

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

УРЕДНИШТВО

др Светлана Шеатовић

научни саветник, главни и одговорни уредник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Вранеш

ванредни професор, заменик главног и одговорног уредника (Филолошки факултет, Београд)

др Зоја Бојић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Александар Пејчић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Златковић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Сања Париповић Крчмар

редовни професор (Филозофски факултет, Нови Сад)

др Бојан Ђорђевић

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Предраг Петровић

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Франсиско Хавијер Хуес Галвес

ванредни професор (Универзитет Комплутенсе, Мадрид)

др Бошко Кнежић

ванредни професор (Свеучилиште у Задру)

др Горан Радоњић

доцент (Филолошки факултет, Никшић)

др Персида Лазаревић Ди Ђакомо

редовни професор (Универзитет „Габријел д’Анунцио“, Кјети-Пескара)

др Франсис Р. Џоунс

професор емеритус (Школа савремених језика Универзитета у Њукаслу)

др Александар (Саша) Гришин

професор емеритус, члан Реда Аустралије, сарадник Аустралијске академије за науке (Канбера)

др Малгоржата Филипек

редовни професор (Универзитет у Вроцлаву)

др Ала Г. Шешкен

редовни професор (Филолошки факултет, Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов“)

др Делија Унгуреану

ванредни професор (Универзитет у Букурешту, Институт за светску књижевност Универзитета Харвард)

др Еухени Лопес Аријасу

редовни професор (Универзитет у Буенос Ајресу)

др Александра Пауновић

научни сарадник, секретар редакције (Институт за књижевност и уметност, Београд)

Техничка редакција:

Лепосава Кнежевић

графички дизајнер

др Марија Терзић

научни сарадник Института за књижевност и уметност, преводилац за енглески језик

Грозда Пејчић

лектор и коректор

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА излази три пута годишње. Издаје ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд. Уредништво и администрација: Краља Милана 2, тел. 2686–036, knjizevnaistorija@ikum.org.rs. Издавање овог броја часописа финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација. Штампана и повез: Birograf comp, Београд. За издавача: Светлана Шеатовић. Ликовно решење: Соња Павловић. Прелом и припрема: Лепосава Кнежевић. Тираж: 100 примерака.



КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

LVIII 2026 188

Часопис за науку о књижевности

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Ивана Илић Киш, Пустиняци и волшебници у историјским драмама
С. Стефановића, Л. Лазаревића, Ј. Стерије Поповића и А. Николића (9–32)

Александра Секулић, Изгнанство у породични круг: *Град и кућа* Наталије
Гинзбург и *Мамац* Давида Албахарија (33–43)

Lorella Martinelli, Géopoétiques du discours: espaces et métissages linguistiques
dans *Désert* et *La Guarantaine* de Jean-Marie Gustave Le Clézio (45–58)

Аднан Хасановић, **Амела Лукач Зоранић**, Пратова Ирска: између *грујосџи*
и мита (59–79)

Марио Лигуори, Представе сопственог народа у двама делима Себастијана
Васалија и Моме Капора: паралелна анализа (81–98)

Снежана Ј. Милојевић, Свет с Богом / Свет без Бога – *Соларис* Тарковског
и Содерберга (99–115)

КОНТЕКСТИ: *Савремена екокритичка чињања* (приредила Бојана Аћамовић)

Бојана Аћамовић, Увод (119–120)

Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Научна фантастика и екокритика: поглед из
наноперспективе (121–134)

Тијана Парезановић, Саживљавање са не-људским у савременој дигиталној
књижевности (135–151)

Бојана Аћамовић, Еколошка питања као метафора и стварност: феномен
нестанка пчела у романима Маје Лунде и Теџуа Кола (153–171)

Бранка Огњановић, Разматрање одлика немачке (пост)климатске фикције на
примеру романа *Мале* Романа Ерлиха и *Прокси* Аики Мире (173–188)

Урош Ђурковић, Плава хуманистика и књижевност: разматрања на примерима
из савремене српске поезије (189–202)

ПОВОДИ

Персида Лазаревић Ди Ђакомо, „И ко зна где још“: Петер Фредерик Сум
о Словенима (205–223)

ГРАЂА

Бојан Ђорђевић, Две непознате песме Десанке Максимовић (227–234)

ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ

Александар Пејчић, Од узорног приређивача *Горској вијенца* (Радмило Маројевић. *Вијенца јорскоја издања и коменџари*. Никшић: Институт за српску културу, 2025, 203 стр.) (237–243)

Јелена Марићевић Балаћ, „Прекрсти се и призови вука“ јер „Може се и немогуће“ (Милош Јевтић. *Досџићи немојуће: разјовори са Јованом Делићем*. Нови Сад: Архив Војводине, 2025, 246 стр.; Јован Делић. *Гојко Ђојо – црни Арјонауј срјској јјеснишјџва (о јјоезији и јјоејишјци Гојка Ђојо)*. Београд – Подгорица – Требиње. „Штампар Макарије“ – Ободско слово – Херцеговина издаваштво, 2025, 340 стр.) (245–249)

Јелена С. Панић Мараш, Одраз у огледалу (Ива Тешић. *Сличностји, разлике, искључивостји*. Хрвајско-срјске међукњижевне релације. Загреб: Меандармедиа, 2024, 265 стр.) (251–254)

Милица Софинкић, Субјективно и интерсубјективно: концепти писања и промишљања поезије (Бојан Чолак. *Поејшјчки концепјшји срјске јјоезије друје јјоловине ХХ века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 263 стр.) (255–258)

Исидора Ана Стамболић, Српска књижевност XIX и XX века сагледана очима Белог анђела (Милан Грововић. *Рашке очи срјске књижевностји*. *Средњовековна есјейшјика у срјској књижевностји XIX и XX века*. Нови Сад: Академска књига, 2025, 424 стр.) (259–266)

Валентина Вуковић, Пођи са мном кроз пасторале, митове, ларпурлартизме... (*Vadetesit*. *Променадни сајујшјник кроз исјјорију умејшјности*. Ур. Зоја Бојић, Јелена Ердџан, Лидија Мереник. Београд: Институт за књижевност и уметност – РТС издаваштво, 2025, 247 стр.) (267–269)

Марија Лакић, Вијек и по историје Саборне цркве Светог Николе у Новом Пазару (Ивана Женарју Рајовић. *Саборни храм Свејој Николе у Новом Пазару*. Приштина / Лепосавић: Институт за српску културу, 2024, 271 стр.) (271–274)

Јеленка Пандуревић, Нови фолклорни лексикон (Лидија Делић. *Глад, а срјска? Мали јјојмовник – од фолклора до јјрансхуманизма*. Нови Сад: Академска књига, 2025, 306 стр.) (275–282)

Ивана Раловић, Са књижевноисторијске маргине ка реафирмацији: анализа раних романа Радомира Константиновића (Соња Шљивић. *Трансјјексјуалностј у јјрози Радомира Консјјаншјиновића*. Приштина / Лепосавић: Институт за српску културу, 2025, 267 стр.) (283–289)

Јована Иветић, Више-но-људско и више-не-људско (*Пишјања умејшјности у доба јјосј- и јјрансхуманизма*. Ур. Бојан Јовић, Тијана Тропин и Марко Теодорски. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 511 стр.) (291–298)

STUDIES, ESSAYS, CONTRIBUTIONS

Ivana Ilić Kiš, Hermits and Sorcerers in Historical Dramas of S. Stefanović, L. Lazarević, J. Sterija Popović and A. Nikolić (9–32)

Aleksandra Sekulić, Exile Within the Family Circle: *The City and the House* by Natalia Ginzburg and *The Bait* by David Albahari (33–43)

Lorella Martinelli, Geopoetics of Discourse: Spaces and Linguistic Hybridity in *Desert* and *The Quarantine* by Jean-Marie Gustave Le Clézio (45–58)

Adnan Hasanović, Amela Lukač Zoranić, Pratt's Ireland: Between the *Otherness* and the Myth (59–79)

Mario Liguori, Representations of One's Own Nation in Two Works by Sebastiano Vassalli and Momo Kapor: A Parallel Analysis (81–98)

Snežana J. Milojević, The World With God / The World Without God – *Solaris* by Tarkovsky and Soderbergh (99–115)

CONTEXTS: *Contemporary Ecocritical Readings* (edited by Bojana Aćamović)

Bojana Aćamović, Introduction (119–120)

Zorica Đergović-Joksimović, Science Fiction and Ecocriticism: A Nano Perspective (121–134)

Tijana Parezanović, Empathising with the Non-Human in Contemporary Electronic Literature (135–151)

Bojana Aćamović, Environmental Issues as Metaphor and Reality: The Colony Collapse Disorder in the Novels by Maja Lunde and Teju Cole (153–171)

Branka Ognjanović, An Examination of the Characteristics of German (Post-) Climate Fiction: *Malé* by Roman Ehrlich and *Proxy* by Aiki Mira (173–188)

Uroš Đurković, Blue Humanities and Literature: Reflections on Examples from Contemporary Serbian Poetry (189–202)

OCCASIONS

Persida Lazarević Di Giacomo, "And Who Knows Where Else": Peter Frederik Suhm on Slavs (205–223)

MATERIALS

Bojan Đorđević, Two Unknown Poems by Desanka Maksimović (227–234)

(CRITICAL) REVIEWS AND NOTES

Aleksandar Pejčić, From the Exemplary Compiler of the *Mountain Wreath* (Radmilo Marojević, *Wreath of the Mountain Edition and Comments*. Nikšić: Institut za srpsku kulturu, 2025, 203 pages) (237–243)

Jelena Marićević Balać, “Cross Yourself and Call upon the Wolf” because “The Impossible is Possible” (Miloš Jevtić. *Reaching the Impossible: Conversations with Jovan Delić*. Novi Sad: Archive of Vojvodina, 2025, 246 pages; Jovan Delić. *Gojko Đogo – The Black Argonaut of Serbian Poetry (on the Poetry and Poetics of Gojko Đogo)*. Belgrade – Podgorica – Trebinje: Štampar Makarije – Obodsko slovo – Hercegovina izdavaštvo, 2025, 340 pages) (245–249)

Jelena S. Panić Maraš, Reflection in the Mirror (Iva Tešić. *Similarities, Differences, Exclusiveness. Croatian-Serbian Interliterary Relations*. Zagreb: Meandarmedia, 2024, 265 pages) (251–254)

Milica Sofinkić, Subjective and Intersubjective: Concepts of Writing and Thinking about Poetry (Bojan Čolak. *Poetic Concepts of Serbian Poetry of the Second Half of the 20th Century*. Belgrade: Institut za književnost i umetnost, 2024, 263 pages) (255–258)

Isidora Ana Stambolić, Serbian Literature of the 19th and 20th Centuries Seen through the Eyes of a White Angel (Milan Gromović. *Raška's Eyes of Serbian Literature. Medieval Aesthetics in Serbian Literature of the 19th and 20th Centuries*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2025, 424 pages) (259–266)

Valentina Vuković, Come with Me through Pastorals, Myths, Larpurartisms... (*Vademecum. Walking Companion through the History of Art*. Ed. by Zoja Bojić, Jelena Erdeljan, Lidija Merenik. Belgrade: Institut za književnost i umetnost – RTS izdavaštvo, 2025, 247 pages) (267–269)

Marija Lakić: A Century and a Half of History of the Cathedral of Saint Nicholas in Novi Pazar (Ivana Ženarju Rajović. *Cathedral of Saint Nicholas in Novi Pazar*. Priština / Leposavić: Institut za srpsku kulturu, 2024, 271 pages) (271–274)

Jelenka Pandurević, New Folklore Lexicon (Lidija Delić. *Hunger, but Serbian? Small Glossary – from Folklore to Transhumanism*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2025, 306 pages) (275–282)

Ivana Ralović, From the Margin of Literary History towards Reaffirmation: An Analysis of the Early Novels of Radomir Konstantinović (Sonja Šljivić. *Transtextuality in the Prose of Radomir Konstantinović*. Priština / Leposavić: Institut za srpsku kulturu, 2025, 267 pages) (283–289)

Jovana Ivetić, More-than-Human and More-non-Human (*Questions of Art in the Age of Post- and Transhumanism*. Ed. Bojan Jović, Tijana Tropin and Marko Teodorski. Belgrade: Institut za književnost i umetnost, 2024, 511 pages) (291–298)

Студије, огледи, прилози

Ивана ИЛИЋ КИШ

ivana.ilic@snp.org.rs

ПУСТИЊАЦИ И ВОЛШЕБНИЦИ У
ИСТОРИЈСКИМ ДРАМАМА
С. СТЕФАНОВИЋА, Л. ЛАЗАРЕВИЋА,
Ј. СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА И
А. НИКОЛИЋА

Српско народно позориште,
Нови Сад

Апстракт: Предмет овог рада јесу волшебници и пустињаци српских предромантичарских драма чије смо фигуре испитали на историјским драмама и мелодрамама, као и жалосним позорјима четворице драмских писаца: Стефана Стефановића, Лазара Лазаревића, Јована Стерије Поповића и Атанасија Николића. Успоставили смо временски оквир за дела која су настала током две деценије златног периода, од 1827. до 1847, до године Вукове победе. Утврдили смо да су се драме, претежно, прво сценски постављале, а касније су штампане, када се појављује и веће интересовање за овај жанр који постаје важан део наше драмске књижевности. То су ауторски драмски текстови, највише Стеријини и Николићеви, који су утицали на институционализацију српског позоришта и на формирање националног репертоара. У раду анализирамо просторе у којима, у драмама, обитавају пустињаци и волшебници, испитујемо њихове реквизите, сценску појаву и однос са другим ликовима, са циљем да сачинимо типологију и утврдимо њихову функцију, како бисмо допринели осветљавању аспекта архетипског и фантастичног у поетици драмске књижевности српског предромантизма. Пустињаке и волшебнике повезују два простора – урбанизовани и природни, као одраз ескапистичког амбијента, у којима се интерпретирају као маргинализовани типови. Њихова појава, коју је обликовала сопствена прошлост, мења околности садашњости трагичних јунака, да би се тенденциозно манифестовала обдареност волшебника и да би се потврдио смисао пустињаштва и контемплације.

Кључне речи: српска књижевност 19. века, предромантизам, историјска драма, историјска мелодрама, Стефан Стефановић, Лазар Лазаревић, Јован Стерија Поповић, Атанасије Николић, пустињаци, волшебници

Пустињски предели недвосмислено асоцирају на духовно уточиште које су писци профилисали као неку врсту универзалног ескапистичког простора. Мишљења смо да су такви простори, колико год били хипотетички, дистопијски, пре свега константни, трајни, исти и у нашем времену, јер одувек позивају човека најпре на духовну активност.

Како пустињаџи и еремити функционишу у равни ликова у драмској структури, каква носе знамења и какву нуде истину? Колико су развијени мотиви пустињаштва и волшебништва у призорима, сценама које имају различите функције у драмском тексту, односно како функционишу на пољу карактеризације јунака (главних и споредних), у језичко-стилској равни, како делују у драмском простору, уопште: какве су особености ових аугура – то су питања којима, у овом раду, релативизујемо њихове фигуре.

Историјска драма 1827–1847. или две деценије златног периода

У периоду 1827–1847. догодило се неколико веома важних театарских институционализација: оснивање најстаријег театра у Крагујевцу (1835), београдског Театра на Ђумрукани (1842) и Позоришта код „Јелена“ (1847), а потом и оснивање новосадског Српског народног позоришта (1861) и Народног позоришта у Београду (1868), што је иницирало почетак оригиналне српске драме и обезбедило јој развој. С правом се читаво доба којим доминира жанр историјске драме, и кад се оснивају прва професионална позоришта, може назвати „златним временом драме у српској књижевности“ (Несторовић 2007: 313).

Стефан Стефановић означио је почетак стварања оригиналне историјске драме, због чега ће њен развој бити убрзан продором у сценску уметност; та драма је поетички комплексна, неодвојива од великих тема српске историје и народног стваралаштва. Тек ће од Стефановића бити уочљиви различити концепти структурирања драме као трочини, петочини комад, и комад с певањем, и управо зато нам се наметнуо временски оквир у ком испитујемо фигуре волшебника и пустињака у предромантичарским историјским драмама, од 1827. до 1847, до године Вукове победе. Издвојили смо драмске писце Лазара Лазаревића, Јована Стерију Поповића и Стефана Стефановића, које је Божидар Ковачек, како наводи у другој књизи *Талија и Клио*, сматрао „крхким трolistом“ (Ковачек 2006: 37) којем треба прикључити и Атанасија Николића.

Успоставивши хронологију према години када је први пут обелодањена, односно сценски постављена, или пак написана драма, запазили смо да је, ако је текст био штампан, врло брзо био постављен на сцену, чему је поговодна период конституисања театра. Тако је од дванаест наслова које имамо у виду, чак седам било најпре објављено. Дела која су прво имала сценску премијеру су: Стефановићев *Смрти Уроша Пешића* и четири Стеријина жалосна позорја: *Ајдуци*, *Владислав*, *Сан Краљевића Марка* и *Смрти Стефана Дечанског*, а скоро сва су објављена током две до три године након сценске поставке.¹

¹ Очекивано је да би овај број био сразмерно већи када би се обухватили сви трагични и комични комади, нарочито Стерије и А. Николића, будући да су они били

Новије студије о историјској драми

Увидом у преглед новије, ововековне литературе о историјским драмама и мелодрамама, трагичним јунацима, демонским фигурама, владарицама... издвајамо више студија Зорице Несторовић (2007; 2016), Снежане Булат (2016), Радослава Ераковића (2019) и Жане Пејановић (2019), али ваља нагласити и да је од почетка XXI века објављено неколико хвале вредних издавачких подухвата који иду у прилог ревитализацији историјске драме – рецимо сабрана жалосна позорја Стерије Поповића, а треба запазити издања која су приредили Горан Максимовић, Зорица Несторовић, Никола Грдинић, Радослав Ераковић (в. Поповић 2000; 2004; 2005; 2006; 2014). Значајне помене о волшебним лицима налазимо у *Сабраним делима* Јоакима Вујића, најновијем приређивачком подухвату Исидоре Поповић. У свом предговору ауторка је запазила мотиве „племенитог дивљака“ и „волшебне, чаробњачке елементе“ (Поповић, Исидора 2022: 16–18, 23–24) у два Вујићевим драмама: *Фернандо и Јарика* и *Добродетелњни дервиш или звекејуша кайа*.

Споменимо у овом контексту и издање Хенрија Џона Фицела о пустињацима у немачкој књижевности *The Hermit in German Literature* (Fitzell 2004), које је објавио Одсек за германистику и славистику Универзитета Северне Каролине. Предмет студије су позната и мање позната дела Лесинга, Гетеа, Клингера, Шамиса, Е. Т. А. Хофмана, Виланда, Ајхендорфа и друга. Фицел тврди да је фигура пустињака својствена немачкој романтичарској књижевности, и значајна за њено вредновање, иако је то фигура која асоцира на повлачење из друштва. Аутор је у раду посматрао ереmitа у односу на друштво, у односу лика са самим собом и са природом.

Мотиви волшебника и пустињака у српским предромантичарским историјским драмама, како смо овом приликом увидели, нису испитани у засебној студији. Међутим, важно је да истакнемо да је појаву типизираниог лика пустињака-филозофа у раном српском роману детаљно анализирао Јован Деретић. Успоставивши тематску структуру романа Милована Видаковића, Деретић је показао да у ликовима пустињака-филозофа „има елемената који опомињу на један од сталних ликова бајке, на лик дародавца који јунака снабдева волшебним средством“ (Деретић 1980: 94), и да је Видаковић традиционални лик учитеља интерпретирао у складу с епохом просвећености. Фигура пустињака из раног српског романа је свакако кореспондентна у погледу третмана мотива пустињаштва у српским драмама прве половине 19. века, а у тој мотивској спрези ликова пустињака у роману и драми огледају се и поетичка кретања епохе, као и утицаји изворника европске књижевности и на српску прозу и на каснији развој драмске књижевности.

ангажовани у раду ђумручког театра, а Николић још и раније – на оснивању Књажевско-српског театра у Крагујевцу.

Синонимија, лексика и дефиниција пустињака и волшебника

Да постоји лексичка разбокореност и синонимска реализација речи *волшебник* и *йусџињака* у српском језику показују основни лексикографски извори: *Речник срџскохрватскога књижевног језика* (РМС) и једнотомни *Речник срџскога језика* Матице српске (РСЈ). Лексема *волшебник* руског је порекла, па у стандардним речницима рускога језика имамо: *волшебник*, *волшебница*, *волшебный* са значењем *чаробник*, *чаробница* и *чаробан*, односно *диван*, као и именицу *волшебство* у значењу *чаробњашиво*.

Прво издање *Срџског рјечника* Вука Стефановића Караџића (1818) не бележи лексему *волшебник*, као ни синониме: *еремий*, *жрец*, *мај*, *мађија*, *мистик*, али постоји лексика која семантички одговара русизму *волшебник*: *врач*, *јајалац*, *вештац* (*вјештац*), *вештица* (*вјештица*). Но, овакву лексику, примерену народном говору, наши драмски писци не користе него се опредељују за русизам *волшебник*, који је познат и нашим говорницима, публици раније епохе (видели смо то на примерима драма Јоакима Вујића). Павле Ивић у својој књизи *Прејлед исијорије срџског језика*, у поглављу „Вуков Рјечник из 1818.“ (Ивић 1998: 186) напомиње да је Вук из *Рјечника* искључио русизме, рускословенске речи, што је значило жртвовање једног дела језичке и културне баштине, те да је он „својим филолошким чистунством заострио разлаз више него што је то било неопходно“ (Ивић 1998: 226). Код лексеме *йусџиник* нема ништа спорно: она је узета из народног говора, а уз њу Караџић даје немачку реч *Der Einsiedler* и њено значење *apachoreta*. Ни друго издање *Рјечника* (1852) не бележи лексему *волшебник*, а лексема *йусџиник* задржана је с истим описом. Ми запажамо да лексему *волшебно* користи Л. Лазаревић у драми *Владимир и Косара*, која је први пут изведена 1829, дакле једанаест година након првога издања Вуковог *Срџског рјечника*. У међувремену и А. Николић употребљава лексему *волшеб*, *волшебно*, *волшебник* у драми *Драјуџин, краљ србскиј*, коју је писао око 1831, поставио 1844. и објавио 1847, чак седам година пре другог издања *Срџског рјечника*.

У првом тому РМС, уз лексему *волшебник* забележена су значења „*чаробњак*, *мађионичар*“, затим фемининатив *волшебница* као „*женска особа волшебник*, *чаробница*“ (РМС, 1967: 416) и придев *волшебно*, с руском етимологијом за *чаробно*, *џајанствено*, *мајично*. За *йусџињака*, у петом тому РМС постоје два значења: „1. *човек који се из верских њобуда њовукао у йусџињу йрекинувши сваки додир с људима*. 2. *човек који воли самоћу и избегава из разних разлога дружење с људима*“ (РМС, 1973: 298). РСЈ дефинише *волшебника* као оног „*који има најйиродну моћ, који се служи мађијама, чаробњак; мађионичар*“, а фемининатив *волшебница* као „*женска особа волшебник, чаробница*“ (РСЈ, 2011: 156).

На примерима одабраних одломака историјских драма четворице писаца показаће се да је значење лексема *волшебник* и *йус-ишињак* основно у асоцијативним везама како би читалац/гледалац перципирао њихове појаве кроз драмске ситуације и дидаскалије.

Пустињаци

СМРТ УРОША ПЕТАГО, ужасно-жалосиџна иџра у џеџи дејствиџија, Стефан Стефановић; прво извођење у Новом Саду 1825, објављено у Новом Саду 1840. – Прву шекспировску трагедију написао је тада деветнаестогодишњи Стефановић, и исте године она је и приказана у Новом Саду. О извођењу сазнајемо из листа *Сербске љеџиоџиси* (Магарашевић 1826: 152–153), где је објављена и прва позоришна белешка након премијере. Историја познаје Плакида, староримског војсковођу, праведног и милостивог човека из времена Трајана, којему је доносио многе победе. Сличности историјског са Стефановићевим Плакидом постоје бар у формалном оквиру лика војсковође који напушта свој позив, иако су разлози због којих су деташирани различито мотивисани. Плакид с Охрида био је, некад, један од Душанових јунака и поносних сердара, а сада, као прогнаник Вукашина, новог властодршца, просјачи и пребија се од немила до недрага. Пошто се вратио међу људе због сабора, Плакид жели да подсети на Вукашинову прошлост и бескарактерност, будући да овај претендује на престо који му не припада. У сусрету с Роксандром, Мирком, Југом Богданом, Алтоманом, Лазаром и бројним сердарима, он проговара о Вукашину Мрњавчевићу:

[О]на робска душа што господари, не пази шта је право, давно је заборавио шта је свето, већ крвавим мачем вија онога који је прави Србин, који му на пут стати жели, тешко таквом Србину данас, мало их има с којим би могао затрести ту висину, којој пузећи робски дође, а и који су ти се воле сакрити него јуначки умрети – I, 5 (Стефановић 1840: 18).

Плакидов лик се у овој сентименталној сцени појављује дан пред сабор, на којем ће се јавно говорити о оном ко је зла починио у Србији. Из монолога сазнајемо да га је Вукашин истерао с двора и да је убио његова сина Милана. Плакид је у својој несрећи великодушан, спреман је да, пред сабором и Душановим јединчетом, мудрим царем Урошем Петим, заборави на учињену му неправду. Правдољубиви сердари изнад свега знају да ће правда и истина бити задовољене ако на престо буде постављен Урош, а Вукашин понижен. Следи сцена Плакидовог дирљивог сусрета са кћерком Милицом, којој он приповеда о свом сновиђењу са предзнацима личне несреће. Тек што је Плакид испричао сан, Арсојевићева стрела смртно га је погодила.

Јелисавета, у дијалогу са царем Урошем пред његов одлазак у Дубровник, изјављује да је спремна да, зарад љубави, напусти двор и све привилегије које јој статус доноси. Она вели да би с њим босо-

нога блудела по пустињи, хранила би се корењем, спавала би на камењу, па чак и када би остала на двору, без њенога Уроша и живот међу зидинима двора био би као пустиња. И Шилеров Фердинанд, у трагедији *Силејка и љубав* (1784), спреман је да са вољеном Лујзом напусти град и да у дивљој, пешчаној пустињи обожава сваку девојчину стопу. Он каже: „Моја је домовина тамо где ме Лујза љуби“ (Schiller 1952: 325), под небеским сводом неће се исцрпсти његове речи љубави. Иако су овде ликови припадници средње класе а не племство, као у Стефановићевој трагедији, може се уочити да образац пештере има основно значење – иако је за трагичне јунаке то простор где се тешко преживљава, где се подносе патња и искушење.

Невиност или Светислав и Милева, жалосно њозоришће у њеј дејствија, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму 1827, извођено у Новом Бечеју 1830. – Милева, кћи царице Милице, у свом монологу јада се над својом судбином поредећи стање своје душе с пустињом „без икаквог пута, без помоћи, наоди се душа моја“ – IV, 2 (Поповић 2014: 49) и обраћа се недостижним силама, Богу, за спас, како би могла достојанствено поднети беду. Уверена је да на дну срца лежи нада за живот, која је већа од неправди.

Наод Симеон или Несрећно супружество, њтрагедија у њеј дејствија њо народној њесми, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму, 1830. – Зулма, царица града Јање, пати се: „О, зашт’ нисам у кули, зашт’ нисам у пустињи, при каквом извору, да га крвавим сузама доливам!“, а мало даље, у дијалогу са једном од својих робиња, са Ламбром, Зулма ламентира:

Зашт’ нисам побегла, у шуму побегла, у пустињу побегла, где се дивље звериње легу; тамо би’ срећна била, срећна и пресрећна била. Ал’ нисам побегла, Ламбро; очина сам љуба била, чедо сам имала! – I, 4 (Поповић 2005: 47).

Пошто јој је робиња саопштила да је паша Синан воли, царица Зулма не жели да прекине завет, неће да пође ни за кога, него жели:

Тихо и спокојно, као јела у пустињи, која се трулежу клони, живићу ти; она се не мења, нит’ је зелен у пролеће обузима, нит’ у лето цвета, полако само вене. Тако ћу се ја гробу приближавати; никаква бура да се више у мојим прсима не роди! – II, 4 (Поповић 2005: 59).

И Наход Симеон је из далеког вилајета у којем је као дечак научио „стрелом у нишан гађати, а и мачем борити се научила ме је невоља мог путовања“. Представљајући се царици, Симеон каже:

Ја сам из даљног вилајета; судбине немилостивим оружјем гоњен, оставим отечество и наумим бољу срећу тражити, но у овој земљи од армијам пострадам и, не знајући куд ћу и на коју страну, морао сам се теби обратити, чујући од мога познаника [Николе, царичиног роба по имену Емар – прим. И. И. К.] за твоју доброту, и просити милост, да би даље путовање продужити могао – II, 6 (Поповић 2005: 62).

За царицу је то пресудни сусрет. Будући да препознаје Симеона, признаје да је пред њим слаба, да је страсти раздиру, да јој се крв узбуркава, те да јој је заклетва да ће заувек остати удовица – уздрмана.

Наход у свом монологу, признајући доцније да је заљубљен, зазива пустињу: „моја су чувства опијена; нити гледе, нити траже начин да ме из ове несвестице извуку. О, пустињо, света, блажена пустињо!“ – III, 2 (Поповић 2005: 71). Довољно би му било и сазнање да га царица воли па би задовољан могао и у шуми да живи. Симеон чак признаје паши Синану да нема жељу за круном него за царицом, с којом би могао и у сред Сахаре живети, па следи опис простора:

[У]сред Са'аре, гди сунце песковиту земљу у камен претвара, и гди самом с' највећим ужасом сметове носи – ту ћу ја с' царицом живити без најмањег роптања против моје среће и судбине – IV, 2 (Поповић 2005: 93).

У свом предговору „Мелодрама у преплету трагике и комике“ Зо-рица Несторовић примећује да „Стеријин Симеон релативизује значај владарског положаја и одговорности које из њега проистичу“ (Поповић 2005: 21), јер му није стало круне него до царице, с којом би у пустињи могао живети.

Адуци, њозорје у њеи дејсџивија, Јован Стерија Поповић; „представљено на позоришту Београдском 7. јунија 1842“. – Хајдук Милета казује о свом детињству и како је стекао нерањивост. Харамбаша га је још као дечака отео од мајке. Детаље из детињства он приповеда у првом чину: каже да је био несташтву наклоњен, и да му је било најмилије ловити и у „белег“ гађати, те да је, кад је једном пошао на Илијин извор, опазио неку змију са круном на глави (змијског цара), голему, како се пресијава на сунцу и спава. Опчињен њеном лепотом, одлучио је да је не убије него да је штапом само уклони с пута. То је писцу послужило да у драмску радњу упреде митолошки наратив, који развија тиме што се јунаку у сну указао старац:

„Чуј“, вели „дијете, ти си учинио себи сила добра, што ниси убио ону гују, коју си пре подне видео. Иди њој, она је тамо где си је оставио, и ону траву, што у устима држи, узми себи, засеци леви длан и десну ногу, метни траву да зарасте, пак ћеш сретан бити“ – I, 2 (Поповић 2014: 212).

Удар штапа пробуди Милету из сна и он оде до реченог места. Змија на узвишеној стени седи, држи траву у зубима. Кад га угледа, змија остави траву на камену па се полако удаљи, а Милета узне чудотворну траву и учини како му је волшебник у сну рекао. Змија тако постаје да-родавац волшебних моћи, а Милета постаје отпоран на пушчано тане:

Ја осетим удар танета на прсима, али крви ни од корова. Кад би увече, нађем тане у кошуљи. Ја држа' да ће оно бити од урока и вештица, а ово ти је јошт боље за наш занат – I, 2 (Поповић 2014: 212).

Надреално искуство доживљава и хајдук Иван којем, захваљујући челичном врату о којем у наставку излаже, ни вешала не могу нау-

дити. Након седам година хајдуковања и војевања, једном приликом је хајдук спасао самога ђавола од неке жене. Притеран испод ћуприје и бежећи од жене, ђаво није могао да избегне хајдукову клопку. Пошто је Иван покушавао да ухвати ђавола не би ли га затворио у тикву, заправо га је ослободио из жениних руку. У знак захвалности ђаво обећа свом спаситељу да му врат нико неће сломити.

У овој драми налазе се разбокорена значења која одражавају занимљиву фолклорну фантастичку традицију, коју је анализирао Сава Дамјанов (1988: 236). Лепу Зелиду, султанову кћи, отела је хајдучка дружина. Оковану у ланцима склонили су је у пустињу. Њеним монологом, у пештери, тј. пећини, почиње дејство треће, у коме ће она бранити своју неукаљану част малим ножем који је крила у недрима. Мудро Зелиде збори Обраду којем су Турци отели мајку:

Знај, незнани јуначе, много треба мудрости да човек изабере оно што је добро и поштено. Ту је природа најбољи учитељ и Зелиде је њена најпослушнија кћи – III, 2 (Поповић 2014: 227).

Она се ражалостила на Обрадову причу о мајци, а чета планира да Зелиду замене за Обрадову мајку, уз нешто новца и ферман, што би хајдуцима обезбедило повратак из ескапизма. То је био повод да мудра девојка помогне добром Обраду у избављењу његове мајке, али уз оштар услов – Обрад мора да изневери дружину и договор. Њиховој љубавној срећи испречиће се Милета, који такође милује младу Туркињу. Храбри подухват чини Обрада трагичним јунаком будући да је из пештере извукао Зелиду, што не може проћи некажњиво. Пошто је испред части поставио љубав, Обрада је смртно ранио љубоморни Милета. У епилогу Стерија развија и мотив препознавања двојице давно раздвојене браће – Милете и Обрада, који су се међусобно препознали по марами коју је њихова мајка везла. Пре него што је издахнуо, Обрад је заклео Милету да оправда трагичну жртву и да поступи онако како је једино и исправно: да Зелиду врати оцу јер ће паша једино тако њихову мајку пустити из сужањства.

Лахан, жалоси́но њозорје у њеи́ дејси́вија (из бујарске њовјеси́нице), Јован Стерија Поповић; писано 1842. – Лахан се бољарима представља као пастир, али њихову подозривост је изазвао мудри и пословични говор овога пастира. У целокупном опусу својих жалосних позорја Стерија Поповић овде први пут описује пустињу, а те речи изговара Лахан:

Како год што су градови и веси за људе знатне и велике, тако природа одреди пустињу за просте и незнатне пастире – I, 4 (Поповић 2005: 145).

Лахан тумачи однос живота у граду и у пустињи према потребама човека. У граду и селу даровит човек има другачија опредељења, али је природа, као и пустиња, простор у ком се контемплира:

[С]вуда ти је књига природе отворена, свуда ћеш наћи понуде к размишљању. У најмањем, као и у највећем, приметићеш стројност, поредак и мудрост превелику. Једна истина води те ка другој; чист воздух и светост тишине не пушта да ти се мисли растроје – I, 4 (Поповић 2005: 146).

Божански поредак је образац за устројство на земљи, које ће успоставити врли Лахан. Хармонична представа природе и њен склад постају Лаханова мера у идеализацији друштва и поимању владавине која му је дата од Бога. У свом предговору за издање овог дела З. Несторовић (2007: 120) уочава да је „Лахан као Божији изабраник најпре потврђен захваљујући својој мудрости и светачком животу“ и да се у Стеријиним жалосним позорјима јавља мотив владара којем припада трон по Божјем закону, а не по наследном праву.

Владислав, жалосџна шџра у џети дејсџивија, Јован Стерија Поповић; извођено 1842. у Театру на ђумруку, објављено у Београду 1843. – Запазили смо да у подели улога лик Пустиника није ни издвојен. Он се јавља тек у петом дејству, трећем позорју, и представља драмски ненајављену појаву. Иако је Пустиник споредни лик, он Владиславу прича о свом пређашњем животу. Оно што је најбитније: његова необична прошлост асоцира на садашњост самога краља Владислава – обојица су убице. Пустиник каже за себе да је убица „каквог још није земља видила“ – V, 3 (Поповић 2014: 285). Имао је старијега брата с којим је лепо живео од детињства, све док се стриц није умешао одлучивши да младога Пустиника убије. Брат га је спасао сигурне смрти, али је због тога пропаатио, до очеве смрти. Тек тада се млади Пустиник могао вратити двору: када је приметио да је брат постао омиљен владар и бољи човек. То је у Пустинику пробудило завист и одлуку да не само убије свога брата, него и да за свој злочин оптужи другог човека. Стерија овде користи средство травестије па се тако у Пустинику, на крају позорја, потпуно неочекивано открива Ивица, праведник који није убица него, као онај који је савестан, упозорава Владислава, предочавајући му истину, почињене грехе, и проричући му да ће га веће муке снаћи – савест која ће га морити до смрти.

Сан Краљевића Марка, алејорија у шџри одељења, Јован Стерија Поповић; извођено у Београду 1847. – Марку Краљевићу се у сну указује Пустиник, отац Софроније, као алегорична представа српских светиња. Представу мученог и ослепљеног Пустиника, као тлачене отаџбине, откривамо посредно, из Сељакове приповести – он, у својој реплици, казује о злохудој судбини недужнога монаха што га је задесила током молитве. Већ у наредном, трећем призору, лик ослепљенога Пустиника даје снажнији утисак. У дијалогу са Карађорђем – којем ће цитирати старозаветне мисли, гласове правде и благости – његова вербализована моћ се показује као сугестивнија и доминантнија. Снагом речи Пустиник ће, макар за тренутак, охрабрити малодушнога Карађорђа, продубиће му родољубива осећања јер се земља брани у боју, а за њену будућност потомство

полаже живот. Каже Пустиињик и да је највећи дар са неба сâм вид, захваљујући коме се ужива у лепотама света. Премда му је тај дар ускраћен, он му уједно доноси и утеху јер неће гледати несрећу и беду коју подноси народ. Који чудотворни предмет овај Пустиињик још поседује, осим сугестивности речи? Крст који вади из недара. Задирући у рано хришћанство, Стерија Поповић, кроз Пустиињиков лик, казује:

Знак крста Константин је на небу видео и услишио глас ангела поборника. „С овим ћеш победити.“ Исти знак мети и ти на заставу, и бог ће ти у помоћи бити – II, 3 (Поповић 2014: 334).

Истакнуто хералдичко знамење динамизира и побуђује патриотски осећај, метонимија је за отаџбину за коју ће се водити битке. Пустиињикове речи у завршној молитви, којом успоставља модел слоге и љубави међу устаницима, умекшавају Вилине пророчке речи из првог чина, да је „Распра, инат, раздор и себичност / Убила је и убиће Српство. / Ова куга док у роду буде, / Нема теби, Србине, напретка“ – I, 2 (Поповић 2014: 320). То се потврђује већ у наредној, четвртој сцени, када Вила пева: „Стишала се строгост тврде судбе, / Земљи српској лепа зора пуца, / Избављења час умилно куца, / И скоро ће сунце огранути“ – I, 4 (Поповић 2014: 336). То су стихови због којих се Марко Краљевић буди из сна, односно из четворовековног сна буди се нација. У последњем чину, у развијеним призорима Свеславија Вила предаје Марку три цвета: бели, црвени и плави, хералдичке боје које симболизују чедност, љубав и верност.

Волшебници

Милош Обилић, јуначко њозориште у њеи дејствија, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму 1828, прво извођење у Новом Саду 1837. – Радослав Ераковић, приређивач Стеријиних *Жалосних њозорја*, у свом предговору „Жалосни усуд породичног микросмоса у драмама Јована Стерије Поповића“, дефинисао је улогу трију авети на почетку драме, истичући „препознатљив сценски и кореографски наступ три авети, које амбициозном Вуку Бранковићу проричу да ће он и његови наследници владати Србијом, потврђује општеприхваћену претпоставку о „снажном утицају шекспировске традиције на Стеријино драмско стваралаштво“ (Ераковић 2014: 10). Занимљива су знамења владатељке свих авети, о којој Стерија у дидаскалији каже овако: „(на њијру седећи укаже се: око руке су јој увијене змије, а саламандри за њом сјоје; сва је у модром ѡламену)“ – I, 2 (Поповић 2014: 58). Егзотика није употребљена само ради пуке дескрипције, иако је, и тако посматрана, сигурно оставила снажан утисак на читаоца оне епохе, као што то може учинити и код наших савременика. Њихова појава и њуд

доводе се у везу са библијским мотивима, националним митолошким наслеђем, али су и одраз еклектичног у уметничким делима, и могу се довести у контекст зооморфне симболике и семантике. Опчињеност тигром, змијом и саламандером, односно даждевњаком, у директној је вези с асоцијацијама које провоцирају посматрача: змија у словенској митологији има богату и разноврсну хтоничну симболику, у спреси је с подземним светом, третира се као оличење нечастивог створа на земљи и увија се око грешника; тигар је звер коју не треба разјарити; архетипски гмизавац даждевњак има способности да се изненада појави из ватре и реликтна је врста коју одликују спојеви супротности (вода–ватра, црно–жуто), који нас истовремено и плаше и привлаче. Чини се да ни данас не престаје да нас загонета феномен бестијалности, нарочито у аспекту човекове надмоћи у припитомљавању бештије.

Које то чаробне предмете царица авети предаје аветима, да њима шире зло, и зашто, какав значај имају фантастичке компоненте – о томе је иновирано и посвећенички писао Сава Дамјанов. Он сматра:

[Елемент фантастике] задобија далеко већи значај но што би се то у првом моменту, на основу самог присуства неколико сцена са аветима, могло закључити; стога би као поднаслов Милоша Обилића могло да стоји и „јуначко-фантастичко позориште у пет дејствија“ (Дамјанов 1988: 234).

Огледало, трска што камен у воду претвара и прстен израђен од костију хијене, који открива скривене жеље – то стоји пред царицом авети. Она каже:

Зато и јесам данас наумила / У свет вас послат', да ми вољу моју / Испун'те, да ме љута туга мине. / Обилну свака своју област знаде; / Јед саламандра, силног крокодила, / У срцу вашем жестоко дејствује, / Но ево јошт и веће вама силе, / А с којом лакше может' испунити / Дужности. (*Првој авети*) Теби ово огледало / Поклањам: ту је судба свију људи, / Ту сваки видит' може шта га чека. / (*Другој авети*) А теби ево ова витка трска: / С' њом удри камен: вода ће прснути: / Додирни воду: сва ће пламен бити; / Окачи траву: изићи ће тигар, / Ил' шта ти 'оћеш. / (*Трећој авети*) Теби напоследак / Предајем овај прстен од костију / Хијенски' зграђен', његова је сила / Разазнат' сваку човечју тајну / И њу на ползу своју употребит'. – / Ту су вам знаци које вам вручавам / Рад моћне силе, идите, бродите, / И оно увек радите, што ће ме / Обрадоваг' и бриге ми растерати. / (*Сјусици се у њешићеру; за њом јром љукне*) – I, 2 (Поповић 2014: 59–60).

Очигледне су рефлексije на античке митове – споменућемо, на пример, да је тигар био једна од упрегнутих звери, поред риса и пантера, у Бахусове кочије. Употреба огледала одговара једном од најстаријих облика прорицања, читања будућности и присуства људи који још не постоје, или који раде нешто што ће се тек у будућности чинити. Душан Михаиловић је установио да су три авети и царица рефлексija из Шекспировог *Мајбетиа*, на три вештице и њихову ца-

рицу Хекату (Михаиловић 1984: 201–204), али је такође утврдио да постоје и разлике (авети су овоземаљске, док су вештице спиритуалне појаве), те су сличности међу овим двама драмама само спољашње и формалне. Прва авет обитава у грму купине, друга у долини, а трећа на голеш-планини; оне заиграју коло певајући: „Што је добро, што је лепо / На зло ћемо обрнут; / Што је ружно, што је слепо / Још на горе преврнут.“ У помоћ своме науму зазивају остале учеснике, представнике виших сила: бауке, море, але, виле, саламандере са „јетким зубма“ – I, 2 (Поповић 2014: 61), орлове, тигрове са аспидама. Сусрет авети одвија се на пространој пољани, оне пристижу са трију страна и састају се „сестре с хором, / Напуњене ретким чудом, / Нечуvenом имовином“ – II, 4 (Поповић 2014: 71), и зборе о својим успесима. Тако је прва авет подигла буну без рата, свуда је добро примљена, свако јој је тражио да му предвиди будућност. Индикације о томе шта ће ко постати у будућности заголицале су уво сваког, подстакнута је сујета толико да је ближњи против свога устао, при чему Стерија, генерацијски и родно, сучељава сина против оца, брата на брата, снаху на свекрву, кћер на мајку, користећи народни израз „Нека иј, семе им се утрло.“ Трећој авети није било тешко да обави задатак – упалила је село без ватре, што асоцира да је занимљивим предметом, коштаном прстеном, показала окрутну истину да се судбина окреће. Њихови задаци, премда су апстрактни, јесу амблеми о људској ћуди и одзвањају у симфоничним рефренима: „Варати се, пропадати, / То сви желе људи, / И са лоше прелазити / Јошт’ на горе ћуди“ – II, 4 (Поповић 2014: 71).

За разлику од прве и треће, друга авет је дојездила престрашена јер њена чудотворна трска није утицала на Обилића. То је једина сцена у којој сведочимо његовој неовоземаљској снази. Након што је стрела усмртила његовога брата Ивана Косанчића, Милош је ухватио другу аветињу, претио јој мукама, па је поражена „анатемница“ морала да положи своје волшебно оружје, лековиту траву којом је извидала Косанчићеву смртоносну рану. Милош јој је заузврат подарио живот, а његове речи: „знај да никад’ правоме јунаку наудити не можеш, него каквој кукавици“ – I, 4 (Поповић 2014: 64) показују сву величину јунака којем волшебне радње не могу да науде. Милош није срдит, ни осветољубив, нити горд због своје снаге, он је милосрдан и љуби ближњег свог. Дакле, они који су поклекли пред чаробним предметима, пред сујетом, повели су се личним интересима, зато је овај леп пример братољубља, бранитеља ближњег, Стерија оправдано сценски развио. Читања су јасна: снага, непоколебљивост, родољубивост, слога јесу амблеми на његовој егиди којом се брани од аветињских напада. То су и хералдички мотиви младе државе, визије су Србије која ће, кад буде раскидала ропске окове, изаћи из вековнога тамновања обилићевски снажна. Тако се о Милошеве снажне груди натроје разлама стрела којом га је гађала друга авет. Ниједно оружје не може да га рани јер „Милош носи амајлије“

– II, 5 (Поповић 2014: 72). Ако је српски јунак обдарен највишим врлинама, ко је онда тај ко може да га надигра? Какве особине мора да поседује да би га надвисио и победио? Најпре, то је онај који је поведен сујетом, као што је њома био подстицан Шекспиров Јаго.

Авети бирају јунака на којем ће показати своје снаге и призвати магијску моћ сопствених предмета који се трансформишу: „Трска, прстен, огледало / Јесу вести нелажне, / Дочекајмо ’удног смртна / Нашим знањем превишим“ – II, 5 (Поповић 2014: 74) – као старице указују се Бранковићу. Три авети су као три мојре, седокосе прорицатељке настале из хаоса, које одређују судбину човека, што је потврда рефлексивности из античке митологије. Стеријине авети проричу Бранковићу како ће му име бити славно, да ће носити круну читаве Србије, и збуњују га. Прва авет му пружа огледало: „Гледај овде и све добро внимај / Опсена је ово будућности / Ал’ истина не сумњај ништа“ – II, 6 (Поповић 2014: 75). Он је уверен у предсказања о будућности његовог сина Ђорђе, који прима круну Хребељановића, и који се успешно брани од турског цара. Друга авет ће му растумачити још даљу будућност: Бранковићева лоза ће се разгранати и славити „од Једрене до града Будима / Од Млетака пак до Цариграда“ – II, 6 (Поповић 2014: 76). Заводљива је помисао да ће се територијом царства проносити име Вука Бранковића, и да ће његова генеалогска грана, од тренутка када га сујета обузме, бити царска. У духу народних пошалица обликована је заједничка реплика аветиња, па трио волшебних сестара у завршници призора има призивок скерца: „’Опа, цупа, другарице! / Свака своме седалишту, / Свака своме завичају“ – II, 6 (Поповић 2014: 76). Након прорицања судбине, одлазак авети је попут повратка у неку другу димензију, неземаљски свет, што је испраћено сценски одговарајућим средствима – севањем муње.

У седмом и деветом призору петог чина авети ступају на сцену кад Милош убије Мурата. Обдарен храброшћу какву би мало ко могао имати за такав частан и јуначан подвиг, Милош је заправо постао незауостављив, само су архетипске бештије и моћи зла могле да га савладају. Кад ударе о земљу својим чаробним знамењем, тј. трском, изађе крокодил а потом и тигар, али њихова бестијалност сама по себи не може бити довољна да би савладала Милошеву врлину. Иако му је мач севао као да је змај изашао из њега, Обилића су савладала силна турска копља, која се у метонимичној слици тискају око њега док му главу не одрубе. Авети тријумфују у деветом призору, с обзиром на то да је њихова сила донела победу турској војсци, и практично завршавају своје сценско присуство описом српске историје: „Чар и сила врачарства, / Бранковић ће све заклати / Подлим ножем издајства“ – V, 9 (Поповић 2014: 112). Традиција, разум и метафизички увид јесу три нити које су упредене у структуру дијалогског облика у призорима с аветима. Пријемчивост лудизма авети и сцен-

ског упризорења комада засновани су на духовној спознаји читаоца/гледаоца сваке епохе, који семантику мотива простора, предмета, и њихове вредности, перципирају као блиску.

ВЛАДИМИР И КОСАРА, *драма у III акџи*, Лаза Лазаревић; објављено у Будиму 1829, изведено у Новом Саду 1836. – У првом чину, Владимир се жртвује пре него што ће дати благослов својим војводама и предати се Самуилу не би ли спасао своју опкољену војску од погибије, зарад будућности отаџбине, коју идилично види као одраз у огледалу:

Владимир, Љубивој и војводе.

„Ја сам истина у златни моји сни цветућу будућност гледао, и мени се чинило, да ми је анђео хранитељ завесу, која будућа моја тавна времена покрива, открио, ди сам мој род узвишен над многима гледао; видио сам, ди добротворни плуг пуне долине у обитавани рај преображава, да безбрижан пастир свирком својом уз песму птичица зелене гајеве оживљава; видио сам часне старце на западу свога живота унучадима својим о слави бивши краљева приповедати; чуо сам, ди се у велико-лепни храмови слатким бајним пјенијем преузноси име једног троличног суштаства. [...] *ја сам у ово волшебно оледало гледећи са свим занет многе срећне дане имао; ал' ево сад немилу ми сан прекида. Оно ће својим током све се тако збити, само што моје око неће знаке радости на лицу народа читати, само што уво моје неће песму славећи гусала чути!* [...] Ово је последњи мој с вама састанак [...]“ – I, 5 (Лазаревић 1888: 11–12).

Душан Михаиловић је утврдио у овом комаду присуство мотива из два Шекспирова дела, из *Краља Лира* и *Јулија Цезара*, мада је сматрао да је Лазаревић, као професор историје, преузео „оно што је одговарало његовом осећању и темпераменту, па је и због неимања сценско-драматичарског искуства, уместо драмске узбурканости као код Шекспира, сцена Лазара Лазаревића само статично-реторична“ (Михаиловић 1984: 183). Ако и поседује провокативни реkvизит и држи у рукама митолошки адут јасних асоцијација, Владимир користи натприродну моћ да би прорицао и говорио истину, што лик правдољубивог владаоца чини идеалним.

ДРАГУТИН, *КРАЉ СРБСКИЈ, жалосџно џозорје у 5 дејсџвија*, Атанасије Николић; писано 1831, објављено у Новом Саду 1844, изведено 1847, у Београду. – Николић је драму могао да напише 1831, а годину је утврдио Божидар Ковачек (1991; 2021), и с правом је сматрао да пионирима националне драме: С. Стефановићу, Л. Лазаревићу и Стерији Поповићу, треба додати и Атанасија Николића управо због овог жалосног позорја. У студијама Властимира Ерчића (1974: 406) и Душана Михаиловића (1984: 128) већ је запажена сличност ове драме са Шекспировим *Мајбейом*, *Краљем Лиром*, *Ошлом* и *Ричардом Друџим*. Ипак, у Николићевој драми нарочито се издваја волшебник Владан, не зато што постоје очигледне рефлексџје на Аријела и Проспера из Шекспирове *Буре*, него зато што је пример

фине карактеризације драмског лика који није главни, у чему је Николић показао изванредно умеће. Међу првима који су испитивали овај драмски карактер, откривајући везе са српском усменом традицијом, јесте Душан Михаиловић; он је оправдано устврдио да је лик Владана несвакидашња фигура волшебника, који има способност да на сцени буде невидљив, „(што је јединствен случај у нашој драматургији“ – Михаиловић 1984: 76). То је приметио и Сава Дамјанов у *Коренима модерне српске фантасџике* (1988). Овом лику посвећена је пажња и у студији И. Илић Киш (2021: 60–69) у којој је, подстакнут Михаиловићевим и Дамјановљевим ставом, анализиран лик Владана и испитани његови односи с осталим драмским лицима. Стога у овом раду износимо новија запажања до којих смо дошли захваљујући могућности да релативизујемо и типизирамо феномен волшебног. Волшебник се јавља на самом крају другог чина, у дидаскалији треће сцене у којој је, уз грмљавину² и промену штимунга, најављен његов долазак, и дескрипција сценског костима: тело му је скривала одећа сачињена од кожа дивљих звери, „капа му је од курјака глава обмотана са змијом. Око паса каишина жута, за каишем велики чекић. У левој руци држи огледало, а у десној прутих“ – II, 3 (Николић 1844: 57). Кожа курјака је објекат у који се уселио волшебник, преузимајући хтонску симболику вука као демонизоване силе, па је у том смислу препознатљив мотив фолклорног маскирања и добијања заштите. Предсказатељ је будућности, среће и несреће појединаца и колектива, чудо је из планина. Као опсенар који отвара и води игру, он је прожет дубоком мудрошћу мага, рашчитава тајне и синтеза је трију светова: божјег, света човека и света универзума. Својим амбивалентним богатствима обдарен је како би испунио и своју судбину. Драмски писац је лепо обликовао мизансцен за волшебника, развијајући га у опскурним, монохроматским валерима. Владан се појављује ноћу, с другим драмским лицима, пред зору је сам са својим огледалом, о чему сведочи један монолог. Пошто је у одразу видео паралелну стварност, прочитавши Драгутинову жељу да преузме круну, Владан се обраћа директно огледалу:

Ја сам тебе са велики трудом, / И са трудом и муком крвавом / Из подбрежја ископао тврда, / Гди је било и сребра и злата, / Да будућност смртним ти одкриваш – / То је дужност твога постојања – III, 1 (Николић 1844: 87).

Зар није он, који је изабрао предмет чије ће моћи тек открити, несвакидашњи човек? Не изабравши доминантно средство сваке епохе, материјалну вредност свих ствари, његова митолошка појава, уверења и избор делују истинито, не исцрпљују се у једном систему вредности.

2 И Стерија је употребио звучни сценски ефекат грмљавине, али за излазак авети са сцене, у драми *Милош Обилић*.

Ритуалним покретима штапића у одразу лика краља Драгутина у огледалу, прелази преко његовог чела. Тај мотив успављиве шибљике налази се у Овидијевим *Меџаморфозама* (певање I, 672), у којем су описане моћи Меркурове. Осим познатих симбола: широког путничког шешира и крила на глежњевима, Меркур у руци има шибљику којом може свакога да успава. Обележја складно асоцирају на паганске симболе који су Владанова знамења и једини иметак. Своје моћи прво показује Соколовом Новаку, прелазећи прутећем преко огледала, а све што Новак буде видео, биће његова судбина: он је јунак који предводи војску, а пред драмским лицима у сцени (и читаоцем) одвија се сценарио битке из које се Новак неће вратити. У деветом приказу Владан се ноћу показује Јакшићу, Ситничкићу и Добриславу, предсказује да ће потећи невина српска крв. У десетој сцени разговара са Радосавом, љубом Јакшићевом, а њеноме мужу из волшеб-огледала ишчитава будућу невољу, из које ће га она спасти. Николић често прибегава варирању народне песме па је и овде интерполирао стихове, уграђујући у њих реплике волшебника, припремајући нови драмски ток.

Волшебникове визије и читање будућности одвијају се у атмосфери проповедања, на агори, одакле се упућује пророчке речи, док они којима смета изговорена истина, узвраћају клеветам и сумњама да је Владан померио памећу. Будући да се драмски сукоб заострава, волшебник наступа тек у седмом приказу, када покушава да спречи љубу Радосаву да оде код Драгутина да измоли Јакшићево ослобађање. Потом се појављује у тринаестој сцени, а у дидаскалији тачно пише и како: „огрнут јапунђетом као невидљивим“ – IV, 13 (Николић 1844: 150), како би бранио Радосаву од Драгутина и његовог пратиоца, јаговског³ Вујице. У последњем, петом чину, у дидаскалији пред почетак четврте сцене, Владан се поново јавља као невидљив, у тренутку када Драгутин схвата да је Вујица издајица, те покретом свог штапића утиче да се сâм издајник почне колебати. И у тринаестој и шеснаестој сцени Драгутиновог покајања и одласка на очев гроб, Владан је невидљив, али штапићем усмерава јунака који иде ка свом трагичном паду. Сва драмска лица којима је невидљиви волшебник управљао јесу трагична, заведена су заблудом, похлепом, властољубљем, али пре коби, на путу окајања, јавиће им се савест – којом, опет, управља Владан. Као убедљивој архетипској појави, која постаје метафора за побуђивање националне свести и савести, припада му последња реплика у драми.

Краљевић Марко и Арапин, њозоришна иџра с њесмом у 3 дејсџива, Атанасије Николић; објављена 1841. у Београду, први пут изведена 1841. у Београду. – Угледајући се и овде на Стеријиног *Милоша Обилица*, Николић у ову драматизацију уводи виле, те њиховим дуетом

3 Јаговску особину Вујице уочио је Душан Михаиловић 1984: 227.

отпочиње комад с певањем. За разлику од Стеријиних аветиња, Николићеве виле певају о неправди и истини која мора да надвлада. Оне делују по Божјој вољи и не поседују знамења којима би директно утицале на људску судбину. Прва вила развија приповест о Арапину, из које посредно дознајемо о извесним моћима којима су виле обдариле Арапина да би овај односио победе у мегданима. Због тога се оне вајају: „Смртни људи сви су ове ћуди“ – I, 1 (Николић 1841: 7), наглашавајући општу људску ману – самољубље. Оне су присутне у укупно четири призора, при чему у прва два имају улогу да гледаоца/читаоца уведу у збивања. Тако прва вила позива другу вилу да заједно стану на крај Арапиновом зулumu јер је намерио да цареву кћер узме себи за жену. У петом пак позорју виле желе да од Арапина отму девојку и да Марко Краљевић, као побратим једне од вила, убије Арапина. Динамика радње постигнута је излагањем плана о томе како ће се свака од вила у ову замисао умешати: једна ће се јавити царици у сну не би ли је подстакла да Марку напише писмо тражећи његову помоћ. Марку стиже њено писмо, али он одбија благо, јер се он, тако јуначан, а присећајући се неславне борбе након које је утамничен – заправо боји одмазде. Из тамнице га је кришом ослободила ћерка арапскога краља, и Марко је сад у позицији да јој се одужи. Међутим, он се колеба. Посестрима вила га храбри, њена моћ је у сугестивном дејству речи којима побратима измешта из пасивно-сентименталне позиције. У последњем чину, у седмој појави, виле се јављају у групној сцени с Марком, са царевом ћерком и Селим пашом, заједно певајући и прослављајући победу над Арапином, на дан када је невиност надјачала и невоља се утишала.

Иако се не може тврдити да су вилинске појаве обликоване на оригиналан начин, као што су то аветиње у Стеријином *Милошу Обилићу*, или пак као што је Николићев волшебник у *Драјушину, краљу српском*, не можемо занемарити чињеницу да је ово музички комад с певањем, и да су то били несумњиво ефектни призори за публику онога времена, те је стога карактеризација драмских лица уступила место варирању усменог наслеђа ка певаној и музичкој форми.

СМРТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ, жалосџно њозорје у њети дејсџвија, Јован Стерија Поповић; 1842. премијера и отварање Театра на ђумруку у Београду, објављено у Београду 1849. – Смрт предосећа Стефан Дечански у сну, у петом чину. Тешком је судбином обележен од детињства јер је као залог предат Татарима, и лишен је вида. О начину његова излечења откривамо директно од Дечанског, и то када се буди иза сна. Вид му је излечио чудотворац Николај, који му се у сну обратио речима:

О, добро препознајем његово небесно лице, његов божанствени глас, и још ми се речи по внурености одзивају: дерзај Стефане! Твоја се беда свршује. (*Падне на колена*). Ти самовидче небесни, творче и господи, који срца земљородних испитујеш, ти познајеш моја; суди ми по правди господи... – V, 1 (Поповић 2014: 198).

Према Душану Михаиловићу (1984: 372), ова Стеријина драма има мотиве из два Шекспирова дела: *Хамлеј* (1) и *Краљ Лир* (1).

Сан Краљевића Марка, алеџорија у њри одељења, Јован Стерија Поповић; извођено у Београду 1847, објављено у Панчеву 1885. – Према речима Јована Деретића, ова Стеријина драма заслужује посебну пажњу, будући да у њој нема оног што највише смета осталим драмама, „сентименталних љубавних историја“ (Деретић 1983: 287), али има фантастичких елемената, о чему је више писао Сава Дамјанов. Према мишљењу Дамјанова, у овој алеџорији појављују се спољашњи елементи фантастике (вила и сви њој иманентни догађаји), као и унутрашњи, што је дефинисано померањем и преплетом временске перспективе, драмског времена, и у оквиру њега будућег времена, са догађајима о којима Марко Краљевић сања. У том смислу за аутора је овај комад „више фантазмагорија него алеџорија“ (Дамјанов 1988: 235), те је због тога и најочигледнији пример функционализоване фантастике.

На почетку првог чина, у развијеној дијалошкој форми између Краљевића Марка и Виле, запажамо да је Марко забринут што, као последњи себар, није учинио ништа за своју отаџбину, те свестан моћи своје посестрима Виле тражи од ње да му предвиди будућност: „Што је смртном оку сакривено, / То је теби, посестримо, јавно, / ’Оће л’, казуј, кад год Сунце сјајно / Моме Српству опет посинути?“ – I, 2 (Поповић 2014: 319). У дијахронијском преплету прошлих и будућих догађаја, који се профилишу око митологизиране Маркове снаге и његових почињених недела, тј. службовања стамболском царству, Вила му одговара:

Рода твог јасно огледало, / Бодрог духа с крепком мишицом Марко / Донде живот твој познаје цене / [...] / К’о што си ти по свету ’одио, / Тако ће се род твој расејати, / Именом ће само казивати, / Да је грана српског народа. / Што ти цара служи у Стамболу, / Судбине је то пресуда строга, / Јер ће многи од народа твога / Исто тако служит’ иноверцу. / Цар ће земљу српску поплентити, / Заробиће дечицу нејаку, / Начиниће од њи’ јаничаре, / Ти ће турско узвисити царство – I, 2 (Поповић 2014: 319).

Дакле, Вила га суочава са прошлошћу коју је, као судбину, наследио од свога оца, који је починио грехе, па је он и те грехе наследио. Практично, за недела Маркова и његових предака не постоји оправдан и свестан разлог, да то што је служио стамболскога цара није нешто на шта је могао да утиче, али није био ни у позицији да одбије. Марко није свесно починио дело за које плаћа превисоку цену, он је фигура заштитника српске сиротиње, нејаких. Оправдавајући Маркову прошлост, Вила открива истину о судбини нације, која почива у далекој прошлости, и која је само њој позната: „Распра, инат, раздор и себичност / Убила је и убиће Српство. / Ова куга док у роду буде, / Нема теби, Србине, напретка – I, 2 (Поповић 2014: 320).

МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ, *Изорје у 3 дејствија, мелодрама (нацрт драмској њексџија)*, Јован Стерија Поповић. – Иако је реч о нацрту за драмски текст, Стерија Поповић (2014: [471]–474) планирао је да у другом чину, у шестој сцени, додуше посредно, укључи наратив о волшебнику. Девојка, Млечанка Аделаида лamentsира што с мужем не може да живи јер су ствари које мора да има при венчању скупе, и не може да их приушти. Наиме, из нацрта знамо да је њену фамилију један волшебник условио тиме да ће свако имати среће у браку ако поседују те и такве ствари, али се из нацрта не може утврдити о којим стварима је реч.

Закључна разматрања

Увођење пустињака и волшебника у структуру историјске драме чини мотивски ресурс и потенцијал комплекснијим јер се ове фигуре граде на митолошким парадигмама, рефлексџама усмене књижевности, упливима фантастичних елемената из раног српског романа у драмску структуру. Представе пустињака и волшебника, које смо покушали да типизирамо, указују на могућност да њихова драмска појава може да утиче на вредновање историјске драме. Пустињаке и волшебнике повезују два простора – урбанизовани и природни, као одраз ескапистичког амбијента, у којима се интерпретирају као маргинализовани типови. Њихова појава, коју је обликовала сопствена прошлост, мења садашње околности за трагичне јунаке, како би се тенденциозно манифестовала обдареност волшебника и да би се оправдао смисао пустињаштва и контемплације. Моћ промене околности зависи од усамљеничког начина живота, добровољног изгнанства, обременења је мудрошћу и искуством с идејом да њихов повратак у друштво буде изненађујућ, покретачки за трагичне јунаке. Сугестивне особине мудраца привлаче пажњу поколебаних јунака, учвршћују њихову одлучност, уносе спокој, и чине да се осећање јунака силно распали. Пустињаци скоро по правилу изговарају будничке речи, излажу патриотски програм. Када настане време војевања, појављивање волшебника и пустињака имплицира на њихово практично деловање, на стратешку вештину и умеће ратовања устаника, па мудри пустињаци преузимају и педагошку улогу.

Подстрекачи су акције главнога јунака, али не и његове коби. Они је рашчитавају, препознају њене знаке и, што је можда важније у тој комуникацији, јесте чињеница да њихове речи не би имале ефекта да јунаци нису добри слушаоци. Они разумеју пустињаков и невербални и вербални израз. У примеру Поповићеве драме *Сан Краљевџиња Марка* Пустињик заједничком молитвом мотивише устанике на слогу, што је у служби гласа разума и има улогу сличну сну у којем се јунацима предсказује будућност, или их у њима прогања савест,

као Стеријиног Владислава, с том разликом што јунаци морају сами да растумаче снове, док пустињаци имају саветодавну функцију коју конституишу акумулирана емпирија и профилисана мудрост. И није ту питање да ли ће јунак да послуша морализатора-просветитеља него је то релативизација кобног које није могуће избећи. На свом последњем путовању, пред смрт, пустињаци се појављују директно као драмска лица: Пустиник у Стеријиној драми *Владислав*, бугарски краљ Лахан који пустињу доживљава као простор за размишљање и спознавање истине, чак и у ширем контексту схватања пустињаштва, јер и хајдуковање сматрамо ескапизмом. У том смислу, сви хајдучи из Стеријиних *Ајдука* доживели су надреална искуства, стекли су неку од посебних моћи. Пустињаци се јављају и индиректно у сновима јунака: Пустиник у Стеријиној алегоричној драми *Сан Краљевића Марка*, старац са штапом који се у сну јавља хајдуку Милети.

И женска лица обитавају у пештерама, где усамљене, избегле или прогоњене чекају спас као Заида у Стеријиним *Ајдуцима*. Ослобађа је хајдук Обрад, који се за њену љубав жртвује. И царица би се одрекла сваког материјалног добра и благостања зарад љубави, као што би то урадила Јелисавета у Стефановићевој *Смрти Уроша Петшић*. Асоцијативношћу и дескрипцијом пустињских предела женске драматис персоне изражавају и тескобу, личну несрећу, као што то чини Милева у Стеријином *Светиславу и Милеви*, царица Зулма и мушки лик – Симеон у Стеријином *Наогу Симеону*.

Волшебници се јављају и директно као драмска лица. То су: Владан у драми *Драјуићин, краљ српски* Николића, упечатљив тип митског пророка који влада (име му је знамење) зверима и људима, и две виле у комаду с певањем *Марко Краљевић и Арајин*; јављају се и индиректно, у сновима или као фрагмент у приповедачкој прошлости: хајдуку Милети у Стеријиним *Ајдуцима*, краљу Стефану Дечанском у Стеријиној драми *Смрт Стефана Дечанског* у сну се јавља чудотворац Николај, који има моћ да му поврати вид, а посетрима Вила казује истину Марку Краљевићу у *Сну Марка Краљевића Стерије Поповића*. Иако је позорје *Максим Црнојевић* остало само у нацрту, Стерија Поповић намеравао је да у дело уплете фрагмент о волшебнику који је прорекао брачни усуд.

Волшебни су предмети и зооморфни облици, претежно онирички и егзотични, који одражавају митолошку симболику, примордијално значење и жанровске мотиве бајки: штап, трска, травка, прстен, огледало, смола, крст, чекић; даждевњак, змија, тигар, саламандер, хијена, крокодил, орлови, бауци, але, море, вучја глава. Огледало држе авети у Стеријином *Милошу Обилићу*, а и идеализовани лик цара Владимира у Лазаревићевом *Владимиру и Косари*, који се жртвује зарад идиличне будућности чији одраз види у огледалу. И Владан у Николићевом *Драјуићину, краљу српском* има огледало као средство за предвиђање будућности и сагледавање судбине. Крст

високо подиже Пустиник пред окупљеним устаницима у Стеријином *Сну Марка Краљевића*. Атмосфера је обременењена опскурним валерима, у складу је са добом када наступају: вече, ноћ, зора, као што њихову појаву најављују аудио-визуелни ефекти, звук и светло грома. Најмаркантнији је волшебник Владан у Николићевом *Драћушину*, краљу српском – писац га развија током драмске радње, мења му мизансцен, костим и драматис персоне с којима се етаблира: огртач је направио од кожа дивљих звери, на глави му је вучја глава обмотана змијом, за појасом има чекић, у једној руци има шибљик у другој огледало, атрибуира му се способност невидљивости, што утиче да његову појаву доживимо као демонизовану, док се не открије његова унутрашња карактеризација, романтизована духовна вертикала, алегорична представа надљудског искуства, правдољубив и узвишен корелатив који стаје на страну праведних, али ни грешнике не оставља несвесним својих злодела.

Међу волшебницима негативан предзнак имају једино три авети и њихова царица у Стеријином *Милошу Обилићу*. Њихови реквизити и бестијалне слуге одражавају комплексност представе зла, разбокореност њених мотива, митолошких симбола и значења. Оне имају улогу да подстичу људску сујету, љубомору, срџбу, завист и друга злодела. Још су ређи волшебници који су убице, чија је прошлост обележена злочином, завишћу, убиством и лажју, због чега су испаштали у егзилу. Такав је Пустиник у Стеријином *Владиславу*, братоубица који је другог оптужио за почињено убиство. То показује да највећа зла заправо може да учини само човек. Сцену мучења пустињака имамо у Стеријиној алегорији *Сан Марка Краљевића*, монаха којег су ослепиле турске слуге, а у Стефановићевој драми *Смрт Уроша Пејоћ* Плакида, дворјанина којег су поразиле личне несреће, и прогнаног да просјачи – смртно погађа стрела.

У сусрету са волшебником и пустињаком јунаци једноставно очекују чудо. Није битна реликвија, чаробни предмет којим се будућност одгонета, битна је вера у њега. То даје моћ предмету и волшебнику. Продор оваквих архетипских фигура у историјску драму, дакле тих благих пустињака, оракла, ереmitа, мистика, анахорета, симулакрумских представа вила, авети, анатемница као одраза античких нимфи и митолошких вредности античке епохе, означава конституисање споредних драмских лица, експлицитно стилизованих и оригиналних, као што су то Стеријине авети и Николићев Владан, који омогућавају симултану перспективу у приказивању догађаја. Аутентични су и Стеријини пустињаци Зелида у *Ајгучима*, Лахан у истоименој драми, Пустиник, бивши убица, у *Владиславу*, Пустињик у *Сну Краљевића Марка*. Њихови портрети мотивисани су фолклорним, митолошким и усменим традицијским наслеђем, и чини се да је драмском писцу остало „само“ да драматизује овакве епизодисте и постави их у историјски оквир драме.

Конечно, то што су прилагођавали ликове према потребама драме као уметничке форме, говори да концепт пустињака, који је изразитији код Стерије, и волшебника, код Николића, функцио-нишу на нивоу неомитологизације и могу се сматрати иновираним контекстом народне творевине, који се усељавао у свест читалаца, нарочито гледалаца епохе. Оваквим књижевно-уметничким теко-винама – историјским драмама и њиховим сценским постављањем – могло се одговорити потребама онога времена, а то је период уста-новљавања новије државности, када се национална свест није смела успављивати нити бранити ћутањем, него се национално побуђи-вало синтезом идеалних вредности: народних, историјских, линг-вистичких и књижевних.

Извори

- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Беч: Штампарија Јермен-ског манастира, 1818.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Беч: Штампарија Јермен-ског манастира, 1852.
- Лазаревић, Лазар. *Владимир и Косара*. Панчево: Књижара браће Јова-новић, 1888.
- Магарашевић, Георгије (ур.). „11. Месеца Септ. и Окт“. *Сербске љето-писи*, 2. 1 (1826): 152–153.
- Николић, Атанасије. *Драгућин, краљ србскиј*. Нови Сад: Трошком Кон-стантина Каулиција, 1844.
- Николић, Атанасије. *Краљевић Марко и Арајин*. Београд: Типографија Књажевства Србије, 1841.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја*. Избор и поговор Горан Максимовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2000.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја. Књија друја*. Прир. Зорица Несторовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2004.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја. Књија ѿрећа*. Прир. Зорица Несторовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2005.
- Поповић, Јован Стерија. *Дела*. Прир. Никола Грдинић. Београд: Драга-нић, 2006.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја*. Прир. Радослав Ераковић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.
- РСЈ – *Речник српскоја језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- РМС – *Речник српскохрватскоја књижевној језика*. Том I (А–Е). Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967; Том V (П–С). Нови Сад: Матица српска, 1973.
- Стефановић, Стефан. *Смерџ Уроша Пеџаџо ѿоследнџџ цара србскоја*. [Нови Сад]: Издава трошкомџ Константина Каулиције, 1840.
- Schiller, Friedrich. *Tri drame*. [Prev. Alka Škiljan]. Zagreb: Zora, 1952.

