



МАТИЦА СРПСКА
Одељење за књижевност и језик

Главни уредник
Др Марко Недић

Рецензенти
Проф. др Весна Лопичић
Проф. др Зорица Ђерговић Јоксимовић
Проф. др Жељко Милановић

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 финансирао је
Покрајински секретаријат за високо образовање и
научноистраживачку делатност

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2019

ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ 2

Преводна рецепција и књижевнотеоријска
интерпретација

Уредници

Проф. др Владислава Гордић Петковић

Проф. др Ивана Ђурић Пауновић

Проф. др Зоран Пауновић

МАТИЦА СРПСКА

Нови Сад

2019

САДРЖАЈ

Предговор	7
Младен Јаковљевић СЕР ГАВЕЈН И ЗЕЛЕНИ ВИТЕЗ: ПРЕВОД ПРВОГ ПЕВАЊА НА СРПСКИ	11
Наташа Гојковић МАЈКЕ, СИНОВИ И ИШЧЕЗЛИ СВЕТОВИ У <i>ИСЛЕДНИКУ</i> ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА И <i>ЦЕЈКОБОВОЈ СОБИ</i> ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ: ЦРТИЦЕ ЗА БИЛДУНГСРОМАН	31
Аријана Лубурић Цвијановић КАРИЛ ФИЛИПС И МИЉЕНКО ЈЕРГОВИЋ: О ОНОМЕ ШТО „НЕЋЕМО НИКАДА САЗНАТИ“	49
Саша Тренчић и Милена Каличанин THE MADNESS OF HISTORY: THE WHIRL OF PERSONAL, NATIONAL AND DIASPORIC IDENTITY	65
Владислава Гордић Петковић КОНТЕКСТУАЛИЗОВАЊЕ ЖЕНСКОГ ИСКУСТВА У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ НА СРПСКОМ И ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ	77

ПРЕДГОВОР

Други 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*. Није можда довољно истаћи научни приоритет да се истраже нови и стари, очекивани и изненађујући, додири и суочавања жанрова српске и англофоне књижевности. Није, можда, ни довољно навести релевантан мотив да се представи и анализира преводна и књижевнокритичка рецепција најважнијих дела књижевности писане на енглеском језику, како оних која настају током двадесетог века, тако и оних која настају у првој деценији двадесетпрвог века; да се истраже интеркултурне и интертекстуалне везе српске књижевности са англофоним књижевностима, у светлу чињенице да академска филологија негује проучавање књижевне рецепције; 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 од Лазе Костића, Исидоре Секулић, Тодора Манојловића па све до наших савременика.

И у години 2019. наставља се рад на најважнијој мисији овог пројекта, и уложени су даљи напори да се истраже релевантни контакти, прожимања и укрштања жанрова српске и англофоне књижевности (литературе Велике Британије, САД, Индије, Канаде, Аустралије и других) које припадају корпусу колико традиционалне, толико и савремене списатељске продукције, нарочито постмодернистичке и постколонијалне књижевности. Циљ ових истраживања јесте да се утврди како се формирају интеркултурне и интертекстуалне тематске, мотивске, стилске и лингвостилистичке везе српске књижевности са англофоним књижевностима, као и могуће законмерности стварања и опстајања ових веза на примерима појединачних књижевних остварења.

У оквирима пројекатских истраживања и даље се инсистирало на обавези да се анализира преводна и књижевнокритичка рецепција најважнијих дела англофоне књижевности двадесетог и двадесет првог века; да се проведе анализа утицаја које су културе и књижевности енглеског говорног подручја извршиле на српску, али и случајних кореспондентности и сагласја. Спроведене су истраживачке активности на прикупљању новог корпуса, које је укључило и књижевна дела настала у дијаспори која се фокусирају на последице ратова деведесетих, али и књижевна дела која припадају средњовековној енглеској књижевности као што је случај са делом *Сер Гавејн и Зелени вилез*, поемом аутора познатог као „песник *Бисерке*” која важи за један од најкомплекснијих изданака артуријанске легенде а коју многи савремени књижевни историчари убрајају у дела која обликују темеље модерне енглеске књижевности.

Већина радова у зборнику бави се тематским и идентитетским аспектима савремене домаће прозе и видовима њеног везивања за англофони књижевни корпус као искуствени и културни феномен. У наративу савремене књижевности постоји много појмова који фигурирају као окидач носталгије, обликовна сила мотивације и карактеризације јунака, кључ за улазак у репозиторијум сећања, али добрим делом и као метафора одрастања и сазревања: све то јесте и може да буде предмет анализе у савременом прозном тренутку књижевности која се пише на српском језику и објављује у Србији а остварује сагласја са англофоним књижевностима. Између осталог, у овом зборнику биће представљен опус карипско-британског романсијера и прозаисте Карила Филипса и интертекстуалне везе његовог дела са српском књижевношћу и књижевношћу насталом на тлу бивше Југославије, односно са ауторима који стварају „на пресеку историје, фикције и (ауто)биографије”. Својеврсна опседнутост историјом нарочито је присутна у делима постколонијалне прозе, али и у прози која настаје на трагу инспирације мучним колоплетом турбулентних дешавања из деведесетих година прошлог века. У фокусу анализе истраживања биће и романи који су примери размишљања о Југославији у постјугословенским оквирима, али и прозна дела која су понајвише усредсређена на рефлексије друштвених аномалија које се успољавају у периоду транзиције. У књижевним сведочанствима аутора и ауторки различитих генерација препознају се и одбаченост и носталгија, и преобраћено памћење у коме се кристалишу релације између садашњости и прошлости, идеала и реалности, искуства и његове литерарне рефлексије. Бивша Југославија постала је за многе романсијере виртуелни свет прошлости, који живи у сећању и трауми, али се она враћа у емпиријску реалност онда кад то протагонисти најмање очекују, макар због тога што је југословенство важан део формативног искуства јунака и јунакиња српске књижевности.

Теме историје и идентитета, тираније и утопије, реалитета и фантазије, индивидуалних спознаја и колективних стремљења само су део репертоара мотива и интересовања аутора чија ће дела бити истражена у оквиру пројекта и представљена у низу научних чланака обједињених у зборнику *Жанровска укршћања 2*.

У Новом Саду, 2019.
Уредништво

Младен М. Јаковљевић*
Универзитет у Приштини са привременим
седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност

СЕР ГАВЕЈН И ЗЕЛЕНИ ВИТЕЗ: ПРЕВОД ПРВОГ ПЕВАЊА НА СРПСКИ

Апстракт: *Сер Гавејн и Зелени витез*, једна од најзначајнијих енглеских средњовековних поема, до сада је превођена на српски језик само у прозној форми. На непостојање превода у стиху највероватније су утицали језик, културолошке специфичности, сложена форма, а посебно специфична метричка схема, чије је примарно обележје – алитерација – атипична за поетски изражај у српској књижевности. У намери да се домаћим читаоцима пружи прилика да ово дело читају на српском језику, преведено је прво певање, које се састоји од укупно 490 стихова груписаних у 21 строфу. Уз настојање да се одступања и губици као неизоставни део сваког процеса превођења с једног на други језик смање на најмању могућу меру, овај превод има за циљ да специфичности оригиналног текста, колико је то могуће, пренесе на српски језик.

Кључне речи: енглеска средњовековна књижевност; књижевност на средњоенглеском; превод; алитерација; витешки роман.

Сер Гавејн и Зелени витез, витешки роман у стиху из четрнаестог века, дело је анонимног аутора којег данас називамо песником *Бисерке* или песником *Гавејна*, по делима *Бисерка* и *Сер Гавејн и Зелени витез*, а која су уз дела *Чистиоша* и *Стрљивоси*¹, чије му се ауторство такође приписује, обједињена у једином сачуваном рукопису познатом као *Cotton MS Nero A x*, који се чува у Британској библиотеци (British Library), националној библиотеци Уједињеног Краљевства.²

* mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

¹ Енгл. *Pearl, Sir Gawain and the Green Knight, Purity (ili Cleanness), Patience*.

² Види: <https://www.bl.uk/collection-items/sir-gawain-and-the-green-knight>

Ова поема већ дуги низ година привлачи пажњу истраживача садржајем, формалним обележјима и интерпретацијским потенцијалом. Пре више од једног века Китриц ју је издвојио као моћан и префињен текст, какав се чак и у најбољим књижевним периодима ретко јавља, док је неколико деценија касније Спирз указао на њену креативност захваљујући којој је можемо сместити у први тренутак модерне енглеске књижевности, равноправно уз Чосерове *Кенџерберџијске џриче* и Лангландовог *Пеџра Орача* (Kittredge, 1916: 3; Spiers, 1949: 275). Хауард је издвојио њену префињену и упадљиву симетричну структуру проткану избалансираним елементима, контрастима и антитезама, Кини ју је назвао најкомплекснијим од свих средњовековних витешких романа који уз естетску допадљивост има и потенцијал за неисцрпно ишчитавање нових значења, док је по Армитицу ово најбриљантније поетско остварење на средњоенглеском и драгуљ у круни енглеске књижевности (Howard, 1968: 44; Kinney, 1990: 457; Armitage, 2007: 9).

Упркос вредности и значају, не само у оквирима енглеске, него и светске књижевности, као и комплексној композицији која указује на изузетну песничку вештину, због чега је поема и укључена у програме студија англистике у нашој земљи, „дело остаје занемарено и недочитано на нашем језику, што потврђује одсуство радова и новијих текстова о њему на српском” (Јаковљевић, 2018: 62). За то постоји неколико разлога. Први је језик: не само што је ова поема писана на средњоенглеском језику, углавном проблематичном за разумевање просечног говорнику или познаваоцу савременог енглеског језика, него је писана на дијалекту северозападног Мидленда, који се значајно разликује од дијалекта југоисточне Енглеске, а који се развио у савремени језик. Други разлог јесу специфичности енглеске и српске културе и књижевности. Ова поема је књижевни пример сплета културно-историјског наслеђа, које се огледа у прожимању фолклорних мотива и народних веровања са преовлађујућим хришћанским елементима, а песникова вештина да у њу унесе бројне вишезначности чини је истински амбивалентним текстом (Јаковљевић, 2018б: 211, 214), због чега наша средњовековна поезија и њена лексика, теме и формална обележја не могу послужити као модел за превођење. Ово нас доводи до трећег разлога. На српском постоји прозна верзија превода³, али не и превод у стиху, на шта су свакако утицала прва два наведена разлога, као и сложена форма и специфична метричка схема. Уколико се има у виду да садржај овог дела може потиснути песничку технику и вештину у други план, што је још давно истакао Спирз (1949: 274), онда је превод свакако једини начин да се домаћим читаоцима пренесе ње-

³ Прев. Љиљана Станић у антологији *Из енглеске средњовековне књижевности* (Ковачевић, 1995). Поређење са доступним преводима на савременом енглеском језику указује на то да је као примарни извор коришћен Толкинов превод у стиху.

гова свеукупна вредност. Иако прозни превод верно преноси значење, у таквом преводу бројне друге особености дела остају недоступне читаоцу на српском језику. Једини стиховани превод дела овог аутора на српски језик јесте *Бисерово зрно*, како је преведена *Бисерка*,⁴ где преводилац указује на „сву садржајну и формалну сложеност текста који је требало преточити на српски језик” (Šević, 2014: 692). Иако *Сер Гавејн и Зелени виџез* нема једнако захтеван образац риме као *Бисерка*, у којој он обухвата целу строфу, као ни фиксиран број слогова као ова поема, формални и садржајни изазови с којима се њен преводилац суочила свакако су присутни и у *Сер Гавејну и Зеленом виџезу*.

Анализа структуре поеме показује јединствену и захтевну стилску конвенцију, коју одређене недоследности не нарушавају. Поему чини укупно 2530 стихова груписаних у 101 строфу, подељених у четири дела, поглавља или певања.⁵ Строфе су неједнаке дужине – прва има 19 стихова, друга 17, трећа 23, четврта 25, а десета чак 29,⁶ па се може рећи да у просеку имају двадесетак стихова.

Будући да главнина строфе не садржи риму, већи проблем од преношења структуре и самог тумачења значења представља једно од типичних обележја англосаксонске поезије – алитерација. За разлику од континенталне Европе, у Енглеској рима у значајнијој мери улази у песничку праксу тек након норманских освајања 1066. године, под француским утицајем (Armitage, 2007: 17). До друге половине четрнаестог века, то јест времена из којег датира поема, алитеративни стих већ је био анахронизам, због чега је *Сер Гавејн и Зелени виџез* сматран делом из такозваног периода алитеративног препорода. Међутим, алитерација никада није потпуно нестала у енглеском језику. Како Фокс примећује, чињеница да нема готово ниједног алитеративног дела насталог између 1080. и 1350. године не значи да она нису постојала, него је реалнија претпоставка да нису преживела. То значи да је након 1350. ова традиција, још увек жива и подложна променама, добила нови замах, као и сам енглески језик, те је назив алитеративни препород претеран (Фокс, 1968: 2).

У *Сер Гавејну и Зеленом виџезу*, стих метрички у јединицу формира алитерација – најчешће две речи у првом делу стиха повезане су алитерацијом са првом наглашеном⁷ речју у другом делу стиха. Метричка схема

⁴ За напомене о преводу и образложење одабира наслова погледати превод Радмиле Шивић (2014).

⁵ На средњоенглеском *fyfte*, на савременом енглеском *fit* – архаични назив за део или целину поеме.

⁶ Рачунајући и калем (о калему објашњење следи даље у тексту).

⁷ Толкин их назива главним речима (енгл. *chief words*) (Tolkien 2006: 150).

стиха је *a a / a x*, где *a* означава наглашене речи које носе алитерацију, / је цезура, то јест пауза која стих дели на два полустиха, док *x* означава наглашену реч која није у алитеративном односу са претходне три.

Bolde bredden þerinne, baret þat lofden (21)⁸

У датом стиху речи *bolde*, *bredden* и *baret* су у алитерацији (*a*), док реч *lofden* није (*x*). Уз њих, ту су и *þerinne* и *þat*,⁹ које нису наглашене. Цезура је на месту зареза, после речи *baret*. Ово је *јрпмарна* схема, али не прате је доследно сви стихови, што је приметно већ на самом почетку.

SIPEN þe sege and þe assault watz sesed at Troye (1)

У овом стиху у алитерацији су речи *sipen*, *sege*, *assault* и *sesed*.¹⁰ Рачуна се наглашен слог, те се и *assault* узима у обзир јер наглашен слог почиње словом *s* (*s*). *Sipen*, иако почиње на *s*, није међу наглашеним речима као друге три, тако да стих ипак прати наведени образац, уз још једну реч која појачава ефекат алитерације, те овај стих можемо сматрати примером онога што можемо звати појачаном алитерацијом: (*a*) *a a / a x*. Још један пример је стих 162:

(*a*) *a a / a x*: *Boþe þe barres of his belt and oþer blyþe stones* (162)

Постоје и други примери варирања схеме алитерације. Имајући у виду структуру примарног обрасца, њих можемо описно назвати: инверзна алитерација *x a / a a*; укрштена *a б / а б*; паралелна *a a / a a*; обгрљена *a б / б а*; нагомилана (*б*) (*а*) *a (б) a / (б) a a*. Уочавају се и варијанте које можемо дефинисати као примере крње или непотпуне алитерације *x a / x a*; *x a / a x*; *x x / a a*; *a x / a x*, укључујући оне у којима носиоци алитерације нису такозване главне, односно наглашене речи. Такође, постоје стихови у којима алитерације нема.

x a / a a: *Ay watz Arthur þe hendest, as I haf herde telle* (26)

a б / а б: *Pen carpez to Sir Gawan þe knyzt in þe grene* (377)

a a / a a: *Pe steropes þat he stod on stayned of þe same* (170)

(*б*) (*а*) *a (б) a / (б) a a*: *His lif liked hym lyzt, he louied þe lasse* (87)

a б / б а: *Boþe þe kynges sistersunes and ful siker knyzttes* (111)

x a / x a: *And Ywan, Vryn son, ette with hymself* (113)

⁸ У загради су назначени бројеви стихова. Цео текст на средњоенглеском језику преузет је из дигитализоване верзије штампаног извора из 1967. у издању Кларендон преса, ур. Џ.Р.Р. Толкин и Е.В. Гордон. Доступно на сајту Универзитета у Мичигену <http://name.umdl.umich.edu/Gawain>.

⁹ На савременом енглеском *bold / breed / battle / love / in that place / that*.

¹⁰ На савременом енглеском *once that / siege / assault / ceased*.

- x a / a x: And also an oþer *maner meued* him eke (90)
 x x / a a: And Agrauayn a la dure mayn on þat oþer syde *sittes* (110)
 a x / a x: Bot Arthure wolde not ete til al were serued (85)
 x x / x x: Forþi an aunter in erde I attle to schawe (27)

Узимајући у обзир цео текст, примери значајних одступања, као што је крња алитерација, ипак се могу сматрати изузецима, а претпостављени разлог за одступања од примарне схеме јесте недостатак адекватне речи која би испратила образац а да се задржи жељено значење. Сходно наведеном, оваква одступања нису у приложеном преводу верно преношена, него је примарни алитеративни образац (а а / а х) коришћен свуда где је то било могуће, уз настојање да се задржи жељено, то јест изворно значење.

Свака строфа поеме завршава се целином званом *калем* и *џочак*¹¹ у којој изостају подела стиха на два полустиха и наведена примарна алитеративна схема. Калем и точак резимира или коментарише оно што је описано у претходним стиховима дате строфе. *Точак* (на енглеском *wheel*) финални је катрен чији сваки стих има три акцентована слога. Крај стиха који претходи точку издвојен је у засебан ред као кратак везник, то јест *kalem* (на енглеском *bob*). Двосложни калем има један наглашени слог и римује се са другим и четвртим стихом точка (рима „а баба”).

On mony bonkkes ful brode Bretaun he settez
wyth wyinne,
 Where werre and wrake and wonder
 Bi syþez hatz wont *þerinne*,
 And oft boþe blysse and blunder
 Ful skete hatz skyfted *synne*.¹² (14-19)

оснивати Британију којој бројна брда и увале лепоту су
дале.
 Невероватна неслога и несрећа
 у земљи тој су се *збивале*,
 једнако сета и срећа
 тамо се стално *смењивале*.

У овом примеру калем је део означен курзивом и појачаним словима: *wyth wyinne* / *дале* (претходни стих, који у поеми прати примарну метричку схему, дат је у целости јер је калем његов део), док точак чини катрен чији се

¹¹ Енгл. *bob and wheel*.

¹² Курзив и подељана слова су моји.

други и четврти стих римују са калемом (*berinne, synne / збивале, смењивале*). У тексту на српском калем је остао двосложан. Самим тим задржавање те особености представљало је преводилачки изазов због мањег броја речи које долазе у обзир да у преводу преузму улогу калема, што опет смањује избор речи које могу бити употребљене да би се испоштовао образац риме у точку. Стихови точка такође могу у значајном броју случајева задржати основу од три акцентоване речи. Ипак, будући да су калем и точак кратки, алитерацију у точку немогуће је у потпуности задржати а истовремено сачувати значење. У наведеном примеру, у првом стиху точка алитерацију носе речи *where werre, wrake* и *wonder*, што је у српском пренето понављањем гласа **н** у *неверовајна, неслоја* и *несрећа*. У другом стиху у изворном тексту нема три наглашене речи у алитерацији, док у преводу има две (*земља, збивале*). У трећем и четвртном стиху у изворном тексту по три речи су у алитеративном односу, док су у српском преводу присутне по две (*боже, blysse, blunder / сеја, срећа; skete, skyfted, synne / сјаљно, смењивале*). Ово је један од примера када је алитерација успешније сачувана. Међутим, ни у оригиналном тексту аутор не примењује доследно алитерацију у калему и точку, што значи да превод, чак и кад не прати доследно образац алитерације (тамо где је у изворним стиховима точка има), не губи превише особености оригинала.

Властита имена нису увек носиоци алитерације, мада је за очекивати да буду једна од главних/акцентованих речи. Уз Троју у првом стиху, ту су, између осталих примера, Енеј у петом (*Hit was Ennias the athel and his highc kynde*) и Артур у двадесет шестом (види горе). Уз то, облици имена варирају, па се Гиневра јавља као *Guenore* (74) и *Gwenore* (109), Артур као *Arthur* (26), *Arthures* (29, 309), *Arthure* (85, 330) и *Arþour* (250). Гавејн има највише варијанти: најчешћа је *Gawan* која се јавља тринаест пута (109, 339, 365, 375, итд.), а уз ову аутор користи *Gawen* (463, 476), *Gauan* (398, 421), чак и *Wawan* (343), када је било неопходно испратити захтеве алитерације.

‘*Wolde ze, worþilych lorde,*’ quoþ *Wawan to þe kyng* (343).

Образац алитерације указује на то да се Гавејн изговара са нагласком на првом слогу:

There gode **G**awan watz grayþed **G**wenore bisyde (109).

Quoþ þe gome in þe grene to **G**awan þe hende (405)

У српском би се нагласак на имену могао померати (Гавејн / Гавејн) како би се добило више могућности за алитерацију увођењем опције са **в**, мада се у првом певању није указала потреба за таквим решењем. Такође, из истог разлога, није било потребе за увођењем варијације имена Вавејн.

Превод првог певања на српски језик свакако ће представити и приближити ову поему већем броју читалаца. Захваљујући доступности литературе, речника средњоенглеског, као и превода на савремени енглески језик¹³ језичке и културолошке баријере данас нису такве препреке као што су то раније биле. Такође, како оригиналан текст не примењује доследно алитеративни образац, нити су метричка обележја увек једнако успешно и доследно сачувана у преводима на савремени енглески језик, спорадична одступања не би требало сматрати мањкавошћу. Свакако, одређена одступања и губици неизоставни су део сваког процеса превођења с једног на други језик, али потребно је смањити их на најмању могућу меру и настојати да што више специфичности оригинала буду задржане, односно пренете у преведени текст.

Mladen Jakovljević

SER GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT:
TRANSLATION OF THE FIRST FIT INTO SERBIAN

Summary: *Sir Gawain and the Green*, one of the most important English medieval romances, has long been capturing the attention of numerous scholars with its interesting story, formal features and interpretation potentials. So far, there has been no verse translation of this 14th century romance into Serbian. Despite its literary values and importance that surpass the boundaries of English literature, and although it is part of the English studies curricula, this romance remains an underread and undervalued work of literature in Serbia, mostly due to the lack of the verse translation. There are several possible reasons for the lack of such a translation. Not only is it written in Middle English, which even a fluent speaker of English may find difficult to read and understand, but its dialect is that of the Northwest Midlands, with significant Scandinavian influence, and thus considerably different from the English used today that developed from the dialect of London. Furthermore, there are numerous cultural specificities grounded in the local folklore and cultural and historical circumstances. These specificities and the poem's complex structure and metric pattern whose primary feature is alliteration, a stylistic device virtually non-existent in Serbian poetry, represent the principal reasons why Serbian medieval poetry and its lexis, themes and formal features cannot serve as the model for verse translation. There is a prose translation of the text¹⁴, which faithfully transfers the meanings; however, numerous specificities and qualities of the text are lost to the Serbian readers. In an attempt to provide the readers with an opportunity to read this work of literature in Serbian, this paper presents the translation of the first fit, which

¹³ Нарочито је Толкин настојао да превод на савремени енглески буде што вернији оригиналу и дао је бројне напомене о одступањима (види Tolkien 2006: 150–154).

¹⁴ By Ljiljana Stanić (in Kovačević, 1995). The comparison with available translations in modern English suggests that the translator used Tolkien's verse translation.

consists of 490 verses grouped into 21 stanzas. This verse translation has been done with the aim to keep and transfer into Serbian as many specificities of the text as possible.

Key words: English medieval literature, Middle English literature, translation, alliteration, medieval romance.

ИЗБОРИ

- Anonymous. *Sir Gawain and the Green Knight*. Digitalizovana verzija izdanja: J.R.R. Tolkien & E.V. Gordon (Eds.). Oxford: Clarendon Press, 1967. Preuzeto 11. juna 2018. sa: <http://name.umdl.umich.edu/Gawain>
- British Library. *Sir Gawain and the Green Knight*. <https://www.bl.uk/collection-items/sir-gawain-and-the-green-knight>
- Electronic Middle English Dictionary (1100–1500)*, University of Michigan, <https://quod.lib.umich.edu/m/med/>
- Mayhew, M.A. & Skeat, Walter W. (1887). *A Concise Dictionary of Middle English*. Oxford at the Clarendon Press.
- Tolkien, J. R. R. (1922). *A Middle English Vocabulary*. Oxford at the Clarendon Press.

ЛИТЕРАТУРА

- Armitage, S. (2007). *Sir Gawain and the Green Knight*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Fox, D. (Ed.). (1968). *Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Howard, D. R. (1968). Structure and Symmetry in Sir Gawain. In: Denton Fox (Ed.) *Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. pp. 44–56.
- Јаковљевић, М. (2018). *Сер Гавејн и Зелени виџез*: тумачења и значења. *Зборник радова Филозофској факултету у Приштини*, 48 (1), 61-80. doi:10.5937/zrffp48-16461
- Јаковљевић, М. (2018). Магија, паганско и хришћанско у *Сер Гавејну и Зеленом виџезу*. *Зборник радова Филозофској факултету у Приштини*, 48 (2), 209-228. doi:10.5937/zrffp48-17469
- Kinney, C. R. (1990). The Best Book of Romance: Sir Gawain and the Green Knight. *University of Toronto Quarterly*, 59 (4), 457–473.
- Kittredge, G. L. (1916). *A Study of Sir Gawain and the Green Knight*. Cambridge, Harvard University Press.
- Ковачевић, И. (1995). *Из енглеске средњовековне књижевности*. Београд: Народна књига.
- Spiers, J. (1949). Sir Gawain and the Green Knight. *Scrutiny*, winter issue, 274–300.
- Tolkien, J. R. R. (2006). *Sir Gawain and the Green Knight*. London: HarperCollinsPublishers.
- Šević, R. (2014). *Biserovo zrno*: prevod sa srednjoengleskog na srpski. U: Prčić, Tvrtko et al. (ured.) (2014). *Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi: zbornik u čast Draginji Pervaz (691–726)*. Novi Sad: Filozofski fakultet.

SIPEN þe sege and þe assaut watz sesed at Troye,
 þe borȝ brittened and brent to brondez and askez,
 þe tulk þat þe trammes of tresoun þer wroȝt
 Watz tried for his tricherie, þe trewest on erthe:
 Hit watz Ennias þe athel, and his highe kynde,
 þat sipen depreced prouinces, and patrounes bicomē
 Welneȝe of al þe wele in þe west iles.
 Fro riche Romulus to Rome ricchis hym swyþe,
 With gret bobbaunce þat burȝe he biges vpon fyrst,
 10 And neuenes hit his aune nome, as hit now hat;
 Tirius to Tuskan and teldes bigynnes,
 Langaberde in Lumbardie lyftes vp homes,
 And fer ouer þe French flod Felix Brutus
 On mony bonkkes ful brode Bretayn he settez

wyth wynne,
 Where werre and wrake and wonder
 Bi syþez hatz wont þerinne,
 And oft boþe blysse and blunder
 Ful skete hatz skyfted synne.

20 Ande quen þis Bretayn watz bigged bi þis burn rych,
 Bolde bredden þerinne, baret þat lofdēn,
 In mony turned tyme tene þat wroȝten.
 Mo ferlyes on þis folde han fallen here oft
 Pen in any oþer þat I wot, syn þat ilk tyme.
 Bot of alle þat here bult, of Bretaygne kynges,

Ay watz Arthur þe hendest, as I haf herde telle
 Forþi an aunter in erde I attle to schawe,
 þat a selly in sijt summe men hit holden,
 And an outrage awenture of Arthurez wonderez.
 30 If ȝe wyl lysten þis laye bot on littel quile,
 I schal telle hit as-tit, as I in toun herde,
 with tonge,
 As hit is stad and stoken
 In stori stif and stronge,
 With lel letteres loken,
 In londe so hatz ben longe.

þis kyng lay at Camylot vpon Krystmasse
 With mony luflych lorde, ledez of þe best,
 Rekenly of þe Rounde Table alle þo rich breþer,
 40 With rych reuel orȝt and rechles merþes.
 Per tournayed tulkes by tymeȝ ful mony,
 Justed ful jolilē þise gentyle kniȝtes,
 Syþen kayred to þe court caroles to make.
 For þer þe fest watz ilyche ful fiften dayes,

КАД напад је стао и насртај несрећан по Троју,
 и у пламену је пала утврда у паљевину и пепео,
 за превару почињену признатом издајници
 суђено је за најстрашнију на свету издају.
 Часни Енеј чувени и честит му род су
 покорили поднебља и постали господарима
 замало свег злата на Западном острвљу.
 Ромул племенити кад Риму раскошном је кренуо,
 први тај град подигао препун поноса,
 својим именом га назвао, како називају га и сада; 10
 Тиције у Тоскани трајна насеља оснивао је,
 Лангобард у Ломбардији полагао темеље,
 а краљ Брут је кренуо преко канала француског
 оснивати Британију којој бројна брда и увале
 лепоту су

дале.
 Невероватна неслога и несрећа
 у земљи тој су се збивале,
 једнако сета и срећа
 тамо се стално смењивале.

И кад великан тај ваздигао је велелепну Британију, 20
 јунаци су јаки стасали и јурили у битке,
 и бриге и беса изазивали у бурна времена.
 Чешће су о чудесима чули у том краљевству
 но другде где да знам да је од давнина било.
 А од свих великаша врлих што владали су
 Британијом

Артур је посебно поштован, причају то људи.
 Зато о нечем невероватном намеравам беседити,
 о призору пречудном, помислиће многи,
 најчудеснијем од догађаја што доживео их је Артур.
 30 Почујте ову приповест, али причекајте мало,
 све казаћу сада како слушао сам у граду да
 веле,
 прича у памћењу иста
 ко речи срочене смеле,
 све сачувано у списима заиста,
 како одвећ овде желе.

