



МАТИЦА СРПСКА
Одељење за књижевност и језик

Главни уредник
Др Марко Недић

Уредници
Проф. др Владислава Гордић Петковић
Проф. др Зоран Пауновић

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

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту Матице српске
Жанровска укривања српске и англофоне књижевности

ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Преводна рецепција и књижевнотеоријска
интерпретација

МАТИЦА СРПСКА
Нови Сад
2016

САДРЖАЈ

Предговор	7
Милена Каличанин АКТУЕЛНОСТ РЕНЕСАНСНИХ ТЕКОВИНА	13
Наташа Гојковић КЕТРИН И ЕДГАР ЛИНТОН: НЕУСПЕЛО КРОЋЕЊЕ ГОРОПАДИ ...	33
Зоран Пауновић, Ивана Ђурић Пауновић ИЗГНАНСТВО И ИНТЕРТЕКСТ: ЏЕЈМС ЏОЈС КАО ЈУНАК РОМАНА <i>СЕВЕРНИ ЗИД</i> ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА	49
Александра Вукотић ДОН ДЕЛИЛО И ЛОГИКА ЗАВЕРЕ	61
Аријана Лубурић Цвијановић, Викторија Кромбхолц У ОДБРАНУ МАГИЈСКОГ РЕАЛИЗМА У КОНТИНЕНТАЛНОЈ ЕВРОПИ	75
Владислава Гордић Петковић ТРАНСФОРМАЦИЈА И ЕМАНЦИПАЦИЈА КАО РЕЛЕВАНТНИ КОНЦЕПТИ У ПРОЗИ САРЕ ВОТЕРС И ЈУДИТЕ ШАЛГО	99
Младен Јаковљевић ПРОШЛОСТ У САВРЕМЕНОЈ ФАНТАЗИЈСКОЈ ПРОЗИ	115
Бојана Вујин ЧАРОВЊАЦИ И ЛЕПТИРИ: ЕНГЛЕСКА И СРПСКА ФАНАСТИЧНА ПРОЗА ЗА ДЕЦУ	131
Никола Степић FROM DYNASTY TO VOGUING: TRACING THE QUEER FAMILY IN JENNIE LIVINGSTON'S <i>PARIS IS BURNING</i> (1990)	147

ПРЕДГОВОР

Када је 2013. године под окриљем Матице српске започет пројекат под називом „Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности“, имали смо на уму више потреба и циљева везаних за развој српске англистике. Пре свега, неопходност да се истраже најважнији додири и укрштаји жанрова између српске и англофоне књижевности; да се представи и анализира преводна и књижевнокритичка рецепција најважнијих дела англофоне књижевности XX века; да се истраже интеркултурне и интертекстуалне везе српске књижевности са књижевностима које настају на енглеском језику; да се формулишу утицаји које су културе и књижевности енглеског говорног подручја извршиле на српску, делом захваљујући критичким и теоријским написима српских писаца и научника од Лазе Костића, Исидоре Секулић, Тодора Манојловића и других.

У контакту модерне српске књижевности са англофоном књижевношћу жанровски континуитет је неретко уочљивији од мотивског и структурног. Док у погледу тематике и стила литературе потекле из другачијих култура могу бити толико различите да им се преокупације никада не подударе (на пример, утицаји корпоративног капитализма на животе и судбине јунака који доминирају у тематици америчке и канадске прозе осамдесетих и деведесетих година двадесетог века остали су без одјека у српској прози тога доба, јер су такве теме у искуству њених писаца тог периода непознате), прозни и драмски жанрови нуде уочљиво сличне приповедне поступке и стратегије. Унутрашњи монолог, ток свести, цитатност, филмска монтажа и техника јукстапозиције само су неки од приповедних модалитета који обликују жанр, а који нису баштина само литературе великих народа, него су део корпуса светске књижевности у значењу које је тој синтагми придавао Гете.

Циљ пројекта јесте да се истраже најважнији додири и укрштаји жанрова између српске и англофоне књижевности (британске, литературе САД, Индије, Канаде, и других) које припадају корпусу постмодернистичке и постколонијалне књижевности. Осим у сфери превођења као свакако најважније делатности преношења утицаја, ти контакти се остварују на више нивоа:

- путем жанровских паралелизама, којих писци нису свесни, а који припадају сфери имплицитне поетике;
- путем жанровских позајмица, остварених на плану експлицитне поетике;
- путем жанровског експеримента;
- путем деконструкције прозних конвенција;
- међужанровским укрштањима (прозно дело постављено на сцену, позоришни текст адаптиран за филм и слично);
- упливом тривијалне књижевности, масовних медија и технологије на жанрове лепе књижевности;
- прожимањем класичног и модерног у књижевном делу;
- комбинацијом литерарног и ванлитерарног (упливи аутобиографије, дневника, писама, мемоаристике на жанровски образац дела);
- хибридним жанровима;
- креирањем нових прозних жанрова (као што су киберпанк, тзв. академски роман, постфеминистичка проза, авант-поп) и приповедних модела (минимализам, метафикција, енциклопедијска нарација)

Зборник пред нама укључује девет радова ауторки и аутора са факултета који делују у оквиру универзитета у Новом Саду, Нишу, Београду и Косовској Митровици, као год и универзитета Конкордија у Канади, а палета тема креће се од класика енглеске књижевности до анализе дела савремених српских писаца, од жанровских постулата пикарског романа до деље књижевности и фантастике, обухватајући и друге медије (телевизија, филм).

Милена Каличанин у раду „Актуелност ренесансних тековина“ усредсређује пажњу на процес привилеговања политичких обавеза над личним хтењима који се очитује као вид наметнутог избора између легализма и моралности. Шекспир, на име, није једини ренесансни стваралац који уочава деструктивни патријархални образац који се манифестује кроз идеју о бескрупулозном очувању секуларне политичке моћи симболично оличеној у круни, те се у својим драмама залаже за повратак идејама аутентичног ренесансног хуманизма, критикујући доминацију рационалистичке визије живота. Ауторка се посвећује анализи релевантних идеја хуманистичких теоретичара из XX века који су се бавили проблематиком ове подвојености (међу њима су Нортроп Фрај, Мирче Елијаде, Теодор Адорно, Зигмунт Бауман, Цветан Тодоров, Бела Хамваш, Стивен Гринблат, али и многи други). Њихови савремени увиди су током истраживања комбиновани са хуманистичком филозофском и етичком традицијом у делима Питагоре, Марсилија Фичина, Пика дела Мирандоле, Ђордана Бруна, Томаса Мора и Мишела Монтења. Ренесансни гласноговорник настављања хуманистичке традиције био је управо Шекспир, који је у свом опусу понудио креативну критику

доминантне тјудорске идеологије, као и тежњу за њеним подривањем. Милена Каличанин закључује да су појмови „хуманистички“ и „идеолошки“ међусобно искључиви, те да историја западне цивилизације почива на њиховом озбиљном расколу, који нарочито долази до изражаја током ренесансног периода, на шта је Шекспир неуморно упозоравао елизабетинце у својим драмама.

У раду „Кетрин и Едгар Линтон: неуспело кроћење горопади“ ауторка Наташа Гојковић посвећује се изузетном, увек актуелном роману Емили Бронте, а однос протагониста сагледава из перспективе миметичког концепта жеље Ренеа Жирара, али и свих импликација статуса жене у викторијанском друштву. Главна јунакиња романа *Оркански висови* представљена је у знаку својих жеља и њихове фаталне некомпатибилности: немогуће је остварити социјално привилегован статус и задржати неспутану енергију детињства. Кетрин Ерншо, касније Линтон, својим делањем и емотивним изборима прети да поништи сваку разлику, суштинску и хијерархијску, на којој почива викторијанско друштво, али и традиционална родна улога жене. Наташа Гојковић је у свом прилогу зборнику највише усредсређена на идеју коју код Емили Бронте види као кључну: идеју да друштвене конвенције представљају опасност по идентитет појединца и његов неспутан развој.

У раду „Изгнанство и интертекст: Џејмс Џојс као јунак романа *Северни зид* Драгана Великића“ Ивана Ђурић Пауновић и Зоран Пауновић користе интертекстуални приступ као средство списатељске праксе и стратегију тумачења једног од најзначајнијих романа Драгана Великића. Анализа приповедања с једне и читалачке производње значења са друге стране отварају пут ка раслојавању темпоралне и тематско-значењске структуре текста који саобраћа са Џојсовим делом на више равни. Џојс постаје Великићев јунак, протагониста, духовни оријентир другим јунацима али и носилац интертекстуалних стратегија које омогућавају да се неповезани фабуларни токови обједине. Анализа указује на динамичну природу интекстуалности услед континуираног дијалога који се у оквирима романа *Северни зид* води са Џојсовим написаним и ненаписаним делима, но исто тако и са његовом фикционализованом животном причом.

Рад Александре Вукотић, „Дон ДеЛило и логика завере“ с успехом расплиће нити једне од најсложенијих и најважнијих тема у делу великог америчког писца. У ДеЛиловим романима слободно се и стваралачки плодотворно преплићу званична историографија, теорије завере и фикција; у таквом преплитању, овај писац преиспитује структуру званичних историографских извештаја и посматра их као процес имагинације, наглашавајући процес фабулирања у наративном приказивању прошлости. Таквим поступком, показано је у овом раду посебно убедљиво на примерима романа *Vaia*

и *Подземље*, наративистичке теорије које историографски заплет изједначавају с фиктивним. добијају у ДеЛиловој поетици неочекивани обрт: заплет бива посматран као завера, тајни план који је уткан у природу сваког наратива, како фиктивног тако и историјског. Судајући по романима овог писца, закључак је Александре Вукотић, управо завера обликује сваки наратив, иза ког се крије намера творца завере, скривени план који се претвара у кључ за тумачење приче.

Аријана Лубурић Цвијановић и Викторија Кромбхолц ауторке су вредног и изузетно занимљивог рада под насловом „У одбрану магијског реализма у континенталној Европи“. Рад је започет аргументованом тврдњом да вишедеценијска расправа о магичном и магијском реализму као наративном средству и жанру у књижевности у циљу прецизног дефинисања и разграничавања тих проблематичних појава није уродила плодом. Упркос напорима да се јасно одреде границе између два термина, показало се да многобројни теоретичари, критичари и сами аутори не признају магични и магијски реализам као различите категорије. Поједини аргументи у прилог таквој класификацији – истакнуто је у овом раду – чине се неоснованим, а тврдње о евентуалној културној распрострањености једног или другог понекад и сасвим бесмисленим. Таква је, на пример, тврдња Меги Ен Бауерс, с којом ауторке рада компетентно воде полемичку расправу, о непостојању магијског реализма као приповедног модуса и жанра условљеног културним контекстом у континенталној Европи, те о тамошњој искључивој употреби магичног реализма као формалног средства. Док Меги Бауерс магијски реализам смешта превасходно у оквиру латиноамеричке књижевности, а потом афроамеричког и постколонијалног стваралаштва, овај рад посредством компаративне анализе дела Тони Морисон, Салмана Руждија и Горана Петровића на примерима многих сличности у ауторским поетикама троје истакнутих представника овог жанра указује на неутемељеност идеје о одсуству магијског реализма у континенталној Европи.

У раду „Трансформација и еманципација као релевантни концепти у прози Саре Вотерс и Јудите Шалго“ Владислава Гордић Петковић истражује како се тема заснивања алтернативног женског идентитета реализује у два романа који су структурно, стилски, мотивски и идеолошки удаљени, премда су објављени с непуних годину дана размака: у питању су *Усне од сомота*, дебитантски роман британске ауторке Саре Вотерс и *Пућ у Биробиџан* Јудите Шалго. Упркос свему што дели недовршени постхумно објављени роман новосадске ауторке и неовикторијански пикарески бедекер списатељице из Лондона, на делу је синхронизитет који поништава географске и поетичке, тематске и идеолошке разлике, будући да ова два дела повезује свест о трауматичности женске историје у патријархату, те се оба дела упуштају у пред-

стављање оних активности и пракси које су остајале под ембаргом тајне и забране. Романи Саре Вотерс и Јудите Шалго говоре о проституцији и сексуалном ропству посредно, али и о питањима слободе тела и бирања родних улога непосредно.

Младен Јаковљевић у раду „Прошлост у савременој фантазијској прози“ приступа преиспитивању жанрова и поджанрова фантастичне књижевности тако што фантазијску прозу сагледава из перспективе присуства митолошких и историјских мотива. Указујући на то да је фантастика расплинут систем у коме ипак постоје јасно дефинисани главни токови, аутор именује главне утицаје из којих се развила ова књижевност у англофоном окружењу: митове о Прометеју и Гилгамешу, Хомера, Езопа и Дантеа, но исто тако дела средњовековне и ренесансне енглеске књижевности. Српска фантазијска књижевност наћи ће свој корпус утицаја у словенској митологији и српској књижевној традицији: Марко Краљевић, вила Равијојла, але, бауци, змајеви, вештице, чаробњаци, Баш Челик и читав низ митолошких јунака и створења добија своје место у романима Небојше Петковића, Александра Тешића, Бобана Кнежевића, Владимира Лазовића и Драгана Р. Филиповића. Историјска и митска прошлост постаје поуздан механизам функционисања фантастичних приповести, указује аутор на анализи корпуса савремене српске фантазијске књижевности.

Вредан прилог изучавању књижевности за децу остварује Бојана Вујин у раду под насловом „Чаробњаци и лептири: енглеска и српска фантастична проза за децу“. Основу рада представља одлично уочен контраст између поменутих двеју књижевности, садржан у чињеници да је енглеска дечја књижевност још од својих почетака из доба романтизма па све до данас блиско повезана са жанром фантастике, односно елементима натприродног и магијског, док је историја српске књижевности за децу махом испуњена реалистичним делима. Разлоге за то Бојана Вујин види пре свега у идеолошкој инструментализацији писане речи за децу, која је у српској књижевности обележила добар део двадесетог века. Током последње деценије, међутим, делом захваљујући светској популарности појединих англофоних књига и серијала за децу у којима преовладавају елементи фантастичног, и у српској дечјој књижевности јављају се слична дела. Ауторка рада луцидно анализира два таква остварења – романи *Пети лейџир* Уроша Петровића и *Николај* Мирјане Стакић, и на примерима ових дела уочава значајне заједничке карактеристике новије српске фантастичне дечје прозе и сродних дела у енглеској књижевности, као и разлоге за трајну актуелност елемента фантастичног у књижевности.

Никола Степић пише рад на тему „Од „Династије“ до „Вога“: Анализа квир породица у филму Џени Ливингстон „Париз гори“ (1990)“, бавећи се

превасходно представљањем квир идентитета у савременој медијској култури на примеру једног филма који истражује трансродне моделе идентитета и креирања породице. Аутор указује на различите аспекте медијске спремности да се сексуалне мањине ставе у универзално препознатљиве архетипе супружника, очева, мајки и деце. Све већа видљивост квир људи на филму и телевизији представља својеврсан повратак у оквир дома и породице, указује Степић, подсећајући и на формалне промене попут законског регулисања истополних бракова у САД. У циљу истраживања процеса формирања тзв. урбаних, или самоформираних квир породица, које компликују такву хетеронормативност, овај рад прилази филму Џени Ливингстон „Париз гори“, из 1990. године као интертекстуалном предмету анализе где се квир сродство формира на пресеку питања везаних за род, расу, сексуалност и жанр.

Од Шекспира до неовикторијанске прозе, од дечије и фантастичне књижевности до савремене медијске културе, зборник *Жанровска укривања* покушао је да обједини најочљивије специфичности на пољу интеракција српског књижевног стваралаштва и англофоне литературе. У нади да напори нису били узалудни, уредници желе да изразе захвалност Матици српској на спремности да подржи овај пројекат и резултате истраживања.

Владислава Гордић Пејковић, Зоран Пауновић

Милена Каличанин*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

АКТУЕЛНОСТ РЕНЕСАНСНИХ ТЕКОВИНА¹

Апстракт. Будући да је уздизање политичких обавеза над личним хтењима процес који се лако уочава у савременим политичким дешавањима, нарочито у облику наметнутог избора између легализма и моралности, у раду су илустроване значајне идеје хуманистичких теоретичара из XX века који су се бавили проблематиком ове подвојености (Фрај, Рубинштајн, Елијаде, Адорно, Хоркхајмер, Бауман, Тодоров, Хамваш, Зин, Гринблат, итд.). Њихови савремени увиди су током истраживања комбиновани са хуманистичком филозофском и етичком традицијом у делима Питагоре, Фичина, Мирандоле, Бруна, Мора, Монтења. Ренесансни гласоговорник ове хуманистичке традиције био је управо Шекспир, који је у свом опусу понудио креативну критику доминантне тјудорске идеологије, као и тежњу за њеним подривањем.

Кључне речи: јавно/приватно, савест/дужност, лично/политичко.

* mkostic76@gmail.com

¹ Рад се заснива на обједињеним критичким увидима оствареним приликом истраживачког рада ауторке на магистарском раду *Мойиив Фаусџа у трагедијама Кристиофера Марлоа* (Kostić, 2013), као и на необјављеној докторској тези *Сукоб њолиџичкој и личној у Шекспировим историјским драмама* (под менторством проф. др Владиславе Гордић Петковић). Наиме, ишчитавањем Марлоових трагедија и Шекспирових историјских драма постепено се искристалисало мишљење да су ови ренесансни уметници били духовно повезани, јер су кроз своја дела упозоравали на фаталне последице „дисоцијације сензибилитета“ (Eliot, 1921: 64, 66) осликане у трагичним изборима драмских јунака о којима су говорили. У Марлоовом случају се ова идеја упечатљиво манифестује кроз мотив губитка душе, док се у случају Шекспирових историјских владара ова идеја манифестује кроз идеју о бескрупулозном очувању секуларне политичке моћи симболично оличеној у круни, тј. у сукобу између политичког и личног система вредности. Дакле, Марло и Шекспир су уочили идентичан деструктивни патријархални образац, те су се кроз своја дела залагали за повратак идејама аутентичног ренесансног хуманизма и критици опасних мутација искључиво рационалистичке визије живота.

Један од најистакнутијих теоретичара књижевности XX века, Нортроп Фрај, у студији *Кријичан њуџ* (1971), истиче да се цивилизацијски напредак заснива на обрасцу о дијалектичкој природи мита. Наиме, Фрај уочава да свака историјска епоха почиње пропагирањем мита о револуционарној визији слободе појединца, да би, парадоксално, у свом институционализованом облику завршио као тоталитарна догма, што неизоставно утиче на поновно стварање новог мита заснованог на тежњи ка идеализованој слободи појединца (Frye, 1973: 131-132). Ова идеја је од суштинске важности за расправу о сукобу између личних убеђења и опште прихваћених друштвених норми у ренесансном периоду, који се генерално и сматра почетком модерног доба.

Одбацивши средњовековне стеге, ренесансни човек, оличен у трагичним владарима из Шекспировог опуса историјских драма, уместо у стваралачке сврхе, употребљава новостечену слободу за остваривање деструктивних циљева – за стицање војне, политичке и економске моћи. Арогантне аспирације Шекспирових владара, сагледане из историјске перспективе, дају конкретну димензију Фрајовом општем парадоксу, зато што указују на узрочно-последичну везу између наведених злоупотреба слободе на прагу модерног доба и злоупотреба слободе које карактеришу савремено друштво – „војно поробљавање, политичку репресију и економску експлоатацију“ (в. Petrović, 2000: 110).

Један од Фрајових истомишљеника, Ентони Берџис, такође се бавио питањем злоупотребе концепта слободе, али се, за разлику од Фраја, посебно посветио изучавању ренесансног периода. У складу са Фрајовом идејом, Ентони Берџис у својој студији о Шекспиру (1970) поставља питање – чему служи ова новостечена слобода? – и цитира Т. С. Елиота који каже да је „ова нова филозофија у исто време уздигла човека на херојски ниво који до тада није виђен у књижевности, али исто тако га и претворила у чудовиште ингениозно, али без душе“ (Burgess, 1970: 104).²

Овај Елиотов став најбоље појашњава Мирандолина параболоа о постанку живих бића из XV века. Пико дела Мирандола ће остати запамћен по инциденту са званичном католичком црквом током 1486. године, која је његових девет стотина теза које су се бавиле питањима религије, филозофије и магије протумачила као очигледан и недвосмислен вид јереси, што је само ојачало његову репутацију јунака слободоумног модерног доба. Мирандолина ренесансна визија заснивала се на идеји хуманистичког синкретизма, тј. јединственог интелектуалног модела који обухвата све научне увиде пла-

² “This new philosophy seems to raise man to a heroic level never before seen..., but actually reduces him to a status of a monster with great ingenuity but no soul.” (Burgess, 1970: 104) (У даљем тексту рада, све наводе за које је у фусноти дат текст оригинала, са енглеског је превела М. К.)

тонизма, неоплатонизма, аристотелијанизма, херметизма и кабале, а све са циљем величања ренесансног концепта човека, коначно слободног после периода средњовековне религиозне репресије да искористи своју вољу и интелект ради заузимања најистакнутије позиције на еволуционој лествици, која му с правом припада, у шта је Мирандола најискреније веровао.

У *Беседи о достојанству човека* (1486), која се данас сматра манифестом ренесансног хуманизма, а која је у Мирандолино време послужила као предговор раније поменутих тезама, доминира вера у креативне потенцијале човека. Бог ствара сва жива бића по одређеним архетиповима. Када је реч о човеку, Бог схвата да му је нестало модела по којима ће њега створити, из чега произлази закључак да, за разлику од осталих живих бића, човек има потпуну слободу да сам себе ствара (в. *On the Dignity of Man* у Davies, 1997: 95-96). Међутим, иако се Мирандола данас сматра једним од најватренијих гласноговорника оптимизма ренесансе, у овој параболи он заправо упозорава да човек има одговорност да ту новостечену слободу искористи на прави начин. Другим речима, Мирандола упозорава да се ова слобода може искористити на два начина: човек може да постане попут Бога, али такође може да деградира у животињу (в. Davies, 1997: 95-96). Ово упозорење, често занемаривано у таласу оптимистичке либералне филозофије ренесансе, снажно је драматизовано у Шекспировим трагедијама и историјским драмама.

Штавише, Мирандолино упозорење је послужило као инспирација за један од најцитиранијих одломака из Шекспировог *Хамлеја*:

Ја сам одскора (не знам ни сам зашто!) изгубио сву своју веселост, запустео све своје навике, и, уистину, моје расположење је тако жалосно, да ми ова дивна грађевина, земља, личи на какав пуст морски гребен; ово сјајно небо, ваздух и, – погледајте, – тај лепо, племенито и над нама раскријени свод, тај величанствени кров украшен златном ватром, – ах, све ми то личи на ружно, кужно сметлиште испарења! Какво је то ремек-дело човек! Како је племенит умом! Како неограничен по способностима! Како је у облику и покрету складан и целисходан! Како је изразом сличан анђелу! Како по разуму наличи на бога – украс света, узор свега живота! – Па ипак шта је за мене та квинтесенција прашине? (II, i, 309-317)³

Одломку у коме се рефлектује Мирандолина глорификација човека као божанског створа иронично је супростављен приказ стерилности, трулежи и корупције на двору у Елсинору које представљају одраз Хамлетовог истинског разочарања и гађења. Сведоци смо чињенице да је Шекспиров *Хамлеј* погодан за најразличитија тумачења, а свакако је једна од легитимних интер-

³ Превод Живојина Симића и Симе Пандуровића, Београд: Култура, 1963.

претација она у којој се ова драма тумачи као индиректни Шекспиров одговор *Дворанин* (1528) Балдасареа Кастиљонеа. Двор, како тврди Кастиљоне, представља световни центар култивације истински учених и васпитаних појединаца. У потпуности несвестан ироније ове изјаве, Кастиљоне слави посебан начин понашања који назива *sprezzatura* – лакоћу и спонтаност с предумишљајем – као најбитнију особину идеалног дворанина из XV века.

Сам Кастиљоне описује овај термин као „одређену врсту немарности, који прикрива политичке махинације и чини да све што неко ради или каже изгледа као да је без напора и промишљања“ (в. Castiglione, 1953: xiv-xviii).⁴ Овакав вид пожељног понашања на ренесансном двору карактерише одсуство испољавања емоција и личних ставова, што је концепт веома близак кодексу понашања у окрутним политичким играма моћи, те не чуди чињеница да је овај термин временом ушао у широку употребу, чију важност доказује и превод у *Савременом оксфордском речнику енилеских речи и израза*, где се *sprezzatura* преводи као „стратегија однегованог немара.“⁵ За разлику од Кастиљонеа, Шекспира је више интересовала стварност него њен привид. Можда једна од најупечатљивијих сцена у којој долази до изражаја идеја да је Шекспир заинтересован за осликавање огољене стварности за разлику од њеног имагинарног привида јесте баш у *Хамлејџу*, у којој дански краљевић наглашава идеју да црнина коју носи због очеве смрти одражава његово реално и искрено емотивно стање жалости, док дворани из Елсинора, укључујући и мајку Гертруду, заправо само лицемерно поштују друштвене конвенције оплакивања преминулог:

Изгледа, госпо? Не, него баш јесте.
 Ја не знам шта то значи „изгледа“.
 Не приказују ме, добра мајко, верно
 Ни мој огртач црни, нити ова
 Уобичајена свечана црнина,
 Ни стегнутог даха ветровит уздисај,
 Не, – нит у оку потоци од суза,
 Нити утучен изглед лица мог
 Са свима начинима, облицима туге.
 То све, доиста, само изгледа,
 Јер све би се то могло глумити.
 Ал у мени је нешто изван глуме;
 Све ово је само рухо, опрема туге. (I, ii, 80 – 92)

⁴ “a certain nonchalance, so as to conceal all art and make whatever one does or says appear to be without effort and almost without any thought about it” (в. Castiglione, 1953: xiv-xviii).

⁵ „studied carelessness“, Oxford English Dictionary

На примеру младог идеалисте Хамлета уочавамо да се формалним придржавањем традиционалних обичаја маскира стање свеопште моралне посрнулости: на двору у Елсинору доминирају игре моћи и убилачке интриге које заправо скривају прорачунате и циничне стратегије опстанка, као и трагичну издају приватне сфере појединца зарад општег политичког циља које углавном води у неку врсту лудила и, коначно, у смрт. У *Хамлеју* Шекспир описује деструктивне политичке процесе помоћу којих се врши притисак на сваког подређеног појединца да од себе и од своје приватности одустане, те аутор кроз лик данског краљевића заступа став о нужности отпора који се таквим нехуманим културним чиновима може (и по сваку цену мора) пружити.

Далеко од тога да су култивисали независне и самосвесне појединце, како Шекспир истиче у *Хамлеју*, ренесансни дворови су стварали безобзирне тиранине и неморалне лицемере који су гушили сваки појединачни покушај поштовања личног интегритета. Ови дворови су, дакле, представљали нови вид институционализованог система, који је, како тврди Стивен Гринблат, родоначелник новог историзма, онемогућавао било какав вид аутономије у процесу самообликовања у XV и XVI веку. Када дискутује о променама у интелектуалним, друштвеним и психолошким структурама које утичу на стварање идентитета у овом периоду, Гринблат каже следеће:

Ако кажемо да је извршној моћи воље посвећена већа пажња, такође морамо да признамо да је изложена непрекидним и немилосрдним нападима; ако кажемо да постоји нови вид друштвене мобилности, морамо да признамо да и држава и породица имају ту моћ да одређују кретање у друштву; ако тврдимо да постоји повећана свест о постојању алтернативних модела друштвене, теолошке и психолошке организације, такође морамо да нагласимо да постоји и нова посвећеност контролисању тих модела и, коначно, њиховом уништавању (Greenblatt, 1980: 1-2).⁶

Гринблат је само један од савремених теоретичара који је мишљења да је хуманистички пројекат који почива на сну о неспутаној слободи појединца парадоксално довео до злоупотребе тог концепта. Амерички теолог Ричард Рубинштајн у својој студији *Лукавство историје* (1975) уочава у историји

⁶ "If we say that there is a new stress on the executive power of the will, we must say that there is the most sustained and relentless assault upon the will; if we say that there is a new social mobility, we must say that there is a new assertion of power by both state and family to determine all movement within the society; if we say that there is a heightened awareness of the existence of alternative modes of social, theological and psychological organization, we must say that there is a new dedication to the imposition of control upon those modes and ultimately to the destruction of alternatives" (Greenblatt, 1980: 1-2).

Запада импулс ка тоталној доминацији. Рубинштајн реинтерпретира значење Аушвица, не као аберацију, него као део континуираног ропства који је вековима део западне цивилизације. До активирања овог вируса у циркулацији западњачке крви, како Рубинштајн сликовито назива овај процес, дошло је у периоду ренесансе, а његове последице – издаја сопственог интегритета, поробљавање или уништавање Другог зарад наводног општег добра – доминантне су у савременом друштву.

Те исте процесе, који су иницирани у ренесанси, а чија се кулминација остварује у бирократском тоталитаризму XX века, Рубинштајн дефинише као секуларизацију, отржењење и рационализацију:

Процес секуларизације заснива се на ослобађању сваког вида људске активности од доминације религије. Отржењење наступа када човек постаје свестан чињенице да није под утицајем којекаквих мистериозних сила, већ да сам може да контролише природне феномене обичном калкулацијом. Рационализација обухвата методичко поимање дефинитивно постављених и практичних циљева користећи све прецизнију калкулацију адекватних средстава (Rubenstein, 1975: 28).⁷

Комбинација световне отржењене свести и искалкулисане рационалности спречава било какав спонтан, моралан став према ближњем или пак према природним или политичким законима. Уместо тога, став према људима и природи се базира на моралној неутралности, а у политици – на беспоговорној послушности. Отелотворење овакве идеје у XX веку је бирократија, чија је главна карактеристика дехуманизација, тј. недостатак испољавања било какве емоције у контакту са људима. Према Рубинштајну, Аушвиц је пример „модерних техника бирократије“ (Rubenstein, 1975: 28) чији је циљ коначно ропство и тотална доминација. Иако не помиње Шекспира, Рубинштајнова студија нам нуди користан контекст у анализи главне идеје ове тезе – бескрупулозног жртвовања личних моралних убеђења зарад општих, наводно легитимних и правичних, политичких интереса државе и нације.

Иако је Зигмунт Бауман посветио своју студију *Животи у фрагментима: есеји о постмодерној реалности* (1995) анализи савремене културе и њених моралних недостатака, његови увиди, попут Рубинштајнових, могу да нам послуже у осветљавању конфликта између савести и дужности, моралности и легализма у Шекспировим историјским драмама. Бауман сматра да је

⁷ “The secularization process involves the liberation of ever wider areas of human activity from religious domination. Disenchantment of the world occurs when there are no mysterious forces that come into play, but rather that one can, in principle master all things by calculation. Rationalization involves the methodical attainment of a definitely given and practical end by means of an increasingly precise calculation of adequate means” (Rubenstein, 1975: 28).

(пост)модерни човек условљен друштвеним конвенцијама и да је самим тим неспособан да покаже своју приврженост личним хтењима и опредељењима. Конвенционална пристojност је одговор на разне усмене захтеве, а руководи се логиком и етиком правила, закона и разума. Сваки сентимент осим верности друштвеним нормама и свака приврженост осим привржености друштвеним правилима сматра се потенцијално опасним видом понашања. Ова етика се заснива на страху од света у коме ће владати безакоње и од закона који кажњавају сваки вид непокорности. С друге стране, истинску приврженост некој идеји, сматра Бауман, повезујемо са идејама које нису изречене у смислу захтева и закона, већ потичу из урођене моралности, љубави и бриге за друге (Bauman, 1995: 235). Као што се из анализе Шекспирових историјских драма уочава, најчешћи конфликт који његови владари-протагонисти имају јесте у избору између лојалности државним интересима и сопственим начелима (личним и моралним), при чему се приоритет углавном не даје неписаним моралним законима, већ политичким и идеолошким, што се у највећем броју случајева правда као неминовност у циљу остваривања важних државних интереса који се, истовремено, приказују и као интереси добробити нације, те тако издаја принципа хуманости добија своје легално и законско оправдање.

Истовремено, у својој студији Бауман доказује да бити моралан не значи увек бити и праведан и да се често под изговором одговорности прикрива истина о неморалности и неетичности великог броја друштвених институција. Попут Рубинштајна, Бауман оштро критикује систем бирократије који је уситњен у толикој мери да појединац никада нема комплетну слику о последицама задатка који му је системски наметнут, при чему наводи пример ратног злочинца Адолфа Ајхмана, официра високог ранга у нацистичкој Немачкој, који је био задужен за координацију плана истребљења милиона људи приликом Холокауста, посебно Јевреја, симболично названим „Коначно решење“. Због окрутности коју је демонстрирао према заточеницима у концентрационим логорима, добио је титулу „Главног егзекутора“ Хитлеровог Трећег рајха. Ајхман је у својој одбрани за сва недела које је починио током II светског рата истицао да је само био добар чиновник који је одговорно обављао своје дужности.

Овакав пример разоткрива запрепашћујући парадокс на коме концепт рационалности почива: сви институционални процеси функционишу по устаљеном аутоматизму, при чему су сваки појединачни напор и уложени труд обесмишљени, јер појединац не може да предвиди ни сопствени удео, а камоли коначни резултат свеукупног друштвеног рада. Бауман је мишљења да се уместо истинске моралности и човечности намеће „одговорност према задатку и професионална етичка обавеза према организацији“ (Bauman,

1995: 261), што заправо представља замену теза ових концепата. Термини коректно и некоректно постају еуфемизми за процедуралност у току рада, при чему је коректно једино оно што је у складу са правилима, а било који облик критичке свести и личног става се игнорише. Стога, Бауман долази до закључка да је модерна организација посла осмишљена тако да је свака радна активност у потпуности одвојена од независног мишљења и свести појединца како би он био ослобођен личне моралне одговорности за беспоговорно обављање задатка који му системски идеолози и ауторитети намећу (Bauman, 1995: 261).

Дакле, на основу наведених увида Гринблата, Рубинштајна и Баумана дошли смо до закључка да су концепти етике, морала и идеологије од пресудног значаја за разумевање начина функционисања како Шекспирове ренесансне Енглеске, тако и модерног друштва данас. Будући да се у овим концептима огледа суштина подељености између приватне и јавне сфере појединца, питања лојалности унутрашњем гласу савести или официјелној политичкој реторици, у следећем делу рада посветићемо им мало више пажње.

Етика је, сматра Владислава Гордић Петковић, „прапочетак наше свести и делања, утемељење наше стварности“ (Gordić Petković, 2007: 165). Разлика између етике и морала огледа се у чињеници да етика представља одлуку о делању, док се концепт морала везује за сам чин делања. Из ове перспективе, идеологија представља накнадни суд о делању. „Етика је, заправо, бирање стварности – наше будуће, индивидуалне стварности – док је морал етичким избором предодређено позиционирање у друштвеној стварности. Етиком одређујемо себе, док морал служи да нас процене и предодреде други.“ (Gordić Petković, 2007: 165).

Основну разлику између концепата етике и морала, с једне, и идеологије, с друге стране, Владислава Гордић Петковић уочава у њиховим примарним функцијама – док су етика и морал делатни, идеологија је у потпуности спекулативна. Она наводи једну од дефиниција идеологије, која у великој мери илуструје и Гринблатово тумачење овог концепта, на које ћемо се често позивати у раду:

У простору између стварног и савршеног, идеологија означава идејне садржаје који су изобличени утицајем друштвених прилика, те тако представља искривљену, лажну свест која друштвене и историјске околности свог настанка не изражава адекватно: она може бити оруђе за учвршћивање ирационалних облика друштвене доминације и заблуда наметнутих манипулацијом и принудом (Gordić Petković, 2007: 165, 166).

Управо о оваквим идеолошким манипулацијама упозоравали су претходно поменути Рубинштајн и Бауман, који су у историји развоја западне

цивилизације учили учесталу матрицу која је настала сузбијањем и потискивањем „моралне и емоционалне интелигенције појединца“ (в. Bogoeva Sedlar, 2004: 57-72), како се радна „етика“ утемељена на принципу беспоговорне послушности доминантних идеолога никада не би ометала, нити доводила у питање. Дакле, како тврди Владислава Гордић Петковић, идеологија помаже да лаж настане, јер представља људску грешку која се стално понавља, „симулацију само-преиспитивања издигнуту на ниво универзалног, маскирајући универзалним своју суштинску, а опасну произвољност“ (Gordić Petković, 2007: 166).

Закључак који се намеће јесте да су појмови „хуманистички“ и „идеолошки“ међусобно искључиви, те да историја западне цивилизације почива на њиховом озбиљном расколу, који нарочито долази до изражаја током ренесансног периода, на шта је Шекспир неуморно упозоравао елизабетинце у својим драмама, док у модерном друштву данас доживљава кобну кулминацију. У складу са Рубинштајновим и Баумановим идејама, Цветан Тодоров у студији *Несавршени врћи* (2003) истиче да је термин „хуманистички“, који се данас често користи да би се описале модерне демократске државе, изгубио своје изворно значење. За разлику од постмодерниста који у потпуности одбацују хуманизам, Тодоров сматра да нас изворно учење хуманиста још увек може позитивно изненадити и просветлити. Учење поменутог ренесансног хуманисте Мирандоле представља традицију којој припада Вилијам Шекспир, мада не и већина његових протагониста из корпуса историјских драма.

...

Класична хуманистичка филозофија човека, тзв. ново учење, заправо подразумева повратак класичној паганској литератури и њеном систему вредности. Историчарка Френсис Јејтс уочава да се ренесансни хуманизам базира на двема традицијама: латинској, где је на цени реторика и добар књижевни стил, и грчкој, где главна поља интересовања представљају филозофија, теологија, магија и наука. Идеал латинске хуманистичке мисли јесте одбацивање средњовековног начина живота и остваривање софистициране узвишености Римљанина, док са друге стране, идеал грчке хуманистичке мисли представља враћање достојанства човеку путем редефинисања његовог односа према природи и Богу (Yates, 1964: 2). Другим речима, док су латински хуманисти посматрали човека у политичком или историјском контексту, грчки хуманисти су били у потрази за првобитним људским коренима, онемо што је Елијаде дефинисао као „космичко јединство“ (Eliade, 1989: xxiii).⁸

⁸ Мирче Елијаде у *Терору историје* (1989) прави разлику између традиционалног (архаичног) и модерног (историјског) човека. Традиционални или архаични човек је живео

Традиција која је круцијална за разумевање ренесансног хуманизма, чији је родоначелник био поменути Мирандола је заправо питагорејска, а не платонистичка, како је уврежено мишљење данас (в. Petrović, 2009: 1-17).⁹ Питагора је, како истиче Бела Хамваш, последњи грчки филозоф који је употребио ову теорију као јединствени систем, етички, песнички и научни заједно, инспирисан имагинативном контемплацијом живота и нераздвојивим од нечијих дела. Он је уочио заједничку карактеристику – космичку правду – у, наизглед, супростављеним традицијама грчке мисли, и повезао их је у свом учењу. За разлику од Платона, који је сматрао да је музика која подстиче ратничке вештине једина прихватљива, Питагора је остао веран дионизијском и орфичком култу музике, отелотворењу екстатичке прославе целокупног живота, и такву филозофију је комбиновао са својим научним увидима. Он је као математичар веровао да је број основа свих природних феномена, укључујући и музику. Број није изостављен из животног циклуса, већ је представљао чисту платонску идеју која превазилази физичко бивствовање – све-присутан, у музици и плесу у виду ритма, у скулптури као пропорција, у геометрији као размера, а у етици као унутрашња хармонија, савршено усклађена са „мелодичним космосом“ (Hamvaš, 1994: 254).

Ренесансни хуманиста је могао да комбинује митско и емпиријско знање природе, магију и науку, попут својих претходника, грчких хуманиста из II в. Попут Питагоре, Ђордано Бруно је истовремено био мистични визионар и научник, јер је сматрао да су имагинација и интелект нераздвојиви аспекти људске креативности. Када је, након Коперника, Бруно поставио сунце у центар космоса, тај чин је представљао јединствени ментални склоп, који је у складу са објективном истином и имагинативном визијом духовног јединства света: сунце је такође представљало и божански пламен за онога који га обожава, способност просветљења, оно што Јејтсова назива *poies* (Yates,

сматрајући да припада нечему што је много веће од њега самог, тј. да је неизоставни део природног (космичког) циклуса. На тај начин, он никад није ни помишљао да науди природном поретку, јер би то резултовало властитом пропашћу. С друге стране, модерни или историјски човек је веровања да људско бивствовање нема везе са природом већ са историјом која се базира на линеарној прогресији догађаја које се интелектом поимају, па да, самим тим, рационално, аналитичко знање води до мудрости и среће (Eliade, 1989: xxiii).

⁹ Тумачење традиције кључне за разумевање ренесансног хуманизма заснива се на раду Лене Петровић, *Plato's Legacy: A Revision* (2009). Петровићева истиче да Платонова суштинска амбиција није била да спасава човечанство, већ државу, те је следећи тај циљ деградирао првобитну људску баштину, за разлику од Питагоре, који се у свом раду залагао за повратак исконским људским коренима, визији јединственог природног система. Стога су ренесансни песнички и филозофски правци касније погрешно названи нео-платонистичким, нарочито ако се узме у обзир тумачење да Платонове идеје представљају први пример идеолошке употребе књижевне теорије (Petrović, 2009: 1-17).

1964: 4), а не обичну лопту топлих гасова како су га касније видели прагматични, или како би их Рубинштајн вероватно назвао, отрежњени, научници.¹⁰

Један од најистакнутијих хуманистичких филозофа италијанске ренесансе, Марсилио Фичино, упозоравао је на опасност да ће Прометеј, слављен због тога што је украо ватру од богова и вратио је човеку, постати јунак искључиво рационалног просветљења, и због ове једностраности је инсистирао да се њему дода и Орфеј, уметник и љубавник. Бог је заиста уздигао човека изнад животиња захваљујући разуму, али, како Фичино сматра, човек је због тога само несрећнији: човек је супериоран у односу на природу захваљујући разуму, али, интелект сам по себи, не може да доведе до духовног испуњења. Фичино у Прометеју уочава симбол интелекта, самог себи довољног, чији је циљ, не повезивање, већ контролисање природе. Дакле, ако је човек Прометеј, он такође не сме да заборави и да је Орфеј, који је укротио дивље животиње, не силом, већ својом уметничком способношћу, чија је инспирација била љубав према Еуридики (в. Suhodolski, 1972: 252). Тако су ренесансни хуманисти, Мирандолини следбеници, Фичино и Бруно, упозоравали да човек не сме да злоупотреби новостечену слободу. Ово упозорење ренесансних хуманиста може се поистоветити са Кантовом *Кријишником йрактичној ума* (1788), чија је главна идеја да свако са страхопоштовањем треба да се ослони на „звездано небо изнад нас и морални закон у нама“ (Kant, 2002: 15).

Крај оригиналним хуманистичким идејама уследио је када је Френсис Бекон у *Новој Ајлланџиди* (1627)¹¹ најавио да је циљ његовог научног института људска доминација над природом. За разлику од хуманиста, Бекон је сматрао да је најважнија од свих људских амбиција да се супротстави, освоји

¹⁰ Грчки хуманисти су трагали за „космичким јединством“ у паганском пореклу раног хришћанства, гностичкој верзији грчке филозофије, која је била под великим утицајем магије. Презасићени грчком логиком и дијалектиком, а незадовољни оним што ће ускоро постати званична верзија хришћанства, тражили су одговоре на своје проблеме у интуитивном, магичном, мистичном. Тако се у то време (II в.) у Грчкој јавио књижевни корпус под jakim утицајем религије Египта, који се касније приписао извесном Хермесу Трисмегистусу, кога су Грци идентификовали са египатским богом Тотом. Хермес се обично повезивао са астрологијом и окултним наукама, са магијом која је подразумевала познавање тајни природе, са прављењем талисмана којима су Египћани пребацивали моћ космоса у статуете њихових богова. Магија је била неизбежан практични аспект њихове филозофије, која је, заједно са њиховим филозофским учењем, забележена у *Corpus Hermeticum* (AD 100-300), који су касније превели Фичино и други италијански хуманисти, а за који су веровали да потиче из времена Мојсија. Сврха магије, како се ту наводи, јесте да окрије значење света, као спознају (gnosis), а не као дијалектичку вежбу, тј. да оствари интуитивно знање божанског и да учествује у њему. Пошто ту интелект није од помоћи, ново учење се базирало на култивацији интуитивне способности човека коју Јејтсова назива *Nous* (Yates, 1964:4).

¹¹ За дискусију о Беконовој филозофији коришћени су увиди из *Quest Myth in Medieval English Literature* (Petrović, 1999: 39).

и контролише природу којој припада. Једина слава човека лежи у његовом интелекту, или како би он рекао, „знање је моћ“ (*Религиозне медијације: о јереси*, 1597). Бекон сматра да се човек треба излечити од навике да учитава ирационална значења приликом тумачења природних феномена (тзв. идоли племена – једна од грешака које човеку помрачују разумно закључивање); другим речима, интелект мора да се ослободи свих елемената који су му контрадикторни – осећања, снова и визија – да би се посветио процесу откривања природних тајни зарад стварања механичког оруђа којим би се изградио рај на земљи, Нова Атлантида (в. Davies, 1997: 105).¹² Беконова теза о преклапању знања и моћи представља лајтмотив у „дијалектици владавина модерног просветитељства и научног доба“, сматрају Адорно и Хоркхајмер (Horkheimer, Adorno, 2008: 10). Из ове филозофско-критичке перспективе, интелект представља меродавну инстанцу практичног живота, формални механизам који тежи да обликује и уреди свет по сопственим математичким законима.

У идентичном маниру, зачетник филозофије рационализма, Рене Декарт, у студији *Принципи филозофије* (1644) приписује математичку основу читавом универзуму, сводећи сва изучавања природе на искључиво научна, а као основну методу изучавања наводи скепсу у све што је појединац до тада беспоговорно прихватао, осим властитог ума:

Будући да се рађамо као деца и да смо о чулним стварима доносили свакојаке судове још пре него што смо својим умом у потпуности научили да се сложимо, бројне нас предрасуде одвраћају од истинског сазнања. Тих се предрасуда, чини се, можемо решити само ако једном у животу хотимично почнемо да се двоумимо о свему ономе у чију се извесност макар и најмање може посумњати... Али ако на тај начин одбацимо све што је у било ком погледу двосмислено и можда лажно, можемо додуше лако да претпоставимо да не постоји ни Бог, ни небо, ни тело, да немамо ни руку ни ногу и да уопште немамо тела али се не може претпоставити

¹² Беконови идоли племена могу да се повежу са Фромовим концептом заборављеног језика. Фромова дефиниција заборављеног језика гласи: „Симболички језик је такав језик у којем се унутрашња искуства, осећања и мисли изражавају као да су чулна искуства, као догађаји у спољном свету. То је језик који има логику која се разликује од конвенционалног језика којим говоримо дању, логику у којој време и простор нису владајуће категорије него интензитет и емоције. То је једини универзални језик који је људска раса икада развила, исти за све културе и за целокупну историју. То је једини језик са такорећи сопственом граматиком и синтаксом, језик који неко мора да познаје ако хоће да разуме језик митова, бајки и снова (From, 2003: 30). Међутим, док се Фром бори за признавање значаја „заборављеног језика“ у процесу развоја цивилизације, Бекон идоле племена у потпуности одбацује зарад стварања свог идеала – прагматичног, аналитичног, интелектом вођеног и материјално заснованог људског друштва.

да ми, који све то мислимо, нисмо ништа. Јер противречно је да мисаоно биће не постоји док мисли. Према томе, сазнање „мислим, дакле јесам“ (cogito ergo sum) од свих је прво и најсигурније те се с њим сусреће свако ко систематично филозофира (Dekart, 1978: 7).

Важно је напоменути да Бекон за своју рационалну визију користи и мит о Прометеју и мит о Орфеју. За разлику од Фичина, по Бекону је најважнији моменат у миту Орфејев губитак Еуридике. Након што је се одрекао, Орфеј, сматра Бекон, такође се одриче и природе која за њега постаје симбол анархије и смрти. Природа сада постаје предмет емпиријског истраживања. Музика, којом кроти дивље звери, идентификује се са филозофијом природе, тј. науком. Наука не може да победи смрт, али може да донесе практичну, материјалну добит. Међутим, све што је Орфеј икада изградио нестаје када га трачке Менаде растргну. По Бекону, ово је још један доказ да главну претњу цивилизацији представљају анархичне силе природе, на чијем је челу Дионис.