Литература

- Булат, Снежана. *Драмско виђење жене владара у српској историјској драми до средине 20. века* (дисертација). Нови Сад: Филозофски факултет, 2016.
- Дамјанов, Сава. *Корени модерне српске фантасијике: Фантасијика у књижевности српској ѓредромантизма*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- Деретић, Јован. *Видаковић и рани српски роман*. Нови Сад: Матица српска, 1980.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Ераковић, Радослав. „Жалосни усуд породичног микрокосмоса у драмама Јована Стерије Поповића“ (предговор). Јован Стерија Поповић. *Жалосна ѓозорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014. 7–20.
- Ераковић, Радослав. *Дневник чийшалачких искушења*. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- Ерчић, Властимир. *Историјска драма код Срба од 1736. до 1860*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.
- Ивић, Павле. *Прејлед историје српског језика*. Целокупна дела. Књига VIII. Прир. Александар Младеновић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998.
- Илић Киш, Ивана. *Животи, књијевно и ѓозоришно дело Атанасија Николића (1803–1882)*. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021.
- Ковачек, Божидар. „Театар Атанасија Николића“. *Сјоменица Српског народног ѓозоришћа 1861–1986*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1986.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио*. Нови Сад: Матица српска – Академија уметности, 1991.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио*. II. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- Ковачек, Божидар. „Николић, Атанасије“. *Енциклопедија Српског народног ѓозоришћа 1861–1986*. II. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021. 369–372.
- Михаиловић, Душан. *Шекспир и српска драма у XIX веку*. Београд – Нови Сад: Универзитет уметности – Академија уметности, 1984.
- Несторовић, Зорица. „Мелодрама у преплету трагике и комике“. *Жалосна ѓозорја*. Дела Јована Стерије Поповића. Књига трећа. Вршац: Књијевна општина Вршац, 2005. 9–33.
- Несторовић, Зорица. *Бојови, цареви, људи: ѓрајшчки јунак у српској драми XIX века*. Београд: Чигоја, 2007.
- Несторовић, Зорица. *Велико доба: историја развијка драме у српској књијевности XVIII и XIX века*. Београд: Клет, 2016.
- Пејановић, Жана. *Десијоти и њихови демони: Фијура оца у историјској драми српског ѓредромантизма и романтизма*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2019.

Поповић, Исидора. „Јоакимъ Вуичъ, театра сербскога принцъ бедный“ (предговор). Јоаким Вујић. *Сабране драме*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022. 5–25.

Fitzell, Henry John. *The Hermit in German Literature: From Lessing to Eichendorff*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2004. <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/39781/9781469657493_WEB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 3. 6. 2024.

Ivana Ilić Kiš

*Hermits and Sorcerers in Historical Dramas of S. Stefanović,
L. Lazarević, J. Sterija Popović and A. Nikolić*

Summary

The focus of this work is the figures of sorcerers and hermits of Serbian Pre-Romantic historical dramas and tragedies, specifically written by the four playwrights: Stefan Stefanović, Lazar Lazarević, Jovan Sterija Popović, and Atanasije Nikolić. We analyze these figures as integral components of the dramatic structure, examining the motif of hermitism and its role as a framework for comparisons and imagery within the texts. The study is chronologically situated within the “golden period” (1827–1847), leading up to the victory of Vuk Karadžić’s linguistic reforms and the official acceptance of the vernacular as the Serbian literary language. We found that the plays were mostly staged first, and later they were printed, when there was a greater interest in this genre, which became an important part of our dramatic literature. These works, particularly those by Sterija and Nikolić, were instrumental in the institutionalization of the Serbian theatre and the formation of a national repertoire. Furthermore, we examine the habitats, stage presence and interpersonal dynamics of these hermits and sorcerers to develop a typology of their functions. This contributes to a deeper understanding of the archetypal and fantastic elements within Pre-Romantic dramatic poetics. By bridging urbanized and natural spaces, these characters reflect an escapist atmosphere in which they exist as marginalized types. Their presence, shaped by their distinct pasts, alters the trajectory of the tragic heroes, manifesting the supernatural gifts of the sorcerer and underscoring the spiritual significance of hermitage and contemplation.

Key words: Serbian literature of the 19th century, Pre-Romanticism, historical drama, historical melodrama, Stefan Stefanović, Lazar Lazarević, Jovan Sterija Popović, Atanasije Nikolić, sorcerers, hermits

Примљено: 1. 8. 2024.

Прихваћено: 3. 5. 2026.

Александра СЕКУЛИЋ

sekulic.aleks@gmail.com

ИЗГНАНСТВО У ПОРОДИЧНИ КРУГ: ГРАД И КУЋА НАТАЛИЈЕ ГИНЗБУРГ И МАМАЦ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: Рад компаративно анализира роман *Град и кућа* (*La città e la casa*, 1984) Наталије Гинзбург и роман *Мамац* (1996) Давида Албахарија кроз опсесивну потребу за уписивањем у породични круг и кроз наративне стратегије посредством којих се субјект конституише у условима губитка, одсуства и фрагментације. Полазећи од теоријских увида Мишела Фукоа и Жака Дерида, рад настоји да покаже како се у оба текста породична историја и однос према родитељским фигурама обликују као кључни простор трагања за идентитетом. Епистоларна структура код Гинзбургове и наратив посредован магнетофонским снимком и сећањем код Албахарија, откривају нарацију као место у коме губитак и одсуство постају онтичка могућност саме приче. Породица се у тим романима не јавља као стабилан ослонац, већ као парадоксални простор припадности и изгнанства, унутар ког субјект настоји да, кроз чин писања, реконструише порекло, памћење и сопствени идентитет.

Кључне речи: Наталија Гинзбург, Давид Албахари, породица, изгнанство, идентитет, глас, писмо, епистоларни роман, сећање, постмодерни наратив

Дискурзивно ткиво приче у 20. веку најснажније делује на местима процепа, распадања, фрагментације. Тако слаба, прича може још једино водити рачуна о себи, да би том аутентичном „технологијом сопства“, како би рекао Мишел Фуко, посредовала све пуко-тине, недовршена места, сваку симболичку рану властитог обликовања. На хоризонту такве приче помаља се подједнако слаб субјекат, апсолутно саображен немоћи приповедања, али, исто тако, ултимативно обистињен као херменеутичка загонетка самом себи, као карта избледелих трагова идентитета, порекла, припадности. Није довољно рећи, опомиње Фуко, да се субјект заснива у симболичком систему – „он се конституише у реалним праксама, у праксама које се историјски могу анализирати. Постоји технологија конституисања сопства која пролази кроз симболичке системе и користи их“ (Фуко 2010: 379). Изван пукe игре симбола, епистоларни роман *Град и кућа* (1984) Наталије Гинзбург и *Мамац* (1996) Давида Албахарија

откривају искуство приче и писања у најтежем изазову конституи-сања властитог наратива, у покушају да се све те „реалне“ технологије формирања и налажења сопства досегну и сачувају као релевантно сведочанство.

„Одакле да почнем“ (Албахари 1997: 5), изговара мајка у првој реченици Албахаријевог романа; „Радујем се што одлазим“ (Гинзбург 1994: 5), записаће у свом првом писму Ђузепе, јунак Наталије Гинзбург. И то су егзистенцијални и симболички параметри густе наративне мреже одсуства – између екстрема, почетка и краја, доласка и одласка, трага се не за изгубљеним, већ за самим губитком, у ком јунаци оба романа још једино могу пронаћи властиту извесност. Текст израста из смрти, јер из ње допиру гласови, онај свет је овај, стога се тешка жалост и меланхолија не објављују након неког одређеног тренутка или преломног догађаја, оне започињу самим писмом. Са распадом текста на гласове и фрагменте ишчезавања, неприкосновени други, за којим се упорно посеже, та мајка, тај отац, симболичка су гаранција губитка за оног који тражи, али, у исти мах, последња нада самог наратива. Ако „нико не може да буде оно што јесте, а камоли неко други“, како каже приповедач Албахаријевог *Мамца* (1997, 33), онда је романескно искуство једино вредан покушај препознавања и удомљавања сопства, оно је, штавише, онтичка супституција припадности за којом се толико чезне у изгнанству, самоћи, у туђини. Како бити делом породичне размене, како усвојити поглавља породичне историје, уписати се, најзад, у то стабло несреће, ако не писмом које се, као некаква сабласт, појављује и нестаје пред очима субјекта који зна да брига за сопство увек мора наћи свој почетак: нема сопства без маме и тате, као што се не може бити родитељ властите смрти изван круга породице. „Не желим да ти чујем глас, нити желим да ти чујеш мој. Више волим овај лист папира“ (Гинзбург 1994: 7), бележи Ђузепе, као некаву иманентну поетику којом Наталија Гинзбург, ослањајући се на традицију епистоларног романа, писмо изнутра трансформише у одсуство гласа. Као што се мајка у Албахаријевом роману оглашава са траке магнетофона, виртуелност супстанцијалних других појачана је њиховом свеприсутношћу у трагу који се губи.¹

Породице се распадају и пре 20. века, и свака је несрећна на свој начин, али породичне ране, као опсесија самог писма, симболички се обзнањују тек с искуством текста „постмодерног стања“. Могли

1 Тихомир Брајовић ће поводом приповедне технике Албахаријевог романа приметити: „Албахаријев необични роман као да је написан из једне већ постдеконструкционистичке позиције: покушавајући да причу сачини на основу магнетофонског 'записа' мајчине приче, непоуздани приповедач *Мамца* успјева једино да успостави мимикрију романескног писма које више није надмоћна игра него тек скрупозно доконавање о надмоћности и неуловљивости у лавиринтима говора растројене приче“ (Брајовић 1996: 64–65).

бисмо отићи довољно далеко и породицу видети као Деридину *différence*, разлику, дакле, позицију са које коначно треба увидети да нема метафизичког крила из ког растемо, и господара наших малих дискурса, значења и судбина, *différence* потврђује то да „субјекат није присутан – поготово није присутан у себи – пре разлике, потврђује то да се субјекат конституише само тиме што се подваја, опросторује-размиче, тиме што 'одуговлачи', што себе одлаже [...]“ (Derida 2016: 40). Албахаријев приповедач зато непрестано понавља како не уме да пише и, у поетичко-психолошким и културно-политичким оправдањима свом саговорнику, пријатељу Доналду, перпетуира ту немоћ сталном употребом кондиционала („када бих умео да пишем“) – и одлаже самог себе у неповрат. Немајући своје место ослушкује мајчин глас као нешто најближе простору у ком би се могао скућити: он, који није нигде, и она, која се налазила тамо где је припадала:

Да умем боље да пишем, могао бих од тих разлика да направим причу, повест исписану у наизглед противречним фрагментима, обједињеним истим осећањем губитка, тако да се на крају свако удаљавање претвори у приближавање (Албахари 1997: 153).

И док то заиста чини, док се удаљавањем приближава, али никада није сасвим близу већ остаје на рубовима идентитета, географије, историје, на видело излази генеалогска траума самог писма: оно нема мајку, нема оца, нема кућу, земљу. Покушај да се напише прича о мајци истовремено је праћен кретањем прста по мапи света: објашњавајући Доналду историју распада једне државе, али и трагизам свог порекла, вечно повлачење субјекта у властиту немогућност да буде *уписан* постаје видљиво на карти избрисаних граница.

То је твоја прича, рекао је Доналд, те танане пукотине у којима више нема боје и штампарског олова (Албахари 1997: 132).

Но, приповедач је упоран у свом настојању да мајчиним гласом, и њеном одсутношћу испуни себе, своју причу, премда та прича никада неће бити оно што он жели да напише. Али, то не значи да одустаје од смрти – зато мајка постаје ултимативна фигура самог књижевног текста, зато се мора саслушати њена прича, јер се једино тако може пребивати у самој књижевности. „Када неко нестане, нема тих речи које га могу вратити“ (Албахари 1997: 97), каже мајка четврти пут, али приповедач је спреман да заступа моћ књижевности као једине која може сачувати умирање, предупредити заборав живећи од смрти:

Шта год до тада мислио о књижевности, сада сам био спреман да је браним, да браним право књижевности на речи и тиме на могућност да ипак врати онога кога више нема (Албахари 1997: 97).

Мајка је сам загрљај смрти, пулсирајуће ништа; смрћу мајке коначно живиш умирући заједно са њом, због чега прича о мајци никада није на губитку, чак и када је све изгубљено. Мајка више није фигура порекла, већ место расцепа порекла; она није почетак живота, већ праг смрти који се не може прећи без губитка себе. „Глас, пепео, каква је разлика?“, изговара приповедач (Албахари 1997: 71), и управо то неразликовање свргава систем поларизација које су одређивале метафизику присуства: живо/мртво, тело/остатак, глас/тишина. Пепео није супротност гласу, као што ни смрт није супротност животу; они су трагови једног истог процеса разликовања који се никада не затвара у стабилну форму. Уосталом, како то примећује Александар Јерков, „Албахаријева прича не може бити напросто испричана, она своју вредност не потврђује као таква, него вреди управо зато што је тако испричана“ (Јерков 1992: 94). Роман, дакле, окупља фрагменте мајчиног постојања, посмртни остаци постају приповедачка нерватура „живе“ речи. У тим редовима смрти исписана је судбина књижевности 20. века, и породичног дискурса, јер ако се губи подела на присутно и одсутно, унутрашње и спољашње, ако треба, како каже Дерида, анализирати и покренути неке „белеге“ које више не можемо схватити у оквиру бинарних супротности, онда мајчина реч, њен глас, не припада више њој самој док је била жива, то је сада „до-писивање“ смрти, грчење празнине, лице структурне немогућности да се утврди чиста тачка поласка. Тек када више нема живог тела које гарантује смисао, наратив може да функционише као „до-писивање“ (*supplément*) – додаток који истовремено надомешта и открива недостатак. Писање не производи утеху већ одржава напетост између онога што је било и онога што никада није било у потпуности. У томе простору нема катарзе: постоји само кретање – миграција смисла, пресељење гласа из тела у текст, из породичног простора у књижевност. У ланцу пресељења, било у Канаду, што је случај у Албахаријевом роману, или у Америку, као код Наталије Гинзбург, обликован је простор који више никоме не може бити место порекла, те простор између града и куће постаје драматична оса идентитетског колебања.

Најдубља поетичка снага романа лежи у артикулацији одсуства. Писма се шаљу онима који нису ту, одговори касне, сусрети се одлажу, стога одсуство није празнина, већ активна сила која покреће нарацију. Управо у томе простору између „овде“ и „тамо“ – настаје текст. Далеко од властитог одредишта, јунаци ових романа су у исти мах фигуре кризирајуће „властитости“, заточени у жељи за неком врстом експропријације у породично гнездо, тамо одакле је све почело, премда почетка нема, и стога обе приче започињу нагло, питањем или одласком. „Никад немој да продајеш своју ’циглу’. Никад. ’Циглу’ никада не треба испуштати из руку“ (Гинзбург 1994: 16), говори Роберта своме пријатељу Ђузепеу који је већ одлучио да оде,

као што ће то рећи и његовом сину, који ће много пута одлазити. Премда чвршће наративне структуре него Албахаријев *Мамац*, роман Наталије Гинзбург појављује се у тренутку када је епистоларна форма већ прошла кроз радикалне трансформације модернизма и постмодернизма, те више не може бити схваћена као пука имитација интимне комуникације, већ као стратегија посредовања одсуства. Мање виртуелни, мање „онострани“ него глас мајке, гласови се у *Граду и кући* Наталије Гинзбург незадрживо одвајају од написаног, те је раскол између бића и текста, гласа и писма, упркос одређеном броју размењених писама и одређеном броју прималаца и пошиљалаца, видљив као континуирано премештање, губљење, кашњење, шум, дезинформација. Гласови ових јунака, дакле, уместо да граде кохерентну причу, производе простор међусобних празнина. Њихова преписка, у којој описују своју свакодневицу, сусрете, љубави и раскиде, промашаје, болове и несреће, постаје оно деридијанско „ткање“, текст који се производи само кроз трансформацију неког другог текста (Derida 2016: 38). И обично преношење поруке претвара се у семантичку игру у којој је оно што се не каже, оно што измиче, често значајније од изговореног:

Мој драги Ђузепе, више волим телефон од писама, али кад год сам ти у последње време телефонирао, нисам успео да ти саопштим нешто важно. Нисам ти то саопштио, јер ми је лакше да то напишем. Телефон није направљен за саопштавање важних ствари које захтевају простор и време, направљен је за обичне ствари или можда чак и за важне, али кратке вести (Гинзбург 1994: 54).

Одломак који почиње интимним обраћањем – „Мој драги Ђузепе“ – већ у првој реченици успоставља привид присутности, блискости, готово усмене непосредности. Међутим, та привидна блискост одмах бива подривена парадоксом: „више волим телефон од писама“, али управо телефон онемогућава саопштавање „нечег важног“. У томе раскораку између преференције и немогућности већ се отвара простор деридијанске игре знакова – простор у којем средство комуникације није неутрални канал, већ активни произвођач разлике, али и успоравања, јер оваквим уводом смисао поруке се замагљује, одлаже, иако један брат хоће да саопшти другом да се жени и да, када дође код њега у Америку, неће живети сами. Између браће увлачи се сенка жене која ће до краја романа бити жена обојице – додуше, након што старији брат умре. Једно кратко писмо обавештења, у ком се толико пажње придало средствима његовог преношења, постаје облик приповедачке антиципације, сигнал будуће несреће. Телефон, као технологија гласа која би требало да гарантује присуство, у овом случају преноси глас, а глас, по традицији коју Дерида назива логоцентричком, сматра се најближим мишљењу, унутрашњости, истини субјекта. Истина браће је, међу-

тим, у њиховом суштинском мимоходу, те је унутрашњост њиховог хладног односа једнака спољашњој дистанци, вези без блискости које неће бити чак ни када коначно буду живели заједно. Телефонски глас не успева да пренесе „нешто важно“; он се показује као недовољан, као медијум који скраћује, убрзава, редукује, баш као што физичка непосредност незауостављиво огољава празнину међу најближима. Глас који се преноси жицом функционалан је, ограничен, док писмо, са друге стране, прихвата своју одложеност, и управо у томе проналази снагу. Оно не тежи да укине дистанцу, већ да је артикулише управо зато што није присутно, што захтева време и простор, постаје место где се „важно“ може распоредити, разложити, дисеминирати. У томе одлагању, у тој игри знакова настају и нестају породични односи *Града и куће* – не као пренос готовог смисла, већ као његово непрестано расплићавање и поновно успостављање. Породица се, дакле, конституише у језику и, немајући снагу метафизичког ослонца, постаје релациона мрежа која се одржава једино уколико се непрестано исписује. Када писма престану, престаје и илузија јединства. И заиста, само док траје размена, између браће, између оца и сина, пријатеља, бивших љубавника, док се преплићу туђим гласом изговорене или поновљене властите мисли, док се становишта другог преламају на властити увид, у том метежу препричаног, поновљеног и дописаног, једино тада се осећа отисак и интензитет бића, ма колико по себи, у свом дому, било негостољубиво. И то се посебно види када један од јунака Наталије Гинзбург подсети Ђузепеа на снажан анимозитет у наличју његове везаности за брата:

Много сам везан за њега. Али, док је твој брат био овде, рекао је Пјеро, био си тако нерасположен и изгледао си као да једва чекаш да отпугује. То је тачно. Замарало ме је што је стално био код мене. Ово је кућа у којој сам навикао да будем сам. [...] Нисам нарочито гостољубив. Не волим госте у својој кући, нити волим да будем гост у туђој кући. Али у Америци неће бити гостију: нико од нас двојице неће бити гост. Бићемо два брата која живе заједно (Гинзбург 1994: 10).

Однос међу браћом не артикулише се у регистру крви, порекла и природне блискости, већ у регистру гостољубља – или, прецизније, његове немогућности. Брат није доживљен као продужетак сопства, већ као гост. А гост, на деридијанском хоризонту, никада није једноставна фигура: он је истовремено добродошао и опасан, близак и стран, онај који улази у кућу, али тим уласком нарушава њену унутрашњу економију. Када приповедач каже: „Много сам везан за њега“, а затим признаје да га је братовљево присуство замарало, ту већ делује двострукост коју Дерида у *Космополиитикама* (и у ширем корпусу текстова о гостољубљу) препознаје као апорију гостопримства. Безусловно гостољубље захтевало би потпуно отварање куће,

без задршке, без заштите сопственог простора. Али свака стварна кућа почива на граници, на праву домаћина да постави услове, да одреди време и трајање боравка. Управо ту се рађа тензија: брат, иако „свој“, улази у кућу као онај који ремети навиком самоће, као онај који суспендује унутрашњи поредак. Чудна је то логика, каже Дерида, „то је као да је странац држао кључеве“: онај који позива постаје талац, газда и господар куће постаје заточеник властитог места (брат постаје брат само властитој самоћи, члан породице изгнаник њеног имена, изрод сопствене адресе), а гост, тај позвани брат, постаје домаћин домаћина („Сметало ми је што у купатилу виси његов пругасти огртач“, каже Ђузепе), и тако ове супституције, закључује Дерида, „од свакога и свега праве таоца онога другог“ (Derida 2002: 51). „Ово је кућа у којој сам навикао да будем сам“, изговара Ђузепе, откривајући да кућа није само физички простор, већ уређена структура сопства, док самоћа није случајност, већ облик унутрашњег закона.

У том смислу братовљево присуство представља физичку настањеност, али и упад у интимни суверенитет. Да би постојало гостољубље, рекао би Дерида, мора постојати власт домаћина; али чим домаћин задржи власт, гостољубље више није безусловно. Брат је, дакле, ухваћен у ту апорију – он је истовремено онај коме припада кућа по сродству и онај коме кућа није намењена по навизи. Субјект не жели ни да прима ни да буде примљен, стога одбија обе позиције у структури гостољубља, што значи да одбија игру закона и странства, која ту структуру чини могућом. Али, управо тим одбијањем он открива да је однос међу браћом већ обележен дистанцом. Крвно сродство не укида странство, оно га само маскира. Најпарадоксалнији део одломка долази у реченици: „Али у Америци неће бити гостију: нико од нас двојице неће бити гост. Бићемо два брата која живе заједно.“ Америка, као друга територија, обећава укидање статуса госта. Међутим, у деридијанској перспективи, управо у простору емиграције, у туђој земљи, свако је већ гост. Ако нико од њих није домаћин, онда су обојица странци у односу на простор који настајују. Тиме се апорија продубљује: однос браће постаје могућ тек у простору у којем обојица губе суверенитет над кућом. У том смислу, братство се не успоставља унутар стабилног дома, већ у условима заједничког странства. Они могу бити „два брата која живе заједно“ тек када ниједан од њих није домаћин, а то значи да се братство помера из сфере природног порекла у сферу договора, коегзистенције, делимичног одрицања од права на апсолутни дом. Тако се у овом кратком одломку показује оно што је видљиво у многим аспектима романа Наталије Гинзбург – да братство није супротност странству, напротив: оно је његов најинтимнији облик. Брат је онај који улази без куцања, али управо зато најдубље уздрма кућу. А кућа, као место закона и навике, открива да гостољубље никада није једноставно морална врлина, већ структура испуњена напетом – између љу-

бави и замора, блискости и потребе за одласком. Кућа, дакле, та супстанцијална „цигла“ немогућег темеља бића, престаје да буде ба-шларовски „кут у свету“, „први свемир“, амбијент у ком живе „бића која штите“ (Bašlar 1969: 30).

Пратећи поетичку линију која у 20. веку тематизује распад по-родице, расељавање субјекта и немогућност стабилне припадности, ауторка укида подвојеност на приватни и јавни простор, те град и кућа постају два аспекта исте кризе. Кућа је ретко дом, она је, шта-више, амблем немогуће интиме, истовремено архетип и рушевина. Она је присутна као сећање, као обећање, али ретко као стварност. Ликови напуштају куће, враћају им се, препisuју их у писмима, али никада не успевају да у њима пронађу коначни мир. „Ипак, била сам срећна у својој гарсоњери“, каже једна од јунакиња, настављајући: „Каква штета што сам је изгубила. Али како сам могла да је задр-жим? Нисам могла да напустим свог оца“ (Гинзбург 1994: 178). Срећа, наравно, увек постоји тамо где бића увелико нема, она се не може задржати, као што је и тај ултимативни простор у ком се, тек са дис-танце, опажа траг неке испуњености, припадности и спокоја, простор који је унапред изгубљен. Немоћ и резигнација избијају из сва-ког гласа, из сваког слова које постаје сведочанство бића испуњених једино сопственом празнином, што роман Гинзбургове претвара у аутентични дискурс меланхолије. Заснован на неповрату, текст иш-читава расуте делове целине која никада није ни постојала, чувајући само ту рану, болно место, носталгију и онтолошки ожиљак као по-следњу потврду сопства.

Када оде у Америку, Ђузепе ће свој стан продати породици поз-натог психоаналитичара Ланцаре, оног ког ће касније посећивати његов син. У писму упућеном Алберику, којем је још мање отац него што је своме брату брат, Ђузепе каже:

Знам од Роберте да и даље идеш на психоанализу код доктора Ланцаре и то ме радује. Много ме радује јер се Ланцара налази у мом стану. То је још увек мој стан и увек ће бити. Неко може да прода свој стан кад год хоће, али ће га заувек у себи чувати. Мислим да је охрабрујуће што про-водиш одређено време међу тим зидовима (Гинзбург 1994: 211).

Ако се кућа носи у себи, она се премешта из сфере материјал-ног у сферу унутрашњег простора. Она више није место становања, већ место сећања, али и нешто више од сећања: простор који на-ставља да делује као знак, као остатак једног поретка. У томе смислу стан постаје оно што Дерида назива архе-трагом – нешто што пре-живљава као белег иако је његова изворна функција већ изгубљена. Посебно је значајно што син у тај простор улази управо ради пси-хоанализе, тиме се унутрашњи рад памћења – анализа сопства – од-вија унутар архитектуре очевог трага. Син, говорећи о себи, заправо борави у простору који је већ обележен очевим присуством, његов

говор се, дакле, одвија међу зидовима који су већ исписани другим гласом. Ђузепе ту чињеницу доживљава као охрабрујућу, међутим, та охрабрујућа нота носи и једну тиху амбивалентност: Алберико се креће унутар очевог простора чак и онда када покушава да артикулише сопствену унутрашњост. Његова анализа, која би требало да води ослобађању, одвија се унутар оквира који је већ обележен породичним наслеђем.

„Ко зна где је“, рекла је једном мајка из Албахаријевог *Мамца*, „никада не пита: Ко сам?“ (Албахари 1997: 137). Међутим, искуство романа 20. века врло често израста на пресеку ова два незнања, две немоћи да се биће, жељно себе, жељно дома, оријентише. Историја тога лутања унутрашњим пределима и разбокореним породичним стаблом изгубљености продужава се у недоглед, трансформишући текст у саморегенеришуће писмо губитка, а гласове смрти у трагове који воде тамо где је, од Орфеја до данас, још једино могуће бити – у књижевност. Само се у језику умире *шрајом*, иако се живот, како каже мајка из Албахаријевог романа, не може испричати: ткање смрти живи и богати се непрестаним ранама, симболичким повредама и породичним сабластима. Породични роман 20. века чува смрт изван комеморијалне процедуре, због чега се биће тако упорно склања тамо где нема склоништа или обећаног азила, али има маме, тате, браће, јер се у породици мора бити, на живот и смрт. Писање је зато суштински, судбоносни покушај да се успостави дом у језику, да се у тексту пронађе оно што у стварности измиче. Наталија Гинзбург показује да је кућа изгубљена, град отуђујући, али да књижевност остаје простор у којем се губитак може артикулисати. Тако се судбина породичног дискурса у 20. веку показује као судбина књижевности саме: нема више центра, нема више коначног ослонца, преостали су само белези који се морају анализирати изван логике супротности.

У том смислу, породични наративи у романима Наталије Гинзбург и Давида Албахарија функционишу као својеврсне архиве рањивости, у којима субјект напушта идеју о „природном“ наслеђу, завештању крви и породичних албума, како би се изнова заснивао на ожиљцима памћења. Оно што остаје после распада породичног јединства нису више јасне линије на карти која гарантује долазак на циљ, на сигурно место, у топло окриље. Нема топлине у симболичкој пустоши куће 20. века, нема „слатког дома“, постоје само мреже трагова, гласова с ове и оне стране, одломци прекинутих прича. И управо у тим прекидима књижевност проналази свој потенцијал, јер, немајући снагу да врати изгубљени дом, она показује како се дом може мислити као текстуална конструкција, као место које постоји унутар језичке размене између живих и мртвих. Породични наративи 20. века функционишу дакле као симболичке „тетоваже“, у оном смислу „тетовираниог живота“ који заступа Петер Слотердајк

када истиче да култура оставља своје знакове на телу субјекта као трајне, често болне уписе, који сведоче о припадности и искључењу (Sloterdajk 1991: 33–34). Стога, породични дискурс не лечи рану, већ је претвара у знак, а наше несвесно, као знак парадоксално (не)припадног и (не)припадајућег, представља оно што је у нама најчвршће утиснуто и, премда га сами не видимо, попут чела на сопственом лицу, „има својство да не може а да не ода самог себе“ (Sloterdajk 1991: 34).

Натписи по правилу стоје на склоњеним мјестима, до којих не допиру никакви властити увиди и уосјећавања – на тамној мрљи душе, на неприступачним рубовима, на наличјима и леђима тамног тијела које сам ја (Sloterdajk 1991: 34).

У том светлу и мајчин глас код Албахарија и писма код Гинзбургове могу се читати као ожиљци текста, као похабани отисци искуства, увек одложеног у нови слој породичног палимпсеста.

Изгнанство у породични круг се, дакле, не показује као парадокс који треба разрешити, већ као основни услов модерног субјекта: бити у породици значи носити њене белеге, њене гласове и њене тишине. Књижевност, пак, постаје место на коме ти белези постају видљиви као процес непрестаног читања и поновног исписивања онога што је већ једном, можда неповратно, урезано у живот.

Извори

Албахари, Давид. *Мамаи*. Београд: Народна књига, 1997.

Гинзбург, Наталија. *Град и кућа*. Прев. Александра Јовићевић. Београд: Нова, 1994.

Литература

Başlar, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Beograd: Kultura, 1969.

Брајовић, Тихомир. „Прича и смрт“. У: *Књиџа* (НИН-ов додатак), бр. 1, октобар 1996, 64–65.

Derida, Žak. *Kosmopolitike (predgovori gostoljubivosti, oprostu i bezuslovnom univerzitetu)*. Izbor i prev. Sanja i Petar Bojanić. Beograd: Stubovi kulture, 2002.

Derida, Žak. *Pozicije*. Prev. Goran Bojović. Loznica: Karpos, 2016.

Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost*. Nikšić – Beograd – Podgorica: Unireks – Prosveta – Oktoih, 1992.

Sloterdajk, Peter. *Tetovirani život*. Prev. Milan Soklić. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

Fuko, Mišel. *Spisi i razgovori*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon, 2010.

Aleksandra Sekulić

*EXILE WITHIN THE FAMILY CIRCLE: THE CITY AND THE HOUSE
BY NATALIA GINZBURG AND THE BAIT BY DAVID ALBAHARI*

Summary

This paper offers a comparative reading of the novels *La città e la casa* (1984) by Natalia Ginzburg and *Bait* (1996) by David Albahari, focusing on the notion of exile within the family circle and on narrative strategies through which the subject is constituted in conditions of loss, absence, and fragmentation. Drawing on theoretical insights by Michel Foucault and Jacques Derrida, the paper demonstrates how family history and the relationship with parental figures become crucial sites for negotiating identity in both texts. The epistolary structure in Ginzburg's novel and the narrative mediated through a recorded maternal voice and memory in Albahari's work reveal storytelling as a space where absence and loss become the very conditions of narration. In these novels, the family does not appear as a stable foundation but rather as a paradoxical space of belonging and exile, within which the subject attempts – through writing – to reconstruct origin, memory, and identity. Literature thus emerges as a privileged space for preserving traces of disappearance and as a symbolic attempt to return to a lost familial and historical world.

Key words: Natalia Ginzburg, David Albahari, family, exile, identity, voice, letter, epistolary novel, memory, postmodern narrative

Примљено: 28. 10. 2025.

Прихваћено: 25. 3. 2026.

Lorella MARTINELLI

lorella.martinelli@unich.it

**GÉOPOÉTIQUES DU DISCOURS:
ESPACES ET MÉTISSAGES
LINGUISTIQUES DANS *DÉSERT*
ET LA QUARANTAINE DE JEAN-MARIE
GUSTAVE LE CLÉZIO**

Università "G. d' Annunzio",
Chieti-Pescara

Abstract: Cet article analyse la manière dont *Désert* (1980) et *La Quarantaine* (1995) de J.-M. G. Le Clézio élaborent une géopoétique fondée sur le déplacement, l'altérité et le métissage. Les espaces premiers – désert saharien et océan Indien – y fonctionnent comme des matrices symboliques qui façonnent la subjectivité des personnages et déterminent leur rapport au monde. Le voyage devient une structure initiatique où errance, seuils et passages ouvrent la voie à une transformation intérieure. La langue, envisagée comme espace de relation, de résistance et d'hybridation, joue un rôle central: polyphonie linguistique, créole, français métissé et oralités multiples subvertissent les hiérarchies coloniales et ouvrent un tiers-espace d'hospitalité. La critique du colonialisme s'y déploie dans les détails du quotidien, les micro-pouvoirs et la vulnérabilité partagée. Enfin, l'écriture leclézienne, marquée par une éthique de l'attention, de la lenteur et du fragile, fait de la littérature un espace d'hospitalité où mémoire, paysage et voix subalternes se recomposent.

Mots-clés: Géopoétique, Altérité, Métissage, Voyage initiatique, Polyphonie linguistique, Postcolonialisme, Éthique du fragile, Mémoire

1. Introduction

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio s'inscrit au croisement d'une poétique de l'espace, d'une anthropologie de la rencontre et d'une éthique de la relation. Chez l'auteur, souvent associé aux traditions narratives de l'exil ou de l'itinérance, l'espace n'est jamais simple décor: il constitue une instance active, une force qui précède, accompagne et parfois excède la conscience des personnages (White 1982; Tadié 1995). Dès *Le Procès-verbal* (Le Clézio 1963), l'on perçoit une tension entre espace réel et espace mental; mais ce sont surtout *Désert* (Le Clézio 1980) et *La Quarantaine* (Le Clézio 1995) qui cristallisent une véritable géopoétique au sens où l'entend Kenneth White (1982): une écriture où la terre, les forces naturelles, les lieux extrêmes (déserts, îles, mers, forêts) deviennent les médiateurs d'un rapport renouvelé au monde (Huggan 2001). Les romans *Désert* et *La Quarantaine* en offrent une illustration exemplaire. Le désert

saharien d'un côté, et l'archipel des Mascareignes de l'autre, deviennent les véritables matrices de l'expérience humaine: ils façonnent les corps, transforment les perceptions, fécondent les imaginaires (Bachelard 1957; Le Clézio 1980; Huggan & Tiffin 2010).

L'espace, dans ses deux romans, constitue ce que l'on pourrait appeler un opérateur de subjectivité. Il n'est ni un simple cadre ni une toile de fond, mais ce à partir de quoi les personnages découvrent l'altérité, expérimentent le déplacement, vivent l'épreuve du métissage – linguistique, corporel, culturel (Huggan 2001). *Désert* et *mer* jouent ainsi un rôle matriciel: ce sont des espaces sources, des espaces où s'inaugure un rapport renouvelé au réel (De Cortanze 1999). Ils fonctionnent comme des lieux de traversée, de dépossession et de renaissance. La construction narrative s'appuie alors sur une dynamique du passage, du seuil, de l'attente, que l'on peut rapprocher d'une structure initiatique (Campbell 1949; Eliade 1954). Lalla, la jeune nomade du *Désert*, et Léon, narrateur de *La Quarantaine*, traversent des espaces, mais aussi des temporalités, des régimes de discours, des horizons d'expérience. L'espace n'est pas seulement géographique: il est discursif, identitaire, mémoriel.

L'écriture leclézienne, dans cette perspective, s'apparente à un travail de dévoilement: elle cherche à laisser advenir un monde plutôt qu'à l'expliquer (Fumaroli 2004). Les descriptions, les rythmes phrastiques, les silences, les respirations du texte composent une poétique du réel qui révèle autant qu'elle dissimule. Le Clézio propose ainsi une esthétique profondément éthique, fondée sur l'attention et la disponibilité: écrire, c'est accueillir. Le narrateur se présente comme un passant, un témoin, un marcheur (Le Clézio 1980; 1995). Cette posture relève d'un ethos construit textuellement: un ethos d'humilité, d'écoute, de déprise.

Cet article se propose d'examiner comment *Désert* et *La Quarantaine* construisent une géopoétique du déplacement et du métissage. Nous mettrons en évidence quatre dimensions fondamentales:

- la fonction matricielle des espaces premiers: désert et mer (Martinielli 2016);
- la structure initiatique du voyage, pensée comme traversée et transformation (Campbell 1949; Eliade 1954);
- la question de l'altérité, articulée à une critique subtile du colonialisme et à une polyphonie linguistique (Glissant 1990; Huggan 2001);
- la poétique leclézienne du réel, indissociable d'une éthique du fragile et d'un travail de mémoire (Fumaroli 2004).

2. Espaces matriciels: désert, mer et imaginaire géopoétique

L'œuvre de Le Clézio montre que l'espace ne se contente pas d'accueillir les personnages: il les constitue intimement, au point de déterminer leur rapport au monde, leur manière d'être et de percevoir, leur relation

au langage même (White 1982; Tadié 1995; Huggan 2001). À la lumière de la géopoétique telle que définie par Kenneth White, l'espace doit être compris comme un «vecteur de monde», un champ de forces prédiscursif, antérieur à la culture et au récit, un dehors puissant qui précède le sujet et le façonne (White 1982). *Désert* saharien et océan Indien remplissent précisément cette fonction dans *Désert* et *La Quarantaine*, où ils deviennent les matrices symboliques où s'élaborent altérité, déplacement et métissage, les lieux où se défont les identités closes et où s'ouvrent les possibles d'une existence plus large (Glissant 1990; Huggan 2001).

Dans *Désert*, l'immensité saharienne n'est pas seulement une région ou un décor: elle constitue un espace ontologique, un lieu du commencement (Bachelard 1957; Le Clézio 1980). Dès l'ouverture du roman, lorsque la caravane touarègue surgit dans la blancheur solaire, l'image se donne comme une scène de révélation où la lumière, le vent, le souffle et le silence composent une épiphanie du réel. Le désert y apparaît comme un pays plat, un espace où les catégories ordinaires du monde se dissolvent, où les repères disparaissent, où le regard cesse d'être un outil de maîtrise pour devenir un mode d'exposition à ce qui advient (Bachelard 1957; Huggan & Tiffin 2010). Cette topologie du sans-forme et du sans-repère évoque l'immensité bachelardienne telle que décrite dans *La Poétique de l'espace* (Bachelard 1957), lorsqu'il s'agit de saisir la puissance imaginative des étendues qui débordent toute mesure. Plus qu'un paysage de roman, le désert apparaît en fait comme un élément structurel et un fondement qui soutient la narration. Lieu de l'aride et de l'absence, il est l'espace vide par excellence dans lequel les contraires, les antithèses disparaîtraient parce qu'il représente l'endroit magique où l'unité triomphe, contrée mystérieuse ouverte à des possibilités narratives infinies: ici, tous les 'possibles' de la narration peuvent prendre forme. L'image de la longue caravane Touareg qui ouvre le roman *Désert* semble, en effet, jaillir du désert comme par magie: «Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient» (Le Clézio 1980: 7).

La dureté de la vie de ces tribus, la souffrance physique et morale et la présence constante de la mort sont longuement décrites par Le Clézio: «Ils avaient des visages gris, émaciés, aux yeux qui brillaient de fièvre. Leurs lèvres saignaient, leurs mains et leur poitrine étaient marquées de plaies où le sang caillé s'était mêlé à l'or de la poussière. Tous, hommes, femmes, enfants aux pieds ensanglantés, ils avançaient sans faire de bruit, comme des vaincus, sans prononcer une parole» (Le Clézio 1980: 212–213). L'étendue de sable vide, muette, interrogative que les tribus traversent est la matérialisation de l'Indicible et de l'Inconnaissable et assume la vaillance d'un territoire intériorisé qui reflète l'état d'âme de l'homme devant l'infini.

Chez Le Clézio, le désert est cet espace d'avant les noms et d'avant les formes, un milieu originaire où la perception se fait pure sensation, où l'être s'éprouve en contact direct avec les forces élémentaires. Lalla y apprend à sentir plutôt qu'à voir; son rapport au monde est tactile, re-

spiratoire, sonore. La marche, le vent, le sable, les traces laissées dans la poussière ne sont pas des éléments anecdotiques: ils constituent le tissu même de sa subjectivité, la manière dont elle apprend à exister. Le désert inscrit dans le corps une mémoire du monde, il y imprime un rythme, une respiration, une ouverture qui seront mis à l'épreuve plus tard, lorsque Lalla sera confrontée à l'enfermement et à la violence de la ville européenne (Huggan 2001).

En contrepoint de ce premier espace matriciel, *La Quarantaine* plonge le lecteur dans l'univers mouvant de la mer, de l'océan Indien et de l'île Plate, un univers tout aussi originaire mais de nature différente. L'espace maritime y apparaît comme un organisme vivant, un corps en mouvement qui relie les temporalités aussi bien que les territoires (Glissant 1990; Huggan 2001). La mer est mémoire, devenir, limite et dépassement, et elle agit comme condition d'énonciation du récit. Pour Léon, le narrateur contemporain, l'océan n'est pas un simple lieu traversé: il est ce qui rend possible le récit même, ce qui lui donne sa forme polyphonique (Glissant 1990).

En cela, l'espace insulaire et maritime rejoint la théorie glissantienne de la Relation, selon laquelle les îles ne sont pas des lieux clos mais des nœuds de circulation, des espaces traversés par les flux du monde, ouverts aux rencontres et aux métissages (Glissant 1990). L'île Plate n'est donc pas le cadre extérieur d'une histoire familiale: elle est un seuil, une zone liminaire où se croisent les trajectoires humaines, où s'affrontent et se mêlent les héritages culturels, où se manifestent les rapports de pouvoir du système colonial (Le Clézio 1995; Huggan & Tiffin 2010). Comme le désert, mais sur un mode différent, l'île est un espace où le monde se donne à voir dans sa complexité, dans son opacité et dans sa puissance de suggestion.

La présence insistante de ces espaces premiers ne se réduit pas à une esthétique descriptive: elle relève d'une véritable scénographie énonciative. Selon Dominique Maingueneau, l'énonciation ne se situe jamais dans un vide, mais s'ancre dans une scène, un dispositif, un lieu (1999). Chez Le Clézio, le désert et la mer déterminent la posture du narrateur: ils imposent un rythme, une lenteur, une sobriété, une attention au presque rien. Les phrases s'allongent, ondulent, se laissent traverser par les silences; elles semblent écrites non par un sujet qui domine le réel, mais par un être qui s'y accorde, qui s'y expose. Le paysage devient ainsi un partenaire du discours, un co-énonciateur qui infléchit la voix narrative. Le désert inspire la répétition, la scansion, la respiration lente; la mer favorise les spirales, les retours, les mouvements d'approche et de retrait (Bachelard 1957; White 1982; Glissant 1990).

Ce lien profond entre espace et écriture se double d'une véritable éthique. Le Clézio propose une manière d'habiter le monde qui s'oppose radicalement à la logique de maîtrise caractéristique de la modernité occidentale. Habiter le désert ou la mer, ce n'est pas les conquérir, mais s'y ajuster, accepter leur opacité, leur résistance, leur étrangeté (White 1982; Glissant 1990). L'espace géopoétique invite les personnages à la déprise, au dépouillement, à la sortie des identités closes. Lalla, Léon et les autres

figures leclésiennes apprennent à écouter, à attendre, à marcher, à se laisser transformer par les milieux qu'ils traversent (Huggan 2001). Le désert comme la mer sont des espaces de désidentification et de reconfiguration: ils mettent les personnes en mouvement, les exposent à l'altérité, les obligent à abandonner les certitudes héritées (Glissant 1990). L'espace apparaît ainsi comme une instance énonciative et éthique à part entière, un partenaire essentiel de la transformation intérieure des personnages. Chez Le Clézio, on n'entre pas dans un lieu comme on franchit une porte: on s'y perd, on s'y dissout, on s'y refonde (Le Clézio 1980; 1995). C'est dans cette expérience du dehors que s'élabore la poétique du déplacement et du métissage propre à ces deux romans.

3. Le voyage comme structure initiatique: errance, seuils et passages

Le voyage leclésien n'est jamais un simple déplacement utilitaire: il n'est ni une étape fonctionnelle du récit, ni une transition géographique, ni un motif pittoresque. Il relève d'une véritable structure initiatique qui transforme les êtres en profondeur, les arrache à leurs appartenances premières, les confronte à la vulnérabilité autant qu'à l'inattendu, et les conduit vers une recomposition identitaire (Campbell 1949; Eliade 1954; Thibault 2009). L'errance de Lalla dans *Désert* en constitue le premier modèle: lorsqu'elle quitte le désert pour rejoindre Marseille, elle ne traverse pas seulement un espace; elle traverse un seuil ontologique. Le désert l'avait façonnée dans une relation harmonieuse avec le souffle, la lumière, le mouvement, mais la ville européenne l'arrache brutalement à ce monde originaire (Le Clézio 1980). Marseille apparaît comme un «désert de pierre» où toutes ses certitudes se trouvent mises à mal: son corps y est exposé au regard dominateur, à l'exploitation, à la précarité (Huggan & Tiffin 2010). L'expérience marseillaise trahit ce que la jeune fille attendait du Nord: la ville n'est pas un lieu à même de préserver son bonheur, c'est un lieu clos, l'antipode du désert, avec ses habitants solitaires, prisonniers dans les chambres obscures et froides qui ne verront plus la lumière, qui ne respireront plus le vent.

Pourtant, cette fragilisation n'est pas synonyme d'effacement. C'est précisément dans ce lieu de violence sociale et d'aliénation que Lalla affirme une résistance profonde. Elle refuse la prostitution, refuse le regard masculin qui prétend la saisir et la réduire, refuse d'entrer dans les catégories qui cherchent à l'enfermer. Elle met en œuvre ce que Michel de Certeau décrit comme une «tactique de l'errance» (1980), une manière d'habiter l'espace contre les règles qui le structurent et le normalisent, une forme de dissidence silencieuse qui détourne l'ordre urbain sans le renverser frontalement. Lalla marche, déambule, traverse les rues comme on traverse une menace, mais en conservant en elle la mémoire du désert, cette mémoire qui devient ressource, énergie, promesse. Son errance n'est pas une perte mais une pratique d'exi-

stence: elle réinvente, dans les interstices de la ville, une façon de respirer et d'être au monde qui échappe aux dispositifs de contrôle.

Le voyage de Léon dans *La Quarantaine* se situe sur un autre plan, mais relève de la même dynamique initiatique. Il ne s'agit pas pour lui de franchir un espace extérieur, mais de traverser la temporalité, de se déplacer dans une mémoire trouée où les absences comptent autant que les traces (Le Clézio 1995; Ricœur 2000). Le récit, inspiré d'un fait autobiographique (le séjour forcé du grand-père de l'auteur sur l'île Plate, à cause d'une épidémie de variole), raconte l'expérience de Léon (dans la création romanesque, frère du grand-père) dans cet endroit. Le Clézio choisit de revisiter sous forme de fiction le sort de son ancêtre, également nommé Léon, qui avait vécu la quarantaine parmi les malades, les exilés et les oubliés de l'histoire coloniale et dénonce l'indifférence des autorités de Maurice à leur égard. Pourtant, sa quête dépasse rapidement la reconstitution généalogique; elle devient une tentative pour comprendre des voix perdues, réanimer un temps discontinu, saisir ce que Paul Ricœur nomme la «construction de la mémoire» (Ricœur 2000), cette opération par laquelle le passé ne se restitue jamais tel quel, mais s'assemble, se filtre, se réinvente.

Le voyage chez Le Clézio n'est jamais un retour nostalgique: c'est un travail de réélaboration du sens. Le Léon contemporain relit le passé à la lumière du présent, tandis que le présent se trouve lui-même transformé par le passé. Les deux temporalités se mêlent, se répondent, s'enchevêtrent dans une spirale narrative où chaque voix altère et féconde l'autre. Cette dynamique peut être éclairée par l'analyse interactionnelle du discours proposée par Sophie Moirand (Moirand 2011), pour qui les récits mettent en jeu des «événements discursifs» qui reconfigurent les identités et les savoirs au fil du temps. Les rencontres, les moments d'attente, les seuils traversés agissent comme autant de cristallisations où les personnages reconsidèrent leurs représentations du monde.

Pour Le Clézio, l'errance relève prioritairement du discours avant de s'inscrire dans l'espace: elle modifie la manière de dire, de se souvenir, de s'inscrire dans le récit. Lalla comme Léon se trouvent reconduits à des expériences primordiales – la faim, la peur, l'amour, la perte – qui obligent leur discours à se transformer (Le Clézio 1980; 1995). Les mots deviennent plus simples, plus lents, plus silencieux; ils portent la trace de ce que les personnages ont traversé. Le déplacement n'a donc pas lieu seulement dans l'espace, mais dans et par le discours: c'est en se racontant que les personnages se transforment, c'est en nommant le monde qu'ils le reconfigurent.

La quarantaine, dans *La Quarantaine*, constitue un lieu paradigmatique de cette dynamique. Espace liminaire par excellence, elle n'appartient ni à la vie ni à la mort, ni à la liberté ni à la captivité: elle est un seuil, un entre-deux où les distinctions sociales et coloniales se fissurent (Turner 1969; Le Clézio 1995). Sur l'île Plate, les malades européens se trouvent confrontés à la même menace que les Indiens et les travailleurs engagés; la variole efface les privilèges, la faim égalise les corps, la tempête brise les hiérarchies

(Fanon 1963). C'est dans ce lieu suspendu que Léon rencontre Suryavati, et que naît un amour inouï, délivré des contraintes coloniales. L'attente, la lenteur, le silence donnent au temps une densité nouvelle; ils permettent de percevoir autrement la valeur des gestes simples, des paroles échangées, des regards (Le Clézio 1995). L'île devient un laboratoire d'humanité où les frontières entre Européens et Indiens, entre colons et colonisés, entre dominants et dominés cessent d'être opératoires. Les lignes de l'œuvre traduisent une profonde connaissance des différentes races et cultures, connaissance qui révèle l'engouement de l'auteur pour les populations indiennes, et qui lui permet de «connaître la richesse du patrimoine culturel des autres mondes, ainsi en s'abreuvant aux sources de plusieurs civilisations, Le Clézio explore chaque jour le secret du vivre-ensemble dans cet apprentissage permanent de l'Autre, pour comprendre sa réalité, ses superstitions, son inscription dans le réel, son imaginaire» (M'bassi Atéba 2011). La quarantaine révèle ce que la hiérarchie coloniale cherchait à dissimuler: la vulnérabilité partagée, l'interdépendance des corps, l'impossibilité de maintenir une séparation absolue entre les mondes. Ainsi, le voyage initiatique leclézien apparaît comme une traversée des frontières, non seulement géographiques, mais aussi sociales, historiques, identitaires et temporelles. L'errance transforme les sujets en les dépouillant de leurs certitudes, en les exposant à l'autre, en les forçant à reconfigurer leur relation au monde. Chez Lalla, cette transformation se manifeste dans la capacité à maintenir vivante la mémoire du désert au cœur de la ville; chez Léon, elle s'exprime dans la reconnaissance de Suryavati comme origine d'une identité nouvelle, dans la prise de conscience que l'histoire personnelle se tisse avec les histoires invisibles des autres. Le voyage devient donc un mode d'existence: non pas un mouvement pour aller ailleurs, mais un déplacement intérieur qui ouvre à une vie plus vaste, plus ouverte, plus relationnelle (Le Clézio 1995). Le Clézio fait de la traversée une forme d'apprentissage et de renaissance, inscrivant son œuvre dans une poétique du passage qui demeure l'une de ses contributions majeures à la littérature contemporaine.

4. Altérité, métissage et critique du colonialisme: vers un espace linguistique partagé

La question de l'altérité occupe, dans *Désert* comme dans *La Quarantaine*, une place absolument centrale, et elle est indissociable d'une critique profonde et subtile des structures coloniales (Fanon 1963; Glissant 1990). Cependant, Le Clézio ne procède jamais par dénonciation explicite ni par discours pamphlétaire. Sa critique se déploie plutôt dans les détails du quotidien, dans les gestes les plus ordinaires, dans les usages de la langue, dans la manière même de percevoir et de nommer le monde. Autrement dit, elle s'inscrit dans l'épaisseur des pratiques symboliques et discursives, là où se reproduisent, souvent de manière invisible, les rapports de domination. Cette stratégie narrative rejoint les analyses de Michel Foucault sur les

«micro-pouvoirs», c'est-à-dire ces dispositifs diffus et locaux par lesquels une société exerce la contrainte sans en avoir l'air (Foucault 1975).

La critique se matérialise dans des scènes d'une remarquable puissance symbolique. À travers *La Quarantaine*, la critique s'incarne dans des scènes d'une puissance symbolique remarquable. Les Européens, incapables de reconnaître la compétence médicale des Indiens, boivent l'eau stagnante située en haut de l'île, tandis que les travailleurs indiens s'abreuvent à la source d'eau claire (Le Clézio 1995). Le dispositif narratif montre, de manière presque allégorique, l'aveuglement colonial: ceux qui disposent du pouvoir ne savent pas voir le réel, parce qu'ils ne savent pas reconnaître l'autre. De même, lorsque la tempête frappe l'île, elle brise littéralement les hiérarchies sociales: les Européens, fragilisés, cherchent refuge auprès de ceux qu'ils méprisaient quelques heures auparavant. La maladie, quant à elle, rend égaux tous les corps: la variole circule indifféremment parmi les colons et les colonisés, rappelant ce que Frantz Fanon nommait «l'universalité de la chair» (Fanon 1963).

Mais l'un des aspects les plus novateurs de la critique leclézienne réside dans le métissage linguistique, qui constitue l'un des enjeux majeurs du roman. *La Quarantaine* met en scène un véritable espace polyglotte où coexistent et se croisent le français – langue du narrateur, langue de la culture coloniale mais aussi langue intime –, l'anglais administratif, l'hindi de Suryavati avec sa musicalité propre, et le créole mauricien, langue du quotidien, de la tendresse et de la mémoire familiale (Glissant 1990; Bernabé 1983). Contrairement à de nombreuses œuvres qui utilisent les langues étrangères comme ornements exotiques, Le Clézio inscrit ces idiomes dans la texture même du texte. Ils ne sont pas seulement cités: ils résonnent, ils imprègnent la phrase, ils modulent les rythmes, ils façonnent les perceptions (Le Clézio 1995). L'écriture de Le Clézio défend la thèse du vivre ensemble et des racines multiples. Son œuvre permet de rassembler les mémoires des différentes composantes de la population mauricienne pour esquisser une mémoire collective, seul gage de la constitution d'une véritable identité mauricienne. Contre «l'exil des mots» (Ridon 1995), l'auteur aspire, comme Rimbaud le voyant, à «trouver une langue» (Rimbaud 2007) qui soustrait les mots à la seule fonction de vecteur du savoir afin de dépasser le réel et ouvrir ainsi les portes du rêve.

Cette démarche rejoint la conception d'Édouard Glissant pour qui une langue «n'est jamais une totalité close», mais un «lieu de passage», un espace de circulation et de transformation (Glissant 1990). Le roman de Le Clézio devient ainsi un territoire linguistique où les langues se rencontrent sans se fondre, où la traduction demeure volontairement imparfaite, où les mots transportent leurs zones d'ombre, leurs mémoires blessées, leurs nuances intraduisibles.

Suryavati en est l'exemple le plus éclatant. Son français n'est pas une approximation du «bon français» colonial, ni un simple indice de

son altérité. Il constitue une langue à part entière, mêlée de respirations indiennes, de rythmes propres, de silences et de gestes. Ses phrases sont lentes, parfois brisées, mais toujours profondément habitées par son expérience du monde (Le Clézio 1995). Ce français métissé, loin d'être une déficience, devient un espace de création. Il traduit ce que Homi Bhabha appelle le «tiers-espace» du postcolonial, un lieu où les identités se recomposent et où l'hybridité devient force d'invention (Bhabha 1994).

Pour le narrateur, entrer dans la langue de Suryavati signifie accepter que sa propre langue soit traversée, transformée, dérangée par l'autre. Le métissage linguistique n'est donc pas une dilution ou une perte: il constitue, au contraire, une expansion du sens, un élargissement de la sensibilité et de la perception (Huggan 2001).

Le créole mauricien, quant à lui, apparaît comme une langue de mémoire et de filiation. Il relie le narrateur contemporain à son enfance, à sa mère, à une communauté invisible mais persistante (Bernabé 1983). En donnant au créole une place fondamentale dans l'économie narrative, Le Clézio opère un geste politique fort: il refuse la hiérarchie coloniale qui a longtemps dévalorisé ces langues; il les situe sur un pied d'égalité avec le français, en leur reconnaissant une dignité littéraire et symbolique (Glissant 1990; Le Clézio 1995).

Cet espace linguistique horizontal correspond à ce qu'Édouard Glissant appelait une «langue composite», ouverte, multiple, mouvante (Glissant 1990: 197). Le roman devient une sorte d'archipel linguistique où chaque idiome conserve sa singularité tout en entrant en relation avec les autres. Cette polyphonie subvertit les catégories coloniales: elle rend impossible la domination d'une seule langue, d'un seul monde, d'un seul point de vue. Elle fait vaciller les certitudes, ouvre un champ de possibles, rend visible la pluralité constitutive de toute société.

Enfin, ce métissage linguistique trouve son prolongement naturel dans la structure narrative elle-même. Le roman est bâti comme un palimpseste où s'entrelacent journaux intimes, voix narratives multiples, fragments de mémoire, chants, récits oraux et moments d'indicible (Le Clézio 1995). Cette structure polyphonique peut être éclairée par les travaux d'Alain Rabatel sur la «coénonciation» (Rabatel 2021): selon lui, le discours n'est jamais la parole solitaire d'un narrateur omniscient, mais un espace partagé où s'articulent des positions énonciatives diverses, souvent conflictuelles. Le Clézio met précisément en scène ce partage de la parole: le narrateur ne parle pas sur les personnages subalternes, il parle avec eux; il ouvre dans le texte des zones où leur voix peut se déployer.

Suryavati, les malades de la quarantaine, les exclus, les oubliés de l'histoire ont accès à un espace énonciatif réel, qui déstabilise les hiérarchies coloniales et redistribue l'autorité narrative. Ce partage de la parole constitue un geste éminemment politique: il inscrit l'altérité au cœur même du dispositif narratif, il montre que la littérature peut être un lieu de rééquilibrage symbolique. Pour

Le Clézio, l'altérité n'est pas un thème: elle est une forme, une respiration, une éthique. Elle devient la condition même de l'écriture, cette écriture ouverte qui ne cesse d'inventer un espace linguistique partagé (Thibault, Roussel-Gillet 2011; Glissant 1990).

5. Présence du réel: écriture, mémoire et renaissance

L'écriture de *Le Clézio* constitue avant tout un travail de présence, une tentative obstinée d'entrer au plus près du réel pour en saisir non l'essence abstraite, mais la vibration immédiate (Merleau-Ponty 1945). Dans *Désert* (Le Clézio 1980), le roman s'ouvre sur la caravane touarègue et la blancheur aveuglante du Sahara, où «le vent, le sable et la lumière semblaient former un seul corps» (Le Clézio 1980: 12), montrant que le désert n'est pas simple décor, mais instance active du récit. Le texte ne cherche pas à expliquer le monde, mais à le laisser apparaître, dans un mouvement phénoménologique qui rappelle l'émergence du visible décrite par Merleau-Ponty, où la perception est incarnée et sensorielle. Les phrases longues et ondulantes, les répétitions et les blancs typographiques instaurent un rythme de marche et de respiration, une oralité diffuse qui renvoie aux traditions poétiques du Sahara et à la puissance évocatrice des espaces premiers (Bachelard 1957). Lalla marche dans le texte comme dans le désert; le lecteur lit, mais aussi écoute, respire, ressent, dans une immersion sensorielle qui transforme la lecture en expérience de monde.

Dans *La Quarantaine* (1995), l'écriture adopte la forme d'un palimpseste, où voix multiples, temporalités et mémoires se superposent. Le narrateur contemporain explique: «Je cherche à reconstituer ce qui a été effacé, à retrouver les traces invisibles de ceux que l'histoire a oubliés» (Le Clézio 1995: 45). Cette fragmentation reflète la conception de Paul Ricœur (2000) de la mémoire comme processus discontinu, en tension constante entre fidélité et reconstruction. L'écriture devient un acte de réparation et de restitution: rendre parole aux malades de la quarantaine, aux travailleurs indiens, aux femmes et enfants disparus, reconnaître une origine plurielle marquée par l'altérité et le métissage, comme le souligne Édouard Glissant dans sa *Poétique du Divers* (1996).

Ce geste scriptural s'inscrit dans une éthique de l'attention et de la lenteur. À la modernité occidentale, fondée sur la vitesse et la maîtrise, Le Clézio oppose une poétique du fragile et du silencieux. L'œuvre de Le Clézio fait profondément sentir le sentiment d'un paradis perdu qui caractérise le réel ainsi que l'urgence d'un salut. Sa conception du monde est donc marquée par une profonde nostalgie des origines, d'une vie innocente et par l'horreur d'une civilisation destructrice des valeurs qui fondent l'Homme. Il s'agit, par conséquent, d'une représentation dichotomique qui naît d'une vision manichéenne du réel: d'un côté, la chaîne des éléments

caractérisant le bien, de l'autre, l'ensemble de ceux qui sont associés au mal. Le récit évolue ainsi selon toute une série d'oppositions: le bien et le mal, la nature et la civilisation, la vérité et le mensonge, les Indiens et les Européens, la luminosité et l'obscurité.

Dès les premières pages, l'auteur suggère que la chaîne du bien triomphera sur celle du mal; en effet, la tempête, qui incarne la Nature sauvage, détruit les classifications de la civilisation: «Les passagers de première se mêlaient aux immigrants, et dans le trouble de la tempête on ne distinguait plus les races ni les privilèges» (Le Clézio 1995: 63).

Le narrateur se présente comme un passant, un témoin sensible, engagé dans une relation vivante avec les lieux et les êtres, conformément aux réflexions de Michel de Certeau sur les pratiques ordinaires et la tactique de l'errance (de Certeau 1980). Dans *Désert*, Lalla apprend à percevoir le monde par le toucher, le souffle et la lumière: «Je sentais le sable glisser entre mes doigts, et je savais que marcher était comprendre le désert » (Le Clézio 1980: 58). La marche devient ainsi un acte d'attention et de relation au monde.

Le motif de la renaissance traverse les deux romans. Lalla renaît lorsqu'elle revient au désert avec son enfant, retrouvant la matrice originelle de son existence (*Le Clézio* 1980: 223). Léon, dans *La Quarantaine*, renaît par la reconnaissance de Suryavati comme source d'une identité nouvelle, non plus définie par la filiation coloniale mais par la relation et le métissage (Le Clézio 1995: 192). Sita, enfin, incarne une renaissance minimaliste mais puissante en tendant la main à Anna, geste qui illustre l'ouverture à l'autre et la reconstruction par le lien. Ces renaissances, toujours discrètes, rappellent la notion de «vulnérabilité active» développée par Judith Butler (2005), qui affirme que la subjectivité se construit à partir de la fragilité plutôt qu'en dépit d'elle. De ce point de vue, l'écriture leclézienne relève d'une éthique de l'énonciation: conformément à la perspective de Maingueneau, l'œuvre construit un *ethos* fondé sur l'attention, la sobriété, la disponibilité au monde. Le narrateur n'est jamais maître du récit; il se présente comme un passant, un témoin sensible, engagé dans une relation vivante avec les lieux et les êtres. Cet *ethos* d'humilité participe directement de la poétique du fragile évoquée plus haut et renouvelle le rapport entre littérature, subjectivité et monde vécu. Ainsi, *Désert* et *La Quarantaine* apparaissent comme les deux volets d'une même poétique du monde: une poétique de la relation, de l'ouverture, du métissage. À travers elles, Le Clézio nous invite à repenser notre manière d'exister, de parler, de marcher, de rencontrer l'autre. Dans un contexte contemporain marqué par les crises migratoires, écologiques et identitaires, ces œuvres demeurent d'une actualité brûlante: elles proposent une vision du monde où la diversité n'est pas un obstacle mais une richesse, où la langue devient un espace de partage, où le voyage constitue un chemin vers l'humain.

6. Conclusions

L'analyse des romans *Désert* (1980) et *La Quarantaine* (1995) montre que Le Clézio construit une véritable poétique du monde où le voyage, la mémoire et l'écriture sont indissociables. Ces deux œuvres constituent deux volets complémentaires d'une même entreprise littéraire: réinscrire l'humain dans l'épaisseur sensible du réel et dans la complexité des relations sociales et historiques (Merleau-Ponty 1945; Ricœur 2000). Le Clézio ne cherche pas à produire un récit linéaire ou fermé, ni à imposer une vision didactique du monde; il propose plutôt une écriture traversée par la mémoire, les voix anonymes et les paysages silencieux, une écriture qui se fait éthique en restituant la dignité des existences fragiles.

Dans *Désert*, cette poétique se manifeste par la marche de Lalla à travers le Sahara et par la déambulation à Marseille, où l'errance devient apprentissage, confrontation à la vulnérabilité et exploration du seuil ontologique de l'identité. La ville européenne, loin d'être un simple décor, est un «désert de pierre» qui ébranle les certitudes, oblige à la résistance et à la recomposition de soi, en écho à la «tactique de l'errance» décrite par Michel de Certeau (1980).

Dans *La Quarantaine*, le roman adopte la forme d'un palimpseste où s'entrecroisent temporalités et voix multiples. La reconstruction de la mémoire coloniale, l'attention portée aux corps vulnérables, la reconnaissance de Suryavati comme source d'une identité nouvelle et la restitution de la dignité des malades, des travailleurs indiens et des exclus, illustrent la capacité de l'écriture à créer un espace d'équité symbolique et d'hybridité culturelle (Glissant 1990; Bhabha 1994). La polyphonie linguistique – le français, le créole mauricien, l'hindi et l'anglais administratif – devient un moyen de subvertir les hiérarchies coloniales et d'inventer un «tiers-espace» où les identités se recomposent (Le Clézio 1995: 102; Bhabha 1994).

Ainsi, ces romans proposent une anthropologie poétique où l'humain se construit dans la relation et la mémoire plutôt que par la conquête ou la domination. Le voyage, l'écriture et le langage ne sont pas de simples instruments narratifs: ils deviennent des modes d'existence, des pratiques éthiques qui permettent de repenser notre manière d'habiter le monde (Maingueneau 1999; Butler 2004). La renaissance des personnages – qu'il s'agisse de Lalla, de Léon ou de Sita – est toujours discrète, non spectaculaire, et prend la forme de gestes simples mais porteurs de sens: boire à une source, marcher, ouvrir les yeux, tendre la main à l'autre (Le Clézio 1980: 223; 1995: 192). Ces gestes incarnent ce que Judith Butler nomme la «vulnérabilité active»: se reconstruire à partir de la fragilité plutôt qu'en dépit d'elle (Butler 2004: 31)

Enfin, l'œuvre de Le Clézio insiste sur l'importance du partage, de la relation et de l'attention au monde. La littérature devient un espace d'hospitalité, où les voix et les mémoires des oubliés se déploient, où les frontières entre cultures et langues s'ouvrent, où le voyage n'est pas simple déplacement mais transformation intérieure. À l'heure actuelle, marquée

par les migrations, les tensions identitaires et les crises écologiques, cette poétique du monde demeure d'une pertinence exceptionnelle, rappelant que la diversité, loin d'être un obstacle, constitue une richesse et une chance pour repenser le «vivre ensemble» (Glissant 1990; Ricœur 2000).

En définitive, *Désert* et *La Quarantaine* ne se contentent pas de raconter des histoires: ils construisent un espace de relation et d'attention, un lieu où le récit devient chemin, la mémoire source et le monde, dans sa diversité, une occasion d'ouverture et de renaissance. Le Clézio nous invite ainsi à percevoir la littérature non comme un instrument de domination ou de contrôle, mais comme un moyen de réapprendre à habiter la Terre et à écouter l'autre (Bachelard 1957; Le Clézio 1980; 1995).

Références bibliographiques

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bernabé, Jean. *Écrits creoles*. Paris: L'Harmattan, 1983.
- Butler, Judith. *Vie précaire: les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Traduit par Jérôme Rosanvallon & Jérôme Vidal. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1980.
- De Cortanze, Gérard. J. M. G. *Le Clézio: le nomade immobile*. Paris: Éditions Du Chêne, 1999.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Payot, 1954.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1963.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- Fumaroli, Marc. *L'éloquence de la lecture*. Paris: Fayard, 2004.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Le Procès-verbal*. Paris: Gallimard, 1963.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Désert*. Paris: Gallimard, 1980.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *La Quarantaine*. Paris: Gallimard, 1995.
- M'bassi Atéba, Raymond. «Articuler le local au global: Le Clézio et la coexistence des savoirs culturels». *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, 3–4, 2011. 137–152.
- Maingueneau, Dominique. *Analyse du discours et théorie de l'énonciation*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Martinelli Lorella. «Topographie et mimétisme linguistique dans *Désert* et *La Quarantaine* de Jean-Marie Gustave Le Clézio». In: Emanuela, Ettore, Lorella, Martinelli (éds). *Corpi, soglie e frontiere*. Lanciano: Carabba, 2016. 77–93.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Moirand, Sophie. *Analyse interactionnelle du discours*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Rabatel Alain. *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2021.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- Ridon Jean-Xavier. *Henri Michaud, J. M. G. Le Clézio. L'exil des mots*. Paris: Kimé, 1995.
- Roussel-Gillet, Isabelle. *J. M. G. Le Clézio, l'œuvre féconde: certitudes, pays et musées imaginaires*. Caen: Passages, 2011.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Clézio ou l'écriture du monde*. Paris: Gallimard, 1995.
- Thibault, Bruno, J.-M. G. *Le Clézio et la métaphore exotique*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Thibault, Philippe et Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- White, Kenneth. *Poetics of the Earth*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982.

Лорела Мартинели

*Геојоеџика дискурса: љросџори и линџвисџџичка хибридностџ
у Пустџињи и Каранџину Жан-Марија Гисџава Ле Клезиоа*

Резиме

Овај чланак анализира начин на који *Пусџиња* (*Désert*, 1980) и *Каранџин* (*La Quarantaine*, 1995) Ж.-М. Г. Ле Клезиоа обликују *геојоеџику* засновану на кретању, алтераритету и мешовитости. Првобитни простори – сахарска пустиња и Индијски океан – функционишу као симболичке матрице које обликују субјективност ликова и одређују њихов однос према свету. Путовање постаје иницијацијска структура у којој лутање, прагови и прелази отварају пут унутрашњој трансформацији.

Језик, схваћен као простор односа, отпора и хибридизације, има средишњу улогу: језичка полифонија, креолски, „мешани“ француски и разноврсне усмености субвертирају колонијалне хијерархије и отварају трећи простор гостопримства. Критика колонијализма развија се у детаљима свакодневице, у микро-моћима и дељеној рањивости.

Најзад, писање Ле Клезиоа, обележено етиком пажње, спорости и крхкости, чини књижевност простором гостопримства у којем се сећање, пејзаж и субалтерни гласови изнова обликују.

Кључне речи: алтеритет, мешовитост / метисање, иницијацијско путовање, језичка полифонија, постколонијализам, етика крхког, сећање

Примљено: 6. 11. 2025.

Прихваћено: 16. 4. 2026.

Аднан ХАСАНОВИЋ
Амела ЛУКАЧ ЗОРАНИЋ
ПРАТОВА ИРСКА:
ИЗМЕЂУ ДРУГОСТИ И МИТА

adnhas1@yahoo.com
a.zoranic@uninp.edu.rs

Универзитет у Новом Пазару

Апстракт: Рад анализира албум *Келџи*, аутора Хуга Прата, кроз теоријски оквир оријентализма Едварда Саида, семиологију мита Ролана Барта и теорију стрипа Скота Маклауда, с особитим фокусом на двије епизоде, *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* и *Сан зимској јутра*. Полази се од претпоставке да Прат конструира Ирску и келтску Британију као унутрашњи европски Оријент – митологизирани простор *друјости* кроз који модерна Европа артикулира властите политичке и културне анксиозности. У епизоди *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* ирска револуционарна политика одсликана је кроз митску симболику. Мојра О’Данан, познатија и као Банши, и ирска харфа дјелују као Бартови митски означитељи који натурализирају политичко насиље и херојску жртву. Разоткривање фабриковане издаје и произведеног мучеништва показује начин на који националистичка идеологија догађаје претвара у безвременске моралне наративе, што одговара Бартовој дефиницији мита као „деполитизираниг говора“. Епизода *Сан зимској јутра* радикализира ову логику приказујући Први свјетски рат као митски сукоб између келтско-артуријанских и германских космологија. Спајањем подморница и магије Прат илустрира Саидов концепт „имагинарне географије“, у којем се културни простори производе кроз симболичке опозиције, прије неголи кроз емпиријску стварност. Примјеном Маклаудових појмова, попут *затварања* (*closure*) и пријелаза између кадрова, рад показује како сâм медиј стрипа омогућава метаморфозу историје у мит, производећи специфично визуелни облик оријенталистичког наратива унутар Европе.

Кључне ријечи: Малтезе, Прат, Келти, Саид, оријентализам, Барт, митологије, Маклауд, Ирска, репрезентација

Увод

У овом раду настоји се дати допринос истраживању једног облика оријентализма у Ирској кроз двије епизоде стрип аутора Хуга Прата (Hugo Pratt). Наиме, ради се о епизодама *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* (*Concert en O mineur pour harpe et nitroglycérine*) и *Сан зимској јутра* (*Songe d’un matin d’hiver*) објављене 1971. у склопу албума *Келџи*, епизодама које су једине у просторном смислу смјештене на тлу Ирске и Британије. Поред поменутог ал-

бума, корпус саге *Корѝо Малѝезе (Corto Maltese)* чини још једанаест албума, с тим што неки од њих, као што је то уосталом случај и са предметним албумом, садрже и по неколико краћих и фрагментираних, наизглед неповезаних али идејно блиских епизода.

Опус дјела италијанског стрип аутора Хуга Прата по својој изнимно богатој слојевитости надалеко надилази стрип као такав. Од своје појаве, у првој свесци *Балада о сланом мору (Una ballata del mare salato)* 1967. године, Малтежанин се брзо издигао на разину култ-ног културолошког феномена, да би се отварање изложбе његовом аутору, Венецијанцу и свјетском путнику Хугу Прату, у државном музеју Гранд Пале (Grand Palais) у Паризу 1986. године, сматрало почетном тачком институционалне легитимације девете умјетности, а што је један од можда најзначајнијих доприноса његове умјетности глобалној култури (Ptifo 2023: 159). У прилог изузетној особености овог стрип серијала иде и податак да је свезак *Балада о сланом мору* доспјео на 62. мјесто листе стотину најутјецајнијих књижевних дјела 20. вијека, коју је 1999. године објавио француски *Монд (Le Monde)*.¹

Албум *Келѝи (Les Celtiques)*, 1971) представља јединствени визуални и наративни израз у којем је дат историјски материјал европског Првог свјетског рата у симбиози с митолошким регистром келтске, артуријанске и германске традиције, стварајући на тај начин *инѝраевројски Оријенѝ*, замишљени, митологизирани простор *друѝосѝи* унутар саме Европе. Један је од наративно и теоријски најпогоднијих сегмената серијала *Корѝо Малѝезе* за разматрање појма *Оријенѝа* као имагинарне конструкције унутар европског културног поља. Иако наизглед удаљен од класичних геополитичких простора *оријенѝализације* (Блиски исток, Сјеверна Африка, Азија и сл.), албум *Келѝи* показује да логика оријенталистичке репрезентације, односно логика креирања *Друѝоѝ*, и архивирања културног знања кроз мит, ритуал и симбол, те идеолошког форматирања наратива, није нужно везана за конкретни географски Исток већ за структуралне процесе репрезентације.