Под кровом је Камелота краљ тај за Божић био,
 с велможама многим велебним, верним савезницима,
 у боју бираном браћом Округлог стола,
 сред ведрине и воље добре, веселости безбрижне. 40
 Ту витезови ваљани на витешким турнирима
 копча су радо укрштали на којима јуришајући,
 па пристигли да уз песме плешу на двору.
 Јер послужење ту потрајало је петнаест пуних дана,

- With alle þe mete and þe mirþe þat men couþe avyse;
Such glaum ande gle glorious to here,
- Dere dyn vpon day, daunsyng on nyztes,
Al watz hap vpon heze in hallez and chambrez
- 50 With lordez and ladies, as leuest him þoʒt.
With all þe wele of þe worlde þay woned þer samen,
þe most kyd knyʒtez vnder Krystes seluen,
- And þe louelokkest ladies þat euer lif haden,
And he þe comlokest kyng þat þe court haldes;
- For al watz þis fayre folk in her first age,
on sille,
þe hapnest vnder heuen,
Kyng hyzest mon of wylle;
Hit were now gret nye to neuen
So hardy a here on hille.
- 60 Wyle Nw 3er watz so ʒep þat hit watz nwe cummen,
þat day double on þe dece watz þe douth serued.
- For þe kyng watz cummen with knyʒtes into þe halle,
þe chauntré of þe chapel cheued to an ende,
Loude crye watz þer kest of clerkez and oþer,
Nowel nayted onewe, neuened ful ofte;
And syþen riche forþ runnen to reche hondeselle,
- ʒezed ʒeres-ʒiftes on hiʒ, ʒelde hem bi hond,
Debated busyly aboute þo giftes;
Ladies laʒed ful loude, þoʒ þay lost haden,
- 70 And he þat wan watz not wrothe, þat may ʒe wel trawe.
- Alle þis mirþe þay maden to þe mete tyme;
When þay had waschen worþly þay wenten to sete,
þe best burne ay abof, as hit best semed,
Whene Guenore, ful gay, grayþed in þe myddes,
Dressed on þe dere des, dubbed al aboute,
- Smal sendal bisides, a selure hir ouer
Of tryed toulouse, and tars tapites innoghe,
þat were enbrawdred and beten wyth þe best gemmes
þat myʒt be preued of prys wyth penyes to bye,
- 80 in daye.
þe comlokest to discrye
þer glent with ʒen gray,
A semloker þat euer he syʒe
Soth moʒt no mon saye.
- са свим месима и милинама што могуће је смислити.
Расположење такво и раздраганост радост је била
чути,
гласове громке дању, гласне игре ноћу;
сву срећу свеукупну под сводовима и у одајама
господа и госпе су имали, каквим греју срца најрађе. 50
Уз свег света благослове, скупа су тамо били,
познати и поштовани витезови у поднебљима
хришћанским,
најдивније даме што дао свет је овај,
и он, владар високопоштован, што владао је
краљевством,
а сви ти великодостојници су врли у младости ведре
сјаја,
најуваженији међу свима,
краљ поносом се издваја;
врлинама витешким и делима,
у казивањима нема краја.
- Нова је година најављена тек даном новим, 60
кад посланица за посланицом припремљена је за
трпезу.
Тад дошао је у дворану с дворанима краљ,
и појање песама хорских престало је у капели.
Повицима су попови и присутни други
најавили Божић нови, неколико пута;
с празничним поклонима наоколо племство је
крнуло;
дарови, довикивали су, дајући их једни другима,
за поклоне причом и поигравањем се такмичили.
Госпе гласно смејале су се, мада губиле су игру,
а победник претужан био није, ко што помислили 70
бисте.
Прослава овако потрајала је до постављања трпезе,
и после прања руку пошли су отмено местима,
највиша најуваженијима, како налагао је обичај.
Краљица Гиневра господствена, грациозна у средини,
на постољу подигнутом и прекривеном, предивно
украшеном
свилом са стране, под сводом наднетим
од ткања тулуског право, и таписерија тарсијских,
порубљених и протканих правим драгуљима,
што набавити и наћи се могу за новце
чије. 80
Љупкија госпа нег ико
сивим оком их мије;
лепшу одиста наћи нико
од ње могао није.

- Bot Arthure wolde not ete til al were serued,
 He watz so joly of his joyfnes, and sumquat childgered:
 His lif liked hym lyzt, he louied þe lasse
 Auþer to longe lye or to longe sitte,
 So bisied him his zonge blod and his brayn wylde.
- 90 And also an oþer maner meued him eke
 Þat he þurȝ nobelay had nomen, he wolde neuer ete
 Vpon such a dere day er hym deuised were
 Of sum auenturus þyng an vncouþe tale,
 Of sum mayn meruayle, þat he myzt trawe,
 Of alderes, of armes, of oþer auenturus,
 Oþer sum segg hym bisoȝt of sum siker knyzt
 To joyne wyth hym in iustyng, in jopardé to lay,
- Lede, lif for lyf, leue vchon oþer,
 As fortune wolde fulsun hom, þe fayrer to haue.
- 100 Bis watz þe kynges countenance where he in court were,
 At vch farand fest among his fre meny
 in halle.
 Perfore of face so fere
 He stiztlez stif in stalle,
 Ful ȝep in þat Nw ȝere
 Much mirthe he mas withalle.
- Thus þer stondes in stale þe stif kyng hisseluen,
 Talkkande bifore þe hyze table of trifles ful hende.
 There gode Gawan watz grayþed Gwenore bisyde,
- 110 And Agrauayn a la dure mayn on þat oþer syde sittes,
 Boþe þe kynges sistersunes and ful siker kniztes;
 Bischoþ Bawdewyn abof bigineȝ þe table,
- And Ywan, Vryn son, ette with hymseluen.
 Bise were dizt on þe des and derworþly serued,
- And siþen mony siker segge at þe sidbordez.
 Þen þe first cors come with crakkyng of trumpes,
 Wyth mony baner ful bryzt þat þerbi henged;
 Nwe nakryn noyse with þe noble pipes,
 Wylde werbles and wyzt wakned lote,
- 120 Þat mony hert ful hiȝe hef at her towches.
 Dayntés dryuen þerwyth of ful dere metes,
 Foyssoun of þe fresche, and on so fele disches
 Þat pine to fynde þe place þe peple biforne
 For to sette þe sylueren þat sere sewes halden
 on clothe.
 Iche lede as he loued hymselue
 Þer laght withouten loþe;
 Ay two had disches twelue,
 Good ber and bryzt wyn boþe.
- Артур би сачекао с јелом да свако буде служен;
 младости моћ га весели, малтене дечачка,
 од животне среће жарке, па желео је најмање
 да ленствује лагодно или лежи залудан;
 крв му је млада кључала као и крепки ум.
- И још једним се правилом једнако водио
 што поносно је успоставио: појео ништа не би
 у слављу том свечаном, сем свему ако не претходи
 необична прича нека или невероватан подухват,
 или чудо неко чудновато, што чути би могао
 о велможама, витезовима или великим авантурама;
 или јунак на мегдан јунака јуначки да изазове,
 с копљем да се на коњу окуша, у какву опасност
 доведе
 живот туђ и живот свој, уз жељу да један призна
 пораз пред преимућством, покаже ли се други боље.
- 100 Тако је господар господарио, где год би двор му био,
 за светковину сваку међ својим врлим дворанима
 тако.
 Пун поноса озарен сад,
 стамен док стоји овако;
 у Новој години млад
 веселији с њим је свако.
- Сад стамен сав стоји тај краљ,
 причајући уз послужење приче дворске.
 Галантни седи Гавејн Гиневри с једне,
 а Агравејн снажне руке са стране друге,
- 110 синови сестре свог господара, срчани витезови.
 Положајем је поштованим почаствован Бискуп
 Болдвин,
 а син Уријенов, Ивајн, седео је с њиме.
 Великани ти су вечерали за високом трпезом
 свечаном
 и верни вазали бројни за великим столовима нижим.
 Послужење изнето је прво уз продорне звуке фанфара,
 заставицама закићеним о њих закаченим бројним;
 добоша добовање изнова добило је пратњу гајди,
 музика започела је младалачка, мелодија живахна,
 да руке се дигну развесељене, радосне кад је чују.
- 120 Затим гозбу заносну изнели су, заиста величанствену,
 мноштво врста меса на много послужавника
 па је мало места остало пред многима за столом
 да сребрно се суђе са супом стави на платно
 сјајно.
 Све велможе у уживања жару
 узимале су послужење бајно:
 дванаест пладања по пару,
 уз пиво и вино рајно.

- 130 Now wyl I of hor seruisse say yow no more,
 For vch wyze may wel wit no wont þat þer were.
 An oþer noyse ful newe nezed biliue,
 Þat þe lude myzt haf leue liflode to cach;
 For vneþe watz þe noyce not a whyle sesed,
 And þe fyrst cource in þe court kyndely serued,
 Þer haies in at þe halle dor an aghlich mayster,
 On þe most on þe molde on mesure hyghe;
 Fro þe swyre to þe swange so sware and so þik,
 And his lyndes and his lymes so longe and so grete,
- 140 Half etayn in erde I hope þat he were,
 Bot mon most I algate mynn hym to bene,
 And þat þe myriest in his muckel þat myzt ride;
- For of bak and of brest al were his bodi sturne,
 Both his wombe and his wast were worthily smale,
 And alle his fetures folzande, in forme þat he hade,
 ful clene;
 For wonder of his hwe men hade,
 Set in his semblaunt sene;
 He ferde as freke were fade,
- 150 And oueral enker-grene.
- Ande al grayped in grene þis gome and his wedes:
 A strayte cote ful strezt, þat stek on his sides,
 A meré mantile abof, mensked withinne
 With pelure pured apert, þe pane ful clene
 With blyþe blaunner ful bryzt, and his hod boþe,
 Þat watz lazt fro his lokkez and layde on his schulderes;
 Heme wel-haled hose of þat same,
- þat spenet on his sparlyr, and clene spures vnder
 Of bryzt golde, vpon silk bordes barred ful ryche,
- 160 And scholes vnder schankes þere þe schalk rides;
 And alle his vesture uearayly watz clene verdure,
 Boþe þe barres of his belt and oþer blyþe stones,
 Þat were richely rayled in his aray clene
- Aboutte hymself and his sadel, vpon silk werkez.
 Þat were to tor for to telle of tryfles þe halue
 Þat were enbrauded abof, wyth bryddes and flyzes,
 With gay gaudi of grene, þe golde ay inmyddes.
 Þe pendautes of his payttrure, þe proude cropure,
 His molaynes, and alle þe metail anamayld was þenne,
- 170 Þe steropes þat he stod on stayned of þe same,
 And his arsounz al after and his apel skyrtes,
 Þat euer glemered and glent al of grene stones;
 Þe fole þat he ferckes on fyn of þat ilke,
 sertayn,
- О послужењу престаћу причати сад том,
 јер свесни сте сви да свако услужен је био.
 Звук се изненада звонак зачуо тада,
 краљу тиме да каже да кренути с јелом може.
 Али музика тек што мало минути је стигла,
 и послужење прво принето је било,
 кад коракнуо је кроз врата коњаник страшан,
 висоином већег нема међу витезовима на свету,
 од крагне до кићеног појаса крупнога толико,
 дугачких дебелих удова да деблима су налик,
 пореклом, помислио сам, полудив мора бити,
 али свакако највећи стасом сматрам да је био;
 а опет најелегантнији тог нараштаја што најахати
 коња може,
 јер упркос големим грудима и горостасном телу,
 струк су му и стомак сасвим витки,
 у својим цртама у ствари складан он био
 је свим.
 Присутне је прилично збунио
 појавом и ликом тим;
 вилејаку налик је био
 јарко зелен сасвим.
- 130
- 140
- 150
- 160
- 170
- Зелена сва заиста је одећа и човек заоденут њоме:
 туника тесна на њему, таман уз тело скројена;
 и плашт пребачен, потпуно постављен
 длаком кратко кресаном, крајева украшених
 крзном беле куне, каква му је и кукуљица,
 смакнута са сјајних локни, спуштена на рамена.
 Под коленима крајеви ногавица, кратких и једнако
 зелених,
 притегнути су око потколеница; и подно њих мамузе
 од злата зеленог, везане зеленом свилом,
 без било какве обуће јер босоног јаше.
- 160
- Збиља у зелено заоденут је сасвим:
 и копче на кићеном појасу, и камење блиставо
 распоређено раскошно, равномерно по богатој
 одежди,
 свуда по седлу, по свили нанизано.
 Претешко би било побројати и половину ситница
 с перлама уплетеним, птицама и лептирима везеним,
 заносно зеленим, са златом свуд међ њима.
 Коњски каишеви, колан и оклопа ободи,
 дизгине дугачке и све од дивно глачаног метала
 и стремени у којем је стајао, све саобразно зелено;
 и седла сјајни уњкаси, скупопене скуте,
 блистави и блештави од брилијаната зелених.
 И парип на ком је пришао, до последње власи зелене
 чисте:

- A grene hors gret and pikke,
A stede ful stif to strayne,
In brawdren brydel quik--
To þe gome he watz ful gayn.
- Wel gay watz þis gome gered in grene,
180 And þe here of his hed of his hors swete.
Fayre fannand fax vmbefoldes his schulderes;
A much berd as a busk ouer his brest henges,
þat wyth his hizlich here þat of his hed reches
Watz euesed al vmbetorne abof his elbowes,
þat half his armes þer-vnder were halched in þe wyse
Of a kyngez capados þat closes his swyre;
þe mane of þat mayn hors much to hit lyke,
Wel cresped and cemmed, wyth knottes ful mony
Folden in wyth fildore aboute þe fayre grene,
- 190** Ay a herle of þe here, an oþer of golde;
þe tayl and his toppyng twynnen of a sute,
And bounden boþe wyth a bande of a bryzt grene,
Dubbed wyth ful dere stonez, as þe dok lasted,
Syþen prawen wyth a þwong a þwarle knot alofte,
þer mony bellez ful bryzt of brende golde rungen.
Such a fole vpon folde, ne freke þat hym rydes,
Watz neuer sene in þat sale wyth syzt er þat tyme,
with yze.
He loked as layt so lyzt,
- 200** So sayd al þat hym syze;
Hit semed as no mon myzt
Vnder his dynttez dryze.
- Wheþer hade he no helme ne hawbergh nauþer,
Ne no pysan ne no plate þat pented to armes,
- Ne no schafte ne no schelde to schwue ne to smyte,
Bot in his on honde he hade a holyn bobbe,
- þat is grattest in grene when greuez ar bare,
And an ax in his oþer, a hoge and vnmete,
A spetos sparþe to expoun in spelle, quoso myzt.
- 210** þe lenkþe of an elnþerde þe large hede hade,
þe grayn al of grene stele and of golde hewen,
þe bit burnyst bryzt, with a brod egge
As wel schapen to schere as scharp rasores,
þe stele of a stif staf þe sturne hit bi grypte,
þat watz wounden wyth yrn to þe wandez ende,
And al bigrauen with grene in gracios werkes;
A lace lapped aboute, þat louked at þe hede,
- коњ зеленко снажан,
жешћег ви видели нисте,
злаћеним дизгинама држан,
ко јахач боје је исте.
- Баш гиздав тај грмаљ је био, големи витез зелен,
и коврџе косе му као коњ боје су исте. **180**
Локне лепе пуштене лежерно преко леђа,
и грм густе браде на грудима што лежи,
а величанствене власи с велике му главе,
равно су резане и размотане скоро до лактова,
да сасвим му скривају снажне надлактице
ко плашт краља племенитог прикачен око врата.
Грива тог крупног коња крашена је исто била,
чешљана у чврсте увојке, с чворићима бројним
и златним жицама заденутим по зеленилу
чудноватом,
- прамен сваки понаособ праћен је нити злаћаном; **190**
реп и редови локни једнако су раскошно уплетени
и везани врпцама величанственим зеленим,
драгуљима дивним проткани дужином целом,
с чврстим чвором на врху чуперка самог
и звонким звончићима од злата жарког.
Никада ата налик томе, нити тог јахача није,
дотад доживео да види свет нити дворски скуп тај
цели.
- Поглед у пламену јарком,
куну се сви што су га срели; **200**
на мегдану не би могао таквом
ударац да ико му удели.
- Нема на голој глави кацигу, нит гвоздену верижњачу,
Нит је плочама оклопа покривен, нит прикладно
оружје има,
штита, копља, ни штитнике, да штити се или удари,
али у голој руци је горостас држао границу
зеленике,
- што бојом је најблиставија кад баци гора лист,
а другом је стекао секиру, страшну и огромну,
оружје сувише сурово стихом једним да опишем.
Глава јој је гломазна, голема дршка дуга, **210**
од зеленог челика зналачки златом прожетог,
са сечивом што сија сјајно наоштрено,
прављено да посече и пресече кад треба;
дебело држаље што држао је чврсто
гвођем каљеним кићено око краја је било,
резбарено зеленим зарезима и разноврстним шарама;
гајтан омотан од горе, од главе се спуштао

- And so after þe halme halched ful ofte,
Wyth tryed tasselez þerto tacched innoghe
- 220** On botounz of þe bryzt grene brayden ful ryche.
þis haþel heldez hym in and þe halle entres,
Driuande to þe heze dece, dut he no woþe,
Haylsed he neuer one, bot heze he ouer loked.
þe fyrst word þat he warp, 'Wher is', he sayd,
'þe gouernour of þis gyng? Gladly I wolde
Se þat segg in syzt, and with hymself speke
raysoun.'
- To knyztez he kest his yze,
And reled hym vp and doun;
- 230** He stemmed, and con studie
Quo walt þer most renoun.
- Ther watz lokyng on lenþe þe lude to beholde,
For vch mon had meruayle quat hit mene myzt
þat a haþel and a horse myzt such a hwe lach,
As growe grene as þe gres and grener hit semed,
þen grene aumayl on golde glowande bryzter.
Al studied þat þer stod, and stalked hym nerre
Wyth al þe wonder of þe worlde what he worch schulde.
For fele sellyez had þay sen, bot such neuer are;
- 240** Forþi for fantoum and fayryze þe folk þere hit demed.
þerfore to answare watz arze mony aþel freke,
- And al stouned at his steuen and stonstil seten
In a swoghe sylence þurȝ þe sale riche;
As al were slypped vpon slepe so slaked hor lotez
in hyze--
I deme hit not al for doute,
Bot sum for cortaysye--
Bot let hym þat al schulde loute
Cast vnto þat wyze.
- 250** Þenn Arþour bifore þe hiz dece þat auenture byholdez,
- And rekenly hym reuerenced, for rad was he neuer,
And sayde, 'Wyze, welcum iwys to þis place,
þe hede of þis ostel Arthour I hat;
Lizt luflych adoun and lenge, I þe praye,
And quat-so þy wyll is we schal wyt after.'
'Nay, as help me,' quoþ þe haþel, 'he þat on hyze syttes,
- To wone any quyle in þis won, hit watz not myn ernde;
Bot for þe los of þe, lede, is lyft vp so hyze,
And þy burȝ and þy burnes best ar holden,
- 260** Stifest vnder stel-gere on stedes to ryde,
- дужним целом до доле око дршке увијен;
кићен кићанкама раскошним о клинчиће окаченим,
бројним и блиставо зеленим, богато уплетеним. **220**
Тај див ју је држао и у дворану је ушао,
Па кораком одважним кренуо ка краљевском столу.
Поздрав упутио није, већ погледао све је с висине,
и прозборио је повикавши: „Предводник где је,
дружине ове дворске? Драге воље желим
погледати га право у очи и предлог му један
рећи.”
Дворане је дрско погледао,
оком их стао сећи;
да утврди застао је и загледао **230**
по угледу ко је највећи.
- Дворани су дуго гледали у дива тог зачуђени;
Понаособ свако питао се шта предсказати може
коњаника колосалног долазак и коња такве боје,
зелених ко трава зелена и зеленијих, рекло би се,
од зеленог оклопа злаћеног што заносно је сјао.
Зачуђени сви су застали, а затим корак пришли,
загледајући га, запитали се, шта заиста жели.
Јер велика чудеса видели су, али овакво никад;
магију вилинску мислили су можда да поседује. **240**
Међу присутним витезовима први прозборити нико
хтео није,
скамењени од строгао му гласа, стајали су непомични.
Тескобна тишина над трпезу се свечану спустила,
ко заспали, заустили нису, застали ко речи да
траже.
Мислим, не само у чуду том,
Него манир на двору налаже,
да прилику пруже свом
краљу да нешто каже.
- Артур је пред трпезом празничном посматрао тај **250**
изазов,
и срдачно, јер страшљив није, следеће му саопштио:
„Добродошао си данас у двор мој, ратниче!
Круну у овој кући носим ја којем Артур је име.
Сјаши слободно с коња, седи с нама мало;
с намером којом наишао си, шта наумио си, кажи.”
„Не, нек верује ми”, витез викну, „владар на високом
трону,
да задржавам се овде, заиста, међ’ задацима ми није.
Али похвале теби, принче, поносно се нижу,
а двор твој држе сви и дворане за најбоље,
чврсти под челиком и чилаше најбоље јашу, **260**

þe wyztend and þe worþyest of þe worldes kynde,
 Preue for to play wyth in oþer pure laykez,
 And here is kydde cortaysye, as I haf herd carp,
 And þat hatz wayned me hider, iwyis, at þis tyme.
 3e may be seker bi þis braunch þat I bere here
 þat I passe as in pes, and no plyzt seche;
 For had I founded in fere in feþtyng wyse,
 I haue a hauberghe at home and a helme boþe,
 A schelde and a scharp spere, schinande bryzt,
 270 Ande oþer weppenes to welde, I wene wel, als;
 Bot for I wolde no were, my wedez ar softer.
 Bot if þou be so bold as alle burnez tellen,
 Þou wyl grant me godly þe gomen þat I ask

bi ryzt.'

Arthour con onsware,
 And sayd, 'Sir cortays knyzt,
 If þou craue batayl bare,
 Here faylez þou not to fyzt.'

'Nay, frayst I no fyzt, in fayth I þe telle,
 280 Hit arn aboute on þis bench bot berdlez chylder.
 If I were hasped in armes on a heze stede,
 Here is no mon me to mach, for myztez so wayke.
 Forþy I craue in þis court a Crystemas gomen,
 For hit is 3ol and Nwe 3er, and here ar 3ep mony:

If any so hardy in þis hous holdez hymselfuen,
 Be so bolde in his blod, brayn in hys hede,
 þat dar stifly strike a strok for an oþer,
 I schal gif hym of my gyft þys giserne ryche,
 Þis ax, þat is heué innogh, to hondele as hym lykkes,
 290 And I schal bide þe fyrst bur as bare as I sitte.
 If any freke be so felle to fonde þat I telle,
 Lepe lyztly me to, and lach þis weppen,
 I quit-clayme hit for euer, kepe hit as his auen,
 And I schal stonde hym a strok, stif on þis flet,
 Ellez þou wyl dizt me þe dom to dele hym an oþer
 barlay,
 And 3et gif hym respite,
 A twelmonyth and a day;
 Now hyze, and let se tite
 300 Dar any herinne ozt say.'

If he hem stowned vpon fyrst, stiller were þanne
 Alle þe heredmen in halle, þe hyz and þe loze.
 Þe renk on his rouncé hym ruced in his sadel,
 And runischly his rede yzen he reled aboute,

снагом и срчаношћу широм света се истичу,
 вредни и врли у витешкоме надметању,
 а витештво се, веле ми, вреднује овде:
 и све те врлине, вере ми, довеле су ме довде.
 И заиста знаћете по зеленици у руци
 да мислим вам мир и не молим за невољу.
 Да стигао ја сам сукоб прижељујући,
 код куће имам кацигу и кошуљу верижну,
 штит широки и шиљато копље сјајно,
 за сукоб оружје свакакво, сигурно сте свесни; 270
 а мир пошто мислим мекана ми је одећа.
 Ако срчан ти си ко свугде што кажу,
 великодушно ћеш се верујем одазвати витешком
 изазову

моме."

Артур је рекао: „Витеже врли,
 за сукоб у предлогу твоме,
 оружјем одговор први
 добићеш на двору овоме."

„Не, сукобу не стремим, савести ми моје!
 У дворани овог двора све деца су голобрада. 280
 Да пошао сам на парипу припремљен за борбу,
 овде сви сувише слаби су, по снази ми равнoг нема.
 Па празничну игру предлажем присутнима овде,
 јер Нова година и Божић наступају, а нараштај је
 овај млад.

Ако себе ико сматра стаменим у двору овом,
 жилав да је, жустре крви и жесток у мислима,
 да на задат замах један замахом другим узврати,
 добиће од мене дар, драгоцену хелебарду,
 масивну секиру моћну, шта мисли с њом нек чини;
 а ја примићу вратом клечећи први ударац њезин. 290
 Витез врли овде ко је да ваљаност речи моје
 провери сместа нек приђе да прими је у руку.
 Да задржи је на поклон, заувек ће му припасти,
 а сечиво стоички примићу стојећ овде мирно,
 ако заповедиш му завет овај: што задао је да по исто
 дође!
 Ал времена довољно има,
 година и дан нек прође.
 Одважан да одговори пред свима
 овамо ко је нек пође." 300

Пренеражени њиме прво, потпуно су занемели
 сви присутни у просторији, племенитог и нижег рода.
 На коњу свом окренуо се коњаник у седлу,
 прешао по просторији погледом ока црвеног,

- Bende his bresed brozez, blycande grene,
Wayued his berde for to wayte quo-so wolde ryse.
When non wolde kepe hym with carp he cozed ful hyze,
Ande rimed hym ful richly, and ryzt hym to speke:
‘What, is þis Arthures hous,’ quof þe habel þenne,
310 ‘Þat al þe rous rennes of þurȝ ryalmes so mony?
Where is now your sourquydrye and your conquestes,
Your gryndellayk and your greme, and your grete wordes?
Now is þe reuel and þe renoun of þe Rounde Table
Ouerwalt wyth a worde of on wyzes speche,
For al dares for drede withoute dynt schewed!’
Wyth þis he lazēs so loude þat þe lorde greued;
þe blod schot for scham into his schyre face
and lere;
He wex as wroth as wynde,
320 So did alle þat þer were.
þe kyng as kene bi kynde
þen stod þat stif mon nere,
- Ande sayde, ‘Habel, by heuen, þyn askyng is nys,
And as þou foly hatz frayst, fynde þe behoues.
- I know no gome þat is gast of þy grete wordes;
Gif me now þy geserne, vpon Godez halue,
And I schal bayþen þy bone þat þou boden habbes.’
Lyztly lepez he hym to, and lazt at his honde.
þen feersly þat oþer freke vpon fote lyztis.
330 Now hatz Arthure his axe, and þe halme grypez,
And sturnely sturez hit aboute, þat stryke wyth hit þoȝt.
þe stif mon hym bifore stod vpon hyzt,
Herre þen ani in þe hous by þe hede and more.
Wyth sturne schere þer he stod he stroked his berde,
And wyth a countenance dryze he droȝ down his cote,
No more mate ne dismayd for hys mayn dintez
þen any burne vpon bench hade broȝt hym to drynk
of wyne.
Gawan, þat sate bi þe quene,
340 To þe kyng he can encline:
‘I beseche now with sazez sene
þis melly mot be myne.
- ‘Wolde ȝe, worþilych lorde,’ quof Wawan to þe kyng,
‘Bid me boȝe fro þis benche, and stonde by yow þere,
þat I wythoute vylanye myȝt voyde þis table,
- And þat my legge lady lyked not ille,
I wolde com to your counseyl bifore your cort ryche.
For me þink hit not semly, as hit is soþ knawen,
- под чупавим чекињама чисто зелених обрва,
па загладио зелену браду загледајући ко ће устати.
Кад ни глас се огласио није, гласно се накашљао,
надмено надуо прса и наставио да говори:
„Шта! Двор је ово Артуров”, дрчно упитао је див,
„похвалама праћен у причама небројеним? 310
Где су понос пркосни и победе величанствене,
жустрост ваша и жестина и жарко разметање?
Зар су слава и слава Стола округлога
у потпуности оповргнути позивом једног посетиоца,
страхом сапети и пре самог ударца!”
Огласио се смехом грохотним да разгневио је краља,
од јада румен је јасно био у једрим образима и лицу
он свом.
Срџба је испунила њега
и све у двору његовом. 320
Краљ, куражан поврх свега,
пришао је посетиоцу том.
- И рекао: „Небеса! Витеже, неразуман је захтев твој,
али кад жарко лудост желиш, жеље заслужујеш
испуњење.
Не постоји витез присутан ког плаше речи твоје.
Хелебарду кад хоћеш дај ми, и Христа ми, витеже,
с милошћу њоме замахнућу како молиш да буде.”
Хитрим је пришао ходом и ухватио је руком.
Величанствени је потом витез вешто скочио с коња.
330 Сад Артур секиру држи, стеже јој дршку
и одлучно замахује, одрешити да зада ударац.
Стамени див пред владара стао је висином свом,
виши од сваког витеза, више него за главу.
Гледајући га гордо гладио је браду,
и не трепнувши оком тад тунику је смакнуо,
ни забринут, нити зазире, што задаће му ударац,
ко човек кад чека да донесу чашу вина да
пије.
Гавејн крај Гиневре с места
пред краљем се тад повије: 340
„Молим да рука моја сместа
право на ударац добије.”
„Господару врли мој”, рече Гавејн краљу,
„дозволу дајте ми да устанем и дођем вама,
без непристојности и неучтивости да напустим
трпезу ову,
да госпа господара мога гордим ме не сматра,
на договор да дођем пред дворанима врлим.
Примереним не сматрам, потврдиће то сви,

- Per such an askyng is heuened so hyze in your sale,
 350 Paз ze yourself be talentyf, to take hit to yourseluē,
 Whil mony so bolde yow aboute vpon bench sytten,
 Pat vnder heuen I hope non hazer of wylle,
 Ne better bodyes on bent þer baret is rered.
 I am þe wakkest, I wot, and of wyt feblest,
 And lest lur of my lyf, quo laytes þe soþe—
 Bot for as much as ze ar myn em I am only to prayse,
 No bounté bot your blod I in my bodé knowe;
- And syþen þis note is so nys þat nozt hit yow falles,
 And I haue frayned hit at yow fyrst, foldez hit to me;
 360 And if I carp not comlyly, let alle þis cort rych
 bout blame.’
 Rych together con roun,
 And syþen þay reddē alle same
 To ryd þe kyng wyth croun,
 And gif Gawan þe game.
- Ben comaunded þe kyng þe knyzt for to ryse;
 And he ful radly vpros, and ruchched hym fayre,
 Kneled doun bifore þe kyng, and cachez þat weppen;
 And he luflyly hit hym laft, and lyfte vp his honde,
 370 And gef hym Goddez blessing, and gladly hym biddez
 þat his hert and his honde schulde hardi be boþe.
 ‘Kepe þe, cosyne,’ quop þe kyng, ‘þat þou on kyrf sette,
- And if þou redez hym ryzt, redly I trowe
 þat þou schal byden þe bur þat he schal bede after.’
 Gawan gotz to þe gome with giserne in honde,
 And he baldly hym bydez, he bayst neuer þe helder.
 Ben carpez to Sir Gawan þe knyzt in þe grene,
 ‘Refourme we oure forwardes, er we fyrrer passe.
 Fyrst I eþe þe, hapel, how þat þou hattes
 380 þat þou me telle truly, as I trust may.’
 ‘In god fayth,’ quop þe goode knyzt, ‘Gawan I hatte,
 þat bede þe þis buffet, quat-so bifallez after,
 And at þis tyme twelmonyth take at þe an oþer
 Wyth what weppen so þou wylt, and wyth no wyz ellez
 on lyue.’
 þat oþer onswarez agayn,
 ‘Sir Gawan, so mot I þryue
 As I am ferly fayn
 þis dint þat þou schal dryue.
- 390 ‘Bigog,’ quop þe grene knyzt, ‘Sir Gawan, me lykes
 þat I schal fange at þy fust þat I haf frayst here.
- да витешки изазов витез тако високо упуту,
 мада спремни сте сами да свесрдно га прихватите, 350
 док соколови многи смели седети су остали.
 На свету нема, сигуран сам, срчанијих људи,
 нит бољих на бојишту кад битка се бије.
 Нисам најлукавији и најмање сам снажан,
 и губитак је најмањи да гинем ја, говоримо ли право.
 А часнијим ме чини чињеница да ујак сте ми;
 сем ваше крви што телом ми кола да кажем немам
 врлине;
 пошто непримерен изазов не приличи вам ничим,
 а пријавио сам се први, препустите га мени!
 360 Ако пресмело сам се понудио, с прекором двор нико
 нек не
 гледа.”
 Окупио је властелу одану,
 с предлогом су се сагласили одреда;
 да краљ стане у страну
 и Гавејну изазов преда.
- Врлом витезу рекао је владар да устане,
 и он спремно је скочио и сместа пришао,
 смерно се спустио на колена и секиру прихватио;
 драговољно краљ ју је дао и дигнувши руку
 уз благослов Божји брижно му поручио 370
 да срце и рука му стамена снажни једнако буду.
 „Пази, рођаче, колико можеш”, краљ је рекао,
 „када удараш,
 и сигуран ја сам ако засечеш ваљано
 поднећеш ударац после који припада му да зада.”
 Држећи секиру до дива дошао је Гавејн,
 и прибрано га погледао, не показујући страха.
 Затим је заустио зелени горостас:
 „Пре преласка на дело поновимо договор.
 Прво, врли витеже, волео бих ти име чути,
 речи ми га искрено да за реч држати те могу.” 380
 „Господа ми”, одговорио је, „Гавејн ми је име,
 спреман сам шта следи кад секиром ударим,
 и за дванаест месеци долазим по други ударац,
 стижем сам самцијат, сечивом којим желиш задаћеш
 њега.”
 Див је одговорио сад:
 „Сер Гавејне, тако ми свега,
 истрпети сам срећан и рад,
 снагу ударца твојега.”
- „Заиста”, рече зелени витез, „задовољство је, сер 390
 Гавејне,
 што песница твоја прихвата предложени изазов!