Богдан Суходолски, за разлику од Бекона, интерпретира бруталан чин трачких Менада као визију коначног исцелења Орфеја. Наиме, након смрти Еуридике, Орфеј се окреће од Диониса, Аполону, богу интелекта и науке, и изражава презир према женама и њиховој љубави. Његова казна представља корекцију грешке интелекта, која не потиче од емотивне и имагинативне неумерености, како сматра Бекон, већ од емотивног и имагинативног недостатка (в. Suhodolski, 1972: 605).¹³

Незадовољан аналогijом између музике и науке, Бекон занемарује Орфеја и окреће се миту о Прометеју у својој интерпретацији човека. Ватра сунца, Прометејев дар човеку, сада се тумачи, баш како је Фичино и предвидео, као ватра која потпомаже примењене науке и индустрију. Поред Прометеја,

¹³ Адорно и Хоркхајмер долазе до сличног закључка као и Суходолски, с тим што они своје виђење корекције грешке интелекта образлажу на примеру митског јунака Одисеја, који процесом самоодрицања, тј. жртвовањем сопствене природе, избегава да подлегне природним законима:

„Одисеј, као и јунаци свих правих романа после њега, тако рећи одбацује себе да би се задобио; отуђење од природе које он чини, извршава се предавањем природи, са којом се он мери у свакој пустоловини, а неумољива природа којом заповеда иронично тријумфује, тако што се он неумољиво враћа кући као судија и осветник, а тиме и као наследник оних сила којима је сам умакао“ (Horkheimer, Adorno, 2008: 54-55).

У Одисејевим поступцима према „непријатељским“ силама природе назире се основни недостаци ренесансног идиома: претерани индивидуализам, инструментално лукавство, сушти егоизам, доминантна супериорност рационалног и материјалног. У својим учесталим лутањима, пак, овај митски јунак је у потпуности несвесан чињенице да њиме управљају баш те природне силе и процеси против којих се борио целог свог живота, што, као у случају Орфеја и трачких Менада о којима говори Суходолски, представља значајан симболички потенцијал на путу Одисејевог коначног излечења.

прави јунак овог мита постаје и Херкул, неумољив ратник и авантуриста. С друге стране, Бекон се гнуша Епиметеја, Прометејевог заосталог брата, који се жени Пандором и безрезервно прихвата њен поклон – кутију која садржи све зло и једно једино добро – наду. Нада не сме да зависи од природе или бога, већ од људске инвентивности, сматра Бекон. Људи су, дакле, били потпуно у праву када Прометеју нису исказали своју захвалност; уместо пасивне захвалности, Бекон подржава развијање херојске истрајности, отелотворене у Херкулу, који је океаном пловио у љусци и спасио Прометеја (в. Suhodolski, 1972: 604-607).¹⁴

Претпоставке за критику рационалности и прагматичности оличене у Беконовим митским јунацима, Прометеју и Херкулу, нуде се у колекцији фрагмената коју су саставили утемељивачи тзв. франкфуртске критичке школе, Теодор Адорно и Макс Хоркхајмер, под називом *Дијалектика просветишћелства: филозофски фрајменити* (1947). Ови аутори појам просветитељства не тумаче из перспективе идејно-политичког покрета или историјског периода који је обележио XVIII и XIX век у развоју модерне цивилизације, већ га постављају у шири контекст и посматрају га као универзални процес рационализације и „рашчаравања“ света (Horkheimer, Adorno, 2008: 3), односно човековог овладавања природом путем експанзије искључиво емпиријског знања. У односу појединца према природи, преовлађују мотиви доминације, контроле и самоодржања, који се по овој дијалектики илуструју, како тврде Адорно и Хоркхајмер, бројним покушајима да се природа потчини врсти моћи која представља највиши дomet људског духа, уму или интелекту, глорификованој од стране Бекона. Рубинштајн уочава и критикује процесе секуларизације, отржењења и рационализације у савременом друштву,

¹⁴ У есеју *Поезија: белешка о онтологији* (1934), Џон Кроув Рансом говори о платонском инстинкту, „импулсу који је урођен, учестао, са тенденцијом да у потпуности запоседне наше умове“ (Рансом, преузето из Петровић 2004: 100), који може да се повеже са особинама херојски истрајних јунака интелекта, Прометејом и Херкулом, које је Бекон величао. Заједничка карактеристика Беконових јунака интелекта и Рансомовог платонског инстинкта је идеја о надмоћи, превласти и доминацији над Другим. Рансом сматра да је платонски поглед на свет уско сконцентрисан на научне увиде који су опште познати и логички разјашњени. Редукција стварности на оно „што нам је познато“ ствара илузију о контроли, али како Рансом упозорава, осећај моћи који се притом оствари сразмеран је „губитку моћи имажинације, или било које способности којом се руководимо приликом контемплације света око нас у његовој богатој и подређеној материјалности“ (Рансом, преузето из Петровић 2004: 101). Иако у свом есеју не помиње Бекона, Рансом заправо критикује његову једнострану визију живота, засновану на искључиво рационалној способности људског ума, и истиче да је онај други аспект живота, заснован на имажинацији, сновима, сећању, емоцијама (управо оно што је Бекон означио као „идоле племена“ које неизоставно треба одбацивати зарад будућег научног и материјалног прогреса) кључан у стварању добре поезије, односно уметности уопште.

док аутори *Дијалектике просветитељства* описују недостатке формалног и инструменталног ума који представљају основни узрок настанка поменутих процеса: формални ум почива на идеји дистанцирања субјекта од његове тежње ка јединству, непротивречности и конзистентности, а инструментални ум означава тежњу за системском доминацијом, контролом и манипулацијом над природним и друштвеним процесима (Horkheimer, Adorno, 2008: 3).

Упечатљива заједничка карактеристика формалног и инструменталног ума је запостављање старе митолошко-религијске слике света. Иако Адорно и Хоркхајмер остају привржени идејама просветитељства, које су заправо идентичне основном ренесансном постулату о неспутаној слободи појединца, они такође упозоравају на раскорак између постављених циљева и остварених резултата, због чега човечанство „уместо да пређе у истински људско стање, тоне у нову врсту варварства“ (Horkheimer, Adorno, 2008: 3). На тај начин, модерни човек постаје жртва властите потребе за самоодржањем:

У тренутку када човек напушта свест о самом себи као природи, постају ништавне све сврхе за које се одржава у животу, друштвени напредак, уздицање свих материјалних и духовних снага, па и сама свест, а устоличење средстава као сврхе, које у позном капитализму поприма карактер лудила може се већ опазити у праповести субјективности (Horkheimer, Adorno, 2008: 61-62).

Континуирано инсистирање на практичној, материјалној добити и на превазилажењу митске слике света искључиво помоћу инструментализоване политичке моћи и емпиријских научних увида, у потпуности лишене емотивне и субјективне компоненте, за последицу имају несвесни пад појединца под власт спољашних сила, у стање болести и неслободе, тврди Хоркхајмер:

Чини се да ум данас пати од једне врсте болести. То важи за живот индивидуума, као и за друштвени живот. За огромна достигнућа модерне индустрије, за своје унапређене техничке вештине и приступ добрима и услугама, индивидуум плаћа поробљивањем немоћи према концентрисаној моћи друштва коју би он требало да контролише (Horkheimer, 1996: 359).

Једини начин да се појединац ослободи ауторитарних друштвених притисака и културне контаминације јесте неговање тзв. „помирујућег ума“, који се огледа у самокритици и самосвесном увиду у властите погрешке на путу истинског преображаја. „Помирујући ум“, се, тврде Хоркхајмер и Адорно, усредсређује на „рашчаравање“ формалног и инструменталног ума (Horkheimer, Adorno, 2008: 3), а не природе, и коначно води у излазак из

стања које је Кант симболично назвао „самоскривљена незрелост“ (Kant, 1998: 53).

Врхунац ироније лежи у чињеници да Бекон, који је толико полагао на методе објективности, прагматичности и систематичности приликом предвиђања последица природних феномена, није могао да предвиди мутацију овог мита и његове фаталне импликације. Попут филозофа Адорна и Хоркхајмера који су трагичне последице овог мита по развој модерне цивилизације ваљано уочили и критиковали, драмски писац Едвард Бонд их разоткрива у *Белешкама о њосћ-модернизму* (1996). Бонд говори о променама у човековом поимању себе самог које су уследиле у ренесанси, на прагу модерног доба: од пркосног Орфеја који силази у пакао да би повратио своју љубав, па му то не полази за руком, до самог оличења ђавола, ван хришћанског концепта пакла, реинкарнираног у тзв. белом механичару (white mechanic) – лику у коме се спајају макијавелистички Јаго, који подучава Отела механизму шпијунрања и несрећни Ричард III који тражи спас у симболичном покличу „Краљевство за коња!“ (Bond, 1996: 16)

О нежељеним ефектима Беконове визије говори и Тед Хјуз у студији *Шекспир и Богиња целовићосћии људској бића* (1992). Хјуз целу своју студију заснива на описивању трагичних последица фаталног избора ренесансног јунака – снагом воље и интелекта, ренесансни јунак се у потпуности одваја и одбацује Богињу (која је код Хјуза, поред жене, душе и природе, синоним за целовитост људског бића). У Шекспировом миту, тврди Тед Хјуз, ова трагична грешка се може уочити већ у његовим раним радовима, нпр. у миту *О Венери и Агонису*, где Адонис одбацује љубав богиње и постаје јунак „световног, материјалног, рационалног“ (Hughes, 1992: 50-54). Шекспир се ту још увек бави темом природе душе и јединством света, али се сада све дешава под утицајем новог, ренесансног, прагматичног духа. У делу *Ненабрађени љубавни ијруд*, група младића жели да уз помоћ интелекта спозна и побољша свет око себе, а то, наравно, искључује љубав жене. По Хјузу, Шекспир указује на фаталну грешку овог новог, „објективног“ погледа на свет и, као пандан њему, уводи лик Богиње (принцезу Француске и њене дворске даме), који ће кориговати почињену грешку и уверити људе не само да не могу да одбаце женски принцип отелотворен у Великој Богињи, већ да, слично ситуацији у првобитним матријархалним заједницама, пресудно зависе од ње и њене љубави. По Хјузу, Шекспирово тумачење мита о Адонису је позитивно, јер ће се у његовој верзији, Адонис, иако одбија Богињу, поново родити и постати бог духовне регенерације, што се, нажалост, не може рећи о владарима о којима Шекспир говори у свом историјском опусу.

У Шекспировим историјским драмама управо долази до изражаја аутора критика једностране ренесансне филозофије засноване на „објективном“

и „рационалном“ погледу на свет у којој јавно признање и друштвени успех постају основне врлине људскости, иако се оне стичу не личном самоспознајом, или како су тај процес Адорно и Хоркхајмер дефинисали, неговањем „помирујућег ума“ (Horkheimer, Adorno, 2008:3), већ богатством и друштвеним статусом, које се у случају Шекспирових историјских владара материјализује кроз симбол овоземаљске моћи, круне, или, пак, кроз империјалистичке походе који скривају личне макијавелистичке амбиције појединца, а правдају се тобоже патриотским државним интересима и националним просперитетом. Шекспир је сматрао да је улога уметника да пружи отпор таквој деградирајућој концепцији живота, те је у својим историјским драмама разоткривао трагичну историјску матрицу, не само елизабетинске Енглеске, већ читаве западне цивилизације, и упозоравао на њене фаталне последице. Попут Блејка, који се у *Венчању неба и њакла* (1790) залагао за уједињење наводно супротстављених аспеката личности – интелекта и емоција, поново успостављање целовитости људског бића, враћање на исконско веровање да је љубав покретачка снага живота, Шекспир је сматрао да путем уметности визија целовитости живота може да се подели са свима онима који ће осећати потребу да ревидирају и потенцијално мењају деструктивне идеолошко-историјске токове. За Шекспира и Блејка уметност је представљала величанствену прославу креативности, чија је основна функција да укаже на најкреативнију силу људске природе – љубав. Само човек активне имагинације и способан да воли и покаже љубав може бити креативан, будући да у себи садржи дух „космичког јединства“ (Eliade, 1989: xxiii), чији је нераскидиви део.

Стога је Шекспир у својим драмама стално подсећао на значај ове целовите, интегрисане концепције живота, која је у свакодневной политичкој пракси елизабетинске Енглеске била константно запостављана. Једна од можда наупечатљивијих сцена у којој се истиче значај претходно дискутоване Шекспирове визије живота је у *Краљу Лиру* (IV чин, vi сцена), у којој слепи Глостер каже краљу Лиру да коначно боље види и опажа свет око себе јер „види осећањима“ (IV, vi, 42)¹⁵, на шта му краљ Лир одговара: „Човек може да види како је у свету и без очију“ (IV, vi, 43). На тај начин, Шекспир показује како су морално ослепели патријархални ауторитети, деструктивни очеви, краљ Лир и Глостер, коначно увидели важност оног аспекта људске природе који су током целог свог живота негирали, и, коначно, трагично окајали великим личним губицима.

¹⁵ Превод: Живојин Симић и Сима Пандуровић, Београд: Култура, 1963.

ACTUALITY OF THE RENAISSANCE HERITAGE

Summary. Since the process of giving priority to public obligations instead to private inclinations is easily detected in the contemporary political scene, especially in the form of the imposed choice between legalism and morality, valuable ideas of the 20th century humanist critics (Frye, Rubenstein, Eliade, Adorno, Horkheimer, Bauman, Todorov, Hamvas, Zinn, Greenblatt, etc.) are illustrated and problematized in the paper. During the research, their contemporary insights have been combined with the humanist philosophical and ethic tradition in the works of Pitagora, Ficino, Mirandola, Bruno, More, Montaigne. The Renaissance spokesperson of this humanist tradition was Shakespeare, who offered creative criticism of the dominant Tudor ideology in his plays and pointed to the necessity for its subversion.

Key words: public/private, conscience/duty, personal/political.

ЛИТЕРАТУРА

- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments: Essays on Postmodern Reality*. Oxford, UK: Blackwell Publishers.
- Bogoeva Sedlar, Lj. (2004). Charcoals or Diamonds? On Destruction of Moral and Emotional Intelligence (or Soul Murder) in Shakespeare's Plays. *Facta Universitatis*, vol. 3, n. 1. Niš: University of Niš.
- Bond, E. (1996). *Notes on Post-Modernism*. London: Methuen LTD.
- Burgess, A. (1970). *Shakespeare*. London: Jonathan Cape.
- Castiglione, B. (1953). *The Courtier*. Three Renaissance Classics. New York: Charles Scribner's Sons. 1953
- Davies, T. (1997). *Humanism*. London: Routledge.
- Dekart, R. (1978). *Principi filozofije*. Beograd: Prosveta.
- From, E. (2003). *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Frye, N. (1973). *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eliade, M. (1989). *History and the Myth of Eternal Return*. London: Arkana, Penguin Books.
- Eliot, T.S. (1921). *Metaphysical Poetry. Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Gordić Petković, V (2007). Etička parabola i ideološka apologija. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik – Novine i časopisi.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Horkheimer, M. (1996). *Reason Against Itself: Some Remarks on Enlightenment. What is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M., Adorno T. W. (2008). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber and Faber.
- Hamvaš, B. (1994). *Patam*. Beograd: Centar za geopoetiku.
- Kant, I. (2008). *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Werke in sechs Bänden (6). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kant, I. (2002). *Critique of Practical Reason*. London: Penguin Books.
- Kostić, M. (2013). *The Faustian Motif in the Tragedies of Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Petrović, L. (1999). *Quest Myth in Medieval English Literature*. Niš: University of Niš.
- Petrović, L. (2000). Whom Do You Serve With This?: Teaching the politics of Post-Modernism. *Facta Universitatis. Series Linguistics and Literature*, vol.2, no.7. Niš: University of Niš.
- Petrović, L. (2004). *Literature, Culture, Identity: Introducing XX century Literary Theory*. Niš: Prosveta.
- Petrović, L. (2009). 'Plato's Legacy: A Revision. *Facta Universitatis*. vol. 7, No 1. Niš: University of Niš.
- Ransom, J. C. (2004). *Poetry: A Note on Ontology. Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*. Niš: Prosveta, 2004
- Rubenstein, R. (1975). *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Suhodolski, B. (1972). *Moderna filozofija čoveka*. Beograd: Nolit.
- Todorov, C. (2003). *Nesavršeni vrt*. Beograd: Geopoetika.
- Šekspir, V. (1963). *Hamlet*. Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1963). *Kralj Lir*. Prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića. Beograd: Kultura.
- Yates, F. A. (1964). *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Наташа Гојковић*
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору

КЕТРИН И ЕДГАР ЛИНТОН: НЕУСПЕЛО КРОЋЕЊЕ ГОРОПАДИ

Апстракт. У раду се разматра улога три главна лика романа Емили Бронте, *Оркански висови*, Кетрин, Едгара и Хитклифа у механизму миметичке жеље, према поставкама Ренеа Жирара, улога Кетрин у формирању *чудовишних двојника* и крајњем исходу поменутог механизма – кризи жртвовања. Утврђује се изградња идентитета сваког од њих у оквирима миметичког механизма, борбе за остварење Сопства и бега од или до Другог, као резултата тог механизма. Као разлози за наведено, идентификују се друштвене околности, класна, родна и расна припадност, те јаз између очекиваних друштвених улога и праве природе ликова о којима је у раду реч.

Кључне речи: *Оркански висови*, миметичка жеља, жртвена криза, Сопство, Друго

Прича о Кетрин Ерншо и Едгару Линтону могла би се испричати као прича о трагичној замени онога што се заиста жели за оно што се верује да би требало да се жели. Могла би се испричати и као прича о недораслости очекиваној патријархалној улози. А могла би то да буде и повест о љубомори, супарништву, покушајима да се споји неспојиво и помири противречно. За потпуно виђење односа Кетрин и Едгара мора се укључити и неизбежни Други, а математички трећи – Хитклиф. Зато је прича о Едгару и Кетрин прича о миметичкој жељи и разводњавању разлика, као претњама друштву које морају бити елиминисане.

Према учењу Ренеа Жирара (Girard, 1990), миметичка жеља подразумева ситуацију када особа одбацује своје стварне жеље да би подражавала жеље неког другог. У том смислу, жељено је *објекат*, особа која се подражава

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

због објекта је *модел*, а подражавалац је *субјекат*. Оваква ситуација неизбежно узрокује напетост, љубомуру и насиље. Ако бисмо ову поставку пресликали на троугао Кетрин – Хитклиф – Едгар, могли бисмо моделом назвати читаво викторијанско друштво, индивидуализовано и оваплоћено у Едгару, објекат би била викторијанска представа жене, мајке, супруге – *кућној анђела*, те на први поглед тако схваћена преимућства – друштвени статус, углађеност, раскош, док би субјектом могли назвати Кетрин, која своје стварне жеље замењује за жеље постојећег друштва. Нераздвојив од наведеног, јесте процес замућивања разлика између појединаца, разлика између мушког и женског рода, односно разлика између Сопства и Другог, што су заправо најосновније од свих разлика у викторијанском вредносном систему.

Да бисмо разумели сву фаталност Кетрининог учешћа у механизму миметичке жеље и апсолутном идентификовању са другом особом, морамо се прво позабавити објектом те жеље, а то је у Кетринином случају идеал жене из средње класе викторијанског доба, *кућној анђела*. Дебора Горам у својој књизи, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal* (Gorham, 1982), каже да су идеалне жене тога доба морале бити подређене свом мужу и потпуно зависне од њега, спремне на то да буду пожртвоване, нежне, невине и честите. Не само да се очекивало да прихвате овакав положај, него су учене да му и саме теже, те да све што је супротно од тога сматрају нечистим, погрешним, срамотним. Сали Мичел (Mitchell, 1988) објашњава друштвено-правни статус жене тога доба, говорећи о различитом дефинисању мушкарца и жене, које подразумева да мушкарце дефинише њихово занимање и порекло, а жене најпре чињеница ко јој је отац, а касније и за кога се удала. Дакле, жене су дефинисане мушкарцима, а законски ни не постоје, јер удајом све што су имале (боље рећи, све што су привидно имале) – мираз и породични углед, постаје власништво супруга. Тековине тог брака – деца, проширење имања, наследство – такође су супругов посед. На тај начин, *кућни анђео* је испунио своју улогу: поседнички принцип је очуван и увећан, а идеал средњокласне викторијанске породице (са оцем као патријархом и мајком као невидљивом пратњом), као једине здраве основе друштва, остварен је.

Кључна реч за дефинисање улоге жене у викторијанској породици јесте *иасивносћ*. Отуда и чињеница да су девојчице и младе девојке одгајане у потпуном незнању што се тиче сексуалности. Питер Т. Коминос у есеју *Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict* (Cominos, 1972) каже да је идеална жена тог доба морала бити без икаквих страсти, те да је морала еротску жељу сматрати неприродном и срамотном. То значи да су девојке принудно држане у стању несвесности своје инстинктивне сексуалности, и да практично постоје две врсте неударних жена: оне вредне поштовања, дакле невине у сваком погледу, и оне сексуално активне, дакле, друштвено прокажене, те да

међупростор не постоји. Тако је одржаван императив честитости и телесне безгрешности, док је између редова то значило да женски пол и род, поред непоседовања физичких и материјалних добара, није сопственик ни свог тела. Удајом, млада жена у потпуности припада мужу, на сваки могући начин. Пасивност, осим у смислу потреба пути, огледала се и у импутирању телесне слабости женама: наиме, Сузан Рубинов Горски (Rubinow Gorsky, 1999) у чланку „*I'll Cry Myself Sick*“: *Illness in Wuthering Heights*, говори о викторијанском култу крхке жене који је достигао свој врхунац мало после објављивања *Орканских висова*, а који је подразумевао конвенцију грацилног, слабашног женског тела и строго ограничене друштвене улоге жене, примерене тако нежном телесном и менталном саставу. Општеприхваћена правила одгоја подразумевала су сиромашнију исхрану женске него мушке деце и васпитавање у правцу физичких активности код мушке деце и њиховог одсуства код женске деце, те ако у том смислу размислимо о Кетрин Ерншо, видећемо да је она потпуна супротност викторијанског идеала женског чељадета. Рубинов Горски (1999) сугерише да се добро здравље код девојака сматрало непожељним знаком да ће од ње постати мушкарача или неваљалица, а Нели Дин Кетрин описује овако:

Увек је била добро расположена, језик јој је стално радио, певала је, смејала се и није давала мира ономе ко није чинио исто што и она. Била је дивља, непослушна – (...). У игри је веома волела да изиграва господарицу; слободно је делила ударце и командовала свима. (Bronte, 1967: 54-55).

Вештина Нелиног описа чини да и нехотице пред собом стварамо слику веселе, здраве девојчице, активне до крајњих граница, и да осећамо да желимо и сами радо да се упустимо у вртлог њених несташлука. О идеализованој пасивности нема ни говора. У викторијанској дихотомији идеалне девојке и оне непожељне, то би значило да је Кетрин оно друго, то јест – Друго. Ако одемо корак даље, размишљајући на викторијански начин, Кетринина Другост могла би је лако одвести и до другог у дихотомији „жена вредна поштовања насупрот прокаженој жени“.

Пошто смо дефинисали оно чему је Кетрин требало да тежи, према друштвеним конвенцијама, а касније и по својој миметичкој жељи, требало би да, колико је то могуће, дефинишемо њу саму као субјекат процеса миметизма, и њену праву природу коју замењује за природу модела. Већ смо дали пример у којем се види Кетринина активна, нимало подредљива природа, а оно што је важно, јесте утврђивање да ли она таква постаје Хитклифовим доласком, или у себи носи „мушкобањастост“ и пре њега. Сетимо се да смо већ на почетку Нелиног казивања сазнали да је Кетрин пожелела да јој отац

из Ливерпула донесе бич за коње, те да је већ у шестој години умела да јаше било којег коња. Ово нам говори о њеној неустрашивој и неукротној природи, те тешко да бисмо после тог сазнања могли да је замислимо како стрпљиво седи за тоалетним сточићем и чека да јој се исплету савршене плетенице, на пример. Дакле, Хитклиф није узрок њеног темперамента, он је заправо послужио као кисеоник пламену који већ гори: његово присуство допринело је да код Кетрин, барем на неко време, њен енергични дух однесе апсолутну превагу над било каквим покушајима да јој се усади жеља за конвенционалним понашањем једне младе даме. Биће потребне снажне чељусти пса чувара да зауставе орканску снагу неконвенционалног одгоја.

Те чељусти заробиће је већ при првом сусрету са оним што ће постати објект њене жеље. У изолованом окриљу Орканских висова, Кетрин заиста ни није била одгајана као будућа млада дама. Та кућа представља део још једне дихотомије, заједно са домом Линтонових, Трашкрос Грејнцом. На узвишењу, окружена снажним дрвећем, немилосрдно шибаним још снажнијим ветром, стара и уважена, али сиромашнија и неконвенционалнија од Трашкрос Грејнца, кућа Ерншоових у ствари није била кућа погодна за формирање кућног анђела, поготово што је рано остала без сопственог кућног анђела, Кетринине мајке. Могли бисмо зато закључити да свет Орканских висова у том моменту, представља претњу свету Трашкрос Грејнца, уношењем дивље, пустарске енергије у неговани склад вртларским рукама уређеног парка друге куће. Касније ћемо се вратити на овај закључак, да бисмо открили Хитклифов удео у томе и последице по Едгара које доноси Кетринино господарење кућом Линтонових.

Иако је стари господин Ерншо довео Хитклифа у породицу и поставио га за равноправног члана, уместо за слугу, како би то вероватно у најбољем случају учинио господин Линтон, Кетрин је та која га је заиста и устоличила у то звање и тиме себе означила као претњу друштвеној равнотежи. Да бисмо ово доказали, позваћемо се на Жирарове (1990) закључке о друштвеним консеквенцама одбијања појединаца да се обликују према предодређеним друштвеним моделима. Наиме, Жирар (1990) тврди да када су појединци сврстани у одређене категорије и хијерархијске структуре, могуће је несметано регулисање таквог друштва. На основу тога закључујемо да је главна претња постојећем друштву нестанак разлика. То се управо десило са Кетрин и Хитклифом, и то на више нивоа: на класном, родном и породичном нивоу, а као главни покретач тога означена је Кетрин, што ћемо сада разјаснити. Наиме, рекли смо да је уљеза у старој јоркширској породици, Хитклифа, управо она прва после оца, прихватила као пуноправног члана породице, али ту се није зауставила. Ли Гарднер (Гарднер, 2011), следећи Жирарове тезе, пише да је прилично јасно зашто се Хитклиф толико

идентификовао са Кетрин, узимајући у обзир чињеницу да му је порекло непознато и да нема апсолутно никаквог ослоња у животу, да је готово цела кућа осим Кетрин првобитно против његовог останка, те да она убрзо потпуно пренебрегава Хитклифову Другост коју одређују друштвене класификације класе, расе и рода. Једину свест о идентитету, Хиктлиф добија кроз уску повезаност са Кетрин, али, како Гарднерова каже, необично је то што она узвраћа ту повезаност чак и више него што је он сам осећа, с обзиром на то да јој породица, име и карактер пружају сасвим довољно материјала за формирање идентитета. Користећи поново Жирарову формулу о правој природи и миметичкој жељи, можемо закључити да Кетрин и Хитклиф користе једно друго: Хитклиф њу за неопходно формирање идентитета и удаљавање себе, свог Сопства од Другог, а Кетрин Хитклифа као проводника за испољавања њене праве природе у пуној мери, дајући тиме пресудну и прећутну дозволу Хитклифу да постане претња породици, друштву и укупној равнотежи викторијанског поретка.

Пре него што размотримо последице симбиозе Кетрин и Хитклифа, последице које ће се одразити и на њен однос са Едгаром, морамо поставити питање које можда није до сада постављено, а то је питање Хитклифове миметичке жеље. Наиме, покушаћемо касније у тексту да оправдамо мишљење да је Кетрин узрок нарушавању друштвене равнотеже (све време имајући у виду колико је та равнотежа вештачка и наметнута), али пре тога морамо да се позабавимо и једним другачијим виђењем Хитклифове улоге. Хитклиф је и у роману и у критици описиван као демон, Циганин, вампир, сила природе, мрачног погледа и исто такве нарави. Нели Дин у више наврата о њему говори као о гаргојлима који украшавају фасаду Орканских висова:

Видиш ли те две црте између очију и те густе обрве које се, уместо да се извијају у лук, спуштају у средини, и пар тих црних врагова, дубоко скривених, који никад не отварају широм своје прозоре, већ вребају светлцујајући иза њих као проклете уходе? (Bronte, 1967: 74)

И касније: „Оне дубоке црне очи! Онај осмех и оно језиво бледило. Учини ми се да то није господин Хитклиф већ вампир, и, у страху, свећа ми се наже према зиду, угаси се и ја остадох у мраку.“ (Bronte, 1967: 404-405), док га Хиндли назива „просјачким уљезом“ и „сатаниним сином“ (Bronte, 1967: 51), а Изабела се пита да ли је он ђаво или је можда луд. Шарлот Бронте у свом предговору *Орканским висовима* о Хитклифу говори да не може бити искупљен, да ниједном није скренуо са свог, као стрела правога пута ка уништењу. Ричард Чејс (Chase, 1947) каже да је Хитклиф чиста заслепљујућа сексуална и интелектуална сила. Џојс Керол Оутс (Oats) се пита да није Хитклиф

можда „романтична“ верзија Јага, можда Едмунд послат да уништи Едгара¹. Сви ови описи и констатације налазе своју потврду у радњи романа. Оно што сазнајемо јесу претпоставке Елен Дин о његовој навикнутости на малтретман, о тврдоглавој упорности за остварење онога што замисли, као и натукнице о могућем злоупотребљавању готово миљеничког положаја код господина Ерншоа. Ако узмемо да је све то оштроумно запажање треће стране и да је тачно, те као истините прихватимо и Кетринине констатације да више слуша њу, него њеног оца, ми и даље имамо само слику ерншоовског Хитклифа, то јест, Хитклифа какав се формира у тежњи да задовољи Кетрин. Можемо ли онда закључити да је она и модел и објект његове миметичке жеље? Он жели да буде као она, јер му је једини пријатељ, зато Кетрин постаје Хитклифов жираровски модел, истовремено постајући и његов објект, јер је жели само за себе, не остављајући места за однос са било ким другим или било коју другу емоцију, осим за мржњу према ривалу. Ту је, дакле, мотив његове идентификације са Кетрин. Већ смо рекли да је она заправо једини потпорни стуб његовог идентитета, једини гарант да и он има Сопство, да није Други. Међутим, ако се Кетрин идентификује са Хитклифом да би испољила до краја своју праву природу, истакнула своје Сопство, противно викторијанским конвенцијама (којих, додуше, постаје свесна тек по увиду у живот у Трашкрос Грејнцу), онда је Хитклифу идентификација са Кетрин послужила једним делом за формирање Сопства, а делом је заправо плод миметичке жеље, јер је потреба за Сопством прерасла у потпуну сублимацију тог истог Сопства. Прихватимо и закључке о томе да су охолост и осорност код њега формиране удовољавањем од стране укућана Орканских висова, а због старог господина Ерншоа, те да су осветољубивост и свирепост настале због понижења које је проживео после његове смрти, али ми и даље не знамо шта је од тога његова права природа, ми знамо само какав је Хитклиф постао због односа других према њему и какав је постао због сопствених миметичких тежњи да задовољи Кетрин. Чини се зато да га најбоље дефинише она сама:

Није он неуглачан дијамант, нити шкољка у којој се налази бисер; он је плаховит, немилосрдан, човек-вук. Никад му не кажем: 'Остави тог непријатеља на миру, било би неплеменито и свирепо да га повредиш', кажем му: 'Остави га на миру зато што ја не желим да му нанесеш зло. (Bronte, 1967: 130).

Оно у шта је она имала увида, трчећи са Хитклифом по пустари, верујући се до неприступачних птичијих гнезда и измишљајући увек нове начине да

¹ Из Шекспировог *Краља Лира*, прим. аут.

избегне Хиндлијев бес и Џозефове придике, помогло јој је да разлучи између његових поступака који су усмерени ка удовољавању њој, (јер га тежња за идентитетом тера да се у потпуности сједини са њеним жељама, њеном вољом), и оних које би учинио када би му она дозволила, а који представљају право Хитклифа. Кетрин зна, отуд оне њене тужне и оптужујуће реченице: „То није *мој* Хитклиф. Ја ћу ипак свог волети и однети га са собом: он је у мојој души.“ (Bronte, 1967: 200). Она препознаје промену, то јест, повратак право Хитклифа, неспремног за било шта друго, осим освете. Тај прави Хитклиф је онај који убија вивке, онај који не показује ни мрвицу захвалности за све предности које му стари Ерншо пружа над рођеним сином, онај Хитклиф који хладнокрвно устаје после ударца гвозденим тегом у груди, да би преузео Хиндлијевог коња за себе.

По његовом повратку, видимо да је богат, релативно углађене спољашњости, и како Локвуд каже, „По мркој боји коже личи на Циганина, а по оделу и понашању на центлмена: то ће рећи, на центлмена личи онолико колико и многи земљопоседници.“ (Bronte, 1967: 10). Можемо закључити да је подлегао својој новој миметичкој жељи за имањем и угледом, по моделу Едгара Линтона, не би ли себи прибавио објекат – Кетрин. Светозар Кољевић у *Хировима романа* (1988) сугерише да је и он заправо употребио полуге друштвених конвенција, подлегао је ономе чему се подсмевао заједно са Кетрин, без обзира на то што му је циљ био да поврати симбиозу са њом:

И зар неће тај исти црв касније нагрести не само Катарину у њеном избору Линтона за мужа, него и Хитклифа – од оног часа када је и он очаран, заједно са Катарином раскошном Линтоновом собом, црвеним ћилимима, белим плафоном оперваженим златом, лустером (...). (Кољевић, 1988: 108-109).

Тражећи сопствени идентитет, инстинктивно бежећи од својства Другог, Хитклиф се снажно поистовећује са Кетрин, чак толико снажно да формирајући једини могући идентитет у његовој ситуацији, он у ствари сажима и свој и њен идентитет у једно. Сопство и Друго овде су потпуно помешани, границе су замућене, Хитклиф постаје Кетрин и обратно. Она прихвата његову Другост, тако да Хитклиф иако бежи од тог својства, остаје Други зато што Кетрин преко те његове Другости испољава своју праву природу, која је такође, у односу на викторијанске конвенције о којима смо писали, Друго. Истовремено, формира своје Сопство према Кетрин, те су у крајњем резултату пренебрегнуте све границе које је друштво успоставило. „Андрогина целина“, коју помињу Сандра Гилберт и Сузан Губар (Gilbert, Gubar, 1979), угрожава категорије пола и рода, јер Хитклиф и Кетрин једно друго не виде у тим задатим оквирима. О томе нам сведочи Нели Дин, колико и

они сами: „Хитклифа је много волела. Највећа казна коју смо јој могли измислити била је да је одвојимо од Хитклифа, а она је највише грђена због њега“ (Bronte, 1967: 55). Када кроз прозор виде како се Едгар и Изабела свађају око кучета, Хитклиф са презиром каже да „Ни за хиљаду живота не бих заменио свој положај овде с положајем Едгара Линтона у Трашкрос греинџу – чак ни кад би ми се пружила прилика да бацим Џозефа са највишег зида и да фасаду куће обојим Хиндлијевом крвљу!“ (Bronte, 1967: 63). Он се диви Кетрининој способности да истрпи физички бол, баш као што је и он то умео: „Она није кукала – није! Не би то она учинила ни да ју је набола на рогове бесна крава.“ (Bronte, 1967: 64). Овде Хитклиф даје коначну пресуду о Кетрин као невикторијанској младој дами. Њихова симбиоза потиरे и класне разлике, јер Кетрин као изданаك старе породице себе поистовећује са нахочетом неодређеног порекла, а порекло је основни услов постојања у галерији викторијанских касти. Разводњавање класних разлика узрокује и растакање породичне хијерархије, јер Хиндли као прворођени син, бива скрајнут из очеве милости, у корист „јадног сирочета“, како га је називао стари Ерншо и „узурпатора очеве љубави и својих права“, како је о њему мислио Хиндли (Bronte, 1967: 49).

Ако бисмо Кетрин и Хитклифа назвали „чудовишним двојницима“, према жираровској номенклатури, схватили бисмо свеобухватност претње коју они као такви чине за општу равнотежу. Кетрин каже да увек мисли на Хитклифа „не као на неко задовољство јер ни ја нисам увек задовољство сама себи, већ као на своје сопствено биће.“ (Bronte, 1967: 106), чиме потврђује необично стапање Сопства и Другог и готово потпуну невидљивост границе где завршава једно, а почиње друго. Хитклиф касније, пред Кетринину смрт, каже да не може да живи без своје душе, што такође потврђује повезаност и измешаност идентитета, практично урођену међусобну неопходност, тако да је немогуће разграничити између њега и ње у родном, класном и сваком другом смислу. Имајући на уму колико викторијански друштвени поредак зависи од чврстине и непропустљивости тих категорија, схватамо да Кетринина и Хитклифова повезаност подразумева константне преласке из једне категорије у другу, као да границе не постоје, те на тај начин представљају претњу поретку и свим вредностима које он заступа.

Овде долазимо најзад до Кетринине врло активне улоге у формирању „чудовишних двојника“ и замене идентитета, а самим тим и до Едгара и судбине викторијанских конвенција у *Орканским висовима*. Наиме, установили смо да Кетринина права природа није по мери викторијанских кројача, те да се она одупирала категоризацији, делом и несвесно, јер јој те категорије ни нису испрва нарочито наметане. Када је, спознавши лепшу страну буржоаског живота (читамо: Трашкрос Грејнџ), спознала и какве је свилене, али изузетно чврсте повезе потребно носити да би се живео такав живот, запо-

чела је трансформацију која јој је одузела друштвену невиност. Никад више она неће бити Хитклифов „чупави дупликат“ (Bronte, 1967: 70), њене аспирације окренуле су се ка социјалним привилегијама које јој пријатељство, а потом и брачна веза са Линтонима може прибавити. Она свесно постаје жртва социјалне репресије „која праву љубав условљава материјалним интересима а истовремено социјалне привилегије чини привлачнијим и пожељнијим од остварења љубави.“ (Гордић Петковић, 2007: 61). До момента Хитклифовог повратка, Кетрин ће чинити напоре да добро одигра улогу „кућног анђела“, а према Жираровим поставкама, то тумачимо као миметичку жељу субјекта (Кетрин) да према моделу викторијанског друштва (Едгар) оствари идеал тог друштва, као да је њен сопствени. Она имитира даму, споља је после боравка код Линтонових сасвим попримила углађен, дамски изглед. Започет је процес пасивизације, да би се потпуно укалупила у улогу лепо васпитане, угледне младе даме. То су кључни моменти у жираровској жртвеној кризи: када особа одбија сврставање у одређене категорије које друштво намеће, па још и исказује миметичку жељу, изневеравајући своју праву природу, то неминовно води у ривалство, а оно у насиље, јер су равнотеже између идентитета и комплетног друштвеног микро-поретка унутар две породице нарушене.

На моменте се види да Кетрин не може у потпуности да испуни очекивану улогу. По повратку са петонедељног боравка у Грејнцу, „Кети опази свог пријатеља у његовом склоништу и потрча да га загрли; у једној секунди га пољуби седам или осам пута у образ (...)“. „да би одмах потом изјавила: „Да си се умио и очешљао, све би било у реду, али ти си много прљав“. (Bronte, 1967: 70-71). Овде се банално, али врло сликовито види њена унутрашња борба – све у њој је вуче да отрчи код њега као некада, а онда устукне, јер је ново знање о вредности спољашњег изгледа, отмености и финоће опомиње да се мора суздржати, уколико жели да одржи златну плату свог новог изгледа. Ово је такође и суптилно, али јасно упозорење да се од младе даме очекује пасивност – сви ти сјајни украси, шушжаве подсукње од батиста, уковрцана коса, корсети и дугачки огртачи, нису дозвољавали слободно кретање. Навикла да трчи по пустари, мази псе, изгрли сваког кога воли и појури сваког ко јој се замери, сада је као порцеланска лутка могла само да трепће и евентуално наклоном и осмехом искаже своје емоције. Још један пример у којем се види да Кетрин проживљава дубоки конфликт између своје праве и нове, миметичке природе, догађај је који ће променити животе у обе породице. Наиме, када је Едгар дошао у посету, Кетрин се наљутила на Нели која је управо спремала у просторији где су они били. Кришом ју је уштинила, а онда још и лагала да није. Ухваћена у лажи, удара Нели, а расплаканог Хертонa дрмуса док овај није помодрио, а Едгар „је непромишљено

зграби за руке да га ослободи. У трен ока она ослободи једну руку и пренеражени младић је осети на свом увету, што никако није могло да се протумачи као шала.“ (Bronte, 1967: 92). Након овога, уследила је Едгарова просидба и Кетринин пристанак. Присетимо се Едгаровог понашања том приликом: био је страховито увређен и изјавио је да је се стиди и плаши. Увређеност одговара господским манирима којима је учен, али страх и стид и, уопште, повлачење пред женом, тешко да би се могли сврстати у особине пожељне за једног викторијанског патер фамилијаса, коме би брак требало да увећа углед, а жена да обезбеди законитог наследника и допринесе проширењу имања, док он суверено управља породичним бродом. Да ли је, дакле, и њиме управљала миметичка жеља, противна његовој правој природи? То ћемо установити уколико покушамо да откријемо каква је то права Едгарова природа. Морамо најпре открити места у роману која нам то показују. Прво од њих јесте у метежу који је настао када је Скалкер ујео Кетрин за ногу. „То је госпођица Ерншо’, шапну мајци, ‘а види како ју је Скалкер ујео – колико јој нога крвари!’“ (Bronte, 1967: 65). Овде се види разлика између Хитклифове и Едгарове реакције: док се Хитклиф диви њеној храбрости и први импулс му је да је спаси по сваку цену, Едгар пасивно саосећа са њом, а касније, у сигурности свог дома, диви се издалека њеној лепоти, па и различитости. Даље, после Кетрининог шамара, он увређено одлази, али се враћа савладан осећањима – ту је већ први знак да ни он своју намењену улогу неће моћи одиграти до краја. Не бисмо се сагласили са оценом Елен Дин, која каже да је Едгар мекушац. Више смо склони мишљењу да су снага његове заљубљености, младост и неискуство снажнији од научених правила понашања, те да му је ситуација са Кетрин највероватније прва у којој је било потребно да покаже чврсту викторијанску руку. При томе, морамо имати у виду да је он на неки начин васпитаван за интеракцију са себи сличнима, а Кетрин, поседујући све атрибуте привлачне мушкарцима и неубичајени одгој за који Едгар није био припремљен, деловала је на њега опчињавајуће. Претпостављамо и да је био збуњен њеном различитошћу – Изабела и госпођа Линтон вероватно су биле једини женски модели са којима је могао да упореди Кетрин – и врло је могуће да је у почетку, изузмемо ли онај шамар, управо та различитост доприносила Кетринином шарму.

Едгаров и Кетринин брачни живот до Хитклифовог повратка, према Нелиним описима, био је испуњен Кетрининим газдовањем и Едгаровим повлађивањем. Страх који је осетио још у Орканским висовима, пратио га је и у Трашкрос Грејнцу. Његова неконфликтна нарав узмицала је пред могућношћу понављања сцене из Висова, тако да је, на неки начин, кућни анђео који пружа утеху и одржава равнотежу и мир у кући, заправо био он сам. Кетрин је била обожавано биће којем се угађа и прашта све, зарад мира

у кући. Не чини ли се зато да је Едгарова миметичка жеља била постизање статуса викторијанског патријарха (за шта је, заправо, положајем и наслеђем и био предодређен), упркос својој нежнијој природи особе која је спремна угађати вољеном бићу готово до границе самопорицања? Једина два момента када се безусловно супротстави повлађивању, јесу када од Кетрин изричито захтева да се одлучи између њега и Хитклифа, и када непопустљиво прекида сваку везу са Изабелом, по њеном бегу са Хитклифом. У другом случају говоримо о чисто викторијанском импулсу повређене части и сујете, због неопростивог греха спрам породице и свих вредности којима су заједнички учени. Ту се Едгар води правилима друштвеног изопштавања, као једине могуће мере заштите имена и угледа. У случају Кетрин, ситуација је другачија: Едгар реагује као издан мушкарац који осећа да се жена према њему неправедно понела, и да љубав коју јој је пружао не цени довољно. Можда јој се склањао с пута у њеним тмурним расположењима, из обавезе коју би сваки центлмен требало да осећа према бићима слабијег састава, што указује на дубоко усађено, научено мишљење о дамама као нежним бићима, али у моменту када је угрожено његово законито супружничко право, заједно са неписаним правом заљубљеног човека, он напушта систем линије мањег отпора и захтева од Кетрин да се изјасни и прекине агонију. И Емили Бронте Едгара третира другачије од других мушких ликова. Владислава Гордић Петковић тумачи ово женском осетљивошћу нађеном код њега:

Мушки ликови су, искрено речено, једностран и сведени на доминантну карактерну црту било да су у центру радње или епизодисти – Хиндли је охол, Хитклиф задојен опсесивном мржњом, слуга Џозеф је самољубиви фарисеј. Едгар Линтон третиран је нешто суптилније, будући да демонстрира женску осетљивост, па је и његово делање представљено као спој слабости и одлучности. Он је доследан и моралан, принципијелан али не и догматичан. (Гордић Петковић, 2007: 57).

Едгару Кетрин припада законски, дакле, његово власништво над њом је регулисано у свим аспектима, осим емотивном – Хитклиф представља привремено потиснуту унутрашњу жељу, што даље појачава раскол између друштвених очекивања и дубоко личних потреба. Она и физички покушава, по Хитклифовом доласку, спојити Едгара и њега, не би ли том скандалозном фузијом остварила и своју миметичку жељу и своју искрену, интимну жељу: „(...) затим шчепа Линтонову опуштену шаку и стрпа је у Хитклифову.“ (Bronte, 1967: 121). Према Жирару, овакве ситуације воде до жртвене кризе. Претња друштвеном поретку мора бити уклоњена, како би се вратила равнотежа улога, друштвених статуса и родних разлика. Симбиоза Кетрин и Хитклифа у виду чудовишног двојника неодржива је у викторијанском

друштву, али је једнако неодржив и миметички сан о кућном анђелу, јер је у сталном конфликту са правом природом субјекта. Поново смо дошли тако до онога што Владислава Гордић Петковић (2007) назива начелом противречности. Она каже да су Кетринине жеље и амбиције узајамно искључиве, што само потврђује тачност жираровског тумачења троугла Хитклиф – Кетрин – Едгар, који веома проницљиво примењује Гарднерова (2011).

Механизам жртвене кризе је покренут и немогуће га је зауставити, те је Кетринина судбина Хитклифовим повратком јасно одређена. Према том механизму, она је означена као жртвено јагње, чијим се уништењем поремећене категорије враћају на своја стара места. Што се Едгара тиче, претпоставили смо да његов идеал патер фамилијаса представља његову миметичку жељу, јер се та улога од њега очекује, целокупно његово васпитање и образовање имало је управо ту улогу за циљ. Тежио је томе, али је особа коју је одабрао за партнера у остварењу те улоге била погрешна и одређена цена морала је бити плаћена. Претпостављамо да је његовом оцу, колико нам је познато из романа, било много лакше да игра улогу уваженог викторијанског судије, но Едгаров задатак у готово клаустрофобично уском друштвеном кругу није био нимало лак. Према ономе што сазнајемо из романа, једина прилика за женидбу била је неконвенционално одгојена Кетрин, те можемо довести у питање и конвенционалност саме ситуације: чини се да је Емили Бронте с намером описала самотно јоркширско суседство, не би ли указала на неприродност и неприменљивост друштвених конвенција и страшне последице по интегритет појединца које уследе уколико се инсистира на њиховој примени. У Кетринином и Едгаровом случају, некомпатибилне личности приморане су на заједништво, писаним и неписаним законима, везу коју жена не може да напусти ни на који начин, а да не остане осрамоћена и презрена. Једино смрт може да је поштеди живота презрене, изопштене жене, а то и јесте резултат жираровске жртвене кризе. Кетрин умире на порођају, остављајући Едгару простора да у потпуности оствари улогу викторијанског патер фамилијаса, да испуни свој миметички сан, тако што ће остатак свог живота посветити успомени на никад непрежаљену супругу и бризи за кћерку, плод њихове краткотрајне среће. Мртву Кетрин Едгар може да уздигне до ранга светице – она више не може да се супротстави обожавању, не може да се буну против Едгарове, како она каже, хладне крви: „Твоја хладна крв не може да изазове грозницу: кроз вене ти тече ледена вода; а у мојим је кључала, и пред таквом хладноћом оне поигравају.“ (Bronte, 1967: 148). Све то што се дешавало између њих двоје, а није прихватљиво за викторијански идеал, може бити заборављено, те је Едгар заправо после њене смрти ослобођен: своју праву природу може да оствари тугујући за њом, јер његов тип љубави оставља места за спонтану самоутеху, за проналажење смисла у очин-

ству, позиву окружног судије и, уопште, наставку живота након турбулентног периода (за разлику од Хитклифа, чија страст поништава све осим мржње према остатку света), а такође може да оствари и своју миметичку жељу за викторијанским патер фамилијасом, појачану улогом удовца, јер је стрепња од повлачења пред женом сада уклоњена. Кетрин више није Хитклифов двојник, а није ни имитаторка кућног анђела; све што је било измештено из датих категорија, а тицало се љубавног троугла, Кетринином смрћу вратило се у њих, додуше, рањено и трауматизовано. Хитклиф, с друге стране, остаје без свог чудовишног двојника, тако да нестаје и претња друштву коју они као двојници представљају (Жиран нас учи да такав амалгам, у којем су друштвене разлике измешане готово до брисања, узрокује насиље). Хитклиф као појединац још увек представља претњу и то због двојства унутар себе: сетимо се овде поново Локвудових речи о Хитклифовом изгледу, које смо навели на почетку потпоглавља. Иза спољашњости мрког горостаса, сапетог у цен-тлменско одело, крије се опаснија недоследност: човек који се гнуша свега што Линтонови представљају и свега на шта га Ерншоови подсећају, светиће се и једнима и другима њиховим оружјем – Линтоновима извитоперујући друштвене конвенције преузимањем имања и брачним правом, Ерншоовима смишљеним занемаривањем и физичким насиљем. Стога Гарднерова (2011) тврди да стање потпуно уравнотеженог мировања морамо потражити тек у другој генерацији.