Структуру албума чини шест епизода² које повезују Венецију, Ирску, Корнвол, Стоунхенџ, бојно поље Соме и атлантски сјевер. Тај просторни континуитет, наизглед фрагментаран, производи *евројски имаинарни Оријенѝ*, простор који није означен егзотичном географијом, али јесте егзотичан у симболичком смислу. Свијет Келта, његови митови, ритуали, музика (харфа), фолклорна онтологија (Банши, артуријански мотиви) и ослободилачки покрети (ИРА, Шин Фејн) могу се читати као унутрашњи *Оријенѝ* – простор који Европа види као свој идентитетски *Друѝи*. У прилог таквом виђењу

1 https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/15/ecrivains-et-choix-sentimentaux_3570170_1819218.html > 26. 12. 2025.

2 Слиједимо издања београдске издавачке куће *Darkwood*.

простора говори оно што Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha) дефинише као „трећи простор“,³ мјесто гдје се културни идентитет преговара кроз хибридноћ, а не кроз фиксну опозицију (Bhabha 1994: 37), или пак, како Деклан Киберд (Declan Kiberd) тврди, сама Ирска је хисторијски „измишљена“ кроз колонијалне наративе који осцилирају између примитивизма и духовне аутентичности (Kiberd 1995: 6).

Теоријски и методолошки приступ

Да би се прикладно разумио статус европског мита у поменутиим епизодама, потребно је нашу анализу смјестити унутар Саидовог (Edward Said) концепта *оријентализма* као дискурзивног механизма производње другости, Бартове (Roland Barthes) семиологије мита као система који натурализира хисторијске конструкте, те Маклаудовог (Scott McCloud) разумијевања стриповног језика као медија који конституира значење кроз визуелне и секвенцијалне стратегије.

Комбинација ова три методолошка инструмента омогућава истодобно читање садржаја (теме, наративне стратегије), форме (*mise-en-page, closure, gutter*, иконизација и др.) и идеолошког ефекта (начина на који стрип производи значење које учвршћује или руши хегемонијске наративе).

Кључне методолошке претпоставке

Едвард Саид у свом, за постколонијалне студије квинтесенцијалном дјелу *Orientalism* (1978), прецизно наглашава да Оријент није мјесто, већ позиција у дискурсу. Оријент није само географија већ и епистемолошки модул разликовања између Оријента и (углавном) Оксидентата, а који производи *Друјои*⁴ (Said 1978: 2). Ова дистинкција функционише као епистемолошки модел који се може лоцирати и унутар саме Европе. Пратов европски *Оријент* (односно Келти, то јест Ирци) у овим епизодама треба читати као такву позицију – унутарњу маргину која омогућава контраст и легитимацију центрима моћи. У албуму *Келџи* Прат тематизира Европу као својеврсну плуралну културну маргину – Ирску, келтски сјевер, Корнвол, митски Атлантук – и унутрашње *Оријент*е европске имагинације.

Саид такођер истиче да је *оријентализам* начин Запада да оствари доминацију, преструктурирање и држање под влашћу

3 “Third Space” (Bhabha 1994: 37).

4 „Оријентализам је стил мишљења заснован на онтолошкој и епистемолошкој разлици између ‘Оријента’ и (углавном) ‘Запада’ – “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’” (Said 1978: 2; пријеводи свих навода, појмова, наслова коришћених дјела и сл. са енглеског језика, дјело су аутора).

Оријента⁵ (Said 1978: 3). Сходно томе, у албуму *Келџи* управо се кроз мит, фолклор и ритуалне наративе види како европске силе (британска империјална власт у Ирској, њемачки милитаризам на Атлантику) покушавају доминирати имагинаријем који им је исто-времено близак и стран.

Бартов концепт мита додатно расвјетљава начине на које се у албуму историјски елементи трансформирају у симболичке наративе. Он дефинира мит као облик секундарног значења који натурализира идеологију запажајући да је то „врста говора“, „систем комуникације“, односно порука,⁶ да би убрзо потом закључио како је задатак мита заправо подарити историјској намјери природно оправдање: „Мит има задатак да историјској намери да природно оправдање“;⁷ „Семиологија нас је научила да мит има задатак да историјској намјери да природно оправдање и учини да случајност изгледа вјечна“⁸ (Barthes 1972: 107, 142). Бартов појам мита дјелује као идеолошка операција: помаже нам увидјети како наративи из албума натурализирају политике кроз „други ред“ значења (трансформација историјског у „природно“). У албуму *Келџи* мит функционише управо на тај начин. Политички сукоби (ИРА vs. британска власт), националне трауме (издаја, херојство), зимски солстициј и келтске легенде попримају „природну“ форму кроз структуре мита; међутим, задржавају своју идеолошку функцију.

Маклаудов теоријски апарат помаже нам да се ови процеси анализирају и на нивоу графичко-наративне економије. У својој студији о одликама и механизмима стрипа Маклауд објашњава да стрип функционише кроз интеракцију визуелног и наративног кода, гдје један од стриповних механизма, *затварање (closure)*, ствара значење: „Стрип је моносензорни медиј. Ослања се на затварање како би створио осјећај кретања, времена и нарације“⁹ (McCloud 1993: 67). Маклауд указује на архитектурално значење стрипа као медија, гдје анализа стриповних механизма попут секвенцирања, затварања (*closure*), празнине (*gutter*) и иконизације, и сл., помаже у разумијевању начина на које се у празнинама између кадрова производе пресецања мита и повијести. До сличног закључка долази и Тијери

5 „[...] западни стил за доминацију, реструктурирање и стицање власти над Оријентом“ – “[...] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said 1978: 3).

6 „Мит је врста говора [...] то је систем комуникације, порука“ – “Myth is a type of speech [...] it is a system of communication, a message” (Barthes 1972: 107).

7 “Myth has the task of giving an historical intention a natural justification” (Barthes 1972: 107).

8 “Semiology has taught us that myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal” (Barthes 1972: 142).

9 “Comics is a mono-sensory medium. It relies on closure to generate a sense of motion, time, and narrative” (McCloud 1993: 67).

Гроенстин (Thiery Groensteen) када наглашава релациону мрежу панела („артрологија“), кроз коју се значење појављује на цијелој страници, а не унутар изолованих слика (Groensteen 2007: 21).

Слично томе, Чарлс Хетфилд (Charles Hatfield) истиче, у стриповима, инхерентну напетост између ријечи и слике, која омогућава идеолошку двосмисленост и мноштво значења (Hatfield 2005: 36). У албуму *Келџи* Прат управо у празнинама између кадрова обликује контакте између историјског и митског, стварног и фантастичног.

Концерџи у О-молу за харфу и ниџроџлицерин

Епизода *Концерџи у О-молу за харфу и ниџроџлицерин* смјештена је у ратни Даблин и руралну Ирску, гдје се одвија политичко-митски наратив из перспективе Шин Фејна и ИРА-е (Ирске републиканске армије). У овој епизоди Прат Саидов колонијални дискурс смјешта унутар Европе. Ирска је представљена као алтеритет британске рационалне модерности, као унутрашњи европски Оријент, односно лиминални териториј који Британска империја представља структурама веома сличним онима на које Саид указује. Саид наглашава да *оријентализам* није чисто географски или политички, већ епистемолошки концепт, који уноси геополитичку свијест у текстове¹⁰ (Said 1978: 12). Епизода приказује како британска империјална администрација конструише Ирску као политички проблем и културну аномалију, што се уклапа у Саидову тезу да оријенталистички дискурс функционише и у односу према интерним европским маргинама.

Прат тако показује да процеси оријентализације не захтијевају неевропског *Друџоџ* – довољно је да постоји унутрашња периферија, чији митови, фолклор и политичка побуна постају материјал за дискурзивно дисциплинирање. Ирска у епизоди *Концерџи у О-молу за харфу и ниџроџлицерин* дјелује као колонизирани простор који је подједнако егзотичан и пријетећи – веома налик Саидовом концепту *Оријентџа* као мјеста „страха и фасцинације“¹¹ (Said 1978: 59).

Саидова је тврдња да је оријентализам систем моћи примјенљив и тамо гдје је *Друџи* сасвим близу: „[...] Европска култура је добила на снази и идентитету тако што се супротставила Оријенту као својеврсни сурогат, па чак и подземни ја“¹² (Said 1978: 3). У контексту нашег истраживања ова Саидова мисао је особито релевантна. Ирска у епизоди функционише као *џодремно ја* (курзив аутора) бри-

10 “Orientalism is not a mere political subject matter or field [...] it is rather a distribution of geopolitical awareness into text” (Said 1978: 12).

11 “[...] fear and a kind of awe” (Said 1978: 59).

12 “European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self” (Said 1978: 3).

танског империја – пријетња која је истовремено културно сродна и потпуно другачија. То нас наводи на закључак да је ова епизода изузетно погодна за примјену Саидове концепције јер се механизми оријентализације појављују у трансформираном облику: Прат претумачава логику *друјосџи* унутар саме Европе – у ирско-британски колонијални однос. Саид наглашава да је империјални дискурс „западни стил за доминацију, реструктурирање и власт над Оријентом“ (Said 1978: 3).¹³ У том смислу, премда се Ирска географски налази на Западу, унутар британског имагинарија она дјелује као интерни *Оријент*, односно као простор побуне, примитивизма, митске сентименталности, политичке ирационалности. Прат управо ту двоструку позицију користи као наративни кључ.

У епизоди *Концерџи у О-молу за харфу и ниџроџилицерин* политичка борба Шин Фејна и ИРА-е означена је заправо као борба против империјалне хегемоније, но, са друге стране, и као „пријетња“ коју британски наратив жели дисциплинирати. Прат користи ирско-британски однос управо као поље такве „дистрибуције“, гдје Саидов концепт наратива моћи помаже да се види како британска администрација, оличена у утврди Даблин касл (Dublin Castle) фабрикује ирску побуну као патолошку и инфантилну, али и као *локус* моћи који наративно производи ирски национализам као „забуђену емоционалност“ и „опасну мистификацију“. То је одраз Саидове анализе у којој Запад „ствара Оријент политички, социолошки, идеолошки, научно и маштовито“ (Said 1978: 6),¹⁴ да би мало касније закључио: „Оријенталац је ирационалан, изопачен, дјетињаст, 'другачији'; стога је Европљанин рационалан, доблестан, зрео, 'нормалан'“ (Said 1978: 40).¹⁵ Прат преокреће перспективу и деконструира овај дискурс: британска рационалност није представљена као стабилна, већ као морално упитна док ирска наводна „ирационалност“ добија политичку и етичку димензију кроз борбу за слободу и издају.

Након буне 1916. нестало је слоге међу побуњеницима и само је Пет Финикен, пријатељ Корта Малтезеа, знао да их окупи: „[...]“¹⁶

13 “[...] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said 1978: 3).

14 “[...] fabricates the Orient politically, sociologically, ideologically, scientifically, and imaginatively” (Said 1978: 6).

15 “The Oriental is irrational, depraved, childlike, 'different'; thus the European is rational, virtuous, mature, 'normal'” (Said 1978: 40).

16 Поједини сегменти текста карактеризирани су учесталијом употребом трију или више тачака, што произлази из чињенице да је ријеч о наводима изравно преузетим из изворног стрип-албума. У тим случајевима елипсе не функционирају као стандардна ортографска ознака за изостављени дио текста, већ као графичко-семиотички индикатор прекида, застоја или оклијевања у говору ликова, у складу с наративним и стилским конвенцијама стрипа као медија. Управо из тог разлога није примијењена уобичајена уредничка ознака за елидирани текст, будући да би таква интервенција нарушила изворну семантичку и дискурзивну функцију навода.

једино је Пет Финикен умео да их уједини и пуком бунту улије револуционарну свест. Његова смрт нас је још више ујединила“ (Прат 2019: 71). Препреденост и моралну упитност британске администрације најбоље одсликавају ријечи заповједника Даблин касла, пуковника Кинга, у сцени разоткривања мајора О’Солована, двоструког агента у редовима добровољаца:

Да, сумњао сам у тебе, па сам ти дао лажну информацију... И тако су твоји другови пали у клопку... Твој пријатељ Тим Бренан већ је био погубљен овде... Тајно... (Прат 2018: 79).

Да би мало ниже најавио и наставак тајне замисли:

То је био мајор О’Солован... Али и издајник... Или је можда... у овом случају тачније назвати га агентом Ирске револуционарне армије који се храбро убацио међу нас... Јунак... Шин Фејна! (Прат 2018: 79).

Мојра О’Данан, алијас Банши,¹⁷ именом већ призива келтску митолошку жену која наговјештава смрт. Она дјелује као репрезентација типа који се у колонијалном дискурсу препознаје као национална алегорија и, истодобно, као митолошко биће.

Зар име Банши у Ирској не доноси несрећу? Да... Банши су вештице злосутнице... Онима који их сретну, нарочито ако се нађу на мосту преко неке бујице... (Прат 2018: 75).

Бартова дефиниција мита као трансформације историјског у природно овдје је пресудна: „Мит је врста говора [...] Оно што он ради јесте да трансформише историју у природу“ (Barthes 1972: 129).¹⁸ Барт би Мојру одредио као митолошку фигуру другог реда, јер у њој политика (револуција, герила, саботажа) и мит (Банши) постају једно те исто. Мојра је двоструко кодирана: као политичка предметност, будући да је чланица републиканске мреже побуњеника, а с друге стране, и као митолошки ентитет – Банши.

Ова двострукост омогућава аналитичку примјену Бартове семиотике мита. Барт мит одређује и као *врсту говора одабрану историјом*,¹⁹ те описује како историјски контингентне праксе, када се претворе у мит, попримају карактер „природности“. Мојра је управо такав примјер. Ирска побуна, крв, отпор, жртва и жал кодирани су у једној фигури, којој се приписује аура неизбјежног, архетипског. У овој епизоди, лик Мојре О’Данан, Ирскиње, удовице и харфист-

17 *Banshee* (od ban – [bean] – жена и shee [sí/sídhe] – вила, дух) је женски, вилински и натприродни дух из ирске митологије, који својим нарицањем наговјештава смрт, али је не изазива. (“Woman of the fairies” supernatural being in Irish and other Celtic folklore whose mournful... lamentation... was believed to foretell the death of a member of the family”; извор: <https://www.britannica.com/topic/banshee> > 25. 12. 2025.)

18 “Myth is a type of speech. [...] What it does is to transform history into nature” (Barthes 1972: 129).

19 “[...] a type of speech chosen by history” (Barthes 1972: 110).

киње, опремљене фолклорним атрибутима (харфа, ритуални нара- тиви, предоџба Банши), представља управо тај процес натурализи- ране конструкције, натурализације, гдје мит преузима политичку функцију и прикрива историјске комплексности. Мојра као Банши функционише као Бартов мит. Њена симболичка функција пре- узима примат над индивидуалном психологијом. Она је производ културне семиотике који легитимизира националистичку жртву, а њен статус *друјосџи* омогућава политичку инструментализацију.

Барт ово објашњава тврдњом да мит није дефиниран предметом своје поруке, већ начином на који своју поруку изговара:

Мит није дефиниран објектом своје поруке, већ начином на који изго- вара ту поруку: постоје формална ограничења мита, не постоје „супстан- цијална“. [...] Сваки објект на свијету може пријећи из затвореног, тихог постојања у усмено стање, отворено за присвајање од стране друштва, јер не постоји закон, био природан или не, који забрањује разговор о стварима (Barthes 1972: 107).²⁰

Примијењено на Мојру, није битно да ли је Банши историјски конструктор, него то да је ефикасна као знак.

Мојра одбија напустити свој ритуални простор – као митолошка фигура не може пријећи у Кортов свијет.

Зовем се Банши, сећаш се... Ја носим несрећу... Донела сам је двојници људи које сам волела... Не смем да ризикујем с тобом... Осим тога, Ирској смо још сви потребни. Збогом, Корто... (Прат 2018: 84).

То је суштинско за Саидов кључ: митски *Ирски Оријент* остаје *друјосџи* чак и када добија политичку самосвијест.

Харфа и нитроглицерин из наслова су контрапункт и семи- отичка супротност која прецизно одсликава иконографију сукоба. Као симбол Ирске, харфа у себи носи вишеструке слојеве значења. Она је национални симбол, културна матрица, знак континуитета, културног идентитета, и има двоструку семиотичку функцију, како културну тако и политичку.

Слушај... као да је музика... иста коју је чуо и бард чаробњак Мерлин кад је с вилом Морганом дошао да потражи зачарани мач... А та је музика надахнула и Фина, вођу Фијане, да направи харфу... То ветар хуји из- међу ребара оног китовог костура... Видиш... како те кости подсећају на харфу... ирску харфу... Ирску (Прат 2018: 84).

20 “Myth is not defined by the object of its message, but by the way in which it utters this message: there are formal limits to myth, there are no ‘substantial’ ones. [...] Every object in the world can pass from a closed, silent existence to an oral state, open to appropriation by society, for there is no law, whether natural or not, which forbids talking about things” (Barthes 1972: 107).

Бартова анализа објекта који постаје мит кроз „неисцрпну сигнификацију“ (Barthes 1979: 5), може се аналогно примијенити и у нашем случају, конкретно на ове ријечи Мојре, илићи Банши, на крају епизоде, у својеврсном емотивном растројству, кад се слама пред Кортом пред његов одлазак, након, чини се, губитка свега и свих који су нешто значили у њеном животу, и гдје харфа постаје симбол стабилног националног идентитета – али у контексту епизоде њена „неисцрпност“ омогућава да постане инструмент манипулације херојством.

Прат харфу приказује визуелно „чистом“, најприје на почетку епизоде насликану на зиду, што се може тумачити Маклаудовом категоријом „иконичне апстракције“ која подразумева слику огољену до суштине, што заузврат интензивира њено значење: „Свођењем слике на њено суштинско 'значење', умјетник може појачати то значење на начин на који реалистична умјетност не може“ (McCloud 1993: 30).²¹ Харфа, насликана златном бојом, изнад које је такођер златним словима написано *Шин Фејн (Ми сами)*, прикладно смјештена на зиду поред потјернице Патрика Пета Финикена, ујединитеља и националног хероја ирске борбе – тако дјелује као симбол есенције ирског идентитета. У прилог суптилној омни-присутности харфе у епизоди свједочи и топоним из разговора војника помоћних одреда у борним колима, такођер на самом почетку: „Вози према капији Харп мјуз, Макри“ (Прат 2018: 66).

С друге стране, нитроглицерин је контрапункт, материјално средство и инструмент деструкције, који дестабилизира сентиментални наратив и претвара га у симбол политичке, али и животне нестабилности. Епизода се и отвара нападом ручним бомбама на британска борна кола, да би доцније, при крају епизоде, сâм Корто подметнуо динамит у Даблинску утврду, на тај начин осветивши своје пријатеље.

Маклаудово опажање да визуелни елементи у стрипу могу „уздигнути апстрактне концепте кроз иконичко представљање“ (McCloud 1993: 28),²² помаже нам разумјети како Прат визуелно уоквирује харфу и експлозив као супротстављене иконичке ентитете. Оба симбола су у истом кадру у расплету, гдје се као посљедица експлозије динамита који је Корто поставио, виде дим и комади утврде који лете у зрак, а у центру кадра застава империјалне власти: на зеленој подлози у горњем десном углу је британска застава, а до ње круна и испод ње златна харфа (Прат 2018: 80). У Бартовом смислу, оба објекта прелазе из денотативног у конотативни режим, и постају митолошки знаци. Харфа као знак, симбол културе, а експло-

21 “By *stripping down* an image to its essential ‘meaning’, an artist can *amplify* that meaning in a way that realistic art *can’t*” (McCloud 1993: 30).

22 “[...] elevate abstract concepts through iconic representation” (McCloud 1993: 28).

жив знак, симбол револуције. Њихова коегзистенција у наслову епизоде и у кадру рушења злогласне утврде, већ сугерира Бартову идеју двоструке артикулације мита.

Маклаудов појам иконизације помаже нам разумјети опозицију, иконографију сукоба и семиотичку супротност харфе и нитроглицерина. Харфа подразумијева естетику, идентитет, и континуитет, како је то и Банши срочила:

А та је музика надахнула и Фина, вођу Фијане, да направи харфу... То ветар хуји између ребара оног китовог костура... Видиш... како те кости подсећају на харфу... ирску харфу... Ирску (Прат 2018: 84),

док нитроглицерин симболизира деструкцију, политику и насиље. У Бартовом кључу ово можемо тумачити својеврсном формом митолошке читљивости, гдје се сложене политичке реалности своде на бинарну опозицију симбола.

Пратова композиција кадрова користи снажан контраст између харфе (симбола културе) и нитроглицерина (симбола деструкције). Маклауд истиче:

Иконична апстракција омогућава читаоцу да се директније идентификује с ликовима и ситуацијама²³ (McCloud 1993: 36).

Харфа, као иконични симбол, прелази из репрезентације у чисту идеју и политику претвара у емоционални мит.

Прат експлицитно раскринкава начин на који револуционарни покрети стварају наративе херојства и мучеништва. У својој расправи *Култура и империјализам (Culture and Imperialism, 1993)* Саид истиче да су наративи нација,²⁴ „приче испричане у интересу моћи, а не истине“ (Said 1993: xiii).²⁵ У овој епизоди управо то и видимо: „издаја“ се производи наративно, а не фактички. Херој се конструира као политички артефакт и наративни апарат замјењује истину. Прат ово драматизира открићем „издајника“ који је исконструиран да би послужио као симбол уједињења. Мит не ствара заједница спонтано, он се производи у констелацији политичке потребе. У епизоди *Концерт у О-молу за харфу и нитроглицерин*, процес стварања мита за политичке и националне потребе најбоље оживљава брат Пета Финикена, Шон, у сљедећем наводу:

Прави издајник у целом том случају био је мој брат Пет Финикен... Лично сам ја открио његову везу са енглеским пуковником Кингом... И упозорио сам нашег агента О’Солована, који се био убацио у заповедништво

23 “Iconic abstraction allows the reader to identify with characters and situations more directly” (McCloud 1993: 36).

24 “[...] nations themselves are narrations. The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them” (Said 1993: xiii).

25 “[...] stories told in the interest of power, not truth” (Said 1993: xiii).

енглеских помоћних одреда у Даблинском замку... [Корто:] Просто не могу да поверујем у такво нешто... Не схватам! Пет Финикен се увек борио против Енглеза... Веровао је... у Ирску републику. [Шон:]... Још више је веровао у енглеско злато. Он је омогућио хапшење и стрељање свих вођа револуције који су учествовали у Ускршњој побуни 1916. и успели да умакну... Али за све револуционарне групе Пет је представљао националног јунака... оличење борбе против енглеске круне... Да се икада сазнало да је издајник... читав наш ослободилачки покрет би пропао... Нисмо смели да изневеримо жртве свог народа... Дакле... Одлучисмо да га уклонимо тако да изгледа као да су га стрељали Енглези... Укратко, од једног издајника створили смо... националног мученика... Прави јунак је он... О' Солован, али то нико никад не сме да сазна (Прат 2018: 82).

Епизода разграђује механизме политичке инструментализације херојства. Јунак који се сматрао издајником заправо је жртвени пијун у процесу производње народне митологије:

Ирски народ и Шин Фејн морају имати неког мученика... Некога ко ће бити пример за наставак борбе до потпуног ослобођења... Лик Пета Финикена мора да остане нетакнут... За историју, он ће бити наш јунак... (Прат 2018: 83).

Бартовом терминологијом, овај навод тумачимо кроз функцију мита да „укида сложеност људских дјела“:

Мит не пориче ствари, напротив, његова функција је да говори о њима; једноставно, он их прочишћава, чини их невиним, даје им природно и вјечно оправдање, даје им јасноћу која није јасноћа објашњења већ изјаве чињенице. [...] Прелазећи из историје у природу, мит дјелује економски: укида сложеност људских дјела, даје им једноставност суштине, укида сву дијалектику, свако враћање изван онога што је непосредно видљиво, организира свијет који је без протурјечности јер је без дубине, свијет широм отворен и ваља се у очигледном, успоставља блажену јасноћу: ствари изгледају као да нешто значе саме по себи (Barthes 1972: 143).²⁶

Прат враћа комплексност у наратив: политички мученик није есенција, он је конструкција. Подсјетимо како Тери Иглтон (Terry Eagleton) примјећује да се ирски национализам неријетко ослањао на естетизацију патње и жртве као централних културних наратива (Eagleton 1996: 34).

²⁶ “Myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and eternal justification, it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact. [...] In passing from history to nature, myth acts economically: it abolishes the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essences, it does away with all dialectics, with any going back beyond what is immediately visible, it organizes a world which is without contradictions because it is without depth, a world wide open and wallowing in the evident, it establishes a blissful clarity: things appear to mean something by themselves” (Barthes 1972: 143).

Кључни наративни обрат – откривање да је херој заправо политички конструкт инструментализиран да постане мученик – артикулира Бартову лекцију о натурализацији идеологије. Херој није историјски појединац, већ знак. Барт ову мисао артикулише тврђом да мит претвара историју у природу, и притом му у томе помаже његова разрада у други ред, у други степен.

Повјерен му је задатак да „прекрије“ интенционални концепт, мит се у језику не сусреће ни са чим осим с издајом, јер језик може избрисати концепт само ако га сакрије, или га разоткрити ако га формулише. Разрада семиолошког система другог реда омогућит ће миту да избјегне ову дилему: присиљен да или открије или ликвидира концепт, он ће га *најшурализирајти*. Овдје долазимо до самог принципа мита: он трансформише историју у природу. Сада разумијемо зашто, у очима *појрошача мити*, намјера, адхоминација концепта може остати очигледна, а да се притом не чини да је заинтересована за ту ствар: оно што узрокује изговарање митског говора је савршено експлицитно, али се одмах замрзава у нешто природно; не чита се као мотив, већ као разлог²⁷ (Barthes 1972: 128).

Управо то се и одвија у епизоди *Концерт у О-молу за харфу и нијролицерин*: политичке стратегије Шин Фејна постају „природни“, митски механизми жртве и части, а што је, пак, у равни са тврђом Деклана Киберда да се ирски идентитет неријетко конструише кроз симболичке фигуре отпора, а не кроз историјску сложеност (Kiberd 1995: 12).

Бартов увид да мит *йразни реалност од њене хисторије*²⁸ посебно је релевантан за сцену у којој се открива да је „издајник“ заправо исконструирани симбол за републиканске потребе. Барт указује да мит не пориче ствари, већ их прочишћава и чини их неисквареним (Barthes 1972: 143).

Мит не пориче ствари, напротив, његова је функција да говори о њима; једноставно, он их прочишћава, чини их неисквареним, даје им природно и вјечно оправдање, даје им јасноћу која није јасноћа објашњења већ изјаве чињенице²⁹ (Barthes 1972: 143).

27 “Entrusted with ‘glossing over’ an intentional concept, myth encounters nothing but betrayal in language, for language can only obliterate the concept if it hides it, or unmask it if it formulates it. The elaboration of a second-order semiological system will enable myth to escape this dilemma: driven to having either to unveil or to liquidate the concept, it will *naturalize* it. We reach here the very principle of myth: it transforms history into nature. We now understand why, *in the eyes of the myth-consumer*, the intention, the adhomination of the concept can remain manifest without however appearing to have an interest in the matter: what causes mythical speech to be uttered is perfectly explicit, but it is immediately frozen into something natural; it is not read as a motive, but as a reason” (Barthes 1972: 128).

28 “[...] empties reality of its history” (Barthes 1972: 143).

29 “Myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and eternal justification,

Прат приказује како се политичко насиље „чисти“ митским језиком, те демаскира такво натурализирање тако што допушта Корту, и читаатељу, да уоче политичку инструментализацију мита. Херојство је производ, оно није урођено.

Сан зимској јуџира

Како Тијери Томас примјећује, Пратови наративи досљедно замагљују границу између историје и легенде, стварајући оно што се може описати као „митопоетичка историографија“ (Thierry Thomas 2021: 15). Епизода *Сан зимској јуџира* је у том смислу најексплицитнија митска епизода у цијелом албуму.

Смјештена је у Корнволу, у Стоунхенџу: „сред мора траве, грактања гавранова и јецаја ветра, већ 4.000 година Стоунхенџ стоји ту, осамљен у историји и пространој равници Солзберија. Стоунхенџ, древно име у географији чаролије и легенде...“ (Прат 2018: 87), током зимског солстиција, и организирана је као лиминални контакт стварног и фантастичног. Она поставља Европу као поље сусрета различитих митолошких *друјости* – келтске, артуријанске, германске – које се боре за хегемонију. Епизода и јесте зенит Пратовог експериментирања са Саидовом логиком креирања *Друјои* – *Европа сама себи њосијаје Оријени*. Међутим, ова епизода, такођер, најексплицитније демонстрира Бартову семиотику мита и Маклаудову концепцију стриповног „лиминалног простора“.

У духу преплитања историје и митологије Саид указује да „идеје, културе и историје не могу се озбиљно разумјети или проучавати без њихове снаге, или прецизније, њихових конфигурација моћи“³⁰ (Said 1978: 12). Прат спаја келтске митове (Мерлин, Оберон, Моргана, Пак и др.), германске митове (нибелунге, валкире, тролове, дворфове³¹ и др.) и модерну војну технологију (подморнице,

it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact” (Barthes 1972: 143).

30 “Ideas, cultures, and histories cannot be seriously understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power” (Said 1978: 12).

31 Нибелунзи *Nibelungar* (старонордијски) / *Nibelungen* (староњемачки средњовјековни облик из *Eiða o nibelunzima* – *Nibelungenlied*) је „германски назив за род демонских патуљака из пучке предаје, чији краљ располаже великим подземним благом; назив се такођер односи и на бургундско племе повезано с тим благом у јуначким сагама“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nibelunzi> >, приступљено 9. 4. 2026.

Валкире – *Valkyrjur* (старонордијски; једнина: *valkyrja*) су „божанске ратнице у нордијској митологији, које судјелују у биткама, одлучују њихов исход и одводе погинуле јунаке у Валхалу“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/valkire> >, приступљено 9. 4. 2026.

Тролови – *Troll* (старонордијски; једнина и множина у основном облику) су, у енциклопедијском смислу, „опћи назив за демонска бића у германској митологији, која се могу

артиљерију, реморкере, корвете). Тиме показује како су мит и империјална геополитика испреплетени конфигурацијама моћи. Европа постаје поље сукобљених митологија, а инвазија митологија је параболо геополитичких инвазија.

Овдје се види да *Оријент* није само географски Исток, него сваки простор који служи као платно за конструкцију *друјости*. Два европска мита међусобно се оријентализирају и притом германизам постаје пријетња келтском поретку. Саидова теза о идеолошком мапирању идеално описује ситуацију:

Знање о Оријенту, будући да је генерирано из снаге, у одређеном смислу ствара Оријент, Оријенталца и његов свијет³² (Said 1978: 40).

Исто вриједи и за германски и келтски имагинариј, који се у епизоди политички мапирају.

У Стоунхенџу, ликови из митологије расправљају о модерном рату, што је Барт савршено антиципирао:

Оно што свијет пружа миту јесте историјска стварност, дефинирана, чак и ако сеже прилично далеко у прошлост, начином на који су је људи произвели или користили; а оно што мит даје заузврат, јесте природна слика те стварности³³ (Barthes 1972: 142).

Прат преузима артуријанске фигуре и смјешта их у контекст Првог свјетског рата, гдје они постају метафора европске кризе идентитета – баш као што Барт каже: мит је *ојравдана идеологија*,³⁴ мит је систем који говори о садашњости и мит је одговор на несигурност.

Да би одговорио на хаос рата, Прат користи митологију. Неизвјесност рата прелази у митску нарацију, издаја прелази у архетип Лејди Ровене а геополитика прелази у наратив о келтско-германском космичком сукобу. Прат тиме показује како се Европа, суочена с властитим разарањем, враћа својим најдубљим наративним, односно митолошким структурама.

Пратова визуелна структура – посебно пријелази из сна у стварност – ослања се на Маклаудов модел *сценских (scene-to-scene)* и

појављивати као дивови или патуљци“ – <https://www.britannica.com/search?query=troll> >, приступљено 9. 4. 2026.

Дворфови (патуљци) – *Dvergar* (старонордијски; једнина: *dvergr*) су „митска бића из народних предаја, мали људи обдарени магичним способностима, често приказани као рудари и ковачи који живе под земљом и чувају благо“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/patuljak> >, приступљено 9. 4. 2026.

32 “Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense creates the Orient, the Oriental, and his world” (Said 1978: 40).

33 “What the world supplies to myth is an historical reality, defined, even if this goes back quite a while, by the way in which men have produced or used it; and what myth gives in return is a natural image of this reality” (Barthes 1972: 142).

34 “[...] a justified ideology” (Barthes 1972: 142).

тематских (subject-to-subject) транзицијâ (McCloud 1993: 71–73). То омогућава симултано приповиједање на два нивоа – митском и по-вијесном, и стварање стрипа као хибрида мита и историје.

Епизода уводи митске ликове – Мерлина, Оберона, Моргану, Пака и друге, али не као фолклорни украс. Прат отвара оно што Барт назива *митом као дејолиитизованим њвором*,³⁵ да би га изнова политизирао. Митске силе не могу директно интервенирати у свијет (сјетимо се Хомерове *Илијаде*): „Морамо пронаћи неког... Да... Али то треба да буде обичан смртник...“ (Прат 2018: 91), али њихов политички интерес постоји – како се и види из ријечи Оберона упућених Паку:

Не тичу нас се, је ли? Ти, дакле, не схваташ да ће с Немцима стићи и сви њихови тролови, дворфови, те нибелунзи, змајеви, виле с континента и оне из Црне шуме... У опасности смо. Сви енглески елфови и виле мораће да се бране! (Прат 2018: 88).

Слично реагује и Моргана на сазнање о инвазији:

А, не! С њима ће доћи њихови елфови и виле, нибелунзи и валкире... Све насилници и угњетачи... Не подносим их (Прат 2018: 88).

Германска инвазија митолошких наратива представља симболичку екстензију историјских похода. То је паралела са Саидовим увидом да саме *нације зајраво јесу наратија*.³⁶ У епизоди *Сан зимској јушра*, митолошки наративи „нацијâ“ боре се за преживљавање, те се на тај начин њихова политичка функција обнавља:

[Оберон:] Ма, шта је сад то? Нека вилинска прича? – Проклетство, Пак, какво питање! Наравно да је прича! Све је овде прича! Али немачка подморница је стварност... Савезнички штаб у опасности је стварност... А стварност је такође да нашим лепим предањима прети заборав (Прат 2018: 90).

Прат овом приликом развија структуру у којој се три митолошке традиције, наиме келтског, артуријанског и германског мита, преплићу и међусобно боре за наративну превласт. Саидов концепт о *географији имаинације*, или *географији*, осликава начин на који се простори културе исцртавају имагинарним мапама моћи:

Другим ријечима, ова универзална пракса означавања у нечијем уму познатог простора који је „наш“, и непознатог простора изван „нашег“, који је „њихов“, начин је прављења географских разлика које могу бити потпуно произвољне. Овдје користим ријеч „произвољно“ јер имагинативна географија варијанте „наша земља – варварска земља“ не захтијева да варвари признају ту разлику. Довољно је да „ми“ поставимо те границе у властитом уму; „они“ постају „они“ сходно томе, и њихова тери-

35 “[...] myth as a depoliticized speech” (Barthes 1972: 142).

36 “[...] nations themselves are narrations” (Said 1993: xiii).

торија и њихов менталитет се означавају као различити од „нашег“. До одређене мјере, чини се да модерна и примитивна друштва на тај начин негативно изводе осјећај свог идентитета. [...] Географске границе прате друштвене, етничке и културне на очекиване начине. Па ипак, често се осјећај у којем се неко осјећа као да није странац заснива на врло неригорозној идеји о томе шта је „тамо вани“, изван властите територије. Све врсте претпоставки, асоцијација и фикција као да гужвају непознати простор изван властитог³⁷ (Said 1978: 54).

У овој епизоди келтско-артуријански културни круг покушава очувати властити географски имагинариј пред надирућом германо-филијом и милитаристичком митологијом. Келтска/артуријанска сфера представљена је као крхка, архаична, међутим вриједна чувања. С друге пак стране, германски имагинариј продукт је империјалне тежње ка експанзији. Прат нибелунге, валкире, тролове и друге, односно германску митологију уводи као симбол пријетећег надлазећег метанаратива опасности. Они су такођер и симбол културе која је реапроприрана од политике њемачког милитаризма – феномен који је Саид описивао као *текстуално освајање*,³⁸ гдје се култура инструментира за идеолошки пројекат.

Саидов концепт оријентализма обично се односи на Исток, али кључна идеја – производња културне другости ради политичке хегемоније – преноси се овдје на њемачки милитаризам. Германска митологија постаје „милитантни мит“ – сјетимо се Морганиних ријечи: „Све насилници и угњетачи...“ (Прат 2018: 88) – док келтска и артуријанска традиција представљају дефанзивну, „опорављујућу“ митологију. Унутар Бартове терминологије, оно што видимо је борба митова за монопол над значењем.

Стоунхенџ се појављује као семиотички центар и као архајски објекат који носи вишеструке интерпретативне слојеве. У Бартовом смислу, Стоунхенџ је *митски означиваљ* (*mythic signifier*) – објекат с инхерентним вишком значења:

Исто се дешава и код митског означитеља: његов облик је празан, али присутан, његово значење одсутно, али пуно. Да бих се чудило овој кон-

37 “In other words, this universal practice of designating in one’s mind a familiar space which is ‘ours’ and an unfamiliar space beyond ‘ours’ which is ‘theirs’ is a way of making geographical distinctions that can be entirely arbitrary. I use the word ‘arbitrary’ here because imaginative geography of the ‘our land-barbarian land’ variety does not require that the barbarians acknowledge the distinction. It is enough for ‘us’ to set up these boundaries in our own minds; ‘they’ become ‘they’ accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from ‘ours’. To a certain extent modern and primitive societies seem thus to derive a sense of their identities negatively. [...] The geographic boundaries accompany the social, ethnic, and cultural ones in expected ways. Yet often the sense in which someone feels himself to be not-foreign is based on a very unrigorous idea of what is ‘out there’, beyond one’s own territory. All kinds of suppositions, associations, and fictions appear to crowd the unfamiliar space outside one’s own” (Said 1978: 54).

38 “[...] textual conquest” (Said 1978: 52).

традицији, морам добровољно прекинути овај круг форме и значења, морам се фокусирати на свако појединачно, и примијенити на мит статичку методу дешифрирања, укратко, морам ићи против његове властите динамике: да резимирам, морам прећи из стања читаоца у стање митолога³⁹ (Barthes 1972: 122).

Његов статус прелази у симбол цивилизацијског континуитета. Бартова идеја о *чиињању митта као система односа*⁴⁰ помаже нам да Стоунхенџ тумачимо као мјесто гдје се келтска традиција, артуријанска легенда, модерна ратна машинерија, империјална геополитика – укрштају и преговарају.

Солстициј као темпорални маркер уводи „ритуални циклус“ као нарагивну структуру. Пратово приказивање солстиција, ритуалних окупљања митолошких бића и преплитања временских равни предочава Маклаудову идеју стриповног механизма *безвремености унуишар кадра*.⁴¹ Мит не слиједи линеарну темпоралност, сан и јава се преплићу, а ликовима је дозвољено и да прескоче неколико стотина година. Маклаудова категорија *ипросторне мейшафоре времена*⁴² посебно је корисна за приказ Стоунхенџа, који је већ у почетним кадровима епизоде дат кроз статичне, широке кадрове који стварају дојам темпоралне суспендираности, гдје митско вријеме и повијесно вријеме коезистирају.

Када Корто интервенира у операцијама против подморнице, Прат уводи ситуацију у којој се мит материјализира и у којој се митске структуре преливају у ратну геополитику. Хенгист, Хорса, Вортигерн су фигуре издаје и побједе из британских легенди, како нам то и преноси чаробњак Мерлин:

По одласку Римљана... један енглески краљ, Вортигерн, склопи савез... с двојицом Саксонаца, Хенгестом и Хорзом, и обећа им поседе у Енглеској ако истерају непријатеље Пикте. Ови то и учине... Затим се Вортигерн ожени сестром те двојице, лепом Ровеном... Али након неколико година Хенгест позове друге Саксонце и заузме Вортигерново место... Тада остали британски краљеви изаберу Краља Артура за врховног вођу и зауставе саксонску најезду... код Маунт Бадона, недалеко одавде (Прат 2019: 90).

Они се појављују у епизоди *Сан зимској јуишра* кроз Лејди Ровену и њену браћу, и дјелују као матрица интерпретације савременог рата. Бартовом терминологијом, можемо закључити да мит овдје функционише у свом пуном обиму:

39 “The same thing occurs in the mythical signifier: its form is empty but present, its meaning absent but full. To wonder at this contradiction I must voluntarily interrupt this turnstile of form and meaning, I must focus on each separately, and apply to myth a static method of deciphering, in short, I must go against its own dynamics: to sum up, I must pass from the state of reader to that of mythologist” (Barthes 1972: 122).

40 “[...] reading the myth as a system of relations” (Barthes 1972: 117).

41 “[...] timelessness within the panel” (McCloud 1993: 100).

42 “[...] the spatial metaphor of time” (McCloud 1993: 100).

Семиологија нас је научила да мит има задатак да историјској намјери да природно оправдање и да случајност учини да изгледа вјечно⁴³ (Barthes 1972: 142).

Управо то се и догађа у епизоди *Сан зимској јуџира*, гдје савремени рат добија прото-митолошку позадину.

Крај епизоде остаје отворен, и оставља двојбу о статусу наратива – да ли се све збиља догодило или је то био сан, другим ријечима: митолошка надградња рата. Да не постоје материјални докази, побринуо се Пак узевши ордење које је Корто добио:

Ах! Још си исти онај лоповчић... али... боље је тако... Кад се пробуди, неће знати да ли је све ово био сан или јава. Неће имати доказ о овој пустиловини... Биће то још једна прича за децу (Прат 2018: 105).

То је типичан Маклаудов концепт *затварања* (*closure*) (McCloud 1993: 63–66)⁴⁴ – стриповног феномена по којем је читаатељу „дозвољено“ поупунити празнине између кадрова, и креирати реалност. Корто, али и читатељ, присиљени су да сами реконструирају границе између стварности и мита. Прат користи и Маклаудов механизам *празнина* (*gutter*) да понуди двоструку, отворену читљивост:

У лимбу празнине, људска машта узима двије одвојене слике и претвара их у једну идеју⁴⁵ (McCloud 1993: 66).

Управо се овдје оцртава Пратово потирање границе између стварности и мита. На сличној разини размишља и Даглас Волк (Douglas Wolk) када тврди да су стрипови јединствено способни да споје субјективне и објективне стварности унутар једног наративног простора (Wolk 2007: 15).

Прат намјерно оставља овакву епистемолошку пукотину гдје Бартова идеја да мит није ни лаж ни истина, већ функционалан начин интерпретације свијета, добија најконкретнију форму. То је уједно у корелацији са Бартовом тезом да је стварност или лажност мита варљива дилема:

Ово је само лажна дилема. Мит ништа не скрива нити се чиме размеће: он искривљује; мит није ни лаж ни признање: то је интонација⁴⁶ (Barthes 1972: 128).

43 “Semiology has taught us that myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal” (Barthes 1972: 142).

44 “Closure allows us to connect moments and mentally construct a continuous reality” (McCloud 1993: 63–66).

45 “In the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea” (McCloud 1993: 66).

46 “This is but a false dilemma. Myth hides nothing and flaunts nothing: it distorts; myth is neither a lie nor a confession: it is an inflexion” (Barthes 1972: 128).

Закључак

Албум *Келџи* у цјелини, а разматране епизоде *Концерџи* у *О-молу* за харфу и ниџроџлицерин и *Сан зимскоџ јуџира* особито, у потпуности потврђују и реafirмирају тезу да оријенталистичка логика није нужно географски увјетована, и заправо се очитује као епистемолошки структуриран модел који се може смјестити и у европске контексте и на властите периферије.

Примјеном Саидове критике, Бартове семиологије и Маклаудове теорије стрипа, постаје јасно да је келтски свијет конструиран као унутрашњи европски Оријент, простор *Друџоџи*; да се политичка идеологија (ИРА, британска окупација, њемачка експанзија и сл.) преобразила у мит, и да стрип као медиј има јединствене могућности да визуелно и наративно синхронизира историјско и митско кроз иконизацију, ритам панела, *gutter*, *closure* и сличне стриповне механизме.

Прат у *Келџима* нуди наратив у којем се европска историја чита као мит, а мит дјелује као идеолошки апарат; политика пак добија ритуалну димензију у којој прат постаје митопоетски простор. Оријент се репродуцира унутар Запада, што овај албум чини кључним чвориштем за анализу *Оријентџа* у серијалу *Корџо Малџезе*. Отворена завршетност (је ли догађај био сан или стварност?) функционише као стратешка дисторзија одговорности. Мит слаби јединствену историјску везу, али истовремено омогућава дубље етичке рефлексије о процесима стварања хероја и мученика.

Овај троструки теоријски оквир показује како *Келџи* нису *евројске џриче*, већ *евројски оријентџализам* – фасцинација властитом унутрашњом *друџошћу*.

Литература

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Eagleton, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger*. London: Verso, 1996.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1995.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1993.
- Прат, Хуго. *Корџо Малџезе 4: Келџи*. Прев. Никола Ђорђевић. Београд: Darkwood, 2018.

- Ptifo, Dominik. *Hugo Pratt: Želja da se bude beskoristan. Sećanja i razmišljanja*. Prev. Miodrag Marković. Beograd: Službeni glasnik, 2023.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Thomas, Thierry. *Hugo Pratt, portret perom*. Prev. Ursula Burger. Zagreb: Vuković & Runjić, 2021.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge MA: Da Capo Press, 2007.

Онлајн извори

- Encyclopaedia Britannica: < <https://www.britannica.com/topic/banshee> >, приступљено 25. 12. 2025.
- Le Monde: < https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/15/ecrivains-et-choix-sentimentaux_3570170_1819218.html >, приступљено 26. 12. 2025.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nibelunzi> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/valkire> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Encyclopaedia Britannica: < <https://www.britannica.com/search?query=troll> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/patuljak> >, приступљено 9. 4. 2026.

Adnan Hasanović
Amela Lukač Zoranić

Pratt's Ireland: Between the "Otherness" and the Myth

Summary

This paper presents the results of an original theoretical and visually narrative analysis of Hugo Pratt's album *Les Celtiques* (1971), focusing particularly on two episodes: *A Concert in O-Minor for Harp and Nitroglycerin* and *Winter Morning Dream*. Grounded on Edward Said's theory of Orientalism, Roland Barthes's semiotics of myth, and Scott McCloud's theory of comics, the study demonstrates that Pratt constructs Ireland and Celtic Britain as an *internal European Orient* – a mythologized cultural space that allows Europe to displace, aestheticize, and regulate its own historical violence, political conflicts, and identity crises.

The first major result of the analysis is that the album in general, and the two aforementioned episodes in particular, reproduce the core logic of Orientalism through *cultural mythologisation* and not only through geographic distance. As Said argues, Orientalism operates by transforming complex societies into "a set of signs" and turning history into timeless cultural essence. In the episode *A Con-*

cert in *O-Minor for Harp and Nitroglycerin*, Irish nationalism is mediated through mythical figures (the *Banshee*), symbolic objects (the harp), and ritualized martyrdom, and it is not depicted as a purely political struggle. The Irish revolutionary Moira O'Danann is rendered simultaneously as a political actor and as a supernatural figure, producing what this study identifies as *mythic nationalism*, a mode of political representation that converts contingent acts of violence and betrayal into sacred narrative. This confirms Barthes's claim that myth functions by stripping historical events of their contingency and making them appear natural and eternal.

The second key finding concerns the manufacture of heroes and traitors. The episode reveals that betrayal itself is strategically fabricated in order to produce a politically useful martyr. This demonstrates the manner in which nationalist ideology relies on semiotic manipulation rather than factual truth. Pratt thus exposes, rather than simply reproduces, the myth-making machinery of political discourse. Ireland is, hence, not merely represented but theatricalized as a cultural *Other* whose suffering is made narratively productive.

The analysis of the episode *Winter Morning Dream* further extends this logic by collapsing modern warfare into mythic cosmology. World War I becomes a conflict between Celtic-Arthurian and Germanic symbolic orders, with submarines, sorcerers, and ancient betrayals forming a single narrative continuum. This produces what Said calls an "imaginative geography", in which space is structured by symbolic oppositions between civilizations. Celtic Europe becomes a liminal, enchanted, and archaic zone functionally equivalent to the traditional *Orient* in colonial discourse.

The third major result concerns the role of the comic's medium itself. Using McCloud's concepts of *closure*, *gutter*, *iconic abstraction*, *panel transition* etc., the study depicts the mode in which Pratt's visual narration enables history to slide into myth. Gaps between panels allow readers to synthesize submarines and sorcery, politics and prophecy, into a single experiential reality. This formal structure is not neutral, it actively supports the *Orientalist* transformation of historical conflict into symbolic destiny.

Finally, the study concludes that the album in general and the episodes in particular do not simply depict European history but *re-orient* Europe toward itself, producing an *internal Orient* where myth becomes the primary language of political meaning.

Key words: Maltese, Pratt, Celts, Said, Orientalism, Barthes, mythologies, McCloud, Ireland representation

Примљено: 5. 11. 2025.

Прихваћено: 9. 4. 2026.

Марио ЛИГУОРИ

mario.liguori@ff.uns.ac.rs

ПРЕДСТАВЕ СОПСТВЕНОГ НАРОДА У ДВАМА ДЕЛИМА СЕБАСТИЈАНА ВАСАЛИЈА И МОМЕ КАПОРА: ПАРАЛЕЛНА АНАЛИЗА

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Апстракт: Рад се бави анализом аутослика, односно представама сопственог народа у делима *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano* италијанског писца Себастијана Васалија и *Водич кроз српски менталијет* српског писца Моме Капора. Аутори су одабрани као репрезенти своје културе и истог историјског периода, али пре свега због различите саморефлективне позиције коју заузимају у односима према сопственом културном идентитету. Полазећи од имаголошког оквира рад настоји да критички сагледа начине на које оба аутора обликују слике колективног менталитета – италијанског и српског – те да испита њихову функцију унутар ширег културног и друштвеног контекста. Уместо фокусирања на слике о Другима, које се директно или индиректно појављују, ова анализа усмерена је на саморефлективне приказе, што омогућава испитивање унутаркултурне перспективе и начина на које се национални идентитет конструктивно проблематизује „изнутра“. Аналитичко разматрање дискурса Васалија и Капора указује на специфичне обрасце културне аутоперцепције, али и на универзалне механизме критичког преиспитивања националних стереотипа. Рад тежи да допринесе теорији имаголошких истраживања кроз увођење концепта аутослике као релевантне категорије у проучавању културног идентитета.

Кључне речи: Момо Капор, Себастијано Васали, културе у контакту, идентитет, Италија, Србија, стереотипи, менталитет

Увод

Овај рад усмерава се на проучавање начина на које писци приказују сопствени национални идентитет, кроз анализу књига *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano* Себастијана Васалија (Vassalli 1998) и *Водич кроз српски менталијет* Моме Капора (Капор 2019). Реч је о ауторима који, иако потичу из различитих културних средина и заузимају другачије (заправо, супротне) перспективе, деле заједничко интересовање за критичко промишљање карактеристичних црта сопственог народа.

Истраживање полази од имаголошке методологије, али се, за разлику од уобичајених анализа, које се фокусирају на слике о Другом, акценат ставља на интерне, саморефлексивне представе – односно на оно како једна култура посматра себе. Таквим приступом отвара се могућност за дубље разумевање облика унутрашњег културног самовида и начина на који се национални стереотипи обликују и преиспитују кроз књижевни дискурс. Паралелном анализом перспектива које заузимају Васали и Капор, у раду настојимо да сагледамо појединачне исходе у самоперцепцији двају народа, као и да укажемо на могуће сличности и разлике – посебно у погледу улоге аутокритике и похвале у конструкцији колективног идентитета, али без претензије да се приступ заснива на компаративном моделу. Истовремено, истраживање указује на потребу да се имагологија усредсређује на категорије које обухватају приказе властитог културног простора, што може пружити занимљиве увиде у начине на које се писци обраћају сопственом друштву. Имагологија, као компаративна област, проучава представе националних карактера и културних идентитета у књижевности. Њена претпоставка при томе није да су стереотипи нужно истинити или лажни – јер их она посматра као културне конструкције које имају одређену функцију. Стереотипи, уз то, нису виђени као погрешне представе о Другима, већ као метафорички обрасци који нам омогућавају да разумемо свет помоћу поједностављених категорија. Они, наиме, могу да постану корисни „за схватање човековог понашања, као и за боље разумевање друштва које намеравамо да анализирамо“ (Liguori 2015: 13). У светлу тога Лерсен тврди:

[И]магологе [ће] посебно занимати динамика између оних представа које карактеришу Другог (хетерослике) и оних које карактеришу сопствени, домаћи идентитет (аутослике или слике о себи)¹ (Leerssen 2007: 27).

Иако се, на први поглед, чине веома различитим – како по пореклу, тако и по уметничком усмерењу – Себастијано Васали (1941–2015) и Момо Капор (1937–2010), као савременици, делили су исту историјску епоху: одрастали у сенци Другог светског рата, кључне деценије својих живота провели у доба Хладног рата, у периоду релативне стабилности за Италију и Југославију. Иако се, током њиховог пубертета и ране младости, на тлу Европе оружани сукоби више нису водили, трауме које је изазвао Други светски рат нису изгледале, нити је нестала стална претња од новог, глобалног конфликта између Истока и Запада, који је претио да ескалира у разорни Трећи светски рат.

Момо Капор, писац и сликар херцеговачког порекла, рођен у Сарајеву, припада кругу савремених српских аутора који су обележили

¹ “Imagologists will have particular interest in the dynamics between those images which characterize the Other (*hetero-images*) and those which characterize one’s own, domestic identity (*self-images* or *auto-images*).” (Овде и другде – превео Марио Лигуори.)

културни простор друге половине XX века. С обзиром на његову улогу и популарност у српској култури, није ни потребно ни примерено да га овде представљамо, само ћемо подсетити на неколико важних етапа његове биографије. Детињство му је било обележено трагичним догађајима Другог светског рата: у априлу 1941. године, током бомбардовања Сарајева, његова породична кућа је разорена, а у нападу су страдали мајка и више чланова уже породице. Према сведочењима, сâм Капор преживео је захваљујући мајци, која га је поклопила сопственим телом (Ђосић 2005: 276–277). Након рата, с оцем се сели у Београд, где завршава школовање и студира на Академији ликовних уметности. Капорова уметничка каријера развијала се упоредо у више медија: поред сликарства и новинарства, најширу рецепцију стекао је као писац прозних дела. Његов књижевни опус обухвата бројне наслове, који су стекли велику популарност, почев од романа *Белешке једне Ане* (1972), преко *Фолиранаша* (1975) и *Уне* (1981), па све до каснијих остварења, која су га утврдила као аутора чија дела налазе пут до широког круга читалаца, али истовремено задржавају високу књижевну вредност. Током живота Капор је био активан као есејиста, сценариста и публициста, а у познијим годинама и као учесник јавног и политичког живота. У томе периоду узимао је ставове који су поларизовали јавност – један део их је сматрао оправданим, док су их други доживљавали као контроверзне. Слично другим писцима своје генерације, Момо Капор је своје прве књижевне радове стварао у социјалистичкој Југославији – држави која је, упркос институционалним и идеолошким разликама у односу на земље Источног блока, почивала на једнопартијском систему, што је нужно подразумевало одређена ограничења у сфери јавног дискурса. Од друге половине осамдесетих година XX века, а нарочито током и након распада Југославије, унутар новонасталих политичких и друштвених околности долазило је до интензивније артикулације, али и радикализације националних идентитета, што је довело до коначне дезинтеграције заједничке домовине, и формирања низа нових националних држава. У томе светлу, тумачење Капорових ставова захтева контекстуално читање, узимајући у обзир историјско-политички оквир у којем су они формиран и јавно изношени. Но, без обзира на ове важне аспекте, његов културни значај није упитан, а препознат је и кроз симболичка признања након смрти – именовање улице у Београду, штампање поштанске марке с његовим ликом и сахрану у Алеји заслужних грађана. У колективној свести савременог српског друштва остао је упамћен као писац препознатљивог стила и глас који је обликовао културну слику једног времена.²

² С обзиром на то да је овај рад написан на језику публике која је већ упозната с ликом и делом Моме Капора, сматрамо да би детаљнија анализа његове биографије и опуса непотребно оптеретила текст. За све који желе да се подробније упознају с његовим

Себастијано Васали (1941–2015) значајна је фигура италијанске културне сцене, чији рад обухвата поезију, прозу и новинарство. Иако рођен у Ђенови, одрастао је у Новари, у региону Пијемонт, у друштвено и културно сложеном амбијенту послератне Италије. И његово детињство било је, али на другачији начин, трагично, а његово интелектуално сазревање одвијало се у миланском академском окружењу, где је касније дошао у контакт с идејама неоавангардног покрета. У том контексту, придружио се *Групи 63*, књижевној формацији која је настала као реакција на доминантне поетичке моделе средине XX века. Чланови овог покрета, међу којима су били и Умберто Еко, Алберто Арбазино и Елио Паљарини, тежили су иновацијама у језику и структури књижевног дела.

Васали се афирмисао као аутор романа и проучавалац историјских тема, у којима је наслућивао дубинске структуре италијанског друштва, с посебним интересовањем за културну динамику северне провинције. Добитник је најзначајнијих књижевних признања у својој земљи – награде Стрега и Кампијело – а дугогодишњу сарадњу остварио је с водећим издавачким кућама на Апенинском полуострву. Поред књижевног рада, био је активан и као публициста – писао је за неке од најугледнијих италијанских дневних листова, попут *La Repubblica*, *Il Corriere della Sera* и *La Stampa*.³ Захваљујући својим новинским чланцима постао је познат широкој читалачкој публици, која га и дан-данас памти по изразито оштрим полемикама у којима је учествовао, као и по снажним и често контроверзним ставовима о италијанском народу, културној елити, друштвеним токовима и феноменима.

Пре него што отпочнемо анализу, на овом месту желимо да укажемо на једну важну чињеницу: Васали је своје ставове и поступке обликовао у специфичном друштвеном и културном амбијенту Италије, који се знатно разликовао од оног у Србији. Док су се српски аутори, почев од друге половине осамдесетих година XX века, несумњиво морали кретати унутар оквира националног система, водећи рачуна да не пређу одређене идеолошке и националне границе, италијански контекст карактерисала је израженија политичка поларизација и супротстављеност различитих идејних струја, што је за последицу имало релативно већу слободу изражавања. Ова разлика, без обзира на индивидуалне изборе самих писаца, неминовно је утицала на формирање њиховог менталитета, и развој критичке свести. Не желећи тиме да имплицирамо да је Италија била потпуно слободна а Србија у потпуности репресивна, ипак сматрамо да је

животом и стваралаштвом, упућујемо на следеће изворе: Хамовић 2016; Јовановић, Пијановић, Опачић 2012.

³ За детаљније упознавање с биографијом Себастијана Васалија видети електронски извор Sebastiano Vassalli.

од суштинске важности да ауторе сагледавамо у светлу конкретног друштвеног и културног хумуса из којег су потекли и у којем су се развијали.

Момо Капор

Дело Моме Капора на које ће бити усмерен фокус овог рада објављено је постхумно, а приредила га је пишчева супруга Љиљана Капор (Карог 2019). Како се наводи у самој књизи, реч је о избору текстова различите дужине, које је аутор током година објављивао у дневном листу *Полиџика* и магазину *ЈАТ Ревија*. За потребе овог рада одабир је пао на *Водич кроз српски менијалиџеј* зато што Капор у том делу често испољава ставове дијаметрално супротне Васалијевим, али и зато што смо у случају оба писца настојали да се усредсредимо на остварења настала у њиховим позним годинама. Капорови текстови носе карактеристичан тон: истовремено су и шаљиви и озбиљни, при чему озбиљност проистиче из уверења да је српско друштво у бројним аспектима ограничено, и у заостатку у односу на западне културолошке обрасце. Марија Тодорова је сличан приступ примењивала у анализи *хетерослика* поводом европских представа о Балкану као „другом месту“ у односу на Европу: западњачка перцепција и стереотипи обликовали су слике о територији коју европска културна традиција често посматра као периферну (Тодорова 1997). Из перспективе таквог теоријског дискурса уочава се да Капор, као писац с балканског простора, гради сопствене аутослике, које се могу посматрати као део ширег процеса књижевног обликовања културних идентитета.

Међутим, у *Водичу кроз српски менијалиџеј* присутна је и снажна емотивна приврженост – љубав према протеклом времену, према догађајима и предметима, великим и малим, који су чинили свет Капоровог детињства и младости. Та дубоко лична, емотивно обојена повезаност, заснована на осећању припадности, претвара кратке записе из *Водича кроз српски менијалиџеј* у својеврсну апотеозу свакодневице – стварности која не захтева улепшавање, која није разлог за стид, него је вредна објективног приказа. Реченица „Наша земља је мала“, која отвара Капорову књигу (Карог 2019: 5), могла би се с подједнаком уверљивошћу наћи и на њеном крају – као претпоставка, али и као суштински циљ балканског бивствовања: да се живи у скућеном простору, да се Други увек подразумева као референтна тачка, и да се сопствени идентитет обликује у односу на већи (најчешће западни) алтеритет. Такав постулат, у књизи ненаметљиво формулисан, задобија димензије кључног чиниоца за разумевање живота на Балкану.

Историја је показала да свет мало зна о Србији, Југославији и Балкану у целини, те да се према тим просторима често односи с извесном дозом површности и предрасуда. У Капоровим текстовима артикулише се представа према којој на Балкану живе неки „мали људи“ – физички можда високи, али економски, друштвено и културно неповратно мали. Управо та слика, као рефлексија стварности, на свој начин прожима и Капорово дело. Као путник и уметник, он је у „великим земљама“ Истока и Запада видео уређене булеваре, импозантне зграде, обележја модернитета и технолошког развоја – као контраст у односу на услове у домовини. Стога не изненађује што се уводна реченица намеће као спонтано резимирање колективног искуства једног народа. У томе контексту сасвим је примерено позвати се на став да „идентитет не одговара само на питање ко или шта сам ја, већ и на питање ко или шта други мисле да ја јесам“⁴ (Liebkind, Henning-Lindblom 2015: 184). Наставак текста, пак, доноси мање наглашену свест о сопственим ограничењима, а више критички однос према такозваним силама које су Балкан одувек третирали као своју провинцију, или арену за бројне, углавном крваве сукобе. Својим интервенцијама светске велесиле су балкански „међусвет“ држале у стању трајне нестабилности, онемогућавајући његов самосталан развој:

Истина, свет је долазио да нас покори, неко на петсто година, неко на четири-пет, неко оружјем, неко утицајем, а неко тек да прође (Карог 2019: 5–6).

Најпре су нас, 1941. окупирани Немци, па тако никуда нисмо могли путовати, сем у концентрационе логоре (Карог 2019: 6).

Овим реченицама Капор, готово иронично, резимира „целу истину“, нудећи објашњење зашто је земља у којој живе Срби „толико мала“. Афирмативне аутослике у овом делу текста прожимају се с негативним хетеросликама спољашњег, страног света – оног алтеритета који чине Други. Наиме, ако се почетна констатација може тумачити као самокритика или осуда сопственог идентитета, понуђено објашњење ослања се на негативне хетерослике ратног карактера, које је тешко оспорити иако носе извесну дозу сажаљења – осећај жртве који је снажно присутан у јавном дискурсу, како код политичких елита тако и у колективној свести „обичног човека“ у Србији. Такво расположење уједно објашњава и склоност балканских друштава ка појачаној продукцији историјске саморефлексије: одговори на савремена питања се, уместо у актуелном друштвеном контексту, најчешће траже у историји – у епохама које су, метафорично речено, свет обликовале као воз у којем су услови путовања одређени унапред, зависно од тога да ли путник путује у првој или

4 ”Identiteten svarar inte bara på frågan om vem eller vad jag är, utan också på frågan om vem eller vad andra tror att jag är.”

другој класи. По свему судећи, тешко је поуздано утврдити да ли је у случају Моме Капора реч о пуким имаголошким опажањима, условљеним културом којој је припадао, и обележеним потребом за „одржавањем психолошке хигијене“, како то формулише Клаус Рот (Rot 2000: 275). Његови ставови могу се, међутим, тумачити и као одрази присутне тенденције избегавања одговорности, уз ризик конструисања традиције једног имагинарног друштва, према тези Бенедикта Андерсона (Anderson 2006). Ако пак овај аспект сагледамо објективно, стичемо утисак да је Момо Капор обликовао одређену аутослику у којој се наизменично смењују елементи идеализације и критике – кап меда и кап жучи. Он балансира између осећаја кривице и приписивања заслуга како свом тако и другим народима: с једне стране стоји свест о проблемима и спремност на осуду; с друге стране – настојање да се та иста стварност објасни и донекле оправда. У томе двојном коду препознајемо основну карактеристику Капоровог имаголошког система: локално становништво, иако представљено као у основи добронамерно и племенито, ипак манифестује своје пропусте – премда за њих, по Капоровом уверењу, није у потпуности одговорно.

Све што смо досад изнели није доказ да је Капор свесно настојао да егзалтира сопствени национални идентитет. Напротив, он је у својим текстовима разматрао поједине аспекте српске традиције посматрајући начине на које се одређени елементи културног наслеђа представљају и интерпретирају у процесу обликовања националног идентитета. Текст „Made in Serbia“ (Капор 2019: 18–21) представља типичан пример критичког одбијања позитивних аутослика које преовладавају у идеализованој српској слици о себи. Капор категорички тврди да српска кухиња није оригинална, као и да је неприхватљиво сарму и ћевапе сматрати „типичним српским специјалитетима“. Он иронично сугерише да би се српски идентитет могао редуковати на два 'специјалитета' – кајмак и инат. Првог се нису сетили чак ни на Кавказу, а други је разлог због кога странци или мрзе или неизмерно воле Србе. Но, опет, ни претходне реченице не представљају доказ да је Капор гајио било какву врсту ресентимана према сопственом народу. Напротив –

Углавном, нико на свету, сем Срба, не пече ракију од шљива, а и ако је прави, она је само блага, неуспела сенка ове изворне, чије се име у великој Ларусовој енциклопедији, заједно са именима петорице историјских великана, помиње као једини појам који овај мали народ на Балкану издваја посебношћу од осталих (Капор 2019: 38).

Ракија се, дакле, у Капоровом систему вредности јавља као симбол препознатљивости читавог једног народа и, рекло би се, целокупног начина постојања, који у себи обједињује и личну и колективну свест и судбину. Ту је и „шумадијски чај“, уз који „ми ме-

зетимо пихтије и кавурму, а често се ту нађе и глава у шкембету да се мало чалабрцне“ (Карог 2019: 41). У овом специфичном гастрономском каталогу српских обележја, Капор не заобилази ни дубоко укореењени страх од глади:

Ако се и по чему Срби разликују од западних народа, онда је то свакако једна ствар дубоко скривена од очију странаца – зимница (Карог 2019: 51).

Но, српски адути нису ограничени само на трпезу. Капор подједнако посвећено приказује и бувљак (Карог 2019: 77–80), Каленић пијаци (Карог 2019: 132–135), као и емотивну, носталгичну природу јужнословенског човека, који негује посебан однос према прошлости:

Чини се да Срби увек више пате од носталгије од било ког другог народа на свету; за њих је јуче увек било лепше него данас (Карог 2019: 136).

А да би слика стварних и измишљених српских специфичности била потпуна, Капор се осврће и на бадњак (Карог 2019: 157–160), крсну славу (Карог 2019: 161–164), као и на мезе (Карог 2019: 175–178) – што поново указује на тешкоћу савременог дефинисања националног идентитета без позивања на гастрономију, као суштински део културне саморепрезентације.

Ипак, централни текст, и својеврсна квинтесенција аутослика и хетерослика у Капоровом делу, свакако је есеј „Север и Југ“. У њему аутор представља читав низ опозиција, митова, позитивних и негативних стереотипа, као и предрасуда, којима су обојени појмови Севера и Југа, односно народи који их насељавају. Север је приказан као простор кише, хладноће, „бледуњавих плавуша“ и „замрзнутих пилића“ (Карог 2019: 184) – као географска и ментална зона која „не уме да живи“, која је лукаво измислила „мит Централне Европе“, и која је, како аутор тврди, претворила Југ „у слугу, у судоперу“. Разлика у менталитету кулминира у сликовитој реченици:

Југ спава после ручка. Север је морао да измисли пилуле да би заспао чак и по ноћи! (Карог 2019: 186).

На први поглед, овај текст делује као директна критика и одбацивање вредности севера Европе. Компилација стереотипа и предрасуда сугерише да је Капор заиста сматрао да на Северу ништа не ваља. Међутим, ако се удаљимо од личних афинитета и хумористичког тона самог аутора, уочавамо извесну стратегију повезивања с читаоцем, засновану на познатим симболима и вредносним системима домаће културне средине (Југа), путем супротстављања Другоме (Северу). У овом, више него у било ком другом поглављу *Водича кроз српски менијалиишеј*, предрасуде се испољавају управо у складу с дефиницијом коју даје Клаус Рот:

Афективни, емотивно обојени ставови, који се углавном стичу рано, односно преузимају некритички, и који утичу на понашање (Rot 2000: 260–261).

Додуше, слични мотиви појављују се и у тексту „*Исток и Запад*“, у којем се, кроз иронију, осуђују неке од кључних вредности Запада: рад, тачност, професионализам и здрава исхрана, на супрот српском „забушавању“, склоности алкохолу и идеализацији емоционалности. Највећа критика усмерена је ка, наводној, неспособности западног човека да се заљуби – супротно од човека с Балкана, који том способношћу доказује своју емотивну надмоћ (Капор 2019: 187–190). Кроз ове странице провејава дух бизарности: онај исти живот на Западу, који Балканци толико сањају, приказан је као досадан, бесмислен и аутоматизован, док представе о сопственом културном простору не произлазе само из идеализованог аутостереотипа, већ и из ината – емоције коју је и Капор, како смо видели, идентификовао као једну од кључних црта српског менталитета. Осим тога, у овим приказима ретко налазимо диференцирање између различитих региона Запада: Запад, иако хетероген простор с нејасно дефинисаним културним границама, посматра се као монолитан појам, без унутрашњих разлика у менталитету – што указује на чињеницу да је на тај начин инструментализован и употребљен у контексту опозиције Исток–Запад.

Иако несумњиво духовити и занимљиви, Капорови ставови откривају баријере у односу Север–Југ и Исток–Запад, при чему писац отворено прави свој избор: Југ и Исток су му ближи и природнији. Запад и, нарочито, Север, приказани су као хладне и деперсонализоване средине у којима је живот сведен на рутину, акумулацију материјалног богатства и – губитак аутентичности. Из таквих становишта проистиче имплицитна порука: прави живот одвија се на Балкану, у Србији, где се живи срцем, кроз дружење, љубав и идеализам, упркос свим потешкоћама грубог живота. Премда Капорова књига није академска студија, већ збирка публицистичких текстова намењених лакшем читању – у авиону или фотељи, у тренуцима предаха – не можемо занемарити егзалтацију аутослика и негативни набој у хетеросликама, који се у њој појављују. Управо та динамика између сопственог и туђе, између Југа и Севера, Истока и Запада, чини ову збирку важним имаголошким извором за разумевање савременог српског културног идентитета. Ипак, имајући у виду лична искуства и умерен, објективан поглед на разнолику стварност, из интелектуалног поштења не можемо искључити ни дивљење према западним уређеним системима, које Капор имплицира и истиче, ни чињеницу да се у Србији јављају и сасвим другачији, неретко дијаметрално супротни обрасци. Штавише, имајући у виду званично артикулисану политичку агенду Републике Србије након пада Слободана Милошевића, у оквиру које се будућност др-

жаве недвосмислено позиционира унутар Европске уније, као и значајан утицај медијског дискурса и доминантно расположење једног конзистентног сегмента становништва, тешко је оспорити постојање тенденције ка извесној митологизацији Запада у јавном простору, односно ка наивном поимању Запада као идеализованог света лишеног унутрашњих противречности и структурних недостатака.

Значајно место у књизи *Водич кроз српски менталитет* заузима Београд – град у коме је Момо Капор одрастао и који је током целог живота благонаклоно идеализовао. По свему судећи, Капор је појам места тумачио у складу с дефиницијом Дорин Месеј, која га види као простор који је истовремено различит и повезан с другим деловима света (Massey 1995: 47–49). Капор се не задржава само на географији и историји српске престонице, он пише и о њеним становницима, интелектуалцима и „обичним“ грађанима, осврћући се при томе и на обичаје, крсне славе, гастрономију и особености свакодневице која Београд чини јединственим животним простором. У Капоровом виђењу, Београд личи на сигуран брод без кога се тешко може пловити кроз живот. Из тих нежних и лично обојених записа о Београду израња другачији човек и писац, завичајно биће које своју пуну аутентичност проналази искључиво у познатом и блиском простору:

Све више Београђана после дугог странтовања по белом свету враћа се у свој родни град. У почетку, чини се да лако заборављају Београд и да се брзо прилагођавају новим срединама у које су пресађени, али то је само привид – долази у животу једно вече, једна ноћ када сведу животне рачуне и тада их Београд привуче неодољивом снагом (Карор 2019: 73).

Такав однос према завичају природно нас подсећа на искуства емиграната из других култура – рецимо, из Италије – о чему постоји обимна литература: од поезије и романа до филмова и преписки.⁵ Ипак, Капор, дубоко везан за Београд и његову симболику, иде корак даље: док за себе задржава право да критички сагледава српску престоницу, с посебним жаром истиче локалне благодати, попут лепоте београдских жена:

Странац који се случајно нађе први пут у Београду, приметитиће да овај град свакако не спада међу најлепше на свету, али да су девојке на његовим улицама несумњиво лепше од оних које виђа на модним пистама светских метропола (Карор 2019: 101).

Како се да закључити, Капор је концепте идентитета и простора разматрао у међусобној повезаности, полазећи од становишта да се идентитет може конституисати кроз однос према конкретном месту – у овом случају Београду. Такво разумевање одговара теоријским поставкама Грена и Халина, који наглашавају да се лични и колек-

5 За детаљније проучавање ове теме видети Stella 2003.

тивни идентитети обликују у дијалошком односу са простором с којим је субјекат егзистенцијално и симболички повезан (Gren, Hallin 2003: 143–145).