- And þou hatz redily rehersed, bi resoun ful trwe,
 Clanly al þe couenaunt þat I þe kyng asked,
 Saf þat þou schal siker me, segge, bi þi trawþe,
 Þat þou schal seche me þiself, where-so þou hopes
 I may be funde vpon folde, and foch þe such wages
 As þou deles me to-day bifore þis douþe ryche.
 'Where schulde I wale þe,' quof Gauan, 'where is þy place?
 I wot neuer where þou wonyes, bi hym þat me wrozt,
- 400** Ne I know not þe, knyzt, by cort ne þi name.
 Bot teche me truly þerto, and telle me how þou hattes,
 And I schal ware alle my wyt to wynne me þeder,
 And þat I swere þe for soþe, and by my seker trawþe.'
 'Þat is innogh in Nwe 3er, hit nedes no more',
 Quof þe gome in þe grene to Gawan þe hende;
 '3if I þe telle trwly, quen I þe tape hawe
 And þou me smobely hatz smyten, smartly I þe teche
 Of my hous and my home and myn owen nome,
 Þen may þou frayst my fare and forwardez holde;
- 410** And if I spende no speche, þenne spedez þou þe better,
 For þou may leng in þy londe and layt no fyrre--
 bot slokes!
 Ta now by grymme tole to þe,
 And let se how þou cnokez.
 'Gladly, sir, for soþe',
 Quof Gawan; his ax he strokes.
- þe grene knyzt vpon grounde grayþely hym dresses,
 A littel lut with þe hede, þe lere he discouerez,
 His longe louelych lokkez he layd ouer his croun,
- 420** Let þe naked nec to þe note schewe.
 Gauan gripped to his ax, and gederes hit on hyzt,
 Þe kay fot on þe folde he before sette,
 Let him doun lyztly lyzt on þe naked,
 Þat þe scharp of þe schalk schyndered þe bones,
 And schrank þur3 þe schyire grece, and schade hit in
 twynne,
- þat þe bit of þe broun stel bot on þe grounde.
 Þe fayre hede fro þe halce hit to þe erþe,
 Þat fele hit foyned wyth her fete, þere hit forth roled;
 Þe blod brayd fro þe body, þat blykked on þe grene;
- 430** And nawþer faltered ne fel þe freke neuer þe helder,
 Bot styþly he start forth vpon styf schonkes,
 And runyschly he razt out, þere as renkkez stoden,
 La3t to his lufly hed, and lyft hit vp sone;
 And syþen bo3ez to his blonk, þe byryel he cachchez,
 Stepez into stelbawe and strydez alofte,
 And his hede by þe here in his honde haldez;
 And as sadly þe segge hym in his sadel sette
- И правилно си поновио погодбу изречену
 дословно сваки део договора понуђеног краљу,
 сем једне ствари, витеже, свечано обећај
 да прихваташ поћи сам, у потрагу путевима
 где мислиш да могу бити, да можеш зауврат добити
 оно што данас уделиш пред двором овим врлим."
 „Где да гледам”, рече Гавејн, „где обитаваш ти?”
 Изговорио ниси где живиш, Господа ми мога,
 ниси навео име, нит назив двора свог. **400**
- Кажи искрено које је, како те зову,
 а ја прећи ћу све путеве да пронађем то место;
 зборим истину заиста и завет свечан дајем.”
 „За Нову годину толико треба, тражити нећу више!”
 гласно је рекао горостас Гавејну врлом тад.
 „Признаћу кад примим твој прецизан ударац,
 секиру кад спустиш, сместа ћу саопштити
 мог двора, мојег дома и моје име,
 да пут потражити можеш и погодбу испоштујеш;
 а бићеш среће боље будем ли занемео, **410**
 па дангубити можеш на двору, друго шта онда ти
 ради!
 Оружјем злослутним замахни сад,
 да видимо шта може да уради.”
 „Радо”, Гавејн узе га тад
 и секире сечиво поглади.
- Зелени витез се затим на земљу спустио,
 погнуо главу да покаже парче меса голог,
 и коврцама своје косе круну је прекрио,
 пустио да потпуно го појави се врат. **420**
 Гавејн тад, грабећи чврсто, горе је секиру дигао,
 ногу леву наместио и напред искорачио,
 с висине покретом вештим на врат го спустио
 да сечиво секире бритко сасекло је кост
 и расекло равно месо раздвојивши га скроз,
- а затим се челика зуб забио у тло.
 На под кад је пала с племенитих рамена
 главу гости су ногама гурнули кад се докотрљала;
 румена крв се разлила, из ране зјапеће на зеленом,
 али пао нит имало посрнуо плећати див није, **430**
 него је спремно ступио, стамен на ногама,
 робусним кораком равно редовима гостију пришао,
 погнуо се и посегнуо, подигао глав
 за зелене локне завојите заграбивши руком.
 Пришао је свом парипу, прихватио узде,
 стопало ставио у узенгију и сместа се подигао,
 у седло своје онда сместио се чврсто

- As non vnhap had hym ayled, þaʒ hedlez he were
in stedde.
- 440 He brayde his bulk aboute,
þat vgly bodi þat bledde;
Moni on of hym had doute,
Bi þat his resounz were redde.
- For þe hede in his honde he haldez vp euen,
Toward þe derrest on þe dece he dressez þe face,
- And hit lyfte vp þe yʒe-lyddez and loked ful brode,
And meled þus much with his muthe, as ʒe may now here:
'Loke, Gawan, þou be grayþe to go as þou hettez,
And layte as lelly til þou me, lude, fynde,
- 450 As þou hatz hette in þis halle, herande þise knyʒtes;
To þe grene chapel þou chose, I charge þe, to fotte
Such a dunt as þou hatz dalt-disserued þou habbez
To be ʒederly ʒolden on Nw ʒeres morn.
þe knyʒt of þe grene chapel men knowen me mony;
Forþi me for to fynde if þou fraystez, faylez þou neuer.
þerfore com, ober recreaunt be calde þe behoues.'
- With a runisch rout þe raynez he tornez,
Halled out at þe hal dor, his hed in his hande,
þat þe fyr of þe flynt flaze fro fole houes.
- 460 To quat kyth he becom knwe non þere,
Neuer more þen þay wyste from queþen he watz wonnen.
What þenne?
þe kyng and Gawen þare
At þat grene þay laze and grenne,
ʒet breued watz hit ful bare
A meruayl among þo menne.
- þaʒ Arþer þe hende kyng at hert hade wonder,
He let no semblaunt be sene, bot sayde ful hyʒe
To þe comlych quene wyth cortays speche,
- 470 'Dere dame, to-day demay yow neuer;
Wel bycommes such craft vpon Cristmasse,
Laykyng of enterludez, to laze and to syng,
Among þise kynde caroles of knyʒtez and ladyez.
Neuer þe lece to my mete I may me wel dres,
- For I haf sen a selly, I may not forsake.'
- He glent vpon Sir Gawen, and gaynly he sayde,
'Now, sir, heng vp þyn ax, þat hatz innogh hewen';
And hit watz don abof þe dece on doser to henge,
- þer alle men for meruayl myʒt on hit loke,
- ко мимоишла да га је мука, мада глава му није на
телу.
- Осврнуо се наоколо и крваву
телесину је окренуо целу,
па у многима зазвао страву
изрекавши поруку смелу.
- Главу у руци гордо горе је дигао,
најважнијим великашима окренуо ју је да виде му
лице,
- подигао је капке потом, погледао их редом,
и речи ове рекао што редом их преносим:
„Запамти, Гавејне, заклет си завет да испуниш,
у потрагу да пођеш и док не пронађеш ме трагаш,
450 дао на двору реч си, други су чули.
Задатком си задужен Зелену капелу да нађеш,
заслужено да заузврат за задати ударац
што припада ти примиш у празнично јутро.
Као Витеза из Зелене капеле знају ме многи
и наћи ћеш ме намериш ли се, нећеш оманути.
Зато дођи! Или заслужено зови се кукавицом.”
Уз поздрава повик повукао је узде
и док јурио је из дворане, држећи главу,
из копита су коњских кремене врцале искре.
- На двор одакле је дошао дознао нико није,
460 нит у које краљевство кренуо је даље.
Шта сад?
Краљ и сер Гавејн су сели
витезу смејали су се тад,
али нико да чудо су видели
порећи неће никад.
- Артура је врлог владара веома зачудило ово,
али држањем знака дао није и довикнуо је затим
господарици двора грациозној, говорећи учтиво:
470 „Данас драга госпо, духом клонути немој!
Појава таква приличи прослави божињној,
уз интерлудије лагане, лежерну песму и смех,
веселе игре ведрих витезова и дама.
Како год, празничном се послужењу посветити могу
сада,
јер правом сам чуду присуствовао, оповргнути то
не могу.”
- Гледајући Гавејна гласом одлучним је рекао:
„Сад секиру окачи, витеже, секла је доста.”
Над трпезу је тријумфално окачена, на таписерију
свечану,
да чуду том човек сваки чудити се може,

- 480 And bi trwe tytel þerof to telle þe wonder.
 Þenne þay bozed to a borde þise burnes togeder,
 þe kyng and þe gode knyzt, and kene men hem serued
 Of alle dayntyez double, as derrest myzt falle;
 Wyth alle maner of mete and mynstralcie boþe,
 Wyth wele walt þay þat day, til worþed an ende
 in londe.
 Now þenk wel, Sir Gawan,
 For woþe þat þou ne wonde
 Þis auenture for to frayn
- 490 Þat þou hatz tan on honde.
- и природу праву да препозна њену.
 Великаша врла два врати́ла су се свом столу.
 Господара су и Гавејна гостили послужитељи,
 посланицом на посланици, што постоје најлепше,
 уз разна јела раскошна и раздрагану музику,
 срећно су славили дан, док спустио ноћни није
 се вео.
 Сер Гавејне, мораш да пазиш,
 без страха буди и смео
 у подухват кад полазиш
 који на себе си преузео.
- 480
- 490

Nataša Gojković
Univerzitet u Novom Sadu
Pedagoški fakultet u Somboru

MAJKE, SINOVI I IŠČEZLI SVETOVI U *ISLEDNIKU* DRAGANA VELIKIĆA I *DŽEJKOBOVOJ SOBI* VIRDŽINIJE VULF: CRTICE ZA BILDUNGSROMAN*

Apstrakt: Ovaj rad predstavlja pokušaj da se romani *Džejkובה soba* Virdžinije Vulf i *Islednik* Dragana Velikića povežu i osvetle kao netipični Bildungsromani, sa aspekta odnosa majki i sinova u njima. U tome značajnu ulogu igra i odnos prema okruženju u kojem se odrasta, kao i ratni vihor koji dovodi do prekretnica u životima junaka. Polazeći od pretpostavke da roman o obrazovanju i razvoju pravolinijski prati jednog junaka, pokušaćemo da pokažemo da je bogatstvo navedenih romana upravo u tome što do kraja nismo sigurni ko je zapravo junak i da li je životni put kojim ide zaista put razvoja.

Ključne reči: Bildungsroman, *Jacob's Room*, *Islednik*, majka, sin.

Uvod

Definicija pojma *Bildungsroman*¹ sadržana je u njegovom prevodu sa nemačkog – roman o obrazovanju. Obrazovanje bi trebalo da podrazumeva i odrastanje i sazrevanje, kako fizičko, tako i duhovno. U tom smislu, vektor razvoja književnog junaka morao bi da se pruža u jednom smeru: ka napred, od početnih sumnji, strepnji, bežanja, preko iskušenja, iskustvenih učenja i prihvatanja sopstvene i tuđe nesavršenosti, do povratka ili pomirenja sa sopstvenim demonima, identitetom, okruženjem i pomaganja drugima u sličnom procesu. Nina Sirković

* Nataša Gojković natasa.gojkovic@pef.uns.ac.rs

¹ Roman u kome se duhovni razvoj junaka prikazuje putem učenja i životnog iskustva i prati od detinjstva do doba kad njegova ličnost dostigne određeno obrazovanje i osposobi se da ispunjava moralne zahteve prema sebi i društvu. (Živković, Dragiša. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.)

(2017) navodi da se termin *Bildungsroman* pojavljuje tek dvadesetak godina nakon nastanka prvog romana tog žanra i kao primere, između ostalih, navodi romane *Dejvid Koperfeld*, Čarlsa Dikensa, *Ema*, Džejn Ostin i *Gospođa Dalovej*, Virdžinije Vulf. Pomenuli bismo, naravno, i *Portret umetnika u mladosti*, Džejmsa Džojisa, *Sidartu*, Hermana Hesea, *Ostrvo s blagom*, Roberta Luisa Stivensona i mnoge druge koji pokazuju koliko ovaj žanr prožima različite epohe i samim tim poprima određene specifičnosti.

U svetlu specifičnosti, odabrani su romani *Džejkobova soba* Virdžinije Vulf i *Islednik* Dragana Velikića, jer njihovo tumačenje sa aspekta romana o obrazovanju (kaogod i razvoju²) otkriva sasvim poseban epilog: u prvom slučaju to je čitaočevo epifanijsko otkriće obrnutog *Bildungsromana* – junak za kojeg smatra da raste i razvija se, zapravo je već mrtav, a u drugom slučaju junak je sam pisac koji svoj razvoj posmatra sa znatne vremenske udaljenosti i naspram niza formativnih uticaja koji su oblikovali njegovu majku, pa indirektno i njega. Ovde sam pisac doživljava epifanijsko otkriće: „Zavoleo je život unazad.” (Velikić 2015: 175). Mora se uzeti u obzir da je ovakvo tumačenje samo pokušaj osvetljavanja jedne moguće zajedničke niti ovih kompleksnih romana koji su objavljeni u razmaku od gotovo sto godina.³ U oba romana pojavljuje se lik majke kao jedna od tačaka na vektoru razvoja junaka (vektoru, čiji smer u ovim romanima nije uvek najjasniji) – u *Džejkobovoj sobi* kao gotovo uvek sumnjičavi, rasejan i kritički nastrojen glas iz pozadine, dok je u *Isledniku* to opominjući, autoritaran, jasno prisutan kategorički imperativ, koji od svoje samosvesti ne gubi ništa ni u magli demencije. Bavićemo se odnosom majke i sina do one mere koja je neophodna da se ustanovi njihov međusobni uticaj, bez ambicija za dubokom psihološkom analizom.

Posebna veza koja se između ova dva romana uspostavlja, jeste ratni razdor koji uništava svetove glavnih junaka. Kod Virdžinije Vulf nestao je i junak i svet u kojem je živeo, dok kod Velikića junak biva prinudno izmešten iz svog okruženja, te na povratku uviđa promene i vrednuje ih naspram okruženja u kojem trenutno živi. Oba romana su u tom smislu slutnja nadolazećih stradanja – u *Džejkobovoj sobi* nižu se opominjuće slike i simboli, u *Isledniku* za to su zaduženi majčini živopisni primeri mogućih nesreća (upala mozga zbog izlaska na mraz mokre kose, upala grla zbog pričanja na vetru). Smrt se u *Džejkobovoj sobi* nagoveštava u svakodnevnim situacijama, usred života, u užurbanom bujanju prirode jednako kao i u miru groblja. Gospođa Flanders, Džejkobova majka, piše pismo i gledajući u more pomisli: „Nesreće su užasna stvar!”⁴ (Woolf 2005: 11), kao da

² Roman o razvoju, engl. Novel of Development, „gdje odgojna i obrazovna funkcija postupno biva potisnuta socijalnom motivacijom kao npr. Dickensovi romani *David Copperfield* i *Oliver Twist*” (Sirković 2017).

³ Roman *Džejkobova soba* je objavljen 1922, a roman *Islednik* 2015.

⁴ [„Accidents were awful things.” Prevod na srpski: N. G.]

je udes na moru samo pitanje vremena, iako je ono mirno, da bi nešto kasnije autorka prikazala sliku talasa u kojima se „pokazao taj nemir pred oluju, kao nešto živo, napeto, iščekujući bič.”⁵ Dvoje ljudi na koje Džekob nabasa na plaži gleda u njega širom otvorenih očiju, opruženi su i ne pomeraju se, baš kao mrtvaci. On beži od njih, simbolično od smrti, ali ga ona iz zasede zaustavlja: naišao je na životinjsku lobanju, možda i najpoznatiji podsetnik na smrt. Ovo su samo neka od znamenja, pa i vesnika tragičnih dešavanja, koji kao da prate Džekoba od detinjstva.

Kod Velikića, prvo na šta se pomisli kad je u pitanju majka je – oprez: „Tako smo odgajani sestra i ja. Da ništa nije onako kako izgleda, da je svet pun opasnosti, da u svemu vreba prevara. Da je biti naivan greh. I da nam pamet služi da na vreme otkrijemo prave namere okoline.” (Velikić 2015: 82). Zbog toga, majka je servirala gotova rešenja, sve je imalo prizvuk konačnosti, što zapravo znači da se ni u šta što majka kaže nije smelo sumnjati. Pisac dalje komentariše da je majčina strogost zapravo bila posledica njenog straha od sveta, ali i nedostatka ljubavi.

Oba romana završavaju se prilično nesigurnom sadašnjicom. Sadašnjost koja navodno počinje na poslednjim stranicama romana, za Virdžiniju Vulf krh-kija je od prošlosti jer, kako Gabrijel Mekintajer navodi, „sadašnjost je 'napukla površina', ranjena privremenost koja vapi za lekovitošću reči, teksta, pripovedanja i beskompromisnošću pesničkog jezika, koji joj još uvek nisu dostupni, jer još nije postala prošlost.”⁶ (McIntire 2008: 211). Ta sadašnjost je smrt najavljivana kroz ceo roman, kroz amalgam lične i nacionalne prošlosti, smrt koja će tek preuzeti primat u životima Virdžinijinih savremenika. Naslovni junak, Džekob Flanders, ne može da svedoči tome, njegova smrt je dokaz. Poslednje stranice romana postoje zahvaljujući fragmentima sećanja, utisaka, uopšte, tragovima prošlosti koja, kako Mekintajerova objašnjava, „postoji kao produbljujuća i preko potrebna 'senka' koja čini potporu 'napukloj površini' sadašnjosti.” (McIntire 2008: 213). Pišući o prošlosti i završavajući roman u prividno sadašnjem trenutku, spisateljica piše omaž svim smrtima koje će ona zajedno sa nacijom lično preživeti, a na koje će uporno podsećati i u romanu *Gospođa Dalovej*, koji će izaći na svetlost dana 1925. Nasuprot ovome, Velikić, pisac i junak romana, svedoči upravo vremenu koje je usledilo nakon smrti, vremenu u kojem bi i Džekob preispitivao svoje detinjstvo, svoje odluke, svoje želje, da je kojim slučajem preživeo. Velikić u gotovo pokajničkim poslednjim redovima romana dirljivo priznaje majci onaj epilog, za kojeg je uvek slutila da će se baš tako odigrati – „U međuvremenu, ljudi sa

⁵ [„...showed that uneasiness, like something alive, restive, expecting the whip, of waves before the storm.” Prevod na srpski: N. G.]

⁶ [„The present is a 'broken surface', a wounded temporality, that begs for the healing of word, text, narration, and the intransigency of poetic language that are not yet available to it because it has not yet become the past.” Prevod na srpski: N. G.]

plaže zavlada su svetom. Sada su svuda. Na aerodromima i kruzerima, u bankama i parlamentima.” (Velikić 2015: 262-3). Istovremeno, pisac kao da uživa u činjenici da je majka bila u pravu, kao da to na neki način daje legitimitet i njegovim mislima i, naposljetku, kao da ono „izmišljeno” koje mu je ona uvek zamerala („Sigurno opet nešto izmišljaš”, gleda me prekorno. ‘Ne volim kod tebe to što izmišljaš. Pravi pisac ne izmišlja. Malo je pravih pisaca’, kaže.” (Velikić 2015: 41)) postaje reper istine i potvrda postojanja. Štaviše, verovatna izmišljenost priče o ljubavi pčele i mrava koju mu je majka često pričala, potvrđuje snagu lepog, pa makar i izmaštanog, nad sadašnjicom koja se doživljava kao uvreda kulturi, estetici i slobodi, „jer, na kraju, varvari uvek dođu.” (Velikić 2015: 263).

Tragovi

Na početku romana *Džekobova soba*, pratimo istraživačke korake naslovnog lika, tada dečaka, na peščanim obalama Kornvola, da bi se na njegovom kraju, zajedno sa Džekobovom majkom, pitali šta uraditi sa njegovim starim cipelama. Tragovi njegovih mladićkih koraka ostali su negde na ratištu, na nekom drugom pesku, na nekoj drugoj prašnjoj zemlji koja neumitno izravna sva svedočanstva o postojanju. Između dečijih tragova u pesku i cipela koje nikad više neće ostaviti nikakav trag, nalazi se čitav jedan svet nedostajanja, neprisustva, nedovršenosti i neostvarenih nagoveštaja. Jedini nagoveštaj koji se i ostvario jeste onaj prirodni, neumitni, sveprisutni – nagoveštaj smrti, ovaploćen u slikama životinjske lobanje, potmulim, zloslutnim zvucima plotuna na obalama Pireja, mrtvom lišću koje najmlađi Flanders baca majci u krilo.

Tragovi pripovedača iz Velikićevog *Islednika*, ostali su na skalinama prema Prvomajskoj ulici, u dugačkom hodniku Vile Marije, na zidu podno vremešnog Kaštela, na plaži Gortanova uvala i mnogim drugim mestima Pule iz sredine dvadesetog veka. Pišući o svojim detinjim traganjima, pisac/sin/svedok/hroničar zapisaoce i, od zaborava i samozaborava oteće majčine korake, majčin život kojim je duboko protkan i njegov sopstveni, život kojem će neretko pronalaziti nedorečenosti, nagoveštaje i unapred pripremljene odgovore. Za razliku od Džekoba, ovaj sin svojim tragovima vratiće se jedne zime i otkriti da majčinih tragova nema, osim u njemu samom.

I Vulfova i Velikić doživljavaju slom vremena pređašnjeg – ona u do tada najstrašnijem međunarodnom ratnom sukobu, a on u građanskom ratu geografski malog područja sa nesrazmerno velikom količinom neartikulisanih emocija. Opominjući stalno na smrt, smrtnost i konačnost, čak i u situacijama u kojima se one čine daleko, Virdžinija Vulf kao da pokušava da zaustavi proces zaborava i relativizacije gubitka i društvenih tektonskih poremećaja, pre svega na ličnom nivou, a onda i na nacionalnom. Podsećanjem na smrt, kao da se podseća na život

koji je postojao nekad i koji ne sme biti zaboravljen. Spisateljica to čini na nekoliko načina, a možda najefektniji od njih su pogledi unapred, kada trenutni događaji izazovu brz i kratak komentar svojih posledica u budućnosti, i situacije u kojima se iz sadašnjeg momenta objašnjava prošlost. Primer za prvi način, odigrava se na zabavi gospođe Djurant, kada Rouz Šo govori o tome kako je izvesni Džimi odbio da oženi izvesnu Helen, te kako su oni delovali divno dok su plesali. Međutim, „sada se Džimijem hrane vrane u Flandriji, a Helen posećuje bolnice.”⁷ (Woolf 2005: 71). Prilično je brutalna očiglednost asocijacije na Prvi svetski rat, na devastirajuće sukobe u Flandriji, na događaje koji će se za junake *Džejkbove sobe* tek odigrati, i to van narativa. Primer za drugi način pronalazimo u spisateljicičinim mislima o Britanskom muzeju, kada kaže da „Kamen leži čvrsto preko svoda Britanskog muzeja, kao što kost leži hladna preko vizija i vreline uma.”⁸ (Woolf 2005: 79). Navodeći imena Platona, Aristotela, Marloa, Šekspira, ali i onih u muzeju nevidljivih, poput Džordž Eliot i sestara Bronte, i to kroz uzvik gospođice Džulije Hedž, feministkinje⁹, spisateljica na više stranica posredno govori o imperijalnom blagu Engleske, o umnom nasleđu simbolizovanom u velikoj kupoli muzeja, slavnoj prošlosti koja je u poprilično oštrom kontrastu sa sadašnjicom, ali i neizvesnom budućnošću. Naime, posle ovih stranica, Virdžinija prelazi na „veličanstveni svet – svet zdravog razuma, živ i energičan...”¹⁰ (Woolf 2005: 80). Prateći Džejkoba, čitalac se nađe na potezu između Hamersmita i Holborna, na mostu Vaterlo, duboko posle ponoći, među devojkama bez šešira koje pevaju, među mladićima koji žure za omnibusom. Bubnjevi i trube, vetar, reka, sirotinja, čine stvarnost koja nagoveštava buduća stradanja i turbulentan način života koji će uslediti nakon Velikog rata, kao reakcija na stravične lične gubitke i nemogućnost povratka na predratni način života. Spisateljica opštim metežom na mostu Vaterlo i ulicama Londona najavljuje „veličanstvene mlade ljude”¹¹, predstavnike posleratne generacije koja je osećala otuđenost zbog, između ostalog, pritiska za prihvatanje dužnosti skopčanih sa životom odraslih, na način na koji su to činili njihovi roditelji. S tim u vezi, Pamela Horn u knjizi *Country House Society – The Private Lives of England’s Upper Class After the First World War* navodi komentar Sirila Konolija: „Nisu mogli s predratnim strpljenjem da se pomire sa dosadnim poslovima i neprofitabilnim karijerama.” (Horn 2013: 252). Zvuci bubnjeva i truba predvideli su generaciju koja „rasipa novac za koji su drugi naporno radili. Oni govore i misle gluposti. Njihove zabave su idiotske i za gađenje. Oni sagorevaju

⁷ [„And now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals.” Prevod na srpski: N. G.]

⁸ [„Stone lies solid over the British Museum, as bone lies cool over the visions and heat of the brain.” Prevod na srpski: N. G.]

⁹ [„‘Oh damn,’ said Julia Hedge, ‘why didn’t they leave room for an Eliot or a Brontë?’”]

¹⁰ [„The magnificent world – the live, sane, vigorous world...” Prevod na srpski: N. G.]

¹¹ Bright young people

svoju mladost u plamenu noćnih klubova i koktel zabava. Oni nekažnjeno krše zakon i očekuju aplauz za svoje imbecilnosti.”¹² (Horn 2013: 274). Ovaj sud o generaciji kojoj bi pripadao i Džejkob, da je preživio rat, donosi Ričard Norton u časopisu *The People*, jula 1932, kada je period bučnih i često po život rizičnih zabava engleskog visokog društva već bio potpuno na umoru.

Dragan Velikić se sa pretnjom zaborava rve na malo drugačiji način. Preko majčinih zapisa hotela u kojima je boravila, iako izgubljenih u obijenom vagonu u Vinkovcima, pisac gradi sećanja na mesta, ljude, događaje, čak mu je prva misao na vest o smrti majke upravo taj nesrećni vinkovački vagon. Slučajnost ili ne, tek datum majčine smrti, 22. juni, upravo je i datum piščevog prvog boravka u nekom hotelu, ispisan na poledini fotografije koja o tome svedoči četrdeset šest godina ranije. Nakon nestanka kutije od kaučuka u kojoj je bila sveska sa zapisima posećenih hotela, majka više nije vodila evidenciju, ali od tada, pisac u potaji preuzima tu dužnost:

Njenim glasom izgovaram mantru: *Palas* na Ohridu, *Lipa* u Puli, *Slon* u Ljubljani, *Neboder* na Sušaku, *Slavija* u Opatiji, *Terapija* u Crikvenici, *Bonavia* u Rijeci, *Belvi* u Splitu, *Grand* u Skoplju, *Evropa* u Sarajevu, *Union* u Beogradu, *Esplanada* u Zagrebu, *Vojvodina* u Novom Sadu, *Admiral* u Vinkovcima... (Velikić 2015: 25).

U gustim preplitanjima datuma, ljudi, njihovih živopisnih sudbina koje majka enciklopedijski pamti, krije se bojazan da će se nekako sve to negde jednom izgubiti, obezvrediti, a „svako negde mora da bude.” (Velikić 2015: 47). Ta nasušna potreba da sve ima svoje mesto i da se svaka eventualnost predvidi, po mogućstvu i spreči, dobija svoju predimenzioniranu, gotovo grotesknu varijantu u kupovini poklona unapred: „Odlaskom u dom, za njom su po ormanima ostali pokloni namenjeni budućim svadbama, useljenjima, rođendanima. Jer, pokloni su se kupovali onda kada bi se ukazala povoljna prilika. (...) Unapred se kupovalo. Unapred se živelo.” (Velikić 2015: 12-13). Na taj način, svako zaboravljanje bilo bi sprečeno, u mikrosvetu porodice ne bi se zaboravili važni datumi, a na širem planu, majčino ulepšavanje događaja i sasvim bezazleno menjanje činjenica, bilo je podstaknuto neodoljivom potrebom da učini svet lepšim i pravednijim. O tome svedoči piščeva sestra: „Mama je samo korigovala svakodnevicu prema svojim merilima pravičnosti. Želela je da svet učini boljim.” (Velikić 2015: 178). Možda bi se takav svet lakše pamtio. Međutim, svet nije postao bolji: „Ljudi sa plaže zavladao su svetom. Ravnodušni, otupeli od uživanja, bauljaju egzotičnim destinacijama. Ničemu ne

¹² [„They fritter away the money for which others have laboured. They talk and think drivel. Their parties are idiotic and nauseating. They burn up their youth in the flame of night clubs and cocktail parties. They break the law with impunity and expect applause for their imbecilities.”
Prevod na srpski: N. G.]

znaju vrednost. Pod krinkom slobode kriju svoje jadne duše.” (Velikić 2015: 15). I majci se desilo sve čega se grozila: „brak sa vojnim licem, život u Puli, starost u domu. I, na kraju, odlazak na onaj svet u sanduku, umesto u urni.” (Velikić 2015: 101).