Према свему овоме, чини се да Кетрининим жртвовањем највише добија Едгар: додуше, фигуру кућног анђела мораће да заборави, митску горопад неће укротити, али ће за себе успети да изгради идентитет. Дакле, обојица су уз помоћ Кетрин изградили идентитете: Едгар њеном смрћу остварује идентитет (садржан у миметичкој жељи) сасвим легитимно, до краја може да игра своју улогу и позу викторијанског уваженог цен-тлмена, док је Хитклиф изградио свој идентитет њеним животом, по угледу на њен карактер, те је заиста највише и изгубио њеном смрћу. Сама Кетрин у смрти је повратила смирени израз, како тврди Нели Дин:

Чело јој је било глатко, капци затворени, на уснама осмех; ни анђеол на небу не би могао изгледати лепше. Бескрајни мир у ком је почивала дој-мио се и мене: никад нисам била у тако светом расположењу као пред том сликом божанског покоја. (Bronte, 1967: 206).

Гарднерова каже да „Чим је умрла, Кетрин се трансформисала из стра-стствене друштвене претње у слику и прилику смирености и спокоја.“² (Гарднер,

² [„Once Catherine dies, she is transformed from being an ardent social liability into a figure of tranquility and placidity.“ Превод на српски: Н. Г.]

2011: 41). И заиста, мирноћу кућног анђела коју је неуспешно имитирала, а која је заправо само привид и у викторијанским кућама него што су то Висови и Грејнц, заменила је стварним, непомутљивим, непроменљивим спокојем. Назвали ми то жираровским жртвовањем или жељом за смрћу, или свесном самоизолацијом и депривацијом, смишљеним изгладњивањем, тек Кетрин је уклоњена са сцене као неугодна препрека друштвеном еквилибријуму, и премештена у постсценијум. Као што смо већ рекли, уздрмане категорије делимично ће повратити своју стабилност, али ће мртва Кетрин тек тад постати право рушилачко гориво за даље ремећење структура, пре него што и Хитклиф, као део некадашњег дублета најзад не осети неку врсту помирености са друштвеним устројством. Гарднерова (2011) у Хитклифовој промени на крају романа види знаке друштвене обнове. У својеврсном жртвујућем чину, у очекивању смрти, он бива опран од стране кише, његово лице умивено, постеља натоплена водом, иста она која је у Локвудовом сну натоплена крвљу. Ово наликује спирању греха, успешном прању крвавих лејдимагбетовских руку тик пред физичко ишчезнуће, док је Кетрин тек после жртвовања попримила израз анђеоског мира. То је још један доказ да је жртвовање Кетрин друштвено неопходно, да би пулени викторијанских вредности успоставили сопствену равнотежу и колико-толико равнотежу микрокосмоса свог дома, а да Хитклифова смрт и помиреност са немогућношћу даљег ремећења структура, чему је посветио сваки свој тренутак на овом свету, природно следи као доказ узалудности борбе против њих. Међутим, ни та узалудност није баш сасвим узалудна, нити су те структуре и категорије тако чврсте као у време узлета Кетрин и Хитклифа, а нарочито нису актери друге генерације једнако непоколебљиви или једнако пасивни као они из генерације пре њих.

Дакле, променило се све: Кетрин и Хитклиф као претња друштвеној равнотежи уклоњени су, Едгар је нестао некако конвенционално, како је и покушавао да живи. Нова генерација прећи ће тегобан пут, али ће научити да прихвати конвенције тако да их оне не утамниче, истовремено прилагођавајући своју праву природу друштвеним приликама. Жираровско жртвовање неће бити потребно.

Nataša Gojković

CATHERINE AND EDGAR LINTON: AN UNSUCCESSFUL ATTEMPT OF TAMING OF THE SHREW

Summary. According to René Girard's theory, mimetic desire refers to a situation in which an individual abandons his/her actual desires to mime the desires of another. Therefore, the target of the desire is the *object*, the initial desirer is the *model* and the *subject* the one that desires the *object* because the *model* does so. Such situation inevitably causes tensions, jealousy and violence. The subject-model-object triangle has been applied in this paper to *Wuthering Heights*' Catherine-Edgar-Heathcliff's emotional triangle, the *model* being the Victorian society as a whole, individualized and embodied in Edgar, the *object* being the Victorian image of a woman, a mother and a wife – the *Angel in the House*, as well as accompanying social status, gentility and luxury conceived as prerogatives, and lastly the *subject* being Catherine who substitutes her actual desires for those of the society. The process that is inseparable from and parallel with the mimetic crisis is the process of blurring the distinctions between the individuals such as the difference between male and female gender and the difference between Self and Other, which are the most fundamental of all distinctions in the Victorian classification system. The paper examines the role of each of the novel's three main characters in the mechanism of mimetic desire, Catherine's role in the forming of *monstrous doubles* and the final result of the mimetic mechanism – the sacrificial crisis.

Key words: Wuthering Heights, mimetic desire, sacrificial crisis, Self, Other

ЛИТЕРАТУРА

- Бронте, Е. (1967). *Оркански висови*. Београд: Народна књига.
- Chase, R. (1947). The Brontës: A Centennial Observance. *The Kenyon Review* (4): 487-506.
- Cominos, Peter T. (1972). Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict. *Suffer and be Still: Women in the Victorian Age*. Ur. Martha Vicinus. Bloomington: Indiana University Press.
- Gardner, L. (2011). *The Expendable Victorian: A Girardian Approach to Female Sacrifice in the 19th Century British Novel* (M.A. Thesis). Central Michigan University. Преузето са: <http://condor.cmich.edu/cdm/ref/collection/p1610-01coll1/id/3427> 18.8.2014.
- Gilbert, S. and Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gorham, D. (2012). *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. New York: Routledge.
- Koljević, S. (1988). *Hirovi romana*. Sarajevo: Svjetlost.
- Oats, J. C. (1983). The Magnanimity of Wuthering Heights. *The Profane Art*. Preuzeto sa: <http://www.usfca.edu/jco/magnanimityofwutheringheights/> 18.8.2014.
- Петковић Гордић, В. (2007). *На женском континенту*. Нови Сад: Дневник.
- Rubinow Gorsky, S. (1999). "I'll Cry Myself Sick": Illness in Wuthering Heights. *Literature and Medicine* 18.2: 173-191.
- Жирар, Р. (1990). *Насиље и светио*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Зоран Пауновић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Ивана Ђурић Пауновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ИЗГНАНСТВО И ИНТЕРТЕКСТ: ЏЕЈМС ЏОЈС КАО ЈУНАК РОМАНА СЕВЕРНИ ЗИД ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА

Апстракт. Интертекстуалност као критички приступ који је усредсређен на анализу списатељског поступка с једне стране, и читаочевог удела у производњи значења текста с друге, омогућује да се, кроз праћење утицаја, уоче и осветле они слојеви значења који настају у садејству текстова, или Калерових „дискурских корпуса“. У роману Драгана Великића *Северни зид*, увођењем лика Џејмса Џојса као једног од главних протагониста романа интертекстуалност је остварена на различитим нивоима и у различитим видовима као што су паралелне линије радње, постављене у две временске равни. Премда раздвојена периодом од неколико деценија, два на први поглед неповезана фабуларна тока симболички су и смисаоно обједињени управо ликом Џејмса Џојса, који у једној линији радње постоји и дела као активни лик, а у другој као духовни оријентир главне јунакиње, с којом га повезује пре свега сродна, изгнаничка егзистенција. На тај начин тема егзила, односно стање изгнанства, постаје доминатно, свепрожимајуће везивно ткиво двеју наративних нити Великићевог романа; тиме се отвара и неслућено велики дискурзивни простор, а с њим и новонастало поље значења и могућих критичких

* zdraunovic@gmail.com; рад је написан у оквиру пројекта „Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности: преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација“ Матице српске.

интерпретација овог, понајвише захваљујући интертексту и текстовима с којима он ступа у дијалог, изузетно слојевитог романа.

Кључне речи: интертекстуалност, Великић, Џојс, дискурзивни простор, егзил.

У свом подстицајном полемичком тексту, „Претпоставка и интертекстуалност“ (“Presupposition and Intertextuality”), Џонатан Калер (Culler, 1976) недвосмислено указује на сложеност концепта интертекстуалности, као ина отпор који појам интертекстуалног простора (са својим кодовима и конвенцијама) пружа приликом покушаја дефинисања. Дотичући се слабих тачака које уочава у разматрањима интертекстуалности у радовима родоначелнице појма, Јулије Кристеве¹, те Харолда Блума који се у својој књизи *A Map of Misreading* (Bloom, 1975) практично одваја од струје француских теоретичара, Калер закључује да је приликом интертекстуалних изучавања погрешно у фокус поставити само однос који текст успоставља према свом архи-тексту. Преко одређених аналогича из поља лингвистике он се залаже за једну врсту динамизма код читања и тумачења да би се тиме, поред солидних интерпретативних критеријума (чији је недостатак уједно најкрупнија замерка Кристеве)), достигла неопходна валидност која, како сматра Калер, у интертекстуалним тумачењима изостаје. Укратко, он свој поступак сумира као „употребу једног дискурсног корпуса у другом, у покушају да се ослободи одређена енергија“² (Culler, 1976:1396). У овој Калеровој раној критичкој рецепцији појма, апликативност поступка поставља секао примарна, док се међузависна вертикала аутор-текст-читалац оставља по страни. Њен тренутак доћи ће нешто касније у радовима Барта, Ека, Рикера и Рифатера који први прави јасан заокрет ка рецепционистичкој критици.

Степени интертекстуалног дејства и модуси интертекстуалног писања могу бити многобројни и разнородни, те могу полазити од овлашног „наклона“ према другом тексту, преко преузимања и реконтекстуализација мотива, ликова, различитих наративних елемената, идиома чије порекло лежи у другом тексту који тиме постаје својеврсни „извор зрачења“, до одређених пара-биографских жанрова, рецимо, који оперишу на више интертекстуалних равни. (Поступци које Питер Акројд примењује у *Последњем њесшаменју*

¹ Једно од најпотпунијих одређења појма интертекстуалности, као и анализу његове историје и поетике код нас, нуди студија Марка Јувана, *Инијерџекстиуалности* из 2013. (Нови Сад: Академска књига, превод Бојана Стојановић-Пантовић). Развијање идеје и поступка, од Кристеве и Барта надаље, представљени су у њој у потпуности, док поменути Калеров текст, који је заправо рана критика интертекстуалности, нуди одређене појмове релевантне за њено сагледавање у овом раду.

² Изворно, на енглеском: “the bring to bear of one body of discourse on another in an effort to release an energy”.

Оскара Вајлда, Кундера у *Бесмртности*, за лик Гетеа, или Вуле Журић у *Републици Ђојић* са доследно пренетим, не само елементима из Ђопићевих дела, већ језиком који следи Ђопићев до границе пародије, само су неки од примера интензитета интертекстуалних поступака у делима у којима су „стварни“ писци главни протагонисти.) Питање свесности интертекстуалног маневра писца из перспективе читалаца, са собом повлачи и оно које се тиче дубине значења књижевног текста. Да ли је труд аутора узалудан ако читаоцу ове врсте веза промакну; да ли је читалац на великом губитку ако није у стању да препозна оно што је требало за што целовитије тумачење текста, а самим тим, ако не зна шта је требало да уочи, како и да буде свестан губитка? Ослобађање енергије које Калер помиње, с читаачевог краја терена могло би да буде и сасвим неприметно. Покушај разрешења оваквих и сличних дилема представља и овај рад који се бави ишчитавањем Великићевог романа који архи-текст налази у лику Џејмса Џојса, чија општа препознатљивост у оквирима књижевног света може пре да пробуди сумњу у могуће херменеутичке импликације него олакшање због очигледности референци.

Интертекстуалне везе ретко су једноструке. Оне се, у складу с бартовским ставом о немогућности постојања изван бесконачног текста, по правили гранају у различитим правцима да би се у неком тренутку, неретко и на самом крају, поново окупиле у једном чворишту, оном у које је уткан и основни смисао текста. У роману *Северни зид* (1995), такво ширење интертекстуалних референци и смисаоних слојева наговештено је већ епиграфом романа: *Свака душа може бити тивоја, ако наслутиши њена таласања*, речи су Владимира Набокова, писца који и хронолошки и суштински представља својеврсну спону између Џејмса Џојса и Драгана Великића. Изгнанство је тема која обједињује ову тројицу писаца, изгнанство као физичко стање измештености из отаџбине, али и као стање свести, као носталгија којој нема лека, јер не постоји земља у коју би се могли вратити. Таква веза постоји и на плану биографских чињеница: Џојс сања Ирску, која је после Првог светског рата престала да постоји онаква каквом ју је он памтио; Набоков настоји да у сећањима и исписаним редовима оживи Русију каква је била пре Октобарске револуције, због које је из ње отишао да се никад више не врати; Великић заједно са својим ликовима покушава да зацели свежу рану која је остала након нестанка земље у којој су рођени.

Тачније, земаља: главни јунаци романа *Северни зид* доспели су у Беч с различитих страна, и из различитих епоха. Роман има две линије радње, савремену, која прати животне путање два брачна пара (Олге и Андреја, односно Рите и Тибора), који су се стицајем историјских околности обрели у Бечу, и у прошлост постављену наративну нит приче о пулским, односно

тршћанским данима Џејмса Џојса и супруге му Норе, у првим годинама њиховог својевољно одабраног изгнанства. Повезује их, формално, лик Ритине баке Марте, која на почетку романа умире у стоседмој години, с последњим мислима упућеним Џојсу, кога је познавала. Оне дубље, суштинске смисаоне везе између два временска плана радње, многоструке су, и великим делом интертекстуалне по својој природи.

Те везе добијају своје обриси и пре но што Џојс ступи у роман као један од његових главних јунака – прецизније, главни јунак оне линије радње која се одиграва у прошлости. Обриси су, наравно, јаснији за оне који су упознати с Џојсовим стваралаштвом, а понекад су тако суптилни да су видљиви само истински добрим познаваоцима његових дела. Тако је, на пример, Џојсова појава у роману најављена на начин сличан оном којим он у *Уликсу* најављује појаву Леополда Блума: тамо Стивен Дедалус у првој епизоди прича о томе како је сањао црног пантера, и тиме наговештава појаву у црно одевеног Леополда Блума. На сличан начин, и то у вишеструкој интертекстуалној референци, најављен је у *Северном зигу* Џојс као протагониста романа: наиме, на сахрани Марте Копеанс, Тибор погледом тражи лик човека кога је у свом пророчанству заснованом на гледању у карте споменуо његов сусед, Рус: *Особа коју је најавио Рус из Ташкентиа можда је сћајала у близини гробнице*. (Великић, 1995:14). А то подсећа не само на поменуту припрему појаве Леополда Блума, већ и на сцену из пете епизоде *Уликса*, у којој се исти тај Блум на гробљу, на сахрани свог познаника Падија Дингама, пита ко је тајанствени човек у кишном мантилу који стоји поред нетом затрпаног гроба. У *Уликсу* одговора на то питање нема; у *Северном зигу*, одговор би могао гласити: Џејмс Џојс, односно његова сен.

Сен ће се материјализовати у Шестом поглављу, али тек након што на крају Петог послужи и као спона између двоје главних јунака презента романа. На излету у Трст, Олга показује Андреју зграду школе Берлиц: *У тој школи је почетином века енглески језик предавао Џејмс Џојс, рекла је Олиа, уводећи Андреја у свој свет*. (Великић, 1995:21) Тако Џојс најпре оживљава у садашњости романа, а тек потом у оном његовом делу који је смештен у прошлост. И то без имена, као *младић на њалуби, ојрнућ дуљачком, црном њелерином, која је његовој њојави давала нешто од сћиројости језуитије* (Великић, 1995:21). Пелерина је нека врста замене за кишни мантил тајанственог незнанца из *Уликса*, док је алузија на језуитизам подсећање на Џојсово школовање у језуитском колеџу, од шесте до једанаесте године живота. Тиме Великић у исту раван поставља литерарну и стварну чињеницу, при чему ову другу истовремено литераризује (уметност надјачава стварност) и претвара је у дескриптивни детаљ. Одмах потом, следи нова интертекстуална референца: неименовани младић изговара, без икаквог видљивог повода, реч

Голубарник, чиме не само да подсећа на елиптичне унутрашње монологе Стивена Дедалуса, већ и упућује на причу „Сусрет“ из збирке *Даблинци*. У тој причи, кућа названа „Голубарник“ мистични је циљ једне дечачке пустоловине, а посредством хришћанске симболике голуба као Светог духа, истовремено и знамење духовне авантуре потпуне посвећености вери.

У сличном преплитању литературе и стварности, Нора је *девојка кесћењасће косе* (1995:21), из Голвеја, на западној обали Ирске; а двоје младих Ираца у пулској луци треба да сачека Алмидано Артифони, лик из *Уликса*, чије име Џојс јесте позајмио од директора школе Берлиц у Трсту, али је сам лик изградио по узору на Чарлса Геџија.³ Стога се за Артифонија може рећи да је двоструко литерарни лик: преузет као фикционални јунак саграђен по узору на стварну личност, он у *Северном зиду* бива додатно фикционализован. Његов пример, уз то, указује и на једну од особености интертекстуалности у овом роману: преплитање и прожимање стварносних и литерарних чињеница, као и деловање једних на друге, у оба правца.

Прва карактерна одлика *младића на њалуби* назначена је у опису његове појаве релативно касно, и прилично ненаметљиво: *Младић је нервозно корачао њолујразним собама и њушио*. (1995:22) Али је интертекстуална карактеризација знатно мање дискретна: Џојс је „Дедалусов двојник“ (Киш, *Гробница*, 21), а Великић то истиче фином приповедачком мимикријом, у којој ток свести још неименованог *младића* непогрешиво подсећа на унутрашње монологе Стивена Дедалуса – више на оне из *Уликса*, него на оне из *Порџреџа уметника у младости*. Великић се, наравно, опредељује за Стивена из *Уликса*, уместо за оног из *Порџреџа*, због тога што је овај први вршњак Џејмса Џојса из романа *Северни зид*, па стога његове особине треба пренети на фиктивног Џојса: такав трансфер у овом случају олакшан је чињеницом да су обојица књижевни ликови, те се идентификација одвија искључиво на литерарном плану, без наметљивог уплива стварности. Стварност се не меша ни у слику из реминисценције с почетка путовања младог пара: *Младић и девојка са њалубе вайорџа іледају брод који ће ње вечери кренути њуџ Арјенџине*. (1995:23) То би могао бити, то јесте брод из приповетке „Ивлин“ (*Даблинци*), којим превртљиви изабраник главне јунакиње одлази заувек, пут Буенос Аиреса. Осим тога, на прамцу суседног брода исписана је реч „Гибралтар“, што је чита референца на домовину Моли Блум (*Уликс*). Надаље, већ прве ноћи у Пули, у *сџану на џрећем сџраџу у Виџ Ђулиџи број два* (1995:24), млади Ирац замислио је *џричу о уснулом људском мозџу, џричу коју ће зайисаџи џред крај свој живоџа*. (1995:24) Та је прича *Финеџаново бдење*, а Јунак

³ Видети Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1959, стр. 60. *passim*.

Стивен чије име следећег јутра младић изговара наглас, јунак је прве, одбачене и највећим делом уништене верзије *Поришреџа уметника у младости*. Двоје младих Ираца допутовали су у Пулу с почетка двадесетог века (прецизније, из октобра 1904. године), али и у имагинарни свет Џејмса Џојса, који, и сасвим бартовски, не постоји другачије осим у својим делима.

Тачније, у њима постоји понајвише и најпотпуније. Али постоји и као протагониста *Северној зида*, чији идентитет откривамо донекле као у детективском роману, од једне до друге референце, при чему свака наредна, колико год била посредна, додатно изоштрава његов задуго безимени лик, попут сећања на непријатну авантуру коју су имали *њејов млађи браћ* *Сјанислав* и он, у време *док је још био ђак Белведер Колеца* (1995:25) – авантуру литерарно уобличену и овековечену у већ поменутој причи „Сусрет“, у *Даблинцима*, ону због које се Голубарник појављује као лајтмотив и у Џојсовој прози и у Великићевом роману.

Док полако, детаљ по детаљ, гради лик Џејмса Џојса, Великић напореда настоји да успостави његову све чвршћу везу са савременом линијом радње. Читалац, тако, поред осталог сазнаје и то да се Олгин магистарски рад бавио димензијама времена у *Уликсу*; кроз сећање јој пролази ујак Павле, који јој је једном приликом рекао: *И ја сам једном био Џејмс Џојс* (као жиголо, у раним данима изгнанства, добио је бизаран задатак да зарад наклоности једне старије даме „буде“ Џејмс Џојс. Дама га је – да ли је то Марта Копеанс – ослобавала са „професоре“, или, присније, Џиме). Ту су и суптилније нити интертекстуалне повезаности: Олгино „путовање“ бечким улицама веома је налик даблинским лутањима протагониста *Уликса*. Великић и то путовање дочарава мимикријом Џојсовог стила:

Возило се звонећи сјурило сјурмином Принц Еуџен улице све до Шварценбергилаца, онда Риниом поред велелејних коцкастих зграда Историјској и природословној музеја, Парламентна, Рајихауса, Бурјиеаишра, и зајим бесконачном Порцеланијасе... Олија је сишла на последњој сјаници у Бетховенјану и прошећала њарком поред љрамвајске окрејнице, удахнула мирис њериферије и враћила се на Весибанхоф линијом 6, метироом шћо лебди коридором у равни грујој и шрећеј сјраија зграда на Гиршлу. (1995:42)

Још је убедљивије, и уметнички вредније, подражавање Џојсове карактеристичне синестезије:

Ходала је поред шези с воћем и љоврћем, заљедала сјаклене вишћрине с коцкама бујарској, шурској и јрчкој сира, њушкала ојромне љосуде са маслинама. На Нашмаркћу је живео један груји Беч, јусћ и омалљив као зачини Оријентна. У усћима је осећала лејљив шрај урми, у слуху мукле речи истјочњачких језика. (1995:50)

Много значајније од најсуптилнијих формалних детаља, међутим, јесте веома слично стање свести протагонисте из прошлости и јунакиње из садашњости. То стање изазвано је сличним околностима: обоје су изгнаници, и то по сопственом (истина, у великој мери принудном) избору; обоје су се обрели у туђем свету, који им је још више туђ због тога што ни свет из кога су отишли нису доживљавали као свој: онај ко је постојбину напустио с осећањима страха и гађења, нема права на носталгију. Бар не на носталгију у њеном конвенционално схваћеном виду, као чежњу за остављеном родном грудом. Носталгија од које болују ликови у роману *Северни зид* носталгија је за местом кога нема, за неком земљом налик на ону коју су напустили, али бољом но што је ова икада била. Од ње болују и Џим и Олга, не налазећи у својим новим окружењима никакву радост осим оне коју им пружају сећања. У неком другом времену све би *и*мо били доживљаји, размишља Олга (1995: 31). У овом, изгнаничком времену које без успеха покушава да тече унатраг, све што им се догађа, као да се догађа неком другом: они су, и за себе саме, фиктивни ликови у сопственим животима.

Џим ни на трећини романа још нема име, али се сећа детаља који су одредили његов живот и који га све прецизније идентификују: честих селидби осиромашене породице у време његовог детињства, који су му рано усадили осећај бескућништва, и сусрета са женом која ће од првог дана постати и заувек остати његов једини дом: *Дозвао је оно јунско љојодне када је враћајући се с часа љевања уледао у Насау улици девојку кесћењастије косе, не-обично љоносној хода.* (1995:30) (Писац се овде, и другде, понајвише ослања на чувену и веома цењену Џојсову биографију из пера Ричарда Елмана.) То је, дабоме, Нора.

Нора којој ће то име, као и Џејмсу његово, коначно бити подарено тек на почетку Једанаестог поглавља романа: *Џејмс и Нора (и*ако су се звали *млади Даблинци) оиет*и у *и*раи^ињи носача *крећу љулским улицама...* (45). Тада ликови добијају имена, а писац ликове. Јер, тек од тог тренутка надаље почиње истинско дописивање, измаштавање, стварање ликова; до тада, то је у највећој мери Елманов Џојс, утемељен и изграђен превасходно на непорецивим и врло познатим биографским чињеницама – од једанаестог поглавља надаље, то је Џејмс Џојс Драгана Великића, кога мучи зубобоља и страх од посете зубару, на пример. Но то је истовремено, и даље, „интертекстуални“ Џојс – *У њему је хиљаду љасова* (1995:45); за секретарицу школе у којој ради, он каже: *Она је жена која чека брод* (1995:45), најављујући трансформацију те жене, Амалије Глобочник, његове познанице из стварног живота, у Ивлин из истоимене приповетке.

Великић воли да се поиграва претпоставкама о томе колико је тога из пулских и тршћанских искустава послужило као надахнуће и/или грађа за

дела која су настајала у том периоду (*Даблинци*, нешто мање *Портрети*) и касније (*Уликс* и *Финејан*). Ту је чак и алузија на збирку поезије, тада у настајању, алузија у којој њен наслов, *Камерна музика*, добија двоструко значење које је враголасти песник имао на уму, а које се у преводу на наш језик неминовно губи.⁴ Потпуно фиктивни ликови, и они (делимично) засновани на стварним личностима, сада се знатно слободније преплићу у причи о јунаку који их, истовремено стваран и фиктиван, успешно обједињује: ту су *Ханс Којеанс са сујрујом Марјом*, али и *персијски официр Миклош Хорњи* (1995:46). И ту је, пре свега и пре свих, онај самостворени Џејмс Џојс каквог знамо из његових дела: нема стварности, и нема живота изван литературе, нарочито ако је реч о животу потпуно посвећеном литератури. Зато Џојс у *Северном зиду* размишља као Стивен Дедалус: *Ријом таласа љутовао је Континентом одабравши радије добровољно изнанастиво нећо да служи ономе у шта више не верује, звало се то дом, отаџбина или црква* (1995:47). Овде Великић, парафразом чувене манифестне изјаве из *Портрета*, поистовећује седамнаестогодишњег Стивена Дедалуса из тог романа, са својим двадесетдогодишњим Џојсом: ово сажимање времена некако је очекивано и природно у таквој, унакрсној интертекстуалности, у којој живот непрестано постаје литература, а литература – живот.

Даљим развијањем приче, то постаје све очигледније, при чему и пишчева вештина у стварању интертекстуалног пастиша (или добронамерног фалсификата) Џојсовог приповедања постаје све упечатљивија. Тако на почетку деветнаестог поглавља поново сусрећемо Стивена Дедалуса, у одломку који по свему делује као изгубљени, па поново пронађени одељак *Уликса*, одломку тако успелом да га вреди навести у целини:

Из ноћи Џејмсовој ђамћења издвојио се њас старој Пајрици, биолоја из Тринитија. – Ноћни ловац, сјрих алуцо, крије у ујироби мајацин и када избаџи дневни избљувак...

*О, да, то је њејов њас, њихо је изјоворио Џејмс. – Сјари Пајрик у Пули, несварени оброк ђабљивице. Чијава археолоја је у мени, насјавио је њасније Џејмс и махнуо у ђравцу зида одакле се хуком јављао ђук. – Пјишо лешинарко, чувару урни, зашјишнику мачева и ојледала. *Athene postea*. Свако носи свој избљувак расквашен ајсиниом, воњ неојране њосјељине и ножице слејљене у јрчу љубави. Кад бих мојао ишјусишњи њисандо свих ормана и кревејских конструиџија које сам до сада нанизао. (1995:66)⁵*

⁴ *Chamber* јесте именички придев који означава камерну музику, али је и именица која означава ноћну посуду, чију је специфичну музику Џојс такође имао на уму приликом давања наслова својој збирци.

⁵ Занимљиво је упоредити овај одломак с неким од пасажа унутрашњег монолога Стивена Дедалуса у *Улику*, на пример: *Врећа мртвачкој задаха најтаја се у сланој водурини. Дрхтурење кленова, ујојених од сунђерасјих њосласиџица, свејлуца кроз љукојине на за-*

У Двадесет првом поглављу, интертекстуалност добија још један вид: на обали Јадранског мора, Џојс је учесник или пре посматрач призора који ће више од десет година касније бити премештен из истарског у даблински залив. Случајан сусрет, и неми контакт издалека с непознатом младом женом која с двома пријатељицама и групом мале деце ужива на фебруарском сунцу окончава се, кад млада жена крене кући, болном Џојсовом спознајом чињенице да жена храмље. Сасвим сличан сусрет Леополда Блума с Гerti Макдауел у *Уликсу* (13. епизода, „Наусикаја“), окончава се на сасвим сличан начин: жена на измаку младости, у чијој је телесној привлачности до пре неколико тренутака воајерски грешно уживао, удаљава се храмљући, остављајући га збуњеног и испуњеног осећајем нелагоде. Но док је у *Уликсу* помало патетична дирљивост ове епизоде гротескно извитоперена Блумовим самозадовољавањем, у *Северном зиду* таквог депатетизовања нема: преовладава поетична димензија призора, која у први план истиче сетну, меланхоличну црту Џојсовог карактера.

Истарска обала оживљава, дакле, у *Уликсу*, а Џејмс Џојс у *Северном зиду*. У другом делу романа, то је већ пунокрвни књижевни лик, с тананим емоцијама, големим недоумицама, и узвишеним уметничким стремљењима. Његова супруга је трудна, и тај податак додатно учвршћује везу с причом из савременог Беча, у којој је Олга неочекивано (јер, била је све сигурнија да је то немогуће) такође у другом стању. Док две младе жене у двома епохама ишчекују рађање свог првог детета, истовремено се окончава процес рађања Џејмса Џојса као потпуно и неопозиво зрелог уметника. Поткрај тог процеса, чини се као да све што он чини и говори, постаје исходиште или макар наговештај нечега у његовим потоњим делима: међу такве наговештаје спада, на пример, његово занимање за новинске огласе (1995:94) (Блум је рекламни агент), као и његова алузија на сиров кромпир у цецу (1995:115) (Блум носи у цецу сиров кромпир, амајлију коју му је даровала мајка), као и размишљање о Ирвикеру, који је имао моћ... *да уђе у њу* (1995:126) (Ирвикер је лик из *Финејановој бдењи*). Њејов јунак је – каже приповедач у роману *Северни зид* – *већ кренуо из мађарске равнице, као-цветици њрах. Дие Блумен, Вирај, Ил Фиоре, Блоом. Он све сигурније корача према стјаници Норџ Вол*. (1995:134)

Јунак је, дакле, кренуо – остало је још само да се две приче споје. Коначно сливање двеју наративних нити у једну одиграће се, како је од почетка било наговештено, у лику Марте Копеанс. Која је познавала Џима, и волела

койчаном шлицу њејових њанијалона. Бој њосијаје човек њосијаје риба њосијаје дивља јуска њосијаје њланина. Дах мрјивих ја жив удишем, ходим њо мрјивој њрашини, њрождирем мокраћне изнујрице свих мрјивих. Укочен, извучен њреко њрамца, он одише задахом свој зеленој њроба, њубаве му ноздрве фркћу њрема сунцу. (Џојс, 2003: 64).

га толико да га је десет година након његове смрти оживела, у бечком хотелу „Венеција“, у лику безименог жигола, српског емигранта Павла, Олгиног одбеглог ујака. Павле је, дакле, тај који повезује Олгу и Риту, Андреја и Тибора, а све њих заједно с Џејмсом Џојсом. Нико од њих није ништа мање, али ни више стваран, од Нориног побаченог детета, из њеног тела премештеног у свест њеног супруга: *Дух Ирвикера дисао је још две деценије у свесџи Џејмса Џојса, све док љреџочен у музику речи не уџасне заједно са својим љтворцем у љред-вечерје још једној светџској раџи*. (1995:157) Свако гашење, међутим, само је привремени нестанак: искра новог настанка понекад зна да се упали потпуно неочекивано; за Џејмса Џојса, она гори у роману *Северни зиг*. Њен пламен аутор романа на самом крају распирује наглашено џојсовским завршним реченицама:

*Пауни шуџиџе раџиреним реџовима. Под хумкама диџу мрџиви.
Плове бродови љрема оџвореном мору.
Сијају цеви џојова у џиџиџим џоџима. Светџлосџи као расџукли нар љламџиџи
над љробџима.
Пуџиују злаџиџи канделабри у царске љрадове. Неосликани сводови божџиџ
куџа влажних од молиџиви.
Оџа снева. Прамен џеној сна љровлачи се љуџиџим љџкањем љовесџиџи*. (1995:159)

Богатство интертекстуалних референци у природи је постмодернистичког израза. Уз свест о томе да је све већ испричано, написано и прочитано, иде и спознаја о новим контекстима, оквирима и визурама. Такође, у пуно пута поновљеној реченици, и чувеној парафрази, која каже да ниједан текст није острво које стоји само за себе (Chandler, 2002:201), „преливање“ значења ће увек тежити генерисању новог текста. У најсавременијем од свих светова окованом у посредованој стварности и спознатом преко посредованих искустава, оно што, без обзира на све филтере остаје изворно и непосредно јесте чин писања, импулс за тај чин и, с њим заједно, чин читања. И можда је управо то претпоставка извора ослобађања енергије, како је Калер назива, јер у новонасталом дискурзивном простору који творе интертекст и текстови с којима ступа у дијалог, настаће значења која ће омогућити даљу продукцију других текстова и нових дискурзивних простора. И као средство списатељске праксе, и као метод тумачења, интертекстуалност представља подручје динамизма услед непрекидног (свесног или несвесног, назначеног или неозначеног) ступања у дијалог. Такав дијалог, с написаним али и ненаписаним делима Џејмса Џојса, као и с његовом фикционализованом животном повешћу, одвија се у роману *Северни зиг* Драгана Великића. Висок уметнички домет тог сучељавања нови је убедљив доказ ширине креативног потенцијала проистеклог из синергије различитих видова интертекстуалности.

Zoran Paunović
Ivana Đurić Paunović

INTERTEXT AND EXILE: JAMES JOYCE AS A PROTAGONIST IN DRAGAN VELIKIĆ'S NOVEL SEVERNI ZID

Summary. The paper entitled "Intertext and Exile: James Joyce as a protagonist in Dragan Velikić's novel *Severni zid*" explores the dynamism of textual relations between the novel as an intertext and the works of James Joyce (*Ulysses*, *A Portrait of an Artist as a Young Man*, *Finnegans Wake*, *Chamber Music*) as well as his biographical material. With a starting point in the idea of a shared topography of the Adriatic coast, namely that of the towns of Pula and Trieste, that Joyce and other characters in Velikić's novel inhabit in different epochs, the author composes a narrative whose plot lines and temporal levels would eventually come close together, materialised in a character of Marta Kopeans. What would scholarly and ardent readers gain in exchange for their competent reading? Among other things, a pleasure of discovery of a meaning pushing ahead through an enigmatic thicket of citations; a creative energy both spent and gained, not only on the author's part, but on the reader's as well; and a chance to find themselves in a "real" world, with "real" characters who imagine their lives in exile. Through a close reading of the juxtaposed texts, with the detection of particular idiom, or details that create the atmosphere, the setting or some uncanny resemblance between the texts, the dissemination of meaning is not only obvious but quite inevitable. The state of exile is thus common for both, the novel's protagonists and the text deprived of stability in meaning.

Key words. Joyce, Velikić, intertextuality, discursive space, exile.

ЛИТЕРАТУРА

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge.
 Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
 Culler, J. (1976). "Presupposition and Intertextuality". *MLN* Vol. 91, No. 6, *Comparative Literature*. str. 1380-1396.
 Џојс, Џ. (1984). *Поришреји уметника у младости*. Београд: Рад. (превод Петар Ђурчија)
 Џојс, Џ. (2003). *Уликс*. Београд: Геопоетика. (превод Зоран Пауновић)
 Џојс, Џ. (1992). *Даблинци*. Београд: Нолит. (превод Ђорђе Кривокапић)
 Јуван, М. (2013). *Инјертекстуалност*. Нови Сад: Академска књига. (превод Бојана Стојановић-Пантовић).
 Киш, Д. (1977). *Гробница за Бориса Давидовича*. Београд: Бигз.
 Великић, Д. (1995). *Северни зид*. Београд: Стубови културе.
 Vidan, I. (1995). *Engleski intertekst u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Александра Вукотић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ДОН ДЕЛИЛО И ЛОГИКА ЗАВЕРЕ

Апстракт: Слободним преплитањем званичне историографије, теорије завере и фикције савремени роман преиспитује структуру званичних историографских извештаја и посматра их као производ имажинације, наглашавајући процес фабулирања у наративном приказу прошлости. Наративистичке теорије које историографски заплет изједначавају са фиктивним, пак, добијају неочекивани обрт у поетици савременог америчког писца Дона ДеЛила, посебно у романима *Vaia* и *Подземље*, где се заплет посматра као завера, тајни план који је уткан у природу сваког наратива, како фиктивног тако и историјског, и који из маште аутора као завереника „цури“ у стварност и тако добија своје облике. Судећи по ДеЛиловим романима, управо завера обликује сваки наратив иза ког се вазда крије интерес конспиратора, скривени план који у причу уноси дах мистерије коју ваља протумачити.

Кључне речи: ДеЛило, историја, заплет, завера.

Појам заплета, који Хејден Вајт (Hayden White) крајем двадесетог века из области књижевне теорије премешта у студијско поље историје, посебно је важан за разумевање историјског оквира у поетици савремених писаца са англофоног говорног подручја. Познато је да за Вајта заплет има централно место у сваком наративу, историјском ништа мање него у фиктивном. Наиме, историчар попут аутора романа испреда причу о прошлости бирајући „чињенице“ које сматра релевантним и правећи заплет који не мора нужно одговарати историјској истини. Као што је за Четмена (Seymour Chatman) прича апстрактан појам док се не представи наративно, а заплет услов постојања сваког наратива, тако је за Хејдена Вајта фабулирање поступак карактеристичан за сваки наратив, укључујући историју (Chatman, 1978: 37, 47; White, 1978: 82).

* anjamaric@gmail.com

Овим питањем се баве и романи Дона ДеЛила, једног од најзначајнијих и најутицајнијих писаца данашњице, чије је име постало синоним за савремене амерички роман. У ДеЛиловом стваралаштву историографско и имажинарно се непрестано преплићу, сугеришући неминовно прожимање ове две врсте дискурса. Ипак, чини се да сам аутор прихвата ову тезу са критичком дистанцом, испитујући у којој мери можемо говорити о процесима селекције и фабулирања у историографији а да не упаднемо у врзино коло релативизације, кружне аргументације и научног песимизма, те често користи пародију и иронију како би преиспитао улогу заплета у савременом тумачењу историје и одвећ текстуалном доживљају света. Кроз различите метафикционалне стратегије, огољавањем наративне структуре, Дон ДеЛило заправо пренаглашава и карикира улогу заплета у конструкцији приче, пажљивом анализом процеса његовог стварања.

Аутора, међутим, посебно заокупља вишезначност речи „заплет“ (енг. *plot*), која се са енглеског може превести и као „завера“, „тајни план“, те управо на том месту проналази инспирацију за сопствене наративне технике. Завера, а не заплет, судећи по ДеЛиловом опусу, обликује сваки наратив иза ког се вазда крије интерес конспиратора, скривени план који у причу уноси дах мистерије коју ваља протумачити. Зато се у ДеЛиловом роману фокус често премешта са самог заплета (завере) на његовог творца: заверу измаштавају „људи у малим собама, у изолацији,“ од писца и историчара до терористе, чије „тајне и грозничаве идеје“¹ мењају историјске токове.

Заплет или завера за ДеЛила тако постају важни елементи у механизму стварања значења како у фиктивном, тако и у историјском дискурсу, а ДеЛило њихов најочитији појавни облик препознаје у теоријама завере које окружују кључне догађаје у савременој америчкој историји, посебно убиство Џона Кенедија и теористички напад Једанаестог септембра. Међутим, за разлику од популарних политичких романа и трилера, као и романа алтернативне историје, у којима теорија завере представља централни део заплета, у романима Дона ДеЛила она има вишеструку функцију, те се може посматрати као метафора дискурса фикције и историографије, као елемент метафикције, пародија, али и као један од кључних елемената мистерије у роману. За Џона Маклуре (John McClure), на пример, управо теорија завере уноси атмосферу мистерије у ДеЛилове романе, и постаје својеврсна замена за религију: „Јер теорија завере објашњава свет, попут религије, тако што постулира постојање тајних сила које прожимају и трансцендирају сферу обичног живота“.²

¹ У оригиналу: “Men in small rooms, in isolation. ... Men in small rooms. Men reading and waiting, struggling with secret and feverish ideas.” (*Libra*, 196, 41).

² У оригиналу: “For conspiracy theory explains the world, as religion does, without elucidating it, by positing the existence of hidden forces which permeate and transcend the realm of ordinary life.” (McClure, 1991: 103).

У пострелигијском свету ДеЛиловог романа теорија завере постаје готово једина адекватна замена за мистични доживљај стварности, као вера у недокучиву вишу силу, људе из сенке који управљају животима других и прекрајају историју (*Ibid*). Теорија завере тако улази у поетику Дона ДеЛила као супротност историографији, контраисторија која проналази скривене везе и интересе у позадини званичних докумената и извештаја.

Још у ДеЛиловом роману *Running Dog* (1978),³ један лик каже: „Ово је доба завере... Доба конекција, веза и тајних савеза“,⁴ и ова идеја одјекује готово у сваком следећем ДеЛиловом роману, посебно у *Baïa* и *Подземљу* (*Libra*, 1988, *Underworld*, 1997), где представља везивно ткиво наративне структуре. Слободним, али суптилним преплитањем званичне историографије, теорије завере и фикције, ДеЛилови романи преиспитују структуру званичних историографских извештаја, и посматрају их као производ имажинације, односно као фикцију, доводећи на тај начин читаоца до упитаности над могућностима сагледавања истине у наративним представама стварности. Крајњи циљ ауторовог приступа, међутим, није да побуди сумњу у званичне извештаје (савремени човек је ионако одвећ скептичан), већ да опонаша доминантан дискурс времена и постави питање у којој мери нас савремена тумачења стварности и „осећај тајне манипулације историјом“⁵ приближавају, односно удаљују од истине.

У том смислу теорија завере у ДеЛиловом стваралаштву има посебну улогу у представљању параноичног духа времена. У роману *Baïa* такве теорије се јављају у облику непроверених гласина које са лакоћом продиру у историјски наратив, попут различитих планова за убиство Фидела Кастра: „Планирали су да отрују Кастрове цигаре... да пошаљу убице у Хавану, троваче, снајперисте, саботере... Покушавали су да направе шкољку која ће експлодирати кад оде да плива.“⁶ Наравно, вео мистичне прашине посебно окружује једну од најважнијих фигура у америчкој историји, Џона Кенедија: „Знаш да се овај Кенеди шетка са десет или петнаест људи који личе на њега. Знаш то?“⁷, али и његову трагичну смрт која након више од пола века наставља да инспирише теоретичаре завере који се баве мотивима атентата,

³ Naslov romana je ime časopisa za koji radi protagonistkinja Mol Robins.

⁴ У оригиналу: „This is the age of conspiracy...The age of connections, links, secret relationships“ (*Running Dog*, 111)

⁵ У оригиналу: „a sense of the secret manipulation of history.“ (DeLillo, 2006: vi)

⁶ У оригиналу: “They were planning to poison Castro’s cigars ... to send assassins to Havana, poisoners, snipers, saboteurs. ... They were devising a sea shell that would explode when he went swimming.“ (*Libra*, 21)

⁷ У оригиналу: “You know this Kennedy goes around with ten or fifteen people who look just like him. You know that?” (*Libra*, 141)

начином на који је изведен и разјашњен. ДеЛило у роману *Ваја* користи нека најчешће помињана алтертернативна тумачења атентата, попут теорија о броју атентатора и метака, и Освалдовој суштинској некомпетентности да обави тако важан задатак. На пример, у сцени атентата у *Ваји* видимо и другог атентатора, извесног Рејма, чији хитац погађа председника у главу, након што га је Освалдов само окрзнуо по врату. Освалд у том тренутку схвата да су његова три хица промашила мету, и размишља како је изигран:

Океј, погодио га је једном. Али га није убио. Чини му се да га је погодио у горњи део леђа или негде у подручју врата, не усмртивши га. Онда је промашио и погодио гувернера. Онда је потпуно промашио. То су околности за које они не знају. Јесу ли сигурни да је баш он био на прозору? Можда су ствари другачије него што мисле. Намештаљка.⁸

Док седи у Школском спремишту књига у Даласу, Освалд размишља како је преварен, мада читаоци унапред знају и за другог атентатора и Освалдову секундарну улогу у заплету. Двадесетак страница раније у роману посматрамо припадника парapolитичких снага Ти-Џеј Макија како анализира Освалдову улогу у завери и преокреће смер даљег развоја заплета уводећи другог атентатора у причу. Испрва замишљен као лажни атентат, заплет добија озбиљнији, суморнији тон реченицом „Ти-Џеј није веровао да ће Освалд погодити мету.“⁹ и претвара се у план убиства у коме ће Освалд послужити као „жртвено јагње“ и затворити конструкцију приче, а тиме и саму истрагу.

ДеЛило овај заплет унутар заплета креира према постојећим, безброј пута испричаним теоријама завере које покушавају да осветле позадину трагичног убиства Џона Кенедија, приказујући Америку друге половине двадесетог века као земљу којом управљају мрачне силе, а не званичне владајуће структуре попут Беле куће, која у *Ваји* представља сам „врх незнања“. То је земља којом владају људи из моралног подземља – Ти Џеј Маки и Вин Еверет су ликови изграђени по узору на Едгара Хувера, који у *Подземљу* „ради у полутами“ и „доноси људима пропаст“ (*Подземље*, 581) – док представници власти, министри, рачунају на то да ће бити „изоловани од знања“ као највеће опасности (*Libra*, 21-22). Роман дочарава и параноичан страх од левичарских покрета и комунизма, који би могли да изазову нереде у уре-

⁸ У оригиналу: “Okay, he shot him once. But he didn’t kill him. To the best of his knowledge he hit him in the upper back or somewhere in the neck area, nonfatally. Then he missed and hit the Governor. Then he missed completely. These are circumstances they don’t know about. Are they sure it was him in that window? It could be different than they think. A setup.” (*Libra*, 408)

⁹ У оригиналу: “T-Jay didn’t trust Oswald to make the shot.” (*Libra*, 386)

ђеном америчком систему: „Сва опасност је у Белој кући, од нуклеарног оружја надаље. Шта то он (Кенеди) смера са Кастром? Какав то тајни канал има у сарадњи са Совјетима?“¹⁰, а што је у роману наговештено као могући мотив за атентат на Џона Кенедија. ДеЛило у *Vaui* вешто илуструје време прислушкивања, полиграфа, потказивања и брижљивог похрањивања података о важним и потенцијално опасним личностима епохе, кроз приказе различитих представинка парapolитичких организација, који ће у роману *Подземље* бити обједињени у јединственој личности Џона Едгара Хувера.