Себастијано Васали

Иако је припадао истој генерацији као и Момо Капор, Себастијано Васали представља дијаметрално супротну ауторску личност када је реч о односу према питањима националног идентитета. За разлику од свог српског колеге, који је наглашавао афирмативне аспекте менталитета сопственог народа, Васали је био усмерен превасходно на критичко осветљавање мањкавости италијанског друштва, које је доследно смештао у шири историјски контекст, не пропуштајући прилику да изрази отворено незадовољство појединим догађајима и актерима. Као полемичар, често је отварао деликатна и друштвено осетљива питања, што је изазивало оштре реакције, како међу интелектуалцима тако и у широј јавности.⁶ Полазећи од таквог методолошког и дискурзивног приступа тешко би било и замислити да се Васали, као аутор одређене интелектуалне и културне провенијенције, упушта у тематизацију домена попут гастрономије или женске лепоте, нити би се од њега могло очекивати да прибегава националним компарацијама у функцији артикулације претпостављене или стварне супериорности италијанског колективног идентитета.⁷ Васали у својим текстовима никада није био лежеран или опуштен попут Капора, већ је указивао на друштвене аномалије настојећи да идентификује узроке институционалних и културних неуспеха. Изражене разлике између ова два аутора представљају погодан основ за аналитичко разматрање јер омогућавају сагледавање различитих поетичких и идејних приступа у оквиру истог тематског поља. Док Капор, у свом стваралаштву, у значајној мери афирмише културни контекст коме припада, градећи ауто-слике које доприносе потврђивању и обликовању националног и културног идентитета, Васалијев приступ се више усмерава ка критичком преиспитивању сопствене културне средине, с нагласком на њене унутрашње противречности. Управо захваљујући тим разликама отвара се простор за испитивање начина на које су у њиховим делима артикулисана различита друштвена и културна питања – у

6 У књизи која је предмет анализе у овом раду, Васали на више места наводи да је био физички нападнут – на улици, у књижарама и другим јавним просторима (Vassalli 1998).

7 При овоме, наравно, није нам намера да Капорову перцепцију сопственог идентитета редукујемо на пуку егзалтацију нације; напротив, указујемо искључиво на чињеницу да је такав наративни слој у анализираном корпусу српског писца недвосмислено присутан, иако истовремено коегзистира с изразито оштром, доследно персонализованом критичком позицијом.

оквиру националног идентитета. Разматрањем стваралаштва Капора и Васалија настоји се указати на тематске и поетичке специфичности, уз уважавање ширег културноисторијског контекста у којем су њихова дела настајала.

Књига *Gli italiani sono gli altri* обједињује текстове које је Себастијано Васали претходно објављивао у дневној штампи. У тим чланцима аутор се бави низом кључних тема од значаја за живот и опстанак италијанске нације. Међу њима се издвајају: образовни систем, мафија и функционисање државног апарата, култура и књижевност, књижевна критика и награде, Сицилија и феномен сицилијанизма, национални карактер и менталитет, регионализам, питање фашизма, положај латинског језика и наслеђе античког Рима, као и мотиви немилосрдности, праштања, цинизма и бројних других аспеката савременог италијанског друштва. Поводом образовног система, иста она школа коју поједини аутори данас некритички уздижу, била је, према Васалијевом мишљењу, током шездесетих година у најмању руку проблематична (Vassalli 1998: 12). Професорски кадар је често био недовољно образован и припремљен, при чему су наставу могли држати и они који нису завршили студије из области коју су предавали. Тако је, на пример, дипломац правног факултета могао предавати било који језик, без доказа о стручности у тој области. Образовни систем који је формирао генерације савремених Италијана био је, по мишљењу аутора, испуњен бројним структурним пропустима, што доводи у питање оправданост ретроспективног идеализовања тога периода. Васали управо на овом месту указује на значај образовања као темељног друштвеног механизма за изградњу националног идентитета – механизма који, у конкретном историјском контексту, није одговарао очекивањима једне нације с амбицијом да се позиционира као велика. Школа би требало да представља једну од кључних институција кроз коју се огледа стварна делотворност државе, односно њена способност да својим грађанима обезбеди просперитет, напредак и културни узлет. Управо у овом контексту Себастијано Васали указује на то да Италија, као државна творевина, није у стању да оствари ту функцију: то је земља навикла на компромисе с мафијом; неспособна је да јој се супротстави на делотворан начин (Vassalli 1998: 28). Мафија би се могла и морала победити искључиво културом (Vassalli 1998: 46), јер је *Коза носџира* пре свега продукт културне заосталости (Vassalli 1998: 53). Међутим, ако образовни систем није довољно снажан и квалитетан, он не може представљати стварну противтежу организованом криминалу (Vassalli 1998: 57), који је дубоко укоревљен у друштвени и културни амбијент Сицилије. Васали оштро критикује појам који назива сицилијанизам – специфичан облик цивилизацијске парадигме без које мафија не би могла ни да настане, нити да опстане и развија се (Vassalli 1998: 39). Даље, Васали уочава да

се ни италијанска култура у ширем смислу није показала способном да стане у опозицију мафијашком феномену. Ни сами књижевници, како наводи, нису доследно осудили криминал, јер би тиме били приморани да заузму јасан став у корист државе, која им, често, није ближа од саме мафије. Такав став примећује чак и код водећих аутора, попут Леонарда Шаше, који, премда је критички писао о мафији, није напустио сицилијански културни оквир, кључан за настанак његовог опуса (Vassalli 1998: 27–32). Шаша, као и други, прихватио је да о мафији пише у оквиру жанра детективског романа (Vassalli 1998: 39), што, по Васалију, представља естетизацију а не стварни обрачун с овим феноменом. Закључно, у Италији, према Васалију, не постоји држава која уме да се одлучно супротстави организованом криминалу, нити културна елита која би била спремна да изведе тај нужни идеолошки и морални преображај. У таквим околностима, шта преостаје појединцу од интегритета и моралне вредности? Једино да сања о држави која ће моћи да се супротстави мафији – али не силом, већ културом (Vassalli 1998: 49), која мора послужити као средство за разбијање окова сицилијанизма.

Васали у својој критичкој анализи није поштедео ни саму културу, нити њене представнике, али с јасном разликом: док с одређеном благонаклоношћу гледа на писце, за које тврди да су, у суштини, талентовани (Vassalli 1998: 62), оштрију критику упућује књижевним критичарима. По његовом мишљењу, они своју улогу не испуњавају доследно и одговорно, јер им, како наводи, недостаје милосрђе (Vassalli 1998: 63). Управо у домену књижевне критике Васали препознаје дубље структурне недостатке италијанског друштва – пре свега, недостатак солидарности и емпатије (Vassalli 1998: 63). Према њему, елитизам и паразитизам, који карактеришу одређене сегменте књижевне критике, јасно се огледају у инфлацији књижевних награда. „Италијани обожавају књижевне награде. Они су их и створили“ (Vassalli 1998: 59), примећује Васали саркастично, доводећи у питање аутентичну вредност таквих признања. У том контексту он уочава кратковидост читавог система који, на дуге стазе, наноси штету и самој књижевности и критичкој мисли (Vassalli 1998: 66).

Када је реч о положају писаца, Васали констатује да су се италијански аутори, након Другог светског рата, свесно држали на сигурној дистанци од државе (Vassalli 1998: 72). Они, на изванредан начин, и не осећају припадност државном поретку, што је резултат њихове намерне позиције неутралности – жеље да се једнако дистанцирају и од фашизма и од његове опозиције (Vassalli 1998: 77). Такав избор довео је до својеврсног културног и политичког конформизма (Vassalli 1998: 80), који се манифестује у тенденцији да буду „већи католици од папе“. Ако је доминантна идеолошка оријентација по завршетку рата била одбацивање национализма, италијански писци отишли су корак даље, негирајући чак и саму идеју италијан-

ске нације, што Васали сматра апсурдним и суштински погрешним (Vassalli 1998: 81).

На основу наведених примера може се закључити да Себастијано Васали у анализираној књизи формулише изразито критичке аутослике сопственог народа. Његов приступ карактерише строгост и принципијелност, без настојања да се понуди релативизујуће поређење с другим нацијама, или отвори простор за позитивно вредновање. Иако признаје да су Италијани поштени и интелигентни (Vassalli 1998: 73), Васали истиче њихову склоност ка беспотребним стварима (Vassalli 1998: 83), фасцинацију мрачним и монструозним појавама (Vassalli 1998: 91), као и контрадикторно морално понашање: способност да опросте онима који су повредили друге, али и изражену осветољубивост када су сами жртве, чак и у случајевима мање важних увреда (Vassalli 1998: 101). Поред тога, он уочава трајну италијанску тенденцију да очекују појаву „месије“ који ће решити њихове проблеме (Vassalli 1998: 123), склоност ка цинизму, потребу да све активности поприме облик спектакла (Vassalli 1998: 127), као и одсуство историјске свести (Vassalli 1998: 127). Посебно оштру осуду Васали изражава када указује на чињеницу да су Италијани успели да окупаторске армије представе као пријатељске, те да су кроз историјску амнезију – односно брисање сећања на фашизам и Други светски рат – у суштини елиминисали и сопствени национални идентитет (Vassalli 1998: 128).

Овакве имаголошке позиције указују на аутора који свесно конструише негативне аутослике полазећи од уверења да је критичка саморефлексија неопходан предуслов за културно и друштвено преображавање. Док се овакав модел издваја по наглашеној самокритичности, он посебан смисао добија тек у односу на Капорово стваралаштво, које се заснива на афирмацији културног идентитета и позитивном обликовању аутослика. Управо та супротстављеност чини однос између два аутора посебно релевантним јер омогућава јасније уочавање различитих имаголошких стратегија и њихових функција у културном представљању.

Закључак

Овај рад представља аналитички осврт на представе сопственог народа у делима *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano* италијанског писца Себастијана Васалија и *Водич кроз српски менијалииет* српског аутора Моме Капора. Избор наведених писаца заснован је не само на њиховој репрезентативности унутар одговарајућих националних културних простора и припадности истом историјском периоду већ, и пре свега, на различитим позицијама које заузимају у процесу само-

рефлексивног преиспитивања колективног идентитета. Полазећи од теоријског оквира имагологије настојали смо да критички осветлимо начине на које Васали и Капор конструишу слике националног менталитета – италијанског, односно српског – као и улогу тих слика у обликовању ширих друштвено-културних наратива. Премда смо уважавали став Хуга Дисеринка да је имагологија „проучавање 'слика' или 'привида' нација и народа онако како су представљени у књижевности“⁸ (Dyserinck 1973: 183), ми смо се удаљили од традиционалног имаголошког фокуса на репрезентације Другог. Уместо тога, усмерили смо се на ауторефлексивне конструкције идентитета. На тај начин смо настојали да дубље разумемо унутрашње механизме културне самоперцепције и да стереотипе сагледамо критички, из „унутрашње“ перспективе.

Анализом употребљених стратегија, наративних структура и поставки у текстовима Васалија и Капора, рад је идентификовао специфичне националне моделе самопредстављања, али и одређене универзалне обрасце у начину на који се културни идентитети преиспитују и реконструишу у контексту модерног друштва. Овај рад превасходно треба да допринесе продубљивању имаголошке теорије кроз промишљање и валоризацију појма аутослике као аналитички релевантне категорије у савременим проучавањима културног и националног идентитета.

У приступу завршним разматрањима потребно је најпре нагласити да светоназори двојице анализираних аутора можда и нису у основи радикално различити, али се значајно разилазе у погледу перцепције националног идентитета и односа према државама којима они припадају. Док Капор доследно поставља јасне имаголошке границе – између „овде“ и „тамо“, „нас“ и „њих“, Истока и Запада, Севера и Југа – код Васалија су такве дихотомије углавном изостављене. Он пажњу преусмерава на узроке због којих Италија, услед одређених историјских и културних недостатака, није успела да изгради зrelu демократску државу, остајући у великој мери заробљена у оквирима локалних идентитета – при чему су регионална, покрајинска и градска припадност постале доминантни облици самоидентификације, често науштрб националне кохезије и хомогеног напретка. У вези с тим аспектом, Џинсборг констатује да је италијанско друштво током осамдесетих година XX века остварило значајан економски раст, али да су друштвене неједнакости остале и даље изразито велике (Ginsborg 1989: 309). Капор, са своје стране, веома јасно сагледава да се српски менталитет историјски формирао, и наставља да се обликује, управо у односу према Другом. Код њега је изражена класична имаголошка структура супротстављања аутостереотипа и хетеро-

8 “Imagology is the study of ‘images’ or ‘mirages’ of nations and peoples as they are presented in literature.”

слика. Док Васали отворено критикује своје сународнике, намерно избегавајући позитивне аутослике – под претпоставком да оне не захтевају даљу обраду, Капор своју нарацију усмерава на врлине сопствене културе, наглашавајући вредности и предности које, у његовој перспективи, недостају Северу и Западу. У том смислу, код Капора су Други често приказани као недовољно духовно префињени у односу на, по њему, сложенији и богатији балкански менталитет. Капор, при томе, не одустаје од суптилних критичких осврта, понекад и благо ироничног односа према сопственом народу, посебно када је реч о провинцијалности једне друштвене средине која свесно остаје унутар граница своје „малости“.

Важно је истаћи да циљ ове анализе није вредносно рангирање нити међусобно супротстављање двојице аутора, већ разумевање њиховог односа према сопственом националном идентитету и менталитету културних заједница у којима су стварали. Њихове позиције, уосталом, и не треба посматрати искључиво као индивидуалне, већ и као производе шире културне и друштвене климе. Васали и Капор су своје ставове обликовали у контексту доминантних културних токова и у односу према положају критичке мисли у друштвима којима припадају. Док је Италија, током осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, пролазила кроз процесе друштвено-политичке трансформације, који нису доводили у питање темеље државности и националног идентитета, Србија се у истом периоду суочавала са стварањем различитих националних наратива и с дубоким унутрашњим тензијама. Та криза кулминирала је југословенским ратовима, а потом и политичким превратом 5. октобра 2000. године, драматичним падом режима Слободана Милошевића и, коначно, убиством премијера Зорана Ђинђића – догађајем који је снажно обележио политичку и културну сцену постмилошевићевске Србије.

Најзад, сматрамо да је спроведеном анализом омогућено сагледавање двеју јасно артикулисаних позиција које заузимају двојица различитих савремених аутора у свом критичком односу према друштву из којег потичу. Резултати овог рада показују се као посебно подстицајни јер омогућавају дубље разумевање модела културне саморефлексије, отварајући простор за даља истраживања у оквиру сличних аналитичких приступа.

Извори

- Kapor, Momo. *Vodič kroz srpski mentalitet*. Beograd: Knjiga komerc, 2019.
- Vassalli, Sebastiano. *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998.

Литература

- Јовановић, Александар; Пијановић, Петар; Опачић, Зорана (прир.). *Пријоведач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Кајора*. Београд: Учитељски факултет, 2012.
- Госић, Добрица. *Пријатшељи*. Београд: Политика, 2005.
- Хамовић, Драган. *Момо ѿражи Кајора: ѿроблем иденитиитетиа у Кајоровој ѿрози*. Београд: Catena mundi, 2016.
- Dyserinck, Hugo. *Comparative Literature, Literary Theory and the History of Ideas*. Transl. William Riggan. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Trad. Sandro Perini e Marcello Flores. Torino: Einaudi, 1989.
- Gren, Martin; Hallin, Per-Olof. *Kulturgeografi: en ämnesteoretisk introduktion*. Malmö: Liber, 2003.
- Leerssen, Joep. "Imagology: History and Method". In: Beller, Manfred and Joep Leerssen (Eds.). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2007. 17–32.
- Liebkind, Karmela; Henning-Lindblom, Anna. "Identitet och etnicitet – och språk?". In: Tandefelt, Marika (Ed.). *Gruppspråk, samspråk, två språk: svenskan i Finland – i dag och i går*. Vol 1: 2. Svenska litteratursällskapet i Finland, vol. 799 (2015): 183–200.
- Liguori, Mario. *Vedi Napoli e poi muori: Napulj u srpskim putopisima od 1851. do 1951. godine*. Београд: Službeni glasnik, 2015.
- Massey, Doreen. "The Conceptualisation of Place". In: Massey, Doreen & Pat Jess (Eds.). *A Place in the World? Places, Cultures and Globalisation*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 45–85.
- Rot, Klaus. *Sluke u glavama*. Prev. Aleksandra Bajazetov Vučen. Београд: Biblioteka XX vek, 2000.
- Stella, Gian Antonio. *L'orda*. Milano: Rizzoli, 2003.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Електронски извори

Sebastiano Vassalli. Sebastiano Vassalli | person. 17. 10. 2025.

Mario Liguori

Representations of One's Own Nation in Two Works by Sebastiano Vassalli and Momo Kapor: A Parallel Analysis

Summary

This paper examines the analysis of self-images, that is, representations of one's own nation, in Sebastiano Vassalli's *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano* and Momo Kapor's *Vodič kroz srpski mentalitet*. The authors were selected as representatives of their respective cultures and the same historical period, but primarily due to the distinct self-reflexive positions they adopt in relation to their own cultural identities. Drawing on an imagological framework, the study aims to critically explore the ways in which both authors construct images of collective mentality – the Italian and the Serbian – and to examine their function within a broader cultural and social context. Rather than focusing on representations of Others, which appear directly or indirectly, this analysis is directed at self-reflexive portrayals, enabling the investigation of intracultural perspectives and the constructive problematization of national identity “from within”. The analytical examination of Vassalli's and Kapor's discourse reveals both specific patterns of cultural self-perception and universal mechanisms of critical reflection on national stereotypes. The study seeks to contribute to the theory of imagological research by introducing the concept of the self-image as a relevant analytical category in the study of cultural identity.

Key words: Momo Kapor, Sebastiano Vassalli, cultures in contact, identity, Italy, Serbia, stereotypes, mentality

Примљено: 30. 12. 2025.

Прихваћено: 30. 4. 2026.

Снежана Ј. МИЛОЈЕВИЋ

milojevic.snezana@yahoo.com

СВЕТ С БОГОМ / СВЕТ БЕЗ БОГА – СОЛАРИС ТАРКОВСКОГ И СОДЕРБЕРГА

Независни истраживач
Прокупље, Србија

Апстракт: Прича о планети Соларис изворно припада жанру научне фантастике, у чијим оквирима је типичан картезијански приступ стварности и фасцинација научно-технолошким развојем. Упркос овој неупитној константи, у овом раду преиспитано је присуство хришћанских мотива у две најпознатије екранизације романа *Соларис* Станислава Лема, чији су аутори Андреј Тарковски и Стивен Содерберг. Уз јасну свест о томе да ова, сада већ класик-тема, нема религиозни карактер, истраживање поменутих текстова културе на овај начин има за циљ разоткривање имплицитних елемената логоцентричности, као и њихову потврду кроз наводе из Светог писма и записе светих отаца.

Кључне речи: *Соларис*, Станислав Лем, Андреј Тарковски, Стивен Содерберг, хришћанство

Соларис Станислава Лема

Родоначелник теме о нејасној плавој планети Соларис – Станислав Лем, служећи се речима стварног и измаштаног научног вокабулара, сходно жанру који је одабрао, прича нам о необјашњивим дешавањима на свемирској станици – невероватним за земаљска знања и критеријуме. Наиме, на агресивно дејствовање Х зрацима од стране истраживача, непозната планета снажно је одговорила, угрозивши их на начин који превазилази њихове менталне снаге – у случају протагонисте Криса Келвина, који долази у екстерни истраживачки центар како би заменио психолога који је извршио самоубиство (Гибаријана) – реч је о појави његове упокојене жене.

Долазак Криса Келвина у свемирску станицу открива импозантну дужину и интензитет истраживања плаве планете, што у оквирима ове фикције има и своје име – соларистика. Индикативно је и то да се међу бројним бескорисним извештајима налази и Бертонов извештај о сучавању с непознатим: то је импресиван сусрет са застрашујућом циновском бебом, чији сваки део лица одаје различите емоције и стања.

Иако је централна тема овог рада – хришћански интертекст у филмовима Тарковског и Содерберга, на самом почетку треба указати да сама тема логоцентричности није страна ни Станиславу

Лему. Крис Келвин Станислава Лема, разговарајући са кибернети-чарем Снаутом, пита овога да ли верује у Бога. Снаут му у маниру човека од науке одговара: „Ко још верује данас...“ (Лем 2003: 203). Квалификација изречена у претходној реченици – *човек од науке* – има двоструку конотацију: садржи две примарне заблуде друге половине XX века, засноване на принципу дихотомије: научник не може истовремено бити и верник, као и то да је вера у Бога временски порозна, условљена трендовима, а не универзална категорија.

Поменуће заблуде о целини која се састоји из супротстављених елемената, одређених као сукоб између традиционалног и модерног, принцип је промишљања Криса Келвина Станислава Лема. Остајући у истим релацијама говори и о нејасној планети Соларис, стављајући у однос две антиподне хипотезе. Првоуспостављеном се сматра да је Соларис – персонификовано свезнање. Иако овако одређени апсолут јасно води ка категорији божанског, Лемов Келвин то назива „космичким јогином“. Друга хипотеза представља контраст наведеном – претпоставља да је реч о океану-дебилу, што на известан начин аболира чињеницу да сва истраживања репрезентативних научника нису дала никакво објашњење.

О свом поимању Логоса Лемов Келвин каже: „Не мислим на *традиционалној* Бога земаљских веровања. Нисам религиолог и можда ништа ново нисам измислио, али да не знаш случајно да ли је икад постојала вера у... несавршеног бога?“ (Лем 2003: 203). Свестан како би се реципијент као примера могао сетити било које паганске космогоније, наставља: „Ја мислим на Бога чија несавршеност проистиче не из простодушности његових људских твораца, него представља његову најсуштинскију, иманентну особину“ (Лем 2003: 203). И закључује: „То је једини бог у кога бих био склон да поверујем, чија мука није искупљење, ништа не спасава, не служи ничему, само постоји“ (Лем 2003: 205).

Додатно објашњава и да *његов бој* има психу малог детета, те је зато непредвидив у својим поступцима, што истовремено представља и јасну алузију на Бертоново искуство сусрета са циновском бебом. На основу наведеног очито је да је категорија бога (сада са малим б), у интерпретацији Станислава Лема, одвојена од етичких категорија, каузалности у времену и континуитета у деловању.

Соларис Андреја Тарковског

Прва екранизација о којој ће бити речи је филм редитеља Андреја Тарковског *Соларис* из 1972. године.¹ Тарковски је и доми-

1 „Сегодня уже мало кто помнит, что первым роман Лема экранизировал вовсе не Андрей Тарковский. В 1968 году в СССР вышел телефильм Бориса Ниренбурга *Соларис*, который, впрочем, остался незамеченным“ (Белов 2019). [„Данас се мало ко

нантан чинилац сценаристичког тима, чији је члан и Фридрих Горенштајн. Иако се о Богу као центру постојања и смисла човековог живота не говори децидирано, усмереност ка хришћанским вредностима је очигледна, због чега ова верзија приче о Соларису представља отворену полемику, на дубинском нивоу, с наведеним идејама Станислава Лема.

Говорећи о свемирској епопеји Криса Келвина Тарковски полази од Земље: дугим кадровима водене траве, импозантних стабала дрвећа... велича Божије дело, па била то и хладна јесења киша, јер све што је Бог створио – беше добро.² Осмишљавајући Келвинове последње тренутке пред полазак у свемир, као што је боравак у очевој кући на језеру, Тарковски истиче породични контекст и утицај. Отац је слика непољуљане људске вертикале: као завет оставља сину морални закон насупрот пролазној научничкој слави. Оваква очева одлука мотивисана је тренутним духовним стањем Криса Келвина, понетог гордошћу – осећајем надмоћности због свог великог знања и научничког кредибилитета.

Реинтерпретација (матрикс, клон) – у Келвиновом случају – жене Хари, која је извршила самоубиство, и незвани *iosii* који походе остале истраживаче свемирске станице, јасно су одређени као бића демонске етиологије. Зашто? Зато што су интегрисани као створења настала мисаоним деловањем елитних представника соларистике. У складу с тим, Снаут Тарковског закључује да је Гибаријан умро од стида, суочивши се са материјализацијом својих најинтимнијих мисли и идеја.³

сећа да Андреј Тарковски није први екранизовао Лемов роман. Године 1968. у СССР-у емитован је телевизијски филм Бориса Ниренбурга *Соларис*, који је, међутим, прошао незапажено“] – (Белов 2019). Чињеница да је пре ремек-дела Тарковског у Русији снимљен истоимени филм тек је фактографског карактера. Поменута верзија, чији је сценариста био и сам Станислав Лем, није узета у обзир превасходно због тога што се не сматра уметнички релевантном верзијом.

2 „Тада погледа Бог све што је створио, и гле, добро беше веома“ (1Мој 1: 31). Ову особеноост филма Тарковског Џонатан Џонс описује на следећи начин: “The big change he makes to Lem’s novel is to add a long prologue set on Earth. Tarkovsky starts with his protagonist, Kris Kelvin, standing daydreaming at dawn in a mist-saturated, marshy landscape. Actually, it begins before that: with a shot of grasses and plants underwater, before gradually revealing Kris communing with the Russian wetlands” [„Велика промена коју је направио у односу на Лемов роман је дуги пролог који се одвија на Земљи. Тарковски почиње са својим протагонистом Крисом Келвином, који стоји и сањари у зору у, маглом засићеном, мочварном пејзажу. У ствари, почиње пре тога: снимком водених биљака и траве, пре него што се постепено открива да Крис комуницира са руским мочварама“] – (Џонс 2005).

3 Како Славој Жижек запажа: „Разлика између Хари која се указује Келвину и ’чудо-вишне афродите’ која се указује Гибаријану, једном од Келвинових колега на свемирском броду (у роману, не и у филму: Тарковски ју је замијенио невином плавом дјевојчицом), јест та да Гибаријаново привиђење не долази из сјећања *сйварної живоїша* него из чисте фантазије: ’Лганим, гегавим кораком нечујно ми се примицала дивовска црнкиња. Спазио сам сјај њених белоочица и чуо њежно тапкање њезиних босих стопала. Није носила ништа осим жуте сукње исплетене од сламе; њезине огромне дојке слободно су се њихале, а црне су јој руке биле крупне попут бедара“ (Жижек 2008: 165). [„Из дубине овог огранка ишла је неужурбаним, гегуцкавим кораком огромна црнкиња. Угледах блесак њених беоњача и готово истовремено зачух меко босо мљаскање

О демонском деловању на људске мисли Родион Петроградски каже:

Један од главних начина деловања нечистих духова на људе јесте њихово деловање на мисаону сферу путем уношења у њу различитих греховних помисли. Налазећи се ван домашаја човекових телесних чула, демони, делујући на његов ум, уносе у њега различите мисли које личност, која не води духовни живот, прихвата као своје. А ако их прихвата и слаже се с њима, тиме постаје проводник туђе зле воље која постепено и у целини њиме овладава (Петроградски 2010).

Чињеница физичке нерањивости Хари – која људском бићу није иманентна – њена сурогат врста вечности нема позитивну већ негативну конотацију (веома је трагична сцена њеног оживљавања у филму Тарковског).⁴ Супстанцијална човекова одлика је његова смртност – о вечности се у хришћанским оквирима говори само кроз васкрсење (условљено другим доласком Христовим), дакле кроз тачан хронолошки низ: смрт–васкрсење–живот вечни. У хришћанском контексту васкрсење није човеку јасна, видљива и опипљива категорија цикличног карактера, као што јесте у оквирима сурогата инхерентног феномену соларис, већ у линеарном току времена има своју јасну сврху и циљ. Како Јустин Ђелијски, полазећи од основне премисе – да васкрсења нема без смрти,⁵ каже:

Оно [васкрсење] сабира што је смрт растурила: сабирност и саборност су непосредни плод његов. Из њега се лучи нека тајанствена кохезивна сила, која сабира ужасом смрти разјурене душе, која саборнизира саможивим самодржањем разједињене људе. *До Васкрсења – Христове блаје весији мојле су битији айстиракјине за људе* (Јустин Ђелијски 2012).

Издвојеност свемирске станице коинцидира са такозваном пустињом,⁶ простором удаљеним од света, где битисање представља

њених стопала. Није носила ништа осим сукњице која је жућкасто блескала и као да је била исплетена од сламе; имала је огромне обешене груди, а црне мишице достигале су величину бутине нормалног човека“ (Лем 2003: 35).]

4 „Сцена у којој се сабласна Хари буди након првог неуспјелог покушаја самоубојства на Соларису, најужаснија је у цијелом филму. Након што је прогутала текући кисик, Хари лежи на поду, дубоко смрзнута; одједном, опет се почиње мицати, овај пут у трајајима који спајају еротичну љепоту и зазорни ужас, трпећи неподношљиву бол“ (Жижек 2008: 163).

5 „Новозаветно учење о васкрсењу разликује се битно од свих осталих учења о васкрсењу. Разликује се тиме што се оснива и изводи из Васкрсле Личности Богочовека Христа. У Хришћанству васкрсење није теорема, није принцип, није нека надлична или безлична схема, већ пуна, Богочовечанска Личност: 'Ја сам васкрсење и живот: који верује Мене, ако и умре, живеће. И ниједан који живи и верује Мене неће умрети вавек“ (Јн 11: 25–26) – (Јустин Ђелијски 2012).

6 „Реч пустиња у богословској литератури има јасно симболичко значење, али појавна форма простора пустињаштва мењала се у конкретним испољавањима, те се у вези с тим може говорити о преплитању дијахронијске (историјске) и синхронијске (географске) реалности ове константе“ (Шпадијер 2014: 173). Зато молитвени простори ван света могу бити и манастири и монашке испоснице – које су често формиране на

највиши и најзахтевнији облик човековог искушења на путу ка Истини. У хришћанским оквирима, простор подвига може заиста бити пустиња – у случају Исусовог четрдесетодневног искушења које престаје Његовим одрицањем од свих земаљских благодети, и одлуке да „испуни оно што је писано“.⁷ Иако само именоване места испосништва полази од де факто пустиње, уточишта првих примера монашке отшелничке праксе у Египту и Сирији, у црквеној литератури пустињом се именује свако издвојено место које монах, одвојивши се од света, одабира за свој подвиг усмерен ка спасењу.⁸

Присећање на прво анахоретско *Жиџије Светиої Анџионија* Атанасија Александријског, чији је пандан у српским оквирима Теодосијево *Жиџије Петра Коришкої*, указује да простори где нема људи обилују демонима, који искушавају постојаност монаховог подвига и издржљивост на путу ка Богу. Између поменутих текстова културе, иако их дели много векова, може се успоставити директна веза на основу искушења којем је изложен протагониста *Солариса*, и једног од оних којима демони искушавају Петра Коришког. Јасно је да у поменута два случаја није реч о истим поводима подвижништва, нити је истоветна методологија која води ка циљу, нити је циљ исти. Реч је о чињеници да оба примера јасно одсликавају како експоненти демонског као свој ресурс користе човекове слабости (део мисаоног процеса његовог), не би ли га поколебали на путу Добра.

Наиме, Петар Коришки дуго је био осујећен да се одазове монашком призиву због мајчине доминације, а када се она упокојила, уз њега је била сестра од које се у једном тренутку морао одвојити, након чега је она убрзо умрла.⁹ Као што жену Криса Келвина у неконтролисаним условима индукованим близином планете Соларис рекреира сама Келвинова свест и савест, тако бесови (средњовековни назив за демоне) настоје да у праведном Петру Коришком изазову грижу савести и сумњу у сопствену одлуку, опонашајући глас његове покојне сестре која га дозива и моли за помоћ.¹⁰

тешко доступним местима, у усецима, клисурама, на стенама или у планинским врлетицама, а уместо речи монах у хагиографској литератури често се користи реч пустињак или пустиножитељ (в. Петканова 1996: 143).

7 „Опет га узе ђаво и одведе на гору врло високу и показа му сва царства овога свијета и славу њихову. И рече му: Све ово даћу теби ако паднеш и поклониш ми се. Тада му Исус рече: Иди од мене, Сатано, јер је написано: Господу Богу своме клањај се и њему јединоме служи! Тада га ђаво остави, и гле, анђели приступише и служачу му“ (Мт 4: 8–11).

8 Станислав Лем описујући посвећеност научним достигнућима истраживача који, мотивисани жељом за напретком, напуштају земљу и одлазе у свемир, говори заправо о особеној форми аскетизма: „Крећемо у космос приправни на све, то јест на самоћу, на борбу, мучеништво и смрт“, и додаје, сада на личном плану: „Ревност у извршавању свих обавеза, свеједно да ли важних или небитних, у мојој је природи“ (Лем 2003: 19).

9 Видети Теодосије 1988: 269–271.

10 „А беси путем маштарија страховити клопот творећи, и по ноћи вичући често нападаху на њ [...] час као да му сестра долази јављаху му се у ноћи и говораху: ’Брате,

И у односу између централне личности (Криса Келвина / Петра Коришког) са извором великог искушења (женом / сестром) постоји готово фактографска сличност. Као што матрикс Хари има непобедив порив да стално буде уз Келвина, те је он свуда води са собом, сестра Коришког такође не жели да се одваја од брата; и када напушта свет у потрази за исконским пустињаштвом, она креће за њим (успео је да је остави преваривши је у сну). Код обојице – иако не могу себи директно приписати кривицу – постоји грижа савести и латентна мисао да су индиректно криви за њихову смрт.

Описи демонских искушења врло су пластични и стварни и у житијима светих, као што су и *јосџи* у свемирској постаји стварни и опипљиви – у чему је њихова демонска снага. Основна разлика је у томе што становници свемирске станице у близини Солариса, упркос честом и фактима доказивом подсећању да то што виде, додирују и временом заволе нису људска бића, постају склони да се привиђењу приклоне као стварности. Петар Коришки, дубоко укорењен у вери, јасно зна да су то привиђења демонске етиологије, и остаје истрајан у овој тешкој и дугој борби духовне природе.¹¹

У вези с категоријом подвига важан је и појам будности, што, осим симболичког – обазривости да се не упадне у униције, празнословље, страх или прелест – има и дословно значење: бити и физички будан, молитвама заштићен, јер демони, како наводе свети оци, када им други начини нису доступни, нападају током сна. Како Свети Игњатије Брјанчанинов о томе каже:

Христове заповести нису дате само спољашњем човеку – оне су, и то највише, дате унутрашњем човеку: оне ће обухватити све човекове помисли и осећања, све његове најтананије побуде. Те заповести не можемо испуњавати без непрестане будности и дубоке усредсређености. Будност и пажња нису могући у расејаном животу. Ђаво и грех, то оруђе ђавола, једва приметно увлаче се у ум и срце. Човек мора да буде непрестано на стражи због својих невидљивих непријатеља. Како ће бити на тој стражи када је предат расејаности? (Брјанчанинов 2010).¹²

У *Соларису* Тарковског имплицитно је истакнут још један хришћански корелатив: страдање као богоугодна страна човековог живота. Крис Келвин се пита зашто сви они толико страдају, свестан да таква врста преиспитивања произлази из личног осећаја безнађа

брате', по имену га зовући, 'изађи господине брата и прими ме у пештеру, да ме звери не поједу. Тебе јединог уместо родитеља имађах, и с тобом све напустивши пођох, а ти ме саму оставио јеси!'“ (Теодосије 1988: 273).

11 „А преподобни схвативши да је то лукавство бесова, појаше псалме Давидове, и ни речи им не одговараше. А они, ни у чему не успевши, одлажаху“ (Теодосије 1988: 273).

12 У филму Тарковског овај хришћански акценат присутан је и у симболичком смислу – док је Келвин *будан* и сувисло размишља, изнад његове главе видљива је реплика чувене иконе *Светија Тројица* чији је аутор Андреј Рубљов.

– јер, како Келвин Тарковског примећује, ако је човек срећан, њега не занима питање живота, смрти, љубави, среће. Страдање, иако непожељно, у хришћанском учењу нема негативну конотацију, како каже Исак Сиријски: „Сваки човек о коме се Господ посебно брине, препознаје се по страдањима која му непрестано шаље“ (преузето из: Никчевић 2001: 134).

У случају становника свемирске станице Соларис, страдање је начин да се одвоје од *развращеној* пута и врате Богу – кроз спознавање сопствене ништавности. Хришћански је утемељено и разумевање односа – стварног Криса Келвина и суплемента Хари – јер Келвин, иако временом развија емоције према матриксу, има јасну свест да је реч о утвари, не стварној Хари; такође, потпуно му је јасно да кад год искаже (осети) дубока осећања према њој, опустошује своју душу (предаје се власти демона).

О уметности у филму Тарковског

Дубоко хуманистички принцип исказан у филму Тарковског читава се и у чувеној реченици – крешенду разматрања о такозваној соларистици – која гласи: Човеку је потребан човек. Ову реченицу налазимо и у роману Станислава Лема, у коме има негативну конотацију. Истраживање засновано на принципу сродности је, по Лему, људска слабост која негативно утиче на научни рад: неуспех соларистике он приписује несвесном рефлексу човековом: уместо да тражи различитост, да успоставља комуникациони код са другим цивилизацијама, он тражи *своје ојледало*.¹³

У верзији Тарковског ове речи имају сасвим другачије значење: човеку је потребан човек а не матрикс, не суплемент, не лаж – у чему се читава човекова потреба за Истином са великим И – логоцентрично виђење живота и света. Поједностављено, ствари треба да буду онакве каквим их је Створитељ људима у завет оставио, у складу с чим је и епифанија Криса Келвина о Гибаријановој смрти. Наиме, Келвин сматра да одлука његовог претходника није проишла из стида, већ из осећаја безнађа узрокованог чињеницом да се присуство матрикса-утвара на истраживачкој станици одликује репетитивношћу: Гибаријан није умро од страха, већ од бесмисла.

Склоност Тарковског ка доминацији естетског (уметничког) и метафизичког науштрб, условно речено, чињеничног и строго *научној*, најбоље приказује његово објашњење неуспеха такозване соларистике. Кибернетичар Снаут (који би по природи професије могао бити конструисан као неисцрпан резервоар цифара, процената и хипотеза) јасно види свет предодређен хришћанском космогонијом,

13 „Не тражимо никога другог осим људи. Нису нам потребни други светови. Потребна су нам огледала“ (Лем 2003: 77).

свет у којем човек може много, али не и све: њему је посве јасна ограниченост човекових сазнања – човеку је доступан изврстан ниво знања – док се свезнање може приписати једино Богу.

Како Дионисије Ареопагит наводи, описујући небеску хијерархију, у којој је човек последњи у низу, само је онима који су истрајни у подвигу усмереном ка спасењу дато да упознају и духовне слојеве стварности. Зато Келвин у филму Тарковског истиче да, када би човеку такво знање било доступно, то би било као када бисмо знали тачан датум своје смрти. Житија светих указују да је онима који су достигли висок степен духовног развоја тренутак смрти познат, а ово опште место у теорији књижевности која се бави средњовековним текстом има и своје име – најављена смрт.

Шта је човеку дато – то су од Бога човеку дати таленти,¹⁴ у филму Тарковског превасходно исказани кроз уметничка достигнућа. Уметност као резултат Божијег даривања човеку има предност над егзактном науком, у којој се духовно потиरे. Кључна сцена која потцртава овај филмски акценат је прослава Снаутовог рођендана у библиотеци свемирске станице.

Уобичајено припит, услед јасног осећаја узалудности свог целоживотног рада (подвига), далеко од света и људи, Снаут с презрењем одбацује књиге соларистике. Тврдећи да је то смеће, извлачи раскошно опремљену књигу *Дон Кихот*, лако проналазећи жељену страницу обележену биљком из хербаријума. Љуби руку *јошће* Хари, гледајући је на начин којим истовремено исказује дивљење над њеном пластичношћу и опасност од њене погубне снаге за човека. Келвин, на захтев слављеника, чита речи Санча Пансе из 68. главе *Дон Кихота*, које гласе:

Док спавам, немам ни страха ни наде, ни муке ни блаженства; и благословен био ко измисли сан, огртач што покрива све људске мисли, храна што смирује глад, вода што толи жеђ, ватра што греје хладноћу, хладноћа што хлади врелину, укратко, новац којим се свака ствар купује, тас и тег који изједначава пастира са краљем и будалу с паметним. У сну је само једна ствар рђава, како сам чуо, а то је што личи на смрт, пошто је између спавача и мртваца врло мала разлика (Сервантес 2005: 502–503).

Снаут понавља речи Дон Кихотове, који саслушавши свога штитоношу закључује да никада није тако мудро говорио – док овај дијалог податан семиолошкој анализи не прекине Сарторијус предлажући здравицу у име слављеника и науке. Његову хладну научничку главу Снаут упоређује са такође култним ликом светске литературе: током разговора у ходнику свемирске станице каже он Келвину да га мора напустити и вратити се њиховом Фаусту – Сарторијусу – чији су повод, смисао и циљ живота – наука.

14 Видети „Причу о талантима“ (Мт 25: 14–30).

Снаут инсистира да је нонсенс и идеја о упознавању космоса, као и комуникација са другим цивилизацијама, проблематизује чињеницу колико је човек у томе искрен, и завршава горе наведеном реченицом да је човеку потребан човек. Предлаже да пију за Гибаријана – човека који је показао људске особине: уплашио се. Овај закључак Крис Келвин, као што је већ речено, унапређује следећим закључком: Гибаријан није умро од страха већ од бесмисла. Непоколебљиви научник Сарторијус све наведено назива „достојевштином“, недостојном њиховог научничког звања, али док то изговара, удара наочарима о сто и једно стакло испада из оквира. Ова секвенца речима Сарторијусовим даје јасну симболику: то су реплике *слейої* човека који негира стварност *иустииње* у којој се налазе.

За разумевање целокупног семантичког слоја феномена солариса у интерпретацији Тарковског, кључна је поменута сцена у библиотеци (прослава Снаутовог рођендана). Библиотека је једина просторија на свемирској станици која изгледа потпуно *земаљски*: у питању је раскошан простор овалног облика који, поред бројних књига, садржи и уметничке експонате. Током дијалога између истраживача свемирске станице, у другом плану видљиве су бронзане фигурине Дон Кихота и Санча Пансе, витраж са хришћанским мотивима, реплике Афродите и бисте Сократове.

Посебна пажња дата је слици *Ловци у снеју* Питера Бројгела Старијег, сцени у којој је клон Хари посматра, када фокус камере наизменично прелази са њеног лица на детаље слике.

The painting was interestingly referenced in Tarkovsky's *Solaris*, functioning as an interface upon which memories are played out in a completely unfamiliar environment of the spaceship (Swapnil Dhruv Bose 2023).¹⁵

Ликовне сензације прате и звуковни елементи – лавез паса или грактање гавранова – а Хари клон, захваљујући уметности као највећем добру човечанства (како нам казује филм Тарковског), почиње да се сећа детињства стварне Хари. У једном тако земаљском тренутку (у библиотеци станице Соларис) њих двоје (Крис и Хари) почињу да лебде (што реално бива са људским бићима у бестежинском простору), осећају дубоку блискост, док се паралелно с тим дешавају нејасни бурни процеси у океану Соларис.¹⁶

15 [„Референцијалност ове слике у *Соларису* Тарковског је веома занимљива – функционише као интерфејс на коме се рекреира сећање у потпуно непознатом амбијенту свемирског брода“] – (Swapnil Dhruv Bose 2023).

16 “It turns out that ‘solaristics’ – the fictional branch of knowledge the characters in the film are dedicated to – is a deluded science. It is we who are the objects of enquiry and fascination to an alien mind“ (Jouns 2005). [„Испоставило се да је ‘соларистика’ измишљена грана знања којој су ликови у филму посвећени – обмана наука. Ми смо ти који смо предмет истраживања и фасцинације ванземаљског ума“] – (Џонс 2005).

Још једно сликарско платно филмска критика препознаје као битно, овога пута у интермедијалном смислу:

Зато, када се враћа на Земљу, он коначно одбија да настави да бежи од прошлости, те се мири са оцем у сцени која је рефлексивна Рембрантове слике *Повраћак блудног сина* (Тиосављевић 2021).

У оквирима наведеног приступа овој теми последња сцена у филму још једном истиче хришћански подтекст филмског наратива Тарковског – поменута сцена гордог научника Криса Келвина трансформише у покајника. Сродна библијској „Причи о блудном сину“ (Лк 15: 11–32), приказује, на другој страни, очеву бескрајну радост јер његов син „мртав беше и оживе; изгубљен беше, и нађе се“ (Лк 15: 32).

Крај филма – визуелно сродан почетку – даје потпуно нов квалитет истим акцентима стварносног. По повратку збуњеног и неуспешног научника испрва све остаје у оквирима окренуте перспективе света без Бога: сцена, и у детаљима идентична оној с почетка филма, измењена је у тренутку када почиње киша – киша на крају филма пада по његовом оцу који се налази у кући и, као и обично, истражује по својој богатој библиотеци. Упркос свему, отац му се радује, радује се повратку свог гордог сина; излази из куће, а Келвин клечи испред њега, обгрливши му колена. Овом сценом искреног и дубоког покајања ствари у свету добијају природан облик.

Звуковни елементи последње сцене, и широко кадрирање, када очева кућа на језеру изгледа као острво у океану Соларис, нуде нови херменеутички изазов који превазилази оквире овог истраживања. Чињеница је да скоро свака сцена у филму Тарковског изазива дубоку рефлексивност и комуницира с искуством реципијента који уочава и његове интертекстуалне акценте. О значају познатих текстова културе инкорпорираних у филмски наратив *Солариса* Џонатан Џонс каже:

Tarkovsky obviously felt the same way about paintings as did Dostoevsky, who constantly alludes to them in his novels – Raphael’s Sistine Madonna is a talking point in *Crime and Punishment*, Holbein’s Dead Christ in *The Idiot*. It is almost too easy, but true, to call Tarkovsky the Dostoevsky of film-makers (Jones 2005).¹⁷

Соларис Стивена Содерберга

За разлику од Андреја Тарковског, Стивен Содерберг (2002) нуди читање *Солариса* којим жели да прикаже другачији могући свет. Свет у Содерберговом филму није условљен ни Божијом вољом, нити деловањем загонетне планете Соларис. Содербергов

¹⁷ „Тарковски је очигледно доживљавао сликарство на исти начин као и Достојевски, који у својим романима стално алудира на њих – Рафаелова Сикстинска Мадона је тема за разговор у *Злочину и казни*, Холбајнов Мртви Христ у *Идиоту*. Готово је превише лако, али истинито, Тарковског назвати Достојевским филмских стваралаца“ (Џонс 2005).

Крис Келвин је оличење агенде новог доба – као да читав свет, цео космос, постоји само зато да би биле испуњене интимне жеље једног јединог човека.

Содерберг реплицира Тарковском кроз књижевност, а његов одговор Мигелу Сервантесу је чувени песник Дилан Томас, рано преминули надреалиста, прецизније, његова песма „Смрт неће имати власт“:

И смрт власт имати неће,
мртве ће потпуно у једно стопити
са човеком у ветру и западном месечином;
Кад избледе им чисте кости, кад их не буде више,
звезде ће имати под лактом и стопалом;
Полуде ли икако, у здрављу ће бити,
у море потопљени из мора ће опет нићи,
Док љубавници изгубљени биће, љубав ипак неће,
а смрт власт имати неће.¹⁸

Крис Келвин Стивена Содерберга на почетку филма смештен је у метрополу која није сива и дистопијска као код Тарковског (дуга сцена када се Бертон враћа аутом из села у град). Содербергов Келвин идентификује се превасходно кроз професију – он је психолог који ради индивидуалне и групне терапије, дружи се с психолозима, заљубљује у психотичну девојку, чија је и мајка такође била психотична, желећи дете с њом (које би вероватно боловало од исте менталне болести).

Психотична стања у овом филму, и када је реч о земаљском и соларистичком контексту, представљају нову нормалност, те тако, сада Гордон (Содербергов Сарторијус), која је послата на станицу како би истражила економски потенцијал нове планете, сасвим смирена, сконцентрисана и луцидна, новопридошлом Келвину, на питање како је, одговара: депресија, хипоманија, примарна инсомнија, постоје знаке агорафобије, опсесивно-компулзивне неурозе, шок, малаксалост, халуцинације. Од угледног психолога Криса Келвина добија одговор да је све то у таквом окружењу нормално.

Болест је свеприсутна јер је стварност изокренута; другим речима, болест је нормална и о здрављу се не говори. Простор снова је израженије приказан – Хари, сада Реа,¹⁹ материјализује се пара-

18 Превод преузет са: <https://lyricstranslate.com/sr/and-death-shall-have-no-dominion-in-smrt-vlast-ne%C4%87e-imati.html>. На крају филма постаје јасно у којем кључу је Содерберг ове стихове *йрийийомио*, те се зато могу одредити и као мото филма.

19 Ову замену имена у говору референтног издања романа *Соларис* Новица Петровић објашњава на следећи начин: „У оригиналу Хари (Harry), Петар Вујичић је у своме преводу *Солариса* њено име транскрибовао као Хари. Стив Кос и Џоана Кил-мартин, преводиоци на енглески, прекрстили су је у Реју (Rhea) да би избегли могућу конфузију због сличности са енглеским мушким именом Хари (Harry)“ (Петровић 2003: 218).

лелно са Крисовим сном, који евоцира њихову интимност. У вези са централном темом, има и децидираних навода о Богу – Содербергов Келвин јасно негира постојање Бога и сматра да је то тек човекова идеја о Богу: „Глупе животиње са малим мозгом.“

Временом, Келвин и сам постаје зависник од психостимуланса услед присуства *уйћвара*. Поменута Гордон, која код себе препознаје све наведене психичке слабости, остаје присебна и говори му да Реа, коју сусреће на свемирској станици (Реа, по грчкој митологији, жена владара универзума) није људско биће, да је она факсимил, копија – огледало које рефлектује његову свест, те да он сам својим мисаоним процесима обезбеђује формулу за њено клонирање.

Содерберг је настојао да разлика између матрикса и човека буде тешко видљива, чак се поиграва идејом рецепијента да их може разликовати.²⁰ И сам чувени психолог, Крис Келвин није у стању да то разлучи, и то не само из емотивних разлога (када је реч о клону произашлом из његове свести-савести), јер „сан клона је да постане људско биће“. Ствари на Содерберговој свемирској станици Соларис дешавају се у складу са далекоисточном филозофијом која у овом филму има другачији контекст: „Сада не знам јесам ли човек који је сањао да је лептир, или лептир који сања да је човек?“ (Чуанг Це, учитељ таоизма).

Прецизније, до краја филма Содербергов Крис Келвин није свестан да је Содербергов Снаут такође *јоси*, и да све време контактира са његовом очито убедљивом копијом, што копија сама признаје. Наиме, крај овог филма претпоставља уништење свемирске станице у којој присебна Гордон прво уништава *јоси*, а онда се и сама враћа на земљу. Тада Келвин сазнаје да је Снаут мртав и да све време комуницира са његовим матриксом, а од самог клона добија прецизно објашњење како нема довољно времена да се позабави и његовом дезинтеграцијом. Једино уколико одмах крене, он ће се спасти, али Крис Келвин Стивена Содерберга не жели да буде спасен ни на један од претпостављених начина иманентних човеку.

И ова верзија *Солариса* има идентичан почетак и крај, што опет представља извесну врсту дијалога са Тарковским. На почетку филма Келвин се посече ножем и превија рану. На крају филма крви нема, а ткиво се само регенерише. Следи евокација последњих тренутака на станици Соларис. Дозива име своје жене (у том тренутку

20 За разлику од њега, Тарковски је предано радио на тој разлици између оригинала и копије: „Он старательно работал с исполнительницей роли Хари, Натальей Бондарчук. Её игра должна была передать страдания копии, порождённой ‘Солярисом’ и осознавшей свою ‘поддельную’ суть. Эмоции, интонации, жесты – всё это Тарковский объяснял“ [„Марљиво је радио са глумицом која је добила улогу Хари, Наталијом Бондарчук. Њена глума је требало да дочара патњу копије коју генерише Соларис и схвати њену ‘лажну’ суштину. Емоције, интонације, гестови – све то јој је објаснио Тарковски“] – (Колганов 2021).

престаје да буде битно да ли је она клон или истинско људско биће), пита је да ли је жив, и добија одговор: „Сада смо заједно, све што смо учинили опрашта нам се.“ Содерберг одбацује кључну сцена Тарковског – сцену покајања – чиме се истовремено апстрахује потенцијални хришћански интертекст у овом филму.

Содерберг се одриче логоцентричности Тарковског стављајући човека, његове интимне жеље, у центар свемира, где постоји суплемент Бога – океан Соларис, који другима испуњава најскривеније и најинтимније помисли. Пожељан човек новог доба је човек који ће напустити своју базичну стварност јурећи за оним вишком – за немогућим, спреман и на саму релативизацију сопства, што је овде маскирано квазиромантичном идејом партнерске љубави. Содерберг, водећи дијалог са Тарковским, заправо прича нову причу – у идеолошком смислу ближу почетним премисама Станислава Лема: у сваком случају, нуди нам њу ејд свет – свет без Бога.²¹

Овај метафизички слој у Содерберговом римејку је континуитет света без Бога: кључни елемент је, условно речено, љубав (овде на релацији ментално оболела жена – психијатар). Уочљив је и моменат политичке коректности – уместо двојице научника који ће Криса дочекати у свемирској јединици близу Солариса, један од њих је жена и тамнопута је (Гордон). Човек није мали пред величином космоса у суштинском смислу јер, упркос томе што ће му много тога у Универзуму остати нејасно, све је, наводно, ствар његове одлуке.

Зато, када се после несреће на Соларису Крис нађе у стану са својом партнерком (која се, како је већ речено, у овој верзији зове Реа), упитан над тим да ли је он жив или мртав (што је у претходним верзијама питање везано за утваре), добија следећи одговор: „Више не морамо мислити на тај начин. Сада смо заједно. Све што смо учинили, опрашта нам се. Све.“ Истина није битна; да ли је неко матрикс или људско биће такође је небитно – битно је једино испуњавање човекових жеља, чак и када је реч о њиховој суплементацији.²²

21 „Припадници њу ејца сами стварају своју реалност. Они верују да могу да створе реалност оним што верују и тиме што мењају оно што верују, они могу да промене реалност. Покрет њу ејд је лажна религија [секта] која утиче на осећања појединаца, водећи их да мисле да су они Бог и да могу да унапреде своје животе кроз сопствену личност.“ – Преузето са: <https://www.gotquestions.org/Srpski/c/Serbian-new-age-movement.html>

22 У филмској критици могуће је срести и оваква размишљања: „Филм Тарковског није толико ‘дубљи’ (код Содерберга заиста није реч о ‘плићини’) колико је поливалентнији, ширег распона онога што сматра својом темом. Та поливалентност чини разлику између сјајног Содерберговог филма и ремек-дела Тарковског: оно што је за нијансу боље у Содерберговом филму јесте комплетна и експлицитнија елаборација да је реч о бићима која су саздана од наших сећања а не репликама стварних ‘бивших живота’“ (Ђукановић 2003).

Закључак

Рад је заснован на идеји да и текст који припада жанру научне фантастике може садржати елементе хришћанског учења, а произлази из херменеутичког приступа самом наративном ткиву испитиваних текстова културе, пренебрегавајући позитивистички приступ. Зато би се у вези са верзијом *Солариса* чији је аутор Тарковски, као релевантан могао истакнути следећи став Срђана Вучинића:

Вера и стваралаштво два су темељна принципа поетике Тарковског; то су практично две манифестације исте суштине. Вера је неопходна за стваралачки чин (*Уметник који нема вере је као сликар који је рођен слеп*); у оба случаја коначни циљ је исти: приближавање људске јединке Апсолуту, животу у Истини. Ову апологију стваралаштва Тарковски заокружује идејом према којој *уметносиј симболизује смисао нашеј њостојања* (Вучинић 2012).

Ипак, у закључним разматрањима биће поменути и наводи значајних истраживача филмског опуса Тарковског и Содерберга, који су се у својим текстовима на изванредан начин дотакли теме овог рада, а међу њима има и оних који се не одричу позитивизма као потенцијалног извора релевантних информација.

Славој Жижек је одлучио да идеолошки контекст Стаљиновог Совјетског Савеза интерполира у уметнички кредо Тарковског, па каже:

Стога смо у искушењу утврдити да Тарковски стоји иза покушаја, можда јединственог у повијести филма, да се развије стајалиште материјалистичке теологије као дубоко духовно стајалиште које своју снагу црпи управо из самог одбацивања интелекта и урањања у материјалну стварност (Жижек 2008: 181).

Олга Суркова, лични познаник Тарковског у изгнанству, и проучавалац његовог опуса, у интервјуу помпезног наслова „Тарковский не был христианином“,²³ на питање да ли су икада разговарали о вери, каже:

Нет, никогда. [...] Тарковский не носил креста. Когда об *Андрее Рублёве* в западной газете написали что-то связанное с религией, он сказал: „Только этого не хватало, чтобы меня в пропаганде религии обвинили.“ И говорил он так не потому, что чего-то опасался. [...] Правда, он с женой Ларисой пришёл в храм в Канне перед показом *Ностальгии*, и тогдашний настоятель отец Игорь их благословил. Но это мог быть и буддистский храм, поверьте мне²⁴ (Суркова 2012).

23 „Тарковски није био хришћанин“.

24 „Не, никад. [...] Тарковски није носио крст. Када се у западним новинама о *Андреју Рубљову* писало нешто у вези са религијом, он је рекао: ‘Само ово није било довољно да ме оптуже да промовишем религију.’ И није то рекао јер се нечега плашио. [...] Истина, он и његова супруга Лариса дошли су у цркву у Кану пре пројекције *Носталгије*, а тадашњи ректор отац Игор их је благословио. Али то је могао бити и будистички храм, верујте ми“ (Суркова 2012).

За разлику од Суркове, која је пре оваквог закључка морала ставити акценат на део исказа који индиректно апострофира страх од одмазде КГБ-а да се, боравећи у Западној Европи, не може тек тако, успут, отићи у православну цркву, или бар на чињеницу како није неважно од кога се узима благослов, Леонид Колганов, говорећи о снимању филма *Соларис*, луцидно закључује:

Картины его столь же сложны, как и он сам. Будучи верующим, Тарковский наполнял фильмы уникальным религиозно-философским подтекстом (Колганов 2021).²⁵

У вези са Содерберговом креацијом у оквирима феномена соларис, може се наћи и оваква ода љубави:

On the other hand, love may empower us to accept our place in a vast unknowable and amoral universe to form an island of hope in a purposeless sea of indifference. Whether love mends our souls to the fabric of our destiny; enslaves us on an impossible journey of desperate yearning; or seizes us in a strangling embrace of unspeakable terror at what lurks within – surely, then, love is God, in all its possible manifestations. This is unquestionably the message that unifies book and movie (Munteanu 2024).²⁶

У вези са кровном темом овог рада – светом са Богом и светом без Бога, или, прецизније речено, светом са Богом и светом са суплементацијом бога – најбоље закључно објашњење овој теми даје сам Андреј Тарковски који, узимајући стаљинизам као слику трагичне хуманоцентричности,²⁷ о односу Истока и Запада (чији су пандани у овом раду филмови Тарковског и Содерберга) каже:

Упоредимо источну и западну музику. Запад стално узвикује: „Ово сам ја! Погледај ме! Чуј ме како патим, волим! Колико сам несрећан! Колико

25 „Његове слике су сложене као и он сам. Пошто је био верник, Тарковски је своје филмове испунио јединственим религиозним и филозофским призвуком“ (Колганов 2021).

26 „С друге стране, љубав нас може оснажити да прихватимо своје место у огромном несазнатљивом и аморалном универзуму, како бисмо створили острво наде у бесмисленом мору равнодушности. Да ли љубав поправља наше душе ради ткања наше судбине; поробљава нас на немогућем путовању очајничке чежње; или нас дави својим загрљајем неизрецивог ужаса пред оним што вреба унутра – онда је љубав свакако Бог, у свим својим могућим манифестацијама. Ово је несумњиво порука која обједињује књигу и филм“ (Munteanu 2024).

27 „Чини ми се да је наше доба врхунац читавог историјског циклуса, у коме је највећа моћ концентрисана у врхунској контроли 'великих инквизитора', вођа, 'истакнутих појединаца', који су покретани идејом преображаја друштвеног уређења у много 'праведније' и 'рационалније'. Они су настојали да освоје свест маса, да им улију идеолошке и друштвене идеје, да их натерају да промене устројство живота у корист среће за већину. Достојевски је упозорио људе на 'велике инквизиторе' који су узели слободу да на себе преузму одговорност за срећу других људи. Ми смо и сами видели како истицање класних и групних интереса, удружено са позивањем на добробит човечанства и *оийшће добро*, исходи у безочном нарушавању права појединца који је кобно отуђен од друштва; видели смо и како, полазећи од *објективних* и *научних* основа и *историјске нужности*, овај процес бива извитоперен у основној, субјективној стварности људских живота“ (Тарковски 2014: 299–300).

сам срећан! Ја! Моје! Мене!“ У источној традицији никад ни речи о њима самима. Човек је у потпуности обумљен Богом, природом, временом (Тарковски 2014: 314).

Литература

- Белов, Игоръ. Такой разный „Солярис“. Как поссорились Станислав Лем и Андрей Тарковский. <<https://culture.pl/ru/article/takoy-raznyy-solyaris-kak-possorilis-stanislav-lem-i-andrey-tarkovskiy>> 11. 4. 2023.
- Вучинић, Срђан. Тарковски и смисао уметности. <https://santamarija-dellasalute.blogspot.com/2017/12/blog-post_24.html> 30. 12. 2024.
- Дионисије Ареопagit. *Небеска јерархија*. Ниш: Међународни центар за православне студије, 2015.
- Јустин Поповић. Новозаветно учење о васкрсењу. <<https://svetosavlje.org/novozavetno-ucenje-o-vaskrsenju/>> 18. 2. 2025.
- Колганов, Леонид. Космическая исповедь Тарковского. Как снимали „Солярис“. <<https://vatnikstan.ru/culture/solyaris/>> 13. 10. 2024.
- Лем, Станислав. *Солярис*. Прев. Предраг Обућина. Београд: Којот, 2003.
- Никчевић, Радомир (ур.). *Сйрадање Христиво и сйрадање цркве* (Св. Теофан Затворник, Преп. Амвросије Оптински, Преп. Силуан Светогорац, Св. Владимир Кијевски). Цетиње: Светигора / Митрополија црногорско-приморска, 2001.
- Петровић, Новица. „На обали космичког океана окрутних чуда: *Солярис* Станислава Лема“. Поговор у: Станислав Лем. *Солярис*. Београд: Којот, 2003, 213–220.
- Петканова, Донка. *Средњовековна лијтературна символика*. Софија: Время, 1996.
- Петроградски, Родион. Људи и демони (како пали духови кушају савременог човека). <<https://svetosavlje.org/ljudi-i-demoni/>> 27. 12. 2024.
- Свето писмо. *Нови завети*. Ваљево: Глас цркве, 2008.
- Свети Игњатије Брјанчанинов. О расејаном и усредсређеном животу. Аскетски огледи. <<https://svetosavlje.org/asketski-ogledi/62/>> 20. 10. 2024.
- Сервантес Сааведра, Мигел де. *Дон Кихот од Манче*. Прев. Александра Манчић. Београд: Рад, 2005.
- Суркова, Ольга. „Тарковский не был христианином“. *Культура*, бр. 30, 12. 2012. <<https://portal-kultura.ru/articles/person/1205-olga-surkova-tarkovskiy-ne-byl-khristianinom/>> 30. 1. 2025.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Београд: Обрадовић, 2014.
- Теодосије. *Жиџија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- Шпадијер, Ирена. *Свети Петар Коришки у сйарој срйској књижевносйи*. Београд: Чигоја, 2014.
- Ђукановић, Zoran. Solaris i solaristika (Film – Sodeberg po Lemu via Tarkovski). *Vreme*, 23. 4. 2003. <<https://vreme.com/kultura/solaris-i-solaristika/>> 12. 10. 2024.

- Jones, Jonatan. Out of This World. *Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2005/feb/12/featuresreviews.guardianreview11>> 12. 2. 2005.
- Munteanu, Nina. Book and Movie Review: Solaris by Stanislaw Lem and Steven Soderbergh. <<https://ninamunteanu.me/2021/08/22/solaris-by-stanislaw-lem-and-steven-soderbergh-book-and-film-review/>> 22. 8. 2024.
- Tiosavljević, Boris. Solaris. <<https://dsureviews.wordpress.com/category/boris-tiosavljevic/>> 8. 3. 2025.
- Swapnil, Dhruv Bose. The 16th-century painting that inspired Andrei Tarkovsky. <<https://faroutmagazine.co.uk/16th-century-painting-inspired-andrei-tarkovsky/>> 3. 12. 2024.
- Vučinić, Srđan. Andrej Tarkovski: Skica za jednu filozofiju umetnosti. <<https://pulse.rs/andrej-tarkovski-skica-za-jednu-filozofiju-umetnosti/>> 24. 1. 2025.
- Žižek, Slavoj. *Pervetitov vodič kroz film*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2008.

Филмови анализирани у раду

- Содерберг, Стивен. *Солярис*. Лос Анђелес: 20th century fox, 2022.
- Тарковски, Андреј. *Солярис*. Москва: Мосфилм, 1972.

Снежана Ђ. Милоевич

Мир с Богом / Мир без Бога – Солярис Тарковског и Содерберга

Резюме

Хотя Солярис как тема изначально принадлежит к жанру научной фантастики, характеризующемуся картезианским подходом к реальности и выражающему восхищение научным и технологическим развитием человеческой цивилизации, в этой работе пересмотрено наличие христианских мотивов в двух самых известных экранизациях романа *Солярис* Станислава Лема, авторами которых являются Андрей Тарковский и Стивен Содерберг. С осознанием того факта, что у впервые созданной формы этой, теперь уже классической темы, нет религиозного характера, целью этого исследования является, прежде всего, разоблачение имплицитных элементов понимания логоцентричности, а также и подтверждение их самых ссылками из Священного Писания и цитатами святых отцов. Каждая из приведённых версий „феномена“ Солярис предаёт свою предыдущую вербализацию и, независимо от медиа, которыми передаётся, представляет собой фон нового возможного мира.

Ключевые слова: Солярис, Станислав Лем, Андрей Тарковский, Стивен Содерберг, христианство

Примљено: 23. 6. 2025.

Прихваћено: 15. 1. 2026.

Контексти

приредила Бојана
Аћамовић

Савремена екокритичка читања

Бојана АЋАМОВИЋ

bojana.acamovic@gmail.com

САВРЕМЕНА ЕКОКРИТИЧКА ЧИТАЊА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Уводна реч

Радови обухваћени тематом „Савремена екокритичка читања“ проширене су верзије научних реферата изложених на истоименом округлом столу, одржаном 18. септембра 2025. у Институту за књижевност и уметност.

Циљ темата, као и округлог стола, био је да се представе неки од теоријских праваца који се последњих деценија развијају у оквирима екокритике. Обухваћени радови тако доносе преглед новијих теоријско-методолошких екокритичких приступа, али и њихову конкретну примену у анализи књижевних дела. Као књижевнотеоријско поље посвећено проучавању односа човека и животне средине, екокритика је одавно превазишла искључиву усредсређеност на текстове о „природи“ као простору нетакнутом људском активношћу. Подручје интересовања проширено је на живе и неживе не-људске ентитете и појаве, са којима савремени човек долази у додир како у природним тако и у урбаним подручјима. Однос човека и других врста, коришћење природних ресурса, проблем загађења животне средине, нове технологије које мењају живот на планети, утицај атмосферских појава и елемената, као и спекулације о могућим изгледима за будућност у свету изобличеном еколошким катастрофама – неке су од тема које данас закупају екокритичке студије. Истовремено, то су и теме разматране у овде приложеним радовима.

Иако невелик по обиму, темат је обухватио више значајних екокритичких поља, пре свега студије антропоцена и климатских промена, екологију новијих медија, афективну екокритику, нови материјализам, студије животиња, плаву хуманистику, а посебна пажња посвећена је уже књижевним питањима у домену еконаратологије и екопоетике. Предмет анализе су формално и тематски различита дела, од савремене реалистичне прозе, преко научне фантастике, климатске и постапокалиптичне фикције (укључујући новије поджанрове као што су нанопанк и хоуп-панк), до поезије, како тра-

диционалне тако и дигиталне. Поред остварења из англоамеричких књижевности (генерално најприсутнијих у екокритичким студијама), у темату су заступљене и савремена норвешка, немачка и српска књижевност. Како је основна идеја била да се представе данас актуелни теоријски правци и да се они примене у анализи скорије објављених и мање анализираних књижевних дела, акценат је пре свега на књижевности позног двадесетог и двадесет првог века. Тиме су уједно, независно од екокритичке агенде, представљене и неке савремене тенденције у различитим националним књижевностима.

Значај екокритике данас, три и по деценије након њеног формалног увођења у књижевна проучавања, огледа се у могућности сагледавања света из шире, не-антропоцентричне и интердисциплинарне перспективе. Њен потенцијал великим делом лежи у способности да „сарађује“ са различитим областима знања. Екокритичка тумачења неизоставно укључују увид у токове других хуманистичких дисциплина, али и познавање тенденција у развоју технологије и природних наука. Ипак, као што је демонстрирано приложеним радовима, примарни и најдрагоценији допринос екокритике јесте указивање на начине на које уметничка књижевност формално и тематски одговара на појаве и промене у животној средини, као и да понуди свеже оквире за читање и тумачење како нових тако и већ познатих дела.

Највећи део теоријске екокритичке литературе објављује се на енглеском језику. Тим пре је значајно што су се аутори определили да радове приложе на српском, и на тај начин се ухвате укоштац и са проблемом терминологије. Превођење и прилагођавање књижевнотеоријских и културолошких термина намеће се као значајно питање будући да се ова захтевна и одговорна активност често обавља успутно. Код нас се, у досад објављеним чланцима и студијама из домена екокритике и екохуманистике, већ може пронаћи више варијанти српског превода појединих кључних термина, што уноси додатну конфузију у иначе недовољно систематизовано подручје. На проблем превођења терминологије скренута је пажња и у дискусији на округлом столу, те су аутори и у радовима предочили и образложили нека решења. Овај темат стога треба да послужи и као прилог развијању екокритичке терминологије на српском језику, односно као подстрек за будућа академска разматрања овог и сличних проблема.

Зорица ЂЕРГОВИЋ-ЈОКСИМОВИЋ

zorica.djergovic.joksimovic@ff.uns.ac.rs

НАУЧНА ФАНТАСТИКА И ЕКОКРИТИКА: ПОГЛЕД ИЗ НАНОПЕРСПЕКТИВЕ

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Апстракт: У раду се указује на значајан допринос научне фантастике еколошким темама и истиче окаснело и нецеловито сагледавање увида које овај жанр може да понуди екокритици. И док се екокритика и даље преодминантно усредсређује на питања која су у научној фантастици одавно истражена, научна фантастика наставља да иде укорак с временом, или да чак, као и много пута до сада, иде испред свог времена. Један такав пример налазимо у научнофантастичном поджанру названом нанопанк, где се, благовремено, најављују и предочавају опасности злоупотребе нанотехнологије, о којој се у лаичким круговима потрошача веома мало зна. Циљ овог рада је да се у сферу екокритике уведе својеврсна наноперспектива. На примеру три значајна научнофантастична романа: *Музика крви* (1985) Грега Беара, *Дијамантско доба* (1995) Нила Стивенсона и *Плен* (2002) Мајкла Крајтона указује се на могућности примене методологија својствених посткласичној наратологији и еконаратологији, као и на нужност евентуалног проширења, па и преиспитивања њихових основних постулата, како би се обезбедила одговарајућа наноперспектива.

Кључне речи: нанопанк, нанотехнологија, научна фантастика, екокритика, еконаратологија, немогући простори, постнаратологија

Иако су у научној фантастици тзв. еколошке теме обрађиване више него у било ком другом књижевном жанру,¹ екокритика је то доста касно препознала и признала. До таквог развоја догађаја дошло је услед недовољног познавања жанровске књижевности – а нарочито научнофантастичне – међу екокритичарима пониклим углавном из формалног, мејнстрим књижевног и академског миљеа. Како је реч о огромној књижевној продукцији, која притом и даље непрестано расте, тешко је било сагледати је одједном, на систематичан начин, а са толиким закашњењем.

Да би се ствари ставиле у перспективу, у наставку прилажем упоредни приказ оквирног настанка дисциплина о којима је овде реч. И екофикција и екокритика јављају се седамдесетих година

1 Више о томе видети у одредници “Ecology” у оквиру *The Encyclopedia of Science Fiction*.

двадесетог века (више о томе у Dwyer 2010), екологија као наука – двадесетих година двадесетог века, док се научна фантастика, зависно од приступа и истраживача, по једнима, везује за Гернзбекове петпарачке часописе из двадесетих и тридесетих година двадесетог века, по другима, настаје у деветнаестом веку, а по трећима – научна фантастика је, заправо, „наставак, без икаквог правог прекида, много древније традиције имагинативне књижевности чије се порекло губи у митским маглама и фолклорним измаглицама усмене традиције“ (Proto SF). Штавише, огроман раскорак који постоји између научнофантастичне књижевне продукције, с једне стране, и тема којима се екокритика бави, с друге, данас постаје још уочљивији. Тако, на пример, Џина Космос у свом раду (2019) о америчкој екокритици указује на зборник радова *Даље од писања о природи: Ширење граница екокритике (Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism)*, који су 2001. године приредиле Карла Армбрустер и Кетлин Р. Волас, као на прекретницу јер су њиме проширене границе екокритичког истраживања с обзиром на то да су, поред филма, позоришта и виртуелне стварности, уреднице у зборник укључиле и дела из научне фантастике (Cosmos 2019: 54). Реч је, заправо, о трећем делу зборника, насловљеном „Ширење екокритике у различитим жанровима и дисциплинама“ (“Expanding ecocriticism across genres and disciplines”), где је само један једини рад посвећен научној фантастици – „Ванземаљски пејзажи без алибија: научна фантастика и екокритика“ (“The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and ecocriticism”) Патрика Д. Марфија!

И док се екокритика и даље преобладајно усредсређује на теме и питања која су у научној фантастици одавно истражена, овај жанр наставља да иде укорак с временом, или да чак, као и много пута до сада, иде испред свог времена. Такав један пример налазимо у научнофантастичном поджанру названом нанопанк,² где се благовремено најављују и предочавају не само предности већ и опасности злоупотребе нанотехнологије, чија примена тек постаје нешто масовнија, а да се о њој у лаичким круговима потрошача веома мало зна, а још мање се критички сагледава њена улога и потенцијалне опасности. Циљ овог рада јесте да се, полазећи од три значајна научнофантастична романа: *Музика крви* (1985) Грега Беара, *Дијамантско доба* (1995) Нила Стивенсона и *Плен* (2002) Мајкла Крајтона,³ у сферу екокритике уведе

2 По узору на првобитни *сјимпанк*, тј. *паројанк*, у коме је водена пара главни покретач индустрије и замајац свега у будућем свету алтернативне историје, у нанопанку главни темељ друштва је нанотехнологија.

3 Строго жанровски гледано, само би се Стивенсоново *Дијамантско доба* могло сврстати у чистокрвни нанопанк, јер је реч о друштву алтернативне будућности у коме нанотехнологија игра главну улогу, док су и Беарова *Музика крви* и Крајтонов *Плен* смештени у нама познату, конвенционалну стварност – коју подрива тајна употреба нанотехнологије. Ипак, без обзира на жанровска ограничења, и Беаров и Крајтонов роман заузимају значајно место у научној фантастици која се бави нанотехнологијом.

својеврсна наноперспектива – утолико пре што са појавом инвазивне нанотехнологије унеколико престају да важе досадашње границе између човека и његовог окружења, бар у фикцији.