Matres familias et filii rebelles

Nakon ovih uopštenih kontura svetova Džejkoba Flandersa i Dragana Velikića, te prikaza pokušaja zaustavljanja procesa zaboravljanja, upoređićemo ulogu majki u njihovim životima. Najupečatljivija spoznaja Džejkoba je upravo preko njegove majke, to jest preko njegovog konstantnog izbegavanja majčine kontrole u formi odsustva odaziva. Već na prvim stranicama romana, on se udaljava od majke i starijeg brata, odlazi sam na udaljeniji deo kornvolske plaže, odbijajući da se odazove na pozive brata kojeg je majka poslala da ga potraži: „Kaži mu da smesta dođe.”¹³ (Woolf 2005: 11), i kasnije odbija da baci ovciju lobanju koju je našao na plaži, uprkos majčinim molbama. U ovim Džejkobovim istraživanjima i otkrićima, njemu važnim, Luiz Poreski (Louise Poresky 1981) vidi gestove nezavisnosti i potrage za sopstvom, dok istovremeno u reakcijama Beti Flanders vidi netoleranciju i nerazumevanje sinovljeve duhovnosti i potrebe da se samoizgradi („Jedini od sinova koji je nikad ne sluša, govorila je.”¹⁴ (Woolf 2005: 22)). Spisateljica nam govori da je Beti Flanders bila nekako romantična u vezi Arčera, nežna u vezi Džona, a iritirala ju je Džejkobova nespretnost u kući. Poreski povlači paralelu između biblijskog Džejkoba i Džejkoba Virđžinije Vulf, objašnjavajući da Beti Flanders, jednako kao majka biblijskog Džejkoba, pokušava da ušuška sina ulepšavajući stvarnost, na primer, stvarajući iluziju o ocu.

U *Isledniku*, pisac kaže: „Nad čitavom teritorijom svakodnevice lebdeo je brižni pogled moje majke. Ništa nije izmicalo njenoj kontroli. Ništa se nije dešavalo samo po sebi. Čak i pauk u uglu klozeta dugovao je svoju egzistenciju sujeverju moje majke. Čitav univerzum našeg stana podrhtavao je ritmom njenog disanja.” (Velikić 2015: 13). Nisu ovo reči ogorčenog sina, naprotiv, iz svake reči izbija sadašnje razumevanje onoga što je u detinjstvu predstavljalo razlog za pobunu. Pisac čak sa priličnom dozom saosećanja i praštanja govori o majčinoj patološkoj potrebi za redom: „Sve je u njenoj glavi bilo numerisano, porubljeno, opšiveno, uramljeno, simetrično. (...) Ili je ažurnost na dnevnom planu bila alibi za nesnalaženje u životu? Hiljade fotografija po kutijama ubedljivo su svedočanstvo da se, ipak, živi punim plućima. Nasmejana lica u zagrljajima dokaz su ispunjenosti, zadovoljstva i radosti.” (Velikić 2015: 23, 72). I u piščevom životu, kao i u Džejkobovom, otac je sporedna figura, s tim što Džejkobov otac nije među

¹³ [„Tell him to come at once.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁴ [„The only one of her sons who never obeyed her, she said.” Prevod na srpski: N. G.]

živima. „Odrastao sami vaspitavan u matrijarhatu. Zato nosim u sebi nadoknadu za odsustvo muške strane. Asimetričnost je razvila instinkte. Tamo gde je trebalo da budem slab, postao sam jak. Snabdeven oprezom, strpljenjem, pronicljivošću, svim deficitarnim osobinama muških predaka.” (Velikić 2015: 83-84). Nasuprot Beti Flanders, koja je zbog sinova praktično izmislila očinsku figuru, piščeva majka u nekoliko navrata ističe navodnu očevu nesposobnost. Džekobov otac ne može da pokvari auru kojom ga je Beti Flanders obavila, te je nedodirljiv u večnosti, kaogod i Džekob, od momenta kada shvatimo da je ono što smo o njemu saznali sve što ćemo ikada moći da znamo. Iz istog razloga, Beti Flanders nikad neće dobiti ni priznanje ni optužbu od svog sina. Piščeva majka, međutim, u sinovljevom shvatanju, prelazi put od matrijarha, preko nekog čiji uticaj bi trebalo preispitivati („Čitavog života pokušavam da se oslobodim šinjela realizma koji mi je mama navukla.” (Velikić 2015: 23)), do osobe za čijim je stopama potrebno preduzeti setnu potragu u obrisima nekadašnjeg života.

Za razliku od Velikićevoeg faktografskog beleženja događaja i doživljaja, te nizanjanja ljudi i fragmenata sećanja gotovo kao u foto-albumu, Virdžinija Vulf oslanja se uglavnom na nagoveštaje, impresije i aluzije. Momenat kada u romanu kaže da se Džekob izgubio (što možemo tumačiti i kao da je izgubljen u duhovnom smislu), jeste momenat kada on shvati da mu se samo učinilo da je video dadilju, pošto se ispostavilo da je u pitanju stena. Naime, dadilja Flandersovih dečaka zove se Rebeka, baš kao i majka biblijskog Džekoba, a Poreski na osnovu ovoga tvrdi da je Džekob izgubljen, jer je naišao na stenu tamo gde je mislio da će naći ljubav. Ostala njegova otkrića, kraba i leptir, predstavljaju u tom smislu njegovu želju da otkrije sebe, da spozna svoje Ja van sputavajućeg, previše zaštitničkog uticaja majke. Da bi u tome i uspeo, Džekob mora da upozna onaj unutarjni, nesvesni deo sebe, deo koji nije zahvaćen psihološkim projekcijama majke. Ovde je Virdžinija Vulf simbolima i pripovednom tehnikom postigla utisak tog silaska u gotovo neosvetljene delove duše, ponavljajući impresionističke slike dubine (udubljenja u steni ispunjena vodom, mračni delovi katedrale svetog Pavla, mračna šuma u blizini njihovog kornvolskog smeštaja), skrivenog blaga (kraba na dnu bazenčića u steni, dva bela leptira koji obleću oko bresta, crna drvena kutija sa majčinim pismima, starim flanelskim pantalonama i još nekim sitnicama), sumraka (večernji sati na pustari, Mesečeva sonata, noć na ulicama Kembridža, londonsko ulično veče u kojem izmille svi oni koji se danju skrivaju) i noćnih bića (noćni leptiri *mrtvačka glava* i *crvena lenta*). Poreski smatra da Virdžinija Vulf u „*Džekobovoj sobi* stilski odbacuje realističku jasnoću svoja prva dva romana i usvaja impresionizam da bi odražavao taj iskorak iz svesnog sveta i ulazak u mračno nesvesno.”¹⁵ (Poresky

¹⁵ [„Jacob’s Room stylistically abandons the realistic clarity of her first two novels and adopts an impressionism so as to reflect this step out of the conscious world and into the dark unconscious.”
Prevod na srpski: N. G.]

1981: 76). Ona tvrdi da je prava naracija u *Džejkobovoj sobi* impresionistička, dok su mesta u romanu gde se pripovedač (spisateljica) direktno obraća čitaocu ostaci realizma, koji zapravo služe da se istakne kontrast između svesnog, koje je opterećeno majčnim imagom, i nesvesnog, u kojem tek treba Džejkob da spozna sebe i da se potvrdi kao pojedinac. Iz takvih dubina, logično je da odaziva nema, tačnije, da će Džejkob, kada ostvari svoju kompletnost, biti manje pod uticajem društvenih uloga, oličenih u majci i iluziji o ocu.

Dragan Velikić silazi u podrum, kako on kaže, „u egzil vešernice” (Velikić 2015: 82), sanjareći na prestolu između kazana i lavaboa. Suterenske senke bile su verovatno neophodni omekšivač oštarih kontura majčinog sveta. Stepence do dole vodile su do prigušene stvarnosti, pogleda odozdo, mogućnosti razgovora sa samim sobom: „Imao sam fantazam da sam usvojen. Maštao sam o majci kao što je Lizeta. Da onaj zid u Lizetinoj sobi bude moje poreklo.” (Velikić 2015: 82). Na razne načine deca se svete roditeljima. Nekad u mislima, a nekad sasvim konkretno. Džejkob, na primer, koristi udaljenost od majke da stupi u ljubavnu vezu sa ženom koju ona sigurno ne bi odobrila, te pismo koje mu je stiglo od majke ostavlja van sobe u kojoj vodi ljubav sa Florindom:

Pismo je ležalo na stočiću u hodniku; Florinda ga je ponela gore, kada je došla te večeri, stavila ga na sto ljubeći Džejkoba, a on, videvši rukopis, ostavio ga je tamo, pod lampom, između kutije sa keksom i tabakere. Zatvorili su vrata spavaće sobe za sobom.¹⁶ (Woolf 2005: 67)

Velikić je malo suptilniji: „U hotelu živim u trećem licu. Sa drugom glavom. Ostavljam tragove. Ne nameštam krevet. Uživam u luksuzu nereda. U slobodi. Jer, urednost nije ništa drugo do odsustvo života. Trijumf groba.” (Velikić 2015: 26). Međutim, ova možda detinjasta osveta otkriva snagu mentalnog zapisa koji je majka ostavila za sobom. Upravo pokušaj da se sa uma stresu sva majčina upozorenja i pravila, predstavlja njihov nezaborav, „Čvrsto uverenje da je zaborav samo jedan vid pamćenja, vrhunaska konzervacija ostavštine za potomstvo.” (Velikić 2015: 100). Jedan raniji primer nenadzirane svakodnevice desio se kada je pisac bio u drugom razredu osnovne škole, a majka se zaposlila u sekretarijatu te škole. On i sestra imali su jedinstvenu priliku da svake druge nedelje imaju „bezbrizna prepodneva bez uobičajenog drila” (Velikić 2015: 155), te da žive onako kako je živela većina njihovih vršnjaka čiji su roditelji bili zaposleni. Bio bi to, verovatno, još jedan korak u sazrevanju i odrastanju, ali se on nakon samo dva meseca vratio unazad – majka je dala otkaz: „Opet se sumornost vratila u našu

¹⁶ [„The letter lay upon the hall table; Florinda coming in that night took it up with her, put it on the table as she kissed Jacob, and Jacob seeing the hand, left it under the lamp, between the biscuit-tin and the tobacco-box. They shut the bedroom door behind them.” Prevod na srpski: N. G.]

dečju svakodnevicu”, kaže Velikić i daje primer detalja majčinog sveprisutnog prava prečeg odlučivanja: „Čak su i takve banalnosti kao što je odluka o tome koju svesku nameniti pojedinom predmetu, morale da prođu verifikaciju naše majke.” (Velikić 2015: 155).

Vulfova nam je dala uvid i u to kako bi Džejkbova majka reagovala na njegovo prepuštanje telesnim strastima:

Ali kad bi svetloplava koverta, koja leži pored kutije sa keksom, imala osećanja jedne majke, srce bi bilo pokidano i tihom škripom, i iznenadnim komešanjem. Iza vrata je bilo nešto bestidno, uznemiravajuće prisustvo, i strah bi je savladao, kao pri smrti ili rođenju deteta.¹⁷ (Woolf 2005: 68)

Nasuprot ovome, Džejkob je posle noći provedene u telesnim užicima kao preporođen, „srdačan, moćan, divno zdrav, kao beba posle šetnje napolju, oka bistrog poput tekuće vode.”¹⁸ (Woolf 2005: 68). Sada može da čita majčino pismo, da sasluša njen poziv, jer je stekao jednu vrstu imuniteta, te će njegovo neodazivanje imati lekoviti uticaj na njegovu odlučnost, što će rezultirati odlaskom najpre u Pariz, a potom u Grčku, sa novostečenim balansom između intelekta i telesnosti. Njegova pisma majci iz Pariza, samo su naizgled odaziv – on je shvatio da majka neće imati razumevanja za njegova otkrića ljudi, mesta i događaja, za njegovo stupanje u stvarni svet po svojim pravilima, pa joj je pisao onako kako bi to radio još neiskusni mladić, kakvim je ona potajno želela da ga sačuva. „Džejkob nije imao ništa da sakrije od svoje majke. Samo ni sam nije mogao da razume svoje izuzetno uzbuđenje, a što se tiče pisanja o tome – ”¹⁹ (Woolf 2005: 93). Ponovo samo nagoveštaj, ali veoma rečit – niti Džejkob želi da piše o svojoj zrelosti, niti majka zaista želi o tome da čita. Možemo ovo smatrati jednim značajnim korakom u Džejkobovom razvojnom procesu, gotovo oslobođenjem od možda i nevidljivih stega, ali ipak sa dozom nejasne strepnje od majčinih suza, ili pogleda punog razočaranja ili već nekog drugog majčinskog oružja koje bi pretilo da obezvredi trenutni osećaj trijumfa.

Pišćeva majka bi rekla: „Bog s tobom.” (Velikić 2015: 22). Ili, „Misli malo” (Velikić 2015: 26), što je, prema njegovom tumačenju, značilo misliti onako kako ona misli. Simbolično, samo nekoliko redova nakon ove rečenice, pisac daje kratak

¹⁷ [„But if the pale blue envelope lying by the biscuit-box had the feelings of a mother, the heart was torn by the little creak, the sudden stir. Behind the door was the obscene thing, the alarming presence, and the terror would come over her as at death or the birth of a child.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁸ [„amiable, authoritative, beautifully healthy, like a baby after an airing, with an eye clear as running water.” Prevod na srpski: N. G.]

¹⁹ [„Jacob had nothing to hide from his mother. It was only that he could make no sense himself of his extraordinary excitement, and as for writing it down – ” Prevod na srpski: N. G.]

izveštaj o svom prvom ljubavnom iskustvu: „Prvo ljubavno iskustvo imao sam jednog kišnog avgustovskog popodneva. Danima je duvao jugo. Naglo je zahladnelo. Plaže su opustele. Ja sam bio opušten i srećan.” (Velikić 2015: 26). I ponovo osećamo snagu Velikićeve stakato rečenice – jednako kako Vulfova bira impresionističke slike da bi nam prenela važnu poruku, Velikić koristi ritam niza činjenica. Ovde nam je dočarao „rebela”, kako on zove svog dvojnika, onog koji je opušten, koji nije posvećen „zadatku anticipiranja svega što bi moglo da se dogodi” (Velikić 2015: 28), a samo dve stranice dalje, u još jednoj rečenici metronomskog takta, gotovo se podsmeva predostrožnom sebi: „I zato, godinama kasnije, u rancu kišobran, baterijska lampa, suva majica, aspirin.” (Velikić 2015: 28). Za razliku od Džejkoba, on je imao šansu da sa pristojne distance odmeri i sebe i majku i svoj život. Majčina smrt je okidač za egzistencijalističko preispitivanje:

Sve je u početku bilo logično, predvidivo, jasno. Svet kao katalog. Odatle sam krenuo. A našao se u svakodnevi kakvu nisam želeo, u životu koji nije moj. Sa nekim meni stranim navikama i ritualima. Bez logičnog rasporeda dnevnih obaveza. Šta se to dogodilo da jedem jela koja mi ne prijaju? Radim ono što ne volim? Govorim ono što ne mislim? (Velikić 2015: 50)

Pisac se ovde čudi gotovo kao dete koje je sigurno da je stavilo svesku sa domaćim zadatkom u torbu, ali, po dolasku u školu, nje ipak njema. Možda se, udaljen od jasnog rasporeda majčinog sveta, sada odrastao, našao u svetu koji ni po čemu nije odgovarao poznatim kalupima. A možda je taj *drugi* svet oduvek postojao, a majka je pokušavala da ga iscrta predvidivim koordinatama i na njih precizno postavi svoju porodicu. Međutim, život je iskakao izvan strogih linija:

‘Stalno smo negde jurili. U poslednji momenat bismo došli na stanicu. Uskakali u vozove u pokretu. Nikada nismo kao sav ostali svet stigli u bioskop na vreme. Pogureni smo se provlačili između redova, u mraku, dok su svuda oko nas negodovali i psovali. Ne pamtim jedan početak nekog filma. Zato sad moram da izmišljam.’ (Velikić 2015: 42).

Ne možemo a da ne pomislimo da su ovi majčini propusti zapravo lekoviti za budućeg pisca. Pomogli su mu da preispituje majčine vrednosti, njene verzije života i da tako zapitan, zaista počne da piše. Kako Miljenko Jergović navodi, „Neobičan je osjećaj kada se tako fragmenti stvarnosti počinju pretapati u književni tekst. Ali pogrešno bi bilo pitati se što je tu još stvarno, a što je pisac nadomislilo i izmaštalo. Sve je stvarno i ništa više nije stvarno. Isto je u sjećanju kao i u mašti.” (Jergović, 2015, para. 8).

Isto je i za većinu likova u obar omana, dodaćemo. Naime, šta predstavlja brušenje pokojeg preoštrog ugla iz porodične prošlosti, česta tehnika piščeve

majke, ako ne vid pripovedanja? U *Džejkobovoj sobi*, sve žene koje su u nekakvom odnosu sa Džejkobom, domaštavaju ga, sebi pripovedaju o njemu: Florindi se učini od jednog mladića da je Džejkob, dok Fani Elmer zadržava u svojim mislima viziju o Džejkobu, u kojoj je on „veličanstveniji, plemenitiji i bezvidniji nego ikad”²⁰ (Woolf 2005: 119). Sandra Ventvort Vilijams evocira svoje uspomene na Džejkoba uz pomoć knjige pesama Džona Dona (pominje ih i Velikić!), koju je dobila od njega. Sećanje, kao vrhovno sredstvo retuširanja prošlosti, ujedno je i jedini svet koji našim junacima ne može biti oduzet, čak ni pod dijagnozom alchajmerove bolesti, postavljenom piščevoj majci, jer i ta pseudosećanja nose svoju utehu.

Jedna tanka nit spaja osamostaljivanje Džejkoba i pisca: u oba romana Grčka je viđena kao mesto gde se fizički ili mentalno beži ne samo od majčinog uticaja, nego i uticaja društva uopšte. Džejkob tamo uživa u usamljenosti: „Opružen na vrhu planine, potpuno sam, Džejkob je neizmerno uživao. Verovatno nikad u svom životu nije bio ovoliko srećan.”²¹ (Woolf 2005: 102). Potom, posetivši Partenon sa Sandrom Ventvort Vilijams, u svom drugom penjanju do antičke lepote, dovršava svoju ličnost u atmosferi punoj simbola večnosti kojoj Džejkob teži i u kojoj će se i obreti na kraju romana. Činjenicu da je Džejkob najzad našao istinskog sebe, potvrđuju i ove rečenice: „Bio je iznenađen sopstvenim poznavanjem pravila ponašanja; koliko se može više reći nego što se misli; koliko se može biti otvoren sa ženom; i koliko je malo poznao sebe ranije.”²² (Woolf 2005: 104). To što je shvatio da je sebe slabo poznao, svedoči o nesumnjivom razvoju, o osamostaljivanju ličnosti, ali i o tome da žena čiji je zov bio najuporniji, nije shvatala njegovu suštinu. Poreski pokazuje da su majka i sin čak na potpuno suprotstavljenim stranama:

Svest o večnosti koja upućuje na boga i psihičku celovitost, a koju nudi Partenon, dijametralno je suprotna ličnosti Beti Flanders. Vulfova je dirljivo ilustrovala ovaj kontrast tako što je utkala sliku Beti usred prizora Džejkoba i Sandre na Akropolju. U toj slici majke, Vulfova kaže, „Slani olujni vetar uleteo je kroz prozor spavaće sobe Beti Flanders, i udovica je, pridižući se lagano na lakat, uzdahnula kao neko ko shvata, ali bi rado odbacio od sebe nakratko – ah, samo još nakratko! – pritisak večnosti” (*JR*, 160). Beti izbegava celovitost zato što je se boji. Nasuprot njoj, Džejkob traga za večnošću, i radeći to, oslobađa se majke.²³ (Poresky 1981: 94)

²⁰ [„more statuesque, noble and eyeless than ever” Prevod na srpski: N. G.]

²¹ [„Stretched on the top of the mountain, quite alone, Jacob enjoyed himself immensely. Probably he had never been so happy in the whole of his life.” Prevod na srpski: N. G.]

²² [„He was surprised by his own knowledge of the rules of behaviour; how much more can be said than one thought; how open one can be with a woman; and how little he had known himself before.” Prevod na srpski: N. G.]

²³ [„The sense of eternity suggesting God and psychic wholeness, that the Parthenon offers, diametrically contrasts with Betty Flanders’s personality. Woolf poignantly illustrates this contrast by weaving a picture of Betty right into the scene of Jacob and Sandra at the Acropolis. In this

Pisac *Islednika*, međutim, najpre u mislima i slikama posećuje Grčku i to u pratnji čičeronovske komšinice Lizete, ublaženoj verziji majke, te u toku sedmice provedene u njenoj kući i pod njenim staranjem, on doživljava iskustvo opuštene svakodnevice, beležeći prilično jasnu viziju drugačije majčinske figure: „Koraci u kuhinji. Hitro se odmičem od zida sa fotografijama. Lizeta se pojavljuje na vratima sobe. (...) Iznenađen sam njenom reakcijom. Očekivao sam prekor, ili makar pitanje šta ja tu radim. Kao što bi se dešavalo kada bi me mama uhvatila u preturanju po stvarima.” (Velikić 2015: 35). I slika Grčke je ovde drugačija nego u *Džekobovoj sobi*, gde ona predstavlja sazrevanje i večnost. Lizetina Grčka, preciznije, Solun, nestali su u požaru, sve materijalno je pretvoreno u prah, večno je ostalo samo ime – apstraktan pojam koji imenuje nešto što se menja iz generacije u generaciju. Pisac uz Lizetu postaje svedok tog iščezlog Soluna: „Uživao sam u tim ritualnim putovanjima, u obilasku solunskih parkova, ulica i trgova, čija sam imena već posle prve šetnje upamtio.” (Velikić 2015: 37). Mnogo kasnije, on je svedok i sopstvenog iščezlog sveta: „Stojim na zidu podno Kaštela, u zimskom sumraku, zagledan u dvorište *Vile Marije*. Prozori u mojoj sobi su osvetljeni. Ko je taj neko ko sad živi u tom prostoru? Ko se to naslonio na moju prošlost?” (Velikić 2015: 37). Jednako kako je zamišljeno posmatrao stare fotografije Lizetine porodice kojoj nakon požara ni tela nije bilo moguće pronaći, tako je pomalo setno, a pomalo s nadom posmatrao zgradu u kojoj je odrastao: „I zato, lekovito je zagledati se u prozor koji je godinama ramio svakodnevicu. Možda se otkrije stavka koja nedostaje, bez koje se ne može ispostaviti račun za kukavičluk, za promašaje.” (Velikić 2015: 38).

Jedan drugi iščezli svet čeka ga na groblju Zejtinlik, između čijih mermernih krstača šeta Velikić sa dedom. Shvata da je svedok prekinutih priča, osujećenih mladalačkih avantura, te se i na tom nivou može povezati sa Džekobom Flandersom, čija se priča prekinula na flandrijskim poljima večnog pokoja. Groblja Velikiću nisu odbojna – redovno ih posećuje sa majkom i sestrom, pod izlikom obilaska tobožnjih preminulih dalekih rođaka: „Na groblju je bila opuštена, oslobođena tenzije koja je njenu majušnu figuru održavala u stanju permanentnog podrhtavanja. Motor koji se ne gasi, već neprekidno bruji u mestu.” (Velikić 2015: 72-73). Miljenko Jergović (2015) kaže da je Velikić autoironičan, te da je u toj autoironiji više blagosti i miline, nego užitka u razotkrivanju. Ista ta blagost, videli smo i u prethodnom citatu, prisutna je i kada piše o majci: on nigde ne iznosi neku zamerku, a da je nije već u narednoj rečenici opravdao, makar i sasvim prikriveno.

picture of the mother Woolf says, „The salt gale blew in at Betty Flanders’s bedroom window, and the widow lady, raising herself slightly on her elbow, sighed like one who realises, but would fain ward off a little longer – oh, a little longer! – the oppression of eternity”. Betty avoids wholeness because she fears it. Conversely, Jacob seeks eternity, and in doing so, he frees himself from his mother.” Prevod na srpski: N. G.]

Ni kod Virdžinije Vulf groblja nisu zastrašujuća, utvare nisu ni zloslutne ni strašne. One su tu, kao i većina likova, mesta i pojava u *Džekobovoj sobi*, da nas podsete na život, jednako kao i na smrt. Na primer, na kraju jedanaestog poglavlja, spisateljica opominje na neumitnost vremena uz pomoć otkucaja sata na crkvenom tornju i izgubljenih stvari skrivenih po zakucima pustare, nad kojom odzvanjaju noćni sati. U tom vesništvu prolaznosti, nadgrobni spomenici kao da razgovaraju jedan s drugim, podsećajući na one koji su nekada trčali tom pustarom, baš kao trojica braće Flanders: „Ipak, čak i po takvom svetlu, mogu se pročitati legende sa nadgrobnih ploča, glasovi kratko govoriše, 'Ja sam Berta Rak,' 'Ja sam Tom Gejdz.'”²⁴ (Woolf 2005: 94). Osim ljudskih ostataka, pustara čuva i ostatke stvari nekada važnih ljudima, poput broša gospođe Flanders, koji je dobila od Džekoba, a koji je verovatno ispustila dok je pokazivala pogled gospodinu Parkeru. Na kraju, svi završe na istom mestu, zemlja ih čuva, „kao negovateljica”²⁵ (Woolf 2005: 95). I ta pustara, ta zemlja, taj zvuk crkvenog sata, nadživeće i ljude i stvari, ali će istovremeno i svedočiti o onima koji su bili i kojih nema, tiho, ravnodušno, izazivajući duboko poštovanje prema spokoju učitanoj u prohujalim decenijama: „Ali, u ponoć, kada niko ne govori ni ne galopira, i kada je trnjak savršeno miran, bilo bi ludo uznemiravati pustaru pitanjima – šta? i zašto?”²⁶ (Woolf 2005: 95). Kao što se ovde zaključuje da svi na kraju završe na istom mestu, tako i piščeva majka sa filozofskim mirom govori: „Svako negde mora da bude” (Velikić 2015: 47).

U *Isledniku*, majka je u domu za stare, ona je fizički tamo gde mora da bude. Međutim, u mislima, ona je u nekada posećenim hotelima, gradovima, ona govori i ekavicom i ijekavicom, progovara i fijumanskim dijalektom. Tok misli Beti Flanders često u romanu deluje iskrzano, kao kada piše jedno od svojih pisama: „'Dragi gospodine Flojd,' pisala je – 'Da li sam zaboravila sir?' pitala se, spuštajući naliv-pero. Ne, rekla je Rebeki da je sir u predsoblju. 'Veoma sam iznenađena...' pisala je.”²⁷ (Woolf 2005: 20). Nema, naravno, nikakvih naznaka o bilo kakvom oboljenju, ali bismo mogli povezati njene nervozne misli sa nedoslednostima u pričama Velikićeve majke:

‘Volim da šetam Sušakom. Nekada je na mostu kod Fiumare bila granica Kraljevine Jugoslavije i Italije. Posle se ispreturalo.’ ‘Da’, odgovaram odsutno. ‘A hrana, je li dobra?’ ‘Dobri Stavrevski, je li još živ? Kako je on lepo pevao,

²⁴ [„Yet even in this light the legends on the tombstones could be read, brief voices saying, 'I am Bertha Ruck,' 'I am Tom Gage.'” Prevod na srpski: N. G.]

²⁵ [„like a nurse.” Prevod na srpski: N. G.]

²⁶ [„But at midnight when no one speaks or gallops, and the thorn tree is perfectly still. It would be foolish to vex the moor with questions – what? and why?” Prevod na srpski: N. G.]

²⁷ [„'Dear Mr Floyd,' she wrote – 'Did I forget about the cheese?' she wondered, laying down her pen. No, she had told Rebecca that the cheese was in the hall. 'I am much surprised...' she wrote.” Prevod na srpski: N. G.]

onda na Ohridu.’ ‘Ne znam za Stavrevskog. Nedavno sam na Terazijama video Ladu Leskovara...’ ‘U Rijeci se dugo živi.’ (Velikić 2015: 40)

Pisac se u *Isledniku* suočava i sa specifičnim načinom domaštavanja sopstvenog života: slučajnim susretom saznaje da je majka navodno u mladosti sama sebi pisala ljubavna pisma, kako se ne bi izdvajala od drugarica koje su ih zaista dobijale; četiri godine kasnije, pisac će biti u emotivnoj vezi sa ženom koja će neverovatnom pedantnošću izrežirati čitav jedan aspekt života, uz pomoć, između ostalog, izmišljene prepiske. Ostajući veran svom autoironičnom stavu, on ne vidi sebe kao žrtvu podvale, nego sopstvene sujete. Ironična je i sama činjenica da je pisac u svom životu imao ne jednu, nego dve žene sa toliko snažnim osećajem da njihovom životu nešto nedostaje da su morale da ga iskonstruišu svaka za svoj cilj: pišćeva majka kako bi bio prihvatljiviji za društveno okruženje i njenu decu, a njegova partnerka kako bi dočrtala prazninu, za koju je verovatno verovala da stoji između stvarnosti njihove veze i njenog poimanja kakva bi ta veza imala da bude. Simbolika ovih predloženih gotovih rešenja pratiće Velikića i na povratku u Pulu, u vidu davno pozajmljenih logaritamskih tablica. Sve ono što je trebalo da pojednostavi, sažme i ulepša život, sastalo se u toj knjižici matematičkih formula. Međutim, slučajnost izmišljene prepiske u majčinom i sinovljevom životu gotovo se ruga logaritamski precizno isplaniranoj svakodnevicu, do savršenstva uređenim fiokama, stanu u kojem „usred noći da se probudi, može odmah da pronade svaku stvar ili predmet koji joj padne na pamet” (Velikić 2015: 153). Majka je, kako Velikić kaže, savršenom orijentacijom u sopstvenom stanu kompenzovala nesnađenost u spoljnjem svetu. I Džekobova majka nije u nimalo zavidnijem položaju – siromašna udovica sa troje dece: „brakj e utvrđenje, a udovice samotno lutaju otvorenim poljima, kupeći kamenice, napabirčivši poneku zlatnu slamku, usamljena, nezaštićena, jadna stvorenja.”²⁸ (Woolf 2005: 11). A Džekobova pisma, kako se žalila gospođi Džarvis, ne govore joj ništa što bi ona htela da zna – i ovde su pisma na neki način falsifikovana, ne dodaju ništa, ne izmišljaju, nego jednostavno prećutkuju.

Umesto zaključka

Čini se da je logični prelaz sa pisama – pisanje knjiga. Dečak iz podruma *Vile Marije* postao je pisac, a dečak sa kornvolske plaže pisao je dnevnik: „Imam dvadeset dve godine. Skoro je kraj oktobra. Život je skroz prijatan, iako nažalost, ima veliki broj budala uokolo. Čovek se mora posvetiti nečemu – bog zna čemu. Sve je stvarno veoma veselo – osim ustajanja ujutro i nošenja fraka.”²⁹ (Woolf

²⁸ [„marriage is a fortress and widows stray solitary in the open fields, picking up stones, gleaning a few golden straws, lonely, unprotected, poor creatures.” Prevod na srpski: N. G.]

²⁹ [„I’m twenty-two. It’s nearly the end of October. Life is thoroughly pleasant, although unfortunately there are a great number of fools about. One must apply oneself to something or

2005: 55). Nećemo saznati da li bi Džekob postao pisac ili nešto drugo da nije obukao vojničku uniformu. On je nestao zajedno sa svetom u kojem je do te uniforme živeo i koji je oblačenje te uniforme izazvao. Neki drugi ljudi su obukli vojničke uniforme u Velikićevom svetu, a on ima netraženi luksuz da novonastali svet doživljava, secira i na hartiju zapisuje. Obe majke saglasne su u tome da je u svetu strašna zbrka: „Svi ljudi su pisci”, tvrdila je moja mama. „Na svetu nema osobe koja nije izmislila barem jednu priču. Zato tolika zbrka.” (Velikić 2015: 93). Beti Flanders zavapi: „Kakva pometnja na sve strane!”³⁰ (Woolf 2005: 124).

U toj pometnji, nastaloj zapravo i pre Prvog svetskog rata, Džekob se povlačio u samoću, jednom prilikom sedi u Hajd parku i iscrtava obrise Partenona u prašini. On je sada u sećanju svih žena sa kojima je imao neku vrstu veze, a na kraju saznajemo da će tu jedino i ostati. Kao što je priroda davno udomila njegovog oca, tako se i sada prosto trudi da pronade, dozove Džekoba: „I onda, iznenada, kao da se sve lišće podiglo.”³¹ (Woolf 2005: 124). Međutim, odaziva nema, i priroda se mirno vraća u prvobitno stanje, utišavajući svoje damare: „Lišće se ponovo sleglo.”³² (Woolf 2005: 124). Džekobovoj majci ostala je, osim sećanja, ona večnost koju je tako strasno želela da odloži. Beti Flanders ostaje gotovo ista – i na početku i na kraju romana, ona je prilično zbunjena žena, utisak je da svako malo ispušta iz ruku konce svoje svakodnevice, te da je nervozna strogost samo privid koji krije duboku sumnju u sve vrednosti po kojima je naučila da živi. Virdžinija Vulf sažela je u Džekobu svu izgublenu mladost, muževnost, svu tragediju Velikog rata koja je obesmisllila sve dotadašnje skrupule, sva pravila koja su uticala na ljudske živote. „I sve je meko i nejasno i veoma tužno. Tužno je, tužno. Ali sve ima svoje značenje.”³³ (Woolf 2005: 100). Nejasnost će se nastaviti i u narednom romanu, *Gospođi Dalovej*, ali će je Virdžinija Vulf tu izoštriti, razrešivši gubitke i nedostajanja kojima se bavila u *Džekobovoj sobi*.

Na kraju *Islednika*, možemo da se zapitamo ko je zaista junak ovog romana i čiji smo život ispratili. Mi jesmo pod uticajem prvog lica, tog Ja koje pratimo od fotografije sa Ohrida do postmortem pisma majci. Dragan Velikić je vešto i suptilno ispisao svoj životopis, pičući o životu svoje majke. Ponudio nam je mnogo više od crtica za Bildungsroman, ponudio nam je da sami zaključimo koji od dvojice Velikića je pred nama: „ja koji jesam, isforsirani odlikaš, i onaj drugi, koga moram dostići, i u njega se pretvoriti.” (Velikić 2015: 262). Sa mirnoćom čoveka koji je doživeo epifaniju dubokog razumevanja, on zaključuje: „Taj grč, koji je

other – God knows what. Everything is really very jolly – except getting up in the morning and wearing a tail-coat.” Prevod na srpski: N. G.]

³⁰ [„Such confusion everywhere!” Prevod na srpski: N. G.]

³¹ [„And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves.” Prevod na srpski: N. G.]

³² [„The leaves sank down again.” Prevod na srpski: N. G.]

³³ [„And everything is soft and vague and very sad. It is sad, it is sad.” Prevod na srpski: N. G.]

ovladao čitavim bićem, najvažnija je stavka njene genetske legitimacije; preneće ga dalje, potomstvu u nasleđe.” (Velikić 2015: 159). Velikić potvrđuje omeđenost svog razvoja i sazrevanja majčinim uticajem, i upravo tim iskrenim potvrđivanjem oslobađa onog „rebela” iz vešernice Vile Marije, omogućava mu „da bude ono što jeste: pesnik.” (Velikić 2015: 193). Svojim pesništvom, imaće tu privilegiju ili krst da raskrinkava one zbog kojih će svet „eksplozirati od tolike količine prostaštva” (Velikić 2015: 13), kako je govorila njegova majka. Na kraju pisma, Velikić se, opet detinje buntovno, zaklinje majci da nikad neće odustati. Ovog puta, nije to pobuna protiv strogog vaspitanja, sada je to pobuna protiv onih od kojih je majka svojim gotovim rešenjima pokušavala da zaštiti svoju porodicu. Ta nova pobuna, zapisaće nove crtice za jedan novi Bildungsroman.

Nataša Gojković

MOTHERS, SONS AND VANISHED WORLDS IN DRAGAN VELIKIĆ'S
ISLEDNIK AND VIRGINIA WOOLF'S *JACOB'S ROOM*: SKETCHES
 FOR A BILDUNGSROMAN

Summary. This paper represents an attempt to connect two novels – Virginia Woolf's *Jacob's Room* and Dragan Velikić's *Islednik* – as untypical Bildungsromane from the aspect of a mother – son relationship. The social environment has a significant impact on the main characters' growing up and wartime leads to the turning points in their lives. Assuming that a novel of education and development rectilinearly follows one literary character, we have tried to show that the true riches of the novels in question lie precisely in the fact that until their very end one could not be certain of who their heroes actually are and whether their life paths are those of development or not. The paper pointed at the differences and similarities of the mother – son relationships in the novels, concluding that both mothers played protective, often overpowering roles eventually forcing their sons to break away. The paper also showed that the process of breaking away in Velikić's novel never really ended and that in the case of *Jacob's Room* it only ended with the tragic death of the title character.

Key words: Bildungsroman, *Jacob's Room*, *Islednik*, mother, son.

LITERATURA

- Horn, P. (2015). *Country House Society*. Stroud: Amberley Publishing.
- Jergović, M. (2015). Dragan Velikić: Puljanin. Preuzeto sa: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dragan-velikic-puljanin/>
- McIntire, G. (2008). *Modernism, Memory and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. CUP.
- Poresky, L. A. (1981). *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*. Newark: University of Delaware Press.

- Sirković, N. (2017). Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana. Knjiženstvo. Preuzeto sa: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=12>
- Velikić, D. (2015). *Islednik*. Beograd: Laguna.
- Woolf, V. (2005). *Jacob's Room*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.

Аријана Лубурић-Цвијановић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

КАРИЛ ФИЛИПС И МИЉЕНКО ЈЕРГОВИЋ¹: О ОНОМЕ ШТО „НЕЋЕМО НИКАДА САЗНАТИ”

Апстракт: На међи историје и фикције, Карил Филипс и Миљенко Јерговић стварају роман о званичним и незваничним, колективним и личним историјама. Пратећи судбине више или мање познатих и анонимних јунака, у делима *Плес у џами* (*Dancing in the Dark*) и *Неземаљски израз њејових руку*, Филипс и Јерговић преиспитују и потиру границе између романа и стварности, документарне и књижевне прозе, те нас и њих. Док званичним документима супротстављају упамћене историје, забележене у писмима, причама, анегдотама и гласинама, или пак замишљене у овим романима, Филипс и Јерговић настоје да досегну изван општепознатих чињеница и дочарају дешавања, људе, мисли и емоције у домену стварности коју историја не бележи. Кроз компаративну анализу Филипсовог и Јерговићевог романа, овај рад тежи да истражи однос између званичних и незваничних историја, те историје и фикције, на темељима идеје да велика књижевност представља алтернативу званичним наративима чије стратегије селекције и заборављања износи на видело.

Кључне речи: фикција, историја, историографска метафикција, Карил Филипс, Миљенко Јерговић, *Неземаљски израз њејових руку*, *Плес у џами*.

Историја/фикција

Преплитање историје и фикције присутно је било од самих почетака човековог постојања, и пре пројаве писма, у временима када су историја и

* alcvijanovic@ff.uns.ac.rs

¹ Како је овај зборник посвећен српској и англофоној књижевности, неопходно је нагласити да се Јерговићево дело овде не настоји присвојити за српску књижевност. У раду који се делом бави поделама, његов опус се узима као репрезентативан за ону нишу у књижевностима простора бивше Југославије која поделе преиспитује.

фикција обитавале само у домену усменог предања. С појавом писма, њихово је преплитање и документовано, па тако *Англосаксонска хроника* (*The Anglo-Saxon Chronicle*), поред чињеница о људима и догађајима, садржи елементе мита, легенде и књижевности, а ретки примери писаних документа из раног средњег века, попут херојског епа *Беовулф* (*Beowulf*), упркос њиховој несумњиво фикционалној природи, читали су се и као историјски списи. Међусобно прожимање историје и фикције даље се наставило у виду замагљивања и митологизовања прошлости, па и садашњости, својственог свим културама, а како, на примерима бројних географских погрешки, псеудонаучних теорија и теорија завере, Умберто Еко показује у есеју „Моћ неистине”, неистина је „била покретач многих историјских збивања” (Еко, 2015: 272). Фикционализовање историје и стварности нарочито је било присутно у документима попут средњовековних енциклопедија о далеким земљама, писаним из перспективе оних који их никада нису посетили, а у њима су трагали за чудесним, доказујући да предање има предност у односу на искуство (Еко, 2015: 280). Слично је било и с колонијалним текстовима из векова који су уследили, о удаљеним, „егзотичним” територијама које су њихови творци стварали у машти, а потом претакали у стварност. И Линда Хачн нас подсећа да су историја и фикција „одувек били жанрови познати по својој порозности” (Хачион, 1996: 180), а управо њихову порозност непрестано наглашава савремено књижевно стваралаштво које се критички враћа историји на пресеку различитих литерарних и документарних жанрова.

У британском роману, стварно и фиктивно, чињенично и имагинарно, преплитали су се од самог почетка његовог развоја, у делима из XVIII века, као што је сатирични роман *Живот Џонатана Вајлда Великог* (*The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*) Хенрија Филдинга, заснован на животу стварне личности. Савремена британска књижевност, којој Карил Филипс припада, почела је озбиљно да преиспитује границе између чињенице и фикције шездесетих година прошлог века, у контексту идеја о смрти романа и аутора и исцрпљености прозе, у метафиктивним делима писаца попут Мјуриел Спарк, Ангуса Вилсона, Џона Фаулса, Дорис Лесинг или Ајрис Мердок. Њихово пропитивање граница између историје и фикције, стварности и имагинације, те уверење да су имагинарне приче ривали историјским, друштвеним и политичким наративима, представљали су отпор традицији и традиционалном схватању романа. Тај тренд се наставио седамдесетих, у делима усредсређеним на крах Британског царства, али се тек од осамдесетих британска књижевност позабавила историјом као наративном конструкцијом и непостојаношћу историјске „чињенице” у делима историографске метафикције, попут *Историје светиња у 10½ њолаваља* Џулијана Барнса или *Деце њоноћи* Салмана Руждија. Од деведесетих, британска књи-

жевност је границу између стварног и имагинарног довела у сумњу и у све популарнијем амалагаму (ауто)биографије и фикције у делима попут *Искуства (Experience)* Мартина Ејмиса или *Зайиса на телу* Џанет Винтерсон. Све је то од посебног значаја за писце као што је Карил Филипс, који стварају на пресеку историје, фикције и (ауто)биографије. Својеврсна опседнутост историјом нарочито је присутна у делима постколонијалне прозе, у британским оквирима и далеко изван њих, а Филиписа можемо да читамо и у том контексту. У постколонијалној књижевности, историја је незаобилазна тема јер велики део постколонијалног стваралаштва, посебно у раним фазама, од средине XX века, преисписује историју, оживљава занемарене и избрисане повести колонизованих народа и подрива западњачке представе о њима као нижим бићима. У одговор авантуристичким причама и путописима колонијалних писаца, као и документарној прози колонијалног доба, постколонијално стваралаштво, посебно на својим почецима, историју колонијализма представља кроз приче о поковавању, физичком и менталном злостављању и робовласништву. На тај начин, постколонијална књижевност разоткрива фикционалност „чињенице” и чињеничност „фикције”, можда најубедљивије у делима магијског реализма или у прозама какве су Филипсове, чије је фиктивно ткање сачињено и од историјских докумената, попут извештаја, бродских дневника или путописа.

Миљенко Јерговић, опет, припада једном сасвим другачијем контексту, али ништа мање окупираном историјом. Од епске књижевности као амалгама историје, мита и легенде до савремених дела попут Ђосићевих *Корена*, Андрићевих фикционалних хроника или историјских фикција, Крлежиног романескног осврта на историју, или амалгама аутобиографије и фикције у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, па све до најновије прозе аутора попут Миљенка Јерговића, Даше Дрндић или Владислава Бајца, једна од најдоминантнијих тема у књижевностима простора бивше Југославије управо је лична и колективна историја, њена чињеничност и фикционалност. Било да је реч, рецимо, о хрватском новоповијесном роману или о српској и црногорској историографској метафикцији, књижевно стваралаштво култура ових простора стално се изнова враћа историји и њеним митовима: етничким, верским и националним сукобима окупираних и ослобађаних територија, легендарним јунацима и тлачитељима, те подвојеним и хибридниим идентитетима појединаца и заједница. У другој половини XX века, кроз фузију историје и фикције пропитују се догађаји који су обележили простор бивше Југославије и свет у XX веку, а проза после деведесетих какву представља Миљенко Јерговић, светске ратове, прекрајања и преименовања територија и идентитета, често на примеру појединачних градова, доведи у везу са сукобима новије историје, који су обележили писце његове генерације.

Пореклом из крајње различитих културно-историјских и књижевних оквира, али једнако обележених мучним историјама сукоба и последичним идентитетским кризама и преображајима, Филипс и Јерговић сведоче о тврдњи да су у постмодерној фикцији књижевно и историографско увек заједно (Хачион, 1996: 176). Преплитање историје и фикције, документарног и имагинарног, код Филипса и Јерговића је неизоставно. Филипсови неоропски наративи преисписују историју робовласништва из перспективе робова, њихових власника, трговаца и посредника у трговини робљем, а његова проза о афро-карипској дијаспори наративизује савремене миграције и идентитете као последицу колонијалне прошлости, преиспитујући идеју о хомогеном енглеском идентитету. Протејска природа дела Карила Филипса, у ком се наратија у првом и трећем лицу претаче у дневник, писма, или исечке из новина, дневника и других стварних докумената, достиже врхунац на пресеку књижевне и документарне прозе у роману *Плес у џами* и триптиху *Странци (Foreigners)*, где се кроз амалгам фикције, историје и репортаже испредају приче о стварним личностима, тешком животу у емиграцији, човековом нељудском односу према другом, те о полемичној природи правде. И у Јерговићевој прози непрестано се сусрећу, мимоилазе и поново спајају стварно и имагинарно, документарно и литерарно, познато и непознато. Јерговић напореда ниже одломке из писама, есеја, извештаја или биографија, пренете гласине, изјаве упитног чињеничног статуса, те фрагменте који су плод пишчеве маште, што омогућава да се на страницама његових романа сретну стварне личности, попут Франца Фердинанда, Мирослава Крлеже или Тина Ујевића, с оним измишљеним, и преиспише историја једног времена. Користећи исту стратегију као у роману *Добоши ноћи*, у *Неземаљском изразу њејових руку* Јерговић „манипулише границама документаризма и фикције, пропитује однос стварности и измишљеног, тако рећи, фиктивног документа и историографске фактографије, образујући на тај начин оно што бисмо постмодернистичким појмовним апаратом могли да означимо као *историографска мейафикција*” (Живановић, 2016: 116). Попут *Добоша ноћи* и Филипсовог *Плеса у џами*, и ово је „роман-студија” (Живановић, 2016: 116), јер истовремено представља роман и скицу за роман, роман и студију о фикционалности историје и историчности фикције.

Стварност која би нам, „да није пјесника, остала затајена”

Плес у џами и *Неземаљски израз њејових руку* почивају на дуалностима карактеристичним за Филипсову и Јерговићеву прозу: историја и фикција, историја и мит, званични и незванични или поуздани и непоуздани извори, појединац и заједница, ми и они. Поред ових општијих дихотомија, оба ова

романа изграђена су на темељу оних карактеристичних за дати контекст, па се тако Филипсова приповест о Берту Вилијамсу, некада најпознатијем, а данас готово заборављеном црном забављачу у Америци почетком XX века, рађа из подела црнац-белац, Антилац-Афроамериканец, те човек-лик који тумачи. У Јерговићевој причи о младобосанцима и Сарајевском атентату, догађају који је променио како Сарајево тако и свет, преовлађују дихотомије попут човек-легенда, надвојвода-сељак, представник *statusa quo*-побуњеник, или град-село. Те дуалности писци истражују у међупростору документарне и књижевне прозе у ком се, зарад напоредног читања званичних и незваничних, стварних и измишљених, личних и колективних историја, измаштани прозни одломци смењују с документима попут новинских исечака, извештаја, биографија, есеја, писама и, што је посебно значајно, њихових фуснота и постскриптума. Ту су, затим, књижевни текстови, предговори и критике, те незванични изворикао што су усмено преношене изјаве, гласине, анегдоте и чаршијске приче. Стилом који је и сам подвојен јер, на различите начине, осцилира између књижевног и документарног – код Филипса се они смењују, док Јерговићев документаризам роман чини блиским белешкама за роман – ови аутори преиспитују поузданост „чињеница” и, разматрањем различитих и променљивих интерпретација главних јунака, настоје да замисле стварне људе иза неусаглашених слика о њима.

Фикционална биографија Берта Вилијамса фокусира се на оно што у историјским документима о јавној личности представља празнину, на унутрашњи живот далеко од очију јавности. По речима Џона Маклауда, усредсредивши се на емоционалну текстуру Вилијамсовог живота, Филип истражује психолошке последице његове одлуке да буде *blackface* уметник у оквиру ширих проблема расе, идентитета (McLeod, 2009: 143) и дијаспоре, кроз контроверзну причу о личној одговорности и жртви. Слично томе, Јерговић се отискује изван граница записаних чињеница политичке историје и великих догађаја не би ли открио шта се уочи, за време и непосредно након њих одигравало у животима, душама и мислима великих и малих људи: „јесу ли се уплашили, или су били поносни”, „Јесу ли пресудили војни и државнички разлози, или је Фрањо Фердинанд у Босну путовао из оних других, романтичних побуда?” (Јерговић, 2018: 7, 19) Читав низ таквих хипотетичких питања замишља унутрашњу стварност ликова и догађаја о којима се граде супротстављене слике, или пак ону која би се реализовала да су историјске струје текле у неком другом правцу, наглашавајући идеју да је реч о реалностима чије истине „нећемо никада сазнати” (Јерговић, 2018: 7). Како оба ова романа показују, ништа мање недоступне нису ни истине историје која је присутна само у текстуализованом облику, у виду записане „чињенице”, па

се управо стога Филипс и Јерговић служе јукстапозицијом забележене и запамћене, идеолошки или литерарно конструисане, истине.

Плес у џами је роман у чиновима, с променљивом тачком гледишта на споменутом пресеку документарне и књижевне прозе, где наратију усредсређену на унутрашњи свет Вилијамса и њему блиских људи допуњавају исечци из новина који нуде увид у јавну слику о овом веселом забављачу и тужном човеку. Вилијамсова мучна приповест говори о робовању сцени, очекивањима и стереотипним улогама у време када је у позоришту, као и у животу, владало неписано правило да црни забављач беле публике увек морати имати на уму да је у односу на њу подређен. Вилијамсова болна подвојеност и измештеност могу се приписати његовом проблематичном сценском лику и непостојању свести код публике о разлици између лика и извођача. Управо због тога, Вилијамс себе није називао глумцем јер тај термин подразумева извесно достојанство и неопходну дистанцу између човека и лика који тумачи (Phillips, 2005: 199). Ово непланирано, али добровољно изгнанство накалемеило се на измештеност Берта Вилијамса као антилског емигранта, чиме Филипс отвара питање учешћа Антилаца у јавном животу у Америци, проблематично у светлу укорененог анимозитета између њих и Афроамериканаца (McLeod, 2009: 146–147). Наиме, долазак у Америку за Вилијамса и његову породицу значио једалеко више од пуке промене окружења. Носталгична визија карипске прошлости, симболично представљена сликама сунца, пешчаних плажа, читања, доколице и слободе, уступа место депримирајућој представихладне, неприступачне земљекоја стратегијом сегрегације изолује и маргинализује имигранте, вредне раднике жељне самоостварења, чији је крајњи циљ да се срећнији и богатији врате одакле су дошли. У Сједињеним Државама, они су само црнци који уче како да припадају Карибима и Америци, да буду обојени и црнчуге, странци и најпрезренији амерички синови (Phillips, 2005: 24–25). Након дугогодишњег скривања од расизма под маском комедијаша која, заправо, подржава расистичке стереотипе, Вилијамс не уме да одговори на питање једног тамнопутог новинара да ли се осећа као црни Американац. Његов идентитет у Америци с временом не постаје јасније дефинисан него је Берт, напротив, све сметенији, па га на последњим страницама видимо како изгубљен у тами зури у свој одраз у огледалу.

Настојећи да се пронађе, стварни човек и Филипсов јунак доноси пресудну животну одлуку да постане „туђа фантазија” (Phillips, 2005: 58), остављајући право Берта Вилијамса по страни, у нади да ће га после сваке представе моћи повратити. Маскирајући се у стереотипне црначке ликове који представљају негацију врлина што су се сматрале искључивим власништвом беле расе, Вилијамс доприноси ширењу и утврђивању предрасуда о

црнцима. Премда туга, срамота и понижење при првом наношењу шминке до краја каријере неће уминати, Вилијамс је живео у уверењу да му је посао да насмеје људе како не би стигли да га исмеју или повреде (Phillips, 2005: 57). Такав компромис је у датом тренутку био нужан предуслов за успех једног небелца на позоришној сцени, па Филипс поставља питање када уметник треба да преузме одговорност и окрене леђа својој уметности зарад замишљене заједнице коју својом уметношћу деградира (McLeod, 2009: 145)? С друге стране, каква је то уметност која понижава уметника и његове сународнике? У савремено доба, Вилијамсова одлука да учествује у *blackface*-у могла би се схватити као подривање стереотипа аналогно Руждијевом присвајању језика колонизатора за властите циљеве, као вид победе над непријатељем извојеване његовим оружјем. Но, друштвено-историјски контекст у ком је Вилијамс живео и радио, где је улога обојених била сведена на смешење и клањање пред белцем (Phillips 2005: 4), не дозвољава такво тумачење. Таквом тумачењу супротстављају се и бројни данашњи протести против расистичке *blackface* стереотипизације, која опстаје у медијима, уметности и свакодневном животу. Филм *Bamboozled* Спајка Лија; недавно укидање емисије водитељке ен-би-сија, Мегин Кели, због контроверзних изјава о *blackface*-у; и постојање онлајн платформе *Stop Blackface* на stopblackface.com, тек су неки од примера борбе против преношења омаловажавајућих стереотипа и континуираног дехуманизовања црнаца.

Вилијамсова спорна одлука несумњиво га је учинила најславнијим и најбогатијим црним извођачем тог времена, који је својим тамнопутим колегама широм отворио врата сценског живота као „пута напретка за обојеног човека”, али и несрећном „обојеном лудом”, „белачком лудом” (Phillips, 2005: 41, 172, 188), чију је иначе савшену уметност, по мишљењу једног његовог (белопутог) колеге, квариио само начин на који је приказао властити народ. Необичан чин мимикрије, којим је Вилијамс подражавао деградирајуће слике о себи као *грујом*, не чини га фаноновским очајником који, заробљен у свом црнилу, жуди да постане бео или мрзи белце (Fanon, 1967: 8–9). Наместо белих маски, он је стављао црне, а те су се од њега очекивале и изван сцене, па је публику узнемиравало суочавање с Вилијамсовим достојанственим присуством јер је озбиљно преиспитивало њихову слику о њему и подразумеваној „црначкој аутентичности” (Phillips, 2005: 96). Другим речима, бела публика га је препознавала и прихватала само док се уклапао у њихову брижљиво изграђену представу. Свестан конструисаности лика који тумачи, а не желећи да прихвати одговорност за општу слику о црнци коју је Америка градила, Вилијамс је морао да верује у истанчану способност публике да схвати да тај лик постоји само у машти, те да не представља црнце и њихов свет (Phillips, 2005: 179–180). За разлику од колега којима је *blackface*

био одскочна даска, па су у тренутку славе осетили да више не морају да подилазе белачком укусу, Вилијамс каквог Филипс замишља као да није схватао неопходност превазилажења прихваћене улоге.

Ко је тај црња ког им дајеш, Берте? Та луда коју је лако насамарити да учествује у идиотским сплеткама, сва од простачких прича, и шала на сопствени рачун? [...] Не у двадесетом веку. Мораш тог човека оставити тамо где припада [...] молим те ослободи ту обојену луду. (Phillips 2005: 123)

Поред тога што је осетио да тренутак није повољан за нове улоге, јер публика још није пријемчива за њих, Филипсов Берт Вилијамс као да не може да се одвоји од лика с којим се постепено почиње саживљавати. После сваког наступа он „уклања [своје] лице” (Phillips, 2005: 147), скидајући црнило што чини маску и оживљава стереотипе које црна кожа трпи, али се све теже отима утиску да је сачињен од две особе од којих једна (забављач) сажаљева другу (сценски лик). Плашећи се да је дошло до поистовећивања те две персоне у Вилијамсовом уму, његов пословни партнер, Џорџ Вокер, помисли: „Понекад се Берт понаша као да му је шминка додатни слој коже који не може уклонити” (Phillips, 2005: 110). Тај жалосни чин идентификације сведочи о процепу у ком се Берт Вилијамс, попут многих Филипсових јунака, нашао у Америци која га је створила и уништила, претворивши га у „бедну приказу” (Phillips, 2005: 69), изгубљену између стварности и представе. Имитирајући, кроз самопорицање, дубоко усађене стереотипе, Вилијамс је ухваћен у замку друштвено наметнуте улоге (Krasny, 2009: 153) и сопственим моралним падом, мрачном страном неспорног пословног успеха, илуструје потешкоће у одређивању припадности и јасних обриси идентитета у проблематичним околностима. С друге стране, овај роман носи и једну оптимистичну поруку: Вилијамсов продор на позоришну и филмску сцену у извесном смислу је преиначио правила која су дефинисала положај црнаца у Америци и показао да је често управо имигрант тај који, као покретач промена, регенерише и стимулише друштво (McLeod, 2009: 142).

Портрет Берта Вилијамса гради се калеидоскопском приповедном техником непрестаног смењивања угла посматрања, места, времена, и врсте текста, а „истина” о извођачу и лику остаје недоступна у просторима између њих. Вилијамсова лична историја испричана је у контексту живота црначких заједница у Америци раног XX века, па се „истине” о расној дискриминацији и емиграцији наслуђују у њиховом међусобном прожимању. Подржавајући једни друге или једни другима противречећи, изјаве Берта Вилијамса, његових пријатеља и колега, најаве представа, одломци из новинских чланака, комада, песама, или књига, уметнути у Филипсову прозу, сви заједно граде

слику о једном добу и његовим поделама, о представама које су црнци и белци једни о другима имали, о контроверзном статусу *blackface*-а и горућем питању расе. Ниједном извору не даје се предност нити се иједном ускраћује право на поузданост, укључујући и гласине, које једнако учествују у конструисању лика Берта Вилијамса, његовог кружока и времена: „говорило се” (Phillips, 2005: 114) у Филипсовом роману има статус нечије истине.

Исто би се несумњиво могло односити и на Јерговићев роман, јер и у њему слику о Принципу, Фердинанду, младобосанцима и другим познатим и анонимним личностима тог времена граде различите, и често супростављене, истине. Чињеницама забележеним током истраге у којој је „темељито реконструисано и описано [...] низ верзија и свједочења” придружују се „умјетничке интерпретације”, „пригодни есеји” и низ других докумената који, заједно с гласинама и (наводним) изјавама разоткривају разлику „између младобосанске и аустрофилске легенде” и „[с]мисао стратегије повијесног заборавља” (Јерговић, 2018: 25, 24, 33, 38, 32). *Неземаљски израз његових руку* на безмало свакој страници указује на плуралитет истина о људима и догађајима преточеним у мит, где оно што „кажу” неретко односи превагу над записаним чињеницама. Јерговићев роман на тај начин показује да је у причи о Сарајевском атентату, па и сваком другом контроверзном историјском догађају, данас немогуће раздвојити чињенице (чије чињенице?) од легенди и теорија завере које хране више или мање значајне непознанице: колико је трајао разговор између Недељка Чабриновића и Морица Алкалаја, шта се после десило с Алкалајем, колика је и каква улога Драгутина Димитријевића Аписа, тек су неке од истина које, како роман као мантру понавља, „никада нећемо сазнати”.

Попут Филипа, који приповест о Берту Вилијамсу гради уз осврт на друге, више или мање познате, људе, као што су Џорџ Вокер, Аида Вокер или Флоренц Зигфелд, Јерговић причу о Принциповом сазревању, те његовим физичким и духовним путовањима, испреда заобилазним путем, кроз забелешке о многим људима, попут Леа Фефера, Александра Обреновића и Драге Машин, или Ирфана Менсура и Предрага Финција. Већини је споменутих личности / јунака историја забележила имена и судбине, али Јерговић нас, као и Филипс, подсећа на масе људи које је историја заборавила:

Њихова имена споменута су у истрази, али не и име госпође Trude Suchy, која је свечаност гледала наслоњена на прозорску даску – под лактове си је намјестила фино, свилом пресвучено, јастуче – и експлозија јој је пробила обје бубне опне. Зуј у ушима Trude Suchy, за који су сарајевски лијечници говорили да је пролазан, утихнуо је двадесет и седмога ожујка 1942, на обали Саве близу Јасеновца. (Јерговић, 2018: 56–57)

Преламањем, преклапањем, пресецањем, сусретањем и мимоилажењем животних приповести познатих и анонимних, стварних и измишљених људи, у готово читавом Филипсовом и Јерговићевом опусу, остварују се контрапунктни ритам и полифонија. У *Неземаљском изразу њејових руку*, баш као и у *Добошу ноћи*, „свака појединачна људска судбина остаје заметак наратива у настајању, сиже на неку мању или већу причу, рукавац који се губи над судбином Сарајева, удесом националних и светских размера” (Живановић, 2016: 119). Док Филипс на тај начин приповеда и о једној земљи, Јерговић, „хроничар и топограф Сарајева” (Живановић, 2016: 116), представља и један град. Обојица у тим замишљеним просторима успостављају дијалог између прошлости и садашњости: у Филипсовом роману расизам у Америци с почетка XX века у јасној је вези с колонијалним освајањима, робовласништвом и псеудонаучним деветнаестовековним теоријама расе, а Јерговићево дело повезује Први и Други светски рат, ратне сукобе из деведесетих и периоде између њих. Отуд у оба ова романа обиље датума којима се тај дијалог контекстуализује и мноштво алузија на проток времена (двадесет и четири дана и двадесети и четири часа). У Јерговићевом роману, конкретним датумима, који обележавају званични, објективни проток времена, супротставља се субјективни доживљај времена: нико, па ни сами учесници, не зна колико је трајао разговор између Чубриновића и Алкалаја. Тиме се опет указује на јаз између чињеничне историје и историје сећања. Премда власти инсистирају на поузданим, хронолошки прецизним подацима о следу догађаја, истина памћења не може да се искаже крутим, линеарним језиком ауторитета.²

Полифонија као вид отпора једностраном представљању стварности и приповедању из једног, посебно свезнајућег, угла, омогућава напоредно читање чињеничне историје, која занима историчаре и историографе, и, великим писцима по правилу драже, истине сећања. Јерговић управо то напомиње речима „[j]едан ће наративни ток [...] закупити повијесничаре, теоретичаре завјера и њихове блиске рођаке [...] Приповједачу би, међутим, занимљивији био онај други, симболични ток”, а уместо онога чега су се завереници сетили, или пак онога што су одали, занимљивије му је оно што су „слагали, преувеличали или прешутјели” (Јерговић, 2018: 108, 26). Неумитна, и често ненајављена, смена фокуса и перспектива, која у оба романа постаје све бржа и изненаднија, оставља празнине између наративних токова и

² Више о томе види у Luburić-Cvijanović, A. (2018). “As classless as the common cold”: Migration and Humanitarian Failure in Caryl Phillips’s *A Distant Shore*. *LIT: Literature Interpretation Theory*, 29 (2), pp. 114–128; и Woolley, A. (2014). *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

самих пасуса. Те празнине, понекад формално наглашене дуплим проредима између пасуса, наговештавају празнине у званичним историјама, испуњене неиспречаним причама. Филипс и Јерговић тиме потврђују тврдњу да „дисконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуцију” (Хачион, 1996: 171). Вођење том идејом условљава фрагментарност и неповезаност фабуле као пандан дисконтинуитету који је последица историјске амнезије, те фрагментарним животима појединаца и заједница на историјској ветрометини. Такву „некохерентност фабуле” критичари попут Асје Бакић виде као „проблем” (Бакић, 2008: 131), па је неопходно да се подсетимо да се савремени роман давно отиснуо од кохерентне фабуле, а како пример Стерновог *Трисџрама Шенгија* показује, њена је кохерентност била упитна и на самом почетку развоја романа. Да ли одсуство кохерентности фабуле умањује вредност Руждијеве *Деце њоноћи* или, рецимо, Воласове *Бескрајне лакрдије (Infinte Jest)* сувишно је питање.

Некохерентност фабуле у романима *Плес у њами* и *Неземаљски израз њејових руку* одражава некохерентност историје и дисконтинуитет као доминантну одлику судбина црних карипских емиграната, пореклом од афричких робова, у Филипсовом делу, те куфераша и осталих расељених лица у Јерговићевом. Налик куферашима, који „нема[ју] своју земљу, ни своју баштину, ни свој језик”, Филипсова и Јерговићева приповест лутају „као муха без главе, или као проклета душа” (Јерговић, 2018: 152). Наративна насумичност у овим делима алудира и на извесну историјску произвољност. Историју Берта Вилијамса покренуо је низ научних заблуда и случајних географских открића, као што је до Сарајевског атентата довео „[н]из фаталних случајности” (Јерговић, 2018: 13). Случај се, дакле, успоставља као покретачка снага историје, појединачних и колективних судбина, те као један од принципа којима се воде процеси селекције, бележења и заборављања, јер управо случај одређује онога који ће записивати „чињенице”. Премда су јунаци историографске метафикције обично они које је случај заборавио, „екс-центрици, маргинализоване, периферне фигуре фикционалне историје” (Хачион, 1996: 192), што потврђује Филипсов Берт Вилијамс, црни емигрант на маргинама америчког друштва и уметничке сцене, а централна фигура екс-центричне уметничке форме министрела, код Јерговића се периферни јунаци смењују с познатим личностима политичке и књижевне историје.

То је један од показатеља суштинских разлика између историографске и фикционалне потраге за истином. Како је за историографску метафикцију и друге постмодернистичке жанрове уобичајено, Јерговић се „поиграва истином и неистином историјских докумената да свесно и са намером кривотвори факте, не би ли на тај начин истакао могућност (не)намерне грешке: удео интерпретативног у историјским наводима, односно поузданост и верност

онога што називамо (историјском) чињеницом” (Живановић, 2016: 120). Исто чини и Карил Филипс, када у овом и другим својим романима пркоси веродостојности историјских чињеница и проговара из перспектива које је званична историја занемарила или заташкала. Стога је бесмислен сваки покушај да се у фикционалном преисписивању историје трага за истином и „грешком”, као што то чини Асја Бакић када чињеничну непоузданост и непрецизност у роману *Ruta Tannenbaum* тумачи као омашку начињену „зато што (Јерговић) није имао времена да се бави детаљима или зато што мисли како његови читаоци нису претјерано образовани” (Бакић, 2008: 129). Случајно или намерно мењање историјских чињеница уобичајена је стратегија у многим делима историографске метафикције фикционалне биографије, па тако приповедач Руждијево *Деце ѿноћи* и, како сам верује, главни покретач историјских збивања о којима сведочи, признаје да греши и свесно лаже – „[д]а ли је тада – да, зашто да не” – а „памћење тврдоглаво одбија да промени редослед догађаја” (Ружди, 1987: 142, 287). И сам Ружди, у есеју о настанку овог романа, напомиње да се поштено потрудио да поквари ствари (Ружди, 1992: 23), указујући тако на свесно или случајно лажирање чињеница и непоузданост „чињенице” у односу на догађај. У фикционалном преисписивању историје преовлађује „намерна контаминација историјског” (Хачион, 1996: 161): поигравање са званичном истином и непрестано указивање на могућност случајне или намерне грешке, односно, на нестабилну и провизорну природу свих истина. Но, „говорити о провизорности и неодређености не значи *ѿорицаји* историјско знање” (Хачион, 1996: 156), па тако и Филипсово и Јерговићево дело преиспитују, али не поричу историјско знање.

Као нефикционални романи, који технике фикционалног приповедања користе у једној суштински документарној форми, или пак технике документарне прозе користе у фикционалној форми, *Плес у ѿами* и *Неземаљски израз њејових руку* полажу право на субјективност и непрецизност изнетих чињеница. У тумачењу књижевности на међи историје и фикције не треба сметнути с ума да су и историја и фикција дискурси, те да је оно што називамо историјским чињеницама део система „помоћу којих стварамо смисао прошлости” и потврда „функције људских конструкција да производи значење” и моћи постмодерног да „проблематизује целокупну представу о историјском знању” (Хачион, 1996: 157). Историја нам је свакако увек доступна само у текстуализованом или анегдотском, односно наративизованом, облику, а Линда Хачн нас подсећа на Тодоровљево тврдњу да је књижевност дискурс који не може да се стави на пробу истинитости јер она није ни истинита ни лажна, што је и чини фикцијом (цитирано у Хачион, 1996: 185). Тако ни истинит ни лажан Филипсов роман замишља могућу унутрашњу историју

Берта Вилијамса у оквирима познате приче о његовој јавној личности, док Јерговић обезбеђује романескни оквир теорији о атентату која није ништа мање или више утемељена од осталих (Јерговић, 2018: 123). Преисписивање историје као одговор историографском стварању фикције „која ће бити уверљивија од збиље” показује да се не зна „што је стварна истина. Или стварна истина не занима никог” (Јерговић, 2018: 122). Стварање фикције „уверљивије од збиље” одвија се на глобалном плану, кроз конструисање „чињеница” о догађајима у историјском дискурсу, али и на личном, како илуструју покушаји Берта Вилијамса и Леа Фефера да осмисле властите прошлости и идентитете. У мору различитих, званичних и незваничних, колективних и личних истина, оба ова романа настоје да нам испричају затајене историје, потврђујући Аристотелову замисао да историчари записују (из данашње перспективе, конструишу) чињенице, док песници замишљају оно што је могло да се догоди.

Роман као репозиторијум затајене историје

Из свести „да су нашу историју покретале многе приче које данас препознајемо као неистините”, па „стално преиспитујемо и оне приче које данас држимо да су истините” (Еко, 2015: 297), *Плес у џами* и *Неземаљски израз њејових руку* настоје да замисле оно што је, у најбољем случају, у постскриптуму забележене историје. У том смислу, они су настали у контексту вишедеценијског преусмеравања пажње на претходно изостављене предмете проучавања у историји и фикцији. Забележеној и затајеној историји Филипс и Јерговић приступају плуралистички, кроз различите конструкције прошлости у виду њених „текстуализованих остатака” (Хачион, 1996: 169), новинских исечака, извештаја, писама, есеја, писмених исказа, те усмених извора, попут (наводних) изјава, гласина или анегдота, и замишљања свега онога што у сведочанствима није оставило трага. Сучељавањем историје, мита и стварног живота, Филипс дочарава унутрашњи живот Берта Вилијамса, критички разматрајући читаво једно доба у америчкој историји, уз назнаке историје која му је претходила. Истом стратегијом, Јерговић се изнова присећа атентата на Франца Фердинанда и, заједно с делима попут *Великој раји* Александра Гаталице или збирке прича групе аутора под насловом *Гаврилов ѝринциј*, инспирисаним стогодишњицом тог пресудног догађаја, сагледава атентат и последичну историју из данашње перспективе. Повезујући личну и колективну историју, познате историјске личности и анонимне људе, Миљенко Јерговић поставља низ питања с једним заједничким одговором, који провејава и читавим опусом Карила Филипса: „то се неће до краја сазнати” (Јерговић, 2018: 21). На ту сурову и непорециву истину

подсећа нас и фикционална/легендарна/историјска Сапфа у роману *Уметности & лажи* (*Art & Lies*) Џанет Винтерсон када каже: „Имам много питања, а најважније је, ШТА СТЕ УРАДИЛИ С МОЈИМ ПЕСМАМА?” (Winterson, 1995: 51). Значај незабележене историје Џанет Винтерсон потом истиче у сажетом осврту на Сапфу, чија легенда, попут оних о Берту Вилијамсу и Францу Фердинанду, сведочи о преимућству фикције у односу на стварност:

Њено тело је апокриф. Постала је књига фантастичних прича, од којих ниједну није сама написала. Њено име је забележено у историји. Њено дело није. За њено острво данас знају милиони људи, за њено дело не.

Сапфа, пролазећи мрачним улицама, не остављајући трага, ни стопа, гледа напред и не види себе. Историја будућности је написана, а њено дело није у њој. Где су њене сабране песме, које су некад испуњавале девет томова, где су здраворазумски научни универзитетски текстови? Сапфа (Лезбејка с. 600 пре нове ере Занимање: Песникиња). (Winterson, 1995: 69)

Бележење и изостављање, сећање и заборављање, познате су стратегије којима се дискурси историје и историографије служе у конструисању и митологизовању догађаја и идентитета. Једна од последица занемаривања или прикривања, с датог историјског становишта неподобних или неважних, истина, које се потом преисписују, јесте потирање границе између стварног и „истинитог”, између догађаја и „истина” о њему. Романи *Плес у џами* и *Неземаљски израз њејових руку* стога исцртавају танку линију између фикционализације и реконструкције прошлости и показују да је немогуће усагласити слике коју о њој бележи „историја будућности”. Да ли је Берт Вилијамс учешћем у *blackface*-у допринео даљој деградацији црнаца у Америци, или је, свесном жртвом, прокрчио пут црним извођачима? Да ли је Гаврило Принцип био занесени побуњеник против тираније или терориста, југословенски или великосрпски залуђеник? Одговори на таква питања одувек су зависили од тачке гледишта, због чега ови романи одговоре и не нуде.

Постављањем правих питања, Филипсов и Јерговићев роман разоткривају како, мада не нужно и зашто, долази до тога да је неко некога „истиснуо из повијести” или „га је скоро нестало из легенди и прича” (Јерговић, 2018: 37–38). Из угла истиснутих из историје, или пак оних чије се историје не могу распетљати од мита, оба ова писца разматрају произвољност линија које се повлаче и прелазе, потцртавају и превазилазе. Бележећи, у различитим друштвено-историјском контекстима, како се о њих спотичемо, Филипс и Јерговић приповедају онако како један сарајевски ћурчија у Јерговићевом роману шије ћурак: „Моје је да ћурак сашијем, који се може окренути овако и онако, како се коме свиђа” (Јерговић, 2018: 149). То не значи, међутим, да одбијањем да бирају стране и једне представљају као злочинце, а друге као

жртве, до бесмисла релативизују важна друштвена и историјска питања. Њихова је књижевност својеврстан вид отпора манипулисању поделама и разликама: како Јерговићев ћурчија наглашава, „[h]урак нема ни лица ни наличја, као обичан капут, него два лијепа, али различита лица” (Јерговић, 2018: 149). Филипс у постколонијалним америчким оквирима, а Јерговић у оквирима историјских дешавања и митологизације историје на простору бивше Југославије, показују да постмодернистичка књижевност итекако може да буде, а данас све чешће и јесте, историјска. *Плес у џами* приповеда једну од безбројних неиспричаних прича постколонијалне америчке историје, а *Неземалски израз његових руку* једну од оних, обележених многим контроверзама и непознаницама, које показују како мит односи превагу над стварношћу. Иако је Јерговићев роман далеко ширег замаха – атентат, чију је успешност загарантовао низ случајности, погрешних потеза и подударности, изменио је свет, док су последице живота и поступака Берта Вилијамса далеко мањих размера – оба ова романа су одраз жеље „да се мисли историјски, а мислити данас историјски значи мислити критички и контекстуално” (Хачион, 1996: 155).

Arijana Luburić-Cvijanović

CARYL PHILLIPS AND MILJENKO JERGOVIĆ:
ON WHAT “WE WILL NEVER FIND OUT”

Summary: At an intersection between history and fiction, Caryl Phillips and Miljenko Jergović create novels about official and unofficial, collective and personal histories. Tracing the destinies of more or less famous and anonymous protagonists, in the novels *Dancing in the Dark* and *Nezemaljski izraz njegovih ruku*, Phillips and Jergović question and erase the boundaries between the novel and reality, fiction and non-fiction, us and them. While they juxtapose official documents and memory’s history, recorded in letters, stories, anecdotes, and hearsay, or imagined in these novels, Phillips and Jergović attempt to reach beyond well-known facts and depict events, people, thoughts, and emotions in the domain of historically unrecorded realities. Through a comparative analysis of the novels of Phillips and Jergović, this paper aims at exploring the relationship between official and unofficial histories, as well as history and fiction, based on the idea that great literature provides an alternative to official narratives whose strategies of selection and erasure it exposes.

Keywords: Caryl Phillips, *Dancing in the Dark*, fiction, historiographic metafiction, history, Miljenko Jergović, *Nezemaljski izraz njegovih ruku*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бакић, А. (2008, јануар–февруар). Кад писање пође по злу. *Поља*, 449, стр. 129–131.
- Еко, У. (2015). Моћ неистине. *О књижевности*. Београд: Вулкан, стр. 271–299.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press.
- Хачион, Л. (1996). *Поетика постмодернизма*. Прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић. Нови Сад: Светови.
- Јерговић, М. (2018). *Неземаљски израз њејових руку*. Београд: Боока.
- Krasny, M. (2009). Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (Ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips* (str. 151–150–159). Jackson: University Press of Mississippi.
- Luburić-Cvijanović, A. (2018). “As classless as the common cold”: Migration and Humanitarian Failure in Caryl Phillips’s *A Distant Shore*. *LIT: Literature Interpretation Theory*, 29 (2), str. 114–128.
- McLeod, J. (2009). *Dancing in the Dark: Caryl Phillips in Conversation with John McLeod*. U: Schatteman, R. T. (Ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips* (str. 143–150). Jackson: University Press of Mississippi.
- Phillips, C. (2005). *Dancing in the Dark*. New York: Vintage.
- Rushdie, S. (1992). ‘Errata’: or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, str. 22–25.
- Ружди, С. (1987). *Деца јоноћи*. Прев. Светозар Кољевић и Зоран Мутић. Београд: БИГЗ.
- Живановић, Б. (2016, мај–јун). Између историје и фикције. *Поља*, 499, стр. 116–120.
- Winterson, J. (1995). *Art & Lies*. London: Vintage.
- Woolley, A. (2014). *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Saša Trenčić, Milena Kaličanin*
University of Niš
Faculty of Philosophy

THE MADNESS OF HISTORY:
THE WHIRL OF PERSONAL, NATIONAL
AND DIASPORIC IDENTITY¹

Abstract: The paper discusses the role of personal and national identity based on the experience of the characters in N. J. Dodic's novel *The Madness of History* (1994). The first part of the paper explores the theoretical notions of identity and focuses on the difference between personal and national identity. It also introduces the concept of 'diasporic' identity, significant for the mental framework of both Dodic's characters and the author of the novel himself. Diverse critical insights of theoreticians such as Hall (1990, 1995), Weeks (1990), Rummens (1993, 2000), Parekh (2000), Woodward (2002), Clifford (2006) and Perin (2009) are presented in the first part of the paper. After a short account of the novel, we investigate the choices of Anthony (Tony) Rustic and his son Danilo (Danny) made during the Civil War in the former Yugoslavia. They had to decide whether to act according to their personal system of values or to conform to the dubious proclamations of national politics. This choice is particularly difficult if we have in mind that in the Civil War, people are supposed to confront their friends and neighbors just because they are of a different national or ethnic background. People should choose sides ('us' or 'them'), even though some still feel Yugoslavian rather than Serbian, Croatian, Bosnian, etc. Thus, special attention in the paper is dedicated to the consequences of Anthony's and Danilo's choices.

Key words: Personal values, identity, civil war, choice, consequence

* sasa.trencic@gmail.com, mkostic76@gmail.com

¹ Prepared as a part of the project *Modern Trends in Researching English Linguistics and Anglophone Literature and Culture*, conducted at the University of Niš – Faculty of Philosophy (No.183/1-16-1-01).

Introduction

The paper explores the whirl of personal, national and ‘diasporic’ identity by investigating the choices of Anthony (Tony) Rustic and his son Danilo (Danny) during the Civil War in the former Yugoslavia presented in N. J. Dodic’s novel *The Madness of History* (1994). Both characters were forced to make extremely difficult choices that were in contrast to their personal values, choose sides, and choose national over personal identity. This is because in times of crisis this division into ‘us’ and ‘them’ should be very clear (‘us’ being members of your nation, ‘them’ being enemies), and people are supposed to choose sides, even though some of them still feel Yugoslavian rather than Serbian, Croatian, Bosnian, etc. All the people who still declare to have the ‘collective’ Yugoslav identity are forced to choose and these choices have consequences, and some of the possible consequences are presented in Dodic’s novel and analyzed in this paper.

Identity Issues

Identity formation is an everlasting process of (re)defining who we are, because it is in a universal human trait to know one’s origins, to be able to identify with others and find a place within a larger group of similar people we share some features with. We all want to belong somewhere because the feeling of being alone and excluded can be very frustrating for an individual. That is why people who are not able to define their identity might end up having serious personality issues. Crises of identity may even result in diverse psychological disorders and leave permanent marks on one’s personality. As Weeks (1990: 88) puts it, identity “gives you a sense of personal location, the stable core to your individuality.”

Although identity is a crucial factor of an individual’s personality, the term itself is not easy to define. Despite the fact that many scholars and researchers tried to define it, there is still no unified definition that covers all aspects of identity. It turns out that the term is too broad to be defined in a single definition and in a simple and unique way. The problem becomes even more serious when we realize that there are many types of identity (personal, social, cultural, national, linguistic, ethnic, regional, etc.), so a single definition cannot include all aspects of this term. Hall (1990: 222) nicely notes that identity is not as transparent and unproblematic as we think, and that identity is not an accomplished fact. It is rather a production, which is never complete, always in process, prone to constant change. One of the crucial features of identity can be derived from this – identity is formed on the basis of identification or counter-identification. That is how people determine if they belong somewhere or not, by sharing (or not) similar features as the rest of the members of that group (national, religious, cultural, etc.). Even membership

of a club or religion can be seen as an important identification point in defining one's identity. Weeks states that:

Identity is about belonging, about what you have in common with some people and what differentiates you from others. [...] [It] is also about your relationships, your complex involvement with others and in the modern world these have become ever more complex and confusing. Each of us live with a variety of potentially contradictory identities, which battle within us for allegiance: as men or women, black or white, straight or gay, able-bodied or disabled, 'British' or 'European' [...] The list is potentially infinite, and so therefore are our possible belongings. Which of them we focus on, bring to the fore, 'identify' with, depends on a host of factors. At the centre, however, are the values we share or wish to share with others (1990: 88).

An example of counter-identification may be the people who cannot fit into society and who are against the social norms and standards society imposes on them – they are usually called social outcasts and they form their identity by feeling that they are not a part of society and cannot identify with it. When people are uncertain about who they are and tend to form their identity based mostly on counter-identification, this can lead to discriminatory behavior toward others and even violence of all kinds. These (destructive) forms of identity, which are characteristic of people who have problems in managing differences, are usually connected to ethnocentrism, racism, nationalism, xenophobia, homophobia, etc. In this respect, people tend to set boundaries between members of different social or other groups and divide people into 'us' and 'them', to distinguish between people who are similar to them and who are different. Another example of counter-identification can be gay and lesbian forms of identity which signify the difference from the heterosexual norm that is seen as 'common' and 'regular' in terms of social norms. Even some national identities can be formed in this way – when a state becomes independent and is no longer a part of a larger national identity characteristic of the union the state was in, the new national identity might be formed in contrast to the old one, thus providing a feeling of difference and uniqueness. No matter how we choose to form our identity, we should always have in mind that it should be meaningful and that it should satisfy our personal and psychological needs in order to avoid the crisis of identity.

[M]eaningful identity is most often linked to a sense of place, personal and social belonging and history, actual or imagined. It is structured by class, gender, ethnicity and sexual orientation but also by racialized forms of subjectification, which seek to limit what any individual can claim to be. A sense of belonging can be variously found in families, communities and groups united by oppression (real or imagined) or marginalization (Weedon, 2004: 157).

When talking about types of identity that are relevant to this paper, we should start with personal identity and also mention national identity. “The term ‘personal identity’ may be used to refer to the result of an identification of self, by self, with respect to other. It is, in other words, a self-identification on the part of the individual” (Rummens 1993 in Rummens 2000). It can be said that personal identity answers the question ‘Who am I’ and represents one’s vision of who he/she is in relation to the rest of the world. It is something that makes us unique and distinguishes us from others, but it is something that in a way connects us to certain groups (social, religious, etc.) and other larger identities, such as cultural, national, etc. Personal identity is not fixed, it changes from time to time and, for some people, these changes can involve the crisis of identity. These problems can appear in puberty or after some tragic events in life or even some positive events that represent a turning point and that may lead to reexamination of one’s identity. According to Bauman (1992: 75), it usually happens when large areas of a person’s life are no longer set by pre-existing patterns and habits and when the individual is continually obliged to negotiate lifestyle options. It is crucial to say that such choices are not just ‘external’ or marginal aspects of the individual’s attitudes, but define who the individual ‘is.’ In other words, life-style choices are constitutive of a reflective self. What is also important is that personal identity gives us the sense of being specific and unique by having a unique set of personal characteristics that only belong to a single individual.

On the other hand, although it may seem straightforward, national identity is very difficult to define. It mostly differs from personal identity in the fact that it involves a collective, shared or group identity rather than the identity of a single individual. In simple terms, it is a sense of belonging to a nation, but the ways in which we construct our national identity are very complex. If we take the former Yugoslavia as an example, each person had at least two national identities – the ‘collective’ or ‘shared’ Yugoslav identity and the identity of one of the countries that used to form the union. According to Hall (1999: 14), “a shared national identity depends on the cultural meanings, which bind each member individually into a larger national story.” That is why it is important for each state to have a (hi)story and that each member can relate to that history when forming his/her national identity. Parekh says that:

...a sense of national identity is based on generalisations and involves a selective and simplified account of a complex history. Much that is important is ignored, disavowed or simply forgotten. Many complicated strands are reduced to a simple task of essential and enduring national unity, with everything in past history leading inexorably up to a triumphal conclusion (2000: 16).

The concept of “diasporic identity” is particularly revealing about Dodic’s present position in Canada. James Clifford in his essay *Diasporas* (2006) talks about the immigrant identity and enumerates many similarities between the immigrant and aboriginal identity. Since both social groups are generally treated in a subordinate manner on the part of the dominant Anglo-Canadian culture, Clifford perceives them as the common members of ‘tribal diasporas’ (Clifford, 2006: 453):

Dispersed tribal peoples, those who have been dispossessed of their lands or who must leave reduced reserves to find work, may claim ‘diasporic’ identities. Inasmuch as their distinctive sense of themselves is oriented toward a lost or alienated home defined as aboriginal (and thus ‘outside’ the surrounding nation-state), we can speak of diasporic dimension of contemporary tribal life (Clifford, 2006: 452).

The notion of “diaspora consciousness” (Clifford, 2006: 454) can be constituted both in a negative and positive manner. It is constituted negatively “by experiences of discrimination and exclusion...experiences of loss, marginality and exile are often reinforced by systematic exploitation and blocked advancement” (Clifford, 2006: 454). However, it is also worth noting that “the skill for survival: strength in adaptive distinction, discrepant cosmopolitanism, and stubborn visions of renewal” have always represented an inseparable aspect of the immigrant experience (Clifford, 2006: 454). Thus, the dichotomy between existential options of loss and hope, nostalgia and enthusiasm, is what ultimately characterizes “diaspora consciousness” (Clifford, 2006: 454), as will be demonstrated further in the paper on the example of Mara.

Related to the positive and negative aspects of “diaspora consciousness” (Clifford, 2006: 454), Roberto Perin in his article *Ethnic Identity and Multiculturalism* (2009) describes the process of an immigrant adjusting to the new culture in three steps – “change, adaptation and hybridity” (Perin, 2009: 20). Typical of the first generation immigrants are strong ties with their land of origin. However, at the same time, they interact and are influenced by the culture of their country of adoption, which is best reflected through constant shifts in speech and eating patterns (Perin, 2009: 20). Almost simultaneously with the incorporation of everyday language expression in English and French, the immigrants are gradually immersed into the food-ways of the new culture. Apart from other, more subtle and complex signs, these two “represent the most visible signs of changing habits and attitudes in response to the country of adoption”, thus confirming the idea that the first generation of immigrants has “an identity that, while rooted in the culture of origin, is nevertheless hybrid” (Perin, 2009: 21). In the case of the second generation of immigrants, the bond with the country of origin weakens, since it is not sustained by daily interaction. Perin states that the second generation also

possesses a hybrid identity: however, its primary reference becomes the receiving culture, mediated by the culture of the country of origin. In the case of the third generation of immigrants, the contact with the “homeland” culture basically becomes non-existent, which is perhaps best illustrated through their utter lack of interest in the ancestral language – in most cases, they may understand some expressions, but are usually not able to speak it fluently. Perin validly states that there are exceptions to this pattern, whereby the members of the third generation frequently travel to their country of origin, take classes of the ancestral language, select marriage partner of the same ethnic background, etc. (Perin, 2009: 21). However, he claims that “such phenomena concern only a small minority in the third generation” and the issue rests on “the individual choice, rather than group cohesion” (Perin, 2009: 21). Perin’s conclusion is rather pessimistic, but utterly realistic: “Unless it is replenished by subsequent waves of immigration from the country of origin, the group is destined to die out” (Perin, 2009: 21).

The Madness of History

N. J. Dodic, in his book *The Madness of History* (1994), offers one possible answer to the questions about immigration and identity on the example of the Rustic family. At first glance, the title of the novel may refer to the hardships people experienced due to some historical events (e.g. war, poverty, oppression, etc.) and the possible reactions, such as migration. It can also mean that history can haunt us and that we can be stereotyped based on some historical events we did not even take part in (e.g. wars, murders, behavior toward different people, etc.). Moreover, it can mean that history can be ‘mad’ in the sense that there were many cases of civil and other wars in which relatives, friends and neighbors were supposed to kill each other just because someone (e.g. politicians) told them so.

Since the author of this novel is very mysterious and little is known about him, the analysis of the novel will be based on the novel itself, without questioning whether the events actually happened or if they were invented by the author. The only important factor is that the events in the novel happen in a real and recent historical framework. Since the book was published in 1994, we can only conclude that all the events from the end of the novel were very fresh in the mind of the author. The novel in general is a story about Mara Rustic, the narrator and the main character, whose diary follows probably the most important events in her life, all in order to find out who she really is. She has a crisis of identity and in trying to redefine her identity she has to go back to her roots and find out who she is and where she belongs – ‘here’ or ‘there.’ However, this paper does not deal with Mara’s story – it deals with the choices of her father and brother which are very important but are somehow in the shadow of Mara’s story.

A Brief Outline of the Novel: Identities Intertwined

Following the lawyer's letter about her father's death, Mara finally comes to Belgrade curious to find out what happened to her father and what he left to her. She also wants to see her younger brother after approximately twenty years. Mara's first stop in Belgrade is the home of the attorney Živko Pavić who sent her the letter about her father. After hearing Serbian and trying to speak in Serbian as a proper representative of Perin's second generation of immigrants (2009: 21), she realizes that it is a language she barely remembers. After a while, Živko finally plucked up the courage to tell Mara what happened to her father and his best friend. To her amazement, she finds out that her father was murdered which is the "ending she never imagined" (Dodic, 1994: 118). He was murdered because he did not want to conform to 'the madness of history' and become a murderer. The allusion of this historical madness is the Civil War in the former Yugoslavia, also known as the ethnic conflict, which is the name given to a series of wars between 1991 and 1995 and after which the former Yugoslavia was divided up into the Federal Republic of Yugoslavia (Serbia and Montenegro), Bosnia and Herzegovina, Macedonia, Croatia and Slovenia. One of the goals of this war was to ethnically clean all the countries in question and to force all the 'unwanted' people out of the country. In that way, the Croats were forced out of Serbia and vice versa. Needless to say, this was totally unnecessary, because the people were forced to leave their homes and friends just because of the political 'master' plan – they were divided by their ethnicity and not by the way how they felt and declared (e.g. Yugoslavian instead of Serbian or Croatian). This ethnic division had to be made in order for the war to be partially successful and morally justified. That is why a clear division had to be made into 'us' and 'them' (the enemy) and that led to the formation of a strong national identity on each of the sides, which was based on counter-identification. People who were unable to do that had problems in accepting and justifying the war and in defining their personal and national identity.

Identity is about difference; it is about marking out 'us' and 'them', and what is understood as war is a time when this distinction must be clearly marked in a most conflictual manner. This difference is also marked through direct oppositions, which exaggerate the dualisms that so often characterize identity formation. Identity requires a classificatory system that picks out those who share an identity and distinguish them from those who do not. However, identity also involves the management of difference. Each of us has to manage different selves even on an occasion such as this, when oppositions are emphasized [.] (Woodward, 2002: viii-ix).

In the novel, Živko explains how "all the Croatian families were ordered off the premises" (Dodic, 1994: 118), but there was a 'stubborn' family that did not

want to leave their home. Because they were his neighbors, Tony was given a gun by a Serbian soldier with an order to kill them. Of course, Tony refused to kill these people on two occasions because that was against his personal system of values, so the soldiers killed him in the end. Živko also begged Tony to “shoot those awful people” (ibid: 118) and save his life in that way, but he did not listen to his desperate pleas. This unexpected story hurt Mara, but she pulls herself together and asks for what her father left her – a small brown parcel. She takes the parcel and asks about her brother’s whereabouts. Živko gives her his address and she leaves.

After walking through Belgrade for a while, she realizes she has found the house of her sister-in-law and that she might be an aunt because there are many children’s toys in front of the house. It is sad that after meeting her sister-in-law Katya, a girl in her early twenties, Mara comes to a conclusion that Katya is the first relative she sees after more than a decade. After realizing that Mara is Danilo’s sister, Katya “bursts out from the doorway and wraps her arms tightly around [Mara]” (ibid: 122). This is the first sincere embrace Mara has experienced probably since her friendship with Krushalya. Dodic here resorts to a stereotypical approach of describing Canadians as very reserved and that is why this move from Katya confused and moved Mara – “This unexpected kindness startles me so much that my eyes instantly well up with tears” (ibid: 122). This embrace also means that Katya accepts Mara as a part of the family and that she is immediately taken into the family circle when she meets Katya’s sister Jovanka and her daughter Tina. The first resemblance Katya notices between Mara and her brother is their nose – it is something that connects them with each other and with Serbia, because Mara says that her nose hints at her Serbian side. After a while, Mara finds out that her brother Danny (or Danilo) is a teacher, that he is now in Gorjemeso, Croatia, and that he is there in the army, taken against his will and his personal ethics and values.

Danilo didn’t want to fight. He tried to explain to these soldiers that he was Yugoslavian, not Serbian, and that he refused to go to war against other Yugoslavs. Our friends were mixed, Mara: Serbs, Croats, Slovenes, even Muslims. We tried telling this to the idiot soldiers, but they only threatened to kill him if he didn’t join. When Danilo told them to go ahead and shoot, they said they would kill me, too. And that’s when he left with them (ibid: 123).

This excerpt only confirms what was said earlier in the paper – when a war is on, especially a civil war, people can only be either on the one side or on the other, but they cannot be indifferent. Like his father, Danilo refused to fight against his friends and neighbors and that almost got him and his wife killed. From Katya’s words, it can be concluded that he took this and his father’s death very badly, so

he had stopped sending letters to her five months before Mara's arrival. The only news about Danilo Katya got was from a nurse six weeks before who said that he would not read her letters and that he would not eat or sleep. After hearing this, Mara suggests going to see him despite the fact that border crossing is forbidden. The plan is to go to Novi Selo, a town near the border where Danilo and Katya used to live, and to try and negotiate their way into Croatia. While they are waiting for the bus to Novi Selo, Katya is reading Eliot's *The Mill on the Floss*, and Mara is writing – "Me, I'm writing to you in my book of madness. The ink in my pen is running out" (ibid: 127). She probably refers to her diary, but the reference is not clear since she stopped writing her diary at the age of sixteen. Another possible reference might be to the title of the book and the situation in the novel – what kind of historical madness makes people fight against their own people and fear for their life when trying to cross a border that was open wide just a few months (or years) ago. Or why did the soldiers want to kill one of their own just because he refused to fight?

When they arrive at the hospital in Gorjemesto, Mara realizes that it looks more like a hurricane site than a hospital. They find out that Danilo has been in a coma for a few weeks and that his condition is very serious. The nurse then tells a story to explain Danilo's condition. Danilo was taken to the multi-ethnic Sarajevo where Serbs were "decapitating people with chainsaws" (ibid: 135). The commanding officer of Danilo's unit ordered him to execute the entire family and held a gun to his head in case he refused. Danilo was in a similar situation like his father, but he reacted differently – he killed the father, the mother and the older child, but he could not kill the younger child. Something happened inside of him and he plunged the chainsaw into the commanding officer's belly, took a nine-year-old Muslim girl, and escaped before the other soldiers could react. Six days after that incident, he came with the girl to this hospital in Gorjemesto. They were both taken care of, but the girl unexpectedly escaped one night. Katya has been crying through the whole story. On the way to Danny's room, they hear some more disturbing stories about broken mixed marriages, rapes, beatings, killing, etc. Mara is shocked when she comes face-to-face with the guard's gun and notices that she did not have a similar experience in Canada. Danny shares the room with five other people and Mara is unable to recognize her brother and she is embarrassed because of that. Katya finds Danny and Mara is shocked by his state – "he's rotted away" (ibid: 137). She is unable to touch her own brother – "I cannot touch him. I cannot connect this man – this unconscious, hairy killer with the weird, shiny grease on his forehead – I cannot connect this man to the baby who used to lick my nose. This is not my brother" (ibid: 137-138). When seeing how Katya is able to touch Danny and connect with him, Mara feels like an intruder and leaves the room.

Conclusion

It can be concluded that it is extremely difficult to make a valid choice especially in a situation when a person is forced to act in contrast to his/her personal system of values. Anthony, Mara's father, is the first who takes some action as a result of the crisis of his personal and family identity – he leaves his wife and their daughter in Canada and returns to Serbia with their son. He suffers from another crisis in Serbia when faced with the Civil War and the choice of whether to become a killer or to be killed. He decides to protest against the war and gets killed by the soldiers of his own country. In the novel, we are able to see how strong the desire was to form the solid and unified national identity of Yugoslavia after World War I, and how strong was the desire to break that identity into little peaces and turn people against each other in the Civil War. In all that madness, Mara's brother Danny also had some difficult choices to make. First of all, he was still feeling as being part of that large, unified Yugoslav identity and was unable to fight against his neighbors and people that lived in the same country. He was violently recruited into the army and he faced a similar dilemma as his father – whether to kill innocent people and save his life or to disobey the order and get killed. He made a different choice from his father, killed three people, but decided to spare the life of a young Muslim girl and attacked his commanding officer in order to achieve that. His actions left a deep scar on his personality and he suffered great emotional consequences of his deeds – he fell into a coma and is unlikely to survive. In modern Canada, Mara has a problem to adapt to the official multicultural policy unless she investigates her origins. It is necessary for her to reconnect to the surviving members of her family in order to be able to experience herself not as an immigrant but as a proper member of her multiethnic community.

The three characters in Dodic's novel can be linked with their personal, national and diasporic identity, respectively. Anthony, an epitome of the need to stick to one's own personal system of values and the necessity to protect one's personal integrity notwithstanding the dangers gets killed for not obeying the order to kill another human being of different ethnic origin. Danny unwillingly embraces the orders assigned to him by extreme and militant nationalists, but inevitably suffers severe consequences for the act of self-betrayal: his own body reacts against the atrocities he was made to commit and refuses to be a part of such an inhuman reality. Diasporic identity may be ascribed to Mara, who, though on a quest to define herself by discovering her roots, has a difficulty to connect with the members of her family, caught in the grip of 'the madness of history'. Dodic obviously portrays his characters as initially crippled creatures. Since "the madness of history" can sadly not be evaded, the sole way out from a rather pessimistic existential outlook that Dodic offers in this novel is to be found in the preservation

of the institution of family; that is, only by strengthening the family bonds an individual would be able to regard life as meaningful and sacred, worth living.

Saša Trenčić, Milena Kaličanin

SUOČAVANJA LIČNOG, NACIONALNOG I IDENTITETA DIJASPORE
U DODIĆEVOM ROMANU *THE MADNESS OF HISTORY*

Rezime: Ovaj rad se bavi ulogom ličnih vredosti i nacionalnog identiteta na osnovu iskustva likova iz romana N. J. Dodića *The Madness of History*. Prvi deo rada se bavi teorijskim pitanjem identiteta i fokusira se na razliku između ličnog i nacionalnog identiteta. Autor navodi stanovišta istraživača kao što su Hall (1990, 1995), Weeks (1990), Rummens (1993, 2000), Parekh (2000), Woodward (2002), i drugi. Takođe se pojašnjava koncept identiteta dijaspore o kome govore Kliford (2006) i Perin (2009). Nakon kratkog osvrta na roman, analiza istražuje izbore Anthony (Tony) Rustica i njegovog sina Danila (Danny) u toku Građanskog rata u bivšoj Jugoslaviji. Oni su morali da odluče da li će delovati prema sopstvenim vrednostima ili će se povinovati nacionalnom mišljenju. Ovaj izbor je posebno težak ako imamo na umu da se u toku Građanskog rata od ljudi očekuje da se suprotstave svojim prijateljima i komšijama samo zato što su pripadnici druge nacije ili etničke grupe. Ljudi bi trebalo da izaberu stranu ('mi' ili 'oni') iako se neki i dalje osećaju kao Jugosloveni pre nego kao Srbi, Hrvati, Bosanci, itd. Autori u radu analiziraju posledice Anthonyjevih i Danilovih izbora, kao i Marinu ličnu potragu za korenima.

Gljučne reči: identitet, integritet, Građanski rat, posledice, izbor.

LITERATURE

- Bauman, Z. (1992). Survival as a Social Construct Theory. *Culture and Society*, 9, 1-36.
- Clifford, J. (2006). Diasporas. In *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. London and New York: Routledge. 451-455.
- Dodic, N. J. (1994). *The Madness of History*. Toronto: Exile Editions.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. In *Identity, Community, Culture, Difference*, J. Rutherford (ed.), 222-37. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, S. (1999). Un-settling 'The Heritage': Re-Imagining the Post-Nation. In *Whose Heritage?* Keynote Addresses, 13-22. The Arts Council of England.
- Mercer, K. (1990). Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics. In *Identity, Community, Culture, Difference*, J. Rutherford (ed.), 43-71. London: Lawrence and Wishart.
- Parekh, B. (2000). *Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*. London: Profile Books.
- Perin, R. (2009). Ethnic Identity and Multiculturalism. In *Multiculturalism and Its Discontents*. Canada Watch. Ed. Daniel Drache, Toronto: Robarts Centre for Canadian Studies. 20-22.

- Rummens, J. (1993). *Personal Identity and Social Structure in Sint Maartin/Saint Martin: A Plural Identities Approach*. Unpublished Thesis/Dissertation: Department of Sociology, York University.
- Rummens, J. (2000). *Canadian Identities: An Interdisciplinary Overview of Canadian Research on Identity*. Ottawa: Canadian Heritage (Multiculturalism), 56.
- Weedon, C. (2004). *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Maidenhead, Berkshire: Open University Press.
- Weeks, J. (1990). The Value of Difference. In *Identity, Community, Culture, Difference*, J. Rutherford (ed.), 88–100. London: Lawrence and Wishart.
- Woodward, K. (2002). *Understanding Identity*. London: Arnold; New York: Distributed in the United States of America by Oxford University Press.

Владислава Гордић Петковић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

КОНТЕКСТУАЛИЗОВАЊЕ ЖЕНСКОГ ИСКУСТВА У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ НА СРПСКОМ И ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ

Апстракт: Много је дела савремених српских и англофоних прозаисткиња у којима уочавамо да несналажење и немир, осећање изолованости и отуђење доминирају као тематски оквири и поетички изазови. Ауторке свет који их окружује доживљавају као негостољубив простор, а себе као неприлагођене јединке, што њихово искуство често унапред дефинише као губитничко, и предодређује парадигму у чијим оквирима граде своје јунакиње и јунаке: ако нису збуњени и дезоријентисани, онда су барем противречни и недоследни. Наративна перспектива је, услед унапред дефинисане ауторске позиције, много више у функцији освешћавања сукоба са задатим границама, а мање везана за искуство самоувереног савладавања препрека и проширивања видика. У раду се на примерима како англофоних ауторки, попут Вирџиније Вулф и Ен Бити, тако и савременог женског стваралаштва на српском језику (Иванчица Ђерић, Љубица Арсић, Даница Вукићевић, Нина Живанчевић нека су од имена чија ће дела бити представљена у раду) анализира женски стваралачки идентитет који оспорава норме лажне универзалности засноване на патријархалном присвајању моћи. Овај приступ мотивисан је свешћу о нужности потребе да се успоставе засебни параметри за проучавање продукције, мотивације и интерпретације женских текстова и женског стваралаштва у целини. Показаћемо како књижевност на женске теме разрешава противречну потребу истовремене интеграције и самоизоштавања. Женски идентитет гради се не само на темељу порицања сваке могуће припадности наслеђеним вредностима, него и у препознавању приоритета: на нивоу заплета и поруке дела, свака јунакиња

* vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

ипак остаје део света који или упознаје, или се од њега одваја и изолује, те је тако изазов достизања зрелости увек актуелан.

Кључне речи: женско искуство, гинеофилитика изолованост, поезика.

Женско искуство у светлу интеграције са традицијом

Док је писала прву историју америчке женске књижевности, знаменита теоретичарка Илејн Шоволтер поставила је питање смислености и релевантности родног критеријума у процени књижевног дела, заступајући став да се женска књижевна историја мора изучавати и као збир књижевних утицаја, и као исход специфично женског искуства. Шоволтерова пише своју историју женске књижевности у Америци тако што њен почетак смешта у време оглашавања учене пуританске песникиње Ен Бредстрит, чија је прва књига објављена 1650, а завршава је стваралаштвом Ени Пру, чији је роман *Планина Брукбек* из године 1999. редефинисао жанр вестерна тиме што је у његову класичну тематику увео елемент хомоеротске љубави. У том су временском и тематско-стилском раздобљу евалуације женског књижевног стварања биле ретке и једностране, и то не важи само за време пре појаве и активирања првог таласа феминистичке идеологије и критике, нити се читује само у чињеници да су Нобелову награду добиле тек две америчке списатељице (уколико је аргумент награђивања одиста књижевноисторијски релевантан!); ипак, од седамдесетих година двадесетог века почиње темељно истраживање са циљем да се књижевни канон употпуни поново откривеним и публикованим делима из корпуса женског стваралаштва.

Илејн Шоволтер синтетише расуту, неретко полуанонимну и маргинализовану женску књижевну традицију у америчкој књижевности и указује на дисензус као принцип који је објашњава и (пред)одређује. Савремена наука о књижевности идентитет жене која пише истражује у оквирима јасно исказане мотивације да се превазиђу нека ограничења хуманистичке традиције и оспоре уврежене норме фалсификоване универзалности, засноване на патријархалном присвајању моћи, а да се, уместо њих, успоставе посебно дефинисани параметри за проучавање услова настанка књижевног дела из женског пера, обликовања његових тематских приоритета и формулисање његове интерпретације. Истраживање особености женског идентитета у науци и уметности најпре има задатак да се одвоји од предрасуда и једнообразности у мишљењу и закључивању и ставова унапред интонираних у регистру игнорисања, занемаривања или одбацивања уместо у знаку уважавања разлика, те се још увек не може рећи да се женско искуство истински контекстуализује и интегрише у знања и истраживања, у науку и мишљење. Женско искуство у уметности можда данас није више сведено на преседан

и реткост, али све док јавно присуство једне суштински маргинализоване групације не постане регуларно и очекивано, не може се говорити о елементарној равноправности.

Мапирајући женску књижевну историју као сплет нужности и случајности у каквом је позитивно вредновање и уважавање тешко објашњив изузетак а негативна рецепција безмало правило, Шоволтерова није идеолошки пристрасна: за разлику од феминистичких теоретичарки Кејт Милет и Џудит Фетерли, Илејн Шоволтер не улази у полемике, нити заоштрава питање вредновања које је женску популацију деценијама сматрало важном циљном читалачком групом али ирелевантним креативним потенцијалом. Сама чињеница да је, упркос богатој и конзистентној традицији феминистичких истраживања и гинокритичког приступа на америчком тлу, оваква историја објављена тек крајем прве деценије трећег миленијума говори да се канонска слика једне националне књижевности ипак споро мења. Но колико год родне квоте биле суштински неважне за иманентно вредновање уметничког дела, толико је важно указати на континуитет у подривању женске традиције, односно оспоравању женске књижевне продукције као тривијалне, неконзистентне и недостојне вредновања. Шоволтерова зато у први план ставља идеју *женској вредновања женске традиције*, и фраза „суд њој једнаких” није само реминисценција на наслов приче Сузан Гласпел у којој се суочавају и сукобљавају егзактно трагање за доказима убиства (какво захтева друштвена заједница у којој влада патријархат) и женско инстинктивно разумевање мотивације убиства (какво заговарају маргинализоване чланице те заједнице).

Није сигурно да прегледна историјска књига каква је *Суд њој једнаких* може да искорени термилошке недоумице око природе и опсега женског ауторства, јер се чини да је и даље свеprisутна заблуда о женском писму као синониму за тривијалну књижевност – односно, за књижевност која задовољава потребе недовољно образоване и недовољно оснажене жене за утехом, смирењем и самозаборавом. Женско писмо, међутим, не можемо аутоматски поистовeћивати са књижевним стварањем особа женског пола, још мање са тривијалном и комерцијалном паралитературом, јер оно је поетичка а не физиолошка одредница; женско писмо је истовремено стратегија читања и политика стварања. Све предрасуде уписане у појмове женског писма и женске књижевности део су стратегије тривијализације којој се комплекс женских поетика, теорија и иницијатива мора увек изнова супротстављати. Због изостанка предуслова за стварање уметничког дела и равноправних шанси у сфери јавног живота, женско се искуство вековима налазило у оквирима двоструко означене тишине: померано је у репозиторијум тема сматраних неподесним за наратије од историјског, културног

или пак националног интереса, а готово да му није признавана ни социои-сторијска релевантност.

Но, женско ауторство не би било то што јесте да од почетака његовог артикулисаног проучавања и представљања теоретичарке не инсистирају на специфичној позицији стваратељке, која је делом утемељена на самоколонизацији, а делом на преговарању о новом позиционирању вредносних приоритета унутар самог корпуса женског стваралаштва. Женско ауторство се заснива на јединственом противречју жеље да се ипак интегрише са традицијом у којој места женском готово да нема (изузев кад је реч о стереотипним представама о женскости), али и да се, истовремено, свака припадност канону оспори, или пак категорички порекне кроз инсистирање на посебности женског искуства. Књижевност на женске теме у полилогу раздешене хармоније и неусглашених гласова разрешава противречну потребу истовременог сврставања и порицања припадности: на нивоу заплета и поруке дела, свака јунакиња ипак остаје део света који или упознаје, или се од њега одваја и изолује, те је тако проблем остваривања блискости увек актуелан. Ризик алијенације манифестује се и изостанком потврде да је припадност породици и заједници доказ сигурности и заштићености; чак и ако је интеграција задовољавајућа и потпуна, осећај сигурности који она доноси укида могућност потраге, сазнавања, духовне и интелектуалне пустоловине; одрастање и сазревање су процеси који се фактички никад не финализују, а живот се третира као палимпсест у који се непрекидно уписују нови идентитети и новостварени односи, без спасоносног одговора који би понудила некаква коначна верзија.

Дакле, књижевна обрада женског искуства може понекад да се утемељи на конфликтном и амбивалентном односу како према уметничкој традицији, тако и према самој стваралачкој пракси, с обзиром на то да освешћење и посредовање женског искуства изискује ревалоризацију норми и поступака сазнавања и тумачења везаних за настанак књижевног дела, о чему сведочи, на свој начин, и напор Вирџиније Вулф да у есеју *Сойсџивена соба* представи имагинарну биографију Шекспирове сестре. Та је биографија настала као фикција управо стога што је рађање уметнице из духа Шекспирове ере било онемогућено друштвеним околностима које нису предвиђале (а ни дозвољавале) слободан простор за женско самоизражавање. Вирџинија Вулф је схватала да је за разумевање женског положаја неопходно познавати економске и социјалне поставке живота жена, стварност коју оне живе, њихову свакодневицу, каталог рестрикција и забрана који одређује њихову дневну рутину. Иако не пристаје да реалистички књижевни поступак сведе на бележење и набрајање, већ његове основе тражи у домену естетског и метафи-

зичког, била је свесна да приступ историјским и културолошким фактима тражи минуциозни, детаљистички поступак евиденције и пописивања.

Вирџинија Вулф је, привидно не излазећи из сигурног оквира класне припадности, на више начина и у више прилика постављала питање женског положаја кроз историју али и из перспективе историје културе и културних политика, обрачунавајући се колико са сложеностју и провокативношћу викторијанске прошлости, толико и са противречјима стваралачких импулса. Постоји критичарски консензус о томе да је најоштрију критику женског положаја формулисала кроз феминистички ангажоване текстове, *Сојстивену собу* и „Три гвинеје”. Везујући женску слободу за слике затворених простора а женско стваралаштво за простор библиотеке и процес читања, Вирџинија Вулф је непрестано водила критички дијалог о женском питању као о питању личне, класне и родне афирмације.

Сојстивена соба настаје на основу два предавања одржана у два женска колеџа на Кејмбриџу: Гиртону и Њунему. Можемо овај прозни спис, без сумње, читати као неку врсту *аутобиографије о друјима*, као прозу која је у једнакој мери интимна и политичка, контемплативна и исповедна, као истраживање мрачних места женске културне историје које све време здушно трага за адекватном методологијом, колико и фикционализација социолошког истраживања на родне и класне теме. Вирџинија Вулф ваја књижевни, у потпуности фиктиван лик Шекспирове сестре стога што је свесна да историја женског стваралаштва у ренесанси може бити само имагинарна, само пројектована као могућа, али не и омогућена, будући да нема економских, социјалних ни етичких услова да се жена уметнички самореализује. Кад недостају материјална средства и подршка околине, изостаје и стваралачка биографија, без обзира на то што постоји таленат као њен ваљан темељ. Измишљена сестра Вилијама Шекспира, „једнако смела, једнако маштовита, једнако жељна да види света као и он”, никада није ишла у школу нити стекла макар основно образовање, а уместо књига били су јој намењени кућни послови и брачне обавезе, као и казна и злостављање уколико не одговори на захтеве патријархата; „кад је узвикнула да се грози брака, добила је батине од оца” (Вулф, 2009: 55).

Женско прозно стваралаштво је, за разлику од онога што називамо канонском књижевном традицијом, обележено отуђеношћу, идентификовано као темељно одступање од очекивања и конвенција, делимично као ексцентрични изузетак: дефинишемо га као ограничено, контролисано присуство карактеристичних тематских интереса и приповедних поступака који показују одлике аутобиографског дискурса у мемоарском и исповедном, интимном и, условно, аисторијском. Тако виђени оквири указују да развој и континуитет женског стваралаштва у књижевности и даље пресудно

обележава знак издвојености и маргиналности, утемељен на тези о потиснутом и неекспонираном женском идентитету који налази могућности да се искаже упркос игнорисању, подривању, отпорима и притисцима. Реализам у књижевности остварује се у много варијација, од веризма и документаризма до симболичког и параболничког сликања стварности, а у женском ауторству указује се испод разноврсних маски које проблематизују веродостојност исповести и исповедања веродостојног, у неочекиваним и нелогичним контекстима, у игри жанровских одлика и културних стереотипа.

Идентитет, искуство и интеграције: Алисини снови

Делимично због одсуства предуслова за уметничко стварање, али добрим делом и због андроцентричности у свим сферама деловања, женско искуство вековима се премешта у простор тема које нису припадале великим нарацијама, нити им је признавана социоисторијска релевантност. Ипак, женско ауторство се афирмисало на јединственом противречју жарке жеље за лоцирањем у традицији која женскост не чини довољно видљивом, и истовремене тежње за оспоравањем свих веза и сличности са канонском књижевношћу. Корпус женске књижевности као да представља „неместо” које нема никакву антрополошку генеалогiju, већ више подсећа на палимпсест у који се наново уписују дефиниције, идентитети и релације (Auge 1995: 83).

Идентитет подразумева свест о сопственом постојању у временском и појмовном континуитету, изграђен однос према себи и другима, као и трајну посвећеност индивидуалним потребама и колективним интересима. Идентитет је важан и за поимање слике света, и за предочавање индивидуалне судбине, али га у оба случаја одређује свест појединца о трајању. Идентитет, дакле, не чини само скуп одличја, већ и динамика њихове промене. Процес образовања идентитета појединца подразумева и ослањање на образац колективних идентитета (класних, верских, националних, па тако и родних), а за тај је процес од великог значаја прилагођавање искуству, традицији, историјским променама и друштвеним контекстима: идентитет укључује и подразумева историјска сећања, културне митове, заједничку масовну или популарну културу, која је макар један од одлучујућих фактора његовог формирања (Smit, 1998: 32). Идентитетска припадност подразумева и припадање простору и времену, не само заједничким вредностима него и заједничким искушењима која повезују људску егзистенцију са историјским и географским координатама, са одређеном епохом или временом.

Потреба да се женско искуство синтетизује, да се предочи као релевантно за прочишћење и освешћење, очитује се већ у самој чињеници да књижевну прозу, не тако ретко, пишу и ауторке које нису по свом примарном

опредељењу прозаисткиње. Књижевну прозу пише и теоретичарка Светлана Слaпшaк, која у романима *Равнојеза* и *Школа за деликајтне љубавнике* деконструирaше жанрове и поетике, надобудне клишеe и стереотипне представe о жени, настављајући експерименталну и сатиричну нит раних романа Дубравке Угрeшић, који се пародијски и деконструкционистички одређују како према идеалима, тако и према стереотипима. Песникиња Нина Живанчевић у низу прозних дела са елементима аутофикције дефинише и артикулише потрагу за ишчезлим или заборављеним језиком, телом и сећањем. Писани у форми реминисценције или евокације искуства, романи неколико српских списатељица откривају да одрастање и сазревање жене може да буде тема која ће послужити да се илуструју различитост, особеност и формативне кризе, најчешће у аморфној и флуидној форми која одбија да буде јасно дефинисана. Сећање може бити носталгично и кошмарно, али помаже да се артикулише исказ о утицајима који на пресудан начин формирају личност. Ромane реминисценције и акутне кризе идентитета исписују у 2018. години афирмисане ауторке попут Јелене Ленголд (чији је роман *Огустиајање* студија женске трауме и апологија доследног личног избора чак и кад тај избор води у самопорицање, аноминизацију и изолацију) или дебитанткиње у романескном стваралаштву Лане Басташић (чији је роман *Ухвати зеца* на трагу *Алисе у земљи чуда*, који потрагу две младе жене за, у ратном времену несталим, братом једне од њих води од Ирске преко Босне до Беча). Успостављајући тему женског пријатељства које је прегрмело и ратове, и промене идентитета и миграције и личне револуције да би се на крају препустило искушавању граница стварности и фикције, Лана Басташић нас не враћа само у време распада Југославије и етничког конфликта да би успоменама и сећањима додала трауме и кризу идентитета у садашњости, већ и реафирмише фантастику и њену спознајну функцију која је најближа поимању света у дечјој књижевности. Тема прихватања другости у дечјој књижевности, управо као и тема хијерархизовања и нивелисања по социјалном, родном или старосном критеријуму, остаје закриљена императивом интеграције, односно потребом да се развије тема односа детета према колективу, у који мора некако да се уклопи, и ком мора да прилагоди своју индивидуалност. Од Керолове Алисе и Пипи Дуге Чарапе па до Харијете Велш из *Харијетте уходи* Лујзе Фицхју, Хермионе Грејнцер и Харија Потера, најупечатљивији су међу дечјим јунацима и јунакињама управо они који се највише разликују од свега обичног и очекиваног у свету. Ти јунаци ће непрестано изазивати ауторитете, постављати замке старијима и одраслима, непрестано стављати на пробу њихова правила: јунакиње Лане Басташић покушавају да се интегришу у свету свака на свој начин, Лејла побуном и одбацивањем стега, а Сара пасивизираним прихватањем промењених околности.

Алиса у земљи чуда није само бисер имагинације и довитљивости, него и заводљив експеримент са теоријом хаоса и једна од уверљивијих антиципација књижевности апсурда у којој ће се очитовати сукоб људске потребе за успостављањем чврстих егзистенцијалних упоришта са освешћењем о непредвидљивости и непознатљивости света; ипак, Алисина специфичност се највише очитује у привидном одустајању од борбе, у томе што се наоко слепо покорава посувраћеном свету и његовим апсурдним ауторитетима који, попут Краљице Срце, за сваку ситну непослушност прете одсецањем главе. Тај поредак Алиса деструише својим питањима и чуђењем, јер њеном запитаношћу и почиње криза тог немогућег света, баш као што ће то чинити Сара у роману *Ухвати зеца*. Алиса покушава да рационално сагледа посувраћени свет који се одупире сваком покушају тумачења и да открије његову логику, а слично, са више страсти, нестрпљења и очајања, чини и јунакиња Лане Басташић, Сара, кад покушава да проникне у Лејлине привидно недоследне намере и ставове. Алисино путовање је у паралелној димензији је сан викторијанске девојчице која се ипак на крају враћа у првобитно окружење из ког је потекла, а за Сарин свет нема индиција да је само фантазија, већ се пре поима као кошмар успомена и неразрешених траума који неће расплести ни повратак у прошлост, ни пројекција будућности, већ једино спознаја дубине и снаге садашњег тренутка, спознаја оличена у суочењу са сликом Диреровог зеца и огледањем у дубини његовог погледа. Све Алисине авантуре одигравају се без њене воље и одлуке, премда јесу потакнуте њеном радозналешћу, која је и наводи да послушно крене за Белим Зецом. Алисин доживљај је сновиђење, сан о авантури који је позициониран у времену: могли бисмо закључити да је Керолов роман заправо алегорија о идентитету викторијанске жене, да тематизује њену дубоко потиснуту жељу да мења и себе и свет, али да указује и на освешћење да је промена немогућа у свакодневици која пропитивање природе социјалног поретка и његове временске утемељености ни на који начин не омогућује.

У тексту писаном поводом стогодишњице рођења Луиса Керола, британски писац научне фантастике и киберпанка Џеф Нун са жаљењем констатује да је међу његовим савременицима узалудно тражити дух *Алисе у земљи чуда* јер се чини да енглеска књижевност нема воље ни жеље да се саобрази поставкама фантастичне прозе у Кероловом стилу: Нун британској култури приговара цинизам крај каквог је опстанак двеју Керолових књига о Алиси право чудо. Иако остаје при становишту да је Керол у канону британске књижевности јединствена драгоценост и редак изузетак, он сам је одлучио да покуша да демантује тезу о непостојању Керолових наследника, да Керолову традицију настави пишући роман *Ауџомајска Алиса* (1996) као омаж који поштује структуру, композицију и законе језичке игре

овог великог писца, али на свим поставкама које од викторијанског писца прихвата заправо гради потпуно нов заплет.

Нун осмишљава аутоматску верзију Алисе, роботски прототип мале девојчице која је толико верна оригиналу да ни сама Алиса себе не успева да разликује од сопствене механичке верзије чије је име анаграм њеног, а остаје и нејасно која се од две девојчице на крају технолошке авантуре вратила у викторијански свет. Нун је нову *Алису* креирао са свешћу да је јунакиња *функција* заплета, претвара је у механичко средство које покреће машинерију фабуле, а његова амбиција не иде у правцу рушења ауторитета, него у правцу генерисања нових апсурда који стављају на пробу и послушнике и побуњене: инфантилизација одраслих рефлектована је у специфичном генетском инжењерингу који производи створења налик на немогуће комбинације живих и неживих предмета, а Алиса треба ту биотехнолошку слагалицу да размонтира уз повремену али драгоцену помоћ одраслих. На тај начин, Нун у Кероловом маниру сведочи да је у позадини сваке дечје авантуре жеља да се свету одраслих наметну другачија правила, али да у тој борби увек постоје макар привремени савези са неистомишљеницима или привидним противницима. *Алиса у земљи чуда* је прича о потрази за идентитетом као једином стабилном тачком у променљивом свету, али у *Аутоматској Алиси* потрагу за том стабилношћу додатно усложњава технологија као нови вид дестабилизације света. Узалудним људским покушајима да природне појаве саобрази свом интелектуалном систему сада се додаје и технолошка интервенција као нови облик непредвидљивог деловања, а Џеф Нун управо усложњавање има на уму кад одисеја његове јунакиње постане научно-технолошка: Алиса сад покушава да унесе ред у достигнућа науке и технологије чија мутација прети да уништи постојећи свет. Ако је *Алиса у земљи чуда* парабола о односу људског ума према апсурду и парадоксу, *Аутоматска Алиса* је лудистичка фантазија о опирању природе деловању науке и технологије. Роман Луиса Керола изнова поставља есенцијално питање којим се бави целокупна фантастична књижевност: она се пита какав је свет заправо, да ли је спознаја могућа, које је човеково стварно место у свету. Чини се да су та питања одвећ принципијелна и уопштена али да се на њих покушава одговорити акцијом, делањем једне девојчице у правцу поправљања грешака које су начинили одрасли у потрази за реализацијом својих амбиција и завера.

Иако смештена у постмодерно и постиндустријско окружење, Алиса Џефа Нуна не чини ништа суштински другачије од оног што чини Керолова: обе продиру у алтернативну стварност, обе детронизују владавину разума у свету одраслих, обе се боре да поново успоставе хуманост поретка. Нуново схватање фантастике обликовано је свешћу о томе да фантастика није

„невин” жанр: иза стваралачке маште, домишљатости и језичке игре скривају се филозофске медитације о појмовима стварног и непостојећег, сна и реалности, пролазности и вечности, теме које су дијахронијски присутне у књижевности. Другим речима, Керолов и Нунов свет приказују превагу управо оног елемента који спречава суверену владавину логике и реда. Свет се стално мења јер природа непрестано изналази нове начине одупирања наметнутом реду.

С тачке гледишта карактеризације, Керолова Алиса је изврнута паралела викторијанске жене колико и витеза који трага за Светим гралом. Жена тог времена своју радозналост плаћа авантуром која се противи логици и систему по коме функционише грађански свет, свет у коме је жени поверен само простор око домаћег огњишта, а све даље од тога представљено је као опасно и смртоносно, као непредвидљива димензија у којој постоји ризик од сексуалног престапа или злочина. Авантура је лишена логике и реда, баш као и свака игра. Алиса расте и смањује се, послушно следи трагове и знакове у покушају да формира нови наратив о себи, губи се у језику и поново га открива, али њен творац све време инсистира на пасивности јунакиње и њеном кротком прихватању задатих стања, ма колико се она противила принципима здравог разума. Авантура тела и језика је, ипак, проживљена до краја – макар и у сну узорне викторијанске девојчице која је заспала над досадном књигом, у којој није било ни слика ни разговора... Бекство у сан пун апсурда и хаоса био је једини начин да се на кратко неутрализује свет саздан на правилима и конвенцијама у коме је жени (па и девојчици која ће постати жена) дато тако мало слободног простора. Потрагу за подвигом она реализује бар у сну.

Америчка списатељица Ен Бити представила је старост као поновљено детињство остварујући занимљиву релацију са Кероловом јунакињом у причи „Зечја рупа као вероватно објашњење”. Поменута прича бави се гротескним аспектима дуговечности, а старост и болест попримају црнохуморна значења. Део свакодневнице потомства постаје борба са симптоматском сликом родитеља који све више наликују деци, породичне обавезе узурпирају не само слободно, већ и радно време, самодовољност и независност претварају се у своју супротност. Са болешћу мајке у причи „Зечја рупа као вероватно објашњење” суочавамо се из перспективе кћери и њене инфантилне беспомоћности: иако је прешла педесету, она не успева да се снађе у замршеном клупку односа са бившим љубавницима, пријатељима, родбином. Алузија на *Алису у земљи чуда* у наслову приче указује на збуњеност и несналажење ћерке у поретку друштвених и породичних односа који се мења на најапсурдније начине у тренутку кад умом и сећањем мајке заго-

сподари Алцхајмер. Пад у зечју рупу је подесна метафора за улазак у свет у ком господаре (само)заборав, изврнута перспектива, нелогичност.

Иза основне линије заплета о све немоћнијој и све захтевнијој старости крије се и емотивни бродолом главне јунакиње која се, након неуспела два брака, не усуђује да започне нову везу, а за коју доба зрелости и даље јесте доба збуњености, несигурности и оклевања. Осећа да се њени животни приоритети неумитно мењају са мајчином болешћу, да се мора навикавати на једну другачију мајку, са којом ће водити разговоре апсурдне и нелогичне као у сну или игри, уз одсуство артикулисане реакције. Мајка верује да је њен покојни муж водио паралелни живот са другом супругом и породицом, свог одраслог сина доживљава као десетогодишњака, и одушевљено показује његова лепо написана писма. Мења се и њен језик, па ћерка препричава терапеуту примере неуобичајене фреквентности одређених речи, попут речи „очајнички”: „Она изговара реченице попут: ох, било је тако очајнички од тебе што си ме позвала на вечеру.” (Beattie 2014). Док лекару објашњава мајчине симптоме, кћер скреће разговор са мајчином поремећаја на свој доживљај тих промена: „Њој је неопходно да мисли то што мисли, али ја сам само толико уморна од тога шта она мисли.” (Beattie 2014). Нарација двоструке интенције у овом случају открива да се испод приче о мајчиној деменцији кристалише повест о животном поразу кћери, немоћне да промени живот којим је незадовољна. Да је инфантилизација процес који се не мора нужно везати за болест указују и примери ирационалног понашања кћери: она се, рецимо, непотребно љути и протестује због тога што је мајка уверена да јој је шездесет година: „Она мисли да сам само четрнаест година млађа од ње! (...) Ја имам шездесет, док је она сама имала само седамдесет и четири кад је доживела мождани удар и пала на терену за голф.” (Beattie 2014). Квантификација овде треба да послужи не само ефекту очуђења, него указује и на наглост промене у мајчином физичком стању, а инфантилност мајке заправо највише указује на то колико њена кћер заправо није успела да одрасте и уклопи се у своје окружење.

Ћерка покушава мајци да протумачи њен наратив о замишљеном мужевљевом паралелном браку на следећи начин: „Можда те је збунило што смо овако брзо одрасли. Можда су све те године кад смо били породица, тако давно, биле као једна дуга Ноћ вештица: били смо маскирани у децу, а потом смо прерасли костиме и постали одрасли.” (Beattie 2014). Ако се живот посматра као маскенбал у оквиру ког прети ризик да маскирани у свом костиму остане заувек заробљен, то је истовремено и слика детињства као бесконачне идиле и бега од одговорности. „Кажеш да је та друга жена личила на тебе. Па, можда *ѿо* и *јеси* била *ѿи*.” (Beattie 2014). Ово је јединствено

и истовремено ризично тумачење које открива да ћерка можда има шанси да одрасте, да победи незрелост и да рационално и сабрано крене даље. Сваки други живот који сањамо, то опет јесмо ми.

Српска женска проза: урбано искуство

Различити културни обрасци, слике националног, родног и класног, као и осликавање урбаног миљеа у прози српских ауторки, нуде широку палету читања културних, националних, класних и родних стереотипа са иронијске или пародијске дистанце, али исто тако отварају могућности за представљање различитих видова комуникације, те се вреди бавити њиховим интеракцијским капацитетима.

Љубица Арсић у прозним књигама *Мацо, да л' ме волиш* (2005), *Мано* (2008), *All Inclusive* (2012) и *Рајска враиша* (2015) показује да се о темама кризе идентитета, усамљености, отуђења и самоидентификације може писати са привидном лакоћом, са фриволношћу која само опонаша баналност и тривијализацију. Новији прозни опус српске ауторке истражује границу између филозофско-медитативног дискурса и заводљивости банализације. У књизи прича *All Inclusive* тематизују се туристичка путовања као могућност успостављања нове реалности, привремене и свесно конструисане на темељима снова о достизању идеала, само са идејом да се она што је више могуће удаљи од свакодневице. Свака од прича посвећена је искуству упознавања Другог: туристичко путовање се представља као ритуал, као пажљиво конструисана егзистенцијална илузија, као паралелни наратив у ком јунакиње себе виде као истовремено идеализован и банализован стереотип женствености. Све што им је у свакодневном животу далеко и туђе, у овој димензији постаје блиско и могуће: међутим, тај нови, накратко конструисан свет расветљава туробне истине, тешка и изазовна дешавања у животу јунакиња, њихове муке и немире, проблеме и стрепње. Арсићева наративизује туристичко путовање и његову природу „контролисаног откривања”, с тим што су све приче из збирке тематски и просторно повезане са безличним простором хотелске собе. Хотелска соба је простор непрекидног протока и потрошње, одлажења и пролажења, простор изван историје, далеко од мреже људских односа и обликовања идентитета (Auge 1995: 81). Хотелске собе су крај и почетак авантуре за јунакиње, које у својим путовањима трагају за усамљеним и ванвременим „неместом” као илузијом припадања димензији која наткриљује њихове животе. Усамљеност и издвојеност неместа код појединца стварају илузију да припада великом глобалном систему, али га и подсећају на отуђење; неместо је вечита могућност да се код куће буде увек, и никада не буде.

У фокусу Љубице Арсић биће и крстарења јахтама, и разгледања египатских храмова, али фасцинација њених јунакиња може да буде и оронули београдски хотел који је свакодневни сведок њиховог живота и sazревања. Француска, Аргентина, Италија и Египат омеђују координате женског живота у коме се огледа насиље и страст, потреба за обожавањем, а имагинарна географија ових прича само додатно потцртава истоветност искуства неместа. Читалац је непријатно затечен малим земљотресима који се догоде у причи: прича „Пица каприћоза” почиње егзалтирано и романтично, али уместо да се догоди поновљена љубав у вечном граду Риму, у хотелу „Ђентилески”, названом по римској сликарки из седамнаестог века, понавља се само ритуал задавања бола, ритуал који је јунакињи неопходан да би одржала идеализовану слику себе као фаталне жене коју мушкарац кога поново повреди мора вечито памтити. Љубавна суровост тако се намеће као могућа стратегија освајања вечности.

У другачијим социјалним контекстима него што то чини Љубица Арсић, песникиња и прозаисткиња Даница Вукићевић артикулише свој прозни женски глас, али и специфичан контекст тог гласа: њена поетичко и егзистенцијално окружење су социјална маргина и немаштина, сиромаштво, старост и болест, младост обележена несигурношћу и обешћу истовремено, егзистенцијална искушења и црне мисли у загушљивим приградским аутобусима, на тролејбуским станицама, пред болничким шалтерима. У књизи прича *Мајка обрнутих ствари* Вукићевићева тематизује суморно искуство свакодневице и претвара га у узнемирујуће метафоре: светло у аутобусу је као у утроби, „ноћ која само што није постала дан, дан који не може да се расцвети и опстане” (Vukićević 2017: 17); речи су „шумеће таблете”; читати значи „бити у ватри, на светлу, у ваздуху (...) бити тигар и чути”; онај ко чува нечију кћер тинејџерку је „чуваркућа, сува грана чије лишће одавно је опало, тетка без поретка” (Vukićević 2017: 23). Сива реалност посредује се лирском интроспекцијом која сабира френетичан ритам, звукове града, комуникацијске нескладе, али исто тако и експеримент у језику и поводом језика. Тескоба и радост могу у свету постојати упоредо, то види приповедачица која у краткој причи као форми лишеној формалних обележја смешта свет речитог вербалног минимума. Приче Данице Вукићевић су дирљиво верне идеалу да кратка прича може бити фељтонистичка форма која није изгубила потребу за експериментисањем. „Шетала сам замишљајући да сам нечија поцепана мисао, остатак дана”, каже нараторка у прози Данице Вукићевић (Vukićević 2017: 45), рефлектујући веру да се у галерији женских гласова у чијим одјецима увек може да се чује очајање исто тако може препознати уметничко стварање као благотворна зараза.

Наративно искуство савремене српске књижевности представља урбани простор као место изгубљених илузија, неразумевања и конфликта. Град као простор бекства у слободу, лажног обећања или пак изазова личне револуције контекстуализује разнородне женске судбине служећи им као појмовни оквир искуства одрастања, сазревања и самореализације. Нина Живанчевић је први пут у прозној збирци *Византијске њриче* употребила појам „људска дијаспора”, обухвативши њиме појединце који путују светом и на сваком месту где се задрже неповратно изгубе део идентитетске матрице: део сећања, формативних утицаја и личних одлука. Њена је јунакиња увек њен сабласни двојник и њен алтер его који непрестано бежи од недоумица, конфликта, оскудице, посесивних љубавника и захтевних пријатеља. Од ове збирке прича до мемоарско-спекулативне есејистичке прозе *Оно што се њамњи*, Нина Живанчевић гради сазнајни лук од литерарног мита о путовању и сазревању до налажења урбаног егзила. Путопис и путовање као могућност удаљавања од себе, типичног и свакодневног дају могућност да се проговори дискурсом мистицизма, театралности и патетичних општих тврдњи. Ауторка истражује своју позицију странкиње, али и идентитет Европљанке рођене у послератном социјализму, Југословенке која се не одриче културног наслеђа ни менталитета формално изгубљене домовине. „Варварка сам управо ја, или ти Титова рођака, оног Тита који је са Нехруом и Насером правио „трећи” свет. Ја сам пак, за разлику од Мишоа, стално живела варварски, била сам део те земље.” (Živančević 2017:13-14)

Урбани егзил поништава идеју грађења и сазревања јер он доводи до сагоревања у хистеричним убрзањима: док се у потрази за значењима и смислом, као и у путовањима од једне тачке у простору до друге обликује животна мисија, егзил као стање неприпадања доводи до лаганог умирања тела и текста, те тако Њујорк и Париз у прози Нине Живанчевић више нису историјски локалитети, већ бодријаровски холограми хиперреалног света у које уносимо своје сумње и немире, премештене из старог света. Шест есеја у књизи есејистичко-медитативне прозе *Оно што се њамњи* подстакнути су искуством измештања, удаљавања и отуђења, промишљањем појмова варварства и цивилизације, али и откривањем узбудљивог новог, које је карактеристика раног модернизма онако како га види Нина Живанчевић. Доминантни мотив књиге је мандала, означитељ јединства, духовни и ритуални симбол будизма који уобличава начела конзистенције, правилности и тоталитета.

Минимализам као дистанцирање од искуства

Отуђење и трагање за смислом и нужношћу може се скрити у техникама које континуирано користе писци специфичног реалистичког проседеа:

минимализма. Кратку прозу Ен Бити одликују елементарна, једноставна синтакса, језичка и мотивска аскеза у којој су класични елементи приповедања, као што је дескрипција, сведени на експозицију визуелног садржаја (Gordić Petković 2011: 215). Књижевни минимализам је реалистичка техника која обухвата и визуелизацију приповедања и афирмацију ефекта недостајања, развијајући низ стратегија које најбоље сликају граничне ситуације, мучне тренутке самоодређења између добра и зла, тренутке кад ћутање доминира. Минималистима је заједнички „покушај да прикажу реалност онаквом каква у континууму јесте, не покушавајући да је интензивирају, и одбијање сваког сажимања, драматизовања и заостравања које би приповедање учинило напетим” (Gordić Petković 2011: 217). Ужас и бесмисао побеђују се осмишљавањем јасне, кохерентне повести која ће истовремено бити истинита и логична, са једнаком мером очајања и наде. Више назнака него артикулисана поетика, више спорадична стратегија него програмски заснован уметнички правац, минимализам се са муком позиционира међу другим уметничким поступцима јер другачије рукује елементима реалног света. Минималистичка уметничка пракса није прецизно дефинисана, можда и стога што се термин употребљава у више формата и контекста: у музици, књижевности, ликовној уметности, архитектури и дизајну, па недостаје некакав сржни заједнички именитељ. Када се истражују ефекти техника попут наговештаја, тишине, понављања, изостављања или сажимања, често ће у исти мах као применитељи ових пракси бити призивани књижевник Семјуел Бекет, композитори Филип Глас и Џон Кејџ, теоретичар књижевности Ихаб Хасан, прозаиста и песник Рејмонд Карвер, сликари Кле и Кандински. Минимализам ће у визуелној уметности бити описан као статичан и редукционистички, док се у музици своди на систематско понављање и одбијање да се поштују устаљени принципи компоновања; у књижевности барем постоји консензус да је у питању реалистичка техника која обухвата и визуелизацију приповедања и афирмацију различитих поступака за освешћивање изостављеног, и у оквиру само две технике (експозиције која замењује опис, и фокусирања на празнину) развија се низ стратегија које упечатљиво предочавају тренутке кад ћутање надјача и наткрили све. Приповедне стратегије се разликују од жанра до жанра, од медија до медија, разликују се и по остварености и по интенцији; формални механизми прозног приповедања разликују се од параметара филмског приповедања великим делом управо због различитог схватања визуелних аспеката наратије. Један од парадокса минимализма јесте и то истовремено „отварање” према визуелизацији и немости.

Амерички теоретичар Ихаб Хасан износи тезу да се модерна књижевност окреће против саме себе и да тежи тишини, која се развија као „метафора

једног новог става који је књижевност изабрала да заузме према себи” (Hassan 1967: 5), те стога тишину тумачи као вид самоодбране књижевности у тренутку кад се суочи са злом. Иако Хасан апокалиптичку тишину види као начин самоодбране књижевности, тишину писац може изабрати као личну поетичку црту, чега је Хасан свестан кад о њој проговори на микроплану појединачног књижевног опуса какви су Бекетов или Хемингвејев. Хемингвеј је антиципирао прозу америчког минимализма седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, и радикализовање његове поетике видљиво је у прози Ен Бити, Рејмонда Карвера, Ричарда Форда, Фредерика Бартелмија и Мери Робинсон, као и мање познатих америчких приповедача. Проза Ен Бити, рецимо, представља свет у ком се чини да нема емотивних суноврата само зато што су они представљени уз помоћ технике коју би Хасан назвао „правилним распоређивањем лакуна” (Hassan 1970: 12); карактеристична је по минималистичкој економичности израза и обележена моралном пасивношћу јунака која понекад прелази у отупелост и кататонију. Читаоци неретко са отпором реагују на монохромну слику света у којој су протагонисти аутистични, незаинтересовани и шкрти на речима,

Прича Ен Бити „Као стакло” користи само један мотив, мотив сломљеног стакла, како у циљу карактеризације јунака, тако и с идејом да успостави објективни корелатив који ће мноштво распршених и некохерентних сцена повезати у једну. Јунакиња и нараторка говори о опсесији сломљеним стаклом не би ли се дистанцирала од бола и туге који прате њен развод; не говори отворено о својим осећањима, али читалац зна како јој је пошто Битијева понавља слике предмета од стакла, и то тако што описује њихову крхкост. Прозорско стакло, стаклено окно изнад улазних врата, стакло на кровном прозору и стаклени притискач за хартију нису само део окружења, него и део значења, симболи ризика и опасности, означитељи емотивне крхкости. На почетку приче јунакиња посматра фотографију човека који ће ускоро бити њен бивши муж, Пола, из времена кад је био дете, а потом приповеда о два догађаја из прошлости, „слична, иако немају ништа заједничко” (Бити 1994: 31). Јунакиња приповеда о слепом човеку коме чита, игра се стакленим притискачем за хартију, ризикујући да га испусти и тако пробуди ћерку, присећа се покушаја да обнови блискост са Полом тако што полупијана рецитује под његовим прозором Офелијину песму дан пре Светог Валентина. Минималистичка техника у овој причи постаје ефикасан начин да се посредно проговори о болу, самоћи и растанку, а недостатак кохерентности осликава емотивно расуло протагонисткиње боље него било која социолошка дијагноза.

Реконструкција биографије: повратак трауми

Роман Иванчице Ђерић *Несрећа и стварне њојребе* драматизује покушај реконструкције сопствене биографије у мирној, идиличној Канади, далеко од домовине и њене историје, пуне патње и апсурда. Овај роман истовремено ће начинити корак даље према симболичком представљању прошлог искуства тако што ће употребити поетику стрипа: стриповски јунаци из времена СФРЈ присутни су од почетка као нека врста етичког водича за породицу из босанског града Тромукa која је изгубила домовину, али у роману фигурира и један јунак заснован на америчкој серији „Корени”, популарној у Југославији крајем седамдесетих. Или, тачније речено, позајмљен из ње.

Као најважнији симбол у *Несрећи и стварним њојребама*, афроамерички роб Кунта Кинте освануће у босанској варошици Тромук и постати део њеног света на таблама стрипа које црта и објављује млада Тромучанка Уна чија ће се судбина драматично променити оног тренутка када овог, већ позајмљеног, јунака позајми својој антиратној кампањи. Кунта Кинте ће осванути на постеру са привидно старим идентитетом али са новом, виртуелном егзистенцијом: он се, са осмехом на лицу и подигнутим палцем, залаже за мирну Босну, и то у сами освит грађанског рата, у јеку националних тензија. Ову потресну слику илузије о уметности која мења свет ретроспективно, Уна оживљава двадесет година након трауматичног догађаја, хиљадама километара далеко од родног града. Име главне јунакиње готово да је иронично интонирано, јер није ни једна, ни једина која је пропатила у рату; она је и физичку и метафизичку патњу покушала да сублимира, да живи са њом стрпљиво и аскетски, без наде и очајања. Једини симболички еквивалент и мерна јединица туге јесте Југославија, која се непрестано помиње како у Унином канадском дому, међу члановима њене породице, тако и у њеном ширем окружењу. Када Чомском, чудном просјаку који лови и надзира а који је у претходном животу био психотерапеут, дође да се запита „зашто је вама битна та Југославија”, Унина сестра Тутулуц му одговара симболичком преузетом из тематике и естетике стрипа: „Замисли да је то наш Криптон.” (292). Чомски разуме ову културну референцу и схвата да је Југославија планета „непобитно перспективна” али и „неповратно уништена” (292), да од ње остаје, како каже један други јунак, једино Супермен „који покушава помоћи људској раси” (293). Начин на који две сестре говоре о Југославији као свом приватном свету и интимном искуству показује да, говорећи о истом, могу мислити на потпуно различите ствари: и на бежање од реалности, и на неуспешно суочавање са њом. „Историја нам се догађала у кући а мене то није занимало, хтјела сам да будем тинејџерка”, каже Тутулуц

у покушају да дефинише свој однос према нестанку Југославије (273), док Уна своју животну несрећу сумира крајње једноставно: „Мој гријех се са-стојао у реченици *Кунџа Кинџе неће у райи.*” (272)

Роман *Несрећа и стварне потребе* бави се интеракцијом историје и идентитета појединца, што га приближава Албахаријевим романима о Канади као што су *Снежни човек* и *Мамац*, али од њих и удаљава. Уна није само исељеник утопљен у сећању и опхрван депресијом и меланхолијом, већ жртва рата, ратни инвалид и буквално и метафорично: у полицијској станици родног Тромука одсечен јој је десни палац, а ислеђивање и мучење којем је била изложена снимљено је на траке које је сачувала, и које Ерос, младић у Канаду пристигао из Тромука, покушава да украде по налогу оца покојног Униног момка. Уна отворено и сталожено говори о парадоксима свог живота, о немогућности да реконструише идилу која је постојала у неком времену пре трауме. Покушавајући да осмисли егзистенцију у Канади која је, као у прози Даше Дрндић и Давида Албахарија, углавном само лепо програмирана утопија, чија ни лепота ни програмираност нису нимало угодне (управо супротно: изазивају тескобу и неспокој), Уна покушава да пре свега окупи своју породицу. Расута по свету (једна сестра и брат у Канади, друга сестра у Швајцарској, отац у Аустралији а мајка у Аустрији), та дисфункционална али снажним емоцијама повезана породица наликује распалој држави чија је интеграција немогућа. Поновно окупљање родитеља и деце је готово неизводљиво, и сама идеја о њему делује ако не одбојно, оно гротескно, из истих разлога из којих је немогуће саставити стару Југославију: сваки покушај интеграције родио би нове поделе. И тако, брат Зоран одбија да се раздвоји од Уне, опсесивно бдијући над њом у покушају компензације кривице због тога што је није заштитио кад су паравојне формације дошле да је хапсе због учешћа у самоорганизованој мировној кампањи; сестра Тутулуц напушта мужа Швајцарца, фрутаријанца ком топоними Босна и Југославија не значе ништа, и доводи у Канаду сина и ћерку који, одбијајући да буду део мајчиног расутог југословенског идентитета, све време помажу оцу да их киднапује; Унин отац засновао је нову породицу у Аустралији и присутан је само као глас који повремено допре из телефонске слушалице, доброћудан и љубазан али не одвише заинтересован; мајка је, међутим, заветована на ћутање, што се у окриљу аустријског манастира у ком намерава да проведе остатак живота од ње очекује, и њено одсуство је јасан симболички показатељ да се емотивни живот не може зацелити ни обновити. Одсуство мајке истовремено је и показатељ да се сазревање није окончало, изузев што је у мирењу са траумом достигнут степен резигнације. Уна се, очигледно, не нада да ће икад више имати домовину и спокојан живот: пригрливши своју расејану породицу и све појединачне несреће

њених чланова који пате гласно, не скривајући ни бес ни бол, она се одриче и Канаде као нове егзистенцијалне шансе. „Одрасла сам уз много родитељске љубави”, каже Уна, за коју је све лоше дошло касније, „деведесетих година.” (32). Грубошћу се не крију бол и осетљивост; грубе речи подсећају да је идила немогућа, да сву лепоту љубави потискује нечист.

Роман *Несрећа и стварне њошребе* можда покушава да оствари оно што је неодрживо и немогуће, али је сама резигнација његов кохезиони императив и његов недвосмислен покретач, што можда делује парадоксално; међутим, овде се не ради о неодрживој тези – управо је резигнација вид одустајања од узалудне, по појединца деструктивне борбе. Немогуће је вратити несталу срећу, немогуће је саживети се са трагедијом личном и колективном, немогуће је живети у илузији боље прошлости, али је исто тако немогуће усредсредити се само на садашњи тренутак и његове објективне датости. Једина реална и истовремено немогуће идеалистична личност у роману јесте сама Уна, чије је име сетна, благо иронична посвета како ишчезлој уникатности Југославије, тако и њеној усамљености и независности, њеном упорном ослањању искључиво на себе саму. Уз повремену помоћ пелинковца, она се бори да заборави идилу прошлости и да од садашњости узме оно што јој нуди: не може више имати више породицу, али има једну ексцентричну заједницу у којој окупљање нема снагу кохезије већ снагу дезинтеграције, али та дезинтеграција заправо разара све што је лоше и неодрживо, па тако и илузије о прошлости.

У Унином телефонском разговору с оцем, у самом финалу романа, чујемо како он филозофски констатује: „Дјеци расту зуби, а мени стомак. Сви се развијамо по распореду” (318). Ипак, отац не саветује слепо прихватање тока природе и историје: и он, и потоња генерација очева, деци саветују бег из домовине, те тако од Уне много млађем Еросу отац објашњава да Тромук треба да посматра као луна-парк, „мало дођеш, мало видиш те егзотичне и некада величанствене животиње, и ове нове неолибералне услове њиховог живљења. (...) Да живиш међу њима, сачувај боже. Више никада.” (286). Ерос је поруку одлично схватио и поред тога што је отац употребио погрешну реч да би описао егзотичност и разлику: „*Отац је мислио на зоолошки ври, а не на луна-парк. Али свеједно. У оба случаја, то није њожељна адреса.*” (286).

Уна ће од оца чути речи довољне за један нови почетак: „Доле ти нема круха, моја Уна. Доле су ти сада сви и нико. Нико мог дјетета вриједан.” (319). Али отац сматра да се за „њих доле” не треба бојати: „Они су на добром путу. (...) Искрено се мрзе. А свака искреност добар је почетак.” (319). Тако се роман не завршава ни болом ни мржњом, већ снажном вером у реконструкцију, макар та вера, следећи парадоксе романа, била оно што вера по правилу није: иронична.

Писање књижевног дела јесте непрекидна борба против алијенације, непрестано превазилажење nelaгодности, стална битка против осећања страности у свету, и то не само у оквирима појединачних стилских формација нити само у одређеним историјским тренуцима, него и на универзалном плану. Настанак уметничког дела подразумева, већ и некако прећутно, да се његов аутор или ауторка дистанцира од материјалних интереса, од пролазних феномена спољашњег света и рутине свакодневног живота не би ли се приближио релеватним аспектима егзистенције, њеној суштини. У оквирима стратегија женског ауторства, примарни фокус приповедног текста неретко се скрива, преиначује и маскира у поступак који не предочава јасно сам ауторски процес: маскира се у исповест, у привид интимности, у контемплацију и сећање. Обазриво и ненаметљиво а истовремено потресно и провокативно, у делима ауторки анализирају се слике из живота жена и девојака, истражују тегобне теме старости и смрти, одрастања и сазревања, приповеда се о тугама и љубавима јунакиња и јунака, о зближавањима и разумевању, о неизлечивој усамљености у свету књиге, и у књизи света.

Vladislava Gordić Petković

CONTEXTUALIZING WOMEN'S EXPERIENCE IN CONTEMPORARY FICTION

Summary: The paper is an attempt at illustrating continual and imminent changes in the ways gender and literature interact when analyzing alienation, identity and social integration as long-lasting processes and practices operating within the realm of literary topics. The literary transposition of women's experience has to cope with antagonistic and ambivalent attitudes towards the tradition and the practices of gynocriticism, since the mediation of women's experience calls for the fundamental reconstruction of those epistemological and interpretative norms and practices related to the making of a literary work. The fiction by various women writers accentuates the identification of women's social self as depicted in contemporary Serbian women's writing, presenting communication rituals which enforce alienation. These books introduce different kinds of women's narratives, ranging from intimate confession in letters and journals to experimental practices involving different points of view and focalisation, most often employing a prose style consisting of plain but suggestive words and simple but artfully structured syntax. The paper examines artistic practices and effects of transposing both the symbolic image of Yugoslavia and the accumulated experience of living in it into contemporary fiction written in Serbian and published in Serbia during the second decade of the 21st century. The authors whose novels are discussed represent diverging memories and concepts connected with the country that is either irretrievably lost or willfully abandoned, but constantly longed for and therefore narrativized. Novelists Ivančica Đerić, Lana Bastašić, Ljubica Arsić and Nina Živančević employ diverse mechanisms in their search

for meaning within a paradigm of Yugoslav identity which implied many different emotional responses and cultural concepts. Una, the main character in Đerić's novel, is haunted by memories of a lost paradise, as she saw the breakup of Yugoslavia first-hand and emerged from it as a cripple, both literally and metaphorically, because of her self-contained act of rebellion against it.

Key words: women's experience, literature, alienation, postmodernism.

ЛИТЕРАТУРА

- Auge, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London, New York: Verso.
- Biti, E. (1994) *Ono što beše moje: Izabrane priče*, Beograd: Rad
- Beattie, A (2016). The Rabbit Hole as Likely Explanation. Доступно на: <http://www.newyorker.com/magazine/2004/04/12/the-rabbit-hole-as-likely-explanation>. [2016, June 20]
- Vukićević, D. (2017). *Majka obrnutih stvari*. Beograd: Rende.
- Vulf, V. (2009). *Sopstvena soba*. Prevela Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač.
- Živančević, N. (2017). *Ono što se pamti*. Beograd: Kornet.
- Gordić Petković, V. (2011) „Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonom prozi”, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta*, Vol. 36 – Knjiga XXXVI, 1, p 215
- Luhmann, N. (1986). *Love as Passion: The Codification of Intimacy*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Smit, A. (1998). *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Felman, S. (1993). *What does Women Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Hassan, I. (1967). *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Knopf.
- Hassan, I. (1970). The Silence of Ernest Hemingway, Friedman, Melvin, J. Vickery, John B. (ur.), *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 5-21.

МАТИЦА СРПСКА
Матице српске 1, Нови Сад

За издавача
Проф. др Драган Станић,
председник Матице српске

Службени сарадник
Јулка Ђукић

Технички уредник
Вукица Туцаков

Прелом
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

ISBN 978-86-7946-291-6

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. 2 / уредници Владислава Гордић Петковић, Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић. – Нови Сад : Матица српска, 2019 (Нови Сад : Сајнос). – 97 стр. ; 24 cm

Радови на срп. и енгл. језику. – „Ова књига настала је као резултат рада на пројекту Матице српске Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности“ -> прелим. стр. – Тираж 500. – Напомене и објашњења у белешкама уз текст. – Стр. 7-9: Предговор / Уредништво. – Библиографија уз сваки рад. – Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-7946-291-6

а) Српска књижевност – Англофона књижевност – Упоредна анализа – Зборници

COBISS.SR-ID 330505991