Дакле, кроз Кенедијеву и Освалдову причу саздану од истина, полу-истина и гласина, ДеЛило илуструје доба завере и параноје у америчкој и светској историји, при чему се њихове приче протежу и кроз друге романе, сугеришући идеју о свеопштој повезаности и завери на глобалном нивоу. Важно је, међутим, истаћи да поменути „везе и тајне савезе“ ДеЛилови романи често проналазе и на веома баналним местима, као на пример, у понављању одређених бројева, имена и боја. У том смислу роман *Подземље*, који успоставља интратекстуалне и интертекстуалне везе између ликова и догађаја из најразличитијих сфера, како унутар тако и ван оквира ДеЛиловог опуса, свакако предњачи над осталим романима овог писца. Иако га Џон Дувал (John Duvall) описује као „Модернистичку потрагу Ника Шеја за изгубљеним временом“, ¹¹ *Подземље* је практично непрепричљив роман због мноштва заплета и подзаплета – од породичне приче протагонисте Ника Шеја, до појединачних прича Едгара Хувера, Ленија Бруса, уметнице Кларе Сакс и цртача графита Исмаела Муњоза, Тексашког убице са аутопута и њујоршких опатица, до породице Котера Мартина, дечака са којим почиње главни део заплета – потрага за бејзбол лоптицом. Сви ликови су, дакле, повезани у једном великом заплету који говори о путањи бејзбол лоптице којом је Томсон извео победнички хоумран на утакмици Џајантса и Доџерса октобра 1951. године. Лоптица, опет, представља метафору нуклеарног језгра и атомске бомбе,¹² чији се претећи облак надвија над читавом епохом друге половине двадесетог века коју роман амбициозно и успешно дочарава, и на тај начин представља везивну нит између ликова које прожима исти осећај параноје али и стрепња од коначног атомског удара. Осим скривених и очи-

¹⁰ У оригиналу: “All the danger is in the White House, from nuclear weapons on down. What’s he plotting with Castro? What kind of back channel does he have working with the Soviets?” (*Libra*, 68)

¹¹ У оригиналу: “*Underworld* records Nick Shay’s modernist search for lost time.” (Duvall, 2002: 25).

¹² У *Подземљу* колекционар Марвин Ланди каже: „А све је то занимљиво због тога што када су направили атомску бомбу, чујте ово, њено радиоактивно језгро направили су у величини лоптице за бејзбол.“ (176).

гледних веза између ликова и догађаја, у роману постоји и много тајних организација, о којима пише Патрик О’Донел (Patrick O’Donnell), наводећи између осталог „Џеп“, тајну организацију за производњу оружја за коју ради Ников брат Мет Шеј, и „Зид“, којим руководи Исмаел Муњоз, цртач графита (O’Donnell, 2008: 114). За О’Донела ове организације, као „подземља (ДеЛиловог) *Подземља*“, постоје као алтернативни свет у коме се као у огледалу догађаји дешавају паралелно са званичним историјским збивањима, и у коме као у сну на површину избијају патологије и страхови које обичан свет осећа док обавља свакодневне активности (*Ibid*: 115). Тај подземни, скривени свет заправо чини контраисторију, приче које су изостављене из званичних докумената, и ДеЛило посебно инсистира на њиховој важности кроз смислене и (наизглед) бесмислене везе које непрестано успоставља са историографијом.

Идеју о подземном, скривеном свету који крије дубљу истину од оне у појавној стварности ДеЛило јасно формулише још у роману *Baia* кроз слике подземне железнице, које ће касније разрадити у *Подземљу*. У уводном поглављу насловљеном „У Бронксу“ посматрамо Освалда како се вози њујоршким метроом од Бронкса до 42. улице, чиме је симболично означен његов долазак у само средиште историјских збивања. Док воз хрли кроз мрачне подземне пролазе, он стоји у првом вагону и размишља о тајанственој моћи подземља: „Није му се чинило необичним да метро крије много занимљивије ствари од познатог града изнад. Тамо напољу нема ничег важног, усред дана, што не може да пронађе у чистијем облику у овим тунелима испод улица.“¹³ Те занимљивије ствари и чистији облик истине управо су предмет романа *Baia*, у коме подземна железница постаје метафора контраисторије, тајне историје атентата. Подземна железница, односно сама идеја подземља, потом у ДеЛиловом истоименом роману постаје не само једна од централних метафора скривене историје, већ и главна нит која повезује разнородне ликове и догађаје чије се приче укрштају у дубинама подземља: у подземној железници, али и са друге стране закона и појавне стварности.

У свету ДеЛиливих романа, дакле, званична историографија је представљена као појавни облик дубљих, скривених интереса и тајни, које се најјасније преламају кроз лик Едгара Хувера у *Подземљу*, посебно у тренутку кад размишља о најважнијој и најопаснијој тајни у роману, о атомској бомби и „непријатељима“ из Азије „у дугим капутима и са крзненим капама“:

Какву ли то тајну историју они исписују? Постоји тајна саме бомбе и постоје тајне које бомба подстиче, ствари недокучиве чак и за самог Шефа

¹³ У оригиналу: „It did not seem odd to him that the subway held more compelling things than the famous city above. There was nothing important out there, in the broad afternoon, that he could not find in purer form in these tunnels beneath the streets.“ (*Libra*, 4)

– човека чије посвећено срце чува све погане тајне западног света – пошто је ту реч о причама које тек настају. То је оно што он зна, то да је дух те бомбе утиснут не само у њену физику честица и зрака већ и у прилике које она ствара за настајање нових тајни. (52)

За Едгара Хувера, човека који жели да проникне у срж сваке тајне пошто не може да поднесе неизвесност и необавештеност, она има готово магијску привлачност, „либидозну“ енергију (*Ibid*, 17), покретачку снагу, те има двоструку улогу, као поменути елемент мистерије коју тек треба протумачити, као и материјал за стварање нових прича, посебно оних које доприносе ширењу параноје. Ако овај одломак посматрамо кроз наочари метафикције, јасна је и двострука улога тајне у самом процесу грађења заплета. Тајна је утиснута у „физику честица и зрака“ не само бомбе, већ и сваког заплета зато што с једне стране представља средиште, дух сваке приче, док са друге стране доноси материјал за грађење нових прича и подзаплета, одређујући правац у ком се клупко одмотава. О важности тајне говори и Вин Еверет, још један творац завере и заплета у роману *Vaia*, када каже да у тајни постоји нешто „животворно“¹⁴ – тајна удише живот сваком заплету, док природа тајне одређује његов даљи ток.

У сложенем свету *Vaie* и *Подземља*, међутим, тајна није једини мистични елемент заплета. Смештајући дешавања у историјски контекст Хладног рата, ДеЛило и дословно преноси специфичну реторику ове епохе коју по мишљењу Томаса Хила Шоба (Thomas Hill Schaub) у романима, новинама, филмовима и музици карактеришу речи попут „унутрашњи непријатељ“, „завера“, „параноја“, али и „случај“, „судбина“ (Schaub, 2011: 69). Дон ДеЛило на овај начин најпре жели да дочара атмосферу параноје која је обележила овај период имитирајући доминантни дискурс времена, па се поменуте речи небројено пута понављају из романа у роман. Посебно важну улогу у одвијању заплета, односно завере, пак, има „случај“, сплет околности због ког се догађаји одвијају одређеним током, а који у ДеЛиловој поетици најпре подсећа на „злу коб“, тако да романи попут *Vaie* и *Подземља* заправо одају утисак да су управо ове необјашњиве силе које интервенишу између аутора и завере кључни елемент заплета историјског наратива. У роману *Vaia* ова замисао је експлицитније изражена, јер и сами ликови износе своја запажања о духу времена, симулирајући на тај начин улогу аутора. Један од таквих ликова је Волтер Вин Еверет, главни конспиратор атентата на Џона Кенедија и творац Освалдове судбине, који у више наврата у роману размишља о посебној логици коју носи сваки заплет, историјски и фиктивни:

¹⁴ У оригиналу: „There’s something vitalizing in a secret.” (*Libra*, 26).

Заплети носе сопствену логику. Заплети имају склоност да се крећу ка смртном исходу. Веровао је да је идеја смрти уткана у природу сваког заплета. Заплет приче ништа мање него заверу наоружаних људи. Што замршенији заплет приче, пре ће доћи до смрти. ... Предосећао је да ће се тај заплет одвијати до једне границе, развити логичан крај.¹⁵

Вин Еверет на овом месту размишља о томе у којој мери аутор има контролу над сопственим заплетом, и изражава бојазан да би концепт исценираног атентата чији је циљ застрашивање, али не и убиство председника лако могао да се отме контроли. Заплет, дакле, не би требало да се заврши убиством председника, већ „спектакуларним“, односно „хируршким промашајем“,¹⁶ и евентуалним рањавањем неког агента тајне службе, како понавља на неколико места у роману (*Libra* 51, 119, 148, 219), али Еверет брине о смртоносној природи сваког заплета и завере, односно тренутку кад се заплет отима из руку аутора (конспиратора) и почиње да се креће својим током, развијајући сопствену логику. Како примећује Питер Боксал (Peter Boxall), Вин Еверет открива контрадикторну природу ауторства још док је заплет у зачетку, али му не преостаје ништа друго до да „са осећајем страховите панике посматра сопствени текст, свој сценарио, како нестаје у ноћи“.¹⁷ Другим речима, аутору заплета, као Виктору Франкештајну, након поставке сценарија остаје само да посматра чудовиште у које његова прича израста, док прати пут судбине који је независан од ствараоца. Сличну идеју можемо препознати и у роману *Подземље*, у сцени која приказује снимак убиства на аутопуту. У овом случају видео запис „даје стварима облик и судбину“ (161), јер „кад трака почне да се обрће, може да се заврши само на један начин“ (163).

У позадини заплета и завере, дакле, крију се различите интересне сфере, али одлучујућу улогу на крају играју случај и судбина, силе које у великој мери обликују ДеЛилов романескни свет. О томе у *Vaii* размишља и Николас Бранч, који на крају романа у заплету приче о Кенедијевом и Освалдовом убиству коначно проналази елемент који би могао да повеже непрегледну грађу и противречне чињенице из Извештаја Воренове комисије о атентату:

¹⁵ У оригиналу: „Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. ... He had a foreboding that the plot would move to a limit, develop a logical end.” (*Libra*, 221)

¹⁶ У оригиналу: “We don’t hit the president. We miss him. We want a spectacular miss.” (*Libra*, 51) “He wanted a surgical miss.” (*Libra*, 219).

¹⁷ У оригиналу: “Everett experiences a ‘sensation of the eeriest panic’ as he watches his text, his script, disappear into the night” (Boxall 2006: 146).

Николас Бранч мисли да зна боље. Сазнао је довољно о данима и месецима који су претходили 22. новембру, и довољно о самом тренутку од двадесет секунди, да би дошао до закључка да је завера против председника била један расплинути догађај који је релативно брзо успео највећим делом захваљујући случају.¹⁸

У покушају да напише „тајну историју атентата“, Бранч открива да је са сваким новим доказом и извештајем све даље од истине зато што се заплет приче противи логици и здравом разуму. Разматрање сила које превазилазе људске способности расуђивања, међутим, представља његов коначан пораз пред неукротивом грађом историје, коју није могуће сместити у наративне оквири. Разуме се, коришћење судбине и случаја у тумачењу историјских догађаја представља антинаучне методе – у оба случаја реч је о постулирању сила (присуству или потпуном одсуству вишег, „божанског“ плана) чије постојање није могуће ни доказати ни оспорити, а које ступају на сцену када није могуће уочити све узрочно-последичне везе међу догађајима. У том светлу треба посматрати и поменути поставку Џона Маклурa о улози теорије завере у ДеЛиловом стваралаштву, која се своди на скромне људске покушаје разумевања нелогичних прича и заплета. Теорија завере, која постулира учешће тајних сила и скривеног плана у историјским дешавањима, заправо представља спас од баналности истине, она је потребна како би се одржао привид да живот још има неког смисла, јер, како Норман Мејлер подсећа у *Освалдовој њричи*, „апсурд уништава нашу врсту“.¹⁹

Улогу завере и судбине у заплету ДеЛилиових романа поједини критичари првенствено су посматрали кроз призму његовог католичког наслеђа и образовања, па тако и Џон Карлос Роу (John Carlos Rowe), који сматра да ДеЛило поглед на свет који у свему препознаје „структуре, завере, ликове, судбине и империје“ дугује свом претходном (католичком) образовању.²⁰ Патрик О’Донел на сличан начин поистовећује свет дела са аутором када каже да идеја о свеопштој повезаности говори о томе да је „за *ДеЛила* историја истовремено ствар случаја и завере ... случаја и судбине“²¹ (курзив А. В.).

¹⁸ У оригиналу: “Nicholas Branch thinks he knows better. He has learned enough about the days and months preceding November 22, and enough about the twenty-second itself, to reach a determination that the conspiracy against the President was a rambling affair that succeeded in the short term due mainly to chance.” (*Libra*, 441)

¹⁹ У оригиналу: “absurdity corrodes our species” (Mailer, 1995: 198).

²⁰ У оригиналу: “DeLillo cannot transcend his earlier education, and he still believes in the fundamental abyss, the randomness of existence that the mind transforms into patterns, plots, characters, destinies, and empires.” (Rowe 2012: 202).

²¹ У оригиналу: “Such connections convey the sense that, for DeLillo, history is at once a matter of accident and conspiracy... a matter of chance and fate” (O’Donnell 2008: 116).

Међутим, предимензионирана улога судбине у делима Дона ДеЛила заправо позива на преиспитивање таквог погледа на свет, и романи се посебним наративним стратегијама, попут наглашеног позивања на теорије завере које су се могле пронаћи у петпарачкој литератури времена Хладног рата критички постављају према таквом тумачењу историографског дискурса. Дакле, ДеЛилови романи управо показују да нас поглед на свет који историјска дешавања објашњава тајним силама и структурама удаљује од истине, индукујући свеопшту параноју, која погодује посебним интересним сферама. Још један тајни агент у *Vaii*, Гај Банистер, илуструје ову тезу када говори о томе да је потребно створити друштво у коме је увек ратно стање (*Libra*, 64). У том светлу, параноја и страх постају невидљиво али снажно оружје контроле друштва, у ком се охрабрује развијање теорија завере и постулирање невидљивих сила које управљају људским животима.

ДеЛило и у каснијим романима доводи у питање улогу судбине у наративном току заплета, посебно у роману *Пагач* (*Falling Man*, 2007), кроз причу о терористичком нападу на Светски трговински центар у Њујорку. На једном месту у роману Хамад, један од нападача, описује атмосферу састанака којима присуствује са својом „браћом“, осталим терористима: „Осећали су неодољиву привлачност завере. Завера је сужавала свет у најтању могућу линију видика, у којој се све сажима у једну тачку. Осећао је притисак судбине, да су рођени за то.“ (*Пагач*, 154). У роману, међутим, видимо да Хамадов детерминизам заправо потхрањује његов старешина Амир Ата, који говори о судбинској предодређености њихових младих живота да се заврше управо на дан терористичког напада. Другим речима, када Хамад размишља о томе да је завера „истина за којом је одувек трагао“ (156), и да младићи осећају „зов наоружаног мучеништва“, у његовим реченицама лако препознајемо туђе скривене интересе који надилазе Хамада, али и Амира. Они су сви део туђег заплета, завере која непогрешиво хрли ка једином могућем, трагичном исходу.

Још једно, у великој мери промашено тумачење ДеЛилове поетике, долази од познатог књижевног критичара Џејмса Вуда (James Wood), који се устремљује на ДеЛилово „насумично“ повезивање ликова и догађаја у романима у циљу приказивања параноичног духа времена. Наиме, ДеЛило је заједно са Томасом Пинчоном, Салманом Руждијем, Дејвидом Фостером Воласом и Зејди Смит, погрдно окарактерисан као писац „хистеричног реализма“ јер, како Вуд сматра, он готово опсесивно укључује и повезује историјске и измишљене личности и догађаје.²² У есеју „Људско, сувише нељудско“ (*“Human, All Too Inhuman”*), Вуд критикује превелики број ликова, заплета

²² Видети: Wood 2001.

и подзаплета у ДеЛиловом *Подземљу* који по његовом мишљењу нису веродостојни, у складу са Аристотеловим принципом вероватноће и нужности у приповедању: „те приче су превасходно неуверљиве због њихове бројности, међусобне повезаности. Један култ је уверљив; три култа нису.“²³ Због таквог насумичног повезивања ликова, сматра Вуд, у ДеЛиловим романима, посебно у *Подземљу*, долази до „кризе лика“ – они нису веродостојна људска бића. Исто ће му касније замерити и Џон Апдајк, коментаришући роман *Космополис* (*Cosmopolis*, 2003), али и Мичико Какутани у приказу романа *Тачка Омеџа* (*Point Omega*, 2010).²⁴ Наравно, по среди је поновно поистовећивање аутора са светом романа – ДеЛилови романи управо инсистирају на немогућности наративног упризоравања света, те је у њима и сам процес стварања заплета предмет пародије. Другим речима, такво „хистерично“ упризоравање савременог света свакако игра важну улогу у ДеЛиловом стваралаштву, али романи попут *Подземља* нипошто не поручују да је све у свету заиста повезано.

Управо супротно, инсистирање на свеопштој повезаности, тајним структурама и конекцијама у ДеЛиловим романима често је извор пародије на параноичан дух времена, али и процес стварања историје и фикције. Конспиратори попут Вина Еверета из *Vaīe* заправо размишљају као аутори, творци заплета:

Потребан нам је неки узбудљив догађај ... Хоћемо да наместимо покушај атентата на председника. Испланирамо сваки корак, осмислимо сваки инцидент који ће довести до тог догађаја. ... Изградимо неки лик или ликове од обичних ствари из цепа. ... Смислимо неко лажно име, измислимо судбину, поручимо пиштољ поштом.²⁵

Одломак представља тренутак када Вин Еверет са групицом тајних агената осмишљава план за извођење исценираног атентата, односно сам почетак стваралачког процеса који претходи изградњи заплета. *Vaīa* нам на тај начин у целости преноси „креативни“ процес стварања историје као фикције, од рађања идеје, осмишљавања приче и заплета, до тренутка када

²³ У оригиналу: “And what above all makes these stories unconvincing is precisely their very profusion, their relatedness. One cult is convincing; three cults are not.”, “And what is *Underworld* but an old-fashioned Dickensian novel ... with an ambition to describe all of society on its different levels?” *Ibid*.

²⁴ Видети: Updike, 2003. Kakutani, 2010.

²⁵ У оригиналу: “We need an electrifying event. ... We want to set up an attempt on the life of the President. We plan every step, design every incident leading up to the event. ... We script a person or persons out of ordinary pocket litter. ... We invent a false name, invent a destiny, purchase a firearm through the mail.” (*Libra*, 27-8, 148).

текст добија сопствени живот независан од аутора. У изразу завереника препознајемо наглашену артифицијелност која упућује на неизбежне елементе фикције у стварању (контра)историјског дискурса у ком сви детаљи, као у роману, морају бити повезани у чврсту структуру. „Завера је све што није обичан живот“,²⁶ каже приповедач пред крај романа, наглашавајући њену вештачку структуру која превасходно карактерише дискурс фикције.

Конечно, паралеле између стваралачког процеса планирања завере и писања романа јасно упућују на идеју о писцу као заверенику који са маргине, рубова света и историје, у својој „малој соби“ организује борбу против система откривањем наличја историографије. Тако је за ДеЛила и сам језик један вид контраисторије, те у есеју „Моћ историје“ (“The Power of History”) каже: „Писац жели да изгради језик који ће књижи udahнути животну снагу. Жели да му се препусти. Да пусти језик да обликује свет.“²⁷ Језик фикције је у том смислу слободнији и снажнији од историографије јер ствара „сопствене пејзаже, психологију и обрасце понашања“ који су ближи људском искуству и истини (*Ibid.*).

Дакле, док један број теоретичара у језику и наративној природи сазнања види ограничења и немогућност коначне спознаје истине, ДеЛило у језику препознаје стваралачку компоненту: креирањем нових пејзажа и могућих светова, писац оживотворује заборављену, изгубљену, латентну и апокрифну историју кроз коју сагледавамо нагомилано људско искуство јасније него у било каквом летопису и историографској грађи. Колажи од сећања, чињеница, получињеница и гласина који улазе у ДеЛилов романескни свет представљају изостављену историју, наративе изгубљене у подземљима заједничког наслеђа. Ослобађање заборављених садржаја из подземља све-сти, односно претварање изгубљене историје и искуства у „густо плетиво фикције“,²⁸ представља неизоставан део процеса дефинисања личног и колективног идентитета, и управо се у томе огледа и „логика завере“ ДеЛиловог величанственог опуса.

²⁶ У оригиналу: “A conspiracy is everything that ordinary life is not.” (*Libra*, 440)

²⁷ У оригиналу: “Language can be a form of counterhistory. The writer wants to construct a language that will be the book’s life giving force. He wants to submit to it. Let language shape the world.” (DeLillo, 1997).

²⁸ У оригиналу: “the lost history ... becomes the detailed weave of novels”, (*Ibid.*).

Aleksandra Vukotić

DON DELILLO AND THE LOGIC OF THE PLOT

Summary. Contemporary novels which freely combine official historiography, conspiracy theory and fiction typically perceive history as a product of imagination, emphasizing the process of emplotment in the narrative representations of the past. However, narrativist philosophy of history, according to which the nature of historical plot is no different from that in fiction, takes an unexpected turn in the novels of the contemporary American author Don DeLillo, particularly in his novels *Libra* and *Underworld*. In these novels the plot is perceived as a scheme, a secret design inherent in the nature of every narrative, both fictional and historical. Therefore, what DeLillo's novels show is that every narrative is powered by conspiracy, a secret plan which endows every story with an air of mystery to be explored by the reader.

Key words: DeLillo, history, plot, conspiracy.

ЛИТЕРАТУРА

- Boxall, P. (2006). *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. New York: Routledge.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/ London: Cornell University Press.
- DeLillo, D. (1978). *Running Dog*. New York: Knopf
- (1997). The Power of History. In: The New York Times Book Review. September 7, 1997. <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html> (02.04.2012.)
- (2005). Assassination Aura. In: DeLillo, D. (2006). *Libra*. London: Penguin.
- (2006). *Libra*. London: Penguin.
- ДеЛило, Д. (2007). *Подземље*. (Прев. Зоран Пауновић). Београд: Геопоетика.
- (2007). *Пагач*. (Прев. Зоран Пауновић). Београд: Геопоетика.
- Duvall, J. N. (2002). *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York/ London: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Kakutani M. (2010). Make War. Make Talk. Make it All Unreal. In: The New York Times, February 1, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/02/02/books/02book.html> (16.04.2014)
- Mailer, N. (1995). *Oswald's Tale: An American Mystery*. New York: Random House.
- Kakutani M. (2010). Make War. Make Talk. Make it All Unreal. In: The New York Times, February 1, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/02/02/books/02book.html> (16.04.2014)
- Mailer, N. (1995). *Oswald's Tale: An American Mystery*. New York: Random House.
- McClure, J. A. (1991). Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy. In: Lentricchia, F. (ed.). *Introducing Don DeLillo*. Durham, NC: Duke UP. 99-115.
- O'Donnel, P. (2008). Underworld. In: Duvall, J. N. (ed.) *Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: CUP. 108-122.
- Rowe, J. C. (2012) *The Cultural Politics of the New American Studies*. University of Michigan Library: Open Humanities Pres. doi: [dx.doi.org/10.3998/ohp.10945585.0001.001](https://doi.org/10.3998/ohp.10945585.0001.001)

- Schaub, T. H. (2011). *Underworld*, Memory, and the Recycling of Cold War Narrative. In Olster, S. (ed.) *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*. New York/London: Continuum Publishing Corporation, 2011. 69-82.
- Updike, J. (2003). One-way street: a new novel by Don DeLillo, In: The New Yorker, March 31, 2003. http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1 (01.03.2011)
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wood, J. Human, All Too Inhuman. The New Republic Online. August 30, 2001. <http://www.newrepublic.com/article/61361/human-all-too-inhuman> (15.03.2015)

Аријана Лубурић Цвијановић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Викторија Кромбхолц
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

У ОДБРАНУ МАГИЈСКОГ РЕАЛИЗМА У КОНТИНЕНТАЛНОЈ ЕВРОПИ

Апстракт. Вишедеценијска расправа о магичном и магијском реализму као наративном средству и жанру у књижевности и уметности у циљу прецизног дефинисања и, посебно, разграничавања тих проблематичних појмова није уродила плодом. Упркос напорима да се јасно одреде границе између два термина, показало се да бројни еминентни теоретичари, критичари и сами аутори не признају магични и магијски реализам као различите категорије, поједини аргументи у прилог таквој класификацији чине се неоснованим, а тврдње о евентуалној културној распрострањености једног или другог понекад и сасвим бесмисленим. Таква је и тврдња Меги Ен Бауерс о непостојању магијског реализма као приповедног модуса и жанра условљеног културним контекстом у континенталној Европи, те о тамошњој искључивој употреби магичног реализма као формалног средства. Како М. Е. Бауерс магијски реализам смешта превасходно у оквиру латиноамеричке књижевности, а потом афроамеричког и постколонијалног стваралаштва, овај рад кроз компаративну анализу дела Тони Морисон, Салмана Руждија и Горана Петровића настоји да на примеру многих сличности у начинима на које се троје истакнутих представника овог жанра њиме служе укаже на неутемељеност идеје о одсуству магијског реализма у континенталној Европи.

Кључне речи: Горан Петровић, магични реализам, магијски реализам, Салман Ружди, Тони Морисон.

* alcvijanovic@ff.uns.ac.rs

МАГИЧНИ И/ИЛИ МАГИЈСКИ РЕАЛИЗАМ?

„Све што постоји има свој сан, па само у збиру са сном све и има своју праву димензију. Видљиво или невидљиво, свеједно, није потпуно ако се посматра без сна“ (Петровић, 2012: 185). Тим речима Горан Петровић отпочиње сажету анализу димензија снова у једној од многих маштовитих одређеница патворене енциклопедије Серпентиана у роману *Айлас описан небом*. Истим речима могао би се описати и свет магијског реализма који целовитост постиже само спојем магијског и реалистичног, сна и јаве, те своју праву димензију открива тек у њиховом збиру. Но, сам спој магије и стварности није довољан да би се он прецизно дефинисао будући да амалгам фантастике и реализма или, конкретније, магијског и реалистичног, налазимо у многим књижевним жанровима и њиховим поджанровима. У магијском реализму поменути спој особеним чини то што је магија неодвојиви део стварности, па се као таква доживљава као својствена или урођена датом свету. Уверљивост магијског реализма стога почива на „потискивању или суспрезању неверице“ (Муждека, 2010: 50), код нас познатом и као суспензија неверице, како код јунака тако и код самог читаоца, односно зависи од перцепције магијско-реалистичког света и „веровања“ у њега. Исто се односи и на такозвани магични реализам, по једнима сродан, а по другима истоветан магијском реализму, што служи као подстрек за расправу о њиховим одликама и потреби за разграничавањем која деценијама траје без изгледа да се на опште задовољство оконча.

Значајним доприносом тој расправи сматра се студија Меги Ен Бауерс (Maggie Ann Bowers) под насловом *Magi(cal) Realism* из 2004. која тежи да укаже на порекло, узроке и аспекте терминолошке проблематике и разреши је. Позивајући се на кључне теоретичаре магичног и/или магијског реализма, попут Венди Фарис (Wendy Faris), Лоис Паркинсон Заморе (Lois Parkinson Zamora), Бренде Купер (Brenda Cooper) или Амарил Беатрис Шанади (Amaryll Beatrice Chanady), у покушају да јасно одреди и разграничи магични (*magic*) и магијски (*magical*) реализам, М. Е. Бауерс се непрестано враћа и првобитним дефиницијама Алеха Карпентјера и Франца Роха. Наводећи нека од могућих одређења, она указује на то да се „магија“ различито тумачи, у магичном реализму као мистерија живота, док се у магијском она односи на сваку изванредну појаву и нарочито на све оно што је духовно и необјашњиво рационалном науком, а представљено као нешто што се заиста догодило (Bowers, 2004: 20-21). Управо због тога, М. Е. Бауерс сматра да је погрешно тумачити магични и магијски реализам као видове фантастичне књижевности. Како се у оба магија поима као уобичајена и стварна, њена позиција у реалности се не преиспитује него прихвата, подразумева се да код читаоца нема колебања

између рационалних и ирационалних објашњења, веровања и неверице, што је од суштинског значаја да би се једно дело тумачило као фантастично (Bowers, 2004: 24-25). И магични и магијски реализам, дакле, карактерише представљање и прихватање магијског као саставног дела материјалне стварности, видљиве или невидљиве (Bowers, 2004: 31), због чега је М. Е. Бауерс мишљења да су они пре подврсте реализма.

Познато је да конфузију продубљује постојање сличних термина, као што су чудесни (*marvellous*), екстравагантни (*extravagant*), егзотични (*exotic*), или митски (*mythic(al)*) реализам, те сродних жанрова попут надреализма или научне фантастике, па их је безмало беспредметно даље разматрати.¹ Не помажу ни класификације по којима се магични реализам превасходно везује за сликарство, а магијски за књижевност, као ни увреженост и популарност магијског реализма као кровног термина за сву књижевност у којој магијско фигурира као део материјалне стварности, па натприродно постаје обична, свакодневна појава интегрисана у рационални свет реализма (Bowers, 2004: 2). Несумњиво је и да поједини теоретичари, критичари и сами аутори не уочавају или не поштују поделу на магични и магијски реализам, па тако Стивен Слемон (Stephen Slemon) и Елеке Бемер (Elleke Boehmer) искључиво користе термин магични реализам у контексту постколонијалног књижевног стваралаштва које је, судећи по студији М. Е. Бауерс, међу најплодоноснијим пољима магијског реализма, док Брус Кинг (Bruce King) исти термин примењује у анализи интернационализације енглеске књижевности. Слично томе, Салман Ружди, ког сматрају једним од водећих представника магијског реализма, дате термине неретко користи наизменично, па је у интервјуу који је надавно дао за *Gardijan* поводом свог новог романа, *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, говорио о магичном, а не магијском реализму у свом опусу, док у насловном есеју збирке *Имајинарни завичаји* употребљава термин фантастика, упућујући на мешање фантастике и натурализма.

Упркос очигледној и темељној сличности између магичног и магијског реализма, те жељи појединих теоретичара и критичара да једним кровним термином пренебрегну ситничарење у које се пречесто залази у покушајима разграничавања појмова, М. Е. Бауерс спада у оне што, истина у намери да разјасне ситуацију, понекад одлазе у бесмислене крајности. Отуд, рецимо,

¹ За детаљан преглед теоријске литературе, анализу порекла и историјата термина, великог броја различитих дефиниција и подела унутар магијског реализма (онтолошки, епистемолошки, психолошки, митски, гротескни, метафизички, антрополошки и тако даље), те поређења са сродним појмовима, види поглавље „Магијски реализам: порекло врста“ у докторској дисертацији др Нине Муждеке под насловом *Мајијски реализам у романима Анцеле Карџер*, стр. 26-87.

инсистирање на разлици која по њој лежи у томе што се магични реализам односи на концепт мистерије што се крије *иза* света појавности, док магијски реализам упућује на спајање или мешање невероватног и обичног (Bowers, 2004: 3). Овај проблем се у англофоној теорији и критици настоји превазићи и употребом термина *magic(al)* или простим избором једног или другог без обзира на поменуте, стварне или уписане, дистинктивне одлике магичног и магијског. Иако се каткад сматра да је упутније тумачити их као различите приповедне модусе, није случајно што је магијски реализам великим делом прихваћен као термин који обухвата како наративни модус и средство тако и жанр у ком мишмаш магијског и реалистичног, без обзира на то *како* су измешани, који је *исцред*, а који *иза*, не дозвољава да магијско-реалистички свет посматрамо као чисто фантастичан јер је у њему и оно магијско стварно.

То је један од разлога због ког се магијски реализам обично везује за културе у којима живе веровања у постојање светова изван домена појавности, чиме би се потенцијално изнова потцртала опозиција рационално/ирирационално да се он у датим културама не употребљава махом стратешки. Иако се магијско-реалистичка књижевност најчешће доживљава као својствена одређеним локацијама и културама, посебно руралним крајевима, те латиноамеричком, афроамеричком и постколонијалном стваралаштву, М. Е. Бауерс упозорава да је погрешна претпоставка да је он, било као модус или као жанр, типичан само за одређене просторе или културе (Bowers, 2004: 34). Томе у прилог говори и постојање међукултурних, транскултурних или међународних варијанти магијског реализма. Стога се он данас ређе везује за простор и културу, а пажња се преусмерава на његов неизмеран субверзивни и трансгресивни потенцијал. Преиспитујући и негирајући границу између магијског и реалистичног, магијски реализам крчи пут померању и прелажењу свих граница, пропитивању идеја о центру и маргини, подривању свих једнообразних погледа на стварност, те имагинативној или симболичкој реконструкцији идентитета. Он је у том смислу одговор на тиранију рационалног, тоталитарног, монолитног и наметнутог, па га због његове подривачке природе и политичке сврсисходности, поред многобројних латиноамеричких, афроамеричких и постколонијалних дела, налазимо и код ауторки попут Анцеле Картер или Џанет Винтерсон.

Књижевно дело свој субверзивни потенцијал може користити и као формално средство, а своју трансгресивност црпети нарушавањем књижевних конвенција, али по М. Киту Букеру (M. Keith Booker) истински ефектна субверзивност и трансгресивност у књижевности постижу се њиховим усмеравањем ка доминантним институцијама и идеологијама у стварном свету политике и историје (Booker, 1991: 3). Премда увиђа и наглашава субверзивну и трансгресивну снагу магијског реализма, М. Е. Бауерс и ту учитава

разлику између магичног и магијског, тврдећи по узору на Карпентјера, да се у континенталном делу Европе јавља само магични реализам и то као наративни модус независан од митолошког и културног контекста аутора чија је сврха пуко књижевно експериментисање (Bowers, 2004: 61, 65). Другим речима, на узорку од свега шест писаца, свих шест из западне Европе,² М. Е. Бауерс лишава снаге овај модус и/или жанр у читавој континенталној Европи посматрајући га као културно неукорењено средство формалног експериментисања. Како је он последњих деценија нарочито распрострањен у англофоној књижевности, а у афроамеричкој и постколонијалној варијанти му се признаје културни контекст, смисао поређења дела Тони Морисон, Салмана Руждија и Горана Петровића јесте да покаже неоправданост тврдње да се у континенталној Европи не стварају дела магијског реализма условљена културом у којој су настала, или она чији би се магијски реализам могао окарактерисати као међународни.

МАГИЈСКИ РЕАЛИЗАМ У АФРОАМЕРИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: ТОНИ МОРИСОН

Критичари који се баве магијским и магичним реализмом као типичне примере овог приповедног модуса неретко наводе дела Тони Морисон (в. М. Е. Бауерс, В. Фарис), мада се та ознака приписује и другим афроамеричким списатељицама, као што су Глорија Нејлор и Нтозаке Шанге. М. Е. Бауерс Морисонову сматра представником транскултурног магијског реализма, будући да се у њеним делима сустичу наративне конвенције својствене евроамеричком модернизму и постмодернизму и елементи афричке и афроамеричке фолклорне традиције (Bowers, 2004: 55). Безмало сви романи Морисонове садрже елементе митског, магијског и фантастичног, од легенде о афричком племену које поседује чудесну способност летења прерађене у *Соломоновој њесми*, преко јата црвендаћа који најављују повратак главне јунакиње у роману *Сула*, до тајанствене појаве у *Вољеној* која је истовремено дух убијеног детета и отеловљење колективне трауме афроамеричке заједнице, одјек свих „шездесет милиона и више“ настрадалих којима Морисонова посвећује свој роман. У роману *Вољена* елементи натприродног заузимају централно место, најпре као дух који бесни кућом главне јунакиње Сете, а потом као мистериозна млада жена која се појављује на њеним вратима и доводи је до руба смрти, уз читав низ других натприродних детаља. Духови представљају део појавног света романа, па нико од јунака не доводи у питање

² Масимо Бонтемпели, Јохан Дене (Johan Daisne), Хуберт Лампо, Гинтер Грас, Патрик Зискинд и Итало Калвино.

њихово постојање. Њихово присуство је распрострањено колико и патња која му је узрок, будући да читаву афроамеричку заједницу прогони дух прошлих страдања: „Нема у земљи куће која није дупке пуна бола неког мртвог црнца“ (Морисон, 2013: 20).

Елементи фантастике који захтевају суспензију неверице, уз употребу митског и фолклорног материјала, наводе критичаре попут М. Е. Бауерс да Морисонову сврстају међу представнике магијског реализма. Ипак, таквом жанровском одређивању њене прозе треба приступати с опрезом. Истина је да су магијски елементи код Морисонове утемељени у веровањима и предањима афроамеричке заједнице и афричких народа, али се они преплићу и с историографским подацима. Легенду о летећим људима коју открива главни јунак *Соломонове џесме* налазимо на острвима уз обалу Џорџије и Јужне Каролине код афроамеричких заједница које воде порекло од западноафричких племена, а распрострањеност ове легенде објашњава се високом стопом самоубистава међу робовима довођеним у ове крајеве (Alexander, & Rucker, 2010: 188). Лет као бекство од живота у ропству у исти мах буди наду у могућност да се може избећи овоземаљска патња и служи као стравичан подсетник на то да су многи робови суочени са страхотама ропства радије бирали смрт. Метафора лета као бега у слободу у романима је присутна и индиректно, у бројним сликама птица. Пре него што открије чудесну причу о летећим прецима, главни јунак *Соломонове џесме* Милкман Дед мора да савлада поуку садржану у појави белог пауна чије је раскошно перје претешко и не дозвољава му да полети. Тек када превазиђе гордост, Милкман открива траг који га води до приче о његовом славном пореклу, а потом и до ослобађајућег скока на крају романа. Када Сета у *Вољеној* пошаље своју кћер у смрт не желећи да је преда у руке робовласника, убиство је праћено зујањем колибрија и лепетом мајушних крила. Препознавши управника плантаже који долази да их одведе, Сета граби децу „као соко у лету“, лице јој се „изоштри у кљун“, а руке „раде као канџе“ (Морисон, 2013: 201).

Ипак, основну потку приче у *Вољеној* Морисонова не налази у предањима нити у натприродном, већ у историјској грађи. Лик Сете настао је по узору на истиниту причу о робињи Маргарет Гарнер, преузету из афроамеричких хроника. Ова историографска веза служи као подсетник да ни остали описани догађаји нису ништа мање историјски тачни. Иако су страхоте приказане као готово незамисливе и једва изрециве књижевним и лингвистичким средствима, оне чине део афроамеричке и америчке историје: такви су се стравични догађаји заиста десили. Стога се не мора суспрезати неверица због магијских елемената или натприродних појава, већ због слика мучења и историјске аутентичности приказаних догађаја. Романом одјекује питање „какви су то људи“ (Морисон, 2013: 229) способни за описана зверства,

а оно не потиче с оне стране рационалног, већ се рађа из увида у историјску грађу.

Захваљујући фолклорној позадини њених романа, значајно место у стваралаштву Тони Морисон чине ритуал, госпел и блуз. Песма потлачених одјекује плантажом Слатки дом и пругом у Џорџији колико и Пропланком на коме Бејби Сагс, Сетина свекрва, пред окупљеном црначком паством проповеда љубав према себи и прихватање свог културног идентитета. Песма чини саставни део обреда, обједињујући исказивање патње и израз наде у њено савладавање. У *Соломоновој ђесми* кључни траг који води Милкмана до открића славног претка садржан је у дечјој разбрајалици. Савет који Бејби Сагс упућује Сети, да „спусти све. Мач и штит“ и остави „тешке ножеве одбране од беде, кајања, чемера и бола“ (Морисон, 2013: 116) јер је и они могу озледити, стиже из духовне песме „Down by the Riverside“. Када постане очито да је Вољена сила која прети да уништи Сету, пред њеном кућом се окупља хор жена из вароши које духа из прошлости истерују магијом, песмом и молитвом. Када се „талас звука“ који чине њихови гласови сручи на Сету, она задрхти „као крштен у води“ (Морисон, 2013: 326), у транскултурној синтези црначке духовне музике и хришћанске традиције, налик хибридној митологији какву налазимо код Руждија у роману *Тло ђод њеним ноћама*. Хришћанске алузије даље налазимо у гозби коју приређује Бејби Сагс, када намера да се од две канте купина умеси пита или две прераста у припрему раскошног оброка за деведесет људи, или у њеним проповедима на Пропланку, када проговара са стене попут Исуса на гори. Иако непомазана, она је „Бејби Сагс, света“, а њена духовност, ван оквира институционалне религије, разоткрива лицемерје званичне цркве која ропству служи као оправдање, потврђујући Букерову тврдњу да истински трансгресивна књижевност критику користи политички и усмерава је на различите идеолошке конструкције.

Док су код Руждија елементи фантастике начин да се искажу културна синкретичност и хибридни идентитет постколонијалног појединца, код Морисонове је њихова основна функција сагледавање прошлости, било као суочавање с траумом или одржавање везе с коренима. Сета у *Вољеној* мора да се присети детаља породичне трагедије да би њена кћи Денвер могла поново да успостави везу са заједницом, а на то је наводи појава мистериозне незнанке која је, можда, њена убијена старија кћи. Прича коју је неопходно испричати толико је ужасна да Денвер оглуви на две године не желећи да је чује, док Сета престаје да разазнаје боје након што угледа „црвену детињу крв“ и „ружичасти надгробни споменик“ (Морисон, 2013: 61) детета које је убила. Сетина туга је толико неизмерна да постаје опипљива, па Пол Д пожели да заплаче када ступи у њен дом. Потом се сећања пробуђена појавом Вољене манифестују као вика усплахирених гласова који одјекују кућом и

чују се с улице. Таква литерализација метафора у *Вољеној* има за циљ да дочара субјективну и ирационалну природу сећања, које увек налази начин да се врати и затражи суочавање, мада невољни повратак трауматичних слика једнако објашњавају магијски елементи и савремена теорија трауме. Сета покушава да преживелу кћер „сачува од прошлости која и даље чека на њу“ (Морисон, 2013: 65), па потискивање прошлости постаје њен „свакодневни посао“ (Морисон, 2013: 101). Но, тај је посао не само узалудан, већ и штетан, а суочавање с прошлошћу, ма како трауматична била, неопходно је да би се могла замислити будућност. Потискивање трауме има очите последице: Сета и Денвер живе на осами, у уклетој кући, изоловане од заједнице и уроњене у властити јад, у стању налик суспендованој анимацији.

Ритуално истеривање Вољене кулминира повратком у тренутак доживљене трауме: опазивши добротворитеља Бодвина, Сета полеће ка њему са шилом у руци видећи у њему робовласника који долази да поново одведе њену кћер, „оно најбоље од ње“ (Морисон, 2013: 327). Поновним проживљавањем трауматичног догађаја, његовим сведочењем, прошлости се одузима моћ да господари над садашњошћу. Денвер из плашљивог девојчурка који се не усуђује да изађе из дворишта стасава у самосталну младу жену која успоставља везу са заједницом коју су мајчин чин и гордо владање нарушили. Сета пак након Вољениног нестанка остаје скрхана и неутешна, јер, „кад год се мртво враћа у живот, боли“ (Морисон, 2013: 56). Вољена се необјашњиво појављује и потом исто тако необјашњиво нестаје, након што је стравична тајна изнета на видело као поука следећој генерацији. Утицај прошлости на садашњост и будућност исказан је и ремећењем логичког следа и хронолошког тока времена, слутњама и видовитошћу, који се такође често сусрећу у делима магијског реализма. Вољена има нежну кожу одојчета, али се креће тешко попут старице, поседује необјашњив увид у прошле догађаје и зна детаље које је и Сета заборавила, док се црне слутње Бејби Сагс које претходе убиству детета приказују као „дубоке ципеле на шнирање које јој се уопште нису допале“ (Морисон, 2013: 179), баш какве ће јој наводни добротвори донети на оправку непосредно након трагедије.

Процес исцељења започиње приповедањем, истичући улогу усменог преношења у бележењу историје и грађењу идентитета заједнице. Сета примећује да је „њена прича постала подношљива“ (Морисон, 2013: 132) када се појави Пол Д с којим може да је подели и који је проживео сличне страхоте. Одмах по свом доласку, Вољена показује неутољиву глад за приповедањем, те наводи Сету да се присети потиснутих детаља о којима раније није говорила, „нечегашто је и заборавила да зна“ (Морисон, 2013: 87). Денвер испрва воли да слуша само причу о свом рођењу, док остале мајчине приче мрзи, јер су о „нечему што се не тиче ње“ (Морисон, 2013: 89). Тек у Вољенином при-

суству она проживљава ужасе из мајчиних прича и схвата да су и они део њене прошлости. Роман се стога и сâм може посматрати као својеврсно истеривање духа, суочавање с трагичним приповестима из прошлости које се морају поделити и пренети. Двострука порука с краја романа губи се у српском преводу и остаје само „таква се прича не преноси“ (Морисон, 2013: 341), мада истовремено гласи и „таква прича не сме остати неиспричана и несаслушана“ („this is not a story to pass on“, Morrison, 2005: 324).

Венди Фарис следи становиште Стивена Слемона да су свет магије и свет рационалног у текстовима написаним у модусу магијског реализма дијалектички супротстављени (Faris, 2002: 103). Слемон и Фарисова у том сукобу перспектива виде разлог за то што магијски реализам нарочито погодује постколонијалном књижевном изразу. Као и постколонијални субјект, чији се идентитет дефинише на граници култура и светова мирећи непомирљиво, магијски реализам обједињује реализам европске књижевне традиције и веровања у натприродно укоренења у митску и фолклорну баштину субалтерних култура. Стога не чуди што значајно место у магијском реализму заузимају духови, који походе границу између света живих и света мртвих. Два супротстављена света вечито су у опозицији, те изражавају дуалност, али и кризу постколонијалног идентитета. Код афроамеричких субјеката, могућност спајања два супротстављена света далеко је мања, а криза постоји управо код ликова који то безуспешно покушавају (као што су Милкман Дед у *Соломоновој ђесми* или Џејдин Чајлдс у роману *Tar Baby*). Евроамеричка рационалистичка перспектива одлучно се одбацује и показује као мањкава и непомирљива с црначком. Као таква, она не успева да изрази истину, већ је искривљује и заклања. Најочитији пример за то јесте псеудонаучни дискурс у *Вољеној* којим управник плантаже и његови синовци покушавају да испишу преглед зверских карактеристика поробљених. О истинским зверствима, оним која чине белци над поробљеном популацијом, тај дискурс не проговара ни речи. Истина о страдањима бива изражена тек магичним спојем рационалног и наднаравног који представља саставни део афроамеричке културе, па се у делима Морисонове таква перспектива привилегује и сматра супериорном у односу на чисто рационалну и емпиријску. Као у Руждијевом *Тлу њод њеним нојама*, где свет фантастике прети да уруши паралелни свет стварности познате читаоцу, свет необјашњивог из којег долази Вољена надмоћан је у односу на опипљиву стварност. Он је истовремено деструктиван, будући да Сету умало кошта живота, и регенеративан, јер помаже Сетиној кћери да се носи с теретом породичне и колективне трауме.

Треба ипак нагласити и то да Тони Морисон, попут Карлоса Фуентеса, спада у оне писце који сврставање својих дела у традицију магијског реализма

не прихватају спремно. Као што одбацује поређења с модернистичким техникама Вилијама Фокнера, али и смештање свог стваралаштва у оквире постмодернизма, као наметање евроамеричких мерила црначком писму, Морисонова сматра да читање њених дела кроз призму магијског реализма занемарује специфичност културног контекста из којег потичу, те наглашава укореењеност свог стваралаштва у афроамеричкој културној традицији. Одреднице попут магијског реализма, тврди она, начин су „да се заташка оно што се заиста дешава“ (Davis, 1994: 225-226), а истине које текст износи, приче о страхотама и њиховом превазилажењу, „разблаже“ (Davis, 1994: 226) као део света фантастике. Код Морисонове, елементи магије и мита укључени су у текст првенствено зато што представљају део афроамеричког културног универзума у којем се у постојање духова верује као што се верује у постојање микроорганизама (Watkins, 1994: 46). Стога се може рећи да при читању њених романа читалац (или критичар) неверицу суспреже ако делу приступа из евроамеричке културне перспективе којом доминирају реализам и вера у рационално. За припаднике афроамеричке културне сфере не ради се о *мајијском* реализму, већ напросто реализму, будући да су магија и натприродно доживљени као саставни део стварности не само у оквирима текста, већ и ван њега. Када Венди Фарис дефинише магијски реализам као текст који садржи елементе што пркосе „законима света који познајемо“ (Faris, 1995: 167), намеће се питање да ли је тај свет исти за све читаоце и све културне заједнице. Примена елемената фантастике и натприродног у стваралаштву Тони Морисон може се стога само условно сврстати у модус магијског реализма, а та ознака толерисати, као што то чини и сама ауторка (в. Davis, 1994: 226).

САЛМАН РУЖДИ И МЕЂУНАРОДНИ МАГИЈСКИ РЕАЛИЗАМ

Магијски реализам у књижевности на енглеском први пут се појавио седамдесетих година 20. века у Канади, Западној Африци и Сједињеним Америчким Државама, одакле се проширио на остатак света (Bowers, 2004: 47). Данас се он отискује све даље од митова, легенди и народних веровања једног културног простора, комбинујући утицаје различитих култура, што је засигурно међу разлозима зашто се Салман Ружди сматра једним од очева магијског реализма на енглеском језику и његовим готово извесно најпознатијим творцем. Попут многих других дијаспоричних писаца које је тешко, па и узалудно, смештати у оквире књижевне традиције једне културе, Ружди своје дело обогаћује особеном мешавином магијског и реалистичног јер је, по Кумкум Сангари (Kumkum Sangari), магијски реализам савршен облик писања за космополитског постколонијалног емигранта средње класе на чији

су живот пресудан утицај извршиле слојевитост и контрадикторности британске и индијске културе (Bowers, 2004: 49). И сам Ружди је више пута нагласио да је начин да се изађе на крај с некомпатибилним стварностима осмишљавање светова закривљених у односу на реалност, а магијски реализам омогућава писцу у дијаспори да артикулише своју позицију „двоструке перспективе“ (Ружди, 2007: 33).

Магијским реализмом постколонијални аутори попут Салмана Руждија, Бена Окрија или Амитава Гоша изражавају своје виђење света напуклог и искривљеног услед сукоба култура и културне измештености (Boehmer, 2005: 229). У том смислу, Руждијев магијски реализам може бити стратегија у представљању особеног транскултурног идентитета постколонијалног појединца или, конкретније, одговор на специфично културно стање постколонијалне Индије и индијске дијаспоре (Bassi, 1999: 56, 59). Он одражава преовлађујућу нестабилност, фрагментацију и непоузданост историје и идентитета, те њихову имагинарну поновну изградњу, и реализује двоструку, вишеструку или подељену перцепцију постколонијалних култура, подривајући „чистуначке приказе света“ (Boehmer, 2005: 236). За то је од посебног значаја Руждијево увођење „новог међународног магијског реализма у роман на енглеском“ (King, 2004: 141), насталог не само по узору на аутохтоне митове и легенде једног културног простора, него преплитањем култура широм света, и толико утицајног да је по успеху *Деце йоноћи* у индијском стваралаштву једно време преовладавао дух магијског реализма (King, 2004: 279).

Какав је тај космополитски магијски реализам најбоље ћемо видети на примеру једног од Руждијевих транскултурних романа, *Тло йод њеним нојама*. У критици помало скрајнут, осим када се заједно с делом *Бес* чита као диптих о глобализацији и популарној култури,³ овај роман је прво Руждијево остварење усредсређено на савремене токове глобализације и за њих карактеристичну синкретичну глобалну културу. Утиску културне синкретичности умногоме доприноси и магијски реализам што прекорачењем међе стварног и имагинарног, паралелних светова и култура доводи у питање све границе о које се пречесто спотичемо, славећи мешање насупрот поделама. *Тло йод њеним нојама* дословно у сваком погледу одише духом мешанства и космополитизма, од тема, јунака и окружења до жанра и наративне технике. Његови протагонисти су покретачи глобализације, представници глобалних индустрија и творци хибридне глобалне културе чији

³ Види посебно Мондал, А. “The Ground Beneath Her Feet and Fury: The reinvention of location” у Гурнах, А. (Ед.) (2007) *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 169-183, и Теверсон, А. “The pop novel in the age of globalization: *The Ground Beneath Her Feet and Fury*” у Теверсон, А. (2007) *Salman Rushdie*, Manchester: Manchester University Press, p. 176-194.

животи илуструју све проблематичније питање припадности у глобализованом свету. Они не припадају ниједној просторној тачки свог окружења, Индији, Енглеској или Америци, мада су њихове припадности као сопственика синкретичних мигрантских идентитета вишеструке културне. Све то истиче магијско-реалистичка митска позадина романа, а њен интернационални карактер открива се већ на првим страницама где се у сновиђењу главне јунакиње мит о Орфеју и Еуридики преплиће с онима о Пернатој Змији и индијским апсарама.

Док се у раној постколонијалној књижевности митологија маргинализованих култура оживљавала зарад реконструкције прошлости и нарушених културних идентитета, савременија постколонијална дела показују тенденцију ка спајању локалних митова и легенди с њиховим латиноамеричким, карибским и европским панданима не би ли се указало на синтезу традиција у постколонијалним културама и, посебно преиспитивањем европских митова, подстакла интелектуална деколонизација, односно оно што је Нгути ва Тионго (по томе чувен) назвао деколонизацијом ума. У тим оквирима настаје Руждијева хибридна митологија чији је циљ, између осталог, истицање пишневог богатог културног порекла које га је и обдарило двоструком, космополитском или интернационалном перспективом. Конкретно у роману *Гло њод њеним нојама*, транскултурна митска позадина игра двојаку улогу редефинишући постколонијални идентитет као истовремено фрагментаран и културно слојевит, те формирајући једну планетарну митолошку мрежу, делом у намери да се искаже идеја о славној личности као божанству света глобализације.

Митски статус славне личности гради се у роману кроз непрестане алузије на божанства из различитих митологија. Тако је Вина Апсара индијска нимфа, Еуридика, Рати и Хелена Тројанска, обједињујући у својој личности њихову неизмерну лепоту, божанску љубав која прелази препреке непремостиве у стварном животу, сензуалност и жртву. Њен партнер, Ормус Кама у исти мах отеловљује Ахуру Мазду, врховног зороастријанског бога и творца света, Орфеја, Каму и Аполона путем моћи своје лепоте, музике и путености, представљеном ватром као симболом Ахуре Мазде. Ормус и његов мртворођени близанац, те њихова браћа Кир и Вир оличују митолошке близанце Полукса и Кастора, као и Идаса и Линкеја, полубога и човека. То је, међутим, тек почетак небројених паралела индоевропске митологије овог романа које темељно истражују Ормусов отац и његов пријатељ Вилијам Метволд. Тим паралелама се придружују и други митови, попут оног о мезоамеричком богу Кецалкоатлу, први пут када се у пророчком сну Вине Апсаре стопе слика њеног жртвовања Пернатој Змији и судбина Еуридики, а потом када сазнајемо да истом богу имамо да захвалимо за постојање музике на земљи.

Грађење транскултурног митолошког система у роману се непрестано усложњава, а како сам аутор напомиње да добра митологија обесмишљава детективски посао (Русхдие, 1999: 196), нема разлога даље их набрајати. Смисао откривања паралела између митологија различитих култура, додатно истакнутих везама главних јунака с једнако великим бројем икона популарне културе, може бити да укаже на културну размену која је одувек постојала, а у доба глобализације се убрзава и, по неким, прети да локалне културе утопи у једну хомогену глобалну културу. Заједно с техникама усменог приповедања инкорпорираним у роман по моделу индијских, персијских и арапских приповедачких традиција, транскултурна митологија у *Тлу њод њеним нојама* такође учествује у, за Руждија карактеристичној, хибридизацији данас ионако хибридне форме романа (Teverson, 2007: 44-45).

Преовлађујућем утиску хибридности доприносе и остали аспекти магијског реализма у овом свету божанстава, духова, демона, дева, нимфи и осталих митских бића где важност имица и слике прераста значај стварног идентитета код славне личности као митског бића савременог доба. Снага симулакрума истиче се и победом фикције над чињеницом у сукобу паралелних стварности које творе комплексну, променљиву и фрагментарну стварност *Тла њод њеним нојама*. У магијском реализму обавезном јукстапозицијом стварног и магијског, овде коегзистенцијом и супротстављањем неколико паралелних димензија реалности, једна уз другу исписују се и међусобно подривају званична и незванична историја. Историографска метафикција, неретко неизоставан елемент магијско-реалистичке и постколонијалне књижевности намењен ревидирању прошлости и разоткривању историје као конструкта, у *Тлу њод њеним нојама* разликује се од оне коју налазимо у остатку Руждијевог богатог опуса, нарочито од оне у националним приповестима као што су *Деца њоноћи*, *Срамошја* или *Мавров њоследњи уздах*. Наиме, овај роман се не бави националном него светском историјом, посебно се фокусирајући на историју популарне културе, чиме међународна, космополитска природа овог романа поприма још једну димензију.

И пророчанства у сновима, способност комуницирања с духовима, увид у друге светове – овде литерализована метафора за двоструку перспективу мигранта, постколонијалног појединца и/или самог аутора – или, рецимо, веровање у чудотворну моћ драгог камења, присутни у културама широм света, обесхрабрују нас у намери да магијски реализам у овом делу интерпретирамо као производ једне културе. М. Е. Бауерс, међутим, чини управо то када изоставља Руждија из поглавља о мултикултурном магијском реализму посвећеног неколицини америчких списатељица афричког, кинеског и индијанског порекла, тачније Тони Морисон, Максин Хонг Кингстон и Лезли Мармон Силко. Напротив, ова теоретичарка га сврстава у писце што

материјал за магијски реализам црпе из култура из којих потичу, где по њој спада и Тони Морисон коју претходно тумачи као ауторку чији је магијски реализам културно мешовит. Мора се признати да се њена тврдња испрва чини тачном, када наводи да Гарсија Маркес, Ружди, Морисон и Окри инспирацију за магијски реализам траже у митологији, културним уверењима и фолклору културног контекста у који су смештена њихова дела, али бар у Руждијевом случају греша када напомиње да је тај контекст уједно ауторов културни контекст (Bowers, 2004: 92-93). Насупрот тој процени, Руждијев магијски реализам позивањем на грчке, римске, карибске и латиноамеричке митове далеко превазилази границе пишчевог културног контекста, односећи се према митологијама света као заједничком добру. Како је реч о књижевности која је нужно измештена и вишејезична док остварује дијалог међу културама у чије је кодове упућена, за писце Руждијеве генерације и оне млађе, за Ханифа Курејшија, Зејди Смит или Карила Филипса, космополитизам је постао готово неопходан састојак постколонијалности (Boehmer, 2005: 230).

Фаворизовањем космополитизма и културног мешанства, те сједињавањем народне маште и модерности, Ружди успева да изрази властити мултикултурни идентитет (King, 2004: 141). Из тога следи да међународни магијски реализам може да послужи као средство да се истражи пишчев сложен лични осећај измештености, али Ружди превазилази порив за изражавањем оног чисто личног. Амалгамом наоко неспојивих елемената, његов магијски реализам којим доминира техника литерализације савршено дочарава опречне аспекте крхког и променљивог идентитета постколонијалног појединца и његове реалности у, по Руждију, „децентрализованом, транснационалном, интерлингвалном и мултикултурном“ (Rushdie, 2002: 52) постколонијалном роману. Преплитање фантастике и реализма је међу кључним чиниоцима који Руждијеву прозу смештају изван или између граница категорија, а његов циљ је да се понуди алтернатива устоличеним верзијама истине у доба „када роман никада у већој мери није био међународна форма“ (Ружди, 2007: 34).

МАГИЈСКИ РЕАЛИЗАМ У КОНТИНЕНТАЛНОЈ ЕВРОПИ: ГОРАН ПЕТРОВИЋ

Колико је роман данас међународна форма показује се и на примеру Горана Петровића, чије дело сведочи о томе да живот на постколонијалној ветрометини култура није предуслов за настанак космополитског магијског реализма. Иако књижевност обилује доказима у прилог супротном због којих се сматра да „највећи део магијско-реалистичког стваралаштва можемо

описати као постколонијално“ (Bowers, 2004: 95), данас је магијски реализам све више ствар пишчеве имагинације и евентуалних политичких циљева поред оних постколонијалних – сетимо се опет Анцеле Картер – а не нужно или не само, питање његовог културног порекла. На културни контекст се, из сасвим других разлога, позива Меги Ен Бауерс у потрази за аргументима који би потврдили разлику између магичног и магијског реализма, па се тако слаже с Карпентјером у оцени да магични реализам у Европи користи (злоупотребљава?) „технике магијског реализма просто зарад наративног ефекта, а без икакве везе с културним контекстом у ком је настао“ (Bowers, 2004: 90). Ако прихватимо дихотомију магично/магијско, Петровићев прозни опус пркоси Карпентјеровој оцени космополитском природом свог магијског, не магичног, реализма, дубоко утемељеног у митове, легенде и народна предања Балкана, Европе и света. Ништа мање интернационалан од Руждијевог, Петровићев магијски реализам једнако урушава и поделу унутар овог модуса и жанра, на онтолошки и епистемолошки који се разликују по својим изворима. Док се онтолошки служи веровањима и праксама културног контекста у који је текст смештен, епистемолошки материјал не тражи нужно у културном контексту текста или пак аутора (Bowers, 2004: 91). У Петровићевом делу, као и у Руждијевом, онтолошки и епистемолошки магијски реализам деле исти простор и преплићу се, што их и чини међународним.

Културну слојевитост магијског реализма Горана Петровића условљавају већ и оквири у којима он ствара. Наиме, магијски реализам и фантастика нису непознаница на етнички разноврсном тлу бивше Југославије и Србије, а Милорад Павић, Данило Киш, Миодраг Булатовић, Борислав Пекић, Радослав Петковић, Дејан Стојиљковић и Ђорђе Писарев тек су неки од истакнутих стваралаца књижевних светова на граници између стварног и имагинарног. По суду Предрага Палавестре, корени целокупне српске књижевности „сежу дубоко у митско наслеђе Балкана, до хеленских и византијских темеља“ (Палавестра, 1998, пара. 7) који се и данас називају у српској прози где фантастика и спој натприродног и стварног заузимају важно место. Магијски реализам у српској књижевности настао је на темељу измењеног виђења реализма од појаве критичке књижевности чији је најпознатији представник Борислав Пекић, реализма који је одраз „унутрашњег и спољашњег света, а не само миметичко огледало стварности“ (Палавестра, 1998, пара. 50). Таквом реализму придружила се, по Палавестри, фантастика „коју су нарочито искористили писци тзв. 'магијског реализма', а „најзначајнији међу њима свакако је Милорад Павић (1929) који је из српске књижевности на светску књижевну сцену ушао као нека врста парадигме постмодернистичког стила и поступка где је све могуће и све изокренуто, све друкчије него у реалном свету“ (Палавестра, 1998, пара. 50). Насупрот постојећим

дефиницијама, Палавестра магијски реализам види као облик постмодернистичке фантастичне књижевности у ком је све другачије од реалног и све могуће. Ипак, сама срж магијског реализма јесте спој нереалног и реалног, немогућег и могућег, те не можемо тврдити да је у њему *све* другачије од реалног света, а идеји да је све могуће противречи Руждијева тврдња да у магијском реализму то не може бити случај. Смисао сваког замишљеног света јесте да одржи кохерентност у складу с властитим правилима, односно он не може бити насумичан и хировит јер, ако је све могуће, ништа више није важно (Maddocks, 2015, пара. 13).

Изузетно разгранат, а кохерентан свет Петровићевог магијског реализма дубоко је уроњен пре свега у балканске и европске митове, супротстављајући се тиме критици магијског реализма због наводног ослањања на европску претпоставку да су магија и ирационално обележја староседелачких, неевропских култура, док рационалност и истински осећај стварности припадају Европљанима (Bowers, 2004: 84). Класификовање култура по степену њихове рационалности вековима је познато, али је суманута претпоставка која ирационално приписује само неевропским културама, као да народне приче и митологије диљем Европе не познају концепт ирационалног и магијског, те да самим својим постојањем не одражавају чињеницу да оно европско није чисто рационално, а оно неевропско чисто ирационално. У светлу те претпоставке М. Е. Бауерс даље напомиње како је магијски реализам значајног броја романописаца које у својој студији изучава настао под неевропским културним утицајем из митова преношених усменим предањем, и додаје да ти митови неретко садрже магијске елементе изван домена реалистичног или рационалног (Bowers, 2004: 89). Међу поменутим писцима је и Салман Ружди чије стваралаштво, као и Петровићево, обилато користи управо европске митове, а они, као и сви други митови у свим културама света, *погразмевају* аспекте фантастичног. Елементи фантастике у митологији и књижевности јављају се у свим културама „с јаком фолклорном традицијом“ и откривају „корене речи и слика што дубоко задиру у потиснуте слојеве магијске свести“ (Палавестра, 1989: 9).

Петровићев први роман, *Аџилас описан небом*, израстао је на темељу једне такве традиције и показује да фолклорна фантастика „остаје главни извор грађе чак и за модерну српску фантастику“, па се она „и у модерно време најчешће враћа фолклорном наслеђу и етнографско-антрополошкој грађи, митовима, легендама, бајкама и предањима“ (Палавестра, 1989: 15, 17). Ово садржајно и формално изванредно амбициозно интертекстуално дело на споју магијског реализма и историографске метафикције обилато упућује на народна веровања, пророчанства, магијске формуле и ритуале, бајалице, чини и амајлије што се ослањају на чудотворне моћи биљака, црвене вунице,

песме или речи, те на окултне вештине које је западна цивилизација одбацила. Њиме провејавају и мотиви из бајки „које чине претежнији део прозног усменог стваралаштва“, а у њима се нарочито „расцветала [...] бујна народна машта, фолклорна фантастика, свет натприродних сила и чудесних збивања“ (Палавестра, 1998, пара. 12). Одатле писац преузима, између осталог, симболику бројева, па су тако седам синова арапског географа Идрисија зачети „исте ноћи, пре седам година, са седам жена из седам различитих крајева Света“ (Петровић, 2012: 26). Важан фактор у Петровићевој прози, а илуструју то поред *Айласа описаног небом* и *Ойсада цркве Светиој Сјаса* и *Сијиничарница „Код срећне руке“*, јесу и снови – претурање по туђим сновима, крађа снова, похођење, приказе и паралелни животи у сновима, те узајамно или колективно сњевање који се као мотиви срећу и код Руждија и Морисонове, а у српској прози код Павића. Њихов магијски значај превазилази границе фолклорног наслеђа једне културе, а свет снова, попут света мртвих у ком се састају Романови, кинески мандарини, стари Вавилонци, Ђорђо Вазари и многи други, твори једну од паралелних реалности у роману којима се може приступити преко огледала и прозора, излаза у друге светове и у осталим Петровићевим делима, као пандан паралелним световима различитих простора и временских периода овде претворених у један заједнички хронотоп обележен изненадним прелазима с простора на простор и из периода у период, карактеристичним за космополитски роман.

Да се Горан Петровић у грађењу свог магијско-реалистичког хронотопа не задржава у оквирима једне културе илуструју и други аспекти овог романа где, као у *Ойсади цркве Светиој Сјаса*, предочена дешавања „обухвата густа мрежа каузалитета који повезују догађаје из привидно различитих токова нарације“ (Владушић, 1998: 83). Једнако густо митолошко ткање у *Айласу описаном небом* сачињавају руждијевски богате алузије на словенску, египатску, грчку индијску и друге митологије, те паганске и монотеистичке религије народа света. У њему су уплетени митови о Атлантиди, Суђајама, Индри и Изис, да набројимо тек покоји, а њихова међусобна преклапања, можда и сложенија од оних у *Тлу њод њеним ноћима*, заједно с осталим везама у виду ликова, тема или мотива, чувају разбијену структуру Петровићевог првенца од осипања. Свеопштем космополитизму овог романа доприноси и обиље стварних личности попут Захарија Орфелина, Рођера II, Мухамеда ал-Идрисија или Луја XIV, с којима се на његовим страницама сусрећу јунаци главног тока приповедања, док интернационалност самог жанра усложњавају алузије на Борхеса, преображеног у ходочасника и путописца, или Павића, аутора *Извртнуће рукавице* која овде није насловна прича истоимене збирке него студија о преношењу снова с колена на колено, чиме Петровић себе посредно сврстава у редове магијских реалиста.

Окупљање личности из безмало читаве светске историје и митологије упућује на магијско поимање времена карактеристично за сва дела овог жанра и сажето представљено једним разговором у поглављу „Девојка која се сусрела са кометом“:

- Добар дан, желела бих да видим Михаела – одговара Саша.
- Михаела? – изненађен је човек. – Михаел тренутно није ту. Заправо, он још није рођен. Наш син има тек тринаест година, ожениће се пошто наврши двадесету. Михаел ће бити његово друго дете.
- Ох! – отима се Саши узвик разочарења.
- Не тугујте – укључује се у разговор жена. – Дођите за две седмице, предвече, Михаел ће тада бити ваших година. (Петровић, 2012: 121)

Само такво схватање времена може да оправда структуру доведену до границе пуцања, која главном току радње супротставља прегршт илустрација и напомена где се смењују и сједињују стварни и измишљени догађаји историје човечанства, историјске и фикционалне личности, те постојећи и лажни документи. Стога овај роман, организован као Пекићево дело *Како уйокојији вампира* по узору на научну студију, подсећа на прави палимпсест, књигу са „бесконачним бројем текстова, писаних један преко другог, али увек тако да све претходне и будуће речи могу бити прочитане. Истина, знај да се нешто од тог садржаја може наћи и у другим облицима [...] али нигде неће бити све на једном месту као у овим томовима“ (Петровић, 2012: 69).

Говорећи о *Ојсади цркве Свѣтої Сѣаса*, још једном роману-палимпсесту Горана Петровића, Владушић указује на значај приче речима којима се може описати и *Аѣлас оѣисан небом*. Наиме, по њему овај роман, који у односу на историју „нуди другу, естетску и, у духу старог јединства, ’истинитију’ истину“, подсетник на Руждијеву упамћену историју, истину сећања, „показује да *једино ѣрича* може учинити оно што је био задатак историје: успоставити везу између одвојених догађаја и повезати их са садашњошћу“ (Владушић, 1998: 82). Попут Руждијеве, Петровићева проза настаје на, за Владушића утопистичком, „поверењу у причу која вреднује, без сенке ироније“ (Владушић, 1998: 85). Као што смо видели, приповедање сличан статус има и код Морисонове. На том поверењу у причу гради се читав магијски реализам у ком мотив приче и приповедања, те технике усменог приповедања играју кључну улогу у призивању фолклорног наслеђа и „потиснутих слојева магијске свести“, и претакању метафора у живот, због чега је и у овом роману литерализација инструмент обистињења чврстих уверења и злих слутњи, персонификовања песме или пак оживљавања пукотина у личности где се насељавају Празнине.

Стога стоји да Петровић „своје прозе ефектно гради на подлози историјских дешавања, али да се у њима најекспресивније и најпостојаније издваја прича о драми људске судбине у времену, о условљености и преплетености историје и приче, снова и реалности“ (Аћимовић Ивков, 2010: 177). Као код Руждија, у постколонијалном, па и књижевном стваралаштву уопште, елементи магијског у Петровићевом опусу опиру се „свођењу човекове стварности само на једну једину могућност, на једну истину и једну димензију, на видљиву, спољашњу и опипљиву реалност“ (Палавестра, 1989: 11). То је узрок учесталости магијског реализмана просторима чије историје бележе постојање многобројних супротстављених верзија стварности, а Руждијево и Петровићево дело сведоче о тенденцији, како у постколонијалној тако и у новој српској књижевности да аспекти фантастичног попримају и критичка својства, прешавши пут од фолклорне имажинације до критичке трансгресије реалног света (Палавестра, 1989: 23, 29). Другим речима, магијски реализам какав налазимо у Петровићевом делу у различитим просторима, укључујући и континенталну Европу, прибегава „функционалном преплитању фантастичних ситуација и слика [...] и реалног света [...] на такав начин да тај укрштај не представља само игру и конструкцију већ се у овој и оваквој естетској визији света може трагати и за оним што се назива дух времена“ (Милошевић, 2004: 88-89). Палавестра ту идеју шире сагледава када тврди да „у духовном простору савремене књижевности фантастика није и не може бити само пука игра“ него је „експлозија фантастичне књижевности у сразмери с отпором тоталитарној пракси, насиљу историје и монистичкој структури владајућих идеологија“ (Палавестра, 1989: 27). Исто се односи на магијски реализам, који се овде може тумачити као критички осврт на конкретан историјски тренутак – главна радња смештена је у 1991. годину – или као протест против сваког чисто рационалног или тоталитаристичког погледа на свет какав у *Айласу ойисаном небом* оличују они којима смета што кућа с небеским сводом наместо крова ремети униформност улице, те они што шаљу писма „строга очешљаних редова“ (Петровић, 2012: 227) у којима најављују рушење, зарад изградње пословног центра, магијског света куће неуклопиве у стварност као „прекомерно уредно очешљану фантазију“ (Петровић, 2012: 34).

Фантастика, као и магијски реализам, „прелази преко свих медијских граница и отвара главна врата за излазак људског духа из крлетке омеђеног времена и затвореног простора“ (Палавестра, 1989: 30). Таква савршено служи Петровићевој приповести која као највеће вредности складишти снове, тајне, успомене, смех, фантазије и бајке у маниру Руждијевог конзервирања историје у *Деци йоноћи*, истовремено стварајући космополитску просторно-временску заједницу где се у транзитним зонама железничких станица,

пристаништа и понајвише снова сусрећу стварне и измишљене личности из различитих простора, култура и временских периода. Приповест у којој је микрокосмос куће закровљене небеским сводом у јукстапозицији с целим светом и свим временом подлеже ефекту сажимања, „процесу познатом у теорији музике – захваљујући композицији коју прати, слушалац има утисак да се у њему догађа космос“ (Петровић, 2012: 65). Тај магијско-реалистички космос оставља ово дело на размеђу сна и јаве, обавијено тајном, а тајна „мора да постоји“ јер „без њеног свода овај свет би био спржена голет на којој не успева оно најважније дрво, животодавно дрво запитаности“ (Петровић, 2012: 78).

ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

Није претерана оцена Венди Фарис да магијски реализам представља један од најзначајнијих трендова у савременој светској књижевности (Фарис, 2002: 101), о чему сведочи и пратећа критичка дискусија која не јеђава. Одредница која је претходно везивана првенствено за латиноамеричко стваралаштво очито описује комплексну књижевну појаву која излази из оквира појединачне културе. Како примећује Нина Муждека, „магијски реализам никад није био лишен политичке и друштвене ангажованости“ (Муждека, 2010: 77) и управо се у томе састоји његова привлачност са писце са најразличитијих поднебља. Друштена ангажованост и опирање тоталитаризму не морају нужно бити културно условљени, па се може рећи да магијски реализам, био он плод културне баштине аутора или не, може изразити важне политичке ставове или пружити отпор владавини тоталитаризма у сваком погледу.

Понуђена анализа три наизглед различита аутора наводи на неколико закључака. Оцене појединих критичара, као што је М. Е. Бауерс, да се магијски реализам превасходно јавља у западним културама, очито треба размотрити с резервом. На примеру Тони Морисон могуће је приметити да условљеност магијских елемената културним контекстом не омогућава једнозначно сврставање дела у оквире магијског реализма, док романи Горана Петровића потврђују да традиција магијско-реалистичког писања постоји и на европском тлу. Руждијево је стваралаштво пак доказ да је савремени магијски реализам све теже дефинисати у оквирима једне културе, указујући на космополитску природу савремене књижевности и савременог идентитета. Надаље, поставља се питање колико су разматрања о културној подлози магијског реализма уопште упутна. Поред присуства натприродних елемената, културе обједињене овим општим термином често имају мало шта заједничко, а примери попут Анцеле Картер и Џанет Винтерсон доказују

да трансгресивни потенцијал магијског реализма није условљен његовом културном утемељеношћу, већ политичким намерама аутора. Стога се чини да неразрешен статус магијског реализма као наративног модуса, књижевног жанра или правца, уз све терминолошке недоумице које га прате, изражава управо оно опирање класификацији и дијалектичко мирење супротности које налазимо у текстовима који носе ову ознаку.

Критичари упозоравају и на тода се магијски реализам све чешће користи тек као етикета пожељна из тржишних и маркетиншких разлога, која се писцима намеће, нарочито ако потичу из Латинске Америке (Муждека, 2010: 27; Фарис, 2002: 105-106). Фарисова чак пореди тржишну помаму за магијским реализмом с ранијим оријенталистичким маштаријама о романтичним, егзотичним незападним културама. Стваралаштво писаца чија је анализа овде понуђена потврђује да, употребљен политички, магијски реализам ни у ком случају није само вид ескапизма, нити начин да се побегне у „свет фантастике где проблеми могу бити решени божанском интервенцијом“ (Јан Мохамед 1983, цитиран у Фарис 2002: 106), већ моћно средство исказивања отпора, суочавања с траумом, изражавања хибридности културе или разрешавања идентитетских дилема. Фарисова даље упозорава и на опасност од некритичке употребе овог термина као кривог назива за сва дела која одступају од традиције наративног реализма, чиме би културне специфичности поново биле избрисане. Разнородна књижевна решења, којима је заједничко једино то што одбацују строго миметички приступ наративији и што се у те сврхе окрећу елементима магије и фантастике, тиме би била сврстана у општу категорију Другог у односу на реалистичке конвенције, што је свакако у супротности с њиховим трансгресивним циљевима.

Arijana Luburić Cvijanović
Viktorija Krombholc

IN DEFENSE OF MAGICAL REALISM IN CONTINENTAL EUROPE

Summary. The now decades-long debate about magic and magical realism as literary and artistic narrative devices and genres aimed at precisely defining and, especially, demarcating the problematic terms has turned out fruitless. Despite efforts to clearly delineate borders between the two terms, a number of prominent theorists, critics and authors do not acknowledge magic and magical realism as distinct categories, some arguments in favour of such a classification seem unfounded, and claims about a possible cultural contextualisation of magic or magical realism appear to be downright meaningless. Among them is the claim of Maggie Ann Bowers that mainland Europe boasts of no examples of magical realism as a culturally determined narrative mode and genre, exclusively employing magic realism as a formal device. Since Bowers situates magical realism first

and foremost in Latin American, and then African-American and postcolonial literature, through a comparative analysis of the works of Toni Morrison, Salman Rushdie and Goran Petrović, revealing a number of similarities between the ways in which these three key representatives use the genre, this paper strives to point to the groundlessness of Bowers's idea of magical realism's absence from continental Europe.

Key words: Goran Petrović, magic realism, magical realism, Salman Rushdie, Toni Morrison.

ЛИТЕРАТУРА

- Аћимовић Ивков, М. (2010, новембар-децембар). Трајање и прича. *Поља*, 466, стр. 175-177.
- Alexander, L. M., & Rucker, W. C. (2010). *Encyclopedia of African American History*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.
- Bassi, S. (1999). Salman Rushdie's Special Effects. U: Concilio, C. (Ed.) (1999). *Coterminous Worlds: Magical realism and contemporary post-colonial literature in English* (стр. 47-60). Amsterdam – Atlanta GA: Rodopi.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature* (2nd edition). Oxford: Oxford University Press.
- Booker, M. K. (1991). *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville: University Press of Florida.
- Bowers, M. E. (2004). *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge.
- Davis, C. (1994). An Interview with Toni Morrison. U: Guthrie, D. T. (Ed.). (1994). *Conversations with Toni Morrison* (стр. 223-233). Jackson: University Press of Mississippi.
- Faris, W. (1995). Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. Y: Zamora, L. P., & Faris, W. B. (Eds.) (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham and London: Duke University Press.
- Faris, W. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. *Janus Head*, 5: 2, стр. 101-119.
- King, B. (2004). *The Internationalization of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Maddocks, F. (2015, September 6). Salman Rushdie: 'It might be the funniest of my novels'. U: *The Guardian*. Преузето 6. септембра 2015, са: <http://www.theguardian.com/books/2015/sep/06/salman-rushdie-interview-two-years-eight-months-and-28-nights-observer-the-funniest-of-my-novels>
- Милошевић, М. (2004). *Читање, у олегалу: кријџике о савременој српској њрози*. Нови Сад: Матица српска.
- Морисон, Т. (2013). *Вољена*. Београд: Лагуна.
- Morrison, T. (2005). *Beloved*. London: Vintage.
- Муждека, Н. (2010). *Маџијски реализам у романима Анџеле Карџер*. Необјављена докторска дисертација.
- Палавестра, П. (1989). Одлике српске фантастике. У: Палавестра, П. (уред.) (1989). *Српска фанџасџика: најџириодно и несџварно у српској књижевности* (стр. 9-31). Београд: САНУ.

- Палавестра, П. (1998). Осам векова српске књижевности. Преузето 5. новембра 2015, са [хттп://www.растко.орг.рс/књижевност/наука_књииз/палавестра-осам-векова.хтмл](http://www.растко.орг.рс/књижевност/наука_књииз/палавестра-осам-векова.хтмл)
- Петровић, Г. (2012). *Ајџлас ојисан небом*. Београд: Моно и Мањана.
- Rushdie, S. (2002). *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: The Modern Library.
- Rushdie, S. (1999). *The Ground Beneath Her Feet*. New York: Picador USA.
- Ружди, С. (2007, новембар-децембар). „Имагинарни завичаји“ (прев. Предраг Шапоња). *Поља*, 448, стр. 27-34.
- Teverson, A. (2007). *Salman Rushdie*. Manchester: Manchester University Press.
- Владушић, С. (1998). *Дејусџиација сџирасџи*. Београд: Књижевна омладина Србије.
- Watkins, M. (1994). Talk with Toni Morrison. У: Guthrie, D. T. (Ed.). (1994). *Conversations with Toni Morrison* (стр. 43-47). Jackson: University Press of Mississippi.

Владислава Гордић Петковић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ТРАНСФОРМАЦИЈА И ЕМАНЦИПАЦИЈА КАО РЕЛЕВАНТНИ КОНЦЕПТИ У ПРОЗИ САРЕ ВОТЕРС И ЈУДИТЕ ШАЛГО

Апстракт. Иако засновани на дивергентним структурним, стилским, мотивским и идеолошким поставкама, дебитантски роман британске књижевнице Саре Вотерс *Тийјині йіхе Велвеі* (1998) и постхумно објављени, недовршени роман Јудите Шалго *Пуї у Биробицан* (1997) баве се безмало идентичним темама: могућностима заснивања алтернативног женског идентитета и слободног женског деловања у патријархалном окружењу. Док у роману Вотерсове главна јунакиња на путу сазревања физички изглед и родни идентитет трансформише на начине нетипичне и неочекиване за викторијанско окружење, јунакиње Јудите Шалго трагају, почетком двадесетог века, за Биробицаном, наводном женском утопијом чије су гласнице жене са друштвеног дна жигосане сиромаштвом, болешћу и лудилом. И Сара Вотерс и Јудита Шалго модификују предложак пикарског романа са амбицијом да у први план ставе питања родног идентитета и да у његов социоисторијски оквир уведу тему еманципације.

Кључне речи: женски роман, род, тело, жанр, пикарски роман.

Прво место на ком се идентитет гради јесте тело: доживљавамо га као покретача битке за идентитет, као једнако вероломног колико и неопходног савезника. То крхко тело једна Фрида Кало маскира одећом живих боја и јаком шминком не би ли се тако наругала својој телесној различитости и не би ли, скривајући је, ушла у простор инвенције једне друге различитости: различитости која је ексцентрична одлука, а не генетска принуда. Људско тело може се сликати као формативна платформа идентитета, књижевност може преиспитати све различитости доживљавања тела, зависно од културне

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

матрице, зависно од степена здравља патријархата који хоће да се пита о просторима слободе женског тела.

Мол Фландерс, роман Данијела Дефоа о аморалној и сналажљивој јунакињи једнако спремној да згреши и оправда своје грехе, остао је до данас парадигматичан пример грађанске (и не само грађанске) анксиозности према финансијски независној и моралним нормама неспутаној жени која не пристаје да се уклопи у пожељне моделе социјалне хијерархије ни духом ни телом. Дефоова најславнија јунакиња нема ни име, ни лице, ни порекло, ни биографију, она одбија да себе учини аутентичном: у покушају да се за своје преступе и неконвенционалности оправда пред читаоцем, Мол себи надева лажна имена, подешава и прекраја своју животну причу према захтевима ситуације и тренутка, мења своје социјалне улоге прерушавајући се у даму, просјакињу или удовицу. Ма колико игре с конструисаним идентитетима збуњивале, јунакиња читаоцу привидно покајнички а заправо радосно и без устезања открива степен свог манипулисања другима, као и разлоге за манипулацију – то су, по правилу, неправедни обичаји грађанског друштва који жену вреднују по миразу уместо по карактерним својствима, док се о имовини мушкарца више нагађа и спекулише него што се говори транспарентно. Да би постигла бољу цену на брачном тржишту, Мол је принуђена на обману – или је у питању обмана читаоца, који треба да поверује у економску неопходност њених нечасних и незаконитих поступака?

Дефоова јунакиња која се удавала пет пута и родила дванаесторо деце била је предмет многих критичарских двоумљења о ауторским интенцијама и приповедној мотивацији, о судару наивности и ироније у грађењу приповедачког упоришта на реторичкој карактеризацији. О Мол Фландерс створено је много погрешних или бар једностраних предоцби: она је лажљивица, преступница, проститутка, лоша мајка, нелојална супруга. Емотивни склоп јунакиње подређен је економији приповедања, а у прилог тој економији иде и чињеница да се о физичком изгледу веома рационалне, трезвене и на емпијске представе о стварности оријентисане Мол Фландерс у роману не каже готово ништа: као да је писац желео да је у исти мах учини тајанственијом и аутентичнијом јер, кријући њен лик, он додатно мистификује и њене игре идентитетима, сва њена заметања трагова у кретању кроз друштвену хијерархију. Она сама за себе једино каже да је била „приметно лепша“ и „боље грађена“ (Defoe 1722: 24) од девојака са којима је одрасла, и да никада не користи шминку. Тек након живописне епизоде о припитом господину у кочији ког је успела да опљачка, Мол прибегава оном што зове „простачко шминкање“ (Defoe 1722: 221), али само стога што је с атрактивнијим изгледом ефикаснија у крађама и преварама. Опсесивно доказујући да је на трансформације принуђена исто онолико колико и на то да скрије и свој прави

лик и своје право име, Мол Фландерс једнако опсесивно исказује гнушање према прерушавању сваке врсте, према сваком бежању од природе ствари, заузимајући морализаторски став кад год јој се пружи прилика да читаоца поучи.

У тренутку опасности да ће због исказа ранијих саучесника допасти затвора, Мол Фландерс се, на наговор пријатељице, преоблачи у мушкарца и узима ново име – постаје Габријел Спенсер. Чини то веома нерадо, напомињући више пута да јој таква одећа и мушки лик никако не одговарају; тек у овом контексту посредно сазнајемо нешто о њеном изгледу, сазнајемо да је „висока и наочита, али сувише глатког лица за мушкарца“ (Defoe 1722: 202). Прерушена Мол добија партнера у послу, младића вештог лопова с којим се спријатељује, али не толико да му открије свој пол и идентитет. Након једне неуспеле крађе Мол бежи пред потером, сакрива се у кућу своје пријатељице и тамо пресвлачи у женску одећу. Повратак женском полу, повратак истини, омогућава ефикаснију обману: ни после детаљног претреса није се открило куд је нестао млади човек који је виђен да улази у кућу, а власница се морала заклети да никад није примила у кућу неког мушкарца који бежи од руке правде, што је она спремно учинила не плашећи се да би могла због лажи горети у паклу или допасти затвора. Молин саучесник је, пак, безуспешно покушавао да докаже постојање Габријела Спенсера од ког више није било трага. Колико год да је користила мушку одећу да се заштити, да обмане и добије на времену, Дефоова јунакиња ју је спремно одбацила да спасе главу, али и да над светом лажних идентитета, обмана и подметања својом малом истином оствари комичан тријумф: њена саучесница се лажно заклиње говорећи истину, њен партнер не може да понуди било какав доказ за лажну тврдњу у чију је истинитост уверен, мушкарца је немогуће пронаћи зато што је он у ствари женско, те су тако сви емпиријски докази девалвирани и травестирани у игри родних идентитета. Мушкарац, дакле, престаје да постоји тамо где жена престане да га опонаша: престане ли игра маски и улога, неће више бити ни родних разлика, ни социјалних императива. Простор флуидних идентитета простор је слободе.

Сукоб и сусрет различитих аспеката женскости и телесности срећемо и у прози Јелене Ленголд, која поставља о дефинисању љубави као феномена у коме еротско никако не успева да се усклади са језичким, јер је и говор тела постаје фрагментаран и непотпун. Уводна прича у њеној другој приповедачкој збирци *Лифџи* (1999), „Трећи правац“, поставља питање о жени као предмету физичке жеље и мистичке опсесије, покреће поетичка преиспитивања тананих веза и могућих сагласја љубави, уметности и стварности, користећи мотив тајне љубави професора и ученице. Та је љубав осуђена на пропаст због неускладивости искуства зрелог доба које гледа према смрти с једне, и

младости коју тек чека форматирање идентитета с друге стране; међутим, у првом плану је заправо љубав као модел искуства, и љубав као прецизно кодификована интимност два бића која се кодификацији непрестано опире. Лепа Маја није само женствена нимфета несвесна своје привlačности, јер она се осмехује свом љубавнику „хермафродитским, смртоносним осмехом анђела Тађа“ (Ленголд 1999: 5), јунака *Смрти у Венецији*, али то не сведочи о латентном хомоеротском афинитету професора, него о мистичној природи љубави која надилази хетеронормативне моделе и праксе. Поред тога што говори о „смрти као једином истинском такмацу љубави“ (Ленголд 1999: 19), прича „Трећи правац“ може се читати као књижевна фуснота, као паракomentar Набоковљевој и Мановој тематској опседнутости немуштим предметима обожавања и њиховом телесношћу која је неизрецива у језику, исто онолико колико су обожавана бића неспособна и несклона да се изјасне о низу сентименталних рекапитулација и контемплација које опседају умове њихових обожавалаца. Маја закључује да Ашенбах личи на њеног љубавника професора како физички, тако и по томе што „сваки ужитак у њему буди немир и одвратност“ (Ленголд 1999: 18), док професор мисли да су „мудрост и право мушко достојанство“ непознатљиви „ако тај пут мудрости води кроз чула“ (Ленголд 1999: 20).

Маја је премлада да је дотакне оно што професор назива „мановском заразном патњом“ (Ленголд 1999: 18): с отпором који је идентичан отпору лажне чистунице Мол Фландерс, она ће проговорити о трансродном маскирању као једноставном објашњењу Тађове привlačности: „Поред три девојке, он се загледао у клинца! Нормално, њих су обукли као неке бабе, а клинцу оставили локне, морнарско одело, лаковане ципеле...“ (Ленголд 1999: 15). Костимирање које десексуализује девојке а дечака чини привлачним на женствен начин примећује *Јола Маја*, разодевено божанство несвесно своје лепоте и своје сексуалности, али итекако свесно да дискурс љубави мења перцепцију тела, представљајући предмет љубави увек привлачнијим него што он уистину јесте.

Борба против смрти уз помоћ повратка телесном ужитку указује се као једина могућност да се постигне „привремена вечност“. Јелена Ленголд пажљиво разрађује професорову идентификацију са Ашенбахом, али тако да предмет жудње буде у првом плану: тинејџерка Маја је, са својим једноставним виђењем света у коме се траже само логичке доследности а апстракције и спекулације немилосрдно одбацују, симболички унапређена у „привремену вечност“ младости и лепоте, док је њен професор, заробљен у сексуалном ужитку као недостатној замени за вечност и мудрост, осуђен на то да за мудрошћу трага кроз привременост чула.

Истовремено знање и слепило како професора из приче Јелене Ленголд, тако и Дефоове Мол Фландерс, потврђује да приповедач у првом лицу најчешће посредује радњу за читаоца од кога зна више да би, што више говори о себи, све брже постајао жртвом самозаваравања. Приповедач може у свести читаоца бити хипертрофирана верзија свих мана људске перцепције, пример пристрасности, необјективности, погрешне процене и самозаваравања, те је приповедање у првом лицу, исто тако, вид реторичке карактеризације – једнако колико и алегоријска парадигма човекове неспособности да расуђује непристрасно. Приповедање у првом лицу демонстрира немоћ приповедача да се од сопственог слепила дистанцира чак и кад га је болно свестан, генеришући значење текста самом парцијалношћу своје визије и непоузданошћу виђења које се интензивирају кад задатак приповедања преузме жена.

Приповедачка улога жени додаје родно одређену непоузданост. Родна припадност је, како нас ране родне теорије уче, условљена психосоцијалним развојем личности а не биолошким одликама пола, те се тако у контексту родних представљања мушкарцу приписују (и у његовом формативном развоју охрабрују) активност, предузимљивост, амбиција и иницијатива као пожељне међу васпитањем стеченим особинама, а жени пасивност, емотивност, толерантност и помирљивост: мушкарац је, отуд, према утврђеним бинарним опозицијама патријархалног света, предодређен да доминира а жена да буде потчињена, те се ова конструисана дихотомија преноси и на простор читаочевог инвестирања поверења у приповедање. Слабост уписана у родну слику женског имплицира карактерне одлике колевљивости, те се женскост конструише као неспособност да се истраје у избору врлине и доброг, жене се представљају као оне чији је осећај за моралност нестабилан а етичка дистанца непредвидива.

Мол Фландерс и њене игре прерушавања поново су доспели у жижу пажње кад је, препознавши тематску и формалну комплексност викторијанског романа као савршену могућност за унапређење приповедног постулирања игара са женским телом, женским идентитетом и њиховим скриваним и потискиваним историјама, Сара Вотерс одлучила да познавање књижевне историографије искористи за писање романа о једној сафичкој Мол Фландерс. Њен роман првенац, *Усне од сомота* (*Tipping the Velvet*, 1998), отвара нове интерпретацијске потенцијале за тумаче књижевности које занима могућност новог читања пикарске и псеудопикарске традиције. Викторијанско доба постало је, већ више година уназад, интригантна једнако писцима колико и читаоцима, а тежња да се преиспитају раскораци и амбиваленције културних вредности ујединила је академске дебате и популарну културу.

Романи Саре Вотерс и Јудите Шалго објављени су с непуних годину дана размака, и упркос свему што их дели, географски и поетички, тематски и идеолошки, они се неким необичним синхронизитетима који су, свакако, плод свести о спектру трауматичности женске историје у патријархату, упуштају у представљање активности и пракси које су остајале под велом тајне и забране: оба се баве проституцијом, сексуалним ропством, питањима слободе тела и бирања родних улога. Све забрањене, неизречене жеље и пројекције ови романи смештају у контекст друштвеног прогреса.

Иако се могло очекивати да ће, у циљу рекламе, хомоеротска тематика романа Саре Вотерс бити мистификована или банализована, одређења као „распусни лезбијско-пикарски роман“ (Индипендент), или „најважнији литерарни деби након Џанет Винтерсон“ (Дејли Телеграф) огрешују се о дело највише стога што његовој теми сексуалног опредељења имплицитно негирају темељно проучен и педантно осмишљен историјски и социјални контекст. Уз приоритет сведочења о психосексуалном сазревању младе жене концем деветнаестог века, роман Саре Вотерс посвећује се и представљању неконвенционалних оквира социјалног окружења у ком се то сазревање одвија. Сара Вотерс жели да представи маргинализоване феномене викторијанске Енглеске о којима никада није писано, који су преоблачени у маске доличности управо онако како су улоге и идентитети Мол Фландерс морали бити оправдавани, чак и окајавани, двозначним и неодрживим наративним стајалиштем. Да би показала сва лица Лондона и сва лица викторијанске културе (од којих су нека била еманципаторска у фасцинантној мери), ауторка ће се послужити жанровском варијацијом пикарског романа – истог оног жанра који је у енглеској књижевности први пут описао наличје урбаног живота, првобитну акумулацију капитала, обест и похлепу, грабеж и саможивост, нарочито сликовито у данас ретко читаним романима Тобајаса Смолета. Кора Каплан указује да слика викторијанског Лондона из пера Саре Вотерс производи из ревизионистичке историографије која је инкорпорирала историју сексуалности и квир студије с краја двадесетог века (Boehm 2011: 239), наглашавајући све оно што је чинило друштвену и културну историју Лондона краја деветнаестог века, од културе мјузикла до псеудонауке каква је био спиритизам (Kaplan 2007: 111). У жељи да буде што аутентичнија, Вотерсова позајмљује не само фактографију, него и жанровске парадигме деветнаестог века, попут пикарског романа, мелодраме, приче о духовима, но исто тако и из порнографије (Boehm 2011: 239; Kaplan 2007: 111).

Усне од сомоџа су повест о узбудљивом кретању Ненси Естли кроз хијерархију британског друштва и лондонске декаденције. Градацијским потенцирањем опозиција провинција-престоница, сиромаштво-богатство, анонимност-слава, посматрачи-посматрани, лична амбиција-класни интерес

роман се само у неким начелним подударностима приближио одређењу пикарског романа; Ненсино путовање кроз сексуалне идентитете и социјалне улоге почиње након упознавања са обожаваном звездом мјузик хола Кити Батлер, која наступа преодевена у мушкарца, стилизована тако да нагласи перформативне потенцијале женствености. Ненси са Кити и њеним менаџером Волтером креће за Лондон у улози гардероберке и пријатељице, потом љубавнице и партнерке на сцени. Кад Кити постане Волтерова љубавница и одлучи да се уда за њега (та одлука подразумева и укидање емотивног партнерства, и оног позоришног), Ненси је напушта и одлази без повратка, поневши са собом само мушка одела у којима је наступала: послужиће јој да се на несигурним лондонским улицама осети сигурнијом и заштићеном од погледа тако што ће се уместо као жена појавити као лепи младић, али и за бављење проституцијом. Њену маску прозреће једино лезбијка из високог друштва, Дајана Летаби, и тако почиње нова етапа експеримента идентитетом, односно Ненсино дружење са сафисткињама и улазак у паралелну социјалну галаксију која је далеко декангентнија и суровија од уличне панораме порока и злочина не само стога што претвара Ненси у сексуалну робињу. Након што је Дајана избаци из куће, Ненси уточиште налази код Флоренс, социјалне активисткиње с којом се упознала неколико година раније. Њихово пријатељство се, уз доста прилагођавања и криза, претвара у стабилну емотивну везу, која закључује како Ненсино лутање, тако и њено сексуално и емотивно сазревање.

Са очекиваном социјалном продорношћу пикарског јунака, Ненси се креће кроз различите друштвене класе, различите начине живота и различита занимања. Лондон последње деценије деветнаестог века тенденциозно је представљен алегоријски, као позоришна сцена на којој ротирају различите кулисе, од велелепних позоришта Вест Енда до учерица Ист Енда, град чије су стамбене четврти изоловане галаксије без узајамног контакта: Ненсиин живот са Кити у Брикстону и са Флоренс у Бетнал Грину другачији су и по навикама и по вредносним приоритетима, а перверзна раскош у Дајаниној вили на Сен Џон Вудсу толико је далеко од оба да готово потиरे све њихове разлике.

Док је позоришна трансформација имала за циљ да привуче и задржи пажњу, прерушавање омогућује јунакињи да постане неприметна. Ненси у мушком оделу добија нову слободу кретања и апсолутну анонимност: „Са кратком косом и паром мушких ципела нико, чак ни сама Кити, неће препознати да сам женско ако ме сретне на улицама Лондона“ (Waters 1998: 192). Прерушена Ненси не добија нов идентитет, али има нови пол, те у овој трансформацијској инкарнацији она постаје мушкарац који пружа сексуалне услуге за новац – другим мушкарцима. Прелаз није тако нагао ни изнена-

ђујућ, јер јунакиња открива да светови глумаца и хомосексуалаца имају нешто заједничко: „Оба света имају Лондон као своју државу, Вест Енд као главни град. И један и други су необичан спој чаролије и оскудице, сјаја и зноја“ (Waters 1998: 203). Међутим, сва чуда и узбуђења на узбудљивој позорници неограничених могућности резервисана су за мушкарца, док их жена, непрестано праћена погледима, може искусити на два начина: ако живи на морално порозној маргини друштва, у свету криминала или извођачких уметности; или пак ако промени сексуални идентитет. Роман Саре Вотерс инсистира на оваквој условљености женског доживљаја света слично као студија Џудит Волковиц *Град стјрахојној ужићка* (City of Dreadful Delight, 1992), посвећена животу енглеске престонице у последњој трећини деветнаестог века. Ауторка студије указује да је Лондон географски и класно подељен град чије социјалне границе могу да дестабилизују само секс и злочин. Отуд је кључна метафора коју Џудит Волковиц користи да означи шароликост лондонског окружења сексуални преступник – Џек Трбосек. Никад разјашњена убиства проститутки утицала су на стварање мита о сексуалној опасности која прети незаштићеној жени из нижих слојева друштва: жени без порекла, иметка и заштитника претњу представља спрега социјалне моћи (која злочинца и изољује и штити) и патолошке мржње према женама са социјалне маргине. Њу не штите ни закон ни друштво: док мушкарац може да у потрази за ужитком хода улицама Лондона неспутан, неопажен и некажњен за своје сексуалне пориве, она ризикује живот ако покуша то исто. Мит о сексуалној угрожености почива како на класним, тако и на родним разликама, јер је његова функција упозорење женама – „упозорење да град постаје опасан чим искораче из уског подручја дома и огњишта како би ушле у јавни простор“ (Walkowitz 1992: 3).

Прерушавање је саставни део професионалног и сексуалног опредељења главне јунакиње романа, са различитим значењима у току њеног сазревања: Ненси је лепи дечак или у циљу постизања сценског ефекта у музичкој тачки са Кити, или у сексуалној трговини која омогућава преживљавање, или у еротској игри чија правила намеће Дајана. Ненсина представа маскулинитета је у тим раздобљима њеног живота део меркантилног морала чије је начело да се начин стицања новца не бира колико ни начин да се оствари љубавни ужитак. Прерушавање је за главну јунакињу и алтернативна стратегија самоодређења и самоспознаје, јер њено је тело неженствено по викторијанским критеријумима: Ненси нема румене усне ни коврцаву косу, њена прса су равна, коса без сјаја а очи неизражајне (Waters 1998: 7). Прву нејасну представу о потрази за другачијим идентитетом Ненси стиче кад упозна Кити Батлер, девојку која на сцени мјузик хола наступа у мушком оделу, са ружом у реверу и рукавицама боје лаванде у џепу, у уштирканој кошуљи и оковрат-

нику, са краватом и цилиндром, косе кратко подшишане као у младића, или као у жене која је „провела неко време у болници или затвору; или је била луда“ (Waters 1998: 12). Кратка коса као социјални знак маргиналности подразумева да и позорница мора бити изолована од свакодневног живота који живе традиционално васпитане грађанке са дугом и увијеном косом: међутим, Кити је далеко од сваке представе прокажене женскости лудакиња, болесница или затвореница, будући да полне разлике и родне моделе само инкорпорира у сценску игру (касније ћемо уочити и њену растућу нелагодност због сопствене бисексуалности). Иако ликом подсећа на лепог младића, њено тело је заобљено „онако како тело младића никад није“ (Waters 1998: 13) и те женске облине мушка одећа само додатно наглашава; притом Кити носи ципеле с високим потпетицама, те је јасно да је њена појава имитација срачуната да забави и насмеје, а не друштвено непожељна трансформација. Кад је ван сцене, Кити скрива кратку косу испод вештачке пунђе и одева се у хаљине, не одричући се женствености ниједног трену. Не одриче је се ни на сцени: испод сакоа и уштиркане мушке кошуље она, сасвим симболично, носи чипкани комбинезон (Waters 1998: 33).

Ненси ће, пак, излазак на сцену у мушком оделу открити у којој мери имитација може да постане трансформација, а глума нови идентитет. Иако је прерушавање сценска стратегија, јунакиња не престаје да ужива у флуидности категорија које та пракса ствара. Ненси кроз прерушавање у мушкарца открива своју сексуалност која надилази и пориче социјално конструисане родне улоге: кратко ошишана коса и панталоне стварају код ње „нову *сјособ-ност* за задовољство – задовољство у наступу, приказивању и прерушавању“ (Waters 1998: 126). С друге стране, одевање природно њеном биолошком полу за Ненси је одувек тегобна и непријатна пракса, не само у тренутку кад проба вечерњу хаљину која је, уместо да потенцира женственост, додатно нагласила њену јаку вилицу и широка рамена. Угледавши себе у тој одећи коју Мол Фландерс не би сматрала неприродном, Ненси се себи учинила „као дечак који је у шали навукао сестрину балску хаљину“ (Waters 1998: 94), чудно и комично. Ненси себе види као бесполно биће све док се не појави могућност да обликује идентитет креирањем не мушког идентитета, већ илузије да је мушкарац. У последњој трећини романа, Ненси без имало жаљења констатује да јој је ношење мушких одела готово онемогућило повратак у женску одећу: „као да ми је вилица очврсла, обрве се натуштиле, кукови сузили а руке се раскрупњале“ (Waters 1998: 381).

Живот који наступа након што је богата лезбијка Дајана Летаби довела Ненси у свој дом биће, у свом сјају, артифицијелности и површности, налик и позоришној сцени, и уличној потрази за клијентом. Трансформација лица и тела тек у Дајанином будоару постаје хедонистички, декадентни чин који

је сам себи циљ. Физичке појаве, подложне промени, маски и манипулацији, симболички откривају фазе у сазревању главне јунакиње: Китина љупка појава која манипулише и женственошћу и мужевношћу самерена је времену Ненсиног препознавања свог сексуалног идентитета и покушајима да га артикулише, огрубелост Дајаниног некада лепог лица сугерише време сексуалног експеримента у ком доминира перверзија и изазов и у који се емоције не уносе, док лик Флоренс – која делује безбојно и незграпно слично као Ненси, са широким лицем, јаком брадом и безизражајним кестењастим очима, далеко од женствености али нимало мушкобањаста – најављује да ће Ненсина трансформација добити коначно жељени ореол еманципације, ослобађање од стега без обавезе класификације.

Женска потрага за идентитетом у роману *Пуџ у Биробиџан* Јудите Шалго добија митске и архетипске димензије. Шалгова јеврејски мит о потрази за заједничком државом преиначује у утопијски пројекат о женском континенту, поигравајући се конвенцијама пикарског романа, али и поставкама постмодернистичке прозе. Принудна некохерентност и незаокруженост овог постхумно објављеног романа отворили су читаоцу неочекиван увид не само у развој сижеа, него и у процес приповедања и функционисање стваралачке имагинације. У оквиру *Пуџа у Биробиџан* објављени су и одломци из радног дневника ауторке који су не мање интригантни од путешествија њених јунакиња. Сликајући историју из наглашено аутсајдерске позиције презрених и прогнаних, као год и њихове интимне и колективне утопијске фантазме о обећаној земљи у беспућима Сибира као некаквом рајском насељу, Јудита Шалго представила је конструкцију о утопији до које се стиже кроз пропадање тела у болести која га, парадоксално, ослобађа. Тема Биробиџана неодвојива је од теме јеврејства, која је тесно повезана са темом потраге за женским сигурним уточиштем.

Позициониран у роману тако да делимично одговори на читаочева питања, нарочито на оно шта разнородне јунаке попут песника Ненада Митрова, руске емигранткиње Марије Александровне, Ларисе Рајзнер или чланова породице Рот уопште доводи у везу, радни дневник Јудите Шалго указује да је свима њима заједничка управо нејасна жудња за путовањем у далеку, непознату земљу која за сваког од протагониста представља нешто друго – указује на то пре него што централна личност приповести ступи на сцену. Можемо, чак, рећи да детаљи из списатељичиног дневника имају задатак да читаоца припреме на суделовање у завери стварања једног алтернативног света јер управо из њега сазнајемо да мистериозни топоним Биробиџан означава „женски континент“, „земљу без убијања“, „лудницу“, „утопију“, „резервну домовину“, „мочварни расадник јеврејског семена“.

Женски континент или острво?

Биробиџан је непознато, потиснуто језгро људске личности (подсвести)?... Отеловљење, оземљење, језгро неурозе.

Биробиџан је земља без убијања. О томе сања човек (жена) који је у страху, безразложно? Убио старог Арапина.

Биробиџан је лудница.

Биробиџан је коначно решење (тајни Хитлеров план при нападу на СССР).

Биробиџан као идеални град (утопија).

Апсолвирано:

Б. као резервна домовина.

Б. као мочварни расадник јеврејског семена (Нови Сион?)

Биробиџан – последњи забран (на земљи) активног магијског мишљења и живота.

Јевреји су држали (и Руси са њима) далеку постојбину магије.

Видети шаманизам! (Шалго, 1997: 63).

Даљи ток романа, у коме се као централна личност појављује бивша Фројдова пацијенткиња и хуманитарна активисткиња Берта Папенхајм, указује да је Биробиџан чак и идеал социјалне правде, нека врста женске егалитаристичке Интернационале. Биробиџан је друго име за егзодус потлачених и понижених Европљанки које траже своју прапостојбину и свој идентитет далеко од репресивних патријархалних модела. Зато што подразумева бег од патријархата кроз болест тела, до њега се стиже путевима егзистенцијалне патње: кроз ратове, проституцију, затворе, болнице, полицијске канцеларије, бирократске процедуре. Као и код Саре Вотерс, појединачни интереси социјалних и родних групација представљају се метафором света, света кроз који се путује и који се непрестано посматра, света који мења кулисе покушавајући да замрзне једном одређене законитости социјалних релација, али коме се лутајући маргиналци супротстављају тако што пројектују своју паралелну реалност.

Кретање кроз друштво и простор постаје неопходан услов да се обећана земља конституише. Отуд је роман Јудите Шалго пикарески утолико што говори о више димензија путовања и промене: не само о Бертином путовању и трагању, него и о путевима трговине белим робљем, о стазама порока и патње, о ходочашћу ка уточишту. Роман је биографски утолико што открива интиму добротворке која се, док помаже угроженима, бори са својим болестима и страховима. Међутим, *Пути у Биробиџан* је у великој мери варијација јеврејских митских мотива лутања и потраге за домовином, пошто у пикарески оквир смешта трагање за утопијом. Такав оквир подрива митове патријархалне културе јер, с једне стране, показује њихову испразност и лажност, а са друге заснива пародијско-утопијску женску перспективу са

необходимим елементима тајне и завере. Лутање и потрага за Биробиџаном додељени су обесправљенима и унесрећенима, тајна о митској земљи смештена је у језик лутања, лудила и болести јер се тако најбоље чува од владајућих структура моћи и од општеприхваћеног кодекса вредности. Главна пикареска јунакиња Јудита Шалго више је оличење нејасне слутње него индивидуализовани појединац: она је генерички тип, алегоријска фигура лутања и трагања, јеврејства и женскости. Берта је бивша Фројдова пацијенткиња, излечена од хистерије. Њен псеудоним Ана О. – који ју је прославио у историји психоанализе – Шалгова смешта у оквир мита, апокрифа и алтернативне историје, па то име експлицитно повезује са Атлантидом и мајком Девине Марије, светом Аном. Као „реална“ личност, Берта Папенхајм је председница Друштва јеврејских жена и оснивачица Фонда за помоћ посрнулим девојкама која путује преко Беча, Будимпеште и Београда према Палестини и Египту године 1911, с намером да испита како функционише социјална заштита обесправљених жена, самохраних мајки, проститутки и сирочади. Посећујући сиротишта, болнице и јавне куће од Софије до Смирне, од Цариграда до Јерусалима, Берта постаје сведок рађања опсесије Биробиџаном и пропагаторка гласина о Женском континенту, као год и веровања у долазак Месијане која ће стићи из Египта и све обесправљене жене повести пут обећане земље, претходно их својим чаробним додиром излечивши од сифилиса. Идеју о Месијани шире жене оболеле од сифилиса и туберкулозе, ванбрачна деца, малолетне труднице, људи са социјалног дна и без перспективе. Јудита Шалго усложњава концепт проституције као трагања и превазилажења искушења надом у искупљење грехова у непознатој земљи. Проститутке трагају за препородом, а њихова болест није слика краја него слика напретка, оличена у вери да ће Месијана доћи и жене повести у други свет. Изабрани народ биће жене:

Знате ли госпођице Папенхајм, рекао бих да је месијанизам ухватио корена на овом одељењу. Назвао бих га луетучки месијанизам. Проститутке, луетичарке посебно, верују да су оне позване да спасу свет. Или бар женски део света. Као што можете претпоставити, у виду Велике мајке, њихова спаситељица треба да дође из Египта. (Шалго, 1997: 84).

Приликом посете болници светог Рока у Будимпешти, Берта Папенхајм упознаје једну од гласница Женског континента, госпођицу Клајн. Јектичава црнка била је „најлепша Јеврејка коју је она у животу видела“ (Шалго 1997: 79), али опхрвана болешћу која јој даје чудну привлачност и енергију:

На девојчиној горњој усни показао се велики црвени плик као комад жара који Берта у први мах није опазила. Болест је као и гнев, у међувремену добила фатално убрзање. Девојчине црне очи су гореле, плануле су наједном

и јагодице у које се сабрала сва преостала боја лица и врата и кроз сифилистички плик усијавао се и гасио њен стањени, потрошени дах. (...) Њена болест била је лепа, даривала јој зарумењене јагодице и ватрену таму у очима. Лепа смрт као знак награде. (Шалго 1997: 80)

Јектичава Јеврејка је, међутим, ненадани весник Утопије: она „укочено седи на кревету показујући прстом негде кроз зид и не скидајући очи са Берте, кричи: ‘Женски континент! Женски континент!’“ (Шалго, 1997: 81). Жена налик њој, по имену Сутина, појавиће се у Београду, у похабаној одећи и прљава, без исправа, ужурбана и у стању путне грознице, чврсто решена да стигне до Цариграда, иако је у поодмаклом стадијуму сифилиса и туберкулозе. Млада београдска Јеврејка Флора Гутман за њено постојање сазнаје од породичног пријатеља лекара и потом о њој прича Бerti, која закључује да су Сутина и Јеврејка из болнице светог Рока иста особа.

Тих дана, у рану зору једног сивог дана, полицајац је ухапсио испред Управе фондова жену без исправа, која није знала српски. Била је обучена неприкладно, оскудно, огрнута пелерином од офуцане сиве чоје испод које се назирала прљава свилена спаваћица. Више је изгледала као кулиса, слика, плакат постављен на улици пред улазом у бурдел. Одведена у полицију, пошто у њеној торбици полицајац осим неколико круна није нашао ништа од исправа, управо пред вратима начелникове канцеларије, у ходнику, плънула је крв, па је одведоше у болницу где се показало да поред туберкулозе има и луес и тако је позван доктор Савић који је једва сазнао нешто више него полицајац, сем да се зове Сутина или Сулина и да у малом похабаном округлом коферу за шешире има нешто рубља, један жипон, јастучницу и пешкир са болничком ознаком на мађарском, те је позван аустроугарски конзул да се обавезе о плаћању боравка и да се побрине о репатријацији. (Шалго, 1997: 127).

Први сусрет Флоре и Берте био је нека врста прећутног препознавања: Флора је по њеним енергичним покретима и живом погледу „одмах наслутила да је то она врста особе у чијем се присуству увек догађају преломне ствари, које напросто подстичу кретање, промену, догађаје, призивају ствари да се обликују, догоде“ (Шалго 1997: 96). Флора ће бити опчињена загонетном женственошћу Берте Папенхајм једнако као Бerta јектичавом девојком, на први поглед препознати сродности, посвећеност женским интересима и опсесију женским циљевима. Путовање према обећаној земљи уједно је одлазак у вечност и одлазак у смрт: њеним сиренским зовом омађијане су и Флора и Бerta. У свом последњем писму Флора пише: „Шта ми је преостало? Да кренем за малом, болесном проститутком (...) – уколико није умрла; ако је умрла, да наставим пут уместо ње, за њену душу, ако није измишљена“ (Шалго 1997: 154).

Јудита Шалго и Сара Вотерс блиске су по томе што предочавају усамљене, изоловане фигуре које су носиоци одређених тежњи и опсесија које се не могу прилагодити социјалном и класном окружењу: проститутке које најављују долазак Месијане изопштене су, оне нису само претња алијенације и насиља, него су и отеловљење потреса које доноси продор алтернативних истина у владајући дискурс. Ненсин сексуални идентитет је такође претња коју разлика и изопштеност доносе са собом. Међутим, „луетичарке и лунатичарке“ у роману Шалгове, баш као и централни женски ликови, немају ни могућности ни прилике за Ненсину социјалну покретљивост: оне су заробљене у свом друштвеном статусу, који сурово ограничава слободу чак и кад није физички или економски понижавајући. С друге стране, велики градови средње Европе и Балкана како их Шалгова описује такође су „градови страхотног ужитка“ као и конструкција викторијанског Лондона у прози Вотерсове или студији Џудит Волковиц. Као што је британска престоница „викторијански Вавилон“ сиромаштва, порока и репресије над женама, Беч и Будимпешта су велика пијаца на којој се тргује женама и децом, позорница болести, проституције, чедоморства. Свесна да су припадници грађанског staleжа равнодушни према злоупотребама жена и деце, Берта упорно и без престанка прича о борделима Пеште, Галиције, Солуна, о Јеврејкама и јеврејској деци који се разбољевају и умиру, носећи у својој болести и клицу месијанизма, вере у чудесно исцељење и чудесну земљу спаса.

Јудита Шалго ће женски род представити као некакво тајно друштво са инстинктивно препознаваним и прихватаним ритуалима понашања и комуникације, али пре свега као заједницу у потрази за територијом. Све док је Биробиџан неостварени идеал, то тајно друштво је расуто по свету, по болницама и лудницама, осуђено на проституцију и сиромаштво, без снаге, утицаја и могућности деловања, без доказа о аутентичности. Ипак, неки конфузни и контрадикторни докази о постојању женске територије постоје. Болнички лекар у светом Року, др Вамош, и сам понесен болесним фантазијама својих пацијенткиња за које је сковао назив „синдром луетичког месијанизма“, саопштава Берти: „Ове жене кажу за вас да сте дошли из Египта и да ћете их одвести одавде“. На тај начин она сама постаје нечија фантазма Месијане, дочим, с друге стране, чује гласине да се престареле проститутке из јавних кућа у Галицији, Пешти, Солуну и Истамбулу „изолују и експедују у неку далеку земљу на истоку где на миру могу да болују и умру.“ (Шалго 1997: 90). Млади циник Хаим Азриел, београдски Јеврејин, сматра ту необичну миграцију последицом женског самочишћења, потребом да са прљавштином из куће уклоне и себе ако су извор болести или заразе. Могућност да је Берта и даље болесна, те да бежи по свету од своје хистерије слично јекти-

чавим и сифилитичним женама, али и могућност да је она женски Месија који води у обећану земљу, говори да се роман на алегоријском нивоу значења бави скривеном снагом, непознатим моћима и нереализованим идејама које се појављују тамо где маргинализовани и презрени привидно губе битку са друштвеним системом који их одбацује. Један аутентичан родни мит у српској књижевности, мит о Биробицану, остао је тако под знаком пасивности и парализе као родних одлика. Незавршени роман сведочи да Биробицан и даље постоји само у знацима, фантазији и нади, да се формира и артикулише тамо где овладава слабост тела.

Иако полазе од дијаметрално другачијих поставки, Сара Вотерс и Јудита Шалго деле интерес за алтернативно и притајено женско деловање, приказујући трансформацију женског у процесу трагања: Ненси Естли користи костим, сценски покрет и физичку трансформацију на позорници и ван ње у процесу реализације свог сексуалног идентитета, док Берта и Флора препознају афирмацију женскости у језику болести и бунила, у свету социјалне прикраћености који једини спас види у фантазији о обећаној земљи. И одевање женског тела у мушку одећу и халуцинација о Месијани покушавају да заобиђу патријархални дискурс и социјалну хијерархију, без директне конфронтације, али са притајеним отпором и жељом за променом. Берта Папенхајм брани се од хистерије и егзистенцијалних конфликта хуманитарним радом и путовањем, а њену стратегију живљења Јудита Шалго у више наврата назива бегом од сопствене материце. За Ненси, тај бег завршава се стварањем сопственог родног идентитета, више у телу него у језику: без обзира да ли се потрага за Женским континентом окончава у новом физичком обличју или вербализовању мита спасења, у оба случаја ради се о тријумфу појединачне свести и приватној борби за идентитет.

Док је Дефоова јунакиња преступница која морализује као типичан представник средње класе, Ненси игнорише класни морал, „повређујући“ само поделу родних улога, огрешујући се не о закон него о „природу“ онакву каквом је види Мол Фландерс и буржоаски морал. Ненси је такође принуђена да манипулише својим ликом и личном историјом, скривајући и прећуткујући читава раздобља у свом животу. И *Мол Фландерс* и *Усне од сомоџа* у завршници описују конструисање жељеног идентитета који омогућава и лично задовољство и макар ограничену социјалну прихваћеност. Остаје, упркос свему, читалачки утисак да се непобитне чињенице, истине и признања користе као узвишен и племенити вид манипулације који треба да опуномоћи чврсту веру у трансформацију као покретача еманципације.

Vladislava Gordić Petković

CONCEPTS OF TRANSFORMATION AND EMANCIPATION IN THE NOVELS OF SARAH WATERS AND JUDITA ŠALGO

Summary. Published within one year, *Tipping the Velvet* by Sarah Waters and Judita Šalgo's *A Voyage to Birobijan* share interest in the issues of the body, sexual politics and female identity, although their respective topics and characters differ to a great extent. While Nancy Astley uses theatrical transformation and stage disguise in her pursuit of a satisfying homosexual relationship, Bertha Papenheim and Flora Gutman follow the illness, terror and pain of women rejected by the society in order to trace Birobijan, the female Utopia. Both Waters and Šalgo extend the narrative and ideological framework of the picaresque novel once set by Daniel Defoe by introducing the issues of sexual identity and gender roles. The paper will also focus on the issue of cross-dressing, sporadically addressed in *Moll Flanders* and the stories of Jelena Lengold.

Key words: women's writing, gender, body, genre, picaresque novel.

ЛИТЕРАТУРА

- Armitt, L. and Gamble, S. (2006). The haunted geometries of Sarah Waters's *Affinity*. *Textual Practice*. XX: 141-159.
- Boehm, K. (2011). Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters. *Studies in the Novel*, XLIII: 237-259.
- Cioca, S. „Journeying Against the Current“: A Carnavalesque Theatrical Apprenticeship in Sarah Waters's *Tipping the Velvet*. (www.homepages.gold.ac.uk/london-journal/march2005/Cioca.htm, 14. VIII 2015.)
- Defoe, D. (1722). *Moll Flanders*. London: Bestseller Library.
- Хамбургер, К. (1979). *Лірика књижевности*. Превео Слободан Грубачић. Београд: Нолит.
- Kaplan, C. (2007). *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*. New York: Columbia UP.
- King, J. (2005). *The Victorian Women Question in Contemporary Feminist Fiction*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Kohlke, M. and Orza, L. (2008). *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Кон, Д. (1995). К. улази у замак: о промени лица у Кафкином рукопису. *Реч*, 1:7, 78-83.
- Ленголд, Ј. (1999). *Лифт*. Београд: Стубови културе.
- Luhmann, N. (1986). *Love as Passion: The Codification of Intimacy*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Palmer, B. (2009). Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century. *Victorian Studies*, LII: 86-94.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge.
- Walkowitz, J. (1992). *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago Press.
- Waters, S. (1998). *Tipping the Velvet*. London, Virago Press.
- Шалго, Ј. (1997). *Пути у Биробиџан*. Београд: Стубови културе.

Младен Јаковљевић*

Универзитет у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици
Филозофски факултет

ПРОШЛОСТ У САВРЕМЕНОЈ ФАНТАЗИЈСКОЈ ПРОЗИ

Сажетак. Дефинисање појма, жанрова и поджанрова фантастичне књижевности подједнако је проблематично када је у питању фантазијска проза на српском и на енглеском језику. Такође, заједничко за традицију писања фантазијских текстова на оба језика јесте и значајно присуство елемената књижевне, митске и историјске прошлости. Они у савремену српску фантазијску прозу често долазе непосредно из словенске митологије и српске књижевне традиције. Други извор, посредан, јесу текстови који су инспирисали савремену фантазијску књижевност уопште, а које чине митови и бројна дела светске књижевности, укључујући и она на енглеском језику. Упркос разликама између српске и енглеске историје, као и између митова које фантазијски текстови интегришу, присуство елемената митске и историјске прошлости разоткрива значајне сличности између фантазијских текстова на српском и енглеском језику.

Кључне речи: фантастика, фантазијска књижевност, српска проза

Фантастичну или „вилинску причу“, како ју је Толкин звао, чија је особеност да попут Вилинског царства, „буде неописиво, мада не и непојмљиво“ (Tolkien 2002: 20), те Тодоровљева (1987: 37) неодлучност сажета у формулу „скоро сам поверовао“, није лако дефинисати. Подједнако су незахвални покушаји одређивања спољних граница фантастичне књижевности или фантастике као жанра, уколико се она може сматрати жанром, као и оних унутрашњих, које разграничавају бројне поджанрове груписане под кишобраном фантастике. Неки од назива, који их првенствено одређују као тржишне сегменте и које читаоци, критичари и, нарочито, издавачи често неселективно употребљавају као синониме, јесу епска фантастика, херојска фан-

* aenimax@gmail.com

тастика, средњовековна фантастика, мач и магија и бројни други. *Ејска фанџасџика*¹, на пример, користи се да означи *херојску фанџасџику* на-писану у неколико томова, па је сваки покушај да се јасно разграниче поджанрови фантастике, како то Клут и Николс (1999: 319) примећују, изгубио смисао. Упркос могућем разврставању оваквих сродних текстова у поджанрове, уколико се занемари проблем њихових надасве нејасних граница, практичност надвладава потребу за класификацијом. Постоји тенденција да се овакви називи замене једним, уобичајенијим и лакшим за памћење, па су многи такви сродни текстови сада одређени само називом (епска) *фанџасџика*² на корици или описне речи уопште нема (Clute & Nicholls, 1999: 562). Џон Клут (2011: 19), из групе критичара који се прикључују оваквом „укрупњавању“, разликује три примарне форме књижевне фантастике: научнофантастичну, хорор и фантазијску књижевност.

У енглеском се *џермин фанџасу* често користи равноправно са термином *фанџасџици*, што ствара додатну конфузију. У *Енциклопедији фанџасџике*, у дефиницији речи *фанџасџично*³, наводи се да обе ове речи имају исти корен, те да је логично да је *фанџасџично* придев од именице *фанџасџика/фанџасџија*, али да се у пракси ова реч ретко на такав начин користи (Clute & Grant, 1997: 335). У дефиницији речи *фанџасџија (фанџасџијска књижевност)*⁴ наведено је да је највећи део светске књижевности у неком тренутку био описан као фантастичан, као и да се реч *fantastic* све више замењује речју *fantasy*, да је ово „расплинут систем“⁵, те да нема критичког консензуса око прецизне дефиниције и опсега било која од два наведена термина (Clute & Grant, 1997: 337-338).

Тешкоће с којима се аутори и критичари суочавају при дефинисању фантастике као термина у књижевности и жанра с поджанровима, као и приликом етикетања дела која се у њих могу сврстати, огледају се у констатацији да је фантастика *расџлинуџи сисџтем*, како је називају Џон Клут (2011: 53) и Фара Менделсон (2008: xvii) која, ослањајући се на Атеберијево⁶ поимање таквог расплинутог система по којем постоји суштинска сличност око које се могу конструисати периметри, сматра да постоји више таквих распли-

¹ На енглеском *epic fantasy*.

² На енглеском *fantasy*. У српској и преведеној жанровској прози као означитељи се често користе називи *ејска* и *фенџези* или *фанџасџи* књижевност. У овом раду ће бити коришћен израз фантазијска књижевност за енглески термин *fantasy*.

³ На енглеском *fantastic*.

⁴ На енглеском *fantasy*.

⁵ На енглеском *fuzzy set*. Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

⁶ Брајан Атебери (Brian Attebery), амерички професор и теоретичар који изучава научнофантастичну и фантазијску књижевност.

нутих система, које повезује група текстова који се могу сматрати *главном жилом*⁷ (Mendlesohn, 2008: xvii).

Главна жила текстова из које се развила савремена фантазијска књижевност укључује, између осталог, митове, као што су они о Прометеју и Гилгамешу, затим бројне значајне наслове светске књижевне баштине, међу којима су Хомерова *Илијада* и *Одисеја*, Езопове *Басне*, Дантеова *Божанствена комедија*, те оне из енглеске средњовековне и ренесансне књижевности, као што су *Беовулф*, *Сер Гавејн и Зелени витез*, Малоријева *Смрт Артура*, Чосерове *Кентерберijske приче*, Марлоов *Фауст*, Шекспиров *Сан лејџе ноћи* и бројни други текстови (Clute & Grant, 1997: 921-922).

Дефиниције и границе фантастике нису нејасне само у англофоним књижевностима. Унутар скупине већ поменутих расплнутих система постоје они који окупљају дела на српском језику. Један од расплнутих система, које читаоци, аутори и/или издавачи често називају фантази књижевности, фентезијем или епском фантастиком, елементима књижевне, митске и историјске прошлости напада се двојачко – непосредно из словенске митологије и српске књижевне традиције, и посредно, из горепоменуто главне жиле, преко текстова који су имали значајан формативни утицај на светске, па самим тиме и на српске системе фантазијске књижевности. Због наведеног директног утицаја ова се дела, свеукупно гледано, тешко могу сврстати у исту групу са Толкиновим *Господаром прстенова*. Такође, разлике између појединачних дела писаних на српском траже разврставање у неколико сродних поджанрова, мада је епска фантастика најчешћи крајњи избор. Ипак, како одређене особености појединачних дела наведених у овом раду измичу границама једног поджанра, што је често случај и када су наслови из других сродних система у питању, у циљу сврставања у један заједнички систем, ова ће се дела сматрати *фантазијском књижевношћу*.

Већ поменути текстови главне жиле показују да корени фантазијске књижевности писане на енглеском језику сежу далеко у прошлост, митску и историјску, при чему је средњовековна Европа, а нарочито Енглеска, инспиративна великом броју аутора, међу којима су Џ. Р. Р. Толкин, Џо Аберкромби, Џорџ Мартин, Брендон Сандерсон, Роберт Џордан. Искушењу повратка у мрачно доба средњег века, у којем су чини и магијска бића била део веровања већине људи, пре него што су их потиснули доба разума, науке и технолошког развоја, не одолевају ни домаћи аутори, који радо посежу за епским јунацима, догађајима и биткама. Употреба елемената митске и историјске прошлости тако постаје значајна особеност фантазијске књижевности на српском и енглеском, на основу које је могуће идентификовати бројне њихове

⁷ На енглеском *taproot texts*.

заједничке карактеристике, упркос разликама између српске и енглеске историје, те митова којима су дела инспирисана.

Нека од дела фантазијске књижевности на српском, у којима су такве сличности уочљиве, јесу она инспирисана словенском митологијом и српском историјом, међу којима су „Соколар“ Владимира Лазовића и још увек незавршена трилогија *Последњи праг* Небојше Петковића, као и дела у којима се као јунаци појављују Марко Краљевић, Вила Равијојла, але, бауци и бројна друге митске и историјске личности и бића. Марко Краљевић је протагониста више новијих романа, као што су *Злајина књија* Драгана Р. Филиповића и трилогија *Косинјас* Александра Тешића. У *Црном цвећу* Бобана Кнежевића, неименовани краљевић племенитог рода и натприродне снаге отелотворење је не само Марка Краљевића, него других јунака из српске књижевне традиције, као што је Баш Челик.

Иако се фантазијска књижевност, као, уосталом, и фантастика уопште, традиционално везује за измишљено и нестварно, стварно и стварност је њен неизоставан садржатељ. На то да је веза између стварности и фантазије значајна у процесу стварања фантастичне приче указао је и Толкин.

Вероватно сваки писац док ствара секундарни свет, фантазију, сваки субкреатор, жели у извесној мери да буде и прави створитељ, или се нада да ће му поћи за руком да се приближи стварности: нада се да то посебно својство секундарног света (ако већ не и сви детаљи) потиче из Стварности или се из ње прелива. (Толкин, 2002: 82)

Увођење елемената познате стварности, у овом случају прошлости, не само историјске него и митске, путем раније писаних текстова, продуктиван је механизам за грађење уверљивих фантастичних приповести из више разлога. Чак и када су у питању бића и појаве које не постоје у познатој историјској стварности, они су архетипске форме трансформисане у појавне облике које просечан читалац може релативно лако да декодира, прихвати и разуме, а међу најпопуларнијима су змајеви и друга чудновата бића из митова, легенди и бајки, као и магија, вештице и чаробњаци. Истовремено, период средњег века је инспиративан за креирање светова у фантазијској књижевности јер се налази на размеђи стварног и фантастичног које он, као такав, успешно и уверљиво обједињује. С једне стране, средњи век, у којем су људи неретко у натприродне појаве веровали као у стварне, довољно је удаљен од актуалне садашњости да с лакоћом интегрише елементе натприродног. С друге стране, иако је овај период историјски релативно удаљен, обичаји, друштвени односи и улоге, места, те бројни други елементи средњовековне свакодневице, захваљујући историјским и књижевним материјалима, већ су познати просечном читаоцу.

Спој две прошлости, историјски познате и оне измишљене, укоренење у митовима, легендама, предањима и веровањима, одавно је присутан у енглеској књижевности. Један од примера је *Сер Гавејн и Зелени виџез*, енглески еп из 14. века, у којем „вилинско“, „својом чудноватошћу и опасношћу интензивира авантуру, али је Гавејн представљен као уверљива, жива особа; и све што он мисли, каже или чини треба узети за озбиљно, као да је из стварног света“ (Tolkien & Tolkien, 1975: 15). Толкин, који је био „под утицајем личног доживљаја средњовековног, свог позива као изучаваоца средњовековног, односа са другим познаваоцима средњовековног, те сопственог митотворства при стварању својих најпознатијих дела“ (Chance, 2003: 4), иначе велики познавалац *Беовулфа* и *Сер Гавејна и Зеленог виџеза*, спајањем историјске и митске прошлости створио је најзначајније епскофантастичне текстове, због чега се оправдано може сматрати творцем овог (и даље нејасног) система савремене фантазијске прозе.

Спој митског и историјског, често средњовековног материјала, користе у својим делима и савремени српски писци фантазијске књижевности.

Тешићев Марко Краљевић је краљ из познате историје, владар из Прилепа с коњем Шарцем, „који беше арапског порекла и кога је Марко добио од султана Мурата као поклон за вазалство“ (Тешић, 2011: 15). Овом Марку, који не верује у онострано, постепено се разоткрива другачија стварност, дубоко укоренења у народна предања, предхришћанску веру и обичаје, који неретко задиру у натприродно.

Кнежевић неименованом протагонисти *Црној цвекли*, фузији Марка Краљевића и других српских јунака, идентитет гради бројним референцама на српску епску песничку традицију, чиме не само што отелотворује више личности у једној, већ истовремено дограђује и шири познати епски и митски фантастични пејзаж. Јунак јаше Арапиновог вранца, пије рујно вино, носи најбољу сабљу коју је Турчин исковао, прича с вилама, пролази кроз Шуму Стриборову. Фантастично је у дело уведено кроз сан јунака, у којем се он суочава с алама, аждајама, вештицама и чаробницима, да би убрзо стварност и фантастично били спојени конкретизовањем сна у јаву, спознајом „да оно што ми се сном чинило и није сан био“ (Кнежевић, 2008: 7).

Епском традицијом је инспирисана и *Злајзна књижа*, у којој Марко Краљевић:

лично облачи самур-калпак, чекрк-челенку, три ката хаљина и коласту-аздију, и гледа са танких чардака столове од бијела сребра, јабуке од сувог злата. Разгони Турке на буљукe, пије рујно вино, укида свадбарину, витла топузином и цеди суву дреновину од девет година. (Филиповић, 2009: 29)

Филиповић фантастичну позорницу гради прожимањем две временске линије, довођењем прошлости у садашњост. Материјализован у двадесетом веку из тела несталога професора и отпадака актуелне садашњости, из „земље, зарђале хелебарде, из цркотине неке положаре бачене у шипражје, из врране убијене праћком“ (Филиповић, 2009: 28), Марко је суочен са вредностима савременог доба у којем исконских, епских величина, моралности и дела више нема. Он тражи сабљу димискију на бувљој пијаци, пролазећи кроз „гомиле касетофона пластикаца, безвредних дигиталних сатова упола цене, рабљених фотеља, креденца донетог у мираз као поклон“ (Филиповић, 2009: 37).

Тешићев Гаврило, витез реда Змаја, исповедајући своју фантастичну причу, пита се:

како да људи поверују да сам јахао са кнезом Лазаром, краљем Марком, Вуком Бранковићем, Милошем Обилићем и како да не помисле да измишљам кад кажем да сам причао са вилама и вилењацима, са боговима и демонима, и да сам излазио на мегдан са псоглавима и тодорцима? (Тешић, 2011: 9)

У питању змајевитог витеза се налази и одговор. Историјске личности, као сведоци доживљаја и сусрета с алама, бауцима, суђајама, патуљцима, дрекавцима и другим представницима оностраног и натприродног, приближавају митско историјском и фантастично стварном. Као што се у Гаврилу мире догме хришћанске цркве и веровања да је свет створила богиња Мати, тако у причи две крајности, историјски прихватљива верзија прошлости и маглом обавијена митологизовна историја, стварају нову, фантазијску стварност.

Елементи старих веровања, иако прогоњени и потискивани од стране хришћанске цркве добровољним и насилним покрштавањем, не само што настављају да живе у народним веровањима и обредима, него је њихов значајан број интегрисан у хришћанску традицију и ритуале. Прожимање предхришћанских и хришћанских мотива је још једна значајна сличност између дела енглеске и српске фантазијске традиције. Српске народне песме, осим мотивима и ликовима из црквене књижевности, обилују вилама, алама и другим митолошким материјалима и веровањима, која су у блиској вези с мотивима природе, међу којима је и зелена боја: горе, свиле, јеле, траве, јабуке, доламе. „Туркиња ђевојка“ у песми „Марко Краљевић и Арапин“ обраћа се зеленом језеру, као сили природе и отелотворењу божанског, тражећи помоћ.

Како дође на језеро млада,
Поклони се зелену језеру,
Пак језеру стаде бесједити
„Божја помоћ, зелено језеро! (Пешић, 1988, песма 54)

Већ поменути Сер Гавејн се налази на хришћанском двору Краља Артура, када божићне светковине, проистекле из култа прославе одласка старе и почетка нове вегетативне године, прекида долазак Зеленог витеза, на великом зеленом коњу, као симбола сила природе.

Весео веома беше тај велики човек сав у зеленом,
с власима косе што са бојом се коња слагаше (Tolkien & Tolkien, 1975: 29)

Природа, када осликава лепоту и топлоту Артуровог двора и познатог света, препуна је цветова, кишне капи су умилне, а „птице обузете прављењем гнезда и појањем храбрим“ (Tolkien & Tolkien, 1975: 37). Осим витеза и коња, зелена је и капела. Због везе са веровањима од којих се зазире, као и природа око ње, капела је представљена као злокобно место.

Богомоља та зло изгледа. Зеленилом застрта
посве пригодна да он у зелено преобличен
у њој се привржено поклони на нечастиви начин. (Tolkien & Tolkien, 1975: 79)

Зелени витез и капела, као остаци паганских, келтских веровања у моћи природних сила, преплићу се с витешким обрасцима хришћанске културе, која их апсорбује у циљу лакшег ширења хришћанске вере и образаца.

У савременој фантазијској књижевности такође постоје примери снажних веза између природног, натприродног и божанског. У Толкиновом стваралаштву та веза је отелотворена у вилењацима и љубави коју они гаје према природи. За разлику од вилинских краљевстава, препуних растиња с бујним цветовима, „пут кроз Мрку шуму је мрачан опасан и тежак“, „дивљина је мрачна, непозната и свирепа“, а дебла су „огромна и чворновата, гране савијене, лишће мрко и дуго“ (Толкин, 2001: 160, 164). У Мартиновом серијалу *Песме леда и ватре* такође постоје делови који указују на блиску везу између природе, старе и нове вере. На цивилизованом југу су богошуме, места обожавања, вртови, у којима висока стабла бацају „китњасте сенке на милосвучне потоке“, птице певају „из скривених гнезда“, а ваздух је „мирисан од цвећа“. Попут Зелене капеле и Мрке шуме, богошуме Зимоврела на Северу, упоришта старих богова, другачија су места, „мрачна и дивља“, чија „дебела црна стабла“ имају „изувијане гране“ и „изобличено корење“ (Мартин, 2003: 24).

У српској фантазијској књижевности веза природног, натприродног и божанског је неретко представљена односом између старих словенских веровања и хришћанства. У Лазовићевом „Соколару“ једнооки Вук, који је у хармонији с природом и мислима комуницира са животињама, дечак у Радету,

којем помаже да „мисли претвара у речи“ и развије већ пробуђен дар виђења онострaног, објашњава да хришћанство није најстарија вера.

Наши прапрадједови веровали су у богове који бејаху бића из вилинског света. Нешто мало вере остало је и данас у ономе што исповедају јеретици. Као твоји сусељани. И по разним забитим насељима још крију спомен на старе богове. Али већина их је брзо заборавила кад их приведоше новом, хришћанском богу. Неке убедише лепим речима, а неке с мачем под грлом – и пољубише крст. (Лазовић, 1987: погл. 7)

Бића о којима говори Вук су Сварог, Перун, Триглав, Велес и друга божанства словенског пантеона која воде ратове у вилинском свету, у који даровити појединци имају увида.

Јунак *Косинјаса* указује на то да је Црква „присвојила многе старе обичаје, ублажила их и прогласила за своје тамо где се нису могли искоренити“, као што је кумство и преношење ритуала обожавања словенских божанстава у ритуал поштовања хришћанског свеца (Тешић, 2011: 72-73).

У *Последњем іраду*, у којем се након катаклизме изазване савременим убојитим оружјем свет враћа у митологизирану средњовековну стварност, хришћанска се начела изнова сучељавају са паганским веровањима и суровостима, магијом и вештичарењем, обрасцима старе вере „пантеона разномених богова који су господарили судбинама и вољом наших пра-пра-предака“, као што су „Перун, Световид, Дајбог“ (Петковић, 2015: 58-59). Нове генерације, рођене у постапокалиптичној стварности, не прихватају хришћанске вредности као изворне. Међу њима је и дечак Вук, који објашњава свештенику како су га учили да је Божић, Бадње вече и спаљивање бадњака „све покрадено из старе вере“ (Петковић, 2015: 57).

Корени фантазијске књижевности, како Клут и Грант (1997: vii) примећују, сежу много дубље у историју, него што је то случај са научном фантастиком и имају израженију архетипску основу. Толкин (2006: 73) је истакао да постоје старији митови од приче о Гавејну, у којима се могу чути одједи старих култова, веровања и симбола, али прича о Гавејну није о таквим старим стварима, мада део свог живота, живости, напетости добија из њих. Ефикасно интегрисање елемената прошлости могуће је захваљујући митским структурама у које су укореењени текстови главне жиле, па самим тим и савремена фантазијска дела. У њима авантуре јунака прате Кембелову формулу митске авантуре.

Херој се ошискује из светиа свакодневице у иодручје најишприродних чуда: ишу среће мийске силе и извојује одлучујућу иобеду: херој се враћа из ише ишајанстивене аваншуре с моћи да иодари неишшо добро својим сайлеме-ницима. (Кембел, 2004: 39)

Четири фазе које је Џон Клут (2011: 26) дефинисао као карактеристичне за фантазијску књижевност сличне су формули којом Кембел описује авантуру јунака и промене у стварности. Прва фаза је *поремећај*⁸, наговештај да се у свету десило нешто, да је изгубио целовитост. Другу фазу, *разводњавање*⁹, како Клут наводи, карактеришу промене у старом начину живота, уз наступање какафоније, дисхармоније, амнезије. Трећа је *сјознаја*¹⁰, која представља кључ у брави, опоравак од грешке, амнезије и поремећаја. Четврта је *повраћај*¹¹ претходном начину живота.

Бројни су примери дела из савремене фантазијске књижевности на енглеском у којима се догађаји могу описати и сажети у четири наведене фазе. У Толкиновом *Господару њрџенова* то су повратак Саурана и проналазак прстена, сукоб који то изазива, уништење прстена и Сауранових сила. У Зелазнијевим *Хроникама Амбера* поремећај наступа након Обероновог нестанка, што изазива сукобе око престола и претњу целокупном свету надирањем сила Хаоса, које зауставља Корвиново исписивање новог узора. У Мартиновом незавршеном серијалу *Песма леда и ватре* убиство краља и долазак Туђина, праћени вртлогом насиља, крвопролића и буђењем заборављених веровања, моћи и вештина, указују на развој догађаја по овом обрасцу.

Кнежевићев *Црни цвет* прати четири наведене фазе. У роману равнотежа у свету је поремећена због злочина предака под вођством великог владара, који је с војском побио невинне сељаке и сакрио жртве да би злодело остало скривено, због чега се цео народ суочава с клетвом у обличју ратника-осветника „који немилосрдно уништава све што је српско пред собом, куће пали, жене силује, децу коље, старце дави...“ (Кнежевић, 2008: 17). Ослобађање сапетог ратника-чаробника из заточеништва буди стару клетву с којом је нераскидиво повезана зла коб српског народа. Јунак пролази кроз велика железна врата „без алки и кваке, у зиду уклесана и у зид заливена“, која се „незнано како, понекад сама отварају и унутра маме“ (Кнежевић, 2008: 140). Пролазак кроз њих и улазак у непозната подручја фантастичног, која нису свима доступна, протагонисту трансформише у невероватно снажног ратника ослобађајући га нежељеног кукавичлука. На крају, јунак поново сапиње ратника-чаробника и тиме буквално враћа стварност у претходно стање.

У *Златној књизи* поремећај наступа призивањем и материјализовањем Марка Краљевића. Овим чином се цепа ткање стварности, временске линије

⁸ На енглеском *wrongness*.

⁹ На енглеском *thinning*.

¹⁰ На енглеском *recognition*.

¹¹ На енглеском *return*.

почињу да се укрштају, прошлост и садашњост се прожимају. Чим се материјализује, Марко изазива хаос, остављајући за собом траг насиља, разарања и смрти, а постмодернистичку какафонију коју његова појава и дела изазивају и буквално прати ромски оркестар Нова калафонија и група следбеника који распомаљено уживају у раскалашностима. Хаос траје док не оду сви којима није место у савременој стварности.

У Лазовићевом „Соколару“ сукоб богова у вилинском свету оставља последице и по стварност људи, на чије се животе ови сукоби преносе. Свет оностраног је узбуркан додирима са светом оностраног и утицајем богова на појединце, који делују у њиховој служби. Један од њих, Балша, поклоник Црнобога, трагајући за Вуком оставља за собом разарање и пустош, док овај настоји да својим деловањем сачува поредак у стварности преносећи своју улогу на дечака.

У *Последњем іраду* свет утонуо у црнило примитивног и паганског губи одлике познате стварности не само у материјалном смислу, будући да више нема познате технологије и начина живота који се свеукупно може описати као модеран или савремен, већ и у духовном смислу, јер доминантну веру потискују веровања која је она сама пре више векова прогонила. Понашање појединаца и група, у складу са свеукупним променама у свету, такође регресира на ниво средњовековних мерила и норми. Међутим, једанаестогодишњи дечак може постати јунак и донети промене, оживљавајући замрле вредности и враћајући виталност посрнулом друштву.

У *Косинјасу* витезови крећу у окршај са легијама Хада, чији господар, отелотворење старог бога, сада демон Хроми Даба, склапа савезе с нељудима и мрачним силама да би сатро људски род. Преливање зла из Хада покушава да заустави косингас Гаврило с Марком Краљевићем, уз помоћ натприродних бића, као што су кентаур и вила. За Марка, који се током авантуре упознаје са њему до тада непознатим светом оностраног, свет постаје све фантастичније место, док се гледано из перспективе обичних људи фантастично повлачи пред новим веровањима. Паралелно с авантуром јунака приче, читалац прати и значајне промене у начину живота изазване ширењем хришћанства и потискивањем старих словенских обичаја, као и повратак равнотеже у стварност након коначног обрачуна са силама Хада.

Стејблфорд (2005: 397-398) наводи да чињеница да се фантазијска књижевност развила из усмене традиције прича са чудноватим бићима, које своје моћи дугују традицији, оправдава механизам *разводњавања* онога што је некада било уобичајено. Термин *разводњавање*, чији настанак приписује Клути, Стејблфорд (2005: 404) описује као претпоставку фантазијског текста да је примарни свет временом постао мање чаробан.

У Толкиновом *Господару прстенова* вилењаци одлазе у бесмртне земље, у *Кћи краља вилењака* Лорда Дансејнија магија се повлачи заједно са вилинским светом, у *Хроникама господара рата* Бернарда Корнвела (2008: 456) она одлази са магом Мерлином и „бледи као што богови бледе“, у Аберкромбијевом (2011: 111) *Првом закону* „[м]агија цури из света“ и „слаби“, док се у серијалу *Песма леда и ватре* Џорџа Мартина величанствени змајеви, симбол моћи једне епохе, од првобитна „три огромна чудовишта из песама и легенди“ из генерације у генерацију смањују, до последњег пара лобања, који је „не већи од лобање мастифа, чудно изобличен“ (Мартин, 2013: 102).

У Тешићевом *Косинјасу* нељуди, митска створења као што су виле и вилењаци, који су некада с људима живели у слози, повлаче се „на север“, „наилазе на презир код људи“ и „више се не осећају безбедно „јер су им људи окренули леђа (Тешић, 2011: 106). У „Соколару“ богиња Весна објашњава грешку коју су починили богови који нису били довољно јаки да се супротставе силама мрака па су и људе укључили у битку, због чега, поражени, морају да оду како цео свет с њима не би био уништен.

Код Филиповића, Кнежевића и Петковића се дешавају осеке другачије врсте. У *Злајној књизи* је позната стварност заплуснута магијом, да би опет, скупа са јунаштвом које собом носи из заборављеног доба, поново отишла из света – зла вила је враћена у амфору из које је изашла, а јунак Марко одлази низ воду, засут каменицама из руку свих становника познате нам стварности. У *Црном цвећу* нелинеарна нарација и измешан распоред поглавља, што открива њихова нумерација, расплићавају хронологију догађаја стварајући утисак да фантастично, које доминира у почетку, слаби, повлачи се и коначно нестаје поновним заточењем ратника-чаробника. Тачка преокрета за фантастично и јуначко и њихово повлачење пред светом стварности и пред људском несавршеношћу јесте тренутак када јунак не успева да смогне храбрости и жртвује се за добробит народа. Уместо тога, он остаје „заробљен у међупростору вечне нерешене дилеме, растрзан између личног и колективног, свесног и подсвесног, протеклог и оног што тек следи, јунаштва и оклевања, које је у народу, бар када је о сукобу с непријатељем реч, традиционално поистовећено с кукавичлуком“ (Јаковљевић, 2013: 698). У *Последњем прагу*, с повлачењем тековина савременог доба пред митско-историјском прошлошћу, технологија постаје мистична, мистериозна, доступна малом броју одабраних попут магије, потврђујући речи Филипа К. Дика да је „магија једнака науци... а наука (будућности) једнака магији“ (Сутин, 1995: 13), или пак Кларков (2000: 2) трећи закон да се довољно напредна технологија не разликује од магије. Оваква осека тековина савременог света додатно сужава простор између фантастичног и стварног.

Алегорија је уобичајена у средњовековној књижевности, што може навести на алегоријско тумачење савремене фантазијске прозе инспирисане средњим веком. Осеке митског и магијског, технологије, као и храбрости, јунаштва и других врлина, подједнако ефикасно граде слике несклада између већма имагинарне јуначке прошлости и садашњости у којој су све истинске вредности, ако не изгубљене, онда обезвређене, разорене и одбачене. Спојем фантастичног и идеализоване слике митске и историјске прошлости, савремена српска фантазијска проза наглашава фундаменталну грешку која постоји у колективном свесном и несвесном нације. Дестабилизовањем граница између митске и историјске прошлости, с једне стране, и садашњости, с друге стране, трансформисањем онострано у онострано, она препитује корене људске природе, вере и система вредности, као и оно у шта они могу да се развију. Можда је корак у онострано поглед у онострано, пророчки увид у то шта је изгледно, или шта може да се деси. Можда аутори погледом у такву прошлост, њеним поновним исписивањем или интегрисањем у садашњост, или чак будућност, покушавају да утврде шта је то пропуштено у историји што нас је довело додје, где се сада налазимо, као део одговора на дилему о томе шта из такве садашњости следи. Но, сетни осврт у прошлост не доноси позитивне промене у садашњости јер је њена наизглед идеализована слика препуна пукотина, а људска природа данас има једнако много мана као некада. Тако посматрано, елементи митске и историјске прошлости су сведени на ниво клишетизоване алегорије о узалудности покушаја да се промени мањкава људска природа.

Алегоријско читање савремених текстова неретко одбацују и аутори и критичари. Како Кизм (2003: 63-64) примећује, због наклоности коју је Толкин гајио према немачким средњовековним изворима, када су критичари почели да траже аналогije између *Дружине ђрсџена*, Другог светског рата и индустријализације у савременом добу, Толкин је одбацио читање својег дела као алегорије. У предговору *Дружине ђрсџена* он експлицитно наводи да роман нити преноси скривена значења и поруке, нити је алегорија, коју никада није волео у било којој њеној манифестацији, те да стварни рат не наликује легендарном рату, ни по току, ни по завршници (Tolkien, 2012: x). Како Толкин даље наводи, да је рат инспирисао развој легенде, јунаци и зликовци његове приче доживели би другачији крај. Ни Џорџ Мартин не сматра своје текстове алегоријама, у чему се слаже с Толкином, тврдећи да нико не жели да убризга било какву алегорију, сатиру или актуелну политичку ситуацију у средњовековну фантазију (Radish, 2011).

Клут (2011: 10, 11) каже да фантазијска књижевност није метафора, она је прича сама по себи, те да се у тексту као што је Толкинов ликови суочавају са истином, спознају је, када почну да се ослобађају амнезије која им је

замрачивала видике и почну да увиђају да су им они буквално били заклоњени да не виде стварно. Упркос фантастичном, или вилинском, како га Толкин назива, књижевне стварности и ликове, јунаке подједнако као и кукавице, заоденуте у плашт средњовековног, треба прихватити онако како Толкин види Гавејна – као уверљиву, живу особу; а „све што мисли, каже или чини треба узети за озбиљно, као да је из стварног света“ (Tolkien & Tolkien, 1975: 15). У *Злајној књизи* пренос Марка из митске прошлости у апсурдну садашњост измиче метафоричном тумачењу, док је целокупна стварност у делу попут отисака налик магарећим, остављеним по снегом прекривеним улицама, крововима, зидовима, симсовима, узбуњујући машту целог града, направљеним „с неколико штапова са копитама од пластелина на крајевима“, при чему онај ко их је направио „појма није имао да трагови не представљају зајебантски улазак зла у чаршију, већ стварни“ (Филиповић, 2009:27).

Можда су богови и митска бића ту да покажу човеку његову природу и разоткрију „ругобу у души“, како каже Мокоша у Лазовићевој новели (1987: погл. 13). С једне стране, у споју прошлости и садашњости могуће је назрети да је старо на путу да добије нову вредност, као што је стара вера, то јест „старо рухо“ добило „новог власника“ и „нови смисао“ у хришћанству, како свештеник објашњава дечаку Вуку у Петковићевом (2015: 61) роману. С друге стране, осврт на старо се може сматрати узалудним, попут повратка старих веровања, јер реинкарнација старе вере и „повратак старих богова – Перуна, Сварога, Велеса и остале тевабије у виду вампира, горских вила, добрих и злих духова“ ипак је, како свештеник објашњава, „само једна неуспела копија, много злокобнија у своме скривеном значењу него што је тога и сама свесна“, јер „оно што је некада било, једном превазиђено и замењено бољим, не може се вратити сем као сопствени фалсификат, као искривљени одраз у огледалу, као супротност самом себи, на крају крајева“ (Петковић, 2015: 63-64). У том случају, бели двоглави орао с мачем и јабуком као симбол Последњег града, старословенска веровања обновљена у пепелу цивилизације, средњовековни јунаци отелотворени у двадесетом и двадесет првом веку, изнова исписане и домишљене историје појединаца и народа, свеукупно показују узалудност оживљавања прошлости у садашњости, јер су вредности које носе остале тамо одакле су позајмљене – у средњем веку. Кнежевић то потврђује неспособношћу јунака да скине проклетство остављајући га будућим поколењима, док је Филиповићев Марко, који више не зна где су му „Шарац, стара мајка, верна љуба, јунаци побратими, рујно вино“, из Тамног вилајета савремене стварности, „у коме се не зна ко је Турчин, ко је добар, а ко зао“, испраћен каменицама и апсурдним презиром целокупног света (Филиповић, 2009: 45, 60). Два наведена могућа супротстављена става о споју прошлости и садашњости имају подједнаку тежину,

што Филиповићева прича, која „КРАЈа нема“ (2009: 189), отвореношћу према ономе што је било некад и ономе што јесте сада, то успешно илуструје.

Ипак, како Џорџ Мартин објашњава, постоје „одређене универзалне теме и ствари“ које он жели да каже „о политици, управи, употреби моћи, краљевима и свему томе“ (Radish, 2011). Спој фантазије и стварности, прошле и садашње, функционалан је и уверљив из неколико разлога. Први је људска природа, потреба да се у непознатом траже и препознају познати елементи, да се траже аналогije с познатом стварношћу, уз готово апофенијски импулс тражења смисла у свему, укључујући и алегоријско тумачење. Други је пишчева машта која, ма колико да је бујна, делује у стварном свету, док је пишчева склоност да интегрише делове познате стварности у измишљену причу искорак према читаоцу, којем тиме омогућава да се боље оријентише у њој и да лакше сузбије неверицу. Трећи, који произилази из претходног, јесте природа фантазијске књижевности и фантастике уопште јер, ма колико да су креативни и маштовити измишљени светови, сви они су непосредни или посредни изданци познатог света. Као такви, зачудни фикционални светови на размеђи митско-историјске и објективне стварности омогућавају читаоцима да у њима, тако очућеним, сагледају свој из другачије перспективе или на другачији начин. Ако се сложимо с Томасом Булфинчом (2005: в) да се „без познавања митологије велики део елегантне књижевности на нашем сопственом језику не може разумети и ценити“, онда је фантазијска књижевност с елементима прошлости значајан допринос настојању да се универзалне поруке и поуке изнова причају и одрже живима.

У потврду томе се може узети као пример Толкиново писмо број 131 (Милтону Волдману) у којем је открио наум да сачини скупину мање-више повезаних легенди, од оних космогонијских до бајковитих, које би, једноставно, посветио Енглеској. То што би он писао, како Толкин у писму наводи, требало би да поседује „климу и квалитет Северозапада“, при чему мисли на делове Британије и Европе, „а не Италије или Егеја, понајмање истока“, уз „неухватљиву лепоту онога што неки називају келтским“ (у Chance, 2001: 1). Попут Толкина, писањем фантазијске књижевности чији корени сежу у националну прошлост, домаћи аутори учествују у креирању скупине повезаних текстова који могу бити, једноставно, посвећени Србији, обogaћени митовима и историјским чињеницама с овог поднебља, уз неоодољиву привлачност, мистичност и јединственост онога што се може сматрати словенским. Намера да се старе вредности оживе или оспоре у савременом добу у другом је плану, као и јасноћа и називсистема којем се може тврдити да ова дела припадају.

Mladen Jakovljević

CONTEMPORARY FANTASY: THE PAST IN THE PRESENT

Summary. Defining the notion, genres and subgenres of fantastic fiction is equally problematic for fantasy written in Serbian and English. Another trait common for the tradition of writing fantasy in Serbian and English is significant presence of the elements from literary, mythical and historical past. Their origin in contemporary Serbian fantasy can be traced to Slavic mythology and Serbian literary tradition, which inspire it directly. Another source, an indirect one, consists of the texts that have had a significant formative influence on fantasy literature in general. These are myths and numerous significant works that represent the “taproot texts”. In spite of all the differences between the Serbian and the English histories and myths that inspired fantasy texts written in Serbian and English, the presence of mythical and historical past(s) in them reveals some interesting common features.

Keywords: fantastic, fantasy, Serbian fiction.

ЛИТЕРАТУРА

- Аберкромби, Џ. (2011). *Оштрица*. Београд: Лагуна.
- Chance, J. (2001). *Tolkien's Art: A Mythology for England*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Chance, J. (уред.) (2003). *Tolkien the Medievalist*. London: Routledge.
- Chism, C. (2003). Middle-earth, the Middle Ages, and the Aryan Nation: Myth and History in World War II. U: Chance, J (уред.) (2003). *Tolkien the Medievalist* (стр. 63-92). London: Routledge.
- Clarke, A. (2000). *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. London: Indigo/Orion.
- Clute, J. (2011). *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*. Harold Wood: Becon Publications.
- Clute, J. & Grant, J. (уред.) (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit Books.
- Clute, J. & Nicholls, P. (уред.). 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit Books.
- Филиповић, Д. Р. (2009). *Злајна књија*. Београд: Еверест Медиа.
- Јаковљевић, М. (2013). Митски херој у Црном цвету Бобана Кнежевића. *Зборник радова Филозофске факултете Универзитета у Приштини*, 43 (2), 685-700.
- Кембел, Џ. (2004). *Херој са хиљаду лица*. Нови Сад: Stylos.
- Кнежевић, Б. (2008). *Црни цвети*. Београд: Еверест Медиа.
- Корнвел, Б. (2008). *Хронике јосиодара рајиа. 3, Екскалибур: књија о Арјуру*. Београд: Отворена књига.
- Лазовић, В. (1987). Соколар. *Пројекат Раско, библиотека српске културе на интернету*. Преузето 19. новембра 2015, са <http://www.rastko.rs/knjizevnost/fantastika/vlazovic/vlazovic-sokolar.html>.
- Мартин, Џ. Р. Р. (2003). *Игра њресџола*. Београд: Лагуна.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Петковић, Н. (2015). *Последњи њрад. Део групи, Раји*. Београд: Порталибрис.

- Пешић, Р. (1988). *Српске народне ђесме II* (Сабрана дела Вука Караџића, књиџа 5). Београд: Просвета / интернет издање: *Пројекат Растко, библиотека српске културе на интернету*. Преузето 21. новембра 2015, са http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-pesme_II.html.
- Radish, C. (2011), George R. R. Martin Interview GAME OF THRONES. Collider.com. Преузето 10. септембра 2015, са <http://collider.com/george-r-r-martin-interview-game-of-thrones/#vRpQErrvGW6P8Rou.99>.
- Stableford, B. (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.
- Sutin, L. (ured.) (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Vintage/Random House.
- Тешић, А. (2011). *Косинџас. Ред змаја*. Београд: Порталибрис.
- Толкин, Џ. Р. Р. (2001). *Хобит*. Нови Сад: Соларис.
- Толкин, Џ. Р. Р. (2002). *Стваранје вилинске ђриче – Дрво и Лисџ*. Београд: Esotheria.
- Tolkien, J. R. R. & Tolkien, S. (ured.) (1975). *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*. George Allen & Unwin Ltd.
- Tolkien, J. R. R. (2006). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper-CollinsPublishers.
- Tolkien, J. R. R. (2012). *The Fellowship of the Ring*. New York: Ballantine Books/Del Ray.
- Тодоров, Ц. (1987). *Увод у фанџасџичну књижевност*. Београд: Рад.

Бојана Вујин*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ЧАРОВЊАЦИ И ЛЕПТИРИ: ЕНГЛЕСКА И СРПСКА ФАНТАСТИЧНА ПРОЗА ЗА ДЕЦУ

Апстракт. Од својих (канонских) почетака у доба романтизма, енглеска дечја књижевност била је тесно повезана са жанром фантастике и елементима натприродног и магијског (Cogan Thacker & Webb, 2002: 16), што се свакако може видети и у каснијим периодима, па и данас. За разлику од ње, историја српске књижевности за децу махом је испуњена реалистичним делима, а разлог за то вероватно лежи у идеолошкој инструментализацији дечје писане речи која је обележила добар део двадесетог века (Петровић, 2011: 355). Ипак, у последње се време, делимично захваљујући светској популарности појединих англофоних књига и серијала за децу у којима преовлађују елементи фантастичног, и у српској дечјој књижевности јављају слична дела. Анализом двеју таквих књига, а то су *Пејши лејџир* Уроша Петровића и *Николај* Мирјане Стакић, настоје се утврдити неке заједничке карактеристике новије српске фантастичне дечје прозе, њихова сличност са таквим делима у енглеској дечјој књижевности, као и разлози због којих елементи фантастичног у дечјој књижевности никада не губе на актуелности.

Кључне речи: дечја књижевност, фантастично, популарна култура, теорија дечје књижевности

1. УВОД: КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ, ФАНТАСТИКА И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА

Када се говори о доминантним темама, идејама, мотивима, те структурним елементима који су карактеристични за књижевност, па и уметност уопште, одређене епохе – другим речима – када се помињу трендови који преовлађују у неком стваралачком периоду, обично се подразумева да дела

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

која спадају у тај период или правац припадају његовим главним токовима, односно, уметности мејнстрима. Ретко кад се уопште и размишља о томе да оно што би се могло сврстати у жанровску, популарну или тривијалну књижевност¹ може такође бити одраз актуелних збивања у свету уметности уопште, а још се ређе тако нешто препознаје код оних врста књижевности које редовно балансирају у међупростору између уметничког и популарног, каква је, барем у очима доминантних критичких идеја, књижевност намењена деци и омладини.

Веза између децје књижевности и популарне културе одавно је позната и добро проучена, а утемељена је, када је реч о облику какав нам је данас познат, у периоду познатом као прелаз векова (*fin de siècle*), „одлучујућем тренутку за посматрање процеса у којима се границе између високе и популарне културе стварају и регулишу“ (Cogan Thacker & Webb, 2002: 73). Готово је немогуће говорити о децјој књижевности, а да се притом не помене и друштвени контекст у којем она настаје; конкретно, када је у питању њена припадност популарној култури, мора се узети у обзир чињеница да, с једне стране, такав став произлази из, ако не ниподаштавања важности децје културе уопште, онда свакако из снисходљивости према њој; а с друге, из једног далеко прозаичнијег разлога, а то је развој штампарске и издавачке делатности и отварање многих мини-тржишта, какво је тржиште децјим књигама, те пласирање књига на то тржиште као дела популарне културе, а који се захуктава управо поткрај деветнаестог и почетком двадесетог века. Чак и данас, када се границе између популарне и високе културе умногоме бришу, велики број критичара и даље пречесто отписује децју и омладинску књижевност као лошу и неважну само зато што је намењена деци и омладини (вид. Већа, 2014), без превеликог удубљивања у њу. Наравно да у децјој књижевности – можда и више него у било којој другој врсти књижевности, због специфичне природе односа између аутора и читаоца – има лоших и неважних књига, али закључак да су баш све такве потпуно је апсурдан. Чини се као да међу критичарима преовлађује став да оно што спада у „високу“ културу никако не сме да буде и забавно (што нас наводи да се упитамо откад се то зрелост поистовећује са досадом), а то је, наравно, апсурдно: један од основних разлога због кога се књиге читају јесте управо забава. Уосталом, дела која данас сматрамо класицима, какви су, рецимо, Дикенсови романи, били су пре свега забавно и популарно штиво свога доба.

С друге стране, теорије везане уз изучавање децје књижевности убирају плодове таквих ставова – с обзиром на подељеност мишљења у вези са литерарном вредношћу, општом важношћу и улогом децје књижевности,

¹ О овим терминима и о томе шта се под њима подразумева вид. Слапшак, 1987.

готово сваки теоријски приступ, свака хуманистичка, па и научна грана, има понешто да каже о њој. Захваљујући томе што се може назвати „очигледном тачком у којој се теорија укршта са стварним животом“ (Hunt, 2005: 2), дечја књижевност се може изучавати из безброј углова: књижевног, психолошког, методолошког, лингвистичког, идеолошког, историјског, етнолошког, културолошког, и многих других, а највећи број студија налази се управо између прве и последње наведене гране, два својеврсна екстрема, „књижевних“ и „културолошких“ студија (Hunt, 2005: 7).

Какве везе све ово има са фантастиком? Поред сличности у тематском смислу између жанра фантастике и дечје књижевности као врсте², заједничко им је и то што, парадоксално, и даље најчешће морају да „заслуже“ озбиљно критичко разматрање, да покажу да су достојне пажње интелектуалних гуруа, да нису пука забава; а опет, предмет су многобројних студија и теза, које их посматрају из различитих углова. Баш као и дечја књижевност, и фантастика се као предмет изучавања или прихвата с великим ентузијазмом, или се потпуно одбацује (Hunt & Lenz, 2001: 2). Чак и озбиљне критичке студије фантастике, какве су оне Цветана Тодорова (Todorov) или Роузмари Џексон (Jackson), предност дају оним њеним формама за које се може рећи да нас воде далеко од „опасности да склизнемо у алегорију или у поезију“ (Тодоров, 2010: 149), да су субверзивне, да подривају репресивне структуре, да су, једном речју, радикалне форме књижевности. Подједнако су искључиве и идеје аутора попут Толкина (Tolkien) или Луиса (Lewis), по којима је најзначајнија сврха фантастике поновно откривање старих и традиционалних веровања и вредности (вид. Manlove, 2003: 10–11). Могло би се рећи да је по свом схватању фантастике као жанра који се непрекидно мења најотворенији и најфлексибилнији Предраг Палавестра (1989: 13–14), који у свом есеју о одликама српске фантастике каже:

Народна предања, веровања, празноверице, магијски обреди чарања, митови, легенде, бајке и бајања остају и даље главни извор енергије која

² Намерно избегавам да сву дечју књижевност назовем жанром, с обзиром на то да је она и сувише широк појам за ту релативно уску одредницу. Уистину, у дечјој се књижевности могу препознати различити жанрови – када је реч о роману, ту су развојни, криминалистички, фантастични, љубавни, породични, авантуристички, школски, и други романи; а да се и не говори о дечјој поезији или драми, код којих се такође може издвојити велики број појединачних жанрова. Пре се може говорити о дечјој књижевности као специфичној књижевној врсти, која се да дефинисати као таква захваљујући посебним елементима какви су циљна публика, неравноправан однос између аутора и читаоца, протагонисти који су или деца или ликови налик деци (патуљци, хобити, лутке), свест о томе да је детињство у извесном смислу и доба обесправљености, двострукост сврхе књижевности (забава и подучавање), као и сама опседнутост „чувара образовања“ сврсисходношћу дечје књиге.

обликује натприродне и нестварне светове и генерише фантастику као књижевни жанр, али се и у великим и у малим књижевностима у новије време све изразитије уочавају оштрије типолошке разлике у структури жанра. /.../ С једне стране, модерно доба изменило је – и још увек енергично мења – сам појам фантастичног, који је у односу на фолклорну или средњовековну (религијску) традицију изгубио некадашњу спиритуалност и постао секуларнији, пре необјашњив него нестваран. /.../ Некада искључиво спиритуална и мистична, фанатастика је данас постала секуларна, алегорична и иронична.

Осим тога што се и једна и друга налазе на граници између популарне и „праве“ књижевности, фантастика и дечја књижевност деле још једну занимљиву особину, још једну двојакост: и једна и друга привлаче, више него било који други облици књижевности, и дечју и одраслу читалачку публику. Ако се овоме дода још једна, све популарнија, врста књижевности, а то је она намењена омладини (енгл. *young adult literature*), која се природно обраћа онима који нису сасвим ни деца, а ни одрасли, те, самим тим, и деци и одраслима, а у којој доминира управо жанр фантастике, веза између дечје и омладинске књижевности, фантастичних и натприродних тема, као и популарно-литерарног приповедања, постаје још јаснија и готово нераскидива. У прилог тој вези свакако иде и чињеница да и дечја књижевност и фантастика вуку корене из народног предања. Напоследку, како каже Питер Хант (Hunt), веза између дечје књижевности и фантастике сасвим је очекивана (мада не и природна³), с обзиром на то да су оба ова облика књижевности у суштини демократска, а таквим их чини то што се налазе изван „солиписистичког система високе културе“. И једној и другој потпуно је страна идеја „канона“ – групе привилегованих текстова чији привилегован статус одређују подједнако привилеговани арбитри, а припадност популарној култури пре се схвата као нешто око чега се треба окупити него као нешто чега се треба стидети (Hunt & Lenz, 2001: 3). С друге стране, оно по чему се дечја књижевност и фантастика разликују јесте то што у мејнстрим књижевности фантастика не заузима нарочито завидан положај, док се у канону дечје књижевности – канону, који, не заборавимо, одређују одрасли читаоци и критичари – дела која спадају у жанр фантастике обично поштују и високо

³ Хант каже да се фантастика, градећи алтернативне светове, нипошто не обраћа детету пре него одраслом, наводећи да је идеја да деца боље и лакше разумеју такве светове сасвим бизарна. Велики број фантастичних књига, по Ханту, пре исказује ауторове покушаје да продре у разлоге због којих човек трага за таквим алтернативама него што се обраћа уму који се још развија. Парадокс фантастичне књижевности лежи у томе што се и поред тога, она ипак везује уз различите конструкције „детета“, „детињег“ и „детињства“ (вид. Hunt & Lenz, 2001: 4).

вреднују (Hunt & Lenz, 2001: 5). А тај став се сасвим лако може разумети када се сагледа уобичајена прича о настанку и историји дечје књижевности.

2. КОНСТРУКЦИЈЕ ДЕТЕТА, ИМАГИНАЦИЈА И ФАНТАСТИЧНО У ДЕЧЈОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Ако се не рачунају књиге писане за одрасле које су читала и деца (какве су, на пример, *Робинзон Крузо* (*Robinson Crusoe*, 1719) Данијела Дефоа или *Гуливерова путовања* (*Gulliver's Travels*, 1726) Џонатана Свифта, као ни евенгелистички текстови који се пре могу назвати упутствима за исправно деловање људске душе уз свесрдну помоћ религије него правим књигама за децу, може се рећи да енглеска дечја књижевност у облику сличном данашњем почиње да се развија поткрај осамнаестог и почетком деветнаестог века, у доба романтизма. Добро је позната прича о томе како су песници ове књижевне епохе измислили књижевност за децу⁴ – кључни текстови укључују Блејкове *Песме невиношћи и искуства* (*Songs of Innocence and Experience*) и нарочито Вордсвортову (Wordsworth) поезију која слави дете – али мислим да се ту ипак може више говорити о конструкцији детета као истовремено невиној и премудрој фигури и успостављању везе између детета и имажинације него о правом утемељивању дечје књижевности. На крају крајева, енглески романтичарски песници прве генерације нису писали поезију за децу, иако се изванредан проценат те поезије свакако може читати као таква, већ поезију о деци, при чему је дете представљало само пригодно средство за изражавање одређених филозофских идеја, искључиво „конструисано“, а не „стварно“ дете. Оно што јесу учинили, међутим, јесте нешто што је оставило великог трага на све касније перцепције детета, а то је инсистирање на природној вези између детета и света маште, те на неоплатонистичкој идеји да је детињство доба у коме је човек најближи својој савршеној верзији која постоји у некаквом небеском свету⁵. И данас, два века касније, преовлађује мишљење да је период раног детињства доба када је машта најизраженија, премда је то мишљење сасвим погрешно (вид. Петровић, 2011: 130–131).

Ако је романтизам утемељио везу између детињства и маште, наредни период у енглеској књижевности, викторијанско доба, ту је везу још више учврстио. Ово је такозвано „златно доба“ дечје књижевности (*the Golden Age of children's literature*) – убрзано се развија штампарска и издавачка индустрија,

⁴ О томе колико је ово права историја (*history*), а колико мушка конструкција историје (*his-story*), вид. Cogan Thacker & Webb, 2002.

⁵ Ово се најбоље може видети у Вордсвортовој „Оди бесмртности“ (*'Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood'*, 1804).

почиње да опада морталитет деце и уводи се обавезно образовање, а самим тим, расте писменост, док се однос између забављачке и образовне функције дечје књижевности мења у корист забаве – писци, у великој мери реагујући на моралистички тон и снисходљивост текстова за децу осамнаестог века, пишу књиге чији је основни циљ забава младе публике, а за шта су најбољи пример свакако Керолове књиге о Алиси. У књижевност за децу убацују се многи фантастични и натприродни мотиви, пре свега због тога што се одушак од рационалности доминантног социјалног романа мејнстрима налази у фантастичности жанровске и популарне књижевности. Овај ће се тренд наставити и касније, у модернизму, који се креће од готово опсесивне окренутости себи која преовлађује у књижевности главног тока, до различитих начина да се мрачна и песимистична слика света преобличи у машту у књижевности намењеној деци, од ескапистичких визија, какав је Толкинов *Хобит* (*The Hobbit*, 1938), до циничне слике стварности преточене у фантастику у Вајтовој (White) *Шарлотиној мрежи* (*Charlotte's Web*, 1952). Дечја књижевност постмодернизма најчешће се враћа реалистичној приповести, с обзиром на то да у то време долази до многобројних и далекосежних друштвених промена везаних за детињство (мења се структура породице, мењају се погледи на сексуалност, захваљујући феминизму и борби за права сексуалних мањина, док развој телевизијске индустрије из корена мења дечје слободно време), тако да се равнотежа између забаве и подучавања у књигама за децу опет ремети, овога пута у корист подучавања. Напокон, осамдесетих година двадесетог века, дечја књижевност се поново окреће фантастици, пре свега захваљујући писцима попут Роалда Дала (Dahl), Терија Прачета (Pratchett), Нила Гејмана (Gaiman), Филипа Пулмана (Pullman), Џоане Роулинг (Rowling), или, у најскорије време, Сузане Колинс (Collins), који на вешт начин поново испредају занимљиве и добре приче смештене у измаштане светове, да би данас, како у дечјој и омладинској књижевности, тако и у жанровској књижевности уопште (да и не говоримо о филму или телевизији), фантастика поново постала свеprisутна.

Када је реч о српској књижевности за децу, прича је нешто другачија. Пре свега, поезија је, историјски посматрано, умногоме доминирала над прозом; за време романтизма, који се временски одвија у периоду зрелог викторијанског доба у енглеској књижевности, Јован Јовановић Змај, за разлику од својих енглеских „колега“, пише поезију за децу, а не о деци; поезију која и данас суверено влада дечјим читалачким пејзажом, у чему јој се касније придружују и дела аутора као што су Душан Радовић или Љубивоје Ршумовић. Када говоримо о прози, примећује се исто што и у свим другим неанглофоним књижевностима, чак и у онима које настају на „великим“ језицима, попут немачког или француског (вид. Almond, 2015) – преведена

књижевност заузима далеко већи проценат него што је то случај у енглеском дечјем издаваштву. Ова доминација енглеског дечјег текста, где се саобраћај одвија малтене само у једном смеру, преноси се и на теоријски елемент дечје књижевности (Hunt, 2005: 5), па је тако и највећи број књига окњижевности писаној за децу такође плод рада англофоних аутора⁶.

Тематски посматрано, српска књижевност за децу нема тако јаке везе са фантастичним као енглеска. Фантастичне књиге које су наши родитељи читали шездесетих и седамдесетих година двадесетог века – класици попут Керолове *Алисе у земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) или Баумовог (Baum) *Чаробњака из Оза* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), као и књиге ране научне фантастике које нису биле намењене деци, али су их деца свеједно присвојила, какве су књиге Жила Верна (Verne) – биле су углавном преведена књижевност. Домаћа књижевност за децу била је пре свега реалистична, а таква је остала и данас, било да је реч о класицима попут романа Бранка Ћопића или каснијим популарним књигама, какве су деведесетих година двадесетог века биле књиге о Хајдуку Градимира Стојковића. Захваљујући томе што је књижевност за децу у доба СФРЈ била усмерена ка грађењу комунистичког духа југословенства од најранијих дана (што је само још један доказ у прилог чињеници да дечја књижевност истовремено може бити најживописније писано стваралаштво, подмукло идеолошко оруђе и средство најгоре комерцијалне експлоатације – вид. Hunt, 2005: 1), читаве генерације деце одрасле су на (бољим или лошијим) причама о пионирима и партизанима, као и нарочито бизарном облику идолатрије, глорификацији лика и дела Јосипа Броза, књигама о (у највећој мери измишљеним) доживљајима „малог Јоже“.

Фантастично се у српској књижевности за децу могло наћи пре свега у онима облицима књижевности који изворно заправо уопште нису били намењени деци – фолклорном стваралаштву, а нарочито бајкама. Бајке су један од најстаријих облика усмене књижевности, архетипске по природи и превидиве по начину приповедања у коме морају да следе одређену формулу (од „Било једном“ до „живели су срећно до краја живота“); настале су као израз потребе за разумевањем природног света и друштвеног морала, и служе као ризнице у које се смешта колективно свесно и несвесно, на тај начин успостављајући међусобне везе и осећај заједништва у првобитним

⁶ Ово је, наравно, везано и за то што се у другим земљама, све донедавно, дечја књижевност теоријски изучавала готово искључиво на педагошким факултетима, и то превасходно с методолошког становишта. У Сједињеним Државама и Великој Британији, с друге стране, она је већ дуже време (последњих тридесетак година у односу на последњих десетак, што је случај другде) предмет изучавања бројних хуманистичких и научних грана, а о чему је било речи у уводном делу овог рада.

друштвима (вид. Tatar, 2002). Захваљујући универзалној тематици (превазилажење неприлика, одрастање, буђење сексуалности, важност породице, борба добра и зла), оне су увек занимљиве свакој новој генерацији читалаца, а захваљујући строгој, а истовремено крајње једноставној форми и карактеризацији, оне помажу дејој публици да лакше разуме основне књижевне концепте, какви су заплет, лик, симболика, тема или мотив. Није чудо, стога, што бројни писци у својим књигама за децу посежу управо за бајком као надахнућем и стварају један њен посебан облик, овога пута заиста и намењен дејој публици, а то је књижевна бајка. Следећи у овој стране писце, какви су Андерсен (Andersen) у Данској и Вајлд (Wilde) у Британији, и српски аутори деје фантастичне књижевности стварају под утицајем традиционалне бајке, а међу њима би се као најзначајније свакако могле издвојити Десанка Максимовић и Гроздана Олујић.

А шта је са данашњим књигама за децу? И даље има много преведених књига, и даље има много оних књига које су превасходно усмерене ка подучавању, а не ка забављању, премда се примећују све присутнији (и све успешнији) покушаји да се те две функције деје књижевности што безболније споје, те да се подучава кроз забаву. Када је реч о фантастичном у књигама за децу, може се уочити утицај англофоне деје књижевности, који се очитује у увођењу неких тема и мотива који нису традиционално везани за српску деју фантастику (која, како је већ напоменуто, почива на народном стваралаштву) – чаробњаштва, духова, фаустовских погодаба. Ово се може илустровати на примеру двеју новијих књига за децу, *Пейџи лејџира* (2007) Уроша Петровића и *Николаја* (2013) Мирјане Стакић.

3. СРПСКА ФАНТАСТИЧНА КЊИГА ЗА ДЕЦУ НА ПОЧЕТКУ ДВАДЕСЕТ ПРВОГ ВЕКА: НАПУШТЕНИ ДЕЧАЦИ, ЛЕПТИРИ И ЧАРОБЊАЦИ

Пейџи лејџир и *Николај* настају у периоду када су аутори попут Нила Гејмана, Џоане Роулинг или Филипа Пулмана већ одомаћени и код наше читалачке публике, тако да се њихов утицај, а и утицај других англофоних стваралаца, може приметити у оба романа. И Петровић и Стакићева за протагонисте узимају клишеизирани јунаке – сирочиће одрасле у дому за незбринуту децу. Ово, наравно, није ништа ново, нити специфично само за српску прозу – Хари Потер је сироче, као и Гејманов Нико из *Књиге о гробљу* (*The Graveyard Book*, 2008), интертекстуално преобликовану *Књизи о џунгли* Радјарда Киплинга (Kipling, *The Jungle Book*, 1895), док у Пулмановој трилогији *Његова мрачна љкања* (*His Dark Materials*) Лајра одраста без родитеља, иако их има, а слично се може рећи и за Вила, чија мајка, због менталне

болести, није у стању да се брине о њему онако како би требало, док му је отац заробљен у паралелном свету. Сирочићи су уобичајени ликови и у традиционалном стваралаштву – бајкама, као и у викторијанској књижевности, како децјој, тако и оној намењеној одраслима, а омиљеној међу децом, какав је Дикенсов *Оливер Твист* (*Oliver Twist*, 1838). Ипак, постоји разлика у разлогу одабира оваквих јунака у ранијој и каснијој књижевности – у прадавна времена, када настају бајке, као и у деветнаестом веку, када настаје викторијанска књижевност, било је, нажалост, уобичајено да се родитељи изгубе много раније него данас, пре свега због лоших услова живота, краћег животног века, ризика које је, због недостатка адекватне медицинске неге, собом носио сваки порођај и многих других социо-економских разлога, тако да је књижевност за децу у којој су сирочићи били главни јунаци свакако одражавала стварност. Био је ту још један разлог, а он је управо оно због чега и данашњи аутори бирају такве протагонисте, а то је изазивање осећаја саосећања према јунаку у публици од прве стране књиге. Ако се томе дода и то да, у децјој књижевности, родитељи пречесто представљају препреку у авантурама протагониста, онда свакако није чудо што се аутори труде да их уклоне; или тако што ће своје јунаке послати негде на камповање без одраслих, што је чест случај у пустоловинама Пет пријатеља (*The Famous Five*) Инид Блајтон (Blyton), или тако што се окрећу драстичнијим мерама, те родитеље убијају или у потпуности бришу из живота јунака, што се дешава у већ поменутих делима.

Још један елемент у вези са избором протагонисте одређује и Петровића и Стакићеву као сасвим традиционалне ауторе, а то је чињеница да се обоје придржавају неписаног правила које је, како Хант с правом каже, све теже оправдати, а то је питање рода. Хант наводи да је „херојска прича, која је још увек један од основних чинилаца савремене фантастике, у суштини мушки домен; жене су или маргинализоване, или су мајке, или су опасне“ (Hunt & Lenz, 2001: 3). И Алекса, главни јунак *Петтој лейишири*, и Николај, главни јунак истоименог романа, јесу дечаки; њихови помагачи су други дечаки или одрасли мушкарци, препреке на њиховом путу постављају мушкарци, док су жене, онда када су позитивно приказане, или идеализоване мајке-жртве (у случају *Петтој лейишири*) или брижне сапутнице (у случају *Николаја*). Ово је нарочито приметно код Петровића, у чијим романима и иначе, како напомиње Паулица (2014: 330) „једва да и има женских ликова“. У *Петтом лейиширу*, поред Алексине мајке која се жртвовала за своје дете (у чему се примећује врло јасан одјек истог мотива присутног у серијалу о Харију Потеру), жена готово да и нема; једина два именована женска лика предмет су подсмеха, а приказана су кроз карикатуру (у случају наставнице ликовног, Бисеније) и гротеску (у случају баба-Саре, која, као приказа одевена

у исцепану венчаницу, највише подсећа на невешту копију Дикенсове госпође Хавишам). Стакићева боље третира женске ликове, али и код ње су и протагониста, и антагониста, и други значајни ликови (ментор, најбољи пријатељ) мушког пола. Ово је присутно и у *Харију Појтеру*, премда се, захваљујући томе што серијал има седам књига, с временом, заједно са Харијевом перспективом, кроз коју сагледавамо свет романа, шири и улога жена у њему, тако да од првобитних мајки, тетака и професорки, жене улазе и у друге сфере – упознајемо новинарке, службенице у влади, спортисткиње, али и терористкиње и затворенице. Ипак, и код *Харија Појтера*, главни јунаци романа – протагониста, антагониста, различити контагонисти – и даље су мушкарци. Код Пулмана је, с друге стране, то другачије, јер не само да је главна јунакиња *Њејових мрачних њкања* Лајра, већ и други женски ликови, попут госпође Коултер, Мери Малоун или Серафине Пекале, имају значајне улоге у трилогији; уистину, Лајра и почиње своју пустоловину између осталог и зато што више не може да издржи живот у патријархалном Оксфорду. Ни у *Серији несрећних догађаја* (*A Series of Unfortunate Events*) коју је под псеудонимом Лемони Сникет (Snicket) написао писац Данијел Хендлер (Handler), женски ликови нису сведени на мизогини клише, што је случај код Петровића, а Хендлер је своја недавна запажања о родним улогама и стереотипима изнео у чланку под називом „Праведни гнев девојчица“ (“The Righteous Anger of Girls”), објављеном у фебруару 2015. године у часопису *Мор* (*More*).

И Петровић и Стакићева бирају да своје јунаке постепено уведу у свет фантастичног, тако да је полазиште романа реални свет, а његов средишњи део заузима натприродни свет⁷. У *Пејџом лейџиру*, опет налик на *Харија Појтера* или Гејманову *Коралину* (*Coraline*, 2002), оба света су стварна и постоје напоредо, само их је потребно објединити, а то чини управо главни јунак, Алекса, те главни зликовац, адвокат Јовица Вук. *Николај*, с друге стране, као да није у стању да се одлучи какав је заправо роман – реалистичан или фантастичан. У првом делу књиге, Николај бежи из дома за небринуту децу (баш као и Алекса у *Пејџом лейџиру*) и завршава у Арнији, школи за напуштене дечаке (и девојчице), који сви одреда имају неке натприродне способности. Овај део романа изузетно подсећа на *Харија Појтера*, почевши од дугобрадог чаробњачког ментора (који је, наравно, клише и код Роулингове), преко часова на којима се не уче уобичајени предмети, па све до измишљеног спорта који ученици играју. Самим тим, може се рећи да Стакићева није нарочито оригиналан писац – онда преузима идеје Џоане Роулинг, али уместо да с њима ступи у интертекстуални дијалог и тако обогати свој роман,

⁷ Више о простору у фантастичном роману за децу видети у Пешикан-Љуштановић, 2014.

она их само преобликује, без икакве ауторске самосвести. Петровићев измаштани свет, иако почива на уобичајеним фантастичним мотивима, какви су фаустовска погодба, духови, вампири и простор „ни овде ни тамо“ на који су осуђени они који обитавају у такозваној Међустаници, ипак представља оригинално обликован пастиш тих елемената. Фантастични свет *Николаја*, осим тога што није оригиналан, врло брзо нестаје из романа – Николај се буди, схвата да је киднапован и убрзо га, заједно с Митом, дечаком ромске националности, група огрезлих криминалаца одводи у Италију и присиљава да проси (ово, наравно, читаоца подсећа на *Оливера Твиста*, али ауторка опет избегава да Дикенсов роман уведе као свесни интертекст). Роман се завршава тако што Алекса и Мита успеју да побегну из канци зликоваца, а Николај закључује да Арнија ипак заиста постоји. За разлику од Петровића, који реални и натприродни свет успева да споји у смислену целину, Стакићева то чак ни не покушава.

Мора се рећи да и један и други роман, и *Пејши лејџир* и *Николај*, показују мањкавости највише у онима елементима који су и иначе увек проблематични у књижевности писаној за децу. Пре свега, ту је чињеница да су деца и даље једина група која не ствара властиту књижевност, већ се она ствара за њих; како каже Џеклин Роуз (Rose), и поред присвојног придева, деčја књижевност никада заправо не *припада* деци – она су ту само као публика којој се одрасли обраћају (вид. Hunt, 2005: 16). Како каже Колин Менлав:

Деčја књижевност се пише с дистанце, а пишу је људи који морају да се потруде да се сете како је то бити дете, или да покушају да конструишу детињство коме ће се обратити. Увек је присутна тенденција да се детету или обраћа с висине, као у викторијанској поправној књижевности, или да се дете велича, као код Вордсворта или писаца „Златног доба“. /.../ Неке од најбољих књига за децу јесу управо оне чији су аутори, изгледа, заборавили за кога пишу, пошто су одрасли и деčји дискурс у њима савршено спојени. /.../ Када Луис Керол одраслим гласом говори о дивотама детињства пре саме приче о Алиси и после ње, неспретан је и непријатан; када је преокупиран властитом маштом, његова се величанственост одупире годинама (Manlove, 2003: 8).

Ова неспретност тона присутна је и код Петровића и код Стакићеве. Код Петровића је нарочито наметљив глас и уплив аутора, који избија из безмало свих ликова, и који као да није свестан генерацијског раскорака између себе и своје публике (тешко да данашњи дванаестогодишњаци знају шта је радио-транзистор, ко је Брижит Бардо и какве везе она има са псима, па чак ни – нажалост – ко је Бранко Коцкица), тако да његови јунаци умеју да звуче, у најбољем случају стармало, а у најгорем, вештачки. Такође, понекад

оно што је вероватно требало да буде духовито добија непријатан призвук (као код олаке, а крајње неумесне, употребе речи „ретардирано“ у увредљивом смислу). Стакићева је у том погледу отишла у другу крајност – од силне жеље да буде политички коректна, онда средишњи део романа претвара малтене у проповед о једнакости, моралистичког тона и, парадоксално, смешног призвука. За разлику од Дикенса, који сентименталност *Оливера Твиста* ублажава црним хумором, Мирјана Стакић у свом роману о деци коју експлоатишу подмукли криминалци сентименталност просто надопуњује патетиком.

То нас доводи до другог проблема везаног за тон у децјој књижевности, а то је њена већ помињана двострука сврха – забава и подучавање. У зависности од културних и књижевних трендова, однос између те две функције стално се мења, понекад у корист једне, а понекад друге. У *Пејџом лејџиру*, оне су мање-више у равнотежи; чак и када аутор подучава читаоца, то уме да звучи природно, пре свега због тога што су у питању неке практичне вештине или научне чињенице које се лако могу спојити с главном причом (на пример, када Влада објашњава Алекси како функционише пиштаљка којом се терају пси). У *Николају*, међутим, образовна функција долази до готово неподношљивог изражаја, и то управо кроз пренаглашену сентименталност и претерано уплитање ауторског гласа (као када Николај објашњава да смо спремни да се жртвујемо за људе које волимо или када, без трунке ироније, пита зашто одрасли затварају очи пред патњом деце).

Ипак, фантастични елементи у оба романа јесу нешто што их издваја у односу на многе друге новије књиге за децу у српској књижевности. Врло је занимљива чињеница да у грађењу својих светова и Петровић и Стакићева посежу пре за англофоним него домаћим узорима, премда је то сасвим разумљиво, с обзиром на то да српска књижевност за децу, ако се изузму књижевне бајке, нема изграђену традицију употребе фанатастичних и натприродних елемената. Ипак, преко књига какве су *Пејџи лејџири* и *Николај*, децја фантастична књижевност полако, али сигурно, улази и на наше просторе.

4. ЗАКЉУЧАК: МАШТА, ФАНТАСТИКА И КЊИГЕ ЗА ДЕЦУ

Иако се веза између раног детињства и маште пре може сврстати под романтичарске митове него стварне чињенице (вид. Петровић, 2011; Hunt & Lenz, 2001), она и даље упорно опстојава. Ово је нарочито видљиво у томе што се кроз целокупну своју историју, децја књижевност, барем она писана на енглеском језику, и поред свих других трендова који су диктирали другачије приступе, ипак најчешће враћала жанру фантастике. Премда се често потцењује као чедо популарне културе, фантастика ипак остаје један од

најприсутнијих жанрова у уметности. Како каже Предраг Палавестра (1989: 28):

Некада сматрана нижим обликом лакшег штива што се с муком одржавао у предворју књижевности, фантастика се показала издржљивијом и жилавијом од многих класичних и високих жанрова, које је местимично чак успела да подреди својим потребама. /.../ Фантастика може да задовољи стваралачку потребу за игром, али она није ни празна игра ни облик заборавља. /.../ Фантастици [се] – као можда најизразитијој и најсложенијој антрополошкој форми духовне културе – мора признати њен спознајни карактер; улазак у човеков унутрашњи свемир као ризницу имажинације.

Нимало, стога, не чуди што се писци дечје књижевности увек изнова окрећу фантастици, у жељи да своје читаоце забаве, али и подуче –можда је најприроднији начин за спознавање спољашњег, објективног и унутрашњег, субјективног света управо сагледавање оба кроз призму неког другог универзума, неке алтернативне стварности.

Када је реч о утицају енглеске дечје фантастике на друге дечје књижевности, мора се узети у обзир једна важна чињеница. Наиме, енглеска дечја књижевност свакако је више присутна у књижевностима осталих народа него иједна друга, а то дугује, како језику на којем је писана, који је *lingua franca* данашњег света, тако и издавачкој политици водећих британских кућа, које увек на сајмовима настоје да уговоре продају права својих издања на друге језике, пре него што се труде да откупе права за стране књиге за децу и преведу их на енглески језик (вид. Almond, 2015). Поред овог објективног разлога, ту је и разлог више књижевне природе – енглеска дечја проза, како је већ наведено, никад није отишла предалеко од фантастике, и увек јој се враћала као начину да искаже неке ставове о свету, као и да забави публику. За разлику од ње, српска дечја књижевност најчешће је била реалистична, а надахнуће за фантастичне књиге за децу писци су тражили пре свега у народном стваралаштву, легендама и бајкама. У новије време, пак, да се приметити утицај постмодерних енглеских фантастичних књига за децу на српску дечју књижевност, а као плод тих утицаја, у овом су раду издвојена два романа, *Пети лейџир* Уроша Петровића и *Николај* Мирјане Стакић. Према и једна и друга књига имају одређених мањкавости (а то се нарочито може рећи за *Николаја*), оне су ипак израз једног, за наше просторе, сасвим новог тренда у дечјој књижевности. Није онда никакво чудо што је *Пети лейџир*, барем у тренутку настанка овог рада, доживео дванаест издања и показао се као изузетно популаран код публике. Очигледно је да је овај роман успео да дотакне оно „нешто“ у читаоцу што чезне за измаштаним,

фантастичним, натприродним. Надајмо се да ће му се у томе у скорије време придружити још много других романа других књижевних стваралаца, јер потреба за таквим књигама, закључак је који се намеће, свакако постоји. На ауторима је само да упосле своју машту и ту потребу испуне.

Bojana Vujin

WIZARDS AND BUTTERFLIES: ENGLISH AND SERBIAN CHILDREN'S FANTASY

Summary. Throughout its history, English children's literature has always been full of books which could be classified as 'fantasy' fiction, and which are characterised by the presence of magic and the supernatural. The books which fall under the broad category of 'classic children's fiction' – those that have been translated into other languages and thus become part of other cultures' literary landscapes – more often than not feature elements of fantasy. Numerous examples include both of the *Alice* books, *The Wonderful Wizard of Oz*, *The Wind in the Willows*, *The Hobbit*, *Mary Poppins*, and *Charlotte's Webb*. This trend continues even today, as can be seen in the works by fantasy authors such as Terry Pratchett, Neil Gaiman, J. K. Rowling, Phillip Pullman, or Suzanne Collins, which once again manage to grasp the attention of both the audience (child readers and their adult counterparts alike) and literary and cultural critics. Serbian children's literature, on the other hand, historically has mostly consisted of firmly realistic texts, thanks to the fact that, throughout much of the twentieth century, its purpose was to ideologically indoctrinate young readers, who thus grew up reading about the heroic adventures of the members of the National Liberation Army and their commander, Josip Broz Tito. Fantasy literature was an exception, rather than a rule, and it mostly took the form of literary fairy tale, whose main authors in Serbian literature were Desanka Maksimović and Grozdana Olujić. Nowadays, however, there is a renewed interest in the fantastic and magical, and the authors who write such books are mostly influenced by their English-speaking counterparts. This paper analyses two such works, Uroš Petrović's *The Fifth Butterfly* and Mirjana Stakić's *Nikolai*, in an attempt to find the similarities between them and the Anglophone works which deal with similar themes and have similar, fantastic and supernatural elements. The final conclusion of the paper is that fantasy works as a children's genre because it manages to strike a fine balance between the two most important purposes of children's fiction, entertainment and education. In introducing alternative realities, it also provides a lens through which its young audiences can see and understand their own world.

Key words: children's literature, fantasy, popular culture, theory of children's literature

ЛИТЕРАТУРА

- Almond, D. (12. februar 2015). A World beyond Alice. BBC Radio 4. (радио програм). Преузето са: www.bbc.co.uk/programmes/b051vlpp
- Beha, C. (18. септембар 2014). Henry James and the Great Y.A. Debate. The New Yorker. Преузето са: www.newyorker.com/books/page-turner/henry-james-great-ya-debate
- Cogan Thacker, D. & Webb, J. (2002). *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Handler, D. (februar 2015). The Righteous Anger of Girls. More Magazine. Преузето са: www.more.com/relationships/attitudes/righteous-anger-girls
- Hunt, P. (ed.) (2005). *Understanding Children's Literature*. (2. изд.). London & New York: Routledge.
- Hunt, P. & Lenz, M. (2001). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London & New York: Continuum.
- Manlove, C. (2003). *From Alice to Harry Potter: Children's Fantasy in England*. Christchurch: Cybereditions.
- Палавестра, П. (1989). Одлике српске фантастике. У: Палавестра, П. (уред.). (1989). *Српска фанџасџика: најџириодно и несџварно у срџској књижевносџи*. (стр. 9–31). Београд: САНУ.
- Паулица, Н. (2014). Јунак савременог фантастичног романа за децу и младе. У: Јовановић, В. & Росић, Т. (уред.). (2014). *Књижевносџ за децу у насџави и науци: зборник радова са научној скуџа*. (стр. 329–343). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.
- Петровић, Т. (2011). *Увод у књижевносџ за децу*. Нови Сад: Змајево деџје игре.
- Петровић, У. (2015). *Петџи леџџир*. (12. изд.). Београд: Лагуна.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2014). Простор у фантастичном роману за децу – наџрт типологије на примерима из савремене српске прозе. У: Јовановић, В. & Росић, Т. (уред.). (2014). *Књижевносџ за децу у насџави и науци: зборник радова са научној скуџа*. (стр. 11–35). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.
- Слапшак, С. (уред.). (1987). *Тривијална књижевносџ: зборник џексџова*. Београд: СИЦ.
- Стакић, М. (2013). *Николај: аванџуре најџушџеној деџака*. Београд: Bookland.
- Tatar, M. (2002). *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Тодоров, Ц. (2010). *Увод у фанџасџичну књижевносџ*. (превела Александра Манџић). Београд: Службени гласник.

Nikola Stepić*
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet

Concordia University, Canada
Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture

FROM *DYNASTY* TO *VOGUING*:
TRACING THE QUEER FAMILY IN
JENNIE LIVINGSTON'S *PARIS IS BURNING* (1990)

Abstract. The evolving representations of queer people in moving images have taken the form of a homecoming, especially in light of recent law changes that pertain to same-sex marriage in the United States, and the media's concurrent readiness to recast sexual minorities in the roles of husbands, wives, fathers, mothers and children. In an effort to investigate the formation of queer chosen families, independent of, or in opposition to, heteronormativity, the paper approaches director Jennie Livingston's 1990 film *Paris Is Burning* as an intertextual object in order to situate queer kinship at the intersections of gender, race, sexuality and genre.

Key words: queer, family, kinship, performance, fantasy.

INTRODUCTION

Observing cultural documents from the late twentieth and the twenty-first century, and especially after recent legalization of gay marriage in the United States, it is apparent that the issue of queer family has become central in the national context. Judging by contemporary media, queerness has largely been recast within the familial and marital contexts for the purposes of mass consumption, especially on television with shows such as *Desperate Housewives*, *Modern Family* and *The New Normal*. In *The Trouble With Normal*, Michael Warner writes that "[to] read the pages of *The Advocate* or *Out* is to receive the impression that gay

* mr.stepic@gmail.com

people hardly care about anything else” (Warner, 2000: 85). Fifteen years later, in light of legislative and logistic privileges of familial life as defined by the marital bond and the assumption of an easily negotiable and digestible monogamous, straight-looking relationship, it is prudent to examine the ways in which the now-institutionalized queer family emerged in American culture, by following its footprints back to earlier iterations, when, as Judith Stacey posits,

The grass roots movement for gay liberation of the late 1960s and early 1970s struggled along with the militant feminist movement of that period to liberate gays and women *from* perceived evils and injustices represented by “the family,” rather than *for* access to its blessings and privileges. (Stacey, 2003:144)

This article, which focuses on Jennie Livingston’s documentary *Paris Is Burning*, released in 1990 but filmed during the latter half of the 1980s, seeks to trace instances of queer kinship and chosen family in the milieu of the New York ball scene. For the purposes of defining the chosen family, I turn to psychologist R. D. Laing, whose article “The Family and the ‘Family’” makes a distinction between family of origin, a biological family with its observable structures and elements, and the internalized “family,” or an acquired understanding of what family means and how it operates and relates (Laing, 1974: 4). This paper seeks out to investigate *Paris Is Burning*, a seminal cultural object for the field of queer theory, in terms of the internalized “family.” Moreover, it seeks to situate the film’s understanding of queer kinship, as a strategy of resistance, survival and representation, within a larger cultural framework where the idea of family is reshaped through an intersection of forms including documentary film, the soap opera and popular culture.

HOUSES, MOTHERS, DYNASTIES

In his book on *Paris Is Burning*, Lucas Hilderbrand boils the film down to a succinct, yet all-encompassing précis. He writes that the film “is not a solemn social-realist exposé (though social issues are directly and frequently addressed) as much as it is about queer strategies for living” (Hilderbrand, 2014: 86). *Paris Is Burning*, by virtue of not only being one of the most obvious visualizations of queer kinship, but also of its positioning of the queer “family” as a central “strategy for living” for its otherwise disenfranchised subjects, makes for an indispensable case study for representations of queer chosen families. The documentary, released in 1990 but shot over the later half of the 1980s, centers on the ballroom community in New York City, an ongoing competition in cross-dressing, dance and interpretation of various lifestyles and vestimentary practices. The first half of the film focuses on the structure of the balls themselves, the different competitive categories and the competitors themselves – drag queens, transgendered and

transsexual folk who belong to and compete for different collectives called Houses; the latter half focuses on specific individuals' ambitions, backgrounds and life stories.

Paris Is Burning occupies a singular position within a larger canon of films that represent queer chosen families. With its widespread popularity and the body of academic work that has been written on it, *Paris Is Burning* makes a direct correlation (or, rather, points most obviously to the gap between) biological family and "family" as a fantasy structure in the queer milieu.² The film opens with a vantage point of family when, during a montage of shots depicting street life of queer people of color in New York City, an unidentified man's voice recounts his father's advice to him.

I remember my dad say, "You have three strikes against you in this world. Every black man has two – that they're just black and they're male. But you're black and you're male and you're gay. You're gonna have a hard fuckin' time." Then he said, "If you're gonna do this, you're gonna have to be stronger than you ever imagined." (Livingston, *Paris Is Burning*)

By choosing to open the film with this voiceover, Livingston immediately suggests what the stakes are for her young subjects. Their status as people of color is foregrounded, with the implication of a double, or even triple marginalization, as the disembodied (and thus, one could argue, emblematic) voice stresses the denominators "gay" and "male." The black male is not only seen as a threat, and thus threatened, by white society, but the homosexual black male is at a loss even within his own community, his desire posing a threat to masculinity in a context where "the construction of gender is dependent upon the construction of [heterosexuality]; therefore its phallogentric politics [necessitate] the subordination of not only women but 'effeminate' men as well" (Cheney 2005: 184). *Paris Is Burning*, a film that emerges from this intersection of race, gender and sexuality, is crucially a film about family, as its opening implies. Livingston's framing of this intersection of problems with a piece of familial wisdom is a tip-off that it will be within the family, or "family," that the "queer strategies of living" are going to be situated. Furthermore, the idea of "family" is deepened by the film's focus on race, and in this context it is valuable to reassess the idea of queer family vis-à-vis the traditions of kinship in African American communities.

At the forefront of the ballroom scene, and by extension, Livingston's film, are the so-called Houses. These are unofficial collectives whose members pledge

² In my larger thesis, from which this essay has been adapted, I also analyze the films *Boys in the Band* (dir. William Friedkin, 1970) and *Parting Glances* (dir. Bill Sherwood, 1986) as other canonical examples of queer "family" in cinema. See Stepic, 2015.

their allegiance to and perform for, while in return securing a place in the community, as well as economical and emotional care. In his article, “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture,” Marlon M. Bailey writes that these collectives empower their constituents to “use performance to unmark themselves as gender and sexual nonconforming subjects” by passing as the opposite gender through vestimentary and grooming practices (and, in some cases, sexual reassignment surgery) in order to ensure their safety in light of “discrimination and violence in the urban space” (Bailey, 2011: 366). *Paris Is Burning* introduces a number of Houses, including the House of Xtravaganza (presided over by Angie Xtravaganza), House of LaBeija (presided over by Pepper LaBeija) and House of St. Laurent, to name a few. In writing on Angie Xtravaganza in her capacity as the House Mother, the instrumental, guiding role of a caretaker, Hilderbrand argues that the film presents her as the “perfect mother,” her motherhood “not defined by gender but by acts of love and mentorship” (Hilderbrand, 2014: 62). In this respect, the familial structures that Houses seek to replicate are a continuation of the queer “family” tradition, with focus on emotional support, caregiving and mourning, the latter notably emerging in the AIDS context. The latter is especially evident in Angie’s reflections on the tragic murder of one of her own “children,” Venus Xtravaganza, and one of Livingston’s most heavily featured subjects in the documentary. In what is another example of death and mourning as essential components of “family” life, queer or otherwise, Angie reflects on Venus’ murder by acknowledging that “that’s part of life as far as being a transsexual in New York City and surviving” (Livingston, *Paris Is Burning*), a comment that Hilderbrand reads as “Angie clearly [missing] her daughter, but [maintaining] a stoic public face” (Hilderbrand, 2014: 82).

It is interesting to note that, in spite of being portrayed as a “perfect mother,” Angie’s appearance in the film, no matter how brief, is laced with contradictions. When she is introduced in a one-on-one interview, she talks about her role as a mentor to the members of the House of Xtravaganza in soft, demure fashion and wearing a conservative dress. Livingston then cuts to Angie on the street, surrounded by her Children, one of whom brags that it was him who paid for her breast implants. In this scene, Angie is wearing a low-cut tank top, and is seen exposing her breasts to onlookers at a crossroad, letting the Children manhandle them, and even suck on them while the “son” who paid for her surgery exclaims, “Our mother even nurses us! She’s a good woman” (Livingston, *Paris Is Burning*). Livingston then cuts to a ballroom sequence, where Angie is presented with a Mother of the Year award and which she receives while strutting down the runway in another conservative outfit. This sequence of contrasting images of Angie complicates the idea of her as a “perfect mother,” lampooning the traditional idea of motherhood and gendered caretaking through Angie’s spectacle on the street.

The montage draws attention to the fact that the formation of “family” in the ballroom scene is no mere simulacrum of the mainstream society’s ideas of mothers, fathers, children and families. Rather, it is a fluid and complex system, represented in the film by a staggering number of people – “House mates, friends, lovers, tricks, and even would-be competitors” forming a backdrop to the events and interviews (Hilderbrand, 2014: 60). As Hilderbrand argues, such staging “may indicate a lack of personal domestic space for some of the subjects, but it also indicates a strong sense of community and kinship” (Hilderbrand, 2014: 60). Therefore, a House does not necessarily function as an actual physical space. Although one subject indeed describes how Angie had once taken him in when he ran away from his parents, Livingston chooses to focus on the members of the ballroom subculture populating public and semi-public spaces, such as bars, ballrooms and, most crucially, the streets.

Street culture, characteristic of city life, people from lower economic backgrounds and the margins of society, becomes crucial to the House, as it is where “family” is enacted more than anywhere else. Apart from the domestic vocabulary that is used to describe these collectives,³ the concept of the House underscores the idea of “family” not as a set of strictly defined and fixed elements (house as a domestic space, its members and codes of conduct, to name a few), but precisely the internalized idea of family in the broadest of strokes (care, a sense of belonging, safety). As R.D. Laing explains it, “family” is, in essence, one’s actual family modulated by one’s memories, dreams and motivations, and then internalized (Laing, 1971: 7). In other words, “family” equals family as a fantasy structure.

The fantastical part of the “family” in *Paris Is Burning* is communicated through its intertextual dialogue with mainstream culture, and specifically the family-oriented soap operas such as *Dynasty* and *All My Children*. The obsession of the film’s subjects with this particular slice of popular culture can be understood as part of a greater proclivity of queer people’s consumption and appropriation of mainstream culture that gets transformed, as David Halperin puts it, “into vehicles of gay meaning” as part of a larger “formation of gay male subjectivity” (Halperin, 2012: 7). While Halperin focuses on the formation of specifically gay male identity in his book *How to Be Gay*, his discussion on the uses of camp, and one of his case studies in particular, the film *Mommie Dearest* (dir. Frank Perry, 1981), will prove especially helpful when it comes to exploring the relation between (tele)visual culture and family as a fantasy structure.⁴

The soap opera is, in a way, the perfect master narrative to consider in light of the larger queer cinematic canon, particularly considering the genre of melodrama

³ For more on language as a constitutive element of social formation and practice, especially as it pertains to gender, see Jelena Filipović, 2011.

⁴ For more on camp, filmic icons and homosexual spectatorship, see Dyer, 2014.

emerging as a logical framework for AIDS films and their emotional and bodily excesses (Waugh, 1992: 124). The soap opera is a genre similarly focused on family, even though it is, in theory, primarily about romance. As Jennifer Hayward writes in her book, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, “The historical timing of soaps’ incredible popularity, which exploded in the postwar years as America became increasingly mobile and extended families increasingly fragmented, confirms the importance of the stable ‘family’ provided by soap communities” (Hayward, 2009: 164).

This fragmentation of the extended family is a phenomenon that Tom Scanlan also recognizes in light of its reduction into the nuclear family, resulting in “a concentration which intensifies those important social and psychological relations which still occur in the family” (Scanlan, 1978: 18). As for the family becoming the central conflict of American drama, Scanlan locates it in the anxiety surrounding “contending family ideals.” He continues, “We are at war with and dependent on these ideals. We strive for freedom and are appalled by loneliness; we reject family structure and yearn for its security” (Scanlan, 1978: 4).

This is but a small slice of cultural history and meanings that Livingston broaches with her insistence on her subjects’ yearning for the images presented on daytime serial television. The larger-than-life divas of soap operas (one of the most iconic, of course, being Joan Collins as *Dynasty*’s Alexis Carrington) provide models of dress and affectation that translate to the campy dramatics of both the Mothers and their protégés. Consider Angie Xtravaganza’s affectation when receiving her award, or Venus’ body language as she lounges on her bed and talks about wanting to be a “spoiled, rich, white girl living in the suburbs” (Livingston, *Paris Is Burning*). In the latter sequence, Venus’ icy demeanor is every bit as carefully constructed as Pamela Sue Martin’s Fallon Carrington, the ultimate spoiled, rich, white girl of *Dynasty* fame.⁵ *Dynasty* is referenced at least three times in the film and is presented as an enormously influential show, along with *All My Children*. A featured interviewee in the film, performer Dorian Corey, recounts *Dynasty* becoming an actual category in the competition and directly refers to the characters of Alexis and Krystle when lamenting the declining popularity of Hollywood actresses such as Marlene Dietrich and Betty Grable among the performers. Crucially, the turn to television signifies a practice of watching and reenacting family through a medium that, as Hayward reminds us, has been influentially dubbed

⁵ For more on the problematic of race in terms of femininity and gender performativity in the film, see bell hooks’ critical essay “Is Paris Burning?” (hooks, 1991), as well as Judith Butler’s piece titled “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion” (Butler, 2011) for a more detailed critique of the subversive power of drag as seen in the film. Rather than engage in detail with the issues raised in these seminal essays, I hope my piece, with its limited scope, registers as a minor contribution to the issues of kinship that both of these authors touch on.

the “ideal mother” by theorist Tania Modleski, and a “fully socialized family member” by Jane Feuer; Hayward herself adds that, as opposed to the grandeur and spectacle of cinema, television, and the soap opera especially, fosters “cooperation, understanding, empathy, forgiveness [...] qualities necessary for the interrelationships typically thought of as constituting the family” (Hayward, 2009: 161).

Earlier in the film, Pepper LaBeija draws a connection between performing in balls to the desire to enact success as coded in being white, rich and famous. “Seeing the riches, seeing the way people on *Dynasty* lived, these huge houses. And I would think, ‘These people have 42 rooms in their house! Oh, my God, what kind of a house is that?’ And we’ve got three.” (Livingston, *Paris Is Burning*) A wish-fulfillment narrative, marked by opulence and contained within a house of forty-two rooms, *Dynasty* is only nominally about the romance between the characters, instead making good on the promise put forth by its title, and focusing on the issues of extended families, inheritance and family business as seen by the middle-class character of Krystle (Linda Evans) and, by extension, the audience. The intertext that the soap opera forms with *Paris Is Burning* roots the queer family as a fantasy structure in popular culture *about* and *for* families, and, in turn, illuminates the contemporaneous idea of the American Dream. For the subjects of *Paris Is Burning*, the ballroom scene becomes not only a place to perform opulence, but also to recontextualize their subjectivity, constructed in relation to popular culture, within their respective houses, or “families.” Within a House as “family,” the value system made up of success, fame and fortune can be reconfigured and, thus, attained in the form of ballroom trophies and the status as “legendary” figures of the ball scene.

Of course, the reality of the ballroom scene is far from the fantasies enacted on television. In other words, that Livingston’s subjects find a way to mimic the privileges and successes that define white, straight America within the ballroom scene and Houses does not mean that the gap is erased. If anything, the film’s last movement, structured around Venus’ murder and the mainstreaming of *voguing*, a dance form that is a staple of ballroom culture as well as one of the categories in the competition, draws attention to the fact that the Children are ultimately no better off. While their form of expression may have been mainstreamed through the documentary’s circulation, and the critical and popular response it received, they themselves have not moved from the margin. In a piece titled “Home, Houses, Nonidentity: *Paris Is Burning*,” Chandan C. Reddy speaks of the documentary genre’s contradictory quality in the case of this film, as “the subjects of *Paris* seem to know precisely the paradox of their entry onto the screen [and have to] seize precisely the apparatus that constitutes their otherness to achieve representation” (Reddy, 1998: 368). In the same passage, he clarifies that the subjects circumvent objectification by “playing it up” for the cameras, explaining that, “Rather than

accept a falsifying logic that suggests that representation can mimetically re-present social reality, they approach ‘social reality’ as a contradiction” (Reddy, 1998: 368). I see Reddy’s succinct and illuminating passage as an answer to an earlier problem in his chapter, where he makes the distinction between the ballroom circuit’s Houses and the home – a distinction that echoes the gap I perceive in the subjects’ engagement with popular culture.

Put otherwise, the documentary subjects interviewed in Livingston’s film never replace the original home from which they were often brutally expelled with the “houses” of the ball circuit. The “houses” are, rather, the site from which to remember the constitutive violence of the home, and the location from which to perform the pleasures and demands of alternative living, while at the same time functioning as an “interlocutory device” between homes and queer subjects. (Reddy, 1998: 357)

Reddy’s idea of the House being a simulacrum for a home marked by pain and distress, deconstructing it without actually replacing it, is also reflected in Monica B. Pearl’s writing on queer filiation in the context of AIDS. Describing the literature of AIDS, she writes that, as much as they create a sense of domesticity, these filiations “also show its impossibility, that you cannot just adopt [domesticity] because you decide that is what is going to ameliorate the anguish of loss that even kinship and family could not stem” (Pearl, 2013: 145).

STRIKE A POSE

There is a recurrent understanding of “family” as a critical and discursive practice rather than a Band-Aid for loneliness, especially so in the context of *Paris Is Burning*. If the gap between the home and the House is to be seen as a place where one’s pain and exclusion is lived through and re-created as well as reconciled, the community of sharp-tongued Mothers and Children in Livingston’s film, laced with competitiveness and “reading,” can be seen as providing an arena similar to the one David Halperin explores in his writing on camp. In *How to Be Gay*, he identifies the Joan Crawford biopic *Mommie Dearest*, and specifically the vicious titular character (played by Faye Dunaway in full melodramatic force), as having long-lasting popularity due to its use of camp as a strategy for confronting past familial trauma.

If one of the functions of camp humor is to return to a scene of trauma and to replay that trauma on a ludicrously amplified scale, so as to drain it of the pain that camp does not deny, then the camp appropriation of these dramas of mother-daughter conflict might be thought to confront the fear that haunts many a gay boyhood and that leaves a traumatic residue in the inner lives of

many gay adults: the fear that the adored mother might express – if only unawares, or despite herself – her unconquerable aversion to her offspring, her disgust at having begotten and raised a deviant child. (Halperin, 2012: 224)

As such, camp is certainly present in *Paris Is Burning* as a subversion of and a deviation from the normative, unattainable models of family and home, while the pain that is the driving force behind the creation of the queer “family” is never left unacknowledged. Put differently, the gap between the home and the House, between the Children’s social reality and the “family” as a fantasy structure, is negotiated through realizing and playing up the latter as a construct. Examples of this strategy include Angie Xtravaganza’s lampooning of motherhood when she lasciviously “nurses” her Children in the street, or Pepper LaBeija’s envy of the Children’s youth and simultaneous advocacy of agency at an older age. Reading and deconstructing whiteness, opulence and the American dream through drag is a way of negotiating its absence while still acknowledging and even worshipping it as a point of reference. In his discussion of the house music genre (not to be confused with the Houses of the ball scene) and the community building implicit in its fan base, Brian Currid references the, for the purposes of this thesis very conveniently titled, Sister Sledge song “We Are Family,” claiming that it exemplifies “the style in which ‘we’ imagine ‘our’ community is oh-so-much-more-fabulously stylish than imaginings made possible through the uncritical repetition of stodgy national anthems” (Currid, 1995: 166). “Community” here is interchangeable with “family,” especially in light of Currid’s mention of the national anthem and the family’s centrality in legitimizing one’s existence as a full-fledged citizen. House music and Houses as social structures operate in a similar fashion, emulating the normative structures of community, family and homes. To quote Currid again,

Community and family in House music appear in drag, and in so doing, to misquote Judith Butler, “constitute the mundane way in which [community] is ... theatricalized, worn, and done; it implies that all [community] performance is a kind of impersonation and approximation.” (Currid, 1995: 166)

I would be remiss not to discuss another model implicit in the formation of “families” in *Paris Is Burning*, and the ballroom scene at large. I have already discussed the campy mannerisms of such outrageous characters as Faye Dunaway’s *Mommie Dearest*, and the stereotypically dramatic, larger-than-life soap opera characters as some of the explicitly verbalized models for feminine emulation in *Paris Is Burning*. Indeed, it seems that such characters are a staple of the drag scene – one need not look further than the 1968 documentary *The Queen*, directed by Frank Simon, for similar examples, where one of the organizers of a drag queen pageant likens himself to a “Jewish mother,” and in which Bette Davis, another

grand dame (and, like Joan Crawford, an icon of the “hagsploitation” genre after her performance in *What Ever Happened to Baby Jane?*, directed by Robert Aldrich in 1962) makes an appearance on a poster as the drag queens are applying make-up. Yet, the motherly and grotesque stock characters of the silver screen aside, there is a racial specificity to *Paris Is Burning* and its cast of people of color, and specifically African Americans, that evokes a tradition of alternative kinships that runs through African American history itself.

Much has been written on the importance of black kinship, an extended network of caregiving and support that redefined what family life means for underprivileged people of color. In their study, “Kinship Relations in Black Extended Families,” Linda M. Chatters, Robert Joseph Taylor and Rukmalie Jayakody trace this strategy of living back to the perilous days of slavery, where children were taught to call adults “Aunt” or “Uncle.” This practice helped “socialize children into the slave community,” as well as “bind unrelated individuals to each other through reciprocal fictive kinship relations” (Chatters, Jayakody and Taylor, 1994: 298). The article proceeds to investigate the contemporary “fictive kinship” among people of color, specifically Puerto Ricans and African Americans, while repeatedly invoking Elliot Liebow’s seminal book, *Tally’s Corner: A Study of Negro Streetcorner Men*, first published in 1967. In it, Liebow described the street corner as Laing would describe “family” – “[a man’s] personal community, then, is not a bounded area but rather a web-like arrangement of man-man and man-woman relationships, [each of whom] has his own personal social network” (Liebow, 2003: 105, 106). This mode of relationality, transcending the group’s location and sometimes even its constituents, leaves one with an internalized network of friends and family that, in Liebow’s case, are often interchangeable – as Chatters and others point out, Liebow introduces a whole host of familial words to describe the networks of pseudo-families and kinship that emerge on the street. Relationships based on affinities such as “families,” “cousins,” or “(going for) brothers” form a particular social safety net in times and situations where “group members assist each other during personal crises such as episodic poverty, injury, illness, or death” (Chatters, Jayakody and Taylor, 1994: 300).

Paris Is Burning is interspersed with a series of short interviews with two young boys who spend their time on the streets of Manhattan in one of many examples where “family” is acknowledged and reproduced through language. In his attempt to explain what a House is, one of them, a fifteen-year-old orphan, says,

They treat each other like sisters and sisters. Or brothers, or mothers, or... You know, like, I say, “Oh, that’s my sister.” Because she’s gay too, and I’m gay, and she’s a drag queen or whatever.” (Livingston, *Paris Is Burning*)

The way a House works, in this case, echoes the tradition of “peer group-based fictive kin relations” that have been observed in the African American milieu, and especially in that milieu’s street culture, where “‘going for brothers’ represented a special case of friendship in which the usual obligations, expectations, and loyalties of the friend relationship were publicly declared to be at their maximum” (Chatters, Jayakody and Taylor, 1994: 300, 301). As Willi Ninja, the Mother of the House of Ninja, explained on the Joan Rivers show at the time of the film’s release, “Some houses are like a close-knit family, they do look after each other, they stick together. If they’re in a club and one is in trouble, then that House is behind them” (“Episode 194,” 1991). Not only do Ninja’s words underline the “personal crisis” Chatters and others identify as a point where groups unite as “families,” but, through the mention of club culture, they also draw attention to the communal, public, street-specific qualities of these groupings that Liebow himself wrote about back in 1967, and that are at the core of *Paris Is Burning*.

A film that is regularly referenced in relation to *Paris Is Burning*, Alek Keshishian’s *Madonna: Truth or Dare*, is in many ways another one about “family,” and a logical companion piece to Livingston’s documentary. The 1991 film follows Madonna on her Blond Ambition world tour, providing an insight into her life and work while on the road, and punctuating its black and white, cinéma-vérité-style footage with flashily edited color sequences of concert performances. While the film’s most obvious context is the so-called “rockumentary” canon, I would argue that, due to its heavy reliance on the relationship between Madonna and her dancers as a source of conflict, character development and, most importantly, the construction of Madonna’s public persona, it is a film that is deeply rooted in the idea of fictive kinship. The connection between the Madonna documentary and *Paris Is Burning* is most visibly rooted in her mainstreaming of *voguing* through her hit song “Vogue,” introducing through appropriation the dance form’s aesthetic and meaning to the global audience. The film also features a cameo by dancer and choreographer José Xtravaganza, a central figure in the creation of the music video for “Vogue.” Furthermore, as Hilderbrand notes, the connection between the two films was established as early as August 1991, when Madonna attended the premiere of *Paris Is Burning* in a move that was possibly orchestrated in order to create marketing buzz, due to both films being distributed by Miramax (Hilderbrand, 2014: 114).

Hilderbrand singles out the finale of the Blonde Ambition tour, and by extension *Truth or Dare*, the performance of Sly & the Family Stone’s “Family Affair” and Madonna’s own “Keep It Together,” as a moment when Keshishian’s film appropriates “the language of the ball scene” and “[stages] the concept of an alternative queer and interracial family to a broad audience, and Madonna refers to herself as a ‘mother’ to her dancers” (Hilderbrand, 2014: 97). In truth, the alter-

native queer “family” forms the backbone of the film, as it negotiates Madonna as a private person in relation to her biological family, and Madonna as a musician, with her troupe of dancers constituting her “family.” On the one hand, Madonna’s relationship with her parents and siblings, and her past as a whole, is marked by obligation and misunderstanding. She continuously bickers with her father over the sexually explicit parts of the show, claiming that he doesn’t understand her art; the appearance of her brother Marty happens in the wake of her “outing” him as an alcoholic in front of the camera, and his inability to visit her on time is met with a cold shoulder; even the visit to her mother’s grave, where she famously turns to the camera and utters, “I’m going to fit in right here. They’re going to bury me sideways” (Keshishian, *Madonna: Truth or Dare*), is played up for the camera as a melodramatic performance rather than an honest portrayal of mourning. In turn, the film redefines Madonna’s subjectivity and interpersonal relationships as emerging completely from her workplace, as she insists on relating, bickering and cuddling with her dancers to the point where even her boyfriend at the time, Warren Beatty, appears in only a couple of perfunctory scenes. The “Family Affair” / “Keep It Together” medley that closes both the show and the film synthesizes the idea of a performing collective as a “family,” echoing Laing’s theorization of transference of familial structures to the workplace and relating to employees and co-workers from an internalized idea of kinship (Laing, 1971: 12). Furthermore, the artificiality of the film, rooted in Madonna’s knowing construction of the false “reality” of pop stardom, draws attention to the fact that, like her transitory kinship with her dancers (the film opens and closes with images of mourning the show coming to an end, and, by extension, the death of the troupe’s “family”), biological relations are just as much a construct in their own right.

In her text, “The Powers of Seeing and Being Seen: *Truth or Dare* and *Paris Is Burning*,” Ann Cvetkovich makes a connection between the two films in the context of drag performance. Cvetkovich refers to some of Madonna’s many reproductions of cultural texts, such as Marilyn Monroe’s performance in *Gentlemen Prefer Blondes*, James Acheson’s costume design for Stephen Frears’ *Dangerous Liaisons*, and Horst P. Horst’s photographs, in order to illustrate that, like the members of the ball circuit, Madonna relies on her performances to create fantasies rather than realities. Cvetkovich states that, “Madonna’s performances are perhaps best understood on the model of gay male drag, which opens up a distinction between being a woman and performing as a woman” (Cvetkovich, 1993: 157). If we are to consider *Truth or Dare* itself as another performance, with Madonna positioning herself as a temperamental employer, but also the “mother” to her dancers, or “babies,” both gay and straight, and expressing interest in their personal lives marked by disenfranchisement from their own families and the society at large, her pastiche of motherhood parallels that of Angie Xtravaganza. Like *Paris*

Is Burning, Truth or Dare trades in fantasy and appropriates the vocabulary and understanding of familial life in order to provide a space for the marginalized, both on the screen and in the audience, to achieve, as Hilderbrand puts it, “the dream of crossover success and a degree of fame” (Hilderbrand, 2014: 98), even though in this case, the commercial machine of pop culture reaps the most benefits.

CONCLUSION

The final sentence of Hilderbrand’s book on *Paris Is Burning* reads, “The cultural work this documentary has done in the world transcends the film and its filmmaker by offering models of queer world-making” (Hilderbrand, 2014: 146). This statement echoes his earlier claim that what the film is about, at its core, are the “queer strategies of living,” and my own understanding of the film as not only one where the queer “family” is most obviously enacted, but also one that is part of a body of queer cinema that models the “queer world-making” on family structures. A very particular and intriguing version of this dynamic is, perhaps unsurprisingly, introduced in *Paris Is Burning*, considering its conflation of opulence and family. When, early in the film, Pepper LaBeija describes his twenty-year presence on the ballroom scene as “reigning,” he is evoking the spirit of competition that demarcates this milieu. However, his choice of words also suggests that the “legendary” Houses are dynasties in their own right, families that are reproduced through a succession of House Mothers and their successful children. The idea of the community’s reproduction through succession raises the stakes of the film, and when Hilderbrand claims that what makes the film tragic is “that Venus was murdered, that so many of the other ball children struggle to live, and that almost all of the film’s leading subjects have died young in the intervening two decades since the film was completed” (Hilderbrand, 2014: 146), it is difficult not to think of *Paris Is Burning* as a document of a “family” collapsing, the fall of a dynasty.

Yet, the Houses are still around. In a move that eerily echoes performer Octavia St. Laurent’s struggles and dreams of becoming a transgendered model in *Paris Is Burning*, a recent fashion campaign for the luxury department store Barneys New York featured a number of young transgender people in a Bruce Weber-directed photo-shoot and short film, and among them one of the current Mothers of the House of Xtravaganza, Gisele. In an accompanying piece published by Barneys, Gisele Xtravaganza talks about the continued legacy of the House of Xtravaganza, and specifically her role as Mother, in the following way:

Today members at Xtravaganza are mostly African-American and Latino LGBTQ men and women, as well as a great many transgendered kids from all over who have been abandoned by their parents or thrown out of their homes

by relatives who are homophobic and are struggling to survive. These kids are taken in by me and others—we call ourselves mothers or fathers. (Braddock, 2014)

While Gisele speaks of the enduring legacy of the House, and especially its role as a safe haven for transgendered children, it is interesting to note that, even though the projects name, *Brothers, Sisters, Sons & Daughters*, mimics the vocabulary of *Paris Is Burning*, the short film that features these transgender models points back to the biological family as the ultimate support system. The film includes interviews with a large number of young transgender models, some amateur and some professional, while they explain the emotional confusion and anguish they have faced, the common misconceptions about transgendered folk, and their processes of transitioning. A number of them, including Gisele, are joined by their parents or other supportive family members, and the film elicits an emotional response specifically from these scenes in an acknowledgment of the trans community's difficult history. Whether on the seedier streets of 1980s New York, or in the windows at Barneys in 2014, caretaking and emotional support remain under the umbrella of family – either biological or, as was the case in *Paris Is Burning* and its legendary Houses, simply logical.

As Lucas Hilderbrand notes, the footage that closes *Paris Is Burning* and is intercut with the credits, is that of performer Chipper Corey, in the film's only instance where an actual star is impersonated. The star is Patti LaBelle, and Corey is lip-syncing to LaBelle's version of the song "Somewhere Over the Rainbow." Hilderbrand notes that the choice to end the film with this performance "suggests that the balls *are* somewhere over the rainbow for the queer men and women of color in this film" (Hilderbrand, 2014: 87). The evocation of the famous Judy Garland number from the classic Hollywood musical *The Wizard of Oz* (dir. Victor Fleming, 1939) is, in fact, the evocation of family as situated in one of the most legendary images of American cinema. Before Dorothy leaves for Oz, she sings this song in the sepia-colored farmland of Kansas, hoping that her life adventures will lead her to a more exciting place where her sensitivities will be better understood. The irony, of course, is that *The Wizard of Oz* is about the return to one's country and the biological family one is bound to. After visiting the Technicolor Land of Oz, Dorothy, dressed in the colors of the American flag, comes to the understanding that, "There's no place like home" (Fleming, *The Wizard of Oz*), and is forced to reevaluate her life in Kansas and the people around her with the realization that, in spite of her eccentricities, her family is where she ultimately belongs.

The there-and-back-again structure of the film recasts the yearning for an alternative environment located "somewhere over the rainbow" as a misguided

one. Yet, the hopefulness of the song trumps this idea for the queer community that embraced it as an anthem, as for many of them there is no going back. The presence of the song in *Paris Is Burning* underscores this look towards the future and the necessary hopefulness it implies, but still remains an enactment of a fantasy. Balls as fantasy spaces may indeed be “somewhere over the rainbow,” as Hilderbrand claims, but the performers are left negotiating the space in-between. It is in this space of intersections, neither over the rainbow nor back at home, that their queer “families” are situated.

Никола Степић

ОД „ДИНАСТИЈЕ“ ДО „ВОГА“: АНАЛИЗА КВИР ПОРОДИЦА У ФИЛМУ ЏЕНИ ЛИВИНГСТОН, „ПАРИЗ ГОРИ“ (1990)

Апстракт. Све већа видљивост квир људи на филму и телевизији представља својеврсан повратак у оквир дома и породице, поготово након недавних законских промена везаних за истополни брак у САД, као и у светлу медијске спремности да сексуалне мањине стави у препознатљиве архетипе: супружника, очева, мајки и деце. У циљу истраживања процеса формирања тзв. урбаних, или самоформираних квир породица, које компликују такву хетеронормативност, овај рад прилази филму Џени Ливингстон, „Париз гори“, из 1990. године, као интертекстуалном примеру где се квир сродство формира на пресеку питања везаних за род, расу, сексуалност и жанр.

Кључне речи: квир, породица, сродство, перформанс, фантазија.

BIBLIOGRAPHY

- Butler, J. (2011). “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion.” In *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex,”* 81–98. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Chatters, Linda M., Robert Joseph Taylor, and Rukmalie Jayakodi. (1994). “Fictive Kinship Relations in Black Extended Families.” *Journal of Comparative Family Studies* 25 (3): 297–312.
- Cheney, Charise L. (2005). *Brothers Gonna Work It out: Sexual Politics in the Golden Age of Rap Nationalism*. New York: New York University Press.
- Currid, B. (1995). “We Are Family’: House Music and Queer Performativity.” In *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, edited by Sue-Ellen Case, Philip Brett, and Susan Leigh Foster, 165–96. Unnatural Acts. Bloomington: Indiana University Press.
- Cvetkovich, A. (1993). “The Powers of Seeing and Being Seen: Truth or Dare and Paris Is Burning.” In *Film Theory Goes to the Movies*, edited by Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, 155–69. New York: Routledge.

- Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London ; New York: Routledge.
- Filipović, J. (2011). „Rod i jezik (Gender and Language).” In *Uvod u rodne teorije (Introduction to Gender Theories)*, edited by Ivana Milojević and Slobodanka Markov, 409–23. Novi Sad: Centar za rodne studije & Mediterran Publishing.
- Halperin, D. M. (2012). *How to Be Gay*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- Hayward, J. (2009). *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Hilderbrand, L. (2013). *Paris Is Burning*. Queer Film Classics. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- hooks, b. (1992). “Is Paris Burning?” In *Black Looks: Race and Representation*, 145–56. Boston, MA: South End Press.
- Laing, R. D. (1971). *The Politics of the Family and Other Essays*. London: Tavistock Publications.
- Liebow, E. (2003). *Tally’s Corner: A Study of Negro Streetcorner Men*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Pearl, Monica B. (2013). *AIDS Literature and Gay Identity: The Literature of Loss*. New York: Routledge.
- Reddy, Chandan C. (1998). “Home, Houses, Nonidentity: Paris Is Burning.” In *Burning down the House: Recycling Domesticity*, edited by Rosemary Marangoly George, 355–79. Boulder, CO: Westview Press.
- Scanlan, T. (1978). *Family, Drama, and American Dreams*. Contributions in American Studies; No. 35. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Stacey, J. (2003). “Gay and Lesbian Families: Queer Like Us.” In *All Our Families: New Policies for a New Century*, edited by Mary Ann Mason, Arlene S. Skolnick, and Stephen D. Sugarman, 144–69. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Stepić, N. (2015). “Kinship as a Strategy for Living: Screening the Queer ‘Family.’” Montreal, Canada: Concordia University. <http://spectrum.library.concordia.ca/980469/>.
- Warner, M. (2000). *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wagh, T. (1992). “Erotic Self-Images in the Gay Male AIDS Melodrama.” In *Fluid Exchanges: Artists and Critics in the AIDS Crisis*, edited by James Miller, 122–34. Toronto: University of Toronto.

FILMOGRAPHY

- Aldrich, Robert. 1962. *What Ever Happened to Baby Jane?* DVD. Warner Bros. Pictures.
- All My Children*. 1970. USA: ABC.
- Desperate Housewives*. 2004–2012. USA: ABC.
- Dynasty*. 1981. USA: ABC.
- “Episode 194.” 1991. *The Joan Rivers Show*. FOX, August 8.. https://www.youtube.com/watch?v=mJM_ptmQUII.
- Fleming, Victor. 1939. *The Wizard of Oz*. DVD. Warner Bros. Pictures.

- Frears, Stephen. 1988. *Dangerous Liaisons*. DVD. Warner Bros. Pictures.
- Hawks, Howard. 1953. *Gentlemen Prefer Blondes*. DVD. 20th Century Fox.
- Keshishian, Alek. 1991. *Madonna: Truth or Dare*. DVD. Miramax Films.
- Livingston, Jennie. 1990. *Paris Is Burning*. DVD. Miramax Films.
- Modern Family*. 2009-Present. USA: ABC.
- New Normal, The*. 2012-2013. USA: ABC.
- Perry, Frank. 1981. *Mommie Dearest*. DVD. Paramount Pictures.
- Simon, Frank. 1968. *The Queen*. Videocassette. Grove Press.

МАТИЦА СРПСКА
Матице српске 1, Нови Сад

За издавача
Проф. др Ђорђе Ђурић,
генерални секретар Матице српске

Службени сарадник
Јулка Ђукић

Технички уредник
Вукица Туцаков

Прелом
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петровадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

ISBN 978-86-7946-190-2

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 / [уредници Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић]. – Нови Сад : Матица српска, 2016 (Нови Сад : Сајнос). – 164 стр. ; 24 cm.
Тираж 500. – Стр. 7-12: Предговор / Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић.

ISBN 978-86-7946-190-2

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

COBISS.SR-ID 311388423