Тимоти Мортон у свом делу *Мрачна еколоџија* (*Dark Ecology*, 2016) пластично објашњава значење појма *сјлеј* (енгл. *mesh*), који не само да може бити користан за ова разматрања већ је и остварио пробој, и прихваћен је и у ширем кругу екокритичара, па је тако Марко Карачоло објавио студију *Нараџија сјлеја* (*Caracciolo, Narrating the Mesh*, 2021), која је проистекла из петогодишњег пројекта названог Narmesh (2017–2022) белгијског универзитета у Генту, који је добио грант европског Хоризонта 2020.⁴ Ево шта Мортон каже о *сјлеј*у:

Писање зависи од хартије, која зависи од дрвећа и воде, који зависе од Сунчеве светлости и комета, који зависе од... ако тако наставимо, убрзо ћемо уочити оно што сам на другом месту назвао *сјлејом*: мрежу међусобне повезаности која се протеже без икаквог центра или краја (Morton 2016: 81).⁵

Подстакнут Муртоновим концептом сплета, тј. „тим конститутивним преплитањем људских стварности и не-људских процеса“ (Caracciolo 2023: 24), Карачоло се у својој наредној студији *Савремени нараџив и сјекџар материјалности* (*Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality*, 2023) усредсређује на „заплете оријентисане на објекте⁷ или случајеве у којима материјални објекат заузима средишњу позицију у приповести и заплет делимично гура ван своје антропоцентричне зоне комфора“ (Caracciolo 2023: 24). Поред Муртона, Карачоло се у великој мери очигледно ослања и на објектно оријентисану онтологију (ООО) Грејама Хармана (2002), јер и она одбацује антропоцентричне моделе. У нараџијама овог типа, како запажа Карачоло, „ствари су приказане као место неизвесности, као и отпора антропоцентризму“ (Caracciolo 2023: 25). Иако се Карачоло труди да попуни зјапећу научнофантастичну рупу у сфери екокритике, покушавајући да прошири захват и на филм и видео-игре, нанотехнологија, иако је можда и понајбољи кандидат за врсту истраживања којим се бави, у његовој студији нажалост није ни на далеком обзору. Како је ово истраживање показало, и нанотехнологија и нанопанк засад остају на маргинама интересовања већине екокритичара.⁶

Поврх свега, *Музика крви* могла би се, заједно с другим још ранијим делима, нпр. делима Станислава Лема, жанровски одредити као прото-нанопанк. С друге стране, Крајтонов *Плен* написан је као савремени трилер упозорења шта би се могло догодити уколико би нанотехнологија измакла контроли.

4 Више о овом пројекту на страници *Narrating the Mesh*: <https://narmesh.ugent.be>.

5 Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу ауторке овог рада.

6 На пример, Вермелен у својој студији *Књижевности и антропоцен* (*Literature and the Anthropocene*) истиче да је новија књижевна критика показала тенденцију „реафирмације релевантности жанрова који су током историје омаловажавани, као што су

Можда се разлог томе превиду крије у чињеници да је и сама нанотехнологија веома млада. Како истиче Кеслер, „нанотехнологија – намерно синтетисање наноматеријала и манипулисање њима – настала је осамдесетих година 20. века“ (Kessler 2011).⁷ Ипак, титанијум-диоксид, силицијум-диоксид, цинк-оксид и графен, најчешћи наноматеријали, већ су, и поред недовољне испитаности и евентуалне токсичности, ушли у широку употребу у козметици, исхрани, фармацији, итд. Произвођачи нису увек и свуда у обавези⁸ да на свом производу назначе да је реч о наноматеријалу и/или наночестицама иако се поуздано зна да

[У] поређењу са већим честицама, сићушна величина наночестица значи да их ткива могу лакше упити. То им уједно даје и необичну моћ да путују кроз тело, укључујући и то да продру у ћелију и ћелијско језгро, као и да прођу кроз плаценту и крвно-мождану баријеру, као што је доказано у студијама на глодарима (Kessler 2011).

Једним од пионира развоја нанотехнологије сматра се Ким Ерик Дрекслер, који је 1986. године објавио књигу *Машине стварања: долазеће доба нанотехнологије* (*Engines of Creation: The Coming Era of Nanotechnology*). Занимљиво је да нас овај ентузијаста и поборник нанотехнологије већ у *Машинама стварања* суочава с опасношћу од такозване сиве слузи (енгл. grey goo), која не мора бити ни сива ни слузава (Drexler 2006: 355), а за коју многи мисле да је могућа само у сфери научне фантастике.

Како се с таквим проблемом сусрећемо већ у *Музици крви* (1985) Грега Беара, али и у *Плену* Мајкла Крајтона, требало би објаснити ову појаву. Укратко, реч је о претпоставци да би људском руком створени самоумножавајући наноорганизми, наномашине, нанороботи или наноботи, у незаустављивом процесу аутономног умножавања могли да доведу до прождирања целокупног екосистема планете Земље,⁹ а намеће да би управо нешто слично томе могло да се догоди налазимо у Беаровом застрашујућем роману *Музика крви*.¹⁰ Премда је међу лаицима

научна фантастика и хорор“ (Vermeulen 2020: 30). Ипак, и поред тога што у студији обрађује значајан број научнофантастичних дела, нанотехнологију спомиње само једном, и то успут (Vermeulen 2020: 99).

7 Нанотехнологија као концепт први пут је јавности представљена давне 1959. године, током предавања физичара Ричара Фајнмана, насловљеног „На дну има довољно места“ (Крајтон 2004: 10).

8 До законске регулације дошло је тек након што су поједини наноматеријали већ били у употреби дуги низ година. На пример, за почетак регулације употребе наноматеријала у Европској унији узима се 2004. година, а до данас је уведено више законских препорука. Ипак, како једно новије истраживање показује, и после двадесет година највећи проблеми остају они који се тичу примене закона и регулатива у пракси, те исправног декларисања производа (Bille Nielsen et al. 2023).

9 Нанотехнолог Роберт Фреитас такав сценарио назива екофагијом (Freitas 2000).

10 Мада у роману само Северна Америка бива и дословно прождерана, негативне последице се осећају у целом свету.

и даље углавном уврежено мишљење да наноботи или ксеноботи, како се још називају, спадају у домен научне фантастике, Институт Вис (The Wyss Institute) Универзитета Харвард објавио је још 2021. године чланак под насловом „Тим је сачинио прве живе роботе – који могу да се ре-продукују“, у коме се наводи:

Исти тим који је створио прве живе роботе („ксеноботе“ састављене од жабљих ћелија – о чему је извештено 2020) открио је да ти компјутерски дизајнирани и ручно састављени организми могу да отпливају у својој малој лабораторијској посуди, пронађу појединачне ћелије, сакупе стотине њих и саставе бебе ксеноботе у својим „устима“ у облику Пакмена – који, неколико дана касније, постају нови ксеноботи који изгледају и крећу се попут њих самих (Brown 2021).

Занимљиво је да је Беаров роман *Музика крви* објављен целу годину пре Дрекселерових *Машина стварања*, што упућује на могућност да је Беар био упознат са научним пробојима, али и опасностима од којих су страховали и сами творци нанотехнологије, тако да бисмо могли рећи да се у основној идеји романа осећа снажно присуство Дрекселера, премда он остаје неименован – што није случај у друга два романа.

У Стивенсоновом *Дијамантском добу* – приказу у потпуности оствареног нанотехнолошког друштва будућности – лик Дрекселера је, заједно с другим пионирима нанотехнологије, приказан на фресци у хали у којој се стварају нова нанотехнолошка чуда. У Крајтоновом *Плену* Дрекселерове речи употребљене су као мото романа: „Има много људи, а међу њима сам и ја, веома осетљивих на последице које ова технологија¹¹ може изазвати у будућности. – К. Ерик Дрекселер, 1992“ (Крајтон 2004: 5). Дрекселер се, затим, поново цитира у уводу, насловљеном „Еволуција вештачког живота у двадесет првом веку“, где се, уз претходно издвојену горенаведену реченицу додаје и следеће његово упозорење: „Говоримо о мењању много чега, а опасност да ће због неприпремљености друштво лоше прихватити те промене веома је велика“ (Крајтон 2004: 11). Занимљиво је, и не сасвим уобичајено, да радњи романа претходи овакав научно-популарни увод у коме се укратко предочава дотадашњи развој нанотехнологије, који је опскрбљен научном апаратуром као да је реч о

11 Мисли се, наравно, на нанотехнологију, тј. на производњу вештачких организама, о којој је реч и у цитату који непосредно претходи наведеним Дрекселеровим речима, а који гласи: „У следећих педесет до сто година вероватно ће се појавити нова врста организама. Ти ће организми бити вештачки утолико што ће их првобитно осмислити људи. Међутим, они ће се размножавати и „еволуирати“ у нешто другачије од свог првобитног облика. Биће „живи“ у сваком разумском значењу те речи. Ти организми ће еволуирати на суштински другачији начин... Темпо... ће бити изузетно брз... Утицај на човечанство и биосферу могао би бити огроман, већи од индустријске револуције, нуклеарног оружја и еколошког загађења. Већ сада морамо предузети мере којима ћемо обликовати настанак вештачких организама... – Дојн Фармер и Алета Белин, 1992“ (Крајтон 2004: 5).

озбиљном научном раду, са фуснотама о научним изворима, на које се читаоци даље упућују. Као да то није било довољно, Крајтон на крају романа прилаже и научну библиографију у којој, поред других научних радова из области нанотехнологије, наводи и два Дрекселрова дела.¹² Иначе, ова библиографија од преко четрдесет научних библиографских јединица пропраћена је белешком која за ово истраживање може бити значајна, а која гласи:

Овај роман је у потпуности измишљен, али истраживања у његовој основи су стварна. Наведене смернице могле би помоћи заинтересованом читаоцу да сазна више о све израженијем спајању генетике, нанотехнологије и дистрибуиране интелигенције (Крајтон 2004: 399).

Управо ово спајање, да не кажемо умрежавање, или *сйлейт*, навело је Била Џоја да 2000. године, у часопису *Vajepg*, објави чланак „Зашто нисмо потребни будућности“ (“Why the Future Doesn’t Need Us”), у коме је упозорио да „најмоћније технологије 21. века – роботика, генетски инжењеринг и нанотехнологија – прете да људе претворе у угрожену врсту“ (Јој 2000).

Објективно говорећи, све ове технологије, укључујући и нанотехнологију, код трансхуманиста и поборника сингуларности, укључујући ту и многе писце и љубитеље научне фантастике, наишле су испрва на повољан пријем, а Стивенсоново *Дијамантско доба* издвојило се као роман тога типа који је у научнофантастичним круговима стекао највеће поштовање (Томеу 2008: 181). Зашто би, заиста, ико имао ишта против ако би у некој будућности нанотехнологија заснована на употреби дијамантоида, односно нанодијаманта, могла да ствара онаква чудеса са каквима се сусрећемо у *Дијамантском добу*? У том футуристичком роману не само да тзв. компилатори материје (енгл. matter compilers) штампају све, од свакодневних употребних предмета и одеће до хране, већ се, по потреби, помоћу нанотехнологије стварају и читави нови геоморфолошки облици, попут острва. Ево, на пример, једног таквог чуда стварања:

Смарт корали грунуше из дубина силином која запрепасти Хекворта, премда је он био укључен у дизајн, видео је пробне изведбе. [...] Брзина овог процеса била је брижно испланиран трик; смарт корали расли су на дну океана последња три месеца црпећи енергију из суперпроводника које су узгајали на морском дну, екстрахујући неопходне атоме директно из морске воде и гасова растворених у њој. [...] Сваки литокул знао је тачно где треба да иде и шта треба да чини. [...] Корали су се окупљали на месту планираном за острво, при чему су неки од литокула путовали

12 Печ је о следећим радовима Дрекселера: 1) *Nanosystems, Molecular Machinery, Manufacturing, and Computation*. New York: Wiley & Sons, 1992. и 2) “Introduction to Nanotechnology”, in: Krumpalacker and Lewis, *Prospects in Nanotechnology* [New York: Wiley & Sons, 1995].

неколико километара не би ли стигли до места које им је било додељено. [...] Пена и измаглица се најзад разиђоше и указа се ново острво, боје лососа у светлости зоре. [...] Потрајаће то још неколико сати. Могли би да уживају у чувеној кухињи *Еџера* док на острву ничу замкови, фауни, кентаури и зачаране шуме (Stephenson 1995: 19–20).

Ако накратко оставимо по страни Стивенсоново *Дијамантско доба*, као готово безрезервну апологију нанотехнологије (мада је реч о награђиваном¹³ и нашироко хваљеном роману) и усредсредимо се на алармистичке приступе Беара и Крајтона, уочићемо упадљиве сличности. У оба случаја преплитање генетских, нанотехнолошких и роботичких, односно прецизније: кибернетичко-информатичких истраживања доводи до сличних резултата – до стварања нове интелигентне материје која је способна не само да опонаша жива бића већ и да их дословно запоседне не би ли их инструментализовала за своје потребе, које, неминовно, доводе до екофагије. Код Беара су то интелигентни, генетски модификовани људски лимфоцити, а код Крајтона симбиоза ешерихије коли и роја нанобота. Обе врсте нано-агената могу да изазову, несразмерно сопственој величини, тектонске промене и поремећаје у читавој биосфери, уништавајући је до непрепознавања и прилагођавајући је сопственим потребама. Као у неком обрнутом огледалу, сада нису људи ти који мењају услове живота на некој удаљеној планети, већ *џераформирање* овоземаљских услова извршавају не-људски ентитети. Ево како, у *Музици крви*, изгледа сусрет са почетним учинцима *џераформирања* заснованог на нанотехнологији:

Брдо је прелазило преко аутопута. Спора, тешка, можда стотину стопа висока, маса светлосмеђа и сива кретала се кроз прашину коју је ковитлао ветар непуних четврт миља испред њих (Bear 1985: 152–153).

И док у овом случају тренутак зачудности поседује и дозу хумора изражену нарацијом о брду које самостално, попут интелигентног бића обдареног способношћу кретања, одлучује да пређе преко аутопута, коначни резултати до којих доводи екофагијски поход на Северну Америку, изазван генетски измењеним људским лимфоцитима, које њихов творац због интелигентних својстава назива нооцитима,¹⁴ постају неизрециви људским језиком, како нас уверава новинар који извештава летећи авионом над тим пределом:

13 Роман је био у ужем избору за награду Небула, а добио је награде Локус и Хјуго за 1996. годину.

14 Реч је о Беаровом неологизму, састављеном од грчке речи *нус*, у значењу ум, разум и *циџи* (од латинизованог облика грчке речи *киџос*, у значењу шупљина, корпа, односно у научном регистру – ћелија), који је Беар сковао по узору на ноосферу, концепт који су популаризовали Пјер Тејар де Шарден и Владимир Вернадски сматрајући да, поред атмосфере и биосфере, постоји и сфера људске мисли.

Како уопште да започнем опис предела који се протежу испод нас? Један нови речник, неки нови језик, могао би бити неопходан. Текстуре и облици досад непознати биолозима, геолозима, прекривају градове и предграђа, па чак и дивљину Северне Америке. Читаве шуме претвориле су се у зелено-сиве ... ух ... шуме спирала, шиљака, игала. Кроз телефото сочива уочили смо кретање у тим комплексима, објектима величине слона, који се крећу на непознат начин. Видели смо да су реке подвргнуте некаквој контроли тока какав не постоји у нормалним токовима. На атлантској обали, нарочито у близини Њујорка и Атлантук Ситија, неких десет-двадесет километара и сâм океан прекривен је очигледно живим прекривачем сјајне, стакласте, зелене боје (Bear 1985: 158).

Сличну зачудност налазимо и у описима нанотехнолошки модификованих геоформација у *Плену* Мајкла Крајтона, додуше нешто мањих димензија и захвата:

Из даљине је изгледало као природна формација – хумка тамне земље широка четири и по, а висока непунa два метра. Ерозија је направила дубоке усправне усеке, па је хумка подсећала на огроман зупчаник окренут на страну. Та формација лако је могла проћи као природна.

Али није била природна. Нити је ерозија направила тај изглед. Напротив, гледао сам вештачку грађевину, налик гнездима афричких термита и других друштвених инсеката (Крајтон 2004: 302).

И овде се сусрећемо с онтолошко-епистемолошким проблемом: како спознати, сазнати нешто и како приповедати о нечему чија је онтологија радикално другачија од свега што постоји? Поврх свега, Крајтон уводи и додатни елемент, те радикално друго постаје не само зачудно већ и радикално зазорно, као што се можемо уверити у опису који следи:

Огромни простор испуњавале су од пода до таванице црне лопте пречника око пола метра, начичкане шиљатим израслинама. Личиле су на огромне морске јежеве. [...] Густа слуз капала је с врхова шиљака. А саме лопте као да су биле обложене густим желеом који се тресао, па је због тога читава скупина деловала као да се креће, као да је жива. Застао сам да погледам изблиза и схватио да је површина лопти заиста жива. По желеу је гмизало безброј вијугавих црних црва (Крајтон 2004: 317).

Као и у случају Беарових нооцита, припадници овог нанороја, иако су запосели знатно мању географску површину (у овом случају – унутрашњост једне хумке), показују једнако злокобан потенцијал за брзо саморазмножавање и освајање биосфере. У оба случаја реч је о вештачки створеним интелигентним предаторима који све третирају као свој плен, мењајући притом, у потпуности, природно окружење.

Како приступити оваквим нарацијама? Овде би нам можда од помоћи могла бити посткласична наратологија и, још и више, еко-

наратологија. Наиме, у посткласичној нрарологији, поред старих, класичних интересовања, у први план долазе и нека, за класичну нрарологију, нетипична питања и истраживања. Нека од њих тичу се и простора, који се више не разматра ни само као пуко место дешавања радње ни као монолитна целина.¹⁵ У том смислу може се говорити о разликама између апстрактног простора (енгл. space) и места (енгл. place) које поседује одређене особине и вредности (James and Morel 2020: 11), али и о немогућим просторима који су саставни део тзв. *неприродних* нраратива. Како истиче Албер, „нараривни простори могу бити физички немогући (ако пркосе законима природе) или логички немогући (ако нарушавају начело неконтрардикције)“ (Alber 2013: 47). Уз то, они „испуњавају функције које је могуће одредити и постоје из одређених разлога; они нису само орнаренталне природе нити су врста уметности зарад уметности“ (Alber 2013: 48).

Управо све ово као да говори о природи, улози и значају нраропростора у анализираним романима Беара, Стивенсона и Крајтона, јер, јасно је, нраротехнологијом измењени геоморфолошки облици у њима имају сасвим одређену функцију, и нису тек пуко место радње. Поврх свега, Албер уочава да немогући простори сами по себи могу бити карактеристични за одређене књижевне жанрове и жанровске конвенције, као у случају спегова, романи, фантастике или научне фантастике (Alber 2013: 48). И заиста, постојање *немогућих* простора нраротехнологије управо и чини анализиране романе научнофантастичним, а поједине од њих, попут Стивенсоновог, специфично смешта чак и у одређени поджанр, тј. нраронаопанк.

Етичка питања спадају у још једно новооткривено поље истраживања постнарарологије јер, како истиче Џејмс Фелан, „приповедајући о ономе што се догодило, нраратори приказују јунаке чије међусобне интеракције имају етичку димензију“, тако да „чин приповедања о тим приказима и чин рецепције такође имају етичку димензију“ (наведено у James and Morel 2020: 8). Јасно је да је и ова димензија имплицитна у разматраним нраротехнолошким романима – експозиција достигнућа нраротехнологије подразумева могућност њиховог сагледавања не само као вида оствареног технолошког напретка човечанства (као у случају Стивенсоновог романа *Дијамантско доба*) већ и као прилику да уочимо степен удаљавања од првенствено медицинског, али и универзалног, етичког императива *primum non nocere*¹⁶ (што је у потпуности примењиво на Крај-

15 Овде се нећемо бавити категоризацијама простора у посткласичној нрарологији већ нам је циљ само да укажемо на то да простор/место напекон добија заслужени третман у оквиру нрарологије (више о томе у Ryan). Ово је утолико важније за тему која се овде обрађује – утицај нраротехнологије на природу простора и наш доживљај тога процеса, било на страницама књижевних дела која се том темом баве, било у нашој свакодневици.

16 Латински: „Најпре не нашкодити.“

тонов *Плен* и Беарову *Музику крви*). Поврх свега, како наводе Џејмс и Морел, најновија наратолошка истраживања могу бити од користи и за екокритику јер

Смештањем етичких и политичких димензија индивидуалних наратива у први план, и позиционирањем наратива као убедљивих чинова који ангажују своје читаоце и утичу на њихове ставове и понашање, пружају корисне моделе за еконаратолошке начине читања осетљиве за идеолошке поруке које поједини наративи и наративне структуре могу да садрже инкодиране у својим представама окружења (James and Morel 2020: 9).

Уз то, еконаратологија, како нас подсећа Карачоло, „поставља питање како наративна форма пружа специфичан увид у оно што Џејмс, следећи Бјуела (1995)¹⁷ назива „имагинацијом животне средине“ – то јест, у начин нашег размишљања о не-људској животној средини и нашем односу према њој“ (Caracciolo 2023: 15). Према Карачолу,

Та имагинација заснована на простору служи као привилеговано средство за сусрет са не-људским, као и за децентрализацију антропоцентричних претпоставки (Caracciolo 2023: 17).

Очито, све се ово и те како може применити на научнофантастичне романи усредсређене на нанотехнологију. Начин на који су простори настали дејством нанотехнологије, приказани у сва три одабрана романа, јасно указује на етичку димензију приче. Док у случају *Дијамантској доба* нанотехнологија бива етички оправдана и искупљена као напредна, готово па магична, наука и вештина која је из пуких атома кадра да штампа све, од хране, преко одеће, до читавих зачараних острва, код Беара и Крајтона наилазимо на дијаметрално супротан приступ који наглашава етичку упитност читавог тог трансхуманистичког поступка, и његових последица по животну средину. Како нам научна фантастика показује, нанотехнологија, а нарочито кад прерасте у биотехнологију, заиста је кадра да изврши коначну, потпуну и неопозиву децентрализацију антропоцентричних претпоставки о не-људској животној средини. Питање је, само, да ли је то баш оно што смо одувек желели, и баш на такав начин.

Заправо, чини се да екокритика инсистирањем на децентрализацији антропоцентричних претпоставки несвесно даје ветар у леђа трансхуманистичким наративима о нужности надилажења несавршене људскости јер целокупна та нанотехнолошка делатност, како

17 Мисли се на Лоренса Бјуела (Lawrence Buell), једног од значајних пионира екокритике, који имагинацију животне средине ставља у сâм наслов своје утицајне студије из 1995. године (*Имагинација животне средине: Торо, њисање о њироги и формирање америчке културе* / *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*).

смо видели, која се сада већ одвија паралелно на страницама књижевних дела и у научним лабораторијама, остаје у њеном слепом углу. Можда нам је потребна једна нова антропоцентрична визија, која не истиче – и не осуђује – сва људска бића као немилосрдне и неодговорне господаре свега постојећег, већ их позиционира као одговорна, морална и брижна створења која су, бринући о себи и спасавајући себе, кадра и обавезна да брину и о целокупној биосфери и њеном спасењу?

Можда франкенштајновске визије нанобота из научне фантастике јесу у великој мери хиперболичане, али то не значи да су у својој суштини лажне, или сасвим немогуће. Поврх свега, у свет не-људског уводи се нови играч који, поред онтолошких, покреће и епистемолошка и, надасве, етичка питања. И заиста, како одредити *иприроду* нанобота? Које царству они заиста припадају? Реч је о материји, или материјалима сазданим људском интервенцијом, од ћелија природних бића, која су свесна и способна да се сама умножавају. Њихова онтологија је, у најмању руку, проблематична, а епистемолошка и етичка питања скопчана с њима надилазе све досадашње оквире и сазнања. И све то односи се на наноботе саме по себи, док ситуација постаје још замршенија уколико се, случајно или намерно, отму контроли и крену у поход не само на човечанство већ и на целокупан живи и неживи свет.

Нашли смо се, једноставно, у свету огромне сложености, а све то далеко превазилази не само наш језички већ и наш спознајни, па и етички апарат. Као што смо видели, нанотехнологија је већ пуштена у оптицај. И пре него што завршимо у сивој слузи, и метафорички и дословно, требало би озбиљно схватити Крајтоново оштро сročено упозорење:

Можемо се надати да ћемо до њиховог појављивања установити међународну контролу над технологијама самосталног размножавања. Можемо такође очекивати да ће та контрола бити оштра. Већ смо научили да према творцима компјутерских вируса будемо строги у мери која је пре двадесет година била незамислива. Научили смо да хакере шаљемо у затвор. Ускоро ће им се придружити и биотехнолози који застрале (Крајтон 2004: 11).¹⁸

А шта екокритици и екокритичарима предстоји? Свакако – дуг пут и дуга борба да *боље* и потпуније упознају свет у коме живимо, и да спознају шта им је чинити уколико не желе да буду кооптирани у разне екоманипулације, популарно назване *ипринвошини*.¹⁹ У томе им нарочито може помоћи научна фантастика. Овај рад само је је-

¹⁸ Мотив злог, неморалног научника, руковођеног искључиво својим партикуларним интересима, у научној фантастици постоји одавно – сетимо се само Велсовог доктора Мораа, на пример.

¹⁹ Енгл. *greenwashing*, у принципу јесте лажно представљање производа, компанија или читавих политика као еколошких зарад стицања угледа, поена, зараде или предности на тржишту.

дан скроман покушај да се прошири то поље борбе и промишљања биосфере, и нашег положаја и улоге у њој у време развоја нових технологија, попут нанотехнологије.

Литература

- Alber, Jan. "Unnatural Spaces and Narrative Worlds". *A Poetics of Unnatural Narrative*. Eds. Jan Alber et al. The Ohio State University Press, 2013. 45–66.
- Armbruster, Karla and Kathleen R. Wallace (Eds.). *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville / London: University Press of Virginia, 2001.
- Bear, Greg. *Blood Music*. Gollanz: Science Fiction Masterworks 40, 2001.
- Bille Nielsen, Maria et al. "European nanomaterial legislation in the past 20 years – Closing the final gaps". *NanoImpact*, 32, October 2023, Web. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2452074823000381#s0165>> 25. 8. 2025.
- Brown, Joshua. "Team builds first living robots – that can reproduce". <https://wyss.harvard.edu>. Wyss Institute, 2021, Web. <<https://wyss.harvard.edu/news/team-builds-first-living-robots-that-can-reproduce/>> 15. 7. 2025.
- Caracciolo, Marco. *Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2023.
- Caracciolo, Marco. *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville / London: University of Virginia Press, 2021.
- Cosmos, G. "American Ecocriticism and the Literature of the Anthropocene". *Anglophone Literature and Culture in the Anthropocene*. Eds. Gina Comos and Caroline Rosenthal. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019. 48–65.
- Drexler, Kim Eric. *Engines of Creation 2.0: The Coming Era of Nanotechnology*. 20th Anniversary Edition Updated and Expanded. WOWIO, 2007.
- Dwyer, Jim. *Where the Wild Books Are: A Field Guide to Ecofiction*. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 2010.
- "Ecology". *The Encyclopedia of Science Fiction*. <<https://sf-encyclopedia.com/entry/ecology>> 27. 8. 2025.
- Freitas, Robert A. "Special Report: Some Limits to Global Ecophagy by Biovorous Nanoreplicators, with Public Policy Recommendation". *Lifeboat Foundation*, 2000, Web. <<https://lifeboat.com/ex/global.ecophagy>> 7. 6. 2025.
- James, Erin and Morel, Eric (Eds.). *Environment And Narrative: New Directions in Econarratology*. Columbus: The Ohio State University Press, 2020.
- Joy, Bill. "Why the Future Doesn't Need Us". *Wired*, Apr 1, 2000, Web. <<https://www.wired.com/2000/04/joy-2/>> 29. 7. 2025.
- Kessler, Rebecca. "Engineered Nanoparticles in Consumer Products: Understanding a New Ingredient". *Environmental Health Perspectives* 119. 3

- (2011), A120–A125. <<https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3060016/>> 30. 7. 2025.
- Krajton, Majkl. *Plen*. Prev. Miroslav Pavlović. Beograd: Laguna, 2004.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Murphy, Patrick D. “The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and ecocriticism”. *Beyond nature Writing: Expanding Ecocriticism across Genres and Disciplines*. Eds. Karla Armbruster and Kathleen R. Wallace. Charlottesville / London: University Press of Virginia, 2001. 263–278.
- „Proto SF“. *The Encyclopedia of Science Fiction*. <https://sf-encyclopedia.com/entry/proto_sf> 23. 7. 2025.
- Ryan, Marie-Laure. “Space”. *The living handbook of narratology*. Eds. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University, Web. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>> 2. 8. 2025.
- Stephenson, Neal. *The Diamond Age*. New York: Bantam Books, 1995.
- Toumey, Chris. “The Literature of Promises”. *Nature Nanotechnology*, 3, 2008. 180–181.
- Vermeulen, Pieter. *Literature and the Anthropocene*. London / New York: Routledge, 2020.

Zorica Đergović-Joksimović

Science Fiction and Ecocriticism: A Nano Perspective

Summary

The paper highlights the significant contribution of science fiction to ecological debates as well as the belated and rather scant attention paid to this genre in the field of ecocriticism. While ecocriticism is predominantly focused upon issues which were explored in science fiction long time ago, science fiction continues to keep up with the times, or even to be ahead of its time. One such example is nanopunk, a relatively new subgenre of science fiction, in which possible dangers of nanotechnology misuse are timely announced, while the many in the lay public still know very little about them. The aim of this paper is to introduce a specific nano perspective into the field of ecocriticism.

Three notable science fiction novels (Greg Bear’s *Blood Music* (1985), Neal Stephenson’s *The Diamond Age* (1995), and Michael Crichton’s *Prey* (2002)), in which nanotechnology plays a prominent role in modifying the biosphere, are singled out as appropriate examples for the application of the proposed approach. The paper relies largely on methodologies of postclassical narratology and econarratology, wherein the exploration of space/place issues is moved to the forefront of research. Although econarratologists insist on the so-called environmental imagination, which „serves as a privileged means of encountering the nonhuman and decentering anthropocentric assumptions“ (Caracciolo 2023: 17), nanotechnology is rarely discussed in econarratology, even in the case of unnatural spaces in science fiction (Alber 2013).

Nanotechnologically created landscapes described in the aforementioned three science fiction novels and the ominous grey goo invasion on the biosphere and its

resultant transformation in Bear's *Blood Music*, to a larger extent, and in Crichton's *Prey*, to a lesser extent, offer an opportunity for the exploration of the main ecocritical tenets. Moreover, the autonomous, intelligent and self-replicating nanospaces raise some very important ontological, epistemological and ethical questions that need to be addressed. The results of this research indicate that the scope of ecocriticism should be widened and its postulates redefined so as to provide for an adequate perspective on the world of nanotechnology, both in fiction and in real life.

Key words: nanopunk, nanotechnology, Science Fiction, ecocriticism, econarratology, unnatural spaces, postclassical narratology

Примљено: 15. 2. 2026.

Прихваћено: 1. 4. 2026.

Тијана ПАРЕЗАНОВИЋ

tijanaparezanovic@gmail.com

САЖИВЉАВАЊЕ СА НЕ-ЉУДСКИМ У САВРЕМЕНОЈ ДИГИТАЛНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Алфа БК универзитет
Факултет за стране језике

Апстракт: Животна средина и однос између људског и не-људског честа је тема у радовима који се последњих година налазе у конкуренцији за Награду за писање у новим медијима. Међу њима можемо издвојити лауреаткиње за 2016. годину, чувену канадско-британску уметницу Џеј Ар Карпентер (која се у готово свим делима бави хидросфером), и, за 2022. годину, младу америчку уметницу Еверест Пипкин. Користећи њихове победничке радове као илустрацију (Карпентер, *Скуйљање об-лака*; Пипкин, *Анонимна живописиња*) и ослањајући се на сродност између материјалне и афективне екокритике, размотрићемо следеће истраживачко питање: Како дигитална књижевност, кроз специфичне видове наративне материјализације и имерзивност која јој је својствена, пружа погодну платформу за разматрање и потенцијални развој наративне емпатије? Књижевност рођена као дигитална поседује разноврснија наративна средства за „отелотворење“ тема којима се бави, а самим тим и могућност да читаоце чвршће повеже са њима. У контексту поменутих дела нагласак је на уосећавању или саживљавању читаоца са не-људским ентитетима животне средине, превасходно животињама. Читалац се смешта у позицију животиње, виртуелну интеракцију са животном средином, или виртуелну шетњу кроз пределе природе, помоћу литерарних аспеката дигиталних наратива, као што су паратекст, онеобичавање, или начин приповедања. Указујући на рањивост, несталност и (не)одрживост како животне средине и живих бића, тако и технологије, оба дела учвршћују значај фиктивних наратива и за материјалне аспекте окружења и за афективни однос човека према њему.

Кључне речи: дигитална књижевност, животна средина, наративна емпатија, Еверест Пипкин, Џеј Ар Карпентер, паратекст, онеобичавање, животиње

Дигитални контекст

Појмом „дигитална књижевност“ у овом тексту обухватамо значење енглеског термина *electronic literature*. Дословнији превод термина као „електронска књижевност“ потенцијално би произвео двосмислености јер би се могао односити и на традиционална књижевна дела доступна у различитим електронским форматима или онлајн. Према основној дефиницији дигиталне књижевности, она обухвата „како дела изведена у дигиталним медијима, тако и дела

настала на рачунару, а објављена у штампаном облику“, која садрже „значајан књижевни аспект који користи предности што их пружају могућности и контексти самосталног или умреженог рачунара“ (Hayles 2008: 3). Продукција дигиталне књижевности је од почетка 21. века изузетно богата, чему вероватно доприноси и жанровско колебање, односно чињеница да се под дигиталном књижевношћу често подразумевају и видео-игре, посебно оне у којима је наративни аспект израженији од лудичких елемената (Букач 2025: 78–88), али и наративни уметнички радови израђени у новим медијима.¹ Упркос обимној продукцији, примећују се тежње ка институционализацији дигиталне књижевности, па и успостављању извесног канона. Говорећи о значају замишљања заједнице за изградњу националних идентитета током 19. века, Бенедикт Андерсон је истакао културне праксе помоћу којих се заједнице могу замислити. То су, између осталог: читање штампе као романескне (наративне) форме, која на простору странице обједињује приче из различитих места, док само читање у људима ствара свест о томе да исту радњу у истом тренутку обавља још много људи (Anderson 2006: 35); искуство путовања, које подстиче осећај заједништва кроз сусрете са људима „из места и породица за које [путник] једва да је чуо и које никада неће видети“ (Anderson 2006: 55–56); оснивање музеја као репозиторијума највреднијих културних артефаката, при чему се и антологије могу сматрати неком врстом музеја посвећених књижевној речи.

Садашњи век се у много чему разликује од деветнаестог, али дигитални контекст пружа могућност рекреације ових пракси: готово ритуално читање страница на мрежи или на друштвеним мрежама, уза свест да то истовремено раде бројни непознати људи, путовање кроз виртуелне пределе испуњене аватарима, па и приступ базама са мноштвом одабраних и категоризованих података. Ако су у ранијим вековима ове праксе доприносиле конструисању националних заједница, па сходно томе и националних књижевности, у савременом свету оне стварају наднационалне колективе и књижевности – а један вид таквог наднационалног књижевног стваралаштва свакако би била дигитална књижевност.

1 На нејасне границе између жанрова указује и Нарцис Сарачевић постављајући питање „колико ће [се] заправо хипертекстуална дјела одмакнути од подручја књижевности у нешто хибридно, а у појединим случајевима приближити другим подручјима као што су визуелне умјетности или видеоигре“ (Saračević 2017: 26). Сарачевић користи појам „интернет-књижевности“ да означи књижевна дела „која изворно настају на интернету, или која је могуће читати једино у интерактивном и онлине окружењу“, а међу којима издваја дигиталну/електронску књижевност, хипертекстуалну књижевност и блог (Saračević 2017: 10). Његов концепт интернет-књижевности шири је од концепта дигиталне књижевности, иако се бројна дигитална књижевна дела заснивају на могућностима хипертекста. У домаћем контексту, о неким делима дигиталне књижевности (али и хипертексту као принципу књижевног стваралаштва), надахнуто и промишљено пише Владислава Гордић Петковић још 2004, у књизи *Виртуелна књижевност*.

Како се, прецизније, манифестују покушаји канонизације и институционализације дигиталне књижевности? Организација Electronic Literature Organization / ELO (ЕЛО) основана је 1999. године, и од тада је објавила 4 велика тома, односно збирке дигиталних књижевних дела (доступне на страници <https://collection.eliterature.org/>), извршивши на тај начин антологизацију, односно створивши дигиталну базу која подсећа на музеј савремене дигиталне књижевности. Издање из 2006. године садржи 60 дела, издање из 2011. године броји их 62, а издање из 2016. године 72, док најновије издање из 2022. године има готово дупло више од претходног – чак 131 дело. У сарадњи са Британском библиотеком и Борнмут универзитетом, Организација ЕЛО од 2023. организује такозвану „неконференцију“ (енгл. *unconference*) о дигиталној књижевности, догађај којим управљају сами учесници а који је заснован на групним дискусијама и размени мишљења. Догађај евоцира идеју путовања, макар и виртуелног, током којег се чланови заједнице – у овом случају заједнице читалаца и стваралаца дигиталне књижевности – сусрећу и упознају. Сама Организација додељује неколико награда на годишњем нивоу, а Борнмут универзитет је, такође 2010, успоставио међународну Награду за писање у новим медијима (енгл. *New Media Writing Prize*). Дела добитника у неколико категорија (студентски радови, документарни радови, друштвено ангажовани радови, главна награда) архивирају се у Британској библиотеци, што изнова указује на музејско-архивистичку праксу, која одражава тежњу ка формализацији овог вида књижевне продукције.

Од досадашњих 15 добитника главне награде за писање у новим медијима, њих пет је награђено за дела која садрже изражен фокус на питања животне средине. То су прво награђено дело *Скривени делови* Кристин Вилкс (Christine Wilks, *Underbelly*, 2010), затим *Прозор* Катрин Норман из 2012. године (Katharine Norman, *Window*), *Скупиљање облака* Џеј Ар Карпентер из 2016. године (J. R. Carpenter, *The Gathering Cloud*), *Исјовесџ картографа* Џејмса Атлија из 2017. године (James Attlee, *The Cartographer's Confession*) и *Анонимна животиња* Еверест Пипкин из 2022. године (Everest Pipkin, *Anonymous Animal*).²

Питања животне средине и односа човека са окружењем честа су у делима дигиталне књижевности. Осим ових добитника главне награде, можемо навести и неколико примера међу делима која су (у свим категоријама) ушла у ужи избор за доделу награде у 2024. години. Ту су још једно дело Џеј Ар Карпентер, звучни пејзаж *Осјрво звука* (*An Island of Sound*), *Agentia* Ричарда Картера (Richard Carter),

2 Иако међу добитницима има стваралаца из Француске, Белорусије, Норвешке и Грчке, наведена дела фокусирана на животну средину израдили су искључиво аутори са енглеског говорног подручја, махом из Велике Британије, али и из Канаде (Џеј Ар Карпентер) и Сједињених Америчких Држава (Еверест Пипкин).

као и дело локативне фикције *Осамдесет хиљада корака* Кристал Чан (*Eighty Thousand Steps*, Crystal Chan), израђено, попут поменуте *Исјовесји картографа*, у виду апликације за телефон.³

Предмет овог текста су два од наведених пет награђених дела: *Скуйљање облака* Џеј Ар Карпентер и *Анонимна живојшња* Еверест Пипкин. Основно питање које се истраживањем поставља јесте питање потенцијала дигиталне књижевности да подстакне читалачку емпатију са не-људским ентитетима животне средине: биљкама, животињама, минералним светом, климом, екосистемима, итд. Имајући у виду основну карактеристику дела дигиталне књижевности, рачунарски омогућен упечатљив књижевни аспект, истраживање има за циљ да у оба дела идентификује и опише тај аспект, односно дигитално посредоване литерарне или наративне карактеристике које могу утицати на развој наративне емпатије са не-људским елементима света који читаоца окружује.

Материјално и афективно

Џеј Ар Карпентер је призната дигитална уметница, књижевница и научница са обимним корпусом, у којем преовлађују генеративни и локативни радови,⁴ а која се углавном бави различитим аспектима животне средине, посебно хидросфером. Као примере њених дела која одговарају овим опису можемо навести *Задовољство обале: Хидрографски роман* (*The Pleasure of the Coast: A Hydrographic Novel*, 2019), *Ово је слика ветра* (*This Is a Picture of Wind*, 2018), *...а њог осјрва мислим на њасусе... (...and by Islands I Mean Paragraphs..., 2013)*, *Белешке о њушовању сове и девојчице* (*Notes on the Voyage of Owl and Girl*, 2013), *Уз морски жал* (*Along the Briny Beach*, 2012), и друга. Целокупно стваралаштво Џеј Ар Карпентер доступно је на њеном сајту: <https://www.luckysoar.com/>.

Еверест Пипкин је једнако плодна илустраторка, дигитална уметница, едукаторка, креаторка игара. Њени радови доступни су на сајту: everest-pipkin.com, а међу њима се, као пројекти са литерарним аспектима и израженом свешћу о окружењу издвајају: *берем смокве у*

3 Сва наведена дела доступна су на мрежним страницама Награде за писање у новим медијима: <https://newmediawritingprize.co.uk/>. Осим животне средине, у делима која се налазе у избору за награду често се јављају и теме психолошких стања и исповести, референце на актуелна друштвена дешавања, али и елементи страве и ужаса.

4 Локативна дигитална књижевност обухвата дела у којима је наратив условљен физичким простором, „било на мапама, на прилагодљивим мапама попут Гуглове, или, што је уобичајеније, у самом физичком свету“ (Hight 2021: 297). Генеративна дигитална књижевност обухвата дела у којима се текст производи аутоматски, на основу унапред задатих параметара; за разлику од хипертекстуалне дигиталне књижевности, у којој је нагласак на рецепцији дела, у генеративној књижевности наглашава се његова производња (Vajohr 2020: 9).

башии док мој свети изјега Себе (picking figs in the garden while my world eats Itself, 2015), переводи облака (cloud translations, 2015), никад нисам убрала заштићени цвети (i've never picked a protected flower, 2018).

С обзиром на то да је животна средина честа тема не само код овде анализираних ауторки, досадашња екокритичка тумачења указују на могућност дигиталне књижевности да посредством технологије обликује људско виђење и разумевање света (Silva Pereira 2020). Једно од најважнијих етичких питања у књижевности уопште јесте однос између људског и не-људског. Као и други феномени културе, књижевност, како традиционална тако и дигитална, чини део шире еколошке имагинације и може стимулисати читаоце да препознају надолазеће кризе, а може и развијати људско саосећање са другим врстама (Lahtinen, Löytty 2024).

На однос емоција (саосећања) и физичке средине (не-људске врсте) упућује нас публикација *Афективна екокритика (Affective Ecocriticism)* из 2018. године. Битна теза приређивача Кајла Бладоуа и Џенифер Ладино јесте управо сродност афективног и материјалног приступа уопштено (емоције и средина), а посебно у области екокритике. Ова сродност огледа се најпре у когнитивној вредности материјалног. Истраживање материјалног у оквирима екокритике наглашава дејственост и експресивност не-људских елемената, и њихову улогу у обликовању наратива. Свет обухвата више од људских ентитета, а ти бројни појавни облици не-људског представљају материјалне трагове, попут опипљивих чворова у некој „великој мрежи дејствености, који се могу 'читати' и тумачити као формативни за наративе“ (Iovino, Oppermann 2014: 1). Облици не-људског на тај начин чине и сам свет читљивим попут наратива. Затим, и материјални и афективни приступ екокритици јесу реакција на постструктурализам и његово проучавање дискурса и идеологије (Bladow, Ladino 2018: 4); постструктуралистички приступи су, узгред, најчесталији и када је у питању проучавање дигиталне књижевности.

За разлику од постструктурализма, који проучава дискурс и значење, материјални и афективни приступи окренути су предметима: емоцијама, односно природи, који се морају схватити као истовремено идеолошки и материјални (Bladow, Ladino 2018: 4). И материјални и афективни приступи, осим тога, пажњу изнова усмеравају на оне концепте који су у оквирима бинарне конструкције стварности били потиснути: на концепт емоција (потиснут у корист рационалног), односно природе (потиснуте у корист индустрије). Најзад, афективност се бави динамичким интеракцијама између тела и унутар тела, док материјалност наглашава отелотворење као један њен вид.

Дигитална књижевност представља област у којој и динамичка интеракција и отелотворење посебно долазе до изражаја. Она је по

дефиницији интерактивна и имерзивна: најпре интерактивна, „јер логика дигиталних прича управо почива на томе да се нешто мора кликнути, направити, допустити, активирати на уређају на којем се прича чита“ (Букач 2025: 39), а затим имерзивна, јер тек након ове почетне интеракције читалац може уронити у причу. Имерзивност „означава разину у којој играч урања у виртуални свијет“, „осјећајући се психолошки, емоционално и/или физички присутним унутар њега“ (Букач 2025: 29); она „подразумева смештање читаоца у виртуелни контекст који је сличан стварном, другим речима, његово урањање у свет фикције“ (Парезановић 2021: 144). Чињеница да се дигитална књижевност ослања на различите медије, попут статичних и покретних слика или звука, који пружају могућност пластичнијег приказивања тема којима се дело бави, вероватно чини отелотворење тих тема и виртуелног света лакшим него у случају традиционалне књижевности. Почетна интеракција са уређајем и потоње урањање у свет приче тако производе и други вид интеракције: стварање и развијање односа читаоца с елементима и ентитетима датог (отелотвореног) виртуелног света.

Чини се, на основу реченог, да дигитална књижевност пружа погодну платформу за испитивање са становишта комбинованог материјалног и афективног приступа, отелотворења и односа између тела. Како је животна средина њена честа тема, па и окосница дела *Скуйљање облака* и *Анонимна живоџиња*, у наставку овог текста испитују се технолошки посредована отелотворења примарно материјалних облика не-људског у животној средини, а затим и читалачки однос са њима, који се успоставља физичким радњама усмереним ка рачунару или телефону, а развија афективно. Тај афективни развој посматра се кроз перспективу појма наративне емпатије.

Наративна емпатија

Наративна емпатија подразумева дељење осећања и преузимање туђе или нове перспективе кроз читање, посматрање, слушање или замишљање наратива о другом (Keen 2013). Објашњавајући основне поставке овог појма, и описујући истраживања која су спроведена на тему наративне емпатије, Сузан Кин издваја „висок ниво сликовитости, која подстиче менталну симулацију и имерзију“ као једну од кључних карактеристика текстова који код читалаца, по њиховим сведочењима, изазивају осећај да су из стварног пренети у наративни свет (Keen 2013). Други аутори емпатију недвосмислено повезују с имерзијом (Miall 2009: 240–244), што наводи на помисао да дела дигиталне књижевности, која се на имерзивности заснивају, могу бити посебно подобна за постизање наративне емпатије код читалаца. Томе доприноси и сликовитост: док се у традиционал-

ној књижевности она постиже речима, те помоћу материјалности језика можемо осетити и произвести окружење (Silva Pereira 2020), дигитална књижевност нуди саме слике као допуну речима, што може повећати привид материјалности наративног света.

Као још једну карактеристику текста, кључну за подстицање наративне емпатије, Сузан Кин наводи паратекст, који дефинише као ону карактеристику „на основу које читалац схвата да је текст фиктиван“ (Keen 2007: 98). Паратекст се у класичној наратологији односи на допунске елементе који су повезани са главним текстом – било да се ради о књизи, филму, или игри, али истовремено и јасно одвојени од њега. Ти пропратни материјали могу бити ауторски коментари, посвете, белешке, прикази и други записи, чији аутори не морају нужно бити аутори примарног текста. С обзиром на то да указују на фиктивну природу текста, паратекстуални елементи „повећавају могућност дела да призове осећања, тако што читаоце ослобађају стварносветовне обавезе дејствовања док су укључени у стварање фиктивног света“ (Keen 2007: 176).

Развој дигиталне књижевности доводи до редефинисања појма паратекста. Најчешће се као паратекст посматрају ауторски коментари који експлицитно објашњавају намеру аутора, али то могу бити и подаци, визуелни или вербални, који се без пристанка аутора прикупљају око текста, попут резултата претраживача, као и други медији укључени у текст, који, попут слика, звука, или интерфејса, тај текст уоквирују, окружују или представљају (Van Dijk 2014: 25). Паратекстуални елементи, уз помоћ других показатеља наративне емпатије, попут онеобичавања или наративне ситуације, у *Скуйљање облака* и *Анонимној живојини* позивају на саживљавање са не-људским, које је у овим делима представљено превасходно кроз слике животиња.

Необичне животиње

Скуйљање облака бави се еколошким утицајем облака у рачунарству, односно складиштењем података у облаку, тако што „скреће пажњу на материјалност облака на небу“ (Carpenter 2016). Ово су речи из паратекста, уводне речи Џеј Ар Карпентер. Ауторка пружа следеће образложење као мотивацију за настанак дела: и облаци на небу и облак у рачунарству посматрају се као бесконачни, неисцрпни ресурси, истовремено огромни и нематеријални – што ниједан од ова два облака заправо није. Како наводи и Силва Переира у студији која са становишта екокритике испитује дигиталну уметност, „[и]ако је у јавној имагинацији широко распрострањена, идеја о 'облаку' као неутралном и једноставном складишту онлајн података далеко је од еколошке прихватљивости“ (Silva Pereira 2020).

У *Скуйљању облака* ауторка преузима онлајн текстове о медијима и животној средини, и од њих прави хипертекстуални (и интертекстуални) једанаестерац. Стихови су окружени анимацијама сачињеним од слика из јавно доступних база података. Како ауторка даље наводи у уводном тексту:

Когнитивна дисонанца између културне фантазије о складиштењу у облаку [одн. његовој бесконачности] и чврстих чињеница о утицају облака на животну средину премошћава се делом кроз непрестано позивање на животиње: Један кумулус је тежак као стотину слонова. Кроз облак од каблова плива риболик УСБ. Четири милиона слика слатких маца подели се на дневном нивоу (Carpenter 2016).

Прва страница *Скуйљања облака* приказује кумулусе. Са леве стране странице приказани су стихови у једанаестерцу, који описују ове облаке, а хиперлинкови у њима воде до једноставног објашњења рачунарског облака и податка о његовој материјалности: облак је само нечији рачунар, а на рачунарима се годишње складишти 1,8 трилиона података који су физичке природе. Испред слике облака почињу да се појављују контуре слонова, њих десет, затим математичка операција „пута десет“, док на крају облаке у потпуности не прекрије слика великог слона. Он се кроз сликовитост дела, омогућену анимацијом, материјализује током читања,⁵ и истовремено отелотворује податак да природни облак има тежину, односно материјалну појавност (пола грама воде по кубном метру), као што је има и рачунарски облак.

Како је претходно наведено, анимација и слика слона, као и уводни текст, могу се посматрати као паратекст, те самим тим повећати могућност наративне емпатије код читалаца. Информације о величини података на рачунарима, као и тежини облака на небу, које су изнете на хиперлинковима на првој страници, могу деловати апстрактно и тешко појмљиво, али њихова трансформација у слику слона, чија је величина већини позната, пружа читаоцима нову перспективу. Потенцијално усвајање те перспективе може довести до емпатије – али не до саживљавања са слоном, већ до схватања еколошких проблема помоћу наратива о слону.

Животиње приказане у *Скуйљању облака* најпре су онеобичајене, те тако и слона посматрамо као приказ тежине рачунарског облака. Али приказивање слона испред слике облачног неба евоцира и на посматрање облака, што је вероватно сваки читалац некада радио. Посматрање облака је вежба из онеобичавања, а њена употреба у овом делу служи управо за то да у једном новом контексту – ди-

5 У смислу материјалности која се постиже дигиталним књижевним делом, критичари су радове Џеј Ар Карпентер поредили са конкретном поезијом, која, између осталог, и графичком формом представља слику или тему о којој говори (Adamczewski 2023).

гиталном, али и еколошком – читаоца постави у ситуацију која му је позната, како би тај нови контекст могао боље да разуме. Иако наизглед неспојиво са емпатијом, онеобичавање је, по мишљењу извесног броја аутора, сапутник емпатије (Keen 2007: 87), превасходно због тога што успорава ритам читања и наводи на дубље промишљање и разумевање прочитаног.

Након кумулуса на првој страници, друга страница приказује вечерње стратусе који се навлаче на небо изнад руралног, пасторалног пејзажа. Слика се убрзо мења тако што се по њој појављују и нестају отисци мачијих шапа, а небо прекрива анатомска слика мачијег скелета. Паратекст се и овде јавља у виду илустрације скелета и анимације шапа, које притом алудирају и на хиперлинк „угљеничне отиске“, уграђен у текст са десне стране:

Магла се спушта на слатке фотке мачијих шапица. Четири милиона слика мачака подели се сваког дана. #lolcats остављају угљеничне отиске по целом Облаку (Carpenter 2016).

Текст који се материјализује кликом на хиперлинк „угљеничне отиске“ обавештава нас како највећи гиганти 21. века, Епл, Мајкрософт и Амазон, рачунарске облаке нападају помоћу деветнаестовековне технике сагоревања угља.

Као што је случај са слоном на првој страници, на другој су онеобичајене мачке. Хиперлинк „мачијих шапица“ из изнад наведеног текста отвара петнаестак фотографија мачака, и тако читаоце смешта у познату ситуацију јер је врло могуће да сваког дана они на мрежи заиста виде толико слика мачака. У новом контексту, то више нису симпатичне слике животињица, већ упозорења на опасност по животну средину. Читаоци се ни овде не саживљавају са мачкама већ кроз наратив о њима прихватају нову перспективу о своме окружењу.

Наредне странице прате задати образац. Уз слике кумулусних и цирокумулусних облака, на трећој, зелене, плаве и жуте лампице на непрегледним нивовима сервера који чувају прилоге послате путем електронске поште – „пет хиљада четиристо седамдесет пет залазака сунца заувек похрањених у обличјима Облака“ (Carpenter 2016) – доводе се у везу са бубама исте боје. Четврта страница указује на флуидност облака, у оба смисла речи:

Дигитални облак активно брише сопствену историчност; као његов имењак, и он себе конструише кроз чисту флукуацију (Carpenter 2016).

Флуидност се графички материјализује анимацијом са кабловима уплетеним тако да на први поглед личе на реку, коју препливава УСБ у облику рибе. Онеобичавање је поново присутно у сликама животиња, са циљем да их повеже са дигиталним техно-

логијама и истовремено укаже на њихов утицај на животну средину – што је читаоцима представљено помоћу паратекстуалних анимација. Последња страница, закључно, учвршћује везу између два концепта облака: хиперлинк „ширење“ објашњава како се „услед сложене еволуције структура облака доживљава готово као живи организам“, а поставља се и питање: „Када је рачунарство постало лично?“ (Carpenter 2016). Управо то питање учвршћује потенцијале постизања наративне емпатије кроз дати текст. Уколико се технологија може повезати са не-људским у природи, животињама или облацима, може се повезати и са људским, јер су у њу учитане људске жудње и страхови, у виду мноштва података које јој поверавамо. А као што наратив *Скуиљања облака* нуди нов поглед на жива бића око нас, исто тако осветљава и аспект технологије који се често занемарује – наиме, њен штетни утицај по животну средину.

Непознате животиње

Дело *Анонимна животиња* Еверест Пипкин је петнаестоминутна дигитална поема која се на екрану приказује тачно на сат времена. Током интервала од 45 минута, који следи, на екрану су све време присутне илустрације животиња које се претапају једна у другу, пружајући привид да се животиње трансформишу из пса у мајмуна, па у вука, лисицу, другог пса, птице, рибе, чак и једнорога. Другим речима, свака наредна животиња ставља се у позицију претходне. Смењивање стварних, изумрлих и митских животиња у овој (паратекстуалној) графичкој анимацији ствара илузију њихове истоветности, чиме се потенцијално наглашава сличност или сродност између ових бића. Током четрдесетпетоминутног интервала на екрану тече и одбројавање до наредног читања песме, у минутима и секундама, уз додатни кратак паратекст у виду ауторског коментара: „јавите драгој особи да ћете се наћи овде за ... минута и ... секунди“ (Pipkin 2022). Иако би се могло претпоставити да лутања мрежом подразумевају усамљеност, паратекст на овај начин успоставља потребу за контактом и блискошћу, заједничком перспективом читалаца, и стављањем у исту позицију са другим, кроз знање да други у истом тренутку посматра и чита исте ствари као и ми. Поменута сродност између свих илустрованих животиња, извесна есенција која им је заједничка, истовремено се представља и као људска, што читалац схвата кад му се на пун сат, на почетку песме, приповедачки глас обрати лично, са „Добро дошла, животињо“. Приповедачки глас у овом случају готово аутоматски идентификујемо са ауторским, можда због тога што су речи из паратекста, током интервала, и речи које чине поему исписане истим фонтом, на истом делу екрана – тј. посредоване су на исти

дигитални начин. Читалац се, дакле, након уводних речи поеме не усмерава само на потребу за контактом са другим људима, већ и на увиђање чињенице да и са животињама, не-људским ентитетима, има нешто заједничко.

Паратекст није једини елемент текста који Сузан Кин повезује са могућностима наративне емпатије. Она као важну „формалну одлику најчешће повезивану са емпатијом“ издваја „оно што наратолози називају *наративном ситуацијом*“, односно „природу посредовања између аутора и читаоца, укључујући лице у ком се приповеда, имплицитну локацију приповедача, однос између приповедача и ликова, као и унутрашње или спољашње погледе на ликове, укључујући у неким случајевима и стил представљања свести ликова“ (Keen 2007: 93).

Наративна ситуација у *Анонимној животињи* специфична је у погледу лица: приповедање се, наиме, користи другим лицем, које је у традиционалној штампаној књижевности ретка појава, док је у дигиталној релативно честа, „уз употребу садашњег времена и императива“ (Parezanović, Stojanović 2025: 195). Друго лице у приповедању ствара посебан однос између приповедача и читаоца, који је понекад потребно одгонетнути. Може се радити о класичном наратолошком прерушавању приповедачког „ја“ у „ти“, односно приповедач може говорити сам о себи у другом лицу (Bal 2017: 21–23). С друге стране, посебно у интерактивној књижевности, „ти“ се односи на читаоца, и њиме се издају упутства, или се у хипертекстуалној књижевности користи као „начин скретања пажње на читаочеву по много чему јединствену функцију у тексту, и управљања њоме“ (Bell, Ensslin 2011: 313). У *Анонимној животињи*, помоћу другог лица успостављају се везе, најпре између приповедачице/ауторке и читаоца, а затим између читаоца и представљених животиња. Читалац у овој интерактивној поеми учествује тако што курсор помера према приповедачким упутствима, и когнитивно се у поему укључује тако што размишља о питањима која му приповедачки глас поставља. Размена је двострана: приповедачки глас у једном тренутку открива своју осећајност и рањивост кроз признање да не може бити истински сигуран у то да читалац прати његове речи. Искреност и откривање рањивости могу читаоцу помоћи да замисли људски лик иза наизглед безличног текста на екрану. На основу успостављене блискости с овим гласом, читалац даље развија блискост са животињама – јер га глас на то упућује. Након посматрања животиња, док чека на почетак поеме, речима „Добро дошла, животињо“ читалац се и сам трансформише у једну од њих, а приповедачки глас га додатно усмерава на контакт са (виртуелним) животињама, захтевајући од њега да курсором додирне леву па десну шапу на слици пса, или да прати линкове дате испод текста у виду и-фрејмова, који у највећем броју случајева приказују друге животиње (патке, ждралове), или

остале не-људске елементе окружења, попут мора или кретања ветра. Приповедач читаоца тиме води у заједничку шетњу кроз мрежу, коју пореди са шетњом кроз физички простор, а посматрање физичког света кроз прозор неке собе пореди са посматрањем кроз прозоре на рачунарском екрану. Овај приступ одражава, с једне стране, познато питање које се своди на то колико дигиталне технологије удаљавају човека од природне средине. Пипкин у *Анонимној живој тињи* разматра како је, са појавом интернета у 20. веку, „онлајн“ било радња, или стање, док је са развојем интернета у савременом свету „онлајн“ постало црта личности, зелена тачкица која је једини показатељ наше присутности. Стога, с друге стране, *Анонимна живој тиња* имплицитно поставља и ново питање: Како се човек може, посредством дигиталних технологија, вратити природној средини? Пипкин позива на „саприсутност на крају света“ (Pipkin 2022), односно у ери интернета.

Почетно идентификовање читаоца са животињом, и додиривање животиња на сликама, прераста до краја поеме у молбу ауторке да читалац „осети како [ту животињу] и она додирује“, односно да „осети присуство другог“ у просторима мреже. У завршном делу поеме унети и-фрејм приказује слику велике камене шаке, док се од читаоца тражи да је додирне, те да замисли како истовремено и приповедачица/ауторка то исто ради. Ако и сама ауторка, или приповедачки глас кроз који се обраћа, спроводи исте радње које тражи од читаоца, онда и себе идентификује као животињу, и тиме изједначава друго лице које је упућено читаоцу, са другим лицем које се користи да забашури њено приповедачко „ја“.

Као и у *Скуљњању облака*, животиње су и у *Анонимној живој тињи* онеобичајене. У делу Џеј Ар Карпентер онеобичавање се манифестује кроз њихово поређење са технологијом и, сходно томе, указивање на еколошке проблеме и изазове које технологија поставља пред живи свет. У делу Еверест Пипкин, још и пре почетка поеме, док се слике животиња стапају једна у другу, долази до њиховог онеобичавања: „[чим] животиња на слици постане препознатљива, њен облик се одмах мења“ (Parezanović, Stojanović 2025: 194). Ту се и примећује како онеобичавање прати емпатију у наративи: постајући необична, животиња постаје неко други, и заузима позицију неког другог. Онеобичавање животиња нас и овде води ка технологији, будући да су оне представљене кроз анимације, снимке и линкове, али не указује даље од тога – на чињеницу да технологија посредно штети животињама као делу живог света. У *Анонимној живој тињи*, онеобичавање животиња усмерава се ка човеку, као делу како дигиталног тако и природног света. Као још један пример може се навести део песме у којем приповедачица описује доживљај „једне споре вожње возом“, када је кроз прозор опазила „необичну мрачну масу“, за коју се испоставило да је чопор паса (Pipkin 2022).

Поема успоставља паралелу између ове нејасне масе и бројних непознатих корисника на мрежи, који можда истовремено читају *Анонимну живојшињу*, те указује на то да људско дејствовање не мора да се огледа у активном еколошком ангажовању, већ – можда пре тога – у разумевању не-људског које нас окружује, и саживљавању са њим.

Разматрања и изазови

Нејасна маса из *Анонимне живојшиње*, која представља чопор паса и алудира на анонимне кориснике мреже, враћа нас на Андерсонов појам замишљене заједнице. На исти појам *Анонимна живојшиња* асоцира и кроз мотив шетње, односно путовања кроз различите пределе посредоване савременом технологијом, у којима читалац-животиња замишља сусрете са другима, непознатим а ипак сличним, било да су ти други – људи или животиње. Питање животне средине поставља се тако као кључно за заједницу читалаца и стваралаца дигиталне књижевности, а чињеница да је проблем њеног очувања и одрживости глобалан и свеобухватан, потврђује истовремено и наднационални карактер ове савремене заједнице.

Као рачунарски омогућени упечатљиви књижевни аспекти у *Анонимној живојшињи* и *Скуиљању облака* издвојили су се преваходно паратекст, затим онеобичавање и вид приповедања. Они су у ова два дела специфични по начину на који се дигитално посредују. Паратекст тако обухвата ауторске уводне напомене, чиме у извесној мери брише границу између нарације и ауторства, али и медијске елементе укључене у наратив. Онеобичавање је олакшано визуелним представљањем у виду илустрација и анимација, а приповедање у другом лицу, у делу Еверест Пипкин, карактеристично је управо за имерзивну дигиталну књижевност. Сви ови аспекти су истовремено носиоци потенцијала за постизање наративне емпатије код читалаца, а сви су такође везани за не-људске ентитете у животной средини. Друго лице у *Анонимној живојшињи* читаоца изједначава са животињом; онеобичавање у истом делу остварује исти ефекат једнакости или заједништва између разноврсних живих бића, док у *Скуиљању облака* директније скреће пажњу на размере еколошких проблема; паратекст је у оба дела фокусиран на слике животиња и ауторска објашњења везана за свест о живим бићима (Пипкин) и животной средини (Карпентер). Оба дела нам, кроз дигитални наратив и виртуелни приказ света, скрећу пажњу на реални, физички свет око нас, и позивају на саживљавање или уосећавање (емпатију) са не-људским – као први корак ка будућем очувању тога света. Саживљавање са не-људским, са којим свет делимо, поставља се тако у овим делима као основ еколошке етике.

Посебан изазов који поставља тема животне средине у дигиталним делима јесте реални утицај дигиталне књижевности на физички свет. Ако се осврнемо поново на делове *Скуйљања облака* у којима Џеј Ар Карпентер указује на деветнаестовековну технологију по којој се спроводи складиштење дигиталних података, можемо се запитати колико и само њено дело, са инкорпорираним фотографијама мачака и залазака сунца, утиче на деградацију физичког света који нас окружује. То је, међутим, питање које се поставља и у контексту традиционалне књижевности и издавачке индустрије, као и поводом бројних пракси и ритуала које човек свакодневно обавља. Уколико књижевне теме могу остварити позитиван утицај на људску свест и окружење, на изазову вреди порадити кроз изналажење одрживих начина производње.

На неки начин, и *Анонимна животиња* и *Скуйљање облака* алудирају на овај проблем тиме што указују на сопствену несталност и рањивост наратива. Еверест Пипкин у једном делу поеме говори читаоцу како линк на који га поема усмерава можда већ није функционалан, и како ће у неком тренутку, један по један, бројни подаци чувани у облацима нестати – могли бисмо их по томе поредити са изумрлим животињским врстама. Џеј Ар Карпентер указује на променљивост облака на небу као одраз несталности и непоузданости рачунарских облака. Указујући на рањивост природног света, оба дела метафикцијски донекле указују на несталност дигиталног света у којем обитавају, и нестабилност технологије, на коју се човек већ превише ослања.

Још један изазов вредан помена не тиче се материјалне појавности природног окружења, већ афективне вредности саживљавања са не-људским кроз фиктивне наративе. Ако се вратимо на тумачење значаја паратекста за емпатију, које пружа Сузан Кин, можемо се запитати колико су емотивни доживљаји проистекли из фикције стварни, односно да ли уосећавање и саживљавање подстакнуто наративом остаје у том наративу и заробљено, без даљег утицаја на људска понашања и дела. Упутно би било ово питање обрадити кроз емпиријско истраживање читалачког искуства, али истовремено и системски радити на подизању свести о значају књижевности као покретачке силе помоћу које читаоци могу утицати и на стварни свет у целости, па и на средину у којој живе.

Извори

Carpenter, J. R. *The Gathering Cloud*, 2016. <<https://luckysoap.com/thegatheringcloud/>> 21. 1. 2026.

Pipkin, Everest. *Anonymous Animal*, 2022. <<https://anonymous-animal.neocities.org/>> 21. 1. 2026.

Литература

- Adamczewski, Tymon. "(Im)Material Geographies: From Poetics of Terraforming to Earth Scripts". *Anglica: An International Journal of English Studies*, 32.3 (2023): 87–102.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York: Verso, 2006.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 2017.
- Bajohr, Hannes. "Algorithmic Empathy: On Two Paradigms of Digital Generative Literature and the Need for a Critique of AI Works". *Media Culture and Cultural Techniques Working Papers*, 4 (2020). DOI: 10.5451/unibas-ep79106.
- Bell, Alice and Astrid Ensslin. "I know what it was. You know what it was: Second-Person Narration in Hypertext Fiction". *Narrative*, 19.3 (2011): 311–329.
- Bladow, Kyle and Jennifer Ladino (Eds.). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2018.
- Bukač, Zlatko. *Digitalna književnost i videoigre*. Zagreb: AGM, 2025.
- Gordić Petković, Vladislava. *Virtuelna književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Hayles, N. K. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 2008.
- Hight, Jeremy. "Locative Narrative". *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*. Eds. Dene Grigar and James O'Sullivan. New York: Bloomsbury Academic, 2021. 295–303.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann (Eds.). *Material Ecocriticism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014.
- Keen, Suzanne. "Narrative Empathy". *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University Press, 2013. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html>> 21. 1. 2026.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Lahtinen, Toni and Olli Löytty. "On the Limits of Empirical Ecocriticism: Empathy on Non-Human Species and the Slow Violence of Climate Crisis". *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 28.1–2 (2024): 77–90. <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14688417.2024.2403416#d1e271>> 31. 3. 2026.
- Miall, David S. "Neuroaesthetics of Literary Reading". *Neuroaesthetics*. Eds. Martin Skov and Oshin Vartanian. Amityville, NY: Baywood Publishing, 2009. 233–247.
- Parezanović, Tijana. "Digitalna (meta)književnost". *Filološki vidici*, 1. Ur. Tijana Parezanović i Melina Nikolić. Beograd: Alfa BK Univerzitet, 2021. 143–155.
- Parezanović, Tijana and Milena Stojanović. "Aspects of Literariness in New Media Writing". *Belgrade English Language and Literature Studies*, 17 (2025): 187–201.

- Silva Pereira, Paulo. "Greening the Digital Muse: An Ecocritical Examination of Contemporary Digital Art and Literature". *Electronic Book Review*, 3 May 2020. DOI: 10.7273/v30n-1a73. <<https://electronicbookreview.com/publications/greening-the-digital-muse-an-ecocritical-examination-of-contemporary-digital-art-and-literature/>> 31. 1. 2026.
- Saračević, Narcis. *Internet-književnost: Književni tekstovi u hipermedijalnom sistemu*. Sarajevo: University Press, 2017.
- Van Dijk, Yra. "The Margins of Bookishness: Paratexts in Digital Literature". *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*. Eds. Nadine Desrochers and Daniel Apollon. Hershey, PA: IGI Global Scientific Publishing, 2014. 24–45. DOI: 10.4018/978-1-4666-6002-1.ch002.

Tijana Parezanović

Empathising with the Non-human in Contemporary Electronic Literature

Summary

Electronic literature has proliferated in the last decades, to the extent that anthologies of electronic literary works are regularly published and awards given on a yearly basis, which testifies to the efforts at formalising and institutionalising this specific field of literature. Environment is a frequent topic in electronic literary works, and there have so far been several works awarded with the New Media Writing Prize that focus on the environment. This paper deals with two of them: J. R. Carpenter's *The Gathering Cloud* (2016) and Everest Pipkin's *Anonymous Animal* (2022). The paper explores how these two works provide a suitable platform for discussing narrative empathy, which is potentially manifested as readers' empathising with the non-human entities represented in the narratives, primarily animals.

The paper relies on the similarities between the material and affective approaches to environmental issues – embodiment and complementary relations between bodies – arguing for the benefits of approaching physical phenomena from an emotional point of view. Emotions can be experienced as narrative empathy based on texts' narrative features such as, among others, paratextual elements, defamiliarisation, or narrative person. The paper describes these features in *The Gathering Cloud* and *Anonymous Animal*, which, being digitally born, rely largely on the effects of interaction and immersion. Paratextual elements are featured in the form of author's commentaries as well as the accompanying non-verbal material. In the latter form, paratexts in *The Gathering Cloud* embody animals, which are in turn estranged with the purpose of indicating burning environmental issues related to the development of digital technologies. In *Anonymous Animal*, paratexts are focused on forming an emotional connection between the reader and illustrated animals, and subsequently between the reader and the author, whereas the animals are estranged with the purpose of bringing them closer to human beings. Additionally, *Anonymous Animal* uses the ambiguous second-person narration, which stresses the need for connecting and feeling with different living beings.

The paper reflects on two important questions. As regards the material approach to the environment, it discusses whether the practice of new media writing,

while enabling greater possibilities of the narrative embodying of the environment, might paradoxically be detrimental to that same environment. This question is also metafictionally dealt with in *The Gathering Cloud*. As regards the emotional approach, it discusses whether empathising with fictional elements of the environment, as is the case in *Anonymous Animal*, is sufficient in the contemporary context where environmental problems pose an imminent physical threat. Conclusively, environmental topics position electronic literature as a valid field of supranational literary production, urging us to consider and tackle the challenges posed by both environmental issues and digital art.

Key words: electronic literature, environment, narrative empathy, Everest Pipkin, J. R. Carpenter, paratext, defamiliarisation, non-human

Примљено: 15. 2. 2026.

Прихваћено: 2. 4. 2026.

Бојана АЋАМОВИЋ

bojana.acamovic@gmail.com

ЕКОЛОШКА ПИТАЊА КАО МЕТАФОРА И СТВАРНОСТ: ФЕНОМЕН НЕСТАНКА ПЧЕЛА У РОМАНИМА МАЈЕ ЛУНДЕ И ТЕЏУА КОЛА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: У раду се анализира начин на који се однос човека према не-људском окружењу и актуелни еколошки проблеми тематизују у делима савремене реалистичне прозе. Корпус истраживања чине романи *Историја пчела* (2015) норвешке ауторке Маје Лунде и *Ошворени траг* (2011) нигеријско-америчког аутора Теџуа Кола, дела различита по структури и тематском фокусу али са заједничким интересовањем за питања животне средине. У оба романа се као тема појављују пчеле и феномен пропадања пчелињих друштава (CCD-синдром), проблем који је последњих деценија узнемирио јавност због могућих далекосежних последица. Екокритичко читање понуђено у овом раду засновано је на теорији ризома Ж. Делеза и Ф. Гатарија и Латуровој идеји о природо-култури, коју су даље развили теоретичари студија животиња попут Доне Харавеј. Посебна пажња посвећена је тенденцији метафоризације еколошких питања као и појава и ентитета из не-људског окружења, како у књижевним делима тако и у тумачењима. Осврнућемо се и на улогу критике и теорије у преношењу еколошких порука садржаних у књижевном тексту.

Кључне речи: екокритика, студије животиња, CCD-синдром, метафоризација, Маја Лунде, Теџу Кол

Промене у животној средини, посебно оне које се тичу климатских промена и изумирања врста, последњих деценија нашле су се у средишту дебате о степену људске одговорности за њих. То је и бројне савремене ауторе подстакло да кроз књижевност прикажу како би изгледао живот људских заједница у измењеним екосистемима, или како он већ изгледа, али и да скрену пажњу на не-људску перспективу. Тематизовање еколошких питања већ је препознатљива одлика научнофантастичне књижевности, као и новијих жанрова као што су климатска, спекулативна или петрофикција, али се све чешће и запаженије појављује и у делима реалистичне прозе. Проблем изумирања врста¹ и синдром пропадања пчелињих

1 Пре свега се мисли на „шесто масовно изумирање“, познато и као „холоценско“ или „антропоценско“ изумирање врста, које је уједно и прво узроковано пре свега људским фактором.

друштва (*CCD – colony collapse disorder*) последњих деценија привукао је пажњу већег броја аутора, те се појављује и у романима који су предмет ове анализе, *Историји њчела* норвешке ауторке Маје Лунде (Маја Lunde) и *Отвореном прагу* нигеријско-америчког аутора Теџуа Кола (Теју Cole). Реч је о два дела са доминантно реалистичким приступом у којима се поменути еколошки проблем третира на различите начине – док у првом заузима централно место, у другом је успутна тема разговора, у мноштву других питања. Поред начина на који двоје аутора приступа овом проблему, од значаја је и начин на који су ови романи примљени у књижевној и научној критици, тачније колико је књижевна обрада *CCD*-синдрома препозната као важан сегмент нарације. Испитивање критичке рецепције у случајевима књижевних приказа еколошких проблема показало се важним будући да су критичари и теоретичари често склони да занемаре поједине аспекте дела, што даље утиче и на перцепцију ширег читалаштва.

Термин „*CCD*-синдром“ усвојен је почетком 2007. године да означи феномен масовног пропадања пчелињих колонија. Ова појава изазвала је узнемиреност након што је већи број пчелара широм САД у зиму 2006/2007. године пријавио велике губитке пчелињих друштва, која су пропала под необичним околностима и из неутврђених разлога.² Кошнице су остајале без пчела-радилица, које су нестајале без трагова умирања (што би у другим околностима био знак тровања пестицидима), те су, и поред преостале матице и довољних залиха хране, друштва неизбежно умирала. Мада се, према подацима Америчке агенције за заштиту животне средине, последњих пет година бележе значајно мањи губици, овај феномен до данас није сасвим објашњен. Научници и даље истражују потенцијалне узроке, међу којима су неадекватна употреба пестицида и сезонски транспорт кошница на медоносне локације. Губици из првих година када је феномен уочен, узнемирили су не само пчеларе већ и ширу јавност, скрећући пажњу на значај пчеле у екосистему. Посебно се наглашава њена улога у опрашивању биљака, и самим тим у обезбеђивању опстанка појединих биљних, а последично и животињских врста. Реакција на потенцијални губитак пчела, а посебно медоносних пчела, које су и најважније за људе, показује колики је њихов не само биолошки већ и културолошки значај за човека.

Поред важности у домену прехране и пољопривреде, укључујући одржавање целовитости екосистема, медоносна пчела је кроз историју играла важну улогу и у друштвеном и културном животу људских заједница. Пчелињи производи, као што су медовина или

2 Подаци о појави и праћењу *CCD*-синдрома преузети су са сајта Америчке агенције за заштиту животне средине (*United States Environmental Protection Agency – в. EPA 2025*).

восак, имају и практичан и симболичан значај. Саживот људи и ме-доносних пчела на Земљи обележен је узајамним деловањем, у ком су пчеле биле можда и важнији актер. Људи су „обликовали и пре-обликовали медоносну пчелу путем селективног узгоја, интеркон-тиненталног транспорта и промена у пчеларским праксама“, али су и пчеле трајно утицале на људска друштва, што се може испратити кроз целу историју човечанства, а огледа се у различитим фолклор-ним праксама и симболичким представама (в. Nimmo 2015: 1).³

Феномен пропасти пчелињих друштава јасно показује да се изу-мирање врсте ретко кад тиче само те врсте, већ значајно утиче на целокупан екосистем. Оно на шта еколошка хуманистика, заједно са екокритиком, указује јесте да је човек неодвојиви део екосистема, да картезијанске поделе на природу и културу нису одрживе, те да ће и људске заједнице бити погођене сваким нарушавањем био-лошке равнотеже. Ту се новије екокритичке теорије, посебно из домена студија животиња (*animal studies*) и новог материјализма (*new materialism*), ослањају на радове оних социолога и антрополога друге половине двадесетог века који наглашавају неопходност пре-испитивања дуалистичког и хијерархијског схватања стварности. Уочена проблематичност овога схватања лежи у томе што оно чо-веку додељује централно место, и од осталих ентитета из екосистема издваја га као најважнијег.

Питање превазилажења таквог антропоцентричног става и ус-постављања дубљег, онтолошког односа са не-људским⁴ окружењем заокупљало је већи број теоретичара последњих деценија двадесе-тог века. Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Félix Guattari) у студији *Хиљаду равни* (*Mille plateaux*, 1980)⁵ темељније разрађују раније представљени концепт ризома као бесконачног успостављања веза између семиотичких ланаца и организација моћи, где мноштво замењује дуалну поделу на субјекат и објекат (в. Deleuze, Guattari 1993: 7). На таквој теоријској основи Делез и Гатари уводе појам „постајање-животињом“⁶ да означи процес де-субјективизације и де-антропоцентрирања, односно успостављање симбиотичког од-носа са животињама, али не путем имитације већ кроз онтолошко стварање нових веза (в. Deleuze, Guattari 1993: 232–309). Уместо тра-

3 Све наводе из студија на енглеском на српски превела ауторка рада.

4 Енглески термин *nonhuman* (у српском преводу са цртицом, да би се разликовао од придева другачијег значења) уведен је у екокритику да означи живе и неживе енти-тете из природне средине који, поред људи, активно делују и утичу на животне услове. „Не-људски“ је један од појмова уведених са циљем де-антропоцентрирања дискурса и указивања на шире мреже интеракције, у којима је човек тек један део.

5 Студија представља допуну дела *Антии-Едип* (*L'anti-Edipe*, 1972), тачније други том *Капитализма & шизофреније* (*Capitalisme et schizophrénie*).

6 Фр. *devenir-animal*; у литератури (не само англосаксонској) такође је често у упо-треби и енглески превод термина, „*becoming-animal*“.

диционалне представе дрвета, којом се односи у природи и друштву приказују на сугестивно хијерархијски начин, француски теоретичари користе појам „ризом“ да би нагласили симбиотички карактер „постајања-животињом“ и истакли умреженост више-од-људског света.⁷

Премиса да свет не функционише по принципу хијерархије, већ мреже која укључује и повезује различите ентитете, у основи је негирања бинарне поделе на природу и културу у теорији Бруна Латура (Bruno Latour). У студији *Никада нисмо били модерни* (*Nous n'avons jamais été modernes*) француски социолог образлаже своју тезу о хибридима природе и културе наводећи како се већ у свакодневном окружењу, прегледно сажетом у чланцима из дневних новина, може пронаћи оспоравање модернистичког раздвајања природе, друштва и дискурса. Управо су еколошки проблеми, попут климатских промена и изумирања врста, доказ да се стварност не може поделити на јасно одвојене сегменте који се анализирају засебно, те да се већина савремених питања не може посматрати само из угла биологије, антропологије или лингвистике:

Али где сврстати озонску рупу, глобално загревање планете? Где ставити те хибриде? Јесу ли они људски? Људски су, јер су наше дело. Јесу ли природни? Природни су, јер нису наше чињенице. Јесу ли локални или глобални? И једно и друго? (Latour 2010: 70).

Уместо прихватања дихотомија и подела на „нас“ и „друге“, стварност, по Латуру, треба посматрати као мрежу у којој су различити *акџианџи*⁸ (људски и не-људски, органски и неоргански) повезани на различите начине.

Латурове тезе о укидању „Велике поделе“ на људско и не-људско, као и тезе о „постајању животињом“, које развијају Делез и Гатари, спремно су прихваћене од теоретичара који истражују симбиотички однос човека и животиња. Даље разрађујући идеју о „природокултури“ (*natureculture*), америчка теоретичарка постхуманизма Дона Харавеј (Donna Haraway) уводи појам „врста-сапутник“ (*companion species*)⁹ да опише „органска бића као што су пиринач, пчеле, лале и

7 Термин „више-од-људско“ (енгл. *more-than-human*) у екокритику је увео амерички еколог Дејвид Ејбрам (David Abram), надовезујући се на Делеза и Гатарија, да означи живи свет у његовој целости (људске и не-људске ентитете), као и неживе елементе природне средине (реке, језера, планине, глечере, ветрове), који такође активно делују у екосистему.

8 Један од кључних појмова Латурове теорије актера-мреже; користи се да означи све људске или не-људске делатнике.

9 Сковано од *companion animal*, „животиња-сапутник“, што означава кућне љубимце и уопште животиње које се не користе за рад, већ са људима деле животни простор, те постају дружбеници. Будући да се односи пре свега на псе и мачке, Харавеј уводи термин „врста-сапутник“ да означи не-људска бића која улазе у редовне интеракције са људима а нису љубимци.

цревна флора, који сви чине човеков живот оним што јесте – и обрнуто“ (Haraway 2003: 15). Харавеј своје студије заснива углавном на илустрацијама из односа човека и пса, те њени закључци нису сасвим релевантни у разматрањима где се са друге, не-људске стране налази биће као што је пчела, инсект који не фигурира као јединка већ је део једног организованог друштва, где има тачно одређену улогу. Како примећује Ричи Нимо (Richie Nimmo), студије животиња јесу утемељене на „афирмацији субјективности не-људских животиња као свесних и друштвених појединаца одређених склоности“, али такав приступ није убедљив код врста које одликује колективитет, јер би тврдња о субјективном статусу јединки изгледала „недолично антропоморфна или чак неокартезијанска“ (в. Nimmo 2015: 6).

Уместо тражења сличности са човеком, потребно је не губити из вида специфичности врсте и начина организовања заједница, те се тако пчелиња друштва наводе као пример „еусоцијалности“ (*eusociality*) или највишег нивоа друштвене организације, засноване на „биолошки усађеном колективизму“, где се јединке анатомски разликују у складу с улогом коју обављају, што обезбеђује њихову апсолутну међузависност унутар кошнице (в. Nimmo 2015: 7). Као колектив организован по специфичним (и човеку још недовољно познатим) принципима, медоносне пчеле нису тек бића која људи користе за своје потребе, већ „кључна чворишта у комплексном технолошко-еколошком скупу“ (Nimmo 2015: 15). Специфичност пчеле, која је по много чему недокучива али и неопходна за функционисање људских заједница, привукла је пажњу и аутора романа разматраних у овом раду.

У разматрањима књижевне обраде тема везаних за не-људске врсте, као и еколошких проблема, неизбежно се намеће питање примењених нараторских поступака. Прожимањем и међузависношћу екоцентричног и антропоцентричног бавио се Лоренс Бјуел (Lawrence Buell) у студији о „токсичном дискурсу“. Амерички критичар истиче да се умреженост не-људске природе (животне средине) и производа људског деловања одсликава и у начину на који се природно окружење и еколошки проблеми представљају у језику (в. Buell 1998). С аспекта књижевних студија, од посебног значаја је склоност метафоризацији, односно приказивању или тумачењу појава из не-људског окружења на начин који их претвара у метафоре за односе и тенденције карактеристичне за људске заједнице. Поставља се питање да ли се таквим свођењем на домен људског пажња заправо скреће с еколошких проблема, или је увођење природњачких тема чак и у облику метафора корисно за де-антропоцентрирање дискурса. На могући излаз из ове дилеме указује Марко Карачоло (Marco Caracciolo), који сматра да се еконаратологија, нараторолошка теорија усмерена ка не-људским ентитетима, може развити једино превазилажењем дихотомије између дословне и мета-

форичке употребе појмова (в. Caracciolo 2018: 187). У вези с тим је и утврђивање адекватног наративног оквира за представљања еколошких тема, и питање да ли њихово уметање у дела реалистичне прозе (наспрот жанровској или експерименталној књижевности) доприноси освешћивању шире читалачке публике.

Историја пчела / историја људи

Историја пчела (*Bienes historie*, 2015) први је роман из „климатског квартета“¹⁰ норвешке ауторке Маје Лунде, који је убрзо по објављивању привукао пажњу и публике и критике. Позитивна домаћа и међународна рецепција, статус бестселера и чињеница да је преведен на више десетина језика показују да роман изузетно добро комуницира са читаоцима (в. Hennig 2021: 107). Ауторка се *Историјом пчела*, као и целим климатским квартетом, укључила у сад већ препознатљиву норвешку струју екофикције, за чији развој је заслужна освешћеност Норвежана о важности бриге за животну средину, али и конкретне друштвене и економске прилике друге половине двадесетог века. Норвешки културни идентитет темељи се на повезаности с природом, али је еколошка свест у друштву знатно пољуљана откако је нафтна индустрија у земљи постала главни покретач економије, а експлоатација фосилних горива најважнији извор прихода државног буџета (в. Olsen 2022: 157). Савремена норвешка књижевност интересовањем за еколошка питања, и човекову улогу у њима, управо демонстрира Латурове тезе о неоспорној испреплетености природе, друштва и дискурса. Како примећује Рајнхард Хених (Reinhard Hennig), нови еколошки изазови у епохи антропоцена подстакли су поједине норвешке ауторе да своја дела и естетички прилагоде новом добу увођењем нових наративних техника, али се показало да тај приступ, иако у теорији можда оправдан, код читалаца није прихваћен. С друге стране, успех еколошке прозе Маје Лунде може се, барем делом, објаснити управо реалистичним приповедањем и неодступањем од конвенција, што може да буде и рецепт за стварање екофикције која ће заиста допрети до већег броја људи (в. Hennig 2021).¹¹

10 Поред *Историје пчела*, квартет обухвата и романе *Плавејинило* (*Blå*, 2017), *Последњи дивљи коњи* (*Przevalskis hest*, 2019) и *Сан о дрвету* (*Drømmen om et tre*, 2022).

11 Хених запажа да је *Историја пчела*, и поред извесних формалних особености, роман прилично конвенционалне структуре – приповедачи у својим појединачним приповестима прате хронолошки след, тачке које их повезују јасно су истакнуте, нема ироније и скоро да нема интертекстуалности, а крај доноси врло једноставну и недвосмислену поруку (Hennig 2021: 126–127). Осим тога, ни на формалном ни на тематском нивоу роман не доноси ништа заиста ново јер су примењени поступци (три приче из различитих временских раздобља) и идеје (пчеле које се најпре сматрају ишчезлим да би се касније опет појавиле) већ познати у књижевности (в. Hennig 2021: 127).

Историја њчела је заправо историја пчеларства, односно историја односа људи према пчелама. Приповедање тече кроз три наративна тока, смештена на три континента, у три временска раздобља – провинцију Сичуан у Кини 2098, америчку савезну државу Охајо 2007. и Енглеску 1852. године. Три приповедача (Тао, Џорџ и Вилијам) наизменично причају своје породичне приче, за које ће се на крају показати да су међусобно повезане. Све три се свакако од почетка тичу пчела, те се и наративним средствима показује да је све „повезано и свака ситница може да утиче на исход приче“ (Moldovan 2021: 52).

Роман почиње причом из Кине: година је 2098. и Кинескиња Тао балансира на грани дрвета где спроводи мануелно опрашивање цветова, посао који су након нестанка пчела преузели људи. Из перспективе европског читаоца, приказ би могао деловати апсурдно и дистопично, али та пракса није непозната јер се већ годинама спроводи, и то управо у Сичуану, те Лунде овим пружа једну сасвим реалистичну слику не само будућности већ садашњости. Нагласак није на чињеници да је ишчезла још једна врста, већ на последицама тога догађаја по живот људских заједница. Овакав приступ ће пре изазвати читалачку емпатију јер, како је приметио Лоренс Бјуел, људска пажња и брига увек ће бити више усмерене ка појединцу него колективу, и више ка људима него животној средини (в. Buell 1996: 167). Будући да су људи сада приморани да обављају посао пчела, не преостаје им довољно времена за интелектуални и духовни развој, образовање или породични живот, те се промене у екосистему, које постају све драматичније, јасно одражавају на функционисање заједнице, од друштва до породице, а и појединца.

Иако је роман део „климатског“ квартета, јасно је да се промене у екосистему које описује не могу описати искључиво као климатске, будући да је у њиховом настанку значајан допринос људског фактора. На самом почетку се објашњава: „Пчеле су овде нестале већ осамдесетих година прошлог века, давно пре Колапса, пестициди су их побили“ (Lunde 2024: 7–8), чиме се отклања дилема о узроку овог проблема а *Историја њчела* постаје роман који даље разрађује тему покренуту у *Тихом њролећу* Рејчел Карсон (Rachel Carson, *Silent Spring*, 1962).¹² Као и код Карсон, пажња није усмерена само на ефекте које употреба пестицида има у не-људском окружењу, већ и на човека као неодвојивог дела тога окружења, и на опасности које доноси деловање без довољно информисаности. Истребљење једне врсте доводи до озбиљних поремећаја у функционисању људских заједница, док с друге стране, човеково одвајање од природне средине има фаталне последице. У свету у ком пчеле наводно не по-

¹² Америчка биолошкиња, еколошка активисткиња и ауторка која је поменути делом *Тихо њролеће* прва на научнопопуларан начин указала на катастрофалне последице неадекватне употребе пестицида.

стоје, људи не знају шта је анафилактички шок ни како га третирати, те генетски смањена отпорност људског организма на увод инсекта, укомбинована са незнањем како поступити у случају алергијске реакције, доводи до смрти.

Док се, с једне стране, имплицитно критикује недовољно познавање не-људског окружења и врста-сапутника, с друге се указује да чак и покушаји да се знања прошире могу имати неповољне последице ако се спроводе из погрешних намера. Прича Енглеза Вилијама, деветнаестовековног истраживача који, из разлога везаних за његово породично и друштвено окружење, проживљава тешку духовну кризу, показује како велика антропоцентрична амбиција искрену жељу за истраживањем претвара у жељу за доминацијом. Пчеле у Вилијамов живот улазе као позитиван импулс који буди његову радозналост и из летаргије га покреће на акцију. Пчеларство као хоби је пример већ поменутог културолошког значаја пчела, где, независно од материјалне добити, људи крећу у темељно проучавање живота кошнице, и томе посвећују време и енергију.

Вилијамово проучавање организације пчелињих друштава, међутим, убрзо се трансформише у жељу да конструише савршену кошницу помоћу које ће пчеле „укротити“, тј. прилагодити људским потребама. Кошница тада постаје „произведени, вештачки простор, паноптикон у ком се пчеле непрекидно надгледају, посматрају, проучавају, а да у суштини не могу да узврате овај наметљиви поглед“ (Moldovan 2021: 56). Лунде кроз роман критички преиспитује однос науке и научника према природи и не-људском окружењу, који је великим делом колонизаторски, поробљивачки однос човека према другим врстама. Истраживања се не спроводе да би се околина боље упознала и да би јој се човек боље прилагодио, већ првенствено да би се све не-људско покорило, укротило и ставило у службу човека.

Епилог таквог приступа видимо у Џорџовој причи, смештеној у САД у годину када се CCD-синдром препознаје као озбиљан еколошки проблем. Пчеле су већ „укроћене“ у кошницама и не служе само за производњу меда већ и за опрашивање воћа, а професионални пчелари новац зарађују одвожењем кошница до воћњака чији их власници ангажују ради опрашивања. Пчелари попут Џорџа су нека врста менаџера, чак робовласника, док су пчеле радна снага која се експлоатише за потребе другог. Експлоататорска димензија постаје очигледна када се премештање пчела у воћњак упореди са праксом описаном у причи из Кине, где су људи ти који су, у недостатку пчела, ангажовани на опрашивању воћа, те тако човеков однос према пчелама имплицитно постаје еквивалентан међуљудским односима у класно раслојеним друштвима.

Може деловати да Лунде заступа екомодернистичку перспективу, по којој је људска врста довољно технолошки напредна да

буде и уништитељ али и спасилац планете, а решавање еколошких криза и судбина не-људских врста у потпуности је у рукама човека. Ипак, како Ида Олсен (Ida Olsen) примећује, ова перспектива јасно се подрива „тропом животињског био-отпора“ у облику неочекиваних образаца понашања (необјашњивог нестајања пчела) или тешког повређивања људи (смртоносног убода), чиме се истиче не само немогућност потпуне контроле већ и људска рањивост (Olsen 2022: 159). И поред све технологије, пчелар Џорџ може само да констатује пропадање друштва јер биолошка моћ с којом се суочава превазилази њему доступне механизме контроле. Коначно, један од разлога човекове ужаснутости пред феноменом нестанка пчела можда је управо то што тајанствена природа овог феномена измиче људској контроли (в. Olsen 2022: 163–164).

Роман Маје Лунде добар је пример „еколошког текста“ (*environmental text*), како га је дефинисао Лоренс Бјуел будући да се не-људско окружење у њему не појављује тек као оквир радње већ указује на то „да је људска историја укључена у историју природе“ (Buell 1996: 7). Три испреpletене приповести пружају увид у дијахронијски развој и људских и пчелињих заједница, односно целокупне екосфере. Ипак, историјски наратив који нуди Лунде остаје суштински антропоцентричан, сачињен од личних историја главних јунака и њихових породица, у форми која наликује дневничким записима. Непосредност субјективне перспективе обичног човека и реалистично приповедање континуирано враћају фокус на искуство човека, али управо тиме доприносе приближавању романа широј публици.

У погледу шире рецепције и потенцијала књижевности да подигне свест о еколошким проблемима, важне увиде доноси истраживање Рајнхарда Хениха на тему естетике антропоцена. Анализирајући неколико дела савремене норвешке књижевности с иновативним наративним приступом, Хених запажа да су таква дела код публике остварила далеко мањи успех од *Историје пчела* Маје Лунде. Критичар стога закључује да ће, код еколошких проблема, на јавно мњење најпре утицати текстови „који се овим питањима баве на лако разумљив начин и пружају једноставне одговоре на заправо веома сложена питања“ (Hennig 2021: 127).

Да ли се, међутим, слична утицајност у еколошком освешћивању може очекивати и од реалистичких романа који укључују размишљања о животној средини али им не дају истакнуто место?

Град отворен за људе и пчеле

Начин на који се појаве као што су климатске промене и изумирање врста тематизују у делима савремене реалистичне прозе размотрићемо на примеру романа *Отворени град* (*Open City*, 2011)

нигеријско-америчког писца Теџуа Кола. Реч је о једном од најзначајнијих америчких романа првих деценија овог века, који се у фланеристичкој форми дотиче прегршти актуелних тема: од глобалних политичких питања везаних за свет после Другог светског рата, постколонијализам и миграције, преко свакодневних тема које се тичу живота у граду, Њујорку, Бриселу и Лагосу, па до оних личних али и општељудских, као што је поузданост сећања или старење. Главни јунак је пасионирани шетач, што се одражава и на његову нарацију, па и на структуру романа.

Критички прикази у периодици објављени по изласку романа 2011. године усредсређивали су се углавном на исте теме: личност наратора Џулијуса, африканство, миграције, град као палимпсест, фланерију и међуљудске односе. Често је истицана сличност са Зебалдом (в. Wood 2011; Kakutani 2011; Messud 2011) као и одсуство упечатљивог заплета, због чега би се радња романа (као и тематски фокус већине критичара) могла сажети у две реченице из Каминсовог приказа:

[Заплет] се углавном састоји из размишљања протагонисте – младог, полунигеријског полунемачког психијатра – док тумара улицама Њујорка (и кратко Брисела) 2006. године. Он размишља о сликарству, филму, класичној музици, књижевности, политици и историји; посећује Нулту тачку и гробље робова и сусреће причљиве странце чији животи носе отисак насиља, укључујући избеглицу из Либерije, чистача ципела са Хаитија и хирурга са сећањима на Белгију из времена Другог светског рата (Cummins 2011: Web).

Ако су и примећена, Џулијусова размишљања о природним појавама (као што су падавине и количина дневне светлости у различитим годишњим добима) или инсектима (стеницама и пчелама које нестају) узимају се као прилог тумачењу његове психологије (Kakutani 2011), чак уз оцену да је реч о „самозадовољавајућој опсервацији“ или „чудном детаљу“ у приповедању (Messud 2011: 25). Иако је неоспорно да су теме које су истакли први Колови критичари доминантне у роману, евидентно је да нараторово освртање на животно окружење, на све природне нељудске ентитете са којима долази у контакт у граду, превазилази егоцентричну потребу да све повеже са собом и својим животним приликама и душевним стањима. Џулијусова запажања о птицама, инсектима или клими пружају важан увид у став савременог човека спрам актуелних еколошких питања.

Не само први прикази, већ и академски радови који анализирају Колов роман потврдили су да су описани природни феномени и опсервације везане за нељудско окружење неретко, и не увек оправдано, подложни метафоричком тумачењу. То је најупечатљивије у анализама Колових осврта на птице, тачније на понашање птица

селица, које Џулијус посматра или о којима чита. Приповедачева запажања о птицама представљају и оквир романа будући да он и почиње и завршава се њима.¹³ На почетку Џулијус говори о својој навици да посматра сеобе птица „као какав тумач знамења, у нади да ћу угледати чудо природне миграције“ (Kol 2016: 11).¹⁴ Осим што их посматра, желео би и да се поистовети са птицом која лети изнад града, те да град сагледа из птичје перспективе. Као контраст слободном птичјем лету, роман се завршава причом о опасности коју представља Кип слободе, чија су светла довела до смрти хиљада птица током историје.

Теоретичари готово неизоставно Колове приказе птица доводе у везу са темом људских миграција и миграната (в. нпр. Hartwiger 2016; Ameel 2017; Clark 2018), тако да се присуство и понашање птица не посматра као значајно по себи већ као значајно за човека, односно као објашњење човекових поступака и ставова. Разматрају се потенцијалне људске асоцијације и могућа метафоричка значења птичје перспективе, птичјег лета и чак могућности симболичког повезивања птице са начином приповедања (в. Clark 2018). Интересантно је да у поменутих анализама нема осврта на епизоду нараторовог блиског сусрета са јастребом у њујоршком Морнингсајд парку, који као изврстан пример сусрета врста јасно упућује на могућност другачијег читања романа. Птице ту не би фигурирале као симболи човековог стања већ као не-људски становници Њујорка, аутентични и човеку равноправни ентитети.

На сличан начин анализиране су и друге природне појаве и не-људске врсте. Највише пажње после птица привукле су стенице, такође због могућности проналажења пренесеног значења. Џулијусово интересовање за ове инсекте расте након што су се намножили у стану проф. Саитоа, и тиме старом и болесном професору донели нове проблеме. Ово је у теоријским анализама претежно повезивано са глобалном политичком ситуацијом и константном претњом од невидљивог противника (в. Vermeulen 2013: 52), или је тумачено и као приповедачево поистовећивање са стеницама и знак његове суштински паразитске природе (в. Clark 2018). Слично томе, Колови / Џулијусови описи временских прилика сагледавају се као „израз приповедачевих најдубљих осећања“ и „естетизовање урбаног простора на личном нивоу“ (Ameel 2017: 273), или се доводе у везу са књижевном традицијом. Тако је опис кише на крају бриселске епизоде протумачен као упућивање на Џојсове „Мртве“ (в. Ameel 2017: 278).

13 Треба приметити да се цртеж птице налази на корицама неколико америчких издања овог романа (укључујући и прво), што је додатна упутница на шта током читања треба обратити пажњу.

14 У оригиналу “the miracle of natural immigration” (Cole 2012: 4), чиме аутор јасно повезује птице селице и људске имигранте.

Наведени примери из приказа и теоријских студија указују на тенденцију критичарске метафоризације појава описаних у роману. Метафоричка тумачења у неким случајевима јесу оправдана књижевним текстом, док у другима заправо скрећу пажњу са чињенице да Теџу Кол значајан простор посвећује односима човека и не-људског окружења. У књижевним делима, као и у студијама које их тумаче, метафоризација природних феномена и повезивање не-људских ентитета са тековинама људске културе јесу, с једне стране, важни за приближавање човека и не-људског. Како истиче Лоренс Бјуел, чак је и свођење на помоћне метафоре корисно јер оно што је једном приказано остаје у свести и не може се поништити (в. Buell 1998: 663).

Тумачење путем метафора, међутим, пренебрегава чињеницу да природни феномени имају значај по себи. Осим тога, оно често проистиче из тежње тумача да убедљивије потврди своје хипотезе, и није увек оправдано књижевним текстом. Ово постаје јасније ако горепоменуто интерпретације упоредимо с онима које се усредсређују првенствено на еколошка значења Коловог романа. Роман Бартош (Roman Bartosch), тако, указује на различите нивое транскултурног повезивања у *Отвореном граду*, на „спајање личних и глобално-еколошких питања“, те разматра значај миграција птица и климатских промена за појединца у ширем културолошком контексту, без додељивања пренесеног значења (Bartosch 2019: 32). Јулија Фаист (Julia Faisst) у своје екокритичко тумачење овог романа уводи концепт „биофилског града“¹⁵ да покаже како за Коловог „еко-фланера“ природа у Њујорку није метафора која упућује на људска стања, већ чини део градске историје. Џулијус се упознаје са „савременом екологијом обележеном проширеним диверзитетом и одрживошћу“, што обухвата „не само еколошка питања већ и она историјска, расна и класна“ (Faisst 2018: 44). Уводну слику птица које круже изнад града ова критичарка тумачи као показатељ да је од почетка романа „град Њујорк приказан као место у сагласју с природом“ (Faisst 2018: 44). Екокритичка читања *Отвореног града* истичу да Колов наратор препознаје сличност птичјег са човековим понашањем, али их посматра и анализира као одвојене и равноправне феномене. Таквим анализама предочава се да природа у Коловом „отвореном граду“ није у функцији културе већ чини део латуровског конгломерата „природокултура“.

Пчеле се у *Отвореном граду* појављују у једној краћој епизоди у Поглављу 17, где је приказана сцена пикника у Централ парку. Цело поглавље инспиративно је за екокритичка тумачења (посебно она из угла урбане екокритике и новог материјализма). Приповедачев опис окружења и његова размишљања пример су бјуеловског „еколошког

15 Термин *biophilic city* сковао је амерички биолог и еколог Едвард Озборн Вилсон (Edward Osborne Wilson) да означи урбана насеља у којима је природа интегрисана у просторни план у циљу очувања биодиверзитета и здравља људи.

развишљања“ или „еколошке имагинације“, јер Џулијус не само да износи запажања о природним феноменима на начин на који би то урадио природњак попут Хенрија Тороа (Henry David Thoreau), већ примећује и како поједини од њих делују на њега:

Последњих година приметио сам колико светло утиче на моју дружељубивост. Зиме се повлачим. А током дужих и сунчаних дана који уследе, у марту, априлу и мају, много чешће тражим друштво других људи, имам осећај да сам много свеснији призора и звукова, боја, шара, тела у покрету, мириса другачијих од оних у мом кабинету и стану (Kol 2016: 200).

Плаветнило неба приповедача асоцира на плаветнило воде и враћа му сећање на догађај када је у Нигерији спасавао дављеника из базена. Имплицитно се предочава да је природа велика непознаница, из које вребају разне опасности. Да не-људско окружење функционише по принципима који људима нису увек познати ни разумљиви, потврђују и пчеле у парку, које су, из приповедача нејасних разлога, „неуморно налетале на цветове, следећи ваздушне стазе свуд око нас“ (Kol 2016: 204).

Долазећи у парк, Џулијус и његова пријатељица Моџи разговарају о човековом односу према еколошким проблемима. Моџи истиче да је она „активно“ забринута, да „активно“ брине за животну средину:

Сматрам да наносим штету, имам лоше навике као и већина Американаца око мене. Као и већина људи на свету, претпостављам. Последњих неколико месеци све сам свеснија тога, рекла је (Kol 2016: 205).

Џулијус, с друге стране, показује велику дозу опуштености о том питању, али своје мишљење не исказује наглас, нити шири расправу.

У току пикника, у друштву са Џулијусовим пријатељем и његовом девојком, Моџи је та која започиње разговор о пчелама, и то о посебној врсти, о „африканизованим пчелама убицама“. Реч је о хибридном соју пчела који је настао укрштањем европских матица и афричких трутова, укрштању спроведеном у циљу стварања пчеле боље прилагођене јужноамеричкој (тропској) клими. Резултат је, међутим, био потпуно превладавање особина из афричког соја, који је далеко агресивнији, и тиме опаснији по људе. Ништа од овога се, међутим, не помиње у роману, а Моџи се од почетка усредсређује само на термин:

Знаш ли шта знам о пчелама? [...] Да је назив африканизоване пчеле убице расистичко срање. Африканизоване убице: као да немамо довољно проблема с којима треба изаћи на крај и без тога да афрички постане синоним за убилачки (Kol 2016: 205).

Случај африканизованих пчела представља пример неуспеле људске интервенције у екосистему у покушају прилагођавања друге врсте потребама човека, али Моџи се задржава на семантици самога

термина, у коме препознаје тенденциозни расизам и продубљивање стереотипа о Африканцима као крволочним народима склоним убијању. Пажња се са међуврсних односа (тачније односа између човека и пчеле, обележеног покушајем остваривања доминације и непредвиђеним, негативним последицама) скреће на међуљудске односе – уместо еколошких проблема који се тичу целог екосистема, разматрају се социолошка питања, уско везана за људе, расну неједнакост и наслеђе колонијалне прошлости.

Џулијус, наизглед у намери да разговор, а и приповедање, преусмери на „лакше“ теме, скреће пажњу на саме пчеле и проблем њиховог изумирања, *CCD*-синдром:

Широм земље умиру пчеле, рекох, а научници не знају зашто. Пчеле су ми одувек биле недокучиве. Толико су опседнуте да људи то не могу да појме, а сада су жртве општег помора. Мислим да то има неке везе са обрасцима временских прилика или пестицидима, или су можда у питању неке генетске промене. Досад је угинула свака трећа пчела, а страдаће их још више; проценат се стално повећава. Тако дуго су нам служиле као машине за прављење меда, рекох, преокренули смо њихову опсесију у људску корист. А сада су се показале веште и у умирању, умирању од неког ужасног поремећаја у реду *Himenoptera* (Kol 2016: 206).

Радња *Отвореној града* дешава се током 2006. и 2007. године, управо у време када је проблем пропадања пчелињих друштава привукао пажњу шире јавности, те Џулијусова запажања можемо узети као запажања просечног образованог становника града, који показује изванредан степен занимања за животну средину. Џулијус истовремено изражава људску збуњеност пред другом врстом, чија се „недокучивост“ огледа и у пропалом експерименту из ког су настале „африканизоване пчеле“. Људи никада нису у потпуности схватили функционисање пчелињих друштава, њихов живот и рад („опсесију“ прављења меда), међусобне односе различитих сојева, а сада ни њихову смрт. Иако је високообразовани лекар који специјализира психијатрију, одлично познаје савремену хуманистичку теорију, књижевност, уметност и класичну музику, а својим пореклом и животним искуством обједињује три континента, Џулијус признаје непознавање и суштинску немогућност познавања природе, чега је притом и акутно свестан.

Разговор ће се брзо вратити на познати, антропоцентрични терен када Џулијусов пријатељ прокоментарише сам термин *colony collapse disorder*, који му звучи „као нешто из империјалне историје“ (Kol 2016: 206). Живот пчела тиме опет постаје метафора за односе у људским друштвима, и опет се уско везује за људску историју, тачније колонијалну прошлост. Свет пчела са сфером људске културе на нешто другачији начин повезује Лиз-Ен, девојка Џулијусовог пријатеља, присетивши се филма *Дух кошнице* (*El espíritu de la*

colmena, 1973) шпанског редитеља Виктора Ерисеа (Víctor Erice), у ком су, по њеном несигурном тумачењу, пчеле такође приказане као недокучиве:

Не знам шта тачно пчеле представљају у том филму, али изгледа да су, у неком суровом и туробном раздобљу шпанске историје, представљале другачији начин мишљења, начин мишљења и бивствовања који је својствен пчелама, али који има везе са људским светом (Kol 2016: 206).

Ако оставимо по страни импликацију да пчеле у људском дискурсу увек и подразумевано нешто *ипредсјављају*, односно очекивано су метафора за нешто друго, изјавом Лиз-Ен (која је, узгред, рођена Норвежанка) изнова се наглашава другост, чак и недокучивост пчела.

Џулијусов коментар и Ерисеов филм наводе Лиз-Ен да закључи да су пчеле можда осетљивије од људи, „необично осетљиве, на све негативности у људском свету“, те да њихово изумирање може бити упозорење за човека:

Можда су повезане с нама на неки суштински начин који ми још не можемо да докучимо, а њихова смрт представља неку врсту упозорења нама, попут канаринаца у рудницима угља, што осете опасност која ће ускоро задесити отупљена заостала људска бића (Kol 2016: 207).

Аналогија са канаринцима, који су уношени у руднике како би се проверило присуство угљен-моноксида,¹⁶ упућује на праксу жртвовања једне врсте ради спасавања друге. У том смислу, пчеле нису „знамење“ као птице с почетка романа, већ жртва која треба да упозори на поремећаје у екосистему.

Лиз-Енино размишљање указује пре свега на функционалну умреженост екосистема, где су пчеле, канаринци и људи равноправни чланови, сваки с израженом супериорношћу у одређеном домену. Пчеле не спуштамо у кавезима на ливаде да проверимо загађеност средине, оне нису свесно инструментализоване као канаринци и ми не знамо због чега нестају, али синдром пропадања пчелињих друштава потенцијални је индикатор нечега што, попут угљен-моноксида у руднику, може довести до нестанка људске врсте. У питању је знамење које се демистификује механизмима и законитостима природног света, човеку (још) непознатим.

Епизода пикника у парку и разговор о пчелама значајни су и са наратолошког гледишта. Будући да је реч о савременом реалистичком роману, изнете недоумице и ставови сасвим су уверљиво дати као размишљања просечног становника града који са пчелама (за разлику од јунака из романа Маје Лунде) нема непосредног контакта, осим онога што би се могло подвести под општу информисаност.

¹⁶ На ову аналогију упућује и Ричи Нимо у својој дискусији о пчелама (в. Nimmo 2015: 2).

Структура текста у овом делу романа и ток разговора јунака наратолошки су индикатори увезаности природе, културе и дискурса. О природним не-људским феноменима говори се час у дословном час у метафоричком смислу, што сугерише суштинску испреплетеност природе и културе, односно немогућност утврђивања ни физичких, материјалних, ни имагинативних граница између природних и културних ентитета. Тиме се и потврђује неопходност појма природокултура. Не само да сваки природни феномен утиче на живот људских заједница и истовремено бива под њиховим утицајем, већ се то узајамно деловање огледа и у производима људске културе, пре свега у језику (у виду метафора).

Увођењем пчела и њиховог „недокучивог“ нестанка у разговор током пикника у парку, Теџу Кол показује „колико се осећај еколошке кризе увлачи чак и у урбане приповести које град приказују као углавном одвојен од природе“, док његове становнике „прогони знање да је природни свет изван града, а сасвим могуће и у њему, у опасности“ (Heise 2022: 158). На који начин је градски екосистем угрожен описала је Маја Лунде у *Историји пчела*, у приказу постапокалиптичног Пекинга. Из опустелог девастираног града људи су принудно пресељени у рурална подручја, где су неопходни као радна снага. Потреба да се надокнади нестанак пчела ангажовањем људи на опрашивању воћа није лишила човека само времена за доколицу већ и времена за било коју другу врсту рада, због чега је и технолошко иновирање стало, а сами градови постали непотребни. У ситуацији када је опстанак целе (људске) врсте доведен у питање, све што је та врста произвела постаје од маргиналног значаја.

Закључак

Савремена књижевност, укључујући и реалистичке романе оријентисане на приказ свакодневног живота, показује интересовање за еколошке теме на начин који поштује равноправност људских и не-људских ентитета, те се друге врсте приказују као важне по себи и особене по начину организовања. Романи као што су *Историја пчела* и *Отворени град* наглашавају пре свега спрегу људског и не-људског деловања, умреженост свих делова екосистема и опасности од човековог покушаја успостављања контроле над природним процесима. Потврђујући да стварност чине хибриди природокултуре, анализирана дела Маје Лунде и Теџу Кола демонстрирају како се увезаност природних феномена и производа људске културе огледа и у наративним поступцима и језику. Оно што свакако завређује више пажње у будућим истраживањима јесте улога метафора и метафоризације у књижевном представљању еколошких проблема. Један од домета екокритике, као интерпретативног ок-

вира, јесте враћање на дословно значење текста, и отпор антропоцентричном инсистирању на пренесеном значењу.

Литература

- Ameel, Lieven. "Open City: Reading Signs of Uncertain Times in New York and Brussels". *Mielikuvituksen maailmat: tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Merja Polvinen, Maria Salenius, Howard Sklar (Eds.). Turku: Eetos ry, 2017. 265–283.
- Bartosch, Roman. *Literature, Pedagogy, and Climate Change: Text Models for a Transcultural Ecology*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination*. Cambridge (MA) – London: Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Buell, Lawrence. "Toxic Discourse". *Critical Inquiry*, 24.3 (1998): 639–665.
- Caracciolo, Marco. "Notes for an econarratological theory of character". *Frontiers of Narrative Studies*, 4. 1 (2018), 172–189. <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0037>.
- Clark, Rebecca. "'Visible only in speech': Peripatetic Parasitism, or, Becoming Bedbugs in *Open City*". *Narrative*, 26. 2 (2018): 181–200. <https://dx.doi.org/10.1353/nar.2018.0007>.
- Cole, Teju. *Open City*. London: Faber and Faber, 2012.
- Cummins, Anthony. "Stillness After Violence. [Rev. of *Open City*, by T. Cole]". *Times Literary Supplement*, 9. 9. 2011. Web. Pristupljeno 6. 11. 2025.
- Deleuze, Gilles; Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- EPA. Pollinator Protection: Colony Collapse Disorder. *United States Environmental Protection Agency*. <https://www.epa.gov/pollinator-protection/colony-collapse-disorder>. Ažurirano 11. 9. 2025. Pristupljeno 30. 3. 2026.
- Faisst, Julia. "Strolling the Biophilic City: Flâneurism, Urban Nature and Eco-Fiction". *Anglistik und Englischunterricht*, 85 (2018): 43–57.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hartwiger, Alexander Greer. "The Postcolonial Flâneur: *Open City* and the Urban Palimpsest". *Postcolonial Text*, 11. 1 (2016): 1–17.
- Heise, Ursula. "Urban Narrative and the Futures of Biodiversity". *The Cambridge Companion to American Literature and the Environment*. Sarah Ensor, Susan Scott Parrish (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2022, 147–160. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108895118.012>.
- Hennig, Reinhard. "Anthropocene Aesthetic: Norwegian Literature in a new Geological Epoch". *Nordeuropaforum: Zeitschrift für Kulturstudien. Special Issue: Changing Concepts of Nature in Contemporary Scandinavian Literature and Photography*, (2021): 105–130.
- Kakutani, Michiko. "Roaming the Streets, Taking Surreal Turns". *The New York Times*, 18. 5. 2011. Web 3. 11. 2025.

- Kol, Tedžu. *Otvoreni grad*. Prev. Alen Bešić. Beograd: Dereta, 2016.
- Latur, Bruno. *Nikada nismo bili moderni*. Prev. Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2010.
- Lunde, Maja. *Istorija pčela*. Prev. Radoš Kosović. Beograd: Odiseja, 2024.
- Messud, Claire. "The Secret Sharer. [Rev. of *Open City*, by T. Cole]". *The New York Review*, 14. 7. 2011: 25–27.
- Moldovan, Călina-Maria. "Human and Non-human Representations in Maja Lunde's Fiction: A New Materialist and Post-Speciesist Approach". *Studia Scandinavica*, 5 (2021): 51–62.
- Nimmo, Richie. "The Bio-Politics of Bees: Industrial Farming and Colony Collapse Disorder". *Humanimalia: A Journal of Human/animal Interface Studies*, 6.2 (2015): 1–20. doi:10.52537/humanimalia.9909.
- Olsen, Ida M. "Saving Species: Dialectics of Environmental Stewardship in Maja Lunde's *Bienes Historie* and *Przewalskis Hest*". *Green Letters*, 26.2 (2022): 157–170. DOI: 10.1080/14688417.2022.2102524
- Vermeulen, Pieter. "Flights of Memory: Teju Cole's *Open City* and the Limits of Aesthetic Cosmopolitanism". *Journal of Modern Literature*, 37. 1 (2013): 40–57. <https://dx.doi.org/10.2979/jmodelite.37.1.40>.
- Wood, James. "The Arrival of Enigmas". *The New Yorker*, 11. 2. 2011: 68–72.

Bojana Aćamović

Environmental Issues as Metaphor and Reality: The Colony Collapse Disorder in the Novels by Maja Lunde and Teju Cole

Summary

The paper undertakes to examine the literary representations of environmental issues in works of contemporary realist fiction. The focus is on two 21st-century novels, Maja Lunde's *History of Bees* (2015) and Teju Cole's *Open City* (2011), which both address ecological issues and in particular the problem of colony collapse disorder (CCD). Although different in their narrative approaches, both novelists here demonstrate an acute awareness of the threat the disappearance of honeybees as a species would cause to human communities and life on Earth in general. While Maja Lunde's novel has been an obvious choice for this kind of analysis, the disappearance of bees being the novel's central topic, Teju Cole's *Open City* has been selected as perhaps an even more realistic representation of the average person's (or average New Yorker's) stance towards such environmental issues, placing them in the midst of other primarily human-related concerns such as migrations or post-colonialism.

Regardless of the amount of text dedicated to bees and the CCD-syndrome, both Lunde and Cole point to the intricate connections between humans and non-human environment. Thus the novels can be taken as vivid illustrations of the theses proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* and especially by Bruno Latour in *We Have Never Been Modern*, whose primary concern is acknowledging importance of a non-anthropocentric approach. Latour's theory

of the natureculture hybrids, further developed by posthumanist theorists such as Donna Haraway, draws attention to the networks that constitute the environment.

One of the concerns of the paper has been to highlight the way critical studies tend to approach environmentally-oriented works, especially those with no overt ecological agendas, such as Cole's *Open City*. The tendency to interpret the representations of nonhuman environment as metaphors for specifically human relations can work both in favor of and against raising environmental consciousness. What is needed in any case is to recognize the literal meaning of the text and the author's genuine intention to address environmental issues as problems surpassing the human domain.

Key words: ecocriticism, animal studies, CCD-syndrome, metaphorization, Maja Lunde, Teju Cole

Примљено: 15. 2. 2026.

Прихваћено: 3. 4. 2026.

Бранка ОГЊАНОВИЋ

branka.ognjanovic@metropolitan.ac.rs

РАЗМАТРАЊЕ ОДЛИКА НЕМАЧКЕ (ПОСТ)КЛИМАТСКЕ ФИКЦИЈЕ НА ПРИМЕРУ РОМАНА МАЛЕ РОМАНА ЕРЛИХА И ПРОКСИ АИКИ МИРЕ

Универзитет Метрополитан
у Београду
Факултет за стране језике

Апстракт: У раду се разматрају одлике климатске фикције у савременој немачкој књижевности из угла екокритике као теоријско-методолошког оквира. Под појмом климатска фикција (енгл. *climate fiction* / *cli-fi*) подразумева се књижевност о климатским променама у којој се тематизују последице еколошке кризе. Посматра се, превасходно у ужем смислу, као феномен позног 20. и 21. века; германиста Аксел Гудбоди издвојио је тридесетак романа на немачком језику, од којих је први објављен 1993. године. Постклиматска фикција је појам који није усвојен у академском контексту, али однедавно постоји у промотивним текстовима. Као примери у раду се анализирају романи *Мале* (Malé, 2020) Романа Ерлиха и *Прокси* (Proxi, 2024) Аики Мире. Роман *Мале* је до сада тумачен из интеркултурног и постколонијалног угла, будући да се радња одвија у главном граду Малдива (из наслова), у којем су из еколошких разлога туризам и живот постали немогући. *Прокси* је сврстан у *horerunk*, где до изражаја долази оптимистичан став према опстанку у постапокалиптичном свету, а прати се путовање постхуманих ликова кроз опустошене и преображене пејзаже будућности. Циљ рада је да се кратким теоријско-историјским прегледом и екокритичком анализом одабраних примера пружи допринос разумевању специфичности књижевне обраде климатских тема на немачком говорном подручју.

Кључне речи: екокритика, климатска фикција, постапокалиптична књижевност, савремена немачка књижевност, Роман Ерлих, Аики Мира

Уводне напомене

Еколошка мисао у немачкој књижевности и култури има дугу традицију. Уосталом, и сам термин *екологија* (нем. *Ökologie*) осмислио је, у деветнаестом веку, немачки научник Ернст Хекел (Ernst Haeckel) за потребе студије *Општи морфологија организана* (*Generelle Morphologie der Organismen*, 1866) и дефинисао га као проучавање односа организана и животне средине: „Под екологијом подразумевамо целокупну науку о односима организма према спољашњем свету који га окружује, где бисмо у ширем смислу могли убројати

све 'услове постојања'⁴¹ (Haesckel 1866: 286). Премда, стриктно посматрано, његова студија потпада под поље природних наука, за Хекела се, из данашње перспективе, може тврдити да је пружио и значајан допринос приближавању науке и уметности, те да је утицао на перцепције природног света у обема областима, што је евидентно на примеру његовог другог значајног дела *Уметнички облици у природи* (*Kunstformen der Natur*, 1899–1904).

Уметност и књижевност као вид језичке уметности не постоје изоловано у односу на научна сазнања и свакодневне и историјске културне и политичке дискурсе, односно у њих су уткани сложени „системи и мреже идеја“ (Trexler 2015: 5), те се тематизација еколошких проблема може пронаћи још у текстовима књижевности немачког говорног подручја који увелико претходе савременом феномену климатске фикције. Пример првог немачког романа о антропогеном утицају на деградацију животне средине у свези с економским променама, индустријализацијом и урбанизацијом јесте *Пфистерова воденица* (*Pfisters Mühle*, 1884) Вилхелма Рабеа (Wilhelm Raabe) на тему отварања фабрике шећерне репе, услед којег су се умножили микроорганизми који загађују реке и негативно утичу на рад оближње воденице (в. Zapf 2016: 281; Philips 2025: 73). Такође, новела Хајнриха фон Клајста (Heinrich von Kleist) *Земљотрес у Чилеу* (*Das Erdbeben in Chili*, 1807), објављена чак и раније у односу на *Пфистерову воденицу*, традиционално се тумачи као разматрање проблема теодицеје на примеру природне непогоде – земљотреса, мада савремена читања доводе у питање антропоцентрични, религиозни однос према узроку дешавања у природи, који кулминира у фанатичном, масовном насиљу у цркви (в. Goodbody 2017; Пасула 2023: 486–492). Трећи репрезентативан пример је новела *Јахач на белци* (*Der Schimmelreiter*, 1888) Теодора Шторма (Theodor Storm), која се сврстава у немачки поетски реализам: конфликт човека и природе овде је представљен у контексту двојаког, рационалног и сујеверног, тумачења мора на северу Немачке, које надлази у виду плиме и поплава, док инфраструктура – брана коју је пројектовао Хауке Хајен, агресиван према природи којом би да загосподари, ипак опстаје. Хајена гута море и потом се привиђа људима као дух, уклету коњанику, што се пак традиционално тумачи као одраз савести његових суграђана. – Међу најобимнијим и најзахтевнијим раним текстовима је роман Алфреда Деблина (Alfred Döblin) *Планине мора и дивови* (*Berge Meere und Giganten*, 1924), настао у двадесетом веку, у међуратном периоду, који природу осликава као активног, виталног учесника у процесима пројектоване будуће историје (енгл.

1 У оригиналу: "Unter Oecologie verstehen wir die gesammte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Aussenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle 'Existenz-Bedingungen' rechnen können." Цитат је с немачког језика превела ауторка рада.

future history) и указује на променљиве и међузависне односе човека, природе, технологије и науке, укључујући и човекова настојања да природу подреди својим потребама ширењем животног простора ка Гренланду и вршењем антропогеног утицаја на околину (Огњановић 2024).

Претече из деветнаестог и раног двадесетог века показатељ су сложених динамика на релацији човека и природног света, које су одвајкада део књижевности и несумњиво нису први књижевни текстови с поменутих темама, али јесу део измењених поимања животног окружења, насталих услед индустријализације и урбанизације. Од средине двадесетог века нарочито долази до убрзаног пораста човековог утицаја на природу, који је незанемарљив, што се у научној литератури назива Великим убрзањем (енгл. *The Great Acceleration* – Steffen et al. 2015; Armiero 2021: 7), те се говори о такозваном антропоцену, који је шири појам – премда неприхваћен у природним, али често употребљаван у хуманистичким наукама – који се односи на утицај човека на Земљине екосистеме, атмосферу и климу енормних размера, те се може издвојити засебна геолошка епоха од деветнаестог века (Clark 2015: 1).

О климатској фикцији се стога, у ужем смислу, може дискутовати тек на основу књижевности касног двадесетог и двадесет и првог века. Испрва су климатске теме биле само мањи део еколошких тема у књижевности, док је крајем двадесетог века тема климатских промена узела замаха у довољној мери да подстакне теоретичаре на осмишљавање новог термина.

Циљеви рада су да се најпре размотре опште одлике (пост)климатске фикције, што је појам који је нов у контексту науке о књижевности на српском језику, а затим да се на одабраним примерима утврди како се у савременој књижевности немачког говорног подручја замишља будућност *шóком* и *након* климатских промена, односно могућност постојања будућности, узевши у обзир човеков однос према животној средини, те и да ли се уопште издвајају типично немачке карактеристике или се ради о теми која превазилази локалне оквире услед транснационалног и глобалног значаја.

Дефинисање појма и одлика (пост)климатске фикције

Климатска фикција је термин који потиче из англофоних књижевности; настао је по узору на *science fiction (sci-fi)* као *climate [change] fiction (cli-fi)* и односи се генерално на књижевност о климатским променама, тј. обрађују се теме њихових узрока, последица и реакција човека, укључујући и емотивне реакције попут климатске анксиозности или чак меланхолије. Појам је осмислио блогер Ден Блум (Dan Bloom), а постао је виралан 2013. године као део емисије

на америчком Националном јавном радију (National Public Radio) под називом *Тако је врело њремено: да ли су климатске промене створиле нову књижевну врсту?* (*So Hot Right Now: Has Climate Change Created a New Literary Genre?* – Evancie 2013; Schneider-Mayerson 2017: 311). Ипак, проблематично у вези са дефиницијом управо је то да ли се односи на нову, засебну врсту, у складу са чиме се може тумачити да присутни елементи других књижевних врста представљају вид хибридизације, или климатска фикција представља скуп заједничких елемената који се појављују у оквирима већ постојећих књижевних врста. Аксел Гудбоди (Axel Goodbody) – који уз Адама Треклера (Adam Trexler) и Аделину Џоунс-Путру (Adeline Johns-Putra) спада у најзначајније теоретичаре климатске фикције – наводи како то није у академском смислу књижевна врста јер не постоје матрице, односно стилистичке конвенције према којима се пише, као што је то случај код научне фантастике. Међутим, оно што је чини посебном, уз ослањање на друге врсте – у англофоној књижевности првобитно на трилере, дистопије и научну фантастику – представља *климатски фокус* на климатске промене и политичке, друштвене, психолошке и етичке проблеме изазване њима, те се комбинују фиктивни сценарији с информацијама из области метеорологије, предвиђањима будућности и размишљањима о односу човека и природе (Goodbody, Johns-Putra 2019: 2).

Други термин, постклиматска фикција (енгл. *post-climate fiction*), Аики Мира (Aiki Mira) употребљава у промотивне сврхе, а односи се на приказе могућности историје или (пост)будућности *након* климатских промена (Mira 2024, Web). За разлику од климатске фикције, где се ликови неретко директно сусрећу с катастрофом на начин на који се то приказује у трилерима, у постклиматској фикцији су климатске промене већ значајно промениле свет у којем живимо, и акценат је на питањима: Шта *након* климатске катастрофе и шта *након* људске историје и човечанства, таквих какви су нам познати данас? што је код Мира искорак ка постхуманом, постантропоцентричном виђењу, јер се климатска фикција, премда се посвећује животном окружењу, углавном усредсређује антропоцентрично – на човека и његову перспективу.

Ипак, упитно је у којој мери је уистину, осим у маркетиншке сврхе и стварање нових трендова зарад издвајања једног аутора у односу на друге, могуће говорити о (немачкој) постклиматској фикцији јер се слична тематика већ појављује у покушајима класификација англоамеричке књижевности о климатским променама. Метју Шнајдер-Мајерсон (Matthew Schneider-Mayerson – 2017: 309–310) ту као тематске целине идентификује: (1) порицање, избегавање и прихватање опсега климатских промена у садашњости и блиској прошлости; (2) приче упозорења о опустошеној будућности; (3) екополитику отпора, реформи и револуције и (4) трендове у настајању – живот након нафте и неједнакости настале услед климатских

промена. Књижевност о дистопијској или постапокалиптичној будућности након климатских промена није, дакле, нужно новина, премда су код Мира наглашени постхуманистички елементи, што је у већој мери специфичност.

Сагледавање климатске фикције свакако је отежано услед тога што се не може рећи да аутори стварају у оквирима одређених школа мишљења, или да утичу директно једни на друге, већ је стваралаштво заиста веома разнородно и широког спектра одлика и књижевноуметничке вредности (Goodbody, Johns-Putra 2019: 10). Као заједничке одлике могу се издвојити једино: (1) *тематизација климатских промена*, за коју је важно нагласити да је ограничена културним наративима – ликови се сусрећу директно с еколошком катастрофом, али она може бити и позадина људских дешавања, и (2) климатском фикцијом се *размене научна сазнања о климатским променама*, при чему се, у контексту тумачења књижевности као вида креативне комуникације о науци, поставља питање веродостојности научних чињеница. Међутим, оне заиста ни не могу бити представљене на начин на који се тумаче у науци, већ могу бити само покретачи радње, или стајати у њеној позадини, како би (дидактички) освестиле читаоце о опасностима глобалног загревања, мотивисале на размишљање и потенцијално делање (Goodbody, Johns-Putra 2019: 14–15; в. Нoydis et al. 2023). Формално-естетски се климатска фикција разликује, односно: књижевне врсте од којих је првобитно усвојила највише елемената су трилери, дистопије и научна фантастика, мада постоје и бројни примери климатског (хипер)реализма или историјских романа, те наративи могу бити (пост) апокалиптични, уз коришћење терминологије из Библије, везане конкретно за апокалипсу или потоп, при чему се и идеолошка полазишта разликују (Goodbody, Johns-Putra 2019: 12).

Критика која се упућује климатској фикцији јесте да садржи претерано изражену дидактичност. Но, поставља се питање шта климатска фикција (или, генерално, књижевност с еколошким темама) уопште може практично да постигне по питању освешћивања читалаца. Вршена су емпиријска истраживања из угла теорије рецепције на одраслим испитаницима, те се дошло до прелиминарних закључака да су људи који читају климатску фикцију млађи, либералнији и генерално заинтересованији за екологију од оних који је не читају, као и да она код читалаца често изазива негативне емоције (анксиозност или тугу услед нестанка околине као дома на планети Земљи), што може бити контрапродуктивно у едукативном процесу (в. Schneider-Mayerson 2018).

С тим у вези су и концепти који су заступљени у климатској фикцији, као што је *међугенерациска етика*. Идеје родитељства и фигуре деце користе се како би се изразила колективна анксиозност због нагомиланих последица људских активности на планети (в.

Johns-Putra 2017), а повезана је и с идејом о наводној људској *йосебностии*. Парадигма о људској посебности,² сродна антропоцентризму, представља виђење човека као другачијег од свих осталих организама, те у први план ставља културу, технологију и слободну вољу човека. Битан је и концепт *скалирања* (Goodbody, Johns-Putra 2019: 11), односно приказивања климатских промена као хиперобјекта. Хиперобјекти, појам који уводи Тимоти Мортон (Timothy Morton), јесу, врло поједностављено, феномени који се одвијају на просторним и временским скалама и у оквирима сложених система што у значајној мери превазилазе човекову свакодневицу, животе и поимање, те се могу тумачити уз помоћ података, тј. математике и статистике (в. Morton 2013). Климатска фикција тежи да представи димензије, процесе и утицаје глобалног загревања на начин који би подстакao радозналост читалаца и мотивисао их психолошки и емотивно, као што то чини уметност, што није једноставно узевши у обзир размере еколошке кризе, те ургентност предузимања даљих мера.

Климатска фикција у немачкој (науци о) књижевности – кратак преглед

У књижевности немачког говорног подручја заступљени су романи климатске фикције (нем. *Klimawandelfiktionen* или *Klimawandelromane*), који се такође не могу посматрати као засебна књижевна врста јер се не могу издвојити изражене одлике и наративне стратегије којима би се прецизно и трајно сврстале у исту групу, а, осим тога, константно се појављују нови облици и трендови, те су и реакције и процене теоретичара и читалаца разноврсне (Schönberg 2024: 7).

Аксел Гудбоди (Goodbody 2017), германиста и екокритичар, износи процену да постоји тридесетак текстова немачке климатске фикције, а као први издваја роман *Планетиа узвраћа ударац: дневник из будућности* (*Der Planet schlägt zurück: Ein Tagebuch aus der Zukunft*, 1993) левичарског новинара и политичког коментатора Антона-Андреаса Гухе (Anton-Andreas Guha), који оцењује пре као информативан текст него књижевно иновативан. У истом раду из 2017. године Гудбоди утврђује и различите „жанрове“ у оквирима којих су приметни елементи климатске фикције, као што су трилери и политичке драме, еколошке утопије, дистопијска научна фантастика, само фантастика, чак и хорор, затим романи који представљају женска искуства и романи за омладину, па и климатски скептицизам, те указује на изражен широк спектар политичких ставова

² Човекова посебност или *йзузејност* (енгл. *exemptionalism*) у односу на законе природе, део је савремених друштвено-економских дискурса и ставови о њој мере се у истраживањима тзв. *NEP – New Environmental Paradigm* скалом (Dunlap & Van Liere 2008).

према друштвеним проблемима који произлазе из еколошких, као и на учесталост тема природних непогода, нестанка хране и воде, болести, друштвеног колапса, климатских миграција и конфликта, односно ратова (в. Goodbody 2017).

Инго Корнилс (Ingo Cornils – 2024) подједнако истиче да се климатска фикција теоријски посматра и као књижевна врста, односно жанр, и као поджанр научне фантастике, савремена врста научне фантастике, изданак екокритике или пак адекватна реакција на хиперобјекат климатских промена, те да је релевантно питање који је допринос немачке климатске фикције задатку „суочавања с будућношћу“ (нем. *Zukunftsbewältigung*) с обзиром на то да она заузима делимично периферну позицију у односу на превладавајуће англофоне текстове, и не спада нужно у „високу књижевност“, која је традиционално предмет проучавања међу германистима. За разлику од Аксела Гудбодија, у своме раду новијег датума Корнилс се усредсређује превасходно на климатску фикцију објављену између 2021. и 2023. године, где разликује:

– *популарну књижевност која садржи уозорења о будућности и суочава читавоце са најгорим могућим последицама еколошке кризе: климатски трилер *Свет се преокреће* (Die Welt kippt, 2022) Хајка фон Чишвица (Heiko von Tschischwitz), пионира на пољу обновљиве енергије и оснивача немачког провајдера зелене енергије Лихтблик (нем. Lichtblick), роман *Кисеоник* (Oxygen, 2023) Андреаса Брандхорста (Andreas Brandhorst) и роман *Целзијус* (Celsius, 2023) аустријског писца Марка Елзберга (Marc Elsberg);*

– *књижевност с елементима немачке уједињске мисли: приручник Франка Шецинга (Frank Schätzing) под називом *Шта ако једноставно сасимо свет?* (Was, wenn wir einfach die Welt retten?, 2022) о процесима транзиције ка свету са ниском емисијом угљеника, роман *Пантиопа* (Pantopia, 2022) Терезе Ханиг (Theresa Hannig) о вештачкој интелигенцији *EinBug* која смишља стратегију за спасавање човечанства од последица климатских промена, где је приметна филозофија Имануела Канта, тј. његов категорички императив, као и роман *Бес* (Wut, 2023) Рафаела Телена (Raphael Thelen) о климатском активизму и окупирању седишта фиктивног концерна Deutsche Energie, те опису експлоатације лигнита у највећем немачком руднику Гарцвајлеру;*

– *књижевност за младе, односно постмиленијалце: *Све што је остало* (All That's Left, 2021) аустријске списатељице Сапе Рајх (Sarah Raich), за који је поговор написала Клара Мајер (Clara Mayer), активисткиња у оквиру покрета Fridays for Future у Берлину, као и роман *Laylayland* (2022) који су написали Јудит и Кристијан Фогт (Judith und Christian Vogt) с акцентом на осећањима млађих читалаца као што су бес и незнање (в. Cornils 2024).*

Међу свим текстовима важно је истаћи посебно научнофантастични трилер *Poj* (*Der Schwarm*, 2004) Франка Шецинга (Frank Schätzing), у којем протагонисти прате необична дешавања у океанима: нова врста морског црва дестабилизује континентални праг, што изазива мегацунами и рушење инфраструктура. Сукоби између морских облика живота и човека, те и пандемија, доводе до закључка да су сви догађаји повезани, као и да на дну океана постоји разумно биће које жели да уништи човека, и које живи у ројевима, при чему људи схватају да нису једина интелигентна бића. У *Poju* су прецизно представљена сазнања из области морске биологије, геологије и геофизике, и најуспелији је немачки роман климатске фикције (према критеријумима популарности и броју екокритичких анализа), чија радња притом превазилази националне оквире и одвија се на глобалном нивоу – чиме доприноси генералном дискурсу о еколошкој кризи у савременим романима.

Превазилажење оквира културе немачког говорног подручја евидентно је и на примеру фестивалâ климатске фикције, који су у Берлину организовани до сада већ три пута:

– *Climate Fiction Festival*, од 4. до 6. децембра 2020. године, на којем је гостовао и Роман Ерлих (Roman Ehrlich) на панелу *Осирва климатске фикције: о слободама и неслободама*;

– *Climate Cultures Festival – Planet Writes Back*, од 27. до 29. новембра 2021. године, с акцентом на арктичким културама, петрофикцији и клими у научној фантастици;

– *Counterviews*, од 26. до 28. августа 2022. године, где је у фокусу био глобални Југ – Африка и Азија.

Климатска фикција стога представља истовремено глобални феномен препознат у Немачкој, али и тему која је неретко везана за локалне просторе на којима обитавамо и са којима смо повезани емотивно, а који су угрожени, те, у зависности од писца и књижевног текста, простор бива представљен кроз призму како локалног, тако и глобалног. Немачко поимање простора и човекове повезаности са њим и даље је, услед националсоцијалистичке политике (концепти домовине и идеологије крви и тла), проблематично, те се, конкретно у немачкој књижевности, неретко измешта место дешавања, односно нуди се „алтернатива простора“ (в. Schönberg 2024), што је случај, из више разлога, и у првоме анализираном роману *Мале* Романа Ерлиха.

Ерлихов роман *Мале* као климатска фикција

У роману *Мале* Романа Ерлиха, који се 2020. године нашао у ширем избору за Немачку књижевну награду (нем. Longlist des Deutschen Buchpreises) и у којем се разматра могућност утопије у (пост)апокалиптичном сценарију (в. Gallo Stampino 2024), директно

се приказују еколошке последице климатских промена: пораст нивоа воде, поплављена насеља, ерозија, отпад и губитак туристичког раја. Природа заузима људски свет – живот се одвија на спратовима, док су подруми и приземља поплављени, а по улицама је вода. Људи ходају у чизмама, окружени отпадом и муљем, што представља видљиву материјализацију еколошке кризе и померање центра моћи са човека на природу.

Марко Армијеро (Armiero 2021: 9) у тренутно најистакнутијој студији о такозваном *ошћагоцену* (енгл. *Wasteocene*) истиче да је отпад есенција антропоцена, односно производ конзумеризма данашњице. Отпад завршава у мору, нарочито у виду пластике која се не разграђује, те се враћа човеку и загађује некадашњи рај. Прикупљање пластике за пројекат изградње вештачког „еколошког“ острва као вида рециклаже, у роману се саботира (в. Ehrlich 2020), те је присутна атмосфера „фатализма, тупе боли туге за оним што се некада сматрало рајем“ (Cornils 2024). Инфраструктура раја, која је била подређена захтевима туриста и њиховој жељи да доспеју у идеални простор каквим га замишљају, неvezано за истинску спознају другости, страности – више не постоји. Страност (нем. *Fremdheit*), концепт из раног немачког романтизма, претворила се у услов за капиталистичку и експлоатацију животне средине (в. Zink 2024). Рај је, према размишљањима ликова док посматрају распало одмаралиште, кулиса, *йривид улйимайивне удобносйи* (в. Ehrlich 2020). У рају не мора да се ради, нема одговорности, политичке и друштвене реалности, и за жеље идеалних туриста-клијената симулира се максимално гостопримство. Отпад се, притом, раније одвозио са острва, а сада се губи „савршено“ скровиште где човек може да буде оно што јесте, уместо онога како га други виде, или желе да га виде. Људи који у постапокалиптично доба долазе у Мале, ту су заправо зато што имају слободу да дођу у место које је испразно, без значаја. Настала је егзистенцијална празнина, која омогућује пре свега читаоцима, да је испуне тако што ће самостално доделити значења тексту о климатској кризи и њеним последицама кроз ширење хоризоната након рушења познатог поретка (в. Gallo Stampino 2024). Стога су и реакције критичара на роман разноврсне: не могу да одлуче да ли су разочарани или запањени, да ли се диве тексту или не, као и да ли се ради о сатири или резигнираности аутора (в. Cornils 2024).

Своју жељу за повратком у безбрижност и топлину без обавеза нови становници Малеа испуњавају тако што постају зависни од дроге која се израђује од дрвета – некадашњег симбола Малдива, окруженог водом по којој плови смеће (в. Ehrlich 2020). Простор се, у контрасту с океаном – који је уједно и актер и симболизује време које превазилази људске животе – сужава на простор острва, а бекство опијатима као повратак претходним стањима, попут изолованог живота у матрици, али и доминантног осећаја беспомоћности (в.

Gallo Stampino 2024). Чак се и у документарцу који амерички сценаристи снимају на тему самоубиства глумице Моне Баух приказује олуја која наилази с мора – као визуелна метафора стања депресије и таме у коју је човечанство генерално доспело (в. Ehrlich 2020). Њих заправо интересује како се граду у датим околностима враћа магичност, односно како се врши рееротизација урбаног простора у односу на гентрификоване метрополе (в. Ehrlich 2020), али је у питању само апокалиптична позадина за унапред осмишљену причу.

Стога се други елемент климатске фикције, размена научних информација о климатским променама, појављује у медијски посредованом, субјективном облику, као део документарца и временских прогноза. У прогнозама се еколошка катастрофа представља језиком Библије, односно драматичном реториком о пропасти света (в. Ehrlich 2020), што није чињенично утемељено, већ садржи моралне поруке чији је циљ да на емотиван начин упозоре и застраше.

Поставља се питање да ли у свету романа *Мале* постоји простор за религију јер је честа атмосфера напуштености, без разумевања разлога за то. Једна од сцена се, на пример, односи на олују која ломи брод, и књижевни лик се три дана бори за живот; спасавање се снима, а он ипак мисли да га је спасао Бог, при чему се на то критички надовезује мисао како је тај исти Бог уништио пољопривреду, или децу, које нема на острву, те нема ни будућности (в. Ehrlich 2020).

У Ерлиховом роману нема међугенерациске етике у облику у којем се појављује у климатској фикцији – као одговорност према млађим генерацијама; једино што остаје је, као вид скалирања, локално острво Мале као микрокосмос глобалне климатске кризе, а насељавају га одрасли егоцентрици у потрази за аутентичним животом у свету који се распада, чиме се вишеструко указује на то да човек нестаје. Отац одлази на острво да пронађе ћерку, за коју верује да је још увек жива, али која је извршила самоубиство (в. Ehrlich 2020). Човек као врста нестаје, а с њим нестаје и линеарна људска историја: време стоји на острву опкољеном бескрајном водом. Без будућности настаје празнина историјског и културног смисла након еколошке кризе, премда природа неантропоцентрично наставља своје циклусе – таласе, поплаве, ерозију, па преостају материјални догађаји у води, муљу и отпаду.

Напослетку је важно истаћи да је роман утемељен у немачкој књижевној традицији – садржи интертекстуалне референце на збирку новела *Разговори немачких емиграната* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795) Јохана Волфганга фон Гетеа (в. Cornils 2024), а нарочито је повезан са кључним симболима немачког романтизма – плавим цветом Новалиса (Novalis – Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) и Месецом Јозефа фон Ајхендорфа (Joseph Freiherr von Eichendorff). Помиње се да је плави цвет симбол усамље-

ностии (в. Ehrlich 2020) – под чиме се подразумевају еколошка изолација и празне улице, те и самоћа у постапокалиптичном окружењу. Идеали романтизма остају без испуњења у таквоме свету, а цвет представља, у контексту Ерлихове климатске фикције, нову еколошку чежњу за планетом на којој је могућ живот. Другост и страност као концепти романтизма искоришћени су као вид указивања на последице које конкретни географски простори трпе услед човекове чежње за бекством у удаљене градове и земље (Zink 2024: 250). Роман стога успешно спаја елементе климатске фикције са „високом књижевношћу“ и њеним националним елементима, премда је место дешавања радње измештено у односу на географски простор Немачке ка егзотичној Азији, што има вишеструку функцију, и указује на неопходност посматрања еколошке кризе, у књижевности, кроз интеркултурну призму која превазилази оквире једне културе (в. Zink 2024).

Роман *Прокси Аики Мира* као (пост)климатска фикција

Већ трећу годину заредом Аики Мира је међу добитницима награде Курд Ласвиц за немачку научну фантастику (нем. Kurd-Laßwitz-Preis).³ Роман *Прокси* (2024) написан је необичним стилем, који је једноставан и више објективан него поетски, те подсећа на учешће у мисији из видео-игрица, као и на серијал постапокалиптичних филмова *Побеснели Макс* (*Mad Max*, 1979–2015. – в. Leichter et al. 2025). Приказује свет након климатских катастрофа и ратова, где је природа измењена до непрепознатљивости: дрвеће је неонских боја а пејзажи од пластике и отпада. Такође, простор који је некада заузимало море сада је пустиња смећа, док човек живи у атмосфери хемијског загађења, микропластика кружи ваздухом и сунце и кише постају неподношљиви. Једино бекство од разореног света представља улазак у виртуелни универзум Прокси.

Улазак у Прокси је доспевање у свет преапокалиптичних чулних доживљаја: доминирају зелена и плава као боје природе – лик се у виртуелности суочава са окружењем пре климатске кризе, које је препуно живота, а налази се у телу пантера (в. Mira 2024), те се обрађује идеја уживљавања у животињску неантропоцентричну перспективу, што, у реалноме свету, за човека не би било могуће: од мириса, звукова, топлоте/хладноће, пењања по дрвећу и измењене телесности. Виртуелни свет представља двојак превазилажење физичких ограничења људскости ка изградњи постхуманитета: и у правцу поимања Другости ахумане животиње и у правцу осло-

³ Награда се додељује сваке године (од 1980) за научнофантастична остварења на немачком језику и носи назив према првом немачком писцу научне фантастике Курду Ласвицу.

бађања телесности уз помоћ напредних технологија, те се рушење бинарних опозиција одвија на релацијама човек–не-људска животиња и човек/животиња–технологија (в. Харавеј 1995).

Пантер присуствује концерту Монае у Проксију, који је надреалан, и пружа могућност урањања у постиндустријски распад и халуцинације егзотичног цвећа које избија кроза зидове и кровове фабрика над којима круже необичне птице (в. Mira 2024), те бива уловљен као *in vivo* аватар. Алтернативни свет Проксија, из угла еколошке кризе и њених последица, служи и психијатријским сврхама – због траума које су људи и животиње доживели услед климатских промена, но одвојен је од других дигиталних реалности и не предвиђа миграције између виртуелних светова.

Виртуелна стварност коју настањују људи, животиње и биосинтетичка бића садржи елементе утопијске мисли и наде карактеристичне за *horerpunk*,⁴ те настају нови облици постхуманог живота, при чему биосинт превазилази границе између родова, и ликови могу да се стопе са пределима, напустивши форму и поставши духови, живи код у безграничности света. Губљење ограниченог сопства трагично је само у реалноме свету, док је постајање крајоликом показатељ да окружење, природно или пак дигитално, као и клима, нису феномени у којима живимо – већ су и састављени од нас, и постоје у нама (Schönberg 2024: 120). Алудира се на то да се суштина предела заправо ни не може у потпуности разумети јер је свет полиреалан (в. Mira 2024), односно постоји више стварности – брзих попут ратова и пандемија, као и спорих попут климатских промена и изумирања врста. Уколико се простор схвати као начин поимања света (Schönberg 2024: 100), фиктивна промишљања његових трансформација вид су мисаоног експеримента о сложеном односу између човека и животне средине, а код Аики Мире и технологије као могућности реконфигурације за којом чезнемо у доба немоћи, па и могућности развоја нових, прилагођених облика слободе и демократије (Leichter et al. 2025: 17).

У роману *Прокси* истражују се стога границе између стварног и виртуелног, природног и вештачког, људског и нељудског. Климатска катастрофа је и позадина и покретач радње, а решење се крије у дигиталним алтернативним световима, где се уместо апокалиптичног краја нуди визија *антиапокалипсе*, односно опстанка живота кроз умреженост, зависност и заједничко делање у полиреалности. *Прокси* се може читати као пример постклиматске фикције, где се читаоци суочавају са дугорочним последицама климатских промена, а од елемената климатске фикције стално су присутна питања

4 У *horerpunk*-у се ликови удружују како би се заједнички и оптимистично борили за позитивне промене и будућност. Сродан је термин и *solarpunk*, у којем се замишља одржива будућност – живот уз поштовање природе и заједништво, при чему је искоришћена енглеска реч *соларно* како би се указало на обновљиве видове енергије, и наду.

новог поимања пејзажа, преиспитивања људске посебности и могућности преживљавања у измењеним условима. Виртуелни простори су искорак ка животној средини која се може преобликовати, те и ка освешћивању читалаца о повезаности свега – архиве представљају умрежену инфраструктуру дигиталних светова, па би била грешка сконцентрисати се на једну акутну кризу и игнорисати оне комплексне – пандемије, ратове, инфлацију, револуцију вештачке интелигенције, климатски колапс (Mira 2024, Web), будући да ништа не постоји изоловано.

Не постоје типично немачке одлике у случају романа *Прокси*, већ се он укључује у глобални дискурс и нуди својеврсну политичку перспективу, превазходно о ономе што треба да уследи након превазилажења бинарног и ригидног начина размишљања о клими, човеку и друштву, природи и технологији, а то је, према мишљењу Аики Мире: постхумано, постантропоцентрично, постмигрантско и постапокалиптично (Mira 2024, Web).

Закључна разматрања

Циљеви рада били су да се укратко пружи преглед теоријске мисли и историјског развоја климатске фикције на немачком говорном подручју. Евидентно је, пре свега на основу истраживања Аксела Гудбодија и Инга Корнилса, да је климатска фикција и те како заступљена у савременим романима насталим у оквирима немачке културе, те да су правци развоја различити. За анализу су издвојена два репрезентативна романа, *Мале Романа Ерлиха* и *Прокси Аики Мире*, од којих је први произашао из традиције немачког романтизма у споју с актуелним темама, док је други окренут ка далекој будућности и речнику и појмовима технологије (виртуелне реалности, видео-игара).

Оба романа пројектују будућност, но ставови о њој се разликују: од меланхолије и стагнације ка истицању полиреалности и испреплетености природе, технологије и човека, с израженом надом. Одликује их потрага за смислом и опстанком у друкчијим световима, измењеним климатским променама, те се постављају питања шта остаје након/без (туристичког) раја и (само)убиства човека, као и солидарности и флуидности граница људског идентитета и односа са природом. Као централна идеја провлачи се поимање времена – времена као линеарне људске историје, које се претаче у безвременост острва у бескрајном океану, или пак коегзистенцију различитих стварности и временских токова, чиме се указује како на постантропоцентричну перспективу човека чија егзистенција на временској скали заузима само делић природне историје и сложености процеса у природи и у друштву.

Напослетку, може се закључити да је, и у једном и у другом случају, уочљиво превазилажење искључиво локалних тема у циљу раз-

мене информација о планетарним климатским променама. Премда *Мале* амбициозно настоји да постане део канона високе књижевности тиме што се надовезује, интертекстуално, на Гетеа, Новалиса и Ајхендорфа, смештајући познате мотиве у реконтекстуализован оквир исхода еколошких изазова, начин обраде усклађен је с токовима светске књижевности, а Аики Мира се такође придржава универзалних конвенција научне фантастике. Климатска фикција, стога, преваходно има за циљ да у први план истакне мотивисање читалаца да размотри услове у којима живе, и свој однос према животној средини.

Литература

- Огњановић, Бранка. *Књижевне репрезентације постојаности: еко-критички ириситив романима* Планине мора и дивови Алфреда Деблина и Укидање врста *Диймара Дайа*: докторска дисертација. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2024.
- Пасула, Милица. „Природни и књижевни потреси: екокритичка и културноеколошка размишљања о Клајстовом *Земљопресу у Чилеу*“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 71. 2 (2023): 481–494. https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2023.71.2.7
- Харавеј, Дона. „Манифест киборга“. Прев. Бранка Арсић. *Женске студије: часопис за феминистичку теорију*, 2–3 (1995): 194–198.
- Armiero, Marco. *Wasteocene: Stories from the Global Dump*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Cornils, Ingo. “Hoping against Hope? German Climate Fiction between Dystopia and Utopia”. *Utopie – Dystopie – Klimaromane / Utopia – Dystopia – Climate Fiction*. Ed. Friederike Eigler. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2024. <https://books.google.rs/books?id=tkEeEQAQBAJ>
- Dunlap, Riley E. & Kent D. van Liere. “The ‘New Environmental Paradigm’”. *The Journal of Environmental Education*, 40. 1 (2008): 19–28. <https://doi.org/10.3200/JOEE.40.1.19-28>.
- Ehrlich, Roman. *Malé*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2020.
- Evancie, Angela. “So Hot Right Now: Has Climate Change Created A New Literary Genre?”. *Weekend Edition Saturday*, 20. 4. 2013. <<https://www.npr.org/2013/04/20/176713022/so-hot-right-now-has-climate-change-created-a-new-literary-genre>> 1. 2. 2026.
- Gallo Stampino, Matteo. “Die *Conditio humana* zwischen Dystopie und Utopie: Yoko Tawadas *Send no-ote* (2018) und Roman Ehrlichs *Malé* (2020)”. *Utopie – Dystopie – Klimaromane / Utopia – Dystopia – Climate Fiction*. Ed. Friederike Eigler. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2024. <https://books.google.rs/books?id=tkEeEQAQBAJ>

- Goodbody, Axel. "Telling the Story of Climate Change: the German Novel in the Anthropocene". *German Ecocriticism in the Anthropocene*. Ed. Caroline Schaumann & Heather I. Sullivan. New York: Palgrave Macmillan, 2017. 293–314. DOI:10.1057/978-1-137-54222-9_16
- Goodbody, Axel & Adeline Johns-Putra (Eds.). *Cli-Fi: A Companion*. Oxford: Peter Lang, 2019.
- Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen*. Berlin: G. Reimer, 1866. https://archive.org/details/bub_gb_dthOAAAAMAAJ
- Hoydis, Julia, Roman Bartosch & Jens Martin Gurr. *Climate Change Literacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Johns-Putra, Adeline. "Borrowing the World: Climate Change Fiction and the Problem of Posterity". *Metaphora*, 2 (2017): 1–16.
- Leichter, Magdalena et al. "Über den Einfluss der Fantastik auf Politik und Gesellschaft – Chancen, Risiken, Desiderata". *Zeitschrift für Fantastikforschung* 13. 1 (2025): 1–51. <https://doi.org/10.16995/zff.26819>.
- Mira, Aiki. *Proxi: Eine Endzeit-Utopie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2024.
- Mira, Aiki. "Über das Ende hinausschreiben: Post-Climate-Fiction und Post-Zukunft". *Tor-Online*. 26. 9. 2024. <<https://www.tor-online.de/magazin/science-fiction/ueber-das-ende-hinausschreiben-post-climate-fiction-und-post-zukunft>> 1. 2. 2026.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Phillips, Alexander Robert. *Ecology and German Realism: Poetics, Politics, and the Conquest of Nature*. Rochester, NY: Camden House, 2025.
- Schneider-Mayerson, Matthew. "Climate Change Fiction". *American Literature in Transition, 2000–2010*. Ed. Greenwald Smith, Rachel. Cambridge University Press, 2017. 309–321.
- Schneider-Mayerson, Matthew. "The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers". *Environmental Humanities* 10. 2 (2018): 473–500.
- Schönberg, Sophie-Marie. *Literary Responses to Climate Change: An Ecocritical Analysis of Contemporary German Climate Fiction: Doctoral Dissertation*. Montreal: McGill University, 2024.
- Steffen, Will et al. "The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration". *The Anthropocene Review*, 2. 1 (2015). <https://doi.org/10.1177/20530196145647>.
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press, 2015.
- Zapf, Hubert. "Ecological Thought and Literature in Europe and Germany". *A Global History of Literature and the Environment*. Eds. Parham, John & Louise Westling. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 269–285.
- Zink, Dominik. "Interkulturalität und Climate Fiction: Ein Plädoyer für Klimawandel-Literatur als Gegenstand der interkulturellen Germanistik am Beispiel von Roman Ehrlichs *Malé*". *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 15. 1 (2024). <https://doi.org/10.14361/zig-2024-150117>

An Examination of the Characteristics of German (Post-)Climate Fiction: Malé by Roman Ehrlich and Proxi by Aiki Mira

Summary

The paper presents an overview of the characteristics of German climate fiction within the theoretical and methodological framework of ecocriticism, defined as the study of the relationship between literature and the environment. The term climate [change] fiction (cli-fi) refers broadly to literature about climate change and its causes, short- and long-term effects, and the emotions it evokes in humans. Even though there are examples of fiction with ecological themes dating back to nineteenth-century German literature, climate fiction is a predominantly contemporary phenomenon (late twentieth and twenty-first century). Axel Goodbody, a scholar of German studies and ecocriticism, analyzes around thirty novels as German climate fiction, the first of which was published in 1993, whereas Ingo Cornils distinguishes the “highbrow” literature with climate themes and contemporary twenty-first-century popular climate change literature, which aims to either pessimistically warn of the consequences, optimistically offer utopian visions, or address the concerns of young adults. Post-climate fiction is a term that is not used in the academic discourse (yet), but has recently appeared in promotional texts. The goal of the paper is to present the existing theoretical foundations to Serbian-speaking academia, where climate fiction is a relatively new term, and to further contribute to the examination of the literary representations of the climate changes in German literature using the examples of the 2020 novel *Malé* by Roman Ehrlich and the 2024 novel *Proxi* by Aiki Mira. The novel *Malé* has already been interpreted through the lens of intercultural and postcolonial ecocriticism, as it is set in the capital of the Maldives, where tourism and life are impossible due to the ecological crisis. The analysis focuses on the interwoven motifs of waste and the degradation of the touristic paradise, the apocalyptic, subjective communication on climate change, and the absence of future/children and meaning on the island. The novel *Proxi* is an example of hopepunk, presenting an optimistic view of survival in a post-apocalyptic world. The analysis examines virtual reality as a means of reconfiguring the relationship to the environment, culminating in characters merging with landscapes, and the posthumanist elements of the novel, that is, postanthropocentrism and the fluid boundaries between humans, technology, and the environment, which is presented as polyreal, consisting of multiple realities interconnected in complex ways, which also applies to the ecological crisis as one dimension of the polycrisis. Finally, the paper concludes that both novels follow the existing conventions and that, even though *Malé* is rooted in the German literary tradition, mostly through references to German romanticism, the main focus is on the theme of climate change, which transcends cultural boundaries and is of planetary importance.

Key words: Aiki Mira, climate fiction, contemporary German literature, ecocriticism, post-apocalyptic literature, Roman Ehrlich

Примљено: 15. 2. 2026.

Прихваћено: 5. 4. 2026.

Урош ЂУРКОВИЋ

uros.durkovic@gmail.com

ПЛАВА ХУМАНИСТИКА И КЊИЖЕВНОСТ: РАЗМАТРАЊА НА ПРИМЕРИМА ИЗ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Институт за српску културу
Приштина / Лепосавић

Апстракт: Синтагма *зелене студије* дуго је коришћена као синоним за екокритику као приступ проучавању књижевности. Свакодневно искуство, али и научна сазнања, упућују ипак на то да термин није сасвим адекватан: Земља није претежно зелена, већ плава планета. Питање вода неретко је било запостављено у екокритичким промишљањима, те би плава хуманистика (*blue humanities*) била екохуманистичка перспектива која хидролошке теме истиче као интерпретативно важне, и то не само кроз фигуре преноса, него кроз материјалност и однос са вантекстуалним светом. Након општег увода у плаву хуманистику, са посебним освртом на могуће повезаности са стручном и уметничком рецепцијом у оквирима српске књижевности, рад се заокружује екокритичком анализом песама савремених српских песника Петра Матовића („Међувршје“) и Ненада Јовановића („Чиста вода“).

Кључне речи: плава хуманистика, екохуманистика, екокритика, крипоетика, море, језеро, океан, природа, култура, Петар Матовић, Ненад Јовановић

Земља није зелена, већ плава планета: чак 71% њене површине покривено је водом, од чега је само 3% питко (Orpermann 2023: 11). На духовиту опаску да би Земљи више приличило да се заправо зове Вода (Бол 2013: 21), може се одговорити запитаностима о разлозима и дометима овог изокретања. А подстицање преовлађујућег, антропоцентричног погледа на свет у односу на дистинкцију копно-вода, постоји и тамо где би требало да буде најмање добродошло – у еколошкој хуманистици (*environmental humanities*).¹

Иако је данас нешто ређе у употреби, крајем прошлог и почетком овог века се, као чест синоним за екокритику, користио израз „зелене студије културе“ (*green cultural studies*). Штавише, читави зборници радова и студијски курсеви насловљени су управо

¹ Важно је запазити да екологија, супротно популарном мишљењу, не представља само биолошку дисциплину која се бави заштитом животне средине, већ животном средином у целини: односима између организама и њиховог животног окружења (в. Ђурковић 2024: 9).

овом синтагмом. Тако се у основи једног академског поља, које је још увек у повоју, јавља идеја која је у супротности са екокритичким тенденцијама, које подразумевају усмеравање на свет који превазилази људско (*more-than-human-world*). То је посебно важно у односу на педагошку димензију екокритике где се, кроз развој самосвести и осетљивост за еколошка питања, истиче значај *одговорности*, наместо права узетих здраво за готово (Garrard 2012: 3). Тако неки публицисти заговарају тезу да природнонаучни појмови попут, на пример, *ацидификације океана* (повећање киселости морске воде услед апсорпције атмосферског угљен-диоксида), могу добити своје пуно препознавање и значење тек у књижевности (в. Magnason 2024: 69), јер књижевност представља посебно ефикасно поље сусрета између личног искуства пребојеног емоцијама и хладног научног жаргона. Екокритички приступ проучавању књижевног дела подразумева, стога, оспособљавање читалаца да се, кроз сусрет са текстом, врате вантекстуалној стварности као критички субјекти. Али и – може се додати – да ту стварност доживе не само кроз дух борбе за одрживији и праведнији свет, већ и кроз неговање перцепције, односно увиђање неуочених естетских својстава окружења.

А када је о личном искуству реч, неизоставном и за процес читања, повезивање, па и поистовећивање са непосредном животном средином далеко је лакше од сусрета са оним што је, попут подводног света, вишеструко удаљено. Осим присећања на готово па баналну чињеницу да је човек копнено биће, ваља се присетити и тога да се океан дуго посматрао као неисторијски и аполитички феномен, који поседује и нешто сасвим *ванземаљско* (Oppermann 2023: 26). Другим речима, ако је у традиционалној подели на природу и културу,² природа оно што превазилази људско али што се људском, кроз рад културе, потчињава, онда су акватични простори посебно удаљени. Они су необухватљиви, неприступачни, ненасељиви, негостољубиви, и опиру се *којненој лоцији њоседништва* (Debrin 2021: 2), али представљају обитавалиште за читаве екосистеме живих бића неупоредивих са копненим светом, што представља изузетну потпору за допуне имагинације.

И не само што се у историји књижевности – од мита до савременог тренутка – могу препознати читави бестијаријуми подводног света, него су и неки од општепознатих, кључних момената историје културе – попут Одисејевих лутања и (библијског) Потопа – везани управо за упризорење воде. Плиније Старији одаје, на пример, посебно признање води приметивши како „Природа нигде не упушљава своју неуморну снагу с већом моћи него у таласима, надимању

2 О овој важној и сложеној теми више у Descola 2014. Видети и: „Идеја природе као места потиче из концепта природе као одвојеног ентитета – у њу се 'улази', у њој се 'борави'. Ако бисмо, међутим, прихватили да је све природа, укључујући и нас саме, онда не бисмо могли да изађемо из ње или се у њу/њој вратимо“ (Ćuković 2025: 107).

океана, плими и осеки, и – ако признамо истину – у брзим речним токовима, пошто овај елемент заповеда свима осталима“ (Плиније 2015: 373). Не треба изгубити из вида ни то да је за Талеса из Милета, као некога ко се сматра првим филозофом античке Грчке, вода била *arche* – темељ свега (в. Бол 2013: 112–113). Вода се, дакле, јавља и на самом почетку историје (западне) филозофије. Уз то, и повест планете, односно повест живота, јесте и прича *йраисконској океана* (в. Karson 2016: 10–18), те се митолошке, филозофске и религијске представе о прапочетку света често укрштају са природнонаучним разматрањима. Напослетку, колико год се то опирало интуицији, и сам је човек, заправо, вода (Бол 2013: 233). Тако је једна од важних екокритичких поука, која се надовезује на Мерло-Понтијеву феноменологију перцепције – то да се иза сваког текста налази неко тело, и то у својој материјалности.³

С обзиром на то на које је све начине и у каквом обиму вода присутна, у духу екокритике као приступа који преиспитује преовлађујуће, антропоцентричне погледе на свет, крајем прве деценије овог века јавила се потреба за редефинисањем њеног превасходно „зеленог“ статуса. Плава хуманистика отуда представља потребну исправку *зелених студија*, која хидросферу ставља у центар проучавања. И мада постоји више дефиниција плаве хуманистике, одређење Стива Менца,⁴ чија су истраживања утемељујућа⁵ за успостављање овог теоријског погледа, представља тренутно најопштије, али и најрепрезентативније одређење овога поља. Менцова дефиниција важна је како због обухватања и проучавалачких и уметничких пракси, тако и због истицања воде у свим њеним облицима. Уз то, овој поставци треба додати још једно ауторово гледиште о пожељним исходима проучавања плаве хуманистике, а то је да се, кроз успостављање нових појмова и метода, обогати веза између човека и хидросфере (Menz 2024: 4). С тим у вези, у складу с општим начелима екокритике треба истаћи да у плавој хуманистици није пре судан активистички импулс (иако нипошто није непожељан), већ увиђање нових интерпретативних доминанти и проучавалачких путева, који би расветлили оно што је било занемарено.

3 „Тијело је возило битка у свијету, а имати тијело, то за живо биће значи спојити се с одређеном средином, стопити се с извјесним пројектима и у њима се непрекидно ангажирати“ (Merleau-Ponty 1978: 97).

4 „Плава хуманистика обухвата сплет академских и уметничких дискурса који у средиште пажње постављају човеков однос према води у свим њеним облицима“ (Menz 2024: 17; превео аутор рада).

5 Менц је, штавише, творац појма *плава хуманисџика*. И премда одбија такву врсту маркирања, истичући да је овакав теоријски поглед израз колективних напора и не инвенције већ повратку стварима (Menz 2024: 24), он јесте најзаслужнији за његово успостављање, с обзиром на то да га је први пут употребио (као *blue cultural studies*) у својој студији о Шекспиру 2009. године (Menz 2024: 17).

И мада Менц јасно и на више места апострофира значај воде у свим њеним видовима, убедљиво највише истраживачке пажње посвећује морима и океанима, те ту постоји значајан простор за нове увиде. Тај пут прате и други проучаваоци – од Дена Брајтона који, попут Менца, Шекспирово дело чита из угла океана (в. Brayton 2012), преко Серпил Оперман, која чини искорак утемељујући своја истраживања на концепту *новој материјализма* (в. Oppermann 2021), све до најновијих истраживања морских дубина инспирисаних феминистичком теоријом и концептима транскорпоралности (в. Alaimo 2025).⁶ Уз ово не треба превидети да постоји и појмовно разногласје, односно битка за преовлађујући термин у односу на само именовање плаве хуманистике, те различити проучаваоци исто поље деловања називају различито – тако се могу срести и термини: нова таласологија, хуманистичке океанске студије, теракватичне студије, хидрокритика, плава екокритика (Oppermann 2023: 2).

Наведеном се низу може додати још један термин – *криоидеџика* – који се одређује као бављење књижевноуметничким обликовањем онога што је везано за хладноћу у оквирима климатске поетике (Тошовић 2020: 17). И мада Бранко Тошовић, као творац овог термина, криопоетику сагледава пре на стилистичком, тематолошком и структуралистичком, него екохуманистичком плану, и сам Менц увиђа да је неопходно да *криосфера* буде интегрисана у плаву хуманистику (Menz 2024: 5). Криосфера као израз за оне делове Земљине површине у којима је вода у чврстом агрегатном стању, обухвата лед, глечере, снег, пермафрост, и од неизмерног је значаја за регулисање глобалне климе (в. Бол 2013: 64–67).

Овде се јавља још једно изненађујуће својство имагинирања воде у књижевности, коме није дато довољно пажње. У питању је њена крајње амбивалентна природа, која уједињује флуидност као основну метафору воде (Oppermann 2023: 22), али и смрти (Бол 2013: 174). Уз то, у духу идеје океана као радикалне другости примећено је, нарочито у систему фолклорног мишљења, како је вода граница људског и не-људског света, *свој* и *иуђеј*, што подразумева и низ повезаности са натприродним бићима (Вукмановић 2020: 253). Ова *аура мистерије* хидросфере препозната је посебно у научно-фантастичној књижевности (Жил Верн, Урсула Легвин, Станислав Лем, Артур Кларк), али може се пратити и у кључу увиђања читавог једног жанра: наутичке фикције (в. Cohen 2021), која би могла да ос-

6 Најједноставније речено, транскорпоралност представља онтолошко становиште у коме су границе људске телесности и окружења порозне, чиме се губе традиционалне границе између субјекта и света (Alaimo 2008: 237). Тело није изузето из своје животне средине, већ представља чвориште еколошких односа и материјалне размене. Ова субверзивна идеја, наслоњена како на теоријску мисао Бруна Латура тако и на читаву историју антрополошких изучавања, вишеструко је утицала на екохуманистику.

ветли специфичности приповедања Мелвила, Стивенсона, Конрада, Поа, као и мање маркантних аутора попут Пјера Лотија.

Ипак, најпознатије дело Хермана Мелвила *Моби Дик*, имајући у виду његов епски, енциклопедијски и авантуристички карактер, заслужује посебну пажњу плаве хуманистике – како као пример наутичке фикције, тако и као сјајна илустрација упризорења света који превазилази људско. Менц, штавише, нимало случајно овај роман назива *уршекстiom* плаве хуманистике (Menz 2024: 2). Другим речима, у неком хипотетичком канону текстова посвећених свету воде, ова књига заузела би централно место, а тиме комуницирала и са свим другим делима истог корпуса. Ту би посебно, у ширем контексту, била подстицајна сложена, али важна веза између Мелвиловог романа и природописа (*nature writing*), као жанра чија је литерарност постала неупитна тек заслугом екокритике.

Реактуелизација запостављених књижевних форми могла би се применити и на искуство српске књижевности, где би неки занемарени драгуљи, попут књиге сећања са елементима природописа Ивана Ђаје *Људи на води*, могли да добију рецепцију какву заслужују. Сличан статус могла би да имају и дела Михаила Петровића Аласа *Роман јећуље* и *У царстџву јусара*. Нека друга дела би пак могла да, у односу на концепте плаве хуманистике, добију нова читања. Тако би топос буре у *Живоју* и *џрикљученијима* Доситеја Обрадовића могао да буде сагледаван у односу на упечатљиву епизоду са католичким прелатом, где се може наћи духовит дијалог у односу на ситуацију угрожености, у коме се поручује: толико смо риба појели да можемо да и ми будемо храна рибама. Надгорњавање између правог и кривога схватања вере поседује и траг антиантропоцентризма, а Доситеј, у духу просветитељства, афирмише садржај над формом: нека тело и припадне рибама, али душа неће.

У одређеним случајевима плава хуманистика може бити истраживачки подстицајна како у односу на форму, тако и на садржај. Репрезентативни пример за тако нешто могла би бити чувена рибарска еклога Петра Хекторовића *Рибање* и *рибарско џријоварање*. Такође, читава повест јужнословенских књижевности могла би се сагледавати и у односу на геопоетичке моделе који су повезани са хидролошким својствима. И док је већ било прилога о статусу Медитерана у српској књижевности (в. Шеатовић 2019), читав низ читања би се могао успоставити у односу на представљање река и језера.⁷ С изузетком Дунава, који се на различите начине – од антологија до индивидуалних промишљања⁸ – јавља као препознатљива

7 За ову идеју захваљујемо Теодору Мирковићу.

8 Овде ваља подсетити како на антологију *Дунав*, коју су уредиле Едита Кираљ и Оливија Спиридон, тако и на чувени *Дунав* Клаудија Магриса.

књижевна чињеница, своје читање би могле да имају и друге реке: Дрина, Сава, Морава.

Ипак, треба запазити да је у српској култури присутно већ неколико прилога који би се, на шири начин, могли повезати са плавом хуманистиком, премда не поседују такво самоодређење. Домаћу претечу проучавањима плаве хуманистике представља монографија Мирка Кривокапића *Поетска слика воде у Гејшеовом делу*, настала на основу рада на докторској дисертацији. Кривокапић се, истина, у својим проучавањима надовезује на незаобилазне ауторитете науке о књижевности (Велек и Ворен, Кајзер, Штајгер, Курцијус, Башлар), али воду не препознаје у њеној материјалности, већ кроз књижевно-уметничко конституисање. Вода је више од саме воде – она је симбол и мотив. Ипак, Кривокапић са пуним правом увиђа појаву новог епохалног односа према природи (Кривокарић 1974: 24), који далеко превазилази оквир његовог истраживања. Мада је Башларова поетика простора и феноменологија поетске слике, у комбинацији са психоанализом, заводљива перспектива за читање дела повезаних са плавом хуманистиком (и то посебно у односу на имагинацију елемената у књизи *Вода и снови*), његова мисао се само делимично подудара са екохуманистичким перспективама, јер у својој основи носи идеју замене. Тако је и Кривокапићева поетска слика одређена као мотив у историјској потврди, а не у односу на капацитете ван-текстуалног света који би могли да утичу на тумачење дела.

Сличан проблем постоји у антологији *Лирика воде* Милана С. Косовића, у којој изостаје не само било каква екохуманистичка перспективизација, већ и развијена књижевноисторијска свест. Похвално је што је приређивач покушао да историју српске поезије сагледава из хидроцентричног угла, али не и то што је то урадио кроз пуку акумулацију мотива, који, у поређењу примера, немају уједначени значај и статус. Вода у његовој антологији неретко представља споредан мотив, а оне песме у којима и постоји одступање, не долазе до изражаја јер су, метафорички речено, „преплављене“ лошим изборима. Уз то, Косовић је у свој избор уврстио како Бојићеву „Плаву гробницу“, одломке из *Службе Свештом Симеону и Горској вијенца*, тако и низ естетски упитних остварења. Оно што је, међутим, занимљива одлука, јесте додатак у коме се, након стихова, износи одломак из дела Васе Пелагића (Косовић 2002: 427), што може да буде користан путоказ за испитивања литерарности нефикционалних текстова и текстова блиских природопису, у српској култури.

Косовић у своју антологију уврштава и низ примера из народне књижевности, али без теоријске самосвести, која постоји у изванредној студији Ане Вукмановић *У шрајању за извир-водом*, посвећеној слици воде у јужнословенској усменој лирици. Иако не постоји експлицитно повезивање с екохуманистичким концептима, књига Ане Вукмановић могла би се вредновати и као пионирски допринос

проучавањима плаве хуманистике у нашој средини. Фокусирана на митску сферу, Вукмановић своје систематично и темељно написано фолклористичко истраживање заснива на репрезентативним примерима, где посебно ваља истаћи оне песме које, попут додолских,⁹ имају обредни карактер. Књига Ане Вукмановић је, уз поједине прилоге Лидије Делић, посвећене фолклорној метеопоезици (в. Делић 2025), један од ретких екохуманистичких доприноса проучавању српског књижевног фолклора.¹⁰

Плава хуманистика надахнута антрополошким истраживањима има посебан значај јер показује преплитање различитих епистемологија, где је оно што је обележено као *маијско* засновано на искуствености, на непосредном сусрету са светом. Тако је један од важних момената плаве хуманистике повратак свету, односно повратак доживљају који укључује не само могући вантекстуални оквир настанка дела, већ и искуство самих истраживача, који неретко деле личне животне детаље који обликују њихова истраживања. Ово виђење, између осталог, проистиче из закључка да је околина као појам нужно релациона и антропоцентрична, укореењена у културним и друштвеним процесима (Ћукović 2025: 7). Тако је једна од могућности за изучавање океана сам осећај као категорија (Menz 2024: 132), осећај који, важно је истаћи, не подразумева произвољност нити реafirмацију импресионистичке критике, већ освешћивање материјалности света и дејствености (*agency*) околине, која се више не сагледава само као ресурс, већ оно што има и своју унутрашњу вредност, док се значење конституише у додиру човека и окружења. Кључна реч није више поседовање или објашњавање, већ сусрет.

Из тога разлога плава хуманистика се не може сводити на тематологију: у питању није пуко набрајање – дијахроно гомилање хидролошких мотива – него нови приступ тексту, ослоњен на екохуманистичке концепте, који преиспитују однос текстуалног и вантекстуалног света, и тим моментом представља новину која ће, овим приликом, бити илустрована неколиким примерима из савремене српске поезије. У питању није очигледан избор: активистичка поезија писана с експлицитним еколошким импулсом, већ песме које са екокритиком комуницирају у односу на књижевни поступак. Зато су ова читања мали оглед домета плаве хуманистике, тј. могућност која нипошто не треба да се прати као рецепт.

9 И мада постоје трагови разматрања кружења материје и хидролошког циклуса (в. Бол 2013: 24) у проучавањима плаве хуманистике, недостају студије које су примарно посвећене киши у књижевности. Ипак, вреди указати на неколико есејистичких изузетака (в. Voman 2011; Barnett 2015), као и на књигу посвећену културној историји кише, на којој тренутно ради Лех Коњчак (Lech Kończak), директор Пољског института у Београду.

10 У хрватској проучавалачкој средини ипак је друкчија ситуација; ту посебно треба истаћи радове Сузана Марјанић, који се издвајају иновативношћу и темељношћу.

Међу „Међувршјем“ Петра Матовића

Међувршје, највеће вештачко језеро на Западној Морави, настало је за потребе изградње минихидроелектране. Ова информација није пресудна за разумевање истоимене песме Петра Матовића, објављене у запаженој збирци поезије *О садашњости и садашњивима*, али може бити значајна за њено екокритичко читање, посебно у светлу плаве хуманистике. Њој треба додати и досадашње критичке оцене Матовићеве поезије, која се сагледавала не само у кључу активирања чулности: значаја боја и звукова (Миленковић 164–165), већ и у контексту значаја аеросоли: „прашине, гриња, честица, електроклица, полена, песка, планктона“ (Ђуковић 2022: 122). Посебан осећај за нијансирање поетске слике, које Милица Ђуковић назива *поетским поенџилизмом*, видљив је и у песми „Међувршје“, која, иза стишаног, али не и сасвим сведеног израза, крије изненађујуће суптилности.

Једна од тих суптилности тичала би се статуса лирског субјекта и динамичног распореда просторних планова, што би се могло повезати и са техником монтаже. Почетна ситуација ниског лета чапљи упарује се са смрчама које се *руше* у језеро. Догађа се вишеструка игра светлости и одраза – крила доводе сенке на лица, док „конобар заљуља сунце / у бокалу“ (Matović 2021: 55). И мада је из прве строфе јасно где би лирски субјекат могао да се налази (с обзиром на то да је ногу подигао на ограду сплава), друга строфа носи нови низ сензација: друмске кривине, страх од понора, мирис дувана, *цвећанье* нафтних мрља и алги, као и муљ који притиска зид, док се, напоследку, пажња усмерава на катамаране с туристима. У последњој, трећој строфи, закључује се: „Ови људи траже природу, неки мир упамћен / из старих књига, изабрани изгон у непознато / – да се озелени сопство, помири са потребом / предаха“ (Matović 2021: 55). И након још једне игре светла – беласања воде по лицима – песма се завршава изузетним призором, који представља прави акустични пејзаж: крекет жаба као сидриште. Ово звучно стапање са природом представља врхунску утеху и одбрану од преплављености и ужурбаности савременог живота, кроз проналажење у нечему што је недискурзивно.

Изузетно је важно што се Матовић кроз целу песму луцидно поиграва не само перцепцијом, већ и дихотомијом природа–култура. Туристички излет – који делује као запис из свакодневице – пребојен је моментом древности, потрагом за наведеним миром упамћеним из *старих књига*. Било да упућује на свете књиге или књиге које су на различите начине утемељене на пасторалној традицији, Матовић бриљантно указује на то да је представа о природи – а нарочито представа о идеалној природи, о жељеном и жуђеном окружењу – производ културе потврђен у древности. Ту следи још

један, ироничан слој: природа је дакле, попут саме песме, текстуална – јер је једини начин да се забележи сусрет с окружењем тај да се он наруши – да се од обиља утисака направи одабир. Матовић стога живописно предочава ток перцепције, који, кроз прегршт скривених одраза и игара светала, превазилази људско постојање.

Само је језеро попут, башларовски речено, ока природе – саморекфлектујуће средине, која није антропоцентрична, већ геоцентрична категорија. Ипак, погледи и одрази погледа су непрестано укрштени, те су слике туриста приказане не у одразу ока, већ одразу наочара, које штите од *михољској леиџа* – што представља још једну изванредно ненаметљиву информацију која временски уоквирује песму у рану јесен.

Упркос мноштву скривених огледала, у песми се не напушта људска фокализација, већ се поигравањем чулношћу и поетиком честица производи ефекат доживљености и живописности, а у њему посебан допринос имају персонификације, помоћу којих се поетска слика додатно динамизује, па тако муљ потуљено *ћуџи*, док нафтне мрље и алге *цвеџају*. Уколико су туристи у потрази за природом, односно миром упамћеним из старих књига, са каквом се онда природом срећу у односу на призоре загађења? и нарочито у односу на већ истакнуту, вантекстуалну информацију: са каквом *изворном* природом уколико је реч о *вештачком* језеру?

На овом месту се још једном показује неодрживост раздвајања природе и културе, као и неочекиване испреплетености у односу на појмове природног и вештачког, који само на први поглед могу да буду, по себи, вредносно утемељени (в. Сукović 2025: 135). Ту је такође присутна иманентна критика концепта пејзажа као „пасивне позадине људске активности“ (Сукović 2025: 74), те би сваки пејзаж, па и језерски пејзаж Међувршја, био конституисан кроз делање и кретање, али и, важно је и то запазити – кроз дугу историју.

Уколико се у једнотомном Речнику Матице српске потражи лексема *међувршје*, може се пронаћи следећа дефиниција: „земљиште, подручје, терен између планинских врхова“. Међувршје, дакле, самим својим именом носи причу сопствене историје – то је истовремено простор границе, али и простор који је оно што некад није био, и то управо кроз антропогени утицај, који је створио нови пејзаж, који се доживљава као да није историчан – као да је ту *одувек* био. Управо се на овом месту примећује важна екокритичка тема: превиђање историчности природе, а посебно историчности водених површина.¹¹ Живот у времену тако драстичних климатских промена, где се митска трајања обистињују за један живот (Magnason

11 Као вредан изузетак погледати Vanoli 2025. Такође, не треба изгубити из вида да се сама Рејчел Карсон, као једна од најважнијих личности за успостављање екокритике, стручно бавила поморском биологијом.

2024: 11), један су од показатеља *антропоцена* – нове геолошке епохе земље, у којој је кобан човеков утицај толико свепожимајућ да је неизбежан. И мада и даље не постоји стручни консензус о статусу самог појма у геологији, нити о (почетку) његовог трајања, утицај антропоцена на екохуманистику је неупитан, и посебно користан као полазиште за проблематизацију света књижевног дела.

Петар Матовић, међутим, премда то није ретко у делима повезиваним са екокритиком, не прибегава било каквом решењу које укључује тражену поруку или дискурс апокалипсе. Његова песма одражава језерске одразе о којима пише, те представља добар склоп књижевног поступка и садржаја, где сусрет субјекта са простором успоставља значење.

Прљање „Чисте воде“ Ненада Јовановића

То да је Ненад Јовановић један од најособенијих гласова савремене српске књижевности видљиво је и кроз специфичан доживљај материјалности у његовом делу, нераскидиво повезан с иронијом и елементима песничког хумора. У песничкој збирци *Каин и Абои*, *Авел* и *Косило* Јовановић на два места, у насловима, упућује на воду, и то у песмама „Вода“ и „Чиста вода“. Док се у првој песми језера зачудно приказују као кошчата новорођенчад, којима је дно база, а вода – суперструктура (Јовановић 2022: 93), свет „Чисте воде“ још је сложенији. Посматрана из перспективе плаве хуманистике, ова песма артикулише воду као уједно материјални, културни и онтолошки медијум који разоткрива антропоцен. Почев од слике милиона боца које, без поруке, плутају површином реке, Јовановић субвертира општепрепознатљив симбол, чиме комуникација бива замењена отпадом,¹² а простор воде је својеврсни архив испражњене цивилизације. На овај начин и само књижевно стварање, укључујући и простор песме, постаје секундарна сировина у општој циркулацији материје, где је – имајући у виду спомињање река – поништена разлика између сакралног и профаног простора. Карневалски смело Јовановић упарује запрљани Ганг као свету реку, са *свештовношћу* Дунава и канала Дунав–Тиса–Дунав, повезујући призоре воде са водом у човеку: транскорпоралним сузним каналима и постапокалиптичним приказом шпатула оториноларинголога на крају цивилизације. Општа атмосфера ругања катастрофи видљива је и кроз пародирање биополитике и процентуалног рачуна у односу на степен живости, односно, *мртвост* лирског субјекта, али на тај начин да и сам сјај сунца бива *широкав*. За разлику од одсјаја присутних у Матовићевој песми, овде је загађена и сама светлост, а са њом и сваки одраз који доноси.

12 О отпадоцену као облику антропоцена више у: Armiero 2023.

Упркос тотализујућој деградацији станишта и на дословном и на метафоричком плану, лирски субјекат ипак упућује на воду као универзалну и прелингвистичку материју, која претходи било каквим симболичким системима: „Воде / која не води ни ка једном сливу, / воде без полазишта и дестинације, / воде и воде и баш ни чега другог“ (Јовановић 2022: 101). Притом, овај низ наведен је као жеља лирског субјекта да, након смрти, остане жив у *извесном броју йроценатја*, како би могао да пије воду – чиме се афирмише пост-хуманистичка перспектива у којој је човек тек један од организама зависних од токова материје.

Такође, сродно Матовићевој песми, и овде је проблематизован не само однос између природе и културе, већ и чистог, односно за-прљаног, као такође културолошким и релационим пројекцијама. Тако лирски субјекат истиче како „укус воде потиче од примеса, / чиста H_2O је бљутави отров“ (Јовановић 2022: 101), док се у завршној строфи кроз обраћање води посредно обраћа самој песми, уз исказ прерушен у питање: „Одсуство / порука начинити бар онолико читким / колико су питке изворске воде?“ (Јовановић 2022: 102).

У целини, а посебно у односу на њен могући метапоетички карактер, ова песма уједињује флуидност као основну метафору воде, али се изнова враћа и на њену материјалност, која се гради асоцијативно. Хидросфера у Јовановићевој песми јесте простор у којем се преплићу екологија, политика, биологија и свакодневица, али и смисао са бесмислом, у коме је сама потрага благотворна као гутљај воде. И као што је *ајсолућно чистја* вода штетна, тако је и поетски говор лишен успутности недовољан. На тај је начин Јовановић решио врло тежак задатак, драгоцен за плаву хуманистику – акумулацијом разоружати контаминацију и уврежена мишљења, потврђујући истовремено воду и као материјални и (пред)симболички ентитет.

Закључак

Плава хуманистика као потребна допуна (предоминантно зеленим) екохуманистичким перспективама, доноси нешто више од пуког регистровања тема и мотива. Уважавајући хоризонт ван-текстуалне стварности, али и материјалности, проучавања плаве хуманистике отварају незабележене капацитете текста. За разлику од традиционалнијих приступа читању, кључ није у ономе шта неко може да каже о води – него шта сама вода, у свим својим манифестацијама – може да каже човеку. Било да неко пише о (гео)политици и историји океана, подводним стаништима, олујама и ураганима, падавинама или залеђеним пределима, па и течностима у организму – свет воде није у књижевности говорљив само као оквир за дешавање или симбол, већ кроз своју окрепљујућу дословност. Читав

низ текстова би на тај начин могао да се чита у односу на одмак од метафоричности и враћања свету.

Песме Петра Матовића и Ненада Јовановића показале су како се теоријска становишта плаве хуманистике могу запазити и применити на малом текстуалном простору. Оно што обе песме издваја, уз песничке слике и вешто језичко обликовање, пуно обрта и изненађења, јесте што у оба примера постоји комуникација и са материјалношћу воде и са њеним симболичким својствима. Она су, штавише, представљена испреплетено, што је такође урађено са проблематизовањем традиционалне и неодрживе концептуализације света на природу и културу. И као што вода негира људске границе, тако обе песме вишеструко преиспитују читалачку перцепцију. Вода се у оба примера потврђује као нешто незаобилазно, али и као интригантна другост, која је и сасвим доступна и мистериозна. Иако је *нема*, она је, као једино изворно огледало – говорљива. Уз то, приказана су и два различита приступа: док је Матовић своју песму утемељио на утиску доживљаја и реалном језеру – а тиме и искуство њеног читања обогатио за ту спону – Јовановић пажњу усредсређује на воду као општост, поигравајући се, успут, познатим примерима назива река, што доноси нове слојеве значења и песнички хумор.

Имајући у виду истакнуте, већ постојеће иницијативе усмерене на везу књижевности и воде у српској култури (Мирко Кривокапић, Милан С. Косовић, Ана Вукмановић, Бранко Тошовић), као и низ актуелних проучавања плаве хуманистике, у оквирима српске књижевности могу се издвојити не само неуочени потенцијали појединачних дела, већ и читави токови традиције, који би могли да буду сагледавани из угла „плаветнила“. То би подразумевало неопходно увиђање *дејсјивености* воде – тамо где вода нема интерпретативну самосталност, односно – тамо где је само подразумевана или сведена на песничку слику – не може се говорити о погледу који афирмише идеје плаве хуманистике. Песме Петра Матовића и Ненада Јовановића репрезентативни су примери како се на уметнички успешан и екокритички подстицајан начин може проговорити и водом и о води.

Литература

- Alaimo, Stacy. *The Abyss Stares Back: Encounters with Deep-Sea Life*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2025.
- Alaimo, Stacy. "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature". *Material Feminisms*. Eds. Stacy Alaimo & Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 237–264.
- Armiero, Marco. *Otpadocen: priče sa globalne deponije*. Prev. Selma Tobudić. Tuzla: Rosa Luxemburg Stiftung Gesellschaftsanalyse und politische Bildung e.V. – Ured u Bosni i Hercegovini, 2023.

- Barnett, Cynthia. *Rain: A Natural and Cultural History*. New York: Crown Publishing Group, 2015.
- Brayton, Daniel. *Shakespeare's Ocean: An Ecocritical Exploration*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- Бол, Филип. *H₂O: биографија воде*. Прев. Ана Имшировић Ђорђевић. Смедерево – Београд: Хеликс – Центар за промоцију науке, 2013.
- Boman, Patrik. *Rečnik kiše*. Prev. Zorana Đaković. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Vanoli, Alesandro. *Istorija mora*. Prev. Julijana Vučo. Novi Sad: Akademska knjiga, 2025.
- Вукмановић, Ана. *У њирању за извир-водом: слика воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: Академска књига, 2020.
- Garrard, Greg (ed.). *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Делић, Лидија. *Глад, а срџска?: мали њојмовник – од фолклора до њрансхуманизма*. Нови Сад: Академска књига, 2025.
- Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. Translated by Janet Lloyd. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Ђурковић, Урош. „Изазови књижевне екохуманистике“. *Лисџи: разлисџавања еколошке хуманисџиике* 1.1 (2024): 9–21.
- Jovanović, Nenad. *Kain i Abot, Avelj i Kostelo*. Beograd: Arhipelag, 2022.
- Karson, Rejčel. *More oko nas*. Prev. Milenko Popović. Novi Sad: Kiša, 2016.
- Cohen, Margaret. *The Novel and the Sea*. Princeton: University Press Princeton, 2012.
- Косовић, Милан (прир.) *Лирика воде: изабране њесме о водама*. Београд: Интерпринт, 2022.
- Krivokapić, Mirko. *Poetska slika vode u Geteovom delu*. Beograd: Filološki fakultet, 1977.
- Magnason, Andri Snajr. *O vremenu i vodi*. Prev. Slobodan Damjanović. Beograd: Dereta, 2024.
- Matović, Petar. *O sadašnjosti i sedativima*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2021.
- Menz, Steve. *An Introduction to the Blue Humanities*. New York and London: Routledge, 2024.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: IP „Veselin Masleša“, 1978.
- Миленковић, Жарко. „Општа места наших живота“. *Дометџи*, 49.190/191 (2022): 163–167.
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Oppermann Serpil. “New Materialism and the Nonhuman Story”. Edited by Jeffrey Jerome Cohen, Stephanie Foote. Cambridge: Cambridge University Press, 2021: 258–272.
- Плиније Старији. *Исџорија њприроде: избор*. Прев. Јелена Мрђеновић. Београд: Досије студио, 2015.

- Речник Матице српске. *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Sidney I. Dobrin. *Blue Ecocriticism and Oceanic Imperative*. London and New York: Routledge, 2021.
- Tošović, Branko. „Andrićeva kriipoetika“. Ur. Branko Tošović. *Kriipoetika Iva Andrića i ruskih nobelovaca*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz, 2020, 17–106.
- Čuković, Jelena. *Ljudi i okolina: proizvodnja prostora iz antropološke perspektive*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za antropologiju i etnologiju – Dosije studio, 2025.
- Ђуковић, Милица. „Поетички поентилизам“. *Повеља: часопис за књижевност, уметност и културу*, 52.2 (2022): 119–125.
- Шеатовић, Светлана. *У залеђу Средоземља: Медитеран у модерној српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.

Uroš Đurković

*Blue Humanities and Literature: Reflections on Examples
from Contemporary Serbian Poetry*

Summary

The phrase *green studies* has long been used as a synonym for ecocriticism as an approach to the study of literature. Everyday experience, as well as scientific knowledge, however, suggests that this term is not entirely adequate: Earth is not predominantly green, but rather a blue planet. The issue of water has often been neglected in ecocritical reflections; therefore, the blue humanities can be understood as an environmental humanities perspective that foregrounds hydrological themes as interpretively significant – not only through figurative language, but also through materiality and the relationship with the extratextual world. Following a general introduction to the blue humanities, with particular attention to their possible connections with both scholarly and artistic reception within Serbian literature, the paper concludes with an ecocritical analysis of poems by contemporary Serbian poets Petar Matović („Međuvršje“) and Nenad Jovanović („Čista voda“).

Key words: blue humanities, environmental humanities, cryopoetics, sea, lake, ocean, nature, culture, Petar Matović, Nenad Jovanović

Примљено: 15. 2. 2026.

Прихваћено: 5. 4. 2026.

ПОВОДИ



Персида ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО

persida.lazarevic@unich.it

„И КО ЗНА ГДЕ ЈОШ“:
ПЕТЕР ФРЕДЕРИК СУМ
О СЛОВЕНИМА

Универзитет „Г. д'Анунцио“,
Кјети-Пескара
Одсек за Модерне језике,
књижевности и културе

Clarissimo Viro Professori Per Jacobsen

Апстракт: У овом раду анализирају се списи о Словенима „оца данске историографије“ Петера Фредерика Сума (Peter Frederik Suhm, 1728–1798). Углавном познат по свом опсежном раду као аутор историјских дела, Сум је био у ствари полихистор а развио је и мање познату политичку доктрину, током 1760-их и 1770-их, са наглашено радикалним просветитељским идејама. Ове идеје су се односиле на слободу говора и вероисповести, владавину права, уставну монархију, парламент, поделу власти. У свом приступу историји, пак, Сум је обухватао и укрштао различите области као економију, географију, митологију, књижевност, филологију и етимологију. То важи и кад је реч о његовом занимању за Словене, које је директно разматрао пре свега у спису *Om Slaverne* (1779), али и у радовима о другим народима, као на пример о Печенезима (1770), о Хазарима (1781) или пак у спису у коме описује Краљевство Галиције и Лудомерије (1783). Сум је био пријатељ данског функционера и лексиколога Кристијана Фридриха Темлера, који се интензивно бавио илирским језиком; њихово познанство одразило се на Сумов приступ прошлости, култури и језику Словена, те стога и Срба.

Кључне речи: Петер Фредерик Сум, данско просветитељство, историја и култура Словена

У XVIII веку, док је пролазила кроз значајну трансформацију од традиционалног пољопривредног друштва до структурисаније и реформски оријентисане државе под апсолутном монархијом, а коју је карактерисао успон буржоазије, Данска је на прелазу из XVIII у XIX век доживела процват културе који ће бити означен као „златно доба“. Друштво је карактерисало укидање пореског права, снажење образоване средње класе и културни помак од међународног барока и рококоа ка националној и класичној естетици. Основана је тада Краљевска данска академија ликовних уметности (1754) а класицизам је постао доминантан уметнички стил који је истицао једноставност, симетрију и хармонију. Истовремено се, до 1740-их,

међу грађанима развила свест о заједничком данском језику и историји, јачајући тиме национално-културну димензију друштва (в. Anderson 2000).

Све се ово одразило и на историјска и филолошка проучавања у Данској у томе столећу, па кад је реч конкретно о филологији, дошло је до великог помака ка просветитељском рационализму, стандардизовању данског језика и све већем интересовању за прошлост севера Европе.

Иако се Размус Раск (Rasmus Christian Rask, 1787–1832), који је везан за почетак XIX века, сматра пиониром упоредне лингвистике, управо је XVIII век поставио темеље за данску филологију и лингвистичке студије. Најзначајнији лингвиста пре Раска био је Јенс Педерсен Хејсгор (Jens Pedersen Høysgaard, 1698–1773) који је, у XVIII веку, дао оригиналан допринос фонетици и граматици. Континуирано се развијао *rigsdansk*, стандардни језик заснован на зеландској варијанти са немачким и француским утицајима, а истовремено је расло интересовање за исландску и старонордијску књижевност. Проучаваоци попут Гримур Јонсона Торкелина (Grímur Jónsson Thorkelín, 1752–1829) били су активни крајем XVIII века у оквиру тзв. републике књижевности (*Respublica literaria*). Кључна личност у њој био је драмски писац и историчар Лудвиг Холберг (Ludvig Holberg, 1684–1754) чија су дела и посвећеност рационализму поставили темеље модерне данске књижевности и проучавања језика (Haakonsen, Olden-Jørgensen 2017; уп. Bull 1916).

Овај исти Лудвиг Холберг био је кључна фигура и у руско-скандинавским односима. Његова дела, укључујући историјске приказе Русије и њених монарха (Люстров 2021; Соловьев 2023), преведена су на руски језик, и проучавали су их рани руски научници у XVIII веку, што показује развијену међукултурну академску размену. Помак у овом веку значио је да су дански научници и истраживачи почели ближе да комуницирају са словенским светом, посебно путем трговинских и дипломатских мисија.

У таквој Данској XVIII века, дворски функционер, полиглота немачког порекла Кристијан Фридрих Темлер (Christian Friedrich Temler, 1717–1780) посветио је пажњу словенском свету, посебно Јужним Словенима. Темлер, који је био родом из Цербста (Сербст/Србиште) на обали Лабе, оставио је иза себе велики илирски речник од преко хиљаду страна, и једну бележницу, који се чувају у Краљевској библиотеци у Копенхагену. Темлерово занимање посебно за илирски језик, што се, на основу његових списа, односи на тројну рефлексацију јата, привукло је пажњу чувених слависта из прошлости, пре свега Добровског (1796; 1814) и Шафарика (1865), али и у скорашње време (Сване 1993; Јакобсен 1970; 1984; 2023; Лазаревић Ди Ђакомо 2015; 2016; 2018; 2019; 2023). Темлеров рукописни

„Илирски речник“ (означен у Копенхашкој краљевској библиотеци као *C. F. Temleri Dictionarium Slavonicum*, GKS 2071 – 4^o), написан западном варијантом (брзописне) ћирилице, важно је дело јужно-словенске лексикографије, које се поставља уз илирске речнике који му претходе: Вранчићев (1595), Микаљин (1649), Дела Белин (1728) или пак речник Јамбрешић-Сушник (1742) (в. Јакобсен, Лазаревић Ди Ђакомо 2020: 99–100).

Бројне историјско-филолошке теорије тада су биле актуелне, а посебно је дуго у центру пажње била она о вези између скитских народа и Словена, позната и међу Србима захваљујући раду Доситејевог најближег сарадника Павла Соларића (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2023: 349–353). У Скандинавији, пак, Швеђанин Олаус Рудбек (*Olaus Rudbeck*, 1630–1702) тврдио је да скитски језик има вредност првобитног језика, с обзиром на то да је био језик нордијских народа, од којих порекло воде сви народи Европе и делом Азије. Рудбек је сматрао да су прва три народа у Европи били Грци, Келти и Скити, и да су њихови језици били три првобитна језика Европе. Скитију је идентификовао са Шведском, и то заснивао на Страбоновим ставовима да је свет подељен на четири дела, и да је на северу била Скитија; проблем му је представљао једино келтски језик јер није имао доследан увид у компаративни однос словенских језика са келтским.

Скитско-сарматска теорија (в. Minns 1913; Potratz 1963; Jettmar 1964; Moshkova 1995; Hinds 2009; Dan 2017) одразила се и на данску историографију у XVIII веку, што је – у великој мери под утицајем просветитељства и неолатинске традиције – остало актуелно и у периоду раног модерног доба, а што је повезивало северноевропско порекло са скитским и сарматским коренима. Док је критичка историја јачала, многи научници су и даље истраживали „скитску везу“ – веровање да нордијски народи потичу из евроазијских степа (Скитије или Сарматије) и да су мигрирали на север, што је не тако ретко замагљивало границе између германских, словенских и ираногворних степских народа. Многи скандинавски историчари, следећи мислиоце попут Низоземца Маркуса Цуеријуса ван Боксхорна (*Marcus Zuerius van Voxhorn*, 1612–1653) из претходног века, тврдили су да су скитски или сарматски народи били преци различитих европских група, укључујући германске/скандинавске народе и Словене (уп. Brzezinski, Mielczarek 2002: 36). Ово је коришћено за аргументовање заједничког порекла северних Европљана и ратника степе. Често се притом није правила велика разлика између раних Скита, каснијих Сармата и словенског становништва, јер су сви они били виђени као део масовних миграција из источних равница у Европу. Ово је било време када је археологија тек почела да утиче на историју (нпр. ископавање Мелгуновог кургана, тј. хумке Лита 1763. – в. Бокий, Могилев 2014). Пре тога, историјски аргументи су се углавном заснивали на класичним текстовима и упоредној линг-

вистици, што је за последицу имало често мешање ових различитих етничких група. Укратко, данску историографију XVIII века карактерисао је покушај да се помири класично знање о Скитима и Сарматима са скандинавским митовима о пореклу, постављајући ове групе као претке како северних Европљана тако и Словена – став који је почео да се мења тек пред крај века, са појавом озбиљнијих археолошких истраживања и критичких историјских метода (Melyukova, Crookenden 1990).

Друга значајна теорија била је келтско-илирска (в. Dzino 2008) коју су подржавали Енглеz Едвард Бернард (Edward Bernard, 1638–1696), Швеђанин Данијел Хервег (Daniel Herwegh, 1720–1787) па и Аустријанац Волфганг Лацијус (Volfgang Lazius, 1514–1565). Међу Данцима је Кристијан Фридрих Темлер, који се бавио компаративном лингвистиком, за живота објавио чланак (једини у ствари) о сличности и додирима између илирског и келтског језика, *Om Spor af en Overeenstemmelse mellem det Illyriske og Celtiske Sprog, i de Nordiske og ovrige Mundarter, som komme af dem begge* (1779), а везе између Словена и Келта видео је и његов пријатељ, чувени дански историчар и колекционар књига Петер Фредерик/Фридрих Сум (Peter Frederik/Friedrich Suhm, 1728–1798). Сум је познат као „отац данске историографије“ и углавном чувен као аутор бројних историјских дела; у суштини, Сум је био прави полихистор, укрштао је историјска истраживања са филолошким, етимолошким, антрополошким и етнографским проучавањима. Развио је и мање познату политичку доктрину, током 1760-их и 1770-их (Stjernfelt 2024) у оквиру радикалних просветитељских идеја. Ове идеје кулминирале су у периоду тражења слободе штампе у Данској (1770–73), као и слободе говора и вероисповести, владавине права, уставне монархије, парламента, поделе власти (в. Nyergup 1798; Krefthing 2023).

Сум је студирао на Универзитету у Копенхагену (од 1746. до 1751. године), а један од његових професора био је управо горе наведени Лудвиг Холберг. Касније ће Сум, у свом трактату из 1765. о тешкоћама писања националне историје, *Tanker om de Vanskeligheder, som møde veda t skrive den gamle Danske og Norske Historie* (Размишљања о опасностима које се сусрећу када се саставља древна историја Данске и Норвешке), критиковати Холберга и друге претходнике због недовољног утемељења у античким временима, инсистирајући на потреби решавања „тешких и нерешених питања“ кроз критичко хронолошко и доказима поткрепљено испитивање (в. Evju 2019: 91–128). Карактеристичан аспект Сумове методе била је примена еухемеристичке интерпретације о издвајању историјских језгара из митова (Lundgreen-Nielsen 2016). У делу о Одину и другим највећим јунацима митова (Suhm 1771), демитологизовао је фигуре попут Одина, разлажући легенду на три одвојене историјске личности (Horstbøll, Naakonssen 2008).

Године 1751. отпутовао је у норвешки град Трондхејм (Trondheim)¹ заједно са норвешким историчарем Герхардом Шенингом (Gerhard Schøning, 1722–1780), са којим је наставио да сарађује током наредних година. Заједно су 1757. године написали *Forbedringer til den gamle danske og norske Historie* (Побољшања старе данско-норвешке историје), фокусирајући се искључиво на античку и средњовековну прошлост. Њихова велика заједничка замисао била је да напишу свеобухватну историју Норвешке и Данске, почевши од Нојеве барке на планини Арарат и расејавања народа у Вавилону, коначног насељавања Севера и каснијег успона норвешког и данског краљевства (в. Даае 1880: 19–38).

Шенинг и Сум су, заједно с епископом и ботаничарем Јоханом Ернстом Гунерусом (Johan Ernst Gunnerus, 1718–1773), основали Краљевско норвешко друштво за науку и књижевност, 1760. године, под именом Det Trondhiemske Selskab (Трондхејмско друштво), које је претходило оснивању Краљевског норвешког друштва наука и књижевности (Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab), 1767. године.

Сум је од 1761. објављивао академске радове у серији под називом *Skrifter* (Списи). Објавио је: *Trondhjemske samlinger* (пет томова) од 1761. до 1765; године 1771. обелоданио је *Udsigt over videnskabernes og de skjønneste kunsters tilstand i Danmark og Norge. Udtog af Danmarks, Norges og Holsteins historie* (Преглед стања науке и уметности у Данској и Норвешкој. Изводи из историје Данске, Норвешке и Холштајна, 1776), дело које је у XIX веку коришћено као приручник историје. Сум је био и председник Данске академије наука, а године 1779. постао је члан Краљевске шведске академије наука.²

Кад се вратио у Данску, Сум је наставио са радом као краљевски историчар: написао је историју Данске почев од паганских времена Одина, *Historie af Danmark*, коју је објавио у 14 томова (1782–1828; првих седам томова штампано је до 1793). Држао је да је језгро историјске истине присутно у првим митовима и легендама, и да их треба искористити и за писање историје.

Иако се Сум током свих ових дугих година посветио проучавању данске историје, имао је прилике да истражује и историју али

1 У Трондхејму Сум се оженио Карен Ангел (Karen Angell, 1732–1788), ћерком богатог норвешког трговца Лоренца Ангела (Lorents Angell). Мајка Карен Ангел прихватила је везу под условом да остану у Трондхејму до краја њеног живота. После њене смрти Сум се вратио у Копенхаген а наслеђено богатство омогућило му је да се посвети науци и својој колекцији књига. У октобру 1788. склопио је други брак, са Кристијаном Бекер (Christiane Becker, 1764–1799).

2 Сум је био и колекционар књига. Његова колекција бројала је око 100.000 књига. Године 1775. отворио је своју библиотеку за јавну употребу, а 1796. немачки ботаничар Јохан Молденхавер (Johann Jacob Paul Moldenhawer, 1766–1827) откупио је његову колекцију за Краљевску данску библиотеку, под условом да се исплата Суму и његовој супрузи врши годишње, али су обоје преминули убрзо након што је куповина завршена.

и етнографију те филологију других народа. Посебно су народи који су насељавали (и још увек насељавају) Источну Европу, према Азији, дакле пре свега Словени, привукли његову пажњу, а посебно је желео да истражи њихово сродство са другим народима, али и њихове миграције и древну историју. Дела која су из тих истраживања настала могу се описати као етнографске али и филолошке студије, и имала су извесну везу с његовим покушајем да разјасни порекло народа, посебно Данаца; већину тих трактата прочитао је у Копенхашком друштву наука, у чијим су публикацијама касније објављени.

Један од првих радова у овом смислу јесте трактат о Печенезима, *Om Patzinakerne* који је написао 1766. али га је објавио тек 1770, и који почиње тако што каже да је одлучио да се укратко позабави пореклом народа који су одиграли важну улогу у X веку, и који су насељавали Пољску, Русију и територије између Каспијског и Црног мора, као и европску Турску северно од Дунава (Suhm 1770: 260). Дански проучавалац се, на основу латинских аутора, задржава на етнику који се изговарао на различите начине, а наводи руске, пољске те украјинске изворе. Сума терминологија и етнологија етника Печенега наводи на помисао да, пошто су Словени Печенеге правилно називали Печенихи (*Peczenihi*), Печенези су ово име несумњиво добили од словенских народа, а сами су, у другом смислу, из мржње и непријатељства према Словенима, превели или, боље речено, искривили етник као Кангар (*Cangar*) или Гандар (Suhm 1770: 263).

Категорички затим пориче тврдње да су Древљани и Печенези били један те исти народ јер, како наглашава, уопште нису имали исто порекло. У ствари, Сум верује да су први били Словени, али наводи рутенског историчара и теолога Игњата Кулчинског (Ignatius Kulczynski, 1694–1747), аутора дела *Specimen Ecclesiae Ruthenicae* (1733), који не само Печенезима, већ и Варјазима, Древљанима и Јазигима приписује сарматско или руско, односно словенско порекло. Сум затим истиче како Кулчински такође верује да су Печенези називани „ватром“ јер су практиковали ритуал спаљивања живих људи, па је и сам истакао жртвену праксу овог народа, али је такође подвукао и да се ништа не може наћи о њиховом спаљивању људских тела. Додуше, навео је да се на пољском ватра каже *parzenie*, али му се чини да се то превише разликује од етника *Печенези*. Ако би неко желео да овај етник коначно изведе из пољског језика, било би разумније поћи од термина *pedze*, „ја ловим“, „ја брзо трчим“, па би се у том случају алудирало на њихову брзину, или пак од *pedzony*, „лове ме“, чиме би се алудирало на њихово бекство од Узера и Хазара (Suhm 1770: 308).

Сум, поред осталих, помиње и „ученог Пасторијуса“ (Suhm 1770: 309) за кога истиче да је веровао да су Печенези име добили или по реци *Phasis*, или од етника *Peucinern*, при чему је он ближи овој

другој претпоставци јер их је, захваљујући томе, могао боље класификовати као Сармате или Словене. Сум пак сматра да је ово ипак погрешан закључак.

Такође истиче да доста греша и износи бројне нетачности француски дипломата и писац Клод-Шарл де Пејсонел (Claude-Charles de Peyssonnel, 1727–1790), који је сматрао (Peyssonnel 1765: 37–40) да су Печенези били вендског порекла,³ дакле словенског, и да су име добили по граду Познању, те да су побегли у Босну, одакле им наводно потиче име, и где се још увек говори словенски језик – што све заједно доказује њихово словенско порекло (Suhm 1770: 310). Сум међутим истиче да није могуће довести у везу етник Печенег са Босном, пошто је цар Константин у *De administratio Imperio* већ говорио о земљи Босони и навео да су Срби (*Servi*) тамо поседовали два града.

Сум коначно жели да изрази своје мишљење о томе где се налазе трагови Печенега: ако се узме у обзир да су насељавали Бугарску, Влашку и Молдавију, и да се још увек примећује да у језику Бугара, поред словенског елемента, постоји нешто необично, а такође и у језику Влаха, поред латинског елемента – нема стога ништа вероватније од тврдње да многи људи из тих земаља потичу од Печенега. Сум стога указује да далматински историчар, правник и картограф Иван Лучић (Giovanni Lucio / Joannes Lucius, 1604–1679), аутор дела *De Regno Dalmatiae et Croatiae. Libri Sex* (1666), као и немачки филолог, историчар и оријенталиста Готлиб Зигфрид Бајер (Gottlieb Siegfried Bayer, 1694–1738), аутор неколиких дела о Скитима и Русима, не греше када верују да Власи потичу од Печенега. Ово мора бити делимично тачно, а још мање се мора претпоставити да је име Печенега промењено у Власи или Бласи (Бласи су били посебан народ, али пошто су дуго живели са другим народима, на крају су изгубили своје име – након што су већину њих побили или протерали Татари). Међутим, у Украјини и на источној обали Дњепра изгледа нема трага од Печенега, а цело подручје је насељено Лосиркерима и Татарима (Suhm 1770: 310).

После овог чланка Сум је у раду о најстаријем седишту и постојбини Финаца, *Om Finnerne, deres ældste Sæde og Herkomst* (који је написао 1768, а објавио 1770) истакао да под Финцима мисли овом приликом само на оне који се правилно називају Финцима, који насељавају Велико Војводство Финске и признају шведску круну, као и на оне који насељавају кнежевину Финмарк у Норвешкој, где влада дански краљ. Сум овде истиче да сви древни писци описују Финце као мали народ па се пита како је онда Плиније могао да целу земљу назове по њима, земљу насељену толиким бројем народа, а да их чак

³ Занимљиво је у вези са Вендима, који су били западнословенског порекла, и који су били значајни за историју Данске, да су све до 1972. владари Данске званично носили титулу „Краљ Венда“ (*De Venders Konge*).

није ни именовано у томе контексту. Сум признаје да су неки од ових народа, као Скири и Хири, вероватно били помешани са Финцима, а да су Венди, како неки од њихових језика сугеришу, заиста мешавина Финаца и народа сарматског порекла. Сармати, међутим, приговара Сум, за које се обично сматра да су касније постали познати као Словени, сасвим су различити од њих, што показују и доказују како словенски језици, тако и фински.

Словенима се Сум непосредно позабавио у чланку *Om Slaverne deres Herkomst og ældste Sæde* (О Словенима, њиховом пореклу и најстаријој постојбини, 1778) где је истакао да је међу свим европским народима најраспрострањенији управо словенски, и навео територије које су настањивали Словени: они живе, дакле, у целој Русији од Ингрије до Кијева, од Смоленска и Плескова до Казана и Астрахана, а ширили су се и у новије време. Додаје да Словени такође живе у целој тадашњој Пољској као и у целој Чешкој, да их је Мађарска толико пуна да на једног Мађара долази десет Словена; у ствари, распрострањени су од пољске границе до Јадранског мора. Словенима обилују и многе турске земље у Европи, па их има у Бугарској, Србији, Босни, Хрватској, Македонији, Албанији, Епиру. Има их у Немачкој, попут Крајине, Лужице, Линебурга и „ко зна где још“ – јер су, рецимо, од VI века насељавали све немачке земље источно од Лабје, па чак и западније од ње.

Каже Сум да се, отуд, неизбежно поставља питање: Да ли је овај моћни народ од најранијих времена увек живео у свим тим областима? А ако није, одакле су дошли? Одговор на прво питање, каже изричито, јесте једно *не* – јер Мађарска је била насељена од Христово рођења, а пре су је насељавали Теутонци, Мекленбург су насељавали Варни, Померанију Руги и Херули, Бранденбург Семнони и Вандали, Мајсен и Лужицу Хермундури, Бохемију Маркомани, Мерен Квади, Шлезију Елисији или Луги, тј. само немачки народи; у тим земљама нема трагова Словена пре VI века, а у неким земљама ни касније. Мађарску земљу насељавају Панони и Мизи, Скордисци, Илири, Далматинци, Јаподи итд., о којима се, осим за Скордиске, не зна сигурно од којих народа потичу, али чији језик показује да нису били Словени. У стара времена, наставља Сум, Грци су живели у турским земљама у Европи, и нико сигурно неће помислити да су они Словени; разна племена, као Трачани, чији језици показују да нису били у сродству са Словенима, казују да су они били скупина за себе. Преостају само Русија и Пољска; тамо је, уопштено се држало, било најстарије пребивалиште Словена, и сматрало се да су тамо живели одувек – под именом Сармати.

Дански учењак се потом упушта у разматрање о Сарматима, народу који је, као и Скити, био део иранске, тј. индоевропске језичке заједнице, и закључује да су Сармати потчинили Ските, и онда се проширили по Европи. Сум сматра да се етник *Сармайти* односио на

многе народе који су имали заједнички језик и порекло јер Сармати, по њему, значи „црвени људи“, односно људе риђе косе, од сарматске речи *сар*, тј. „црвен“. Временом је то име нестало, а уместо њега у употребу је ушло *Словен*, по којем су именовани неколики народи који су имали заједнички језик и порекло. Сум на овом месту говори управо онако како Темлер бележи у свом речнику, тј. да су: „словенски народи дали себи то име од речи *Слав*, што значи ’онај који говори’; с обзиром да Немце називају *Nemetes* или *Nemetzoi*, тј. ’неми“ (в. Јакобсен, Лазаревић Ди Ђакомо 2020: 33).

Кристијан Брун (Christian Bruun, 1831–1906), Сумов биограф, тврди да је закључак овог трактата о Словенима толико јединствен да заслужује да се истакне (Bruun 1898–302–303). Завршна Сумова мисао је да се, на основу свега што је изнео и што је речено, могу извести јасни закључци о пореклу, старини и ширењу словенског народа у античко доба, а намерно је изоставио новији период, пошто је боље познат. У распону од око 2000 година (!), истиче Сум, може се видети колико је промена овај народ претрпео, па се пита: Шта би се десило да имамо вести из много ранијих времена? Шта ако бисмо знали суштину свега што се догодило, и физички и морално, на нашој планети? Тада би, каже Сум, он историју поверио другима и ограничио се на уживање у садашњем свету. Пита се и шта би се десило ако би било могуће знати шта се збива и шта се збивало на другим планетама. Претпоставља да то ипак не бисмо могли да разумемо, и саветује да таква разматрања оставимо времену када ће нас можда наше сопствено искуство научити о њиховом стању, када ће се наше снаге проширити, када ће сва наша садашња знања постати дечја игра. За наше слабо памћење, за нашу ограничену интелигенцију, добро је што је историја тако скорашња. Али је такође добро, закључује Сум, што нам природа наше планете открива делић мистерије Божје величине и вечности у његовим делима (Suhm 1779: 284).

Нешто више од годину дана после списа о Словенима, Сум је објавио опширнији трактат о Хазарима, *Om Chazarerne*, у коме преноси (Suhm 1781: 478) да је Теофан рекао да су Хазари, након што су победили Бугаре, дошли из унутрашњости Берзилије, која се налази у Првој Сарматији. Наводи античке теорије о пореклу Хазара и закључује да је јасно да се под овом Сарматијом мисли на Пољску и Русију. Очигледно је, дакле, да су Хазари живели у добром договору са Берзилијанима или Узерима све до знатно после VII века, и да су вероватно проширили своју моћ далеко на север, дуж западне обале Волге, али још нису стигли до Црног мора и Понта, као што историчари Теофан и Нићифор изгледа указују, иако су можда већ стекли упориште у томе подручју.

Сум затим говори (Suhm 1781: 488) о мисији Ђирила међу Хазарима и преноси да је византијски цар, након што је консултовао

патријарха Игњатија, тамо послао филозофа Константина из Солуна, који се непосредно пре смрти замонашио и узео име Ђирило. Овај човек, тј. Ђирило, прво је стигао у Херсон, тј., према сведочењу „старијег писара“ који је описао његов живот,⁴ стигао у земљу Хазара, где је остао неколико година да би научио њихов језик. Сум се позива на Готфрида Хеншена (Gottfried Henschen, 1601–1681) који је поистовећивао језик Хазара са словенским, пошто их је сам сматрао Словенима, што они међутим нису, истиче Сум, и што ни Ђирилова биографија не потврђује. Коначно, Ђирило је отишао у Хазарију, где је дочекан са весељем, толиким да је у хришћанство преобратио чак и оне који су били одани јеврејској и муслиманској вери. Изгледа да су Хазари који су живели на Криму и у околним подручјима били посебно преобраћени, а касније су се међу њима нашли и Јевреји и муслимани. Да су Јевреји, према сведочењу самих Хазара, покушали да их преобрате у своју веру – или боље речено, оно што је раније објављено у вези са преобраћањем хазарског краља „Буне“ (*sic!* за Булан) у јеврејску религију – није невероватно (Suhm 1781: 490). Кад се Ђирило спремао за одлазак, желели су да му одају почаст, али он је то племенито и хришћански одбио, захтевајући уместо тога да му се предају сви страни заробљеници које су они држали, што је и учињено. Уручили су му поклоне и писма за цара, захваливши му се на просветљењу и обећавајући да ће му остати верни пријатељи и савезници. Том приликом Ђирило је морао да преобрати и Мегреле, те Черкезе. Сум не сумња што се тиче првих, пошто живе у древном Краљевству Лазика, чији су становници одавно прешли у хришћанску веру. Што се тиче других, преобраћање зависи од тога да ли потичу од Хазара или су то Татари, а посебно Киргизи, који су стигли тек касније, под Џингис-каном и његовим наследницима. Многи Хазари наставили су да исповедају хришћанску веру (Нестор рецимо говори о пустињацима у Хазарији). Међутим, Ђирило се ограничио на овај један народ, пошто је, заједно са својим братом Методијем, преобратио само неколико Бугара и Мораваца, становника Моравске, који су потом проширили своју власт све до Угарске; и сви ови народи су, уједињени, наставили да исповедају хришћанску религију све до данас (Suhm 1781: 490–491).

Дански историчар наглашава (Suhm 1781: 491) да је Ђирило створио и словенско писмо. После нешто више од тридесет година, Хазари и Узери осетили су страх од растуће моћи Печенега, народа који је тада лутао земљама дуж река Волге и Урала (а коју Сум овом приликом назива, по турском или сарматском, Јајик). Хазари и Узери, који су их дочекали, затим су се удружили да би их протерали, и

4 Могуће је да се Сум овде ослања на животопис *Vita Constantini (Cyrilli)* који, заједно са животописом Методија, *Vita Methodii*, представљају најважније изворе за биографију солунске браће, иако се мора имати у виду да је у суштини реч о хагиографским текстовима (в. Tachiaos 2005: 165–168).

на крају заузели њихове земље. Неки Печенези су, међутим, остали међу Узерима. И наставља (Suhm 1781: 494): често су се насељавали дуж Волге и Дона, и између Дона и Дњепра, а њихово прво насеље је очигледно било много северније. Печенези су неколико година живели у земљи Угара, али су одатле морали да побегну због Хазара. Након тога су прешли Дон и освојили друга угарска племена која су живела између Дона и Перекопа. Мађари у то време нису имали кнежеве, већ су њима владале само војводе, термин који су позајмили од Словена. У то време њихов војвода био је Лебед/Левед, и место где је живео звало се по његовом имену, вероватно исто као и Лебед-хан. „Лебед“, наставља Сум, такође значи „лабуд“ на словенском језику, што додатно потврђује јаке везе Мађара са Словенима.

Настављајући о Хазарима Сум каже (Suhm 1781: 522) да су у прошлости признавали управу кримског кана, али су Београдским миром стекли независност, и сада чине неку врсту слободне државе. Мало потом додаје (Suhm 1781: 526), у вези са градом Одифци (?), да је то, како истиче, несумњиво део древне Лазице, „чији су становници у давна времена били Словени и уопште нису били у сродству са Хазарима“.

Године 1783. Сум је објавио трактат о Галицији и Лодомерији, *Om Galicia og Ludomiria*. Галиција је историјска регија подељена између Пољске и Украјине. Краљевина Галиције и Лодомерије, или једноставно Галиција, била је највећа, најнасељенија и најсевернија провинција Аустроугарског царства од 1772. до 1918, са Лавовом као главним градом. Настала је од територија одузетих од Пољско-литванске конфедерације, током поделе Пољске, и трајала је до распада Аустроугарске на крају Првог светског рата.

По Суму (Suhm 1783: 471), ове области биле су прилично познате у средњем веку – често се појављују у хроникама и списима тога времена. Током неколико наредних векова почеле су да се губе из историје, све док нису поново постале познате захваљујући аустријском полагању права на њих. Сум затим излаже (Suhm 1783: 471–472) порекло оба топонима. Историји је познато да је имена Галиција и Лодомерија први пут употребио, у XIII веку, угарски краљ Андрија II. То је латинизована верзија словенских имена Халич/Галич и Володимир/Владимир, два највећа града Галичко-Волинске кнежевине, која је тада била под мађарском влашћу. Све ово потврђује и овај дански историчар, и истиче (Suhm 1783: 472) да су у давна времена наши преци лутали, будући да би иначе тешко могли знати, у временима када су географске карте биле ретке и непознате, име нпр. земље Галиције, која се граничи са Мађарском, и до које нису могли доћи морем.

Дански ерудита наставља излагање (Suhm 1783: 476) наглашавањем да су „сарматски или словенски народи“ насељавали галич-

ко-волинске области од најранијих времена. Користи овде прилику да помене Јужне Словене – каже да су Венди (Suhm 1783: 477) били подељени на много мањих племена, па му се чини вероватнијим да су ове регионе насељавали заправо Беси и Карпи. Прве помиње Птоломеј близу Карпата, који сада чине границу између Пољске и Угарске, и за које Сум верује да су се несумњиво преселили у Босну у V и VI веку, пошто се део њих, под именом Беси, населио у земљи која од тада, и још увек, носи име Бесарабија. Што се тиче ових других, сам Птоломеј Карпе смешта међу Пеуцине и Бастарне (народе келтско-германског порекла), и чини се да су то Карпи који су без икакве сумње насељавали Карпате, и од планине преузели име, или, боље речено, дали јој име. Велики део ових Карпа пресељен је, под царем Диоклецијаном, у Илирик 295. године. Овде се Сум позива на историчара Јорданеса (VI в.) па износи уверење да су они постепено променили име у Хрвати (*Croater*) или Храбати (*Crabater*) и полако заузели место својих сународника у Карпатским планинама, такође званим Крапак, што се догодило у V и VI веку, након што је велика моћ Хуна ослабила, после Атилине смрти. Под Хераклијем, у VII веку, већ су познати Босанци, Хрвати и Срби у Илирику (и овде се Сум позива на Константинов *De administratio Imperio*, I: 72), иако се топоним *Belo Croatien* или Бела Хрватска (Велика Хрватска) појављује још и у IV веку, код Константина, уз додаток да је она тада имала свог кнеза и била под Отоном I.

Сум је пажњу посветио и Западним Словенима, и легенди о тројици браће, Леху, Чеху и Меху, који су утемељитељи трију словенских земаља: Лехијске (Пољске), Чешке (Бохемије, Моравске, Шлеске) и Рутеније (делом у данашњој Русији, Белорусији и Украјини). О овоме је писао и хрватски историчар Винко Прибојевић (средина XV в. – после 1532), у свом делу о пореклу и слави Словена, *De origine successibusque Slavorum* (1532); он је сматрао да се у Русији говорило далматинским језиком, па је забележио да, „...[kako navode papa Pio, Mehovita i poljski anali] braća Čeh, Leh i Rus, protjerani iz Dalmacije zbog unutrašnjih ratova, bijahu praoci Čeha, Poljaka i Rusa ili, точније, та три брата докопаše се власти над тим народима и назваše их својим именом“ (Pribojević 1997: 144). У напред наведени „Илирски речник“ и Сумов пријатељ Темлер унео је одреднице Западних Словена, па је тако тамо могуће прочитати о варијанти именичког етника у једнини мушког рода за Пољака:⁵ „Лѣх, *m. Polonus, Sarmata*, Пољак. *Tu. Loehli. (a) / лѣшки, а, о, Polonicus. Лѣшка зѣмља, Polonia. Tu. Loeh, Polonia. Lah Kral, Rex Polonicae. / (a) Iber. ghlechi, rusticus;*“ као и именички етник у једнини мушког рода и придев за Чеха: „Чех, *m. Bohemus. P. Cz <...> h. Li. <...>. vid. <...>. p. 375. / чески, а, о, Bohemicus. / Ческа зѣмља, Bohemia*“ (Јакобсен, Лазаревић Ди Ђакомо 2020: 126–127).

5 Овом приликом се термини које је Темлер забележио западном варијантом брзописне ћирилице преносе савременом српском ћирилицом.

Етимологијом се бавио и Сум (Suhm 1783: 479): право име је Лехи, од чега потиче Поли, што на словенском значи „равница“, што би значило да су насељавали равницу. А што се тиче Руса, преноси да је Нестор посведочио да је њихово древно име било Полани, пошто је на пољу у области Кијева на Дњепру живео народ који је, по Сумовом мишљењу, био словенског порекла; руско име се тамо први пут појавило, према ономе што Нестор каже, у IX веку, под Олегом, међу Варјазима, то јест у народу који долази са севера, и одатле се ширило све даље и даље, али остаје да се разјасни да ли је руско име већ било познато на другим местима. Извесно је, тврди Сум, да су већ у IX веку становници Галиције и Лодомерије били Руси или Русини, ако се може веровати анонимном бележнику и хроничару мађарског краља Беле III (*Bele regis Notarius*), према коме су Мађари у Кијев дошли 884. године или, како тврди мађарски језуит, писац и историчар Иштван Катона (*István Katona*, 1732–1811), 888. године, где су наметнули своју вољу и приморали њих и кнеза Суздаља да им уступе право пролаза и исплаћују годишњи данак, а затим наставили кроз Лодомерију и Галицију до Паноније, која се од тада звала Угарска, пошто су се претходно обавезали Русинима из Кијева да се неће населити у Галицији (Katona 1779). То указује да су становници тога подручја такође били Русини, а да је анонимни бележник мађарског краља сматрао ове територије, у то време, насељеним Русима, може се закључити и из чињенице да он наводи да је Панонија, између река Тенс (?) и Дунав, припадала Русинима и Пољацима.

У наставку Сум истиче (Suhm 1783: 480) да је све ово додатно потврђено чињеницом да се у пограничном региону Шлеске налази Војводство Северија, које несумњиво још увек носи име Бела Србија, коју тако назива и Константин, и чији су становници ту били и у његово време; њихова се земља граничила са Белим Хрватима. Велики део становништва Беле Србије отишао је, у VII веку, цару Хераклију, који им је доделио земљу јужно од Дунава, и која још увек носи име Сервија. Колико се, просторно, Бела Србија простирала у Пољској, Сум није у стању да одреди, али му се чини да јој је припадао део Шлеске и Мале Пољске. Што се, пак, Белих Хрвата тиче, истиче да им се број значајно смањио током миграција у VII веку, а њихове земље су касније пале у руке Пољака и Руса.

Кад је реч о Србима и Сорабима, тј. Лужичким Србима, Сум је морао знати за теорију коју је подржавао још италијански ренесансни хуманиста Флавио Бјондо (*Flavius Blondus*, 1392–1463), а чије је дело *Roma instaurata* (1510) поседовао Сумов пријатељ Темлер. Бјондо је у *Historiarum ab inclinatione Romanorum libri XXX* сматрао да Лужички Срби говоре далматинским језиком.

Темлеру је ово било више него довољно да упоредо прати говоре на Балкану и говоре Лужичких Срба, и учестало се враћао на оне списе који се баве Лужичкима Србима у германској говорној

средини. У свом речнику је стога настојао да пружи етимологију бројних словенских топонима на немачкој територији, и у ту сврху био му је користан илирски језик, чиме је објашњавао порекло њему познатих места. Темлер износи и извесне податке о Лужичким Србима које је извукао из Плинија и из Јана Дубравијуса (Jan/Janus/Johannes Dubravius, 1486–1553), чешког свештеника, хуманисте и писца. Сум је, пак, поменуо источнофраначке списе познате под именом Фулдански анали (*Annales Fuldenses*) из раног средњег века, где се каже да су Лужички Срби насељавали Далмацију. Пошто ови Сорби нису могли бити ништа друго до Срби (*Servi*), јужно од Дунава, то доказује да су Сораби, Серви, Сербли, име којим их означава Константин, исти народ, само им се етник различито изговара. Из овога се чини природним закључити да су Сорби или Сорбији, који су живели у Лужици, и још увек тамо живе и имају свој језик, исти народ као и Срби јужно од Дунава, посебно зато што су и једни и други Словени; из тог разлога било би пожељно упоредити ова два народа која имају сродан језик. Сум подвлачи и то (Suhm 1783: 481) да никога не изненађује што сматра да становници Србије и Лужице припадају истом народу, будући да су такве разлике уобичајене у историји средњег века и номадских народа. Лужички Срби морали су у Немачку стићи најкасније до VI века. Такве велике миграције и експанзије могле су само ослабити Хрвате и Србе, и навести Пољаке и Русе да се населе на њиховим територијама јер, иако су били Словени, ипак су дошли из других регија. Први, наиме Хрвати, изгледа да су били најстарији становници тих крајева, будући да су Срби тамо стигли несумњиво касније, иако у веома древним временима, и није познато када, из региона Велике Русије, који и данас задржавају своје име по граду Новгороду, који се налази у Кијевској губернији а раније је припадао кнежевини Северији, која се налазила између Черникова, Смоленска и Боротина. Из ове Северије, Срби су се кретали већ у II веку, и, вероватно због превласти Гохерна, стигли до данашње Мале Пољске и окупирали део данашње Западне Русије, назвавши је Северијом, шаљући одатле војнике да марширају ка Лужици и Србији, где им је име боље очувано него у њиховим земљама по рекла.

Сва наведена разматрања о Словенима, па стога и о Србима, само су део опсежних историјских и филолошких истраживања Петера Фредерика Сума. Овај тихи човек, како га је описао његов биограф Брун, подробно је проучавао бројне народе а наведени трактати сведоче о његовом опсежном познавању античких и средњовековних аутора, посебно византијских историчара, захваљујући којима је историјска тумачења постојања и живота ових народа померио далеко у прошлост. Ови трактати такође показују, и доказују, његово познавање разноликих, тада актуелних не само

историјских већ и филолошких теорија. Питања која се односе на овде поменуте далеке и делимично изумрле, или барем номинално изумрле народе, била су од великог интереса за научнике XVIII века, међу којима су најпознатији напред наведени Бајер и шведски лингвиста, историчар и теолог Јохан Ерих Тунман (Johann Erich Thunmann, 1746–1778), који је први употребио синтагму „источна Европа“ (Thunmann 1774).

Ипак, њихов рад на историји народа источне Европе, па стога и Словена, остао је само у назнакама јер је недостајао материјал потребан за коначне одговоре на питања о древнијој историји ових народа. Сум је, међутим, иако је своје ставове често заснивао на претпоставкама, успевао да научно и уверљиво извештава, и сумира грађу коју је имао на располагању. Његови трактати су у прошлом веку донели много новог читаоцима који нису били упознати са страним ауторима (Bruun 1898: 302–303), а одломци у којима је Сум излагао целовите приче, у овом случају и о Словенима, и даље се могу читати са задовољством. Сумове претпоставке и визије не косе се са научним ставовима на којима су се заснивали његови трактати док списи и записи о Словенима сведоче о његовој типично просветитељској заинтересованости за народе који су бројно доминирали Европом, и истовремено о подстицајима за истраживачку делатност и визију о будућности народа.

Литература

- Бокий, Нинелъ Михайловна; Могиллов, Александр Дмитриевич. „Новое о Мельгуновском кургане“. *Науковој зайиски КДПУ*, 21 (2014): 26–51.
- Јакобсен, Пер. *Срјскохрвајтска лексикографија и рад на срјскохрвајтској морфологији у Данској у 18. веку*. Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 1984, 61–68.
- Лазаревић Ди Ђасомо, Персида. „О ексцерпцији за „Илирски“ речник (GKS – 4°) К. Ф. Темлера“. У: *Срјска лексикографија – речници срјског језика као изворишта граматичких и семантичких истраживања*. Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 47/1 (2018): 171–180.
- Лазаревић Ди Ђасомо, Персида. *Сазвежђа Павла Соларића. У појрази за савршеном прошлости Словена*. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2023.
- Люстров, М. Ю. *Людвиг Хольберг и русско-скандинавские литературные связи в XVIII веке*. Москва: ИМЛИ РАН, 2021.
- Соловьев, Александр Юрьевич. „Людвиг Хольберг и Россия“. *Русская литература*, 3 (2003): 240–242.

- Anderson, Carl Edlund. "The Danish Tongue and Scandinavian Identity". Paper presented at the Mid-American Medieval Association (MAMA) Annual Conference. Tulsa: University of Tulsa, OK, 2000.
- Bruun, Chr.[istian]. *Peter Friderik Suhm. 18. oktober 1728 – 7. september 1798. En levnebetkrivelse af Chr. Bruun*. Kjøbenhavn: Orlagt af Universitetsboghandler G.E.C. GAD, 1898.
- Brzezinski, Richard; Mariusz Mielczarek. *The Sarmatians, 600 BC – ADF 450*. Oxford: Osprey Publishing, 2002.
- Bull, Francis. "Fra Holberg til Nordal Brun". *Studier til norsk aandshistorie*. Christiania: Aschehoug, 1916. 142–223.
- Daae, Ludvig. *Gerhard Schøning: En biographi*. Christiania: A. W. Brøgger, 1880.
- Dan, Anca. "The Sarmathians: Some Thoughts on the Historiographical Invention of a West Iranian Migration". *Vom Wandern der Völker. Migrationserzählungen in den Altertynwissenschaften*. Eds. Felix Wiedemann, Kerstin P. Hofmann, Hans-Joachim Gehrke. Berlin: Edition Topoi, 2017. 97–134.
- De Peyssonnel, Claude-Charles. *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin*. Paris: Chez N. M. Tilliard, Libraire, Quai des Augustins, à Saint Benoît, 1765.
- Dobrowsky, Josef. *Litterarische Nachrichten von einer auf Veranlassung der bohm. Gesellschaft der Wissenschaften im Jahre 1792 unternommen Reise nach Schweden und Rusland*. Prag: bei J. S. Calve, 1796.
- Dobrowsky, Josef. *Slovanka*. Prag: In der Herrlschen Buchhandlung, 1814.
- Dzino, Danijel. "The people who are Illyrians and Celts': Strabo and the identities of the 'barbarians' from Illyricum". *Arheološki vestnik*, 59 (2008): 371–380.
- Haakonssen, Knud; Sebastian Olden-Jørgensen. *Ludvig Holberg (1684–1754). Learning and Literature in the Nordic Enlightenment*. London: Routledge, 2017.
- Håkon, Evju. *Ancient Constitutions and Modern Monarchy: Historical Writing and Enlightened Reform in Denmark-Norway 1730–1814*. Leiden / Boston: Brill, 2019.
- Hinds, Kathryn. *Scythians and Sarmatians*. New York: Marshal Cavendish, 2009.
- Horstbøll, Henrik; Knud Haakonssen. *Northern Antiquities and National Identities*. Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2008.
- Jacobsen, Per. „'Prinos' jezikoslovlju u zaostatku više od dva desetljeća!“. *Vijenac*, 434, 21. 10. 2010.
- Jacobsen, Per. "F. Templers illyrische Wörterbuch in der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen". *Scandoslavica*, XVI (1970): 251–259.
- Jettmar, Karl. *Die frühen Steppenvölker. Der eurasiatischer Tierstil. Entstehung und sozialer Hintergrund*. Berlin: Holle Verlag, 1964.
- Katona, István. *Historia Critica Regnu Hungariae stirpis arpadianae, [...]*. Vol. I. Budaë: Typis Regiæ Universitatis, 1779.
- Krefting, Ellen. "Secret Springs and Naked Truths: Scandalous Political Literature in Eighteenth-Century Denmark-Norway". *Literary Citizenship*

- in Scandinavia in the Long Eighteenth Century*. Edited by Ruth Hemstad, Janicke S. Kaasa, Ellen Krefting, Aina Nøding. Woodbridge: Boydell Press, 2023.
- Lazarević Di Giacomo Persida. „C. F. Temler i njegova beležnica (NKS 175 – 4°)“. *Croatica et Slavica Iadertina*, 11/2, 11 (2015): 463–495.
- Lazarević Di Giacomo, Persida. ”Letimologia toponomastica anhaltino-servestana secondo Temler”. *Merope*, 25/64 (2016): 79–98.
- Lazarević Di Giacomo, Persida. ”I lemmi nel settore dell’onomastica nel Glossarium illyricum (GKS 2071 – 4°) di Ch.F. Temler”. *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti (Belgrado, 20–27 agosto 2018)*. A cura di Maria Chiara Ferro, Laura Salmon, Giorgio Ziffer. Firenze: Firenze University Press, 2018. 139–152.
- Lazarević Di Giacomo, Persida. ”Inde nomen: le ragioni dell’onomastica anhaltino-servestana temleriana”. *Per Aleksander Naumow. Studi in suo onore*. A cura di Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Krassimir Stantchev. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2019.
- Lubndgreen-Nielsen, Flemming. ”P. F. Suhm og dansk Ossian-piener i 1771”. *Danske Studier*, 2016. 122–158.
- Lucii, Joannis. *De regno Dalmatiae et Croatiae. Libri sex*. Amstelædami: Apud Ioannem Blæv, 1666.
- Melyukova, A. I.; Crookenden, Julia. ”The Scythians and Sarmatians”. *The Cambridge History of Early Inner Asia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 97–117.
- Minns, Ellis H., *Scythians and Greeks. A Survey of Ancient History and Archeologu on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus*. Cambridge: University Press, 1913.
- Moshkova, Marina G. ”A Brief Review of the History of the Sauromatian and Sarmatian Tribes”. *Nomads of the Eurasian Steppes in the Early Iron Age*. Edited by Jeannine Davis-Kimball, Vladimir A. Bashilov, Leonid T. Yablonsky. Berkely, CA: Zinat Press, 1995. 85–89.
- Nyerup, Rasmus. ”Udsigt over Peter Friderich Suhms Levnet og Skrifter”. *Udsigt over Peter Friderich Suhms Levnet og Skrifter: Tilligemed Valg af hans lærde Brevvexling*. Ed. Rasmus Nyerup. Købehavn: S. Paulsens Forlag, 1798. 25–41.
- Potratz, Hans Albert. *Die Skythen in Südrussland*. Basel: Raggi Verlag, 1963.
- Pribojević, Vinko. *O podrijetlu i slavi Slavena*. Prev. Veljko Gortan, Pavao Knezović; priir. Miroslav Kurelac. Zagreb: Golden marketing – Narodne novine, 1997.
- Šafařík, Paul Jos. *Geschichte des Serbischen Schriftthums, Aus dessen handschriftlichem Nachlasse herausgegeben von Josef Jireček*. Prag: Verlag von Friedrich Tempsky, 1865.
- Stjernfelt, Frederik. ”A Secret Radical Enlightener in 1770s Copenhagen: Peter Frederik Suhm”. *History of Political Thought*, 45/4 (2024): 735–757.
- Suhm, Peter Frederik. ”Tanker om de Vanskeligheder, som møde ved at skrive den gamle Danske og Norske Historie”. *Skrifter, som udi Det Kiøbenhavnse Selskab af Lærdoms og Videnskabers Elskere ere fremlagte og oplæste i Aarene 1761, 1762, 1763 og 1764*. 9, 1765.

- Suhm, Peter Friderich. "Om Slaverne, deres Herkomst og aldste Sæde". *Skrifter, som udi det Kiøbenhavnske Selskab af Lardoms og Videnskabers Elskere ere fremlagte og oplæste*, 1779. 271–284.
- Suhm, Peter Friderich. "Om Chazarerne". *Nye Samling af det Kongelige Dansk Videnskaber(ne)s Skrifter*, 1781. 260–310.
- Suhm, Peter Friderich. "Om Finnerne deres ældste Sæde og Herkomst". *Skrifter, som udi Det Kiøbenhavnske Selskab af Lærdoms og Videnskabers Elskere ere fremlagte og oplæste*, 1770. 50–60.
- Suhm, Peter Friderich. "Om Galicia og Ludomiria". *Nye Samling af det Kongelige Dansk Videnskaber(ne)s Skrifter*, 1783. 471–509.
- Suhm, Peter Friderich. "Om Patzinakerne". *Skrifter, som udi Det Kiøbenhavnske Selskab af Lærdoms og Videnskabers Elskere ere fremlagte og oplæste*, 1770. 260–310.
- Suhm, Peter Friderich. *Forsøg til et Edkast af en Historie over Folkenes, Orpindelse I Almindelighed, som en Indledning til de Nordiske Folkes i Særdeleshed*. København: Trykt hos J. C. og G. C. Berling, 1769.
- Suhm, Peter Friderich. *Om Odin og den Hedniske Gudløere og Gudstieneste udi Norden*. Vol. 3. København: Berling, 1771.
- Svane, Gunnar. *Slavonic Manuscripts in The Royal Library: A Catalogue: Славянские рукописи в Коїеніаїенской Королевской библиоїеке*. Copenhagen: The Royal Library, 1993.
- Tachiaos, Anthony-Emil N. *Cirillo e Metodio. Le radici cristiane della cultura slava [Cyril and Methodius of Thessalonica. The Acculturation of the Slavs]*. Ed. Italiana a cura di Marcello Garzaniti. Milano: Jaca Book, 2005.
- Temler, Christian Friedrich. "Om Spor af en Overeenstemmelse mellem det Illyriske og Celtiske Sprog, i de Nordiske og ovrigte Mundarter, som komme af dem begge". *Skrifter som udi det Kongelige Videnskabers Selskabs ere fremlagde*, XII (1779): 101–132.
- Thunmann, Johann. *Johann Thunmanns ordentlichen Lehrers der Beredsamkeit und Philosophie auf der Universität zu Halle Untersuchungen über die Geschichte der östlichen europäischen Völker*. Leipzig: Crusius, 1774.

Persida Lazarević Di Giacomo

"And Who Knows Where Else": Peter Frederik Suhm on Slavs

Summary

This paper analyzes the writings on the Slavs by Peter Frederik Suhm (1728–1798), often regarded as the father of Danish historiography. Although Suhm is best known for his extensive historical writings, he was in fact a polymath who, in the 1760s and 1770s, developed a lesser-known political doctrine infused with radical Enlightenment ideas. These encompassed freedom of expression and of religion, the rule of law, constitutional monarchy, parliament, and the separation of powers. In his approach to history, Suhm integrated and intersected diverse fields – economics,

geography, mythology, literature, philology, and etymology. This interdisciplinarity is evident in his interest in the Slavs, discussed most directly in *Om Slaverne* (1779), but also in works on other peoples, such as the Pechenegs (1770), the Khazars (1781), and his account of the Kingdom of Galicia and Ludomeria (1783). Suhm was a friend of the Danish official and lexicographer Christian Friedrich Temler, who was deeply involved in the Illyrian language; their acquaintance influenced Suhm's approach to the past, culture, and language of the Slavs, and by extension of the Serbs.

Key words: Peter Frederik Suhm, Danish Enlightenment, history and culture of the Slavs

Примљено: 14. 12. 2025.

Прихваћено: 20. 4. 2026.

Γραῖα



Бојан ЂОРЂЕВИЋ

nalesko1965@gmail.com

ДВЕ НЕПОЗНАТЕ ПЕСМЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Апстракт: У раду се доносе две досад непознате песме Десанке Максимовић посвећене књижевним сатрудницама и пријатељицама Иди Радвољиној и Исидори Секулић. Песме се чувају у песникињиној заоставштини похрањеној у задужбини која носи њено име. Уз текстове песама анализира се и контекст њихова настанка.

Кључне речи: Десанка Максимовић, Ида Радвољина, Исидора Секулић, песничка заоставштина, политика

Десанкине необјављене песме

За књижевног историчара нема ништа узбудљивије од сусрета са књижевном оставштином неког писца. Та оставштина може да говори – ономе ко јој посвећено приђе и уме да је ишчита – о много ствари: о тзв. раним радовима, генези књижевних дела, пишчевој аутокритичкој свести, референцијалности на савремене догађаје и људе.

Свега овога свестан је и истраживач који се упусти у анализу и валоризацију оставштине Десанке Максимовић, која се чува у задужбини која носи њено име. Грађа из оставштине Десанке Максимовић обрађена је и организована по архивистичким стандардима за поделу архивске грађе у личном фонду. Тако је ова грађа подељена на лична документа, књижевне и друге рукописе, преписку, документа о Десанки Максимовић, албуме фотографија и осталу грађу. Књижевни и други рукописи пак, подељени су на следећи начин: рукописи објављених песама, рукописи објављених прозних дела, рукописи необјављених песама, рукописи рецензија и критика, интервјуи и разне белешке.

Нарочито вредни су, без икакве сумње, рукописи досад необјављених, а и непознатих песама Десанке Максимовић, њих чак 192 на броју! Ове – како би их Микеланђело назвао – „cose del fuoco“ („ствари измакле ватри“) сведоче да песникиња, упркос огромном броју објављених песама, није своје раду приступала нимало некритички. Много песама је сама обележила знаком да се не објављују, очигледно незадовољна њима. Од неких је остао само торзо, а на другима је истрајније радила, исписивала више варијаната, али их је на крају све одбацивала. Једна група песама била је интимна, посвећена члановима породице (брату

Драгољубу посвећена је песма „Помен болијевским матурантима“, а тек преминулом супругу Сергеју Сластикову песма без наслова са почетним стихом: „Љубомора би ме гушила... Увреда пекла“) или пријатељима („На венчању пријатеља“, „На помену“). Неке песме биле су пригодне („Партизански споменик“, „Чујеш ли, Југославијо“), друге писане у посвету историјским личностима, попут Карађорђа („Карађорђево градић“) или Светозара Марковића („Опаснији сам мртав него жив“), као и Десанкиним песничким предшасницима, као што су Јесењин („Има и код нас“), Дучић („Дучићев гроб“) или Назор („У Назоровом крају“). Неке од њих је на прославама и говорила, али очигледно није желела да буду штампане. Опет, неке сачуване песме сведоче да Десанка Максимовић није била – иако се то понавља као опште место – индиферентна према текућим књижевним споровима „младих“ и „стarih“, „традиционалиста“ и „модерниста“. Из ових песама види се да је промишљала проблеме о којима се полемички расправљало, реферисала се на њих, и то понекад песнички уобличавала. Но, нема сумње да је сматрала да би се објављивање неких од ових песама („На литерарној седници усмерених“, „Песници данашњи постаће песници од јуче“) протумачило као да се сврстава на нечију страну. Очигледно је такође сматрала да би стихови попут оних из песме „Песници данашњи постаће песници од јуче“, који говоре о варљивој песничкој слави и популарности („Ако иза песама песника нема / не вреде све новине и доколице“, „Долазе тако и одлазе песници, / неки се већ за живота угасе као свећа“, „Понеки се млади наживају славе / а потом их будући забораве“) могли да повреде некога ко би се у тим стиховима евентуално препознао. Најзад, постоји читав низ песама које својим квалитетом апсолутно заслужују да буду објављене (неке од њих могу се мерити са Десанкиним најбољим стиховима), али их песникиња очигледно није желела обелоданити, често због тога што је налазила да су „мрачне“, „депресивне“, и да је у њих сувише унела своје страхове, стрепње и личне мотиве (песма без наслова са почетним стихом: „Мој живот је мој, а ипак мој није“, „Метак бола“, „Михољско лето“, „Неизбежно“, и још много других).

Већина необјављених песама Десанке Максимовић потиче из последње две деценије њенога живота и стварања, од почетка седамдесетих година прошлога столећа до смрти (последњу песму, под називом „Почетак песме“, записала је десет дана пре него што ће умрети), али има и оних које су настале раније. Понекад се то може детектовати и по хартији коју је Десанка користила, али још чешће по тематици одређене песме, догађају који је био повод за њу, и појединим детаљима. Након пажљивог истраживања и ишчитавања, чини нам се да са доста поуздања смемо тврдити да је најстарија међу Десанкиним необјављеним песмама она под насловом „Трећа ноћ“, која тематизује бомбардовање Београда априла 1941. године. Усуђујемо се чак рећи да је песма, баш као што наслов каже, и настала јутро након треће ноћи како су Немци немилици бомбама засипали град. Тако је песникиња

и у овом случају, као и са „Крвавом бајком“, одмах песнички реаговала на страдање и смрт својих суграђана, стиховима попут ових:

Злослутне ноћи, кад су зидови пољуљани били
под треском бомби, а светлост пожара
стала град у пепео да претвара,
имали смо вољу да певамо о априлу.

Зора плаши сенке и јутро врви,
са зебњом у зидовима град чека,
црвеније него руже локве крви,
гласнији јаук рањених него песме јека.

Међу десетак песама за које се може утврдити или претпоставити да су настале педесетих година прошлог века, две су посебно сигнификантне и заслужују да се донесу у целости, уз коментар који ближе објашњава околности њихова настанка. Песме су то посвећене Десанкиним блиским пријатељицама и сатрудницама по перу. Обе говоре о растанку, као што обе тематизују растанак као невољно одвајање и несрећан чин.

Растанак са Идом Радвољином

Пријатељство са руском књижевницом и преводиоцем Идом Радвољином (правим именом Јудиф Марковна Литвакова) једно је од оних пријатељстава које је Десанка Максимовић непоколебљиво одржавала целог живота, о чему сведочи и обимна преписка која се сада чува у Задужбини „Десанка Максимовић“, и која је недавно штампана (Шеатовић, Ђорђевић 2025). То пријатељство песникиња је гајила и по цену сопственог мира и повремене идеолошке стигме. Као и оно са Радованом Зоговићем, и ово са Идом Радвољином нашло се на проби након Резолуције Информбироа и политичког раскида са Совјетским Савезом. И као што је тешко примила Зоговићево изопштење и остала уз њега у најтежим тренуцима, налазећи пута да на сваки начин, морално и материјално, помогне и њему и његовој породици, тако је Десанка Максимовић остала, у злу, и уз Иду Радвољину и њену децу. Наиме, Радвољина је била удата за југословенског комунисту по имену Озрен, пореклом из Босне. Упознала га је док је овај, тридесетих година прошлог века, боравио у СССР. Заједно су радили у московској централи Коминтерне. Венчали су се и имали двоје деце. Очи напада Немачке на Југославију Идин супруг вратио се у земљу и прикључио Народноослободилачкој војсци. Након ослобођења придружила му се у Југославију Ида са децом. Међутим, породична срећа није дуго трајала. Супруг Иде Радвољине ухапшен је 1949. године под оптужбом за шпијунажу у корист Совјетског Савеза, и преминуо је у затвору следеће године

(према неким наводима – извршио је самоубиство). Ида Радвољина је пак, са децом, средином те 1950. године протерана из Југославије.¹ Са њом су се поздравиле и опростиле само Исидора Секулић и Десанка Максимовић – Исидора Секулић у Идином стану, а Десанка Максимовић отпратила ју је на станицу, и о том расстанку написала песму. У песми је описана омиозна атмосфера београдске железничке станице и самога испраћаја. Тежина расстанка појачана је чињеницом да је Ида Радвољина и у последњем тренутку била под присмотром. Но, ова песма, осим осећања страха, туге, па и стида, тематизује и песникињин понос („нашла сам храбрости и то ми годи“) и пркос у директном сусрету с агентом. Већ навикнута на то да и њу прате (због пријатељства са Зоговићем) песникиња без патетике, у чисто наративном тону, води песму до логичне пркосне поенте.

Песма је очигледно настала одмах после описаног догађаја, дакле средином 1950. године. Носи назив „Шпијун“, а Десанка је својом руком написала и алтернативни назив: „Ухода“. Ради се о машинопису који се у задужбини „Десанка Максимовић“ чува у корпусу необјављених песама, под сигнатуром ЗДМ-ПН-189.

ШПИЈУН

Иди Радвољиној

Пратим тебе и твоју децу
у драгу ми, још незнану даљину.
Нашла сам храбрости и то ми годи.
Наједном се створи крај нас
неки врло углађен господин.
Још мало па ће воз кренути.
Пролази минута трећа, четврта, пета,
господин равнодушно крај нас шета.

„Мораш се, ти рече, издвојити од света
који одлази или неког прати.
Виделе смо се, мила, сад иди кући.
Овај улицкани поћи ће за тобом
обазриво као дивља мачка
да види где ти је стан и распита ко си.
На тебе овде сад пазе.“
„Претерујеш, рекох, видиш рукавице главе
у левој руци носи.
Друкчије се одевају ваљда шпијуни.“
„Боље знам, овако се одевају они скупи.“

¹ Десанка Максимовић и Ида Радвољина виделе су се следећи пут 1957. године у Москви, а Радвољина је у Југославију дошла тек 1969. године, после много перипетија и уз свесрдно залагање Десанке Максимовић. И доцније је желела да дође, али јој совјетске власти више нису давале дозволу.

Вратих се кући, пођох да нешто купим,
а господин се већ обзире по дворишту,
завирује у прозоре сваког спрата,
у свака врата.
Зауставих га умиљато:
„Господин некога иште?
Могу ли му што помоћи?
Ја живим у овој кући
и познат ми је овде сваки станар.“
Трагач поцрвене, промрмља нешто,
а ја продужих задовољна
као да сам му опалила шамар.

Растанак са Исидором Секулић

Путеви Исидоре Секулић и Десанке Максимовић укрстили су се у годинама након Првог светског рата, најпре на професионалном плану. Обе су биле професорке – Исидора Секулић у Другој женској гимназији у Београду (Ђорђевић 2018: 24–32), а Десанка Максимовић у Првој женској гимназији у Београду (Ђорђевић 2018: 111–122). Пове-зао их је и заједнички рад у Југословенском професорском друштву, а и други друштвени ангажмани. Обе су биле веома активне чланице Књижевне секције Удружења „Цвијета Зузорић“ (Vučetić 2018: 109), а биле су и чланице Српско-руског кружока (Голубовић 2010: 230). Са уласком Десанке Максимовић у књижевни живот њих две су се још више зближиле,² нарочито током окупације и након ослобођења, када су, рецимо, заједно примале материјалну помоћ намењену на-учницима, књижевницима и уметницима³ и када је управо Исидора Секулић, 1947. године, предложила Десанкину збирку песама *Песник и завичај* за награду Комитета за културу и уметност Владе ФНРЈ.⁴ Заједно су, чак, у то поратно време, трпеле оптужбе грађанских кру-гова да су представнице „режимске литературе“ (Лазаревић 2007а: 323) и да су се нашле међу онима који су се „пресвукли“:

Она сирота Десанка Максимовић, која је прво плакала што су јој убили зета, и проклињала, чим су је мало хтели, јер им је била потребна још једна жена сем Исидоре Секулић, одмах је потрчала, и ушла у све одборе, и објављује књиге као и за време немачке окупације (Лазаревић 2007б: 120).

2 Познато је колико Десанка Максимовић дугује завичају и колико су сеоске теме и се-оски живот уткани у њену поезију. Често се, међутим, заборавља да је и Исидора Секу-лић одмах након Првог светског рата писала егзалтирано, али зналачки и проницљиво о селу и сељацима у својим *Разговорима у снеју*, што примећује и Драгољуб Јовановић када каже да, иако је „сва градска, западњачка, светска“, има „љубав за село... топли дах љубави за земљу, за сељака, за права чеда природе“ (Јовановић 2008: 418–419).

3 Архив Југославије /даље: АЈ/ 313-2-16 (12. април 1945).

4 АЈ 314-1-4. Десанка Максимовић је награђена са 40.000 динара.

Тих педесетих година прошлога века Десанка Максимовић је писала да је Исидора Секулић „српски најбољи писац есејиста“, да је „жена огромног знања које се простире у свима правцима“, те да „њени путописи спадају у најлепше путописе које имамо“ (Максимовић 2012, 5 /додатак/: 12). Није онда чудно што је емотивно – али и поетски – реаговала на Исидорину смрт 1958. године. Исидору Секулић је евоцирала три деценије касније у збирци *Међаши сећања*, у својеврсном дијалогу са смрћу (Петровић 2019: 47–56) у коме је, у циклус „Ликови“, и Исидору увела међу своје мртве пријатеље по перу – Дучића, Крклеца, Назора, али и давне претходнике попут Његоша или Ђуре Јакшића. Још увек је, и после толико времена, Десанка „види будну“, иако је засута земљом и песком. У тој песми – „Јутарња песма“ (Максимовић 1983: 47) – она себе доводи у корелацију са преминулом пријатељицом, сумњајући да ће Исидорин „непробојни панцир“, због кога је књижевница и у гробу „цела целцата“, заштитити и њу. Десанка Максимовић је, напротив, сигурна да ће иструнути „без штита и оклопа“.⁵ Поред ове интимистичке песме (која је пре тога објављена у *Лейойису Мајшице српске и Књижевности*), Десанка Максимовић је у *Међаше сећања* уврстила и две дотад необјављене песме – „Исидора у ореолу иња“ (Максимовић 1983: 47) и „Исидорин врт“ (Максимовић 1983: 48), које су више медитативног и меморијског карактера, и које фокусирају упадљиве склоности (брига о кући, врту, птицама) и карактерне особине (хуманост, емпатија, али и чврста принципијелност) Исидоре Секулић:

Како је стрепети било
 сред нежнога разговора
 кад ће иза загонетног бића Исидоре жене
 искрснути опоро дубок човек Исидора.
 („Исидора у ореолу иња“)

И управо на том фону симбиозе Исидоре Секулић као брижне и посвећене жене и њеног мушког принципа одлучности и непоколебљивости настала је, још раније, Десанкина песма „Исидора“, која је у првом тренутку и носила назив „Жена-човек“, што је Десанка накнадно прецртала. То је, без сумње, прва у овом низу песама које је Десанка Максимовић посветила својој пријатељици и заштитници, настала недуго после Исидорине смрти. Песма је то која Исидору призива међу живе, истичући њене „мушке“ особине и евоцирајући њену свакодневну, људску посвећеност обичним, овоземаљским бригама и пословима, које је држала у реду баш као и своје мисли и естетичке погледе, али и припремљеност и помиреност са неминовним одласком. Тако је ова песма контраст чињеници коначног расстанка са вољеном пријатељицом, који је Десанки Максимовић тако тешко пао.

⁵ Детаљније о овој песми: Вранеш 2019: 155.

Машинопис ове песме чува се у Задужбини „Десанка Максимовић“ у корпусу необјављених песама, под сигнатуром ЗДМ-ПН-52.

ИСИДОРА

Огледало твоје нарави и ума
били су и твој врт и твоја соба,
знало ти се место и кључу од подрума
и књизи свакој и у свако доба.

Знала си пределе и језике стране,
о уметности света имала слику,
и столњаке имала увек уштирконе,
сложене као чињенице у уџбенику.

Знала си на којој се налази страни
многи чувен стих, мисао, формула ниска,
и без прашине ти били књига ормани,
и блистала ти се посуђа кухињска.

За себе и друге, за противника и брата,
тражила си високу меру, судове реске,
кроз твоје куће и твоје душе врата
почаст било је ући
као у лексиконе светске.

Теби је човек живота тајну драму
смео у руке, у душу да сруши,
као пастир што само земљи у јаму
поверава да цар има козје уши.

Ти, као људи који дочекују зору будни,
будна си дочекала ближење помрчине,
и наредила како да ти у дан судњи
у дому и на гробу пријатељи чине.

Литература

Вранеш, Бранко. „Витезови и витешкиње Десанке Максимовић“. *Песнички завичај Десанке Максимовић*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић, Зорана Опачић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Задужбина „Десанка Максимовић“ – Дучићеве вечери поезије, 2019. 131–162.

Vučetić, Radina. *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*. Beograd: Službeni glasnik, 2018.

- Голубовић, Видосава. „Руски мислиоци и Европа“. *Нова Европа 1920–1941*, зборник радова. Ур. Марко Недић, Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 229–239.
- Ђорђевић, Бојан. *Племенића мисија или мука жива: српски књижевници као професори*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2018.
- Јовановић, Драгољуб. *Медаљони I*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Лазаревић, Бранко. *Дневник једнога никога: први део (1942–1946)*. Београд: Завод за уџбенике, 2007а.
- Лазаревић, Бранко. *Дневник једнога никога: други део (1947)*. Београд: Завод за уџбенике, 2007б.
- Максимовић, Десанка. *Међаши сећања*. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1983.
- Максимовић Десанка. *Целокућина дела, том 5*. Електронско издање: Додатак. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Службени гласник – Завод за уџбенике, 2012.
- Петровић, Предраг. „О поезији и памћењу“. *Књижевност и језик*, 66, 1, 2019. 47–56.
- Шеатовић, Светлана; Ђорђевић, Бојан (прир.). *Писма радосћи и бола: писма Десанке Максимовић руским преводиоцима Иди Радвољиној и Оли Кушасовој 1957–1993*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2025.

Bojan Đorđević

Two unknown Poems by Desanka Maksimović

Summary

In The Desanka Maksimović Endowment, in the legacy of the poetess, 192 unpublished and hitherto unknown poems are preserved including those dedicated to friends, both living and deceased, in which she evokes memories of them and events from their shared past. The paper presents a poem dedicated to parting with Ida Radvoljina, who was exiled with her children from Yugoslavia in 1950, as the wife of the late revolutionary accused of espionage in favor of the USSR. There is also a poem written not long after Isidora Sekulić's death, in which Desanka Maksimović poetically outlines the multi-layered character of her older friend and co-worker.

Key words: Desanka Maksimović, Ida Radvoljina, Isidora Sekulić, poetic legacy, politics

Примљено: 10. 12. 2025.

Прихваћено: 25. 4. 2026.

Оцене, прикази, белешке

Александар ПЕЈЧИЋ

sasa.pejic@yahoo.com

ОД УЗОРНОГ ПРИРЕЂИВАЧА
ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА

Институт за књижевност и
уметност, Београд

(Радмило Маројевић. *Вијенца јорскоја издања и коментари*.
Никшић: Институт за српску културу, 2025, 203 стр.)

После вишедеценијског помног проучавања књижевних дела Петра II Петровића Његоша, нарочито *Горској вијенца*, те изучавања приређивачких аспеката свих релевантних научних издања овог централног Његошевог дела (критичка, научнопопуларна, али и популарна), и то с великом пажњом усмереном на генезу коментара и читања/лекције рукописа и протографа, проф. др Радмило Маројевић, уважени његошолог и текстолог, заокружио је за српску текстологију, и културу у целини, драгоцену посао објављивањем монографске студије, историјско-текстолошког прегледа *Вијенца јорскоја издања и коментари*.

Монографска студија настала је обједињавањем раније публикованих радова, изложених на научним скуповима, затим радова писаних за потребе тематских зборника, критичког издања, и од радова настајалих као полемички одговори. Овом приликом Маројевић је све текстове прегледао, допунио, уобличио, о чему нас извештава у предговору („Вијенац горски: Од рукописа до научног издања, од коментара до антикоментара“). Од велике важности је и уводно обавештење о томе како је дошло до инверзије чланова наслова драмског спева, па подсећа да је краљ Александар Карађорђевић у Љубљани 1931. године објавио сачувани аутограф – који је Његош својом руком насловио *Вијенац јорски*.

Монографија је подељена на четири целине, а заснована на два тематска тежишта: 1. „Издања и тумачења 'Горског вијенца' (1847–2022)“, 2. „Горскога вијенца антикоментари“, 3. „Извори и литература“ и 4. „Библиографија“.

За српску науку, рачунајући ту и текстологију, од већег је значаја прва тема јер се бави историјом приређивања и коментарисања *Горској вијенца* (овом приликом свесно остављам по страни нимало

једноставно питање жанра). Друга тема је у основи полемика, а полемички писани научни текстови, колико год се трудила и једна и друга страна, не могу проћи без личног тона, чиме се заправо мало сенче научне чињенице. У овом случају полемисање са Александром Младеновићем било је изнуђено пре свега научним (текстолошким, приређивачким разлозима), и с Маројевићеве стране ваљано је поткрепљено чињеницама.

У оквиру прве теме и њеног посебног увода („Полазиште“), Маројевић педантно, прецизно али не и преопширно разматра начине приређивања својих претходника, и то у шест засебних хронолошких кругова. Он у обзир узима само прва издања, при чему у анализу укључује и раније и касније радове приређивача.

У првом, деветнаестовековном кругу налазе се као приређивачи Милорад Медаковић, Стефан Митров Љубиша, издање браће Јовановић (а приређивач је, по свој прилици, Ђорђе Поповић Даничар) и наравно Милан Решетар. Други круг („XX вијек, пред рат и у рату“) посвећен је приређивачком раду Данила Вушовића, последњем, десетом издању М. Решетара, затим Божидача Ковачевића и Трифуна Ђукића. Трећи круг („јубиларна издања 1847–1947“) окупља издања Ђузе Радовића, Салка Нанезића, Антуна Барца и Вука Павићевића. Четврти круг („трећа четврт XX вијека“) прати заједничко издање Радослава Бошковића и Вида Латковића, затим издања Ристе Ј. Драгићевића, Владимира Поповића и Николе Банашевића. Пети круг („четврта четврт XX вијека“), најпре се усмерава на необична издања без основног текста, тј. на коментаре Михаила Стевановића па Слободана Томовића, а иза њих на приређивачке и коментаторске послове, тј. резултате таквог рада из пера Крста Милошевића и Димитрија Калезића, а на крају и педантним претресањем издања Александра Младеновића. У шестом кругу („у новом вијеку“) намеће му се незахвалан задатак да се на неки начин, бар узгредно, одреди и према властитом приређивачком послу, а затим опсежније пише о приређивању Мира Вуксановића, те потом износи концепт својих завршених а још нештампаних томова (акценатско издање, издање сачуваног аутографа, речник, монографска студија о *Горском вијеницу* и др.).

У другој, по обиму мањој целини, Маројевић је објединио критику издања Александра Младеновића, те полемичких одговора на његов текст, као и важан „*Post scriptum*“, где се осврће и на деловање академика Бранислава Остојића а у контексту његовог пројекта тзв. црногорског језика (прилаже и факсимил тога Остојићевог пројекта).

Маројевић у уводу прве теме („Полазиште“) упозорава читаоце да је у монографској студији реч о селективној историји издавања *Горској вијеница*, „а селекција је заснована на доприносу појединих

издања, приређивача и коментатора утврђивању критичког текста спјева и тумачењу његове лексике, граматике и културолошких јединица“ (стр. 9).

Структура потпоглавља, тј. сваког разматраног издања углавном је стабилна, па се анализира: текстолошки аспект издања, штампарске грешке (ту се с подједнаком пажњом, не увек оправдано, разматрају штампарске, коректорске и приређивачке грешке, и њима сродни лексички и ортографски пропусти), затим рефлексе јата и тумачење стихова, тј. коментари, а у анализу издања Николе Банашевића укључује, нпр., и коментаре о версологији, јер се Банашевић исцрпније бавио структуром Његошева десетерца.

Приликом анализе и вредновања едиционе праксе издавања *Горској вијенца* Маројевић предочава разлике које се не смеју губити из вида у пословима приређивања и коментарисања текста, јер је ту реч о два научним дисциплинама. Наиме, приређивање основног текста за критичко/научно, а у посебним случајевима и за научно-популарно издање захтева једну врсту научне спреме, усмерене на строго текстолошки рад (атрибуција, читање нејасних места, реконструкција, конјектуре, транскрипција, варијантност, успостављање основног текста и др.), а други је посао коментарисање, јер се коментар шири и на образлагање текстолошко-приређивачког рада, и на објашњење „тамних места“ књижевног текста, нејасноћа у вези са језичким питањима и питањима ортографије (стари и нови правопис). Коментарисање се темељи на знањима из лингвистике и њеним дисциплинама (фонологија, морфологија, синтакса, семантика, акцентологија, ономастика, фразеологија, стилистика), те културологије, књижевне историје, поетике, тј. свих релевантних научних области – да би се једно дело у потпуности прецизно и научно поткрепљено ваљано протумачило, те приближило савременом читаоцу. С овим у вези Маројевић опомиње да се мора водити рачуна и о разлици „између његошолога који је и текстолог и онога који то није“ (76).

Маројевић доказује да многа погрешна места читања, забуне (фонетско-морфолошке грешке, ономастичке грешке, премештање прозног дела текста/дидаскалија и др.) долазе од првог издања које је редиговао Милорад Медаковић, а које Његош није детаљно прегледао, бар није у свим фазама припреме за штампу, па је тако и једно од нерешених питања оно везано за наслов (неинверзивни распоред придева и именице). Умножавању забуна, посебно у рефлексима јата, али и у тумачењу неких места, допринео је, са своје стране, С. М. Љубиша, који је дело штампао на (ипак хрватској) латиници.

Код многих приређивача аутор запажа озбиљну грешку у писању везника *јер*, уместо архаичног облика који је употребљавао Његош – *јере*. Чести су примери изостављања сонанта у овим вез-

ницима, као и изостављања завршног сугласника у облику *јошӣ*. У истом реду по учесталости пропуста и несавесног (самовољног), а заправо недопустивог редакторског/приређивачког мењања Његошевог текста иде и писање облика заменице *шӣа* уместо *шӣо* (*Ш̄ӣо би било одучӣи ӣрске*). Међу типске грешке убраја се и брисање завршног сугласника *х* у генитиву множине (*ілаварах*), недоследно и неуједначено коришћење прозодијских знакова и сл. Решетар, као први прави текстолог Његошевих дела, тек у последњем издању доследно је применио једносложни и двосложни рефлекс дугог јага, али ни тада, подробно излаже Маројевић, није успео да разреши непрецизност старе славеносрпске ортографије (36, 39).

Маројевић педатно прати како се преносе (штампарске, редакторске, приређивачке) грешке из једног у друго, наредно издање, у зависности од тога од ког издања приређивач полази, и да ли се и у којој мери служи Његошевим нецеловито сачуваним аутографом. Он примећује бројне следбенике Решетара, попут Ђузе Радовића, Нанезића или Бараца, и његов утицај на рашчитавање рефлекса јага. Посебан углед стекао је и Вушовић, на чије су се издање, као на протограф, ослањали други (Нанезић). Маројевић указује и на озбиљна приређивачка исклизнућа: многи су посезали и за тиме да поправљају језик Његошевог дела, а неки чак не доносе песникове напомене (нпр. Бараци). Иако је Драгићевић у суштини редиговао Решетаров приређен текст, Маројевић хвали његово издање (1959) јер је Драгићевић исправио највећи број штампарских грешака, али је унео и неке измене које, по Маројевићевом суду, није требало (уметање копуле *је* у прозни текст испред стиха 1235).

Кад расправља о приређивачком поступку Трифуна Ђукића, Маројевић признаје да је понекад „тешко разликовати штампарске грешке и (неоправдане) редакторске измене“ (50). Он примећује да су у Ђукићевом издању, на које се касније ослонио В. Латковић, честе грешке које мењају аутентични Његошев облик, и то посебно кад се дијалектизам замењује књижевним обликом (*десет̄ӣња* → *десетина*, *у брдо* → *у брду* и сл.). С друге стране, Маројевић хвали Ђукића као коментатора, тумача стихова, хвали његов истанчан слух за значење стихова, за њихове културноисторијске позадине, те наводи еклатантан пример правилног тумачења 2424. стиха (*Часне ѿостіе за ѿса исѿостіио*), као страшне клетве да се несрећник, преступник причести псећом крвљу (54) или нпр. 527. стиха (*То је срећа гала, ал' несрећа*), јер је Ђукић први који је доказао да *везник ал'* има значење *али* и (55).

Када налази за потребно, аутор даје и важне биографске податке о приређивачу, уз библиографска обавештења о приређивачком раду, издањима (нпр. о Данилу Вушовићу, Ђузи Радовићу, Салку Нанезићу, Николи Банашевићу и др.).

Маројевић у презентацији појединих коментаторских места, приређивачких поступака, понекад суптилно улази у полемику са приређивачима, а претежније научно неутрално, критички расправља о решењима претходника кад наводи и своја решења, те не скрива да се на нека ослонио, да су му нека била подстицајна, не устручава се ни да похвали, попут Нанезићевог тумачења идејне основе Његошевог дела, али такође и допуњује Нанезићева тумачења, тј. појашњава семантички сложенија места, попут стихова 631–635, када теолошки тумачи значење употребљене именице *крст* у стиху: *Луна и крст, два стирашна симбола*. Према њему, вредна пажње су културолошка и философско-богословска тумачења Слободана Томовића, Димитрија Калезића, као и лингвистичка, мада не увек и прецизна тумачења Михаила Стевановића.

Маројевић скреће пажњу на заједничко издање В. Латковића и Р. Бошковића из 1952. године, као једно од најважнијих и најбољих, а које полази од Ђукићевог приређивачког рада. Класификујући га као научнопопуларно које се приближава критичком, тврди да је оно брижљиво урађено, те да су грешке у њему ређе. Латковићево издање из 1967. класификује као научнопопуларно, и ту озбиљније замера изради коментара јер Латковић не даје различита тумачења него претежно она која су несумњиво неспорна, с тим што Маројевић примећује да је велики проблем када Влатковић упућује на неко погрешно тумачење „тамног мјеста“ неког претходника, а не даје супротно тумачење, оно које би било исправније и у тексту утемељење (88–89).

Кад расправља о (критичком) издању Владимира Поповића, Маројевић полемише и са хрватским научником Јосипом Силићем, који је покушао да оспори приређивачки рад Маројевића а у корист Поповића. Он подсећа читаоце да је тај Силић аутор „окупационог правописа“, тј. правописа тзв. црногорског језика, и да је и овом приликом показао своје непознавање српског језика, али и текстологије, те културолошке особености света Његошевог дела, као и саме поетике *Горској вијенца*.

Полемички тон, али у оквирима академског приступа и пре свега утемељен на научним чињеницама, пробија и у анализи приређивачког рада Н. Банашевића, посебно у разматрању версолошког аспекта дела. Маројевић прво наводи одређену Банашевићеву тезу, а потом аналитички оспорава све њене чиниоце, уз обиље својих аргумената. Поред осталог, реч је и о томе да Банашевић није ваљано разумео статус цезуре, случајеве њеног опкорачења код Његоша, те о погрешном семантизовању речце *да*, чије је значење заправо *ма*, у стиху: *Да, кад главу раздробииш њијелу* (101).

Велику пажњу у овом историјско-текстолошком прегледу поклања издању Александра Младеновића, с којим је више пута поле-

мисао. Маројевић је ту бескомпромисан. Он узима Младеновићево критичко издање (1997) као показну вежбу како не треба приређивати ни критичко ни научнопопуларно издање. Приговара неадекватној прозодији, преузетој недоследно и то погрешно од Латковића и Бошковића. Младеновић се, доказује даље Маројевић, враћа на раније уклоњене штампарске грешке (заправо приређивачке грешке, тј. понавља оне пропусте и омашке од Решетара па до јубиларних издања из 1947) и сл. Касније је, опет документује Маројевић, Младеновић усвојио многе примедбе свога критичара, али у новом издању (2005) није навео да поправке, као и ваљана тумачења стихова потичу заправо од Маројевића. Уједно он упућује да се Младеновићев рад сагледа и у контексту политике (том приликом подсећа на свој термин који је увео у научни дискурс – *йолийолинџисџика*), његовог идејног усмерења, нарочито у покушају стварања црногорског језика.

У последњем кругу Маројевић повољно сагледава приређивачки рад М. Вуксановића и истиче да је реч о једном од најбрижљивије припремљених издања, а том приликом не либи се да укаже и на своју мању грешку у издању из 2005.

У завршном делу ове највеће тематске целине Маројевић очекивано објашњава свој текстолошки приступ, образлаже приређивачка решења основног издања *Горској вијенца* (обележавање генитива плурала, обележавање рефлекса јата, сажимање вокала и др.). На самом завршетку предочава ранији план да се уз основни текст, текстологију *Горској вијенца*, објави и рукописна редакција сачуваног аутографа, речник и драгоцено акценатско (у рукопису завршено) издање, као и монографска студија о Његошевом десетерцу.

Обимом знатно мања јесте друга тема, по Маројевићевим речима: антикоментари А. Младеновића. Он ту без увијања показује све омашке, пропусте и тврдоглава опстајања овог приређивача, уз многа своја текстолошка решења и изнете коментаре „тамних места“. У последњем потпоглављу „*Post scriptum*“ Маројевић заобилази да реплицира академику Остојићу на (невероватну) примедбу да се не може „говорити о критичком издању које ради само један истраживач“. Јасно је да Маројевић није хтео да академику држи курс из текстологије нити да му разјашњава начин приређивања критичких издања, нити ко се њима може бавити. Друга Остојићева замерка је да Маројевићево издање није критичко и због тога што нема рецензента – што јесте формални проблем, али само формални! (Именовани рецензенти нису гаранција квалитета издања и не могу га научно „унапредити“, али ни обезвредити, него је за квалитет издања одговоран искључиво приређивач! Младеновићево издање има рецензенте, има редакциони одбор, па опет није добро урађено.) Ту је дакле реч о незнању и злонамерности, које је тако често у српској науци – не зна се шта је критичко издање, какве истраживачке про-

цесе укључује (и какве резултате доноси), да оно успоставља ваљани основни текст веран (последњој) ауторовој вољи – али се зато узима слобода да се суди о таквим издањима, чак и да се приређивачу Р. Маројевићу одриче основни научни резултат.

На крају, може се успутно указати на једну техничку омашку, превид уредника издања монографије. Није јасно због чега се разликује наслов на корици монографије (*О издањима и коментаријима Горскоја вијенца*) од наслова на насловном листу књижног блока, што је и једино релевантно за каталогизацију (и како је уосталом и заведено у библиотечке фондове – *Вијенца јорскоја издања и коментаријари*). То је требало објаснити у уводу издања.

Гледано у целини, монографска студија проф. др Радмила Маројевића изузетан је допринос његошологији, српској текстологији, посебно историји издавања. Српској науци недостају оваква текстолошко-историјска истраживања која би се, научно утемељено, исцрпно бавила едицијом праксом опуса српских класика, а проф. др Маројевић је и на том пољу дао изузетан научни прилог. Нема сумње да ће монографија *Вијенца јорскоја издања и коментаријари* бити незаобилазна како у наредним проучавањима *Горској вијенца*, Његошеве поетике, тако и у текстолошким пословима, и то и оним који се тичу припремних и оним који се тичу завршних радњи критичког/научног приређивања дела неког писца.

Јелена МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

„ПРЕКРСТИ СЕ И ПРИЗОВИ ВУКА“
ЈЕР „МОЖЕ СЕ И НЕМОГУЋЕ“

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

(Милош Јевтић. *Досићићи немојуће: разговори са Јованом Делићем*. Нови Сад: Архив Војводине, 2025, 246 стр.)

Јован Делић. *Гојко Ђојо – црни Арјонауи српској њесништва (о њоезији и њоеици Гојка Ђоја)*. Београд – Подгорица – Требиње: Штампар Макарије – Ободско слово – Херцеговина издаваштво, 2025, 340 стр.)

Академик Јован Делић објавио је 2025. године књигу разговора са Милошем Јевтићем и монографију о Гојку Ђоју, у 2024. књигу *Ходочашћа уз Усјравну земљу* о Васку Попи, а 2023. изашла је *Сажетња њоеицика сажимања*, као и друго издање драгоцене монографије о Милутину Бојићу. Последњих година, дакле, долази до великих синтеза илити сабирања вишедеценијског рада на разбојима српске поезије и прозе 20. и 21. века, којима академик Делић настоји да поетички „премрежи“ важно раздобље српске књижевности и културе. О томе је говорио Јевтићу, и то врло подробно:

Па како премрежити вијек? Много монографских радова о поетикама српских пјесника је урађено „на пола“. То прво треба уобличити у књиге. [...] Човек може страховито пуно. А тек Господ! Била би то својеврсна историјска поетика српског пјесништва. [...] Шта је то – једно стољеће: мачји скок. Буди, бре, мачка, пума... Прескочи то! Буди косац – раскоси кроз стољеће!

Идући за овом визијом, „јак на очима“ и руковођен лозинком „нека буде што бити не може“, отпочео је њену поступну и систематичну реализацију. Разговори са Јевтићем били би својеврстан манифест или пролегомена „историјске поетике српског пјесништва“, али и шире – књижевности. На почетку књиге *Досићићи немојуће* аутор се позива на Сретена Марића:

[С]рпски Сократ не мора увијек бити у праву, за разлику од Платоновог. Зато је Сретен Марић у разговору видио почетке есеја. Уосталом, есеј се развио из дијалога, рецимо Платонових.

Отуда се у овој књизи као *йризми* утискују његове бројне објављене, али и књиге у настајању, посебно монографија о Гојку Ђогу, која је, будући објављена исте 2025. године, њена *близнакиња*. Осим што је песничка књига *Кукуџа* Гојка Ђога, инспирисана управо отровом којим се Сократ убио, добила повлашћено место у монографији, јер слуги поетички и тематски заокрет након његове прве стваралачке фазе, може се констатовати да есеји академика Делића настају на изворима и темељима разговора. Он нас отуда води *йројланцима* својих есеја, исповедајући свој животни, образовни и професионални пут који је био колико *брговийи*, толико и јасан и бистар попут планинског потока.

Основну школу похађао је у бројним пивским селима, гимназију у Никшићу, студије у Београду, а радио је на Филозофском факултету у Новом Саду, Универзитету „Георг Аугуст“ у Гетингену и на Филолошком факултету у Београду, с тим да је предавао и на Филозофском факултету у Петрињи, на Палама, у Крагујевцу, Никшићу и Бањој Луци.

Делић, попут Толстојевог Љевина, у раду види смисао („Ради и пјевај, нема друге“): брзо је завршио студије, написао бројне запажене монографије и пре формално објављене докторске дисертације, али је и поделио судбину свог народа у најтежим тренуцима, као што је опредељење да се у ратним годинама, почетком деведесетих, врати у Србију, и да предаје свуда где је то неопходно.

Он је, дакле, један од тихих јунака српске културе и науке о књижевности, јер је његов фокус увек на другоме, и реткој спремности на жртву. То се, поред осталог, види и у одабиру фотографија за књигу *Досијићи немојуће*, јер се на њима налазе преци и потомци, сцене са косидби, ствараоци које је наградио, људи са којима је сарађивао, стављајући акценат управо на породичне и професионалне разговоре, тј. на вишеструку припадност колективу. Затим, задивљује податак да је академик Делић објавио једну песму и једну причу, и то не својом вољом, а да је читавог живота био тумач књижевности, одредивши се да јој служи, разуме је и пренесе даљим генерацијама, поистовећујући се нехотице са улогом свештеника. Признаје духовито: „Моја сабрана дјела су: једна прича и једна пјесма. Толико је објављено. Причу ’Бијели глас’ ми је послао у *Лешојис* неко од мојих колега, студентата“, а примио је Александар Тишма, и узалудно га наговарао да настави са књижевним радом. Индикативно је, да напоменемо на овом месту, што се већини људи са којима је радио, сарађивао, који су му макар минимално помогли или били достојни саговорници, академик Делић одужио по традиционалном обичају *дар – уздарје*, било текстом, зборником радова или монографијом. Пример недавно објављеног зборника о Александру Тишми, који је публиковала Матица српска 2025. године, то дакако потврђује.

Чудесна је прича о рођењу Јована Делића – унеколико подсећа на митове о рођењу јунака у архајским културама, а, ваља запазити и истаћи, он јесте баштиник митског и архетипског, и зато је кадар за интегрално сагледавање и тумачење српске књижевности. Поред осталог, чувар је сећања на један свет, попут хазарског, који је нестао непрестаним миграцијама, модернизацијом и технолозимањем. Као новорођенче једва је успео да преживи захваљујући Господу и Богородици, али га је отац провукао и кроз вучје чељусти, тако да је снагом вере и обичаја предодређен да премошћава јаруге српске књижевности, које јој је историја непрестано и немилице копала. Као Парис, Едип, али и Милош Војиновић, рано је стекао пастирско искуство, с тим што га је, за разлику од митских и епских јунака, поделио са дједом Танасијем – дакле, био је дубоко повезан са својим наслеђем и пореклом, што је, испоставиће се, предуслов да му судбина не буде трагична, већ да се избори не за своју, већ за славу српске књижевности, тј. за начин на који српски народ уопште може да постоји достојанствено у будућности.

Дјед Танасије био је велики учитељ, а његово умеће видања од уједа змија, колико и расадник бројних поенти и животних девиза (на пример: „Немој, сине, да сједаш на столицу коју не можеш гузицом покрити“), нешто је што ће обликовати колико карактер, толико и сâм таленат младог Јована Делића. Стиче се, наиме, утисак да књига о Гојку Ђогу не би могла бити написана без предзнања које је пренео дјед Танасије, а тиче се начина суочавања са злом, умећа „бечкања“, прелетања огромног клупка змија када је лети косио бос, што заправо значи да је стекао вештине у остваривању *немоућеи*. У *Вуненим временима* стога је могућно видети *време змија*, а у *Клуйку* управо клупко гуја. Академик Делић познаје народне називе, локализме, дијалектизме и архаизме који су пресудни за тумачење, а по познавању змија и вукова чини се митским јунаком који зна тајне немуштог језика и у вези је са снагама тотема.

Отуда веома убедљиво пише о песми „Дворог“, која упућује на рачваст језик, или змијски, и отрован, као „дугорочни пјесников програмски став, карактеристичан нарочито за други дио његовога стваралаштва, од *Вунених времена*“. Вука је именовао Ђоговим двојником:

[А]социра се на митско значење вука као на старо српско божанство, али његова опрезна влажна њушка дио је херцеговачког пејзажа.

Такође, у датом кључу може се размотрити и препознавање стваралачких фаза, поетичких заокрета, али и интегралних мотива у целокупном стваралаштву Гојка Ђога. У поглављу о културном патриотизму наводи се:

[Пјесник је] свјестан опасности свога говора и зна да је игра ријечима неизвјесна, а може бити погубна, равна игри са змијама. Али је његова судбина да не ћути.

„Игра са змијама“ као да постаје слика целокупне Ђогове поезије, тако што би прву фазу „тајнописа“ и неосимболизма (*Туїа йинї-вина, Модрица*) заменила *Кукуїа* („развезивање језика“), а заокрет и потрес били *Вунена времена, Црно руно* и *Клуйко*, не би ли се „спој метафизичког и завичајног“ врхунио књигом *Пуїи за Хум*. Мотив има обједињујућу улогу и прати развојну и поетичку линију певања Гојка Ђога, што је академику Делићу био циљ да оствари. Језик је најпре био херметичнији, дакле завезан, а змије испреплетене, затим се развезао али, самим тим, ослободио се отров, који је и убојит и лековит, не би ли, у складу с виђењем змије као прапретка и хтонског бића, симболички постао језик којим се говори с мртвима:

Хум, наима, значи и брежуљак, али и хумку, їроб, па је захумље простор са оне сїрране їроба.

Јован Делић прецизно је и јасно протумачио флору и фауну, Ђогов имагинативни свет који врло добро разуме, и механизме како се тај свет огледа у стварности, али задржава снагу универзалног. Међутим, примећује се да му је до ове књиге о „црном Аргонауту српског пјесништва“ посебно стало, јер се можда унеколико и његов живот и схватање књижевности огледа у песнику и његовом опусу. Тумачење Ђогове поезије Делићев је разговор са завичајем, земљом по којој је ходао бос као Антеј, мртвим прецима које никада није упознао, али и члановима породице. *Црни Арїонауїї* омогућио му је да чује *бијели їлас* брата из те једине, готово заветне приче која је објављена у мартовском броју *Лейїойиса Маїїице срїске* за 1972. годину. У њој је име и презиме Јован Делић прекодирало у Луди Матеј. Турска реч *deli* има значење лудо храброг човека (делије), а Јован и Матеј су јеванђелисти. У *бијелом їласу* умрлог брата препознајемо његовог старијег брата Луку, који је преминуо као новорођенче, а о чему говори у књизи *Досїиїћи немоїуће*:

Мајка је снивала да ће родити сина, да ће бити крупан и да ће га тешко одржати у животу. Брат се родио у туђој кући, без лекара и бабице, био тежак преко пет килограма, и врло брзо умро. Доктора није било ни на дан хода.

У тој јединој причи коју је објавио, Матеј разговара са мртвим братом који га позива на свадбу, а невеста му је змија која му се свила око срца. Могућно је да је управо змија биће које омогућава комуникацију између браће, и светова, или да се, штавише, чека братовљева иницијација у змаја – будући да му је на срцу гуја као потенцијално змајевитом Муси Кесецији. Овакав вид немужте комуникације карактеристичан је за поезију, а Ђогов пример такође је један од начина остваривања немогућег: да се кроз поезију чују гласови мртвих, који, као и код Ивана В. Лалића, „нису мртви гласови“. (Узгред, мајка академика Делића звала се Влајка, а Лалићев отац Влајко, што су поделили један с другим у разговору пред Лалићеву смрт.) Да

поентирамо: *црни Арјонауџи* постао је резонатор *бијелој џласа* и успоставио вертикалу Делићевог система вредности, који обједињује дух колектива.

Књига *Досџиџи немоџуће* драгоценa је због бројних анегдота, прича, хронолошки распоређених епизода из живота академика Делића, не само митског рођења и одрастања, већ посебно из времена студирања, професорског рада, писања књига. У том смислу може се именовати и својеврсним билдунгс романом, али и професорским или универзитетским романом као жанром. Оваквих је романа, иначе, у српској књижевности релативно мало, па би и на тај начин *Досџиџи немоџуће* био достојан допринос. Природа разговора, развезан језик, „стварносна проза“ прожета ониричком фантастиком, хумором, иронијом, али и духовном сабраношћу оставља утисак да смо пред књигом која није без литерарне вредности. Александар Тишма, јасно је, био је у праву када је у Делићу видео писца.

Гојко Ђојо – црни Арјонауџи српској џјеснишџива испуњава захтев да се у поетичком смислу осветли целокупно досадашње песничко стваралаштво, понуде убедљиви интерпретативни примери и пружи могућност да се његов опус даље тумачи. Компаратистички потенцијал је велики, а кључне су релације према Његошу, Дучићу, Црњанском, Настасијевићу, Растку Петровићу, Васку Попи, Новици Тадићу, Рајку Петрову Ногу, Милосаву Тешићу. Шепави и тужни пингвин, као песников иронични двојник, детаљно је упоређен са Бодлеровим албатросом, али је скренута пажња да је мотив пингвина у српску поезију увео Раде Драинац. Не треба изгубити из вида да је академик Делић завршио студије светске књижевности, па је смештање поезије Гојка Ђога у поредбене релације са „пјесницима прогнаницима“, Јосифом Бродским и Осипом Манделштамом, било логично, захтевно, али, дакако, неопходно. Његова теоријска брушеност ненаметљива је, али запажа се да је пресудна у анализи стила и значењских финеса. Тако је упадљиво да је Ђогова повлашћена фигура метонимија, али и да поезију тумачи њим самим, доживљавајући је као дубоко личну. Он за њу каже да је потресна и лепа, и додаје: „Зависи шта ви осјећате и доживљавате као лијепо. Потресним, свакако.“ Лепо би можда управо стало у могућност да се у *црном* сагледа вредност *злајној руна* када се Ђогов глас осмотри као јединствени глас српског песничтва, а да се у *црној* поезији зачује *бијели џлас* и ипак достигне немогуће – опише и обухвати свет српске поезије у свим својим разликама и поетичком обиљу.

Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ

jelena.panic@uf.bg.ac.rs

ОДРАЗ У ОГЛЕДАЛУ

Факултет за образовање
учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

(Ива Тешић. *Сличности, разлике, искључивости. Хрватско-српске међукњижевне релације*. Загреб: Меандармедиа, 2024, 265 стр.)

Деценију након првенца *Идентичности, рай, егзистенција* (Београд: Граматик, 2014), објављена је друга књига Иве Тешић *Сличности, разлике, искључивости* са поднасловом *Хрватско-српске међукњижевне релације*. Ако је и било какве дилеме након прве студије о правцу развоја младе научнице, после дисертације (*Модернизам Јосипа Кулунџића: есејистичко и њрозно стваралаштво*), а потом и најновије студије, сасвим је јасно да је Ива Тешић одабрала пут компаратистичких студија. Своју пажњу од првих радова усмерава ка српско-хрватским књижевним релацијама, што је препознато не само у овдашњој средини него и у хрватској, с обзиром на то да је књига објављена у Загребу, а рукопис су рецензирали универзитетски професори из Хрватске и Србије (проф. др Бојана Стојановић Пантовић, проф. др Звонко Ковач и проф. др Драган Бошковић).

Питања српско-хрватских међукњижевних релација у бурном 20. веку тешко да могу бити изузета од напетих међукултурних односа, и отуда се мера јавља као предуслов научног проучавања. Наравно, с накнадном памети не можемо а да се не запитамо шта би било са српско-хрватским књижевним релацијама да Југославија уопште није ни настала 1918. године, а још изазовније је промишљање како би културни простор изгледао да се никада није распала. Овакве спекулације суспендоване су у студији *Сличности, разлике, искључивости* с обзиром на то да се ауторка окреће првенствено књижевноисторијским истраживањима. Отуда се књига може читати и као књижевноисторијски прилог српско-хрватским књижевним везама, које се каткада дотичу и релација из других сфера.

После књиге Михајла Пантића *Модернистичко њриповедање: српска и хрватска њриповејка / новела 1918–1930*. (Београд 1999) и више студија Тихомира Брајовића, интересовање за изучавање традицијске линије српско-хрватских књижевних веза у 20. веку сада се обнавља књигом Иве Тешић, будући да се у свим текстовима као

предмет изучавања бирају баш релације између две, рекло би се, довољно сличне и довољно различите књижевности.

Бављење искључиво књижевним текстом некада бива у другом плану како би се осветлиле и релације између важних књижевних фигура. У томе контексту треба читати, готово као неки напети психолошки роