати то „Стоунли”. Кад ме неко пита, само кажем да живим у Вестону. Сви то раде, осим једно или двоје који инсистирају да у својој адреси напишу „Стоунли”. Поштар ми је рекао да „Вестон” додају као нешто чега су се накнадно сетили, као да оно прво цивилизује ово друго. Био је изнервиран и желео је да ме обавести како је некада давно постојала иницијатива да се име Вестон преиначи у Маркет Вестон, али се та идеја није примила. Жарко је желео да схватим да је све у реду с Вестоном, а кад је једном кренуо, било га је тешко зауставити. То се десило прошле недеље кад је морао да покуца на врата јер је донео пакет који није могао да прође кроз прорез на поштанском сандучету, а рекао је да не би да га згњечи (Никад не знате шта је унутра, зар не, мила?). Рекао ми је да су му из главне поште поручили да прецрта име „Стоунли” на свакој коверти на којој је написано. Кад би се испоставило да су станари поновили преступ, требало је да их уљудно подсети да живе у Вестону. Али, рекао ми је да мисли да не би био кадар да то учини. Заправо, ако они желе да живе у свету маште, ко је он да их у томе спречава? Није то рекао свом шефу, наравно, јер би га то коштало посла. Истог трена, на лицу места.

Чак и у додељивању имена месту постоји доживљај промене, тензије, немира због питања колико отмено звучи. Кад роман почне да се одмотава, питање природе промена у Енглеској постаје далеко компликованије и има везе са расом, миграцијом и припадношћу.

АЛЦ: Мала места, а овај роман је смештен у мало место, а не у велики град, као да се више опиру променама. Сведоци смо многих промена, посебно у последњих годину дана. Колико је, по вама, релевантан овај роман данас кад смо принуђени да живимо у изолацији, а изолованост заузима значајно место у роману, дешавају се убиства и протести у Америци, па и широм света, и годинама смо у европској мигрантској кризи? Колико је, по вама, овај роман релевантан управо у овом тренутку?

КФ: Мислим да је релевантан. Ако покушате да предузмете нешто поводом комуницирања и ослобађања од ужаса због повлачења у један веома скучен есенцијалистички простор који сугерише да је мој идентитет фиксан и представља само једно, знате да је веома важно да комуницирате и схватате да је идентитет увек флуидан и мења се. Схватате да морамо да разговарамо. Оно што се дешавало у последњих годину дана, осећај да смо одсечени једни од других, дубоко нас узнемирава и може се ублажити само оним што управо радимо, разговором преко Зума или телефона. Када не можете да се слободно састанете с људима лицем у лице, почнете истински да осећате ужас изолованости, који људи свакако осете некад у животу. Многима је тешко да се ослободе осећаја изолованости јер им он пружа некакву сигурност, стварајући утисак да је ово то што јесам и свет око мене се можда мења на овако необичан начин, али ја се просто нећу променити с њим него ћу се држати онога што сам. Мислим да роман покушава да поручи, као што многи други романи, писци и коментатори то чине, да морате да скупите храброст, да се усудите да замислите, да комуницирате са другима који можда нису као ви или су другачији од вас у извесном смислу, а чији свет можете да делите, ако уложите време и труд да иступите из тог скученог простора који прети животима свих нас.

ДВ: Желео бих да се усредсредим на аспект писања. Књига прати Гејбријела и Дороти и мени су се учиниле занимљивим управо те промене у перспективи, у Гејбријеловој и Доротиној тачки гледишта. Да ли бисте могли да нас проведете кроз свој процес размишљања? Зашто сте мењали перспективе и какав утицај је то имало на књигу?

КФ: Да сам писао само са, рецимо, Доротине тачке гледишта, никад не бисте потпуно разумели сву људскост приче оне друге особе. Једна од ствари које проза може да учини јесте да нас пренесе у животе других људи. То је саставни део великих моралних императива књижевности. Она нам дозвољава да се отиснемо од себе и уђемо у животе других људи. У томе је, по мени, значај прозе. Она представља снажну силу отпора разноврсним непријатним средствима ограничавања мисли. Када се усудите да замислите животе других људи. Мислим да је то посебно важно сада када има толико друштвених медија којима дозвољавамо да утичу на нас. То је у суштини нарцисоидно. Мислим на Фејсбук или логовање на било који сајт који вас одмах препознаје и каже: „Хеј, Боби. Лепо је што си се вратио. Мислим да ће ти се свидети ово. Пратио сам те...” Ствара се утисак да сте ви најважнија особа на свету. А проза каже да морате на тренутак да оставите по страни то што јесте и упустите се у однос са другим људима. У овом роману сам управо то хтео да учиним. Дороти није у стању до краја да замисли ко је тај човек јер су његова искуства толико другачија од њених. Истовремено, једини начин да представим његово искуство јесте да се сасвим пребацам на његову тачку

гедишта. Слично томе, ни Гејбријел неће моћи сасвим да замисли животно искуство те даме, Дороти, и оно што се њему можда чини као мање глобалне и мање апокалиптичне бриге, јер њене бриге су врло локалне. Тичу се предавања, њене сестре, њене породице. Али ми као читаоци можемо да видимо да су путовања на којима су се обрели за обоје изузетно важна. Емотивна и физичка путовања. Иако је Доротино путовање „мало”, и оно је нека врста миграције. Чини ми се да ми промене тачке гедишта омогућавају да читаоцу пружим прилику да појми све достојанство оба ова живота уместо да види само један живот, Гејбријелов живот, њеним очима. Зато сам то учинио, да покушам да покажем како је неопходно да се трудом ослободимо онога што називам скученим есенцијалистичким просторима у којима смо заробљени. Као писац, могу то да учиним тако што ћу рећи: „У реду, сад идемо на његову тачку гедишта.”

ДВ: И сама структура је доста занимљива. Књига се не ослања на традиционалан формат поглавља него је подељена у пет целина и читаоцу у великој мери делује као ток свести. Да ли постоји припрема за такав роман? Како приступате његовом писању?

КФ: Кад разговарам са људима, са студентима који желе да постану писци, увек морам да их подсетим да лик има предност у односу на заплет. Не можете само да скицирате заплет и кажете „Деси се то, то и то”, и да онда то и напишете очекујући да ће књига функционисати. Нашу пажњу у књизи држи – говорим о књижевној прози, не о детективским романима и трилерима; нема ничег лоше у детективским романима и трилерима, али говорим о ономе што традиционално називамо књижевном прозом – нашу пажњу држи лик јер бринемо за ликове, размишљамо о њима, заинтересовани смо за њихове животе. То подразумевам када кажем да нас књига уводи у животе других људи. Веома је тешко написати роман, траје дуго и увек ћете тражити пречице. Од тога боли глава. Заробљени сте сами у соби. Сигуран сам да је слично вашем искуству као ученика кад пишете састав, али овај састав се пише око две године или три године. Дође вам да кажете „Доста!” Тражите пречице, наравно, а најлакша пречица је да се само усредсредите на оно што се дешава. Заправо, то вам не доноси роман. То доноси заплет. Покретачка снага романа је питање „Ко су ти људи?” Да пронађете њихове гласове и животе захтева неизмерно много времена и енергије. На то потрошим највећи део времена и тиме се највише бавим кад пишем роман. Не размишљам о темама, па чак ни о ономе што се дешава, углавном. Размишљам о томе ко су ти људи и какви су њихови животи. Дешавало се раније, не и с овим романом, да имам два лика, рецимо, и што дубље залазим у њихове животе, један од гласова потисне онај други, па се далеко више упустим у тај лик, а роман постане традиционалнији. Њиме доминира само један глас и нема

много промена. Али у овом роману, што сам више о њему размишљао, оба гласа су се истицала, па сам морао да нађем начин да оба и укључим. Кратак одговор на ваше питање је да је код мене процес увек исти. Покушам да нађем пречицу, не успем, а онда се нађем у истој тачки, а то је „Ко су ови људи о којима покушавам да пишем?”

ДВ: Ваше књиге покривају тешке теме, а истовремено успевају да делују као литература која се опуштено чита. Како одржавате равнотежу између озбиљних и ведријих тема?

КФ: То мора да потиче од ликова до одређене мере. Претпостављам да долази и из вашег живота јер чак и ако пишете о темама које делују у разумној мери оптерећујуће, о тешкој материји, а многе од ових тема и идеја се заиста баве веома тешким питањима, ратом, геноцидом, миграцијом, усамљеношћу, бездомношћу, ако дозволите да то буде основни тон вашег живота, вероватно ћете бити прилично очајни. Не можете да дозволите да то постане доминантан тон јер и усред најгорих ситуација људи пронађу хумор и веселе тренутке. Знамо то из књига о европској историји. У последњих сто година, Европа је прошла кроз ужасне кризе, али и усред неких од тих криза људи су проналазили начине да истакну весеље и заједништво, као и да пригодно илуструју мрачније тренутке. То је део моје визије света. Мислим да се ништа не добија ако људима натрљавате на нос само негативност. Мислим такође да то није веродостојан приказ људског искуства. Хумор и иронија су од суштинског значаја за опстанак. Они су средства за опстанак.

БМ: Моји први утисци о оба ова лика и њиховим сегментима приче јесте да читаоцима нису нарочито допадљиви. Шта ви мислите о утицају недопадљивих ликова на читаоце у односу на оне допадљиве? Да ли мислите да људи обично више размишљају о темама књига где доминирају ликови који им се допадају?

КФ: Мислим да није превише важно да ли нам се ликови допадају кад читамо књиге. Прочитао сам много књига, и даље много читам, у којима уживам и дивим им се, а ликови ми се не допадају нарочито. То нису људи с којима бих радо попио пиће. Не желим да се дружим с њима. Али читам о њима јер желим да их разумем. Мислим да је то део моралног императива прозе. Омогућава нам да разумемо људе. Зато мислим да је разумевање важније од допадања. Да ли бих желео да попијем пиће са Дороти и одем у биоскоп с њом? Не бих. Али циљ није да створите неког ко на крају постане фина, ведрa, безбрижна дама која, зато што је упознала Гејбријела, зна више о свету и дубоко је проникла у саму себе и хоће да иде да ради с избеглицама. То није она. Она је под притиском, очајна је, понекад помало злобна, и живот јој не иде наруку, али на крају књиге је боље разумем него на почетку, а мислим да је то највише што можете да очекујете од већине књига.

БМ: Да ли је део инспирације за ове ликове потекао из вашег личног живота?

КФ: Не знам од чега већина мојих књига полази. За неколико књига могу да одредим тачан тренутак, фотографију или разговор који су ме довели до размишљања о нечему што је на крају постало књига. Код ове једино за шта могу искрено да кажем да је послужило као инспирација догодило се 2000. или 2001. године, када сам отишао у Сијера Леоне у западној Африци да напишем чланак за *Гардијан* по окончању грађанског рата и о чињеници да у свету постоји земља у којој нема књижара. Интригирало ме је како ће једна земља у којој нема књижара изгледати, шта ће урадити у погледу писмености. Имали су одељење ПЕН центра које није располагало новцем, а изгубили су много писаца у рату. Тако сам отишао да пишем о њима, да се упознам с њима и проценим да ли могу да помогнем у прикупљању новца. Тамо сам упознао људе који су изгубили родбину у рату, а сретао сам и децу војнике, па мислим да ме је боравак у Сијера Леонеу у то време подстакло на размишљање. Наравно, већина људи које сам тамо упознао желела је да емигрира јер је тамошњу инфраструктуру разорио рат. Већина је желела да оде у Британију јер у Сијера Леонеу говоре енглески, па су хтели да оду у англофону земљу. То искуство је можда делом надахнуло овај роман. Заправо, сигуран сам да јесте. С друге стране, био сам окружен многима попут Дороти док сам одрастао у Енглеској. Похађао сам школу у Енглеској, имао сам професоре у Енглеској, моја мајка је предавала у школи, па су ми били познати тешки професори. Врло добро их познајем јер сам одрастао у кући са тешком професорком. И то је помогло.

БМ: И Дороти и Гејбријел се постепено мењају у роману. Да ли су промене у одликама ликова намерне и условљене променама перспективе?

КФ: Да. Још једна мени омиљена фраза, коју користим када студенте подучавам књижевности, јесте питање какав помак ка разумевању ваш лик прави, у ком смислу се развија и мења? Ако се лик не развија и не мења на неки начин него остане статичан, шта је смисао те књиге? Лик мора да пређе некакав пут. Сваки сусрет у нашим животима, кад одете на факултет, нађете посао, после две или три године факултета, или пет или шест година обављања неког посла у, рецимо, новинама, нисте исти као што сте били кад сте почели с тим јер вас сва искуства која доживите и људи које упознате на неки начин мењају. Дакле, лик који проведе време у роману, понекад не превише дуго, можда месец дана, а понекад много година, на крају неће бити исти. Зашто бисмо иначе то читали? Зато подстичем студенте и покушавам да их охрабрим да размишљају о помаку ка разумевању до ког у лику долази. Понекад лик не разуме да се променио, али ми као читаоци морамо то да разумемо јер замишљамо да смо некаква божанства на небесима која их одозго

посматрају па можемо да видимо више од њих. Посебно у књизи попут ове, која мења тачке гледишта, ми као читаоци видимо више од њих. Можемо да пратимо како се они мењају, чак и кад они сами то не могу. У многим случајевима, у роману долази до помака ка разумевању у лику, а јасно је да и у читаоцу мора да постоји некакво разумевање те промене. Разматрам до какве је промене дошло. Не мора увек да дође до трансформације која лик доводи до тога да постане боља особа. Али до промене мора да дође.

БМ: Како бисте ви описали главне ликове? Које карактеристике су биле у центру пажње док сте их стварали?

КФ: Не могу тачно да се сетим. Ако размишљам рационално или логично, реч која ми је највише била на уму док сам писао ову књигу јесте усамљеност. Изолованост и усамљеност. Људи се на различите начине носе с тим. Мислим да је прва слика која ми се јавила, прва на коју сам помислио, била приказ жене како гледа кроз прозор у суседа који пере свој ауто, а она се пита шта он то ради и да ли треба да оде и обрати му се. То је врста усамљености о којој говорим. Кад год видим неког, обично мушкарца, са кофом, како пере ауто недељом послеподне сам, помислим да у томе има нечег врло усамљеничког. Зашто не оде у перионицу или не плати некој деци да то ураде? Има нечег врло ритмичног и изолованог што указује на одређену врсту самоће, али тога има и у чину посматрања, вирења кроз размакнуте завесе, кад гледате кроз прозор, а не знате како да одете до врата, изађете напоље и заправо кажете нешто. Дакле, размишљао сам о двострукој самоћи.

БМ: Како су се приче о Дороти и Гејбријелу спојиле будући да свако од њих има своју причу и тек на крају се повезују?

КФ: Приче се спајају само због пуке случајности – они живе једно поред другог. Иначе би вероватно, да се послужим старим клишеом, били попут бродова који се ноћу мимоилазе. Случајност је што живе једно поред другог и у томе је ствар. Да не живе једно поред другог, она му се не би обратила јер, да га види у аутобусу или како стоји и чека воз, или у супермаркету, не би разговарала с њим јер би он био неко с ким се само мимоилази, а њихови животи би се настављали. Али случајност која је удесила да су суседи намеће промену у животу оба ова лика. Да није те случајности, претпостављам да не би било ни романа. Можда зато почињем врло конкретно, описивањем места, његовог историјата, историјата села, и промена у њему. Јер село је мало место које дозвољава, донекле иронично и неочекивано, да се промена догоди. То бисте очекивали у великом граду, у Лондону, Манчестеру, Паризу или Амстердаму, у далеко космополитскијем граду, где би било могуће да људи наиђу једни на друге. Има нечег ироничног у томе што се Енглеска мења толико радикално да се то сада може догодити и у малом месту.

ИН: Отиснула бих се од овог романа да поразговарам са вама о књижевности уопште. Познато је да књижевност одражава човекова осећања и

мисли у одређеним периодима и због тога бих желела да вас питам: каквог утицаја књижевност има на расизам и опште виђење расизма, као и на односе између црних и белих припадника једне заједнице?

КФ: Расизам је ендемски друштвени проблем и сама књижевност ту не може много да учини. Књижевност може само да вам помогне да се у машти упустите у однос са другим људима, а то је почетак слома расизма јер расизам настоји да вас учини ускогрудим, мање цивилизованим и културним јер претпостављате да су други људи инфериорни у односу на вас. Књижевност тако не функционише. Она се заснива на замисли да су сви део исте породице. Кад то не би било тако, не бисмо могли да читамо књиге из Француске, са Новог Зеланда, из Индије, Србије или Канаде. Не бисмо могли да их читамо јер бисмо били заробљени у својим националним књижевностима и неспособни да читамо преко граница. Али знамо, и зато је превођење важно, да је нека прича из Јужне Африке важна некеме из Београда. Знамо да је нека прича из Париза важна некеме из Сиднеја. Зашто? Зато што суштинску компоненту те приче чине људска бића и сви смо из исте породице. Књижевност нас само подсећа на то. Читајући је, можемо донекле да нарушимо начин размишљања ком се људи приклоне кад постану расисти, исламофоби, сексисти или хомофоби. Књижевност може да нам помогне да нарушимо неке од предрасуда које друштво усађује у наш дух или душу прилично подмукло. Но, потребно је далеко више од саме књижевности да се реши проблем који сеже толико дубоко као расизам. Потребни су они прилично чудни типови звани политичари, потребни су закони, потребно је наставно особље, заиста је потребно наставно особље у учионицама, потребни су социјални радници, потребни су многи људи да се реши то питање. Писци су само, надајмо се, део решења ако раде свој посао како треба.

ИН: Друго питање је да ли постоји разлика између црне књижевности у Америци и Британији, пошто сте ви живели у обе земље, и каква је њена рецепција у тим земљама?

КФ: Заправо не знам. Никад нисам сигуран шта „црна књижевност” заправо значи. Да ли је то књижевност у којој има црних ликова и, ако је тако, да ли онда *Хаклбери Фин* спада у црну књижевност? Да ли и *Робинзон Крусо* спада у црну књижевност? Или је црна књижевност она коју пишу црнци? Али шта се дешава ако у њој нема црних ликова? Зато су дефиниције, по мени, увек помало проблематичне. Рећи ћу вам да у Сједињеним Државама постоји дужа традиција књижевности коју пишу црни писци и о ликовима који су црни. Та традиција сеже у прошлост стотине година и дужа је од оне у Британији. Зато се можда чешће разматра у универзитетским и школским наставним плановима и програмима. Чешће се о њој расправља и имате читаве полице у књижарама, у оно мало књижара које су преостале, на којима

пише „афроамеричка књижевност”. Има тога сад мало и у Британији, сигурно више него кад сам ја одрастао, али реч је о сасвим другачијој традицији. А дефиниције у обе ове земље су увек подложне променама и преобликовању, па нисам сасвим сигуран, али и не размишљајам много о томе. Једна од ствари које брзо научите кад сте писац, ако желите да сачувате здрав разум, јесте да не треба превише да бринете због онога што други о вама говоре јер то не можете да контролишете. Можете да контролишете само оно што радите на страници и да се надате да ћете имати среће да нађете издавача и читалачку публику. Али не можете да контролишете где ће вас сместити у студијском програму. Да ли су моје књиге у оквиру карибске књижевности, британске књижевности, постколонијалне књижевности или књижевности империје? Која ће бити категорија на полици у библиотеци или књижари или у ком ћете студијском програму бити? Не можете ништа да урадите с тим у вези, па нема сврхе да се нервирате зато што нисте у овој или оној категорији. Мислим да је све то књижевност. Толико људи каже „ово је женска проза”, а ја се увек питам шта је женска проза. Ко намеће те етикете? Јер, све се то своди на исто. Сви покушавају да пишу што интелигентније, језиком који им је на располагању, да удахну живот у ликове који су осећајни и нису предвидиви или незграпно дочарани.

Arijana Luburić Cvijanović
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Serbia

“THE DARK SIDE OF THE MOON”:
ON CARYL PHILLIPS’S *A DISTANT SHORE*

Summary: *A Distant Shore* is the first work by the renowned British writer Caryl Phillips that has been translated into Serbian, and published by KCNS/Partizanska knjiga. This text focuses on the significance of Phillips’s writing and the current relevance of *A Distant Shore*, a novel that critically examines the harsher realities of the globalised world by narrating persistent racial and gender discrimination, the difficulties of underprivileged migration, the marginalisation of non-elite migrants, the subtle and more overt forms of ageism, as well as the nuances of isolation and loneliness. The text also includes an abridged transcript of an interview with Caryl Phillips, conducted at Prosefest 2020, 14th International Festival of Prose Writing. The interview contains reflections on Phillips’s writing, his strategies and inspiration, *A Distant Shore*, and the nature and powers of literature in general.

Key words: Caryl Phillips, *A Distant Shore*, interview, translation.

ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И
АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ 3

Издавачи

МАТИЦА СРПСКА
Нови Сад
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ
Нови Сад

За издаваче

Академик Драган Станић,
председник Матице српске
Др Небојша Кузмановић,
директор Архива Војводине

Службени сарадник

Мср Милена Кулић

Лектор и коректор

Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник

Вукица Туцаков

Прелом

Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа

САЈНОС, Нови Сад

ISBN 978-86-7946-407-1

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41:821.111(082)

ЖАНРОВСКА укрштања српске и англофоне књижевности :
преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација. [Књ.] 3 /
уредници Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић. - Нови Сад :
Матица српска, 2022 (Нови Сад : Сајнос). - 166 стр. ; 24 cm

Радови на енгл. и срп. језику. - Ђир. и лат. - Тираж 300. - Стр. 7-9: Предговор /
Владислава Гордић Петковић. - Напомене и објашњења у белешкама уз текст.
- Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-7946-407-1

а) Српска књижевност - Англофона књижевност - Упоредна анализа - Зборници
COBISS.SR-ID 77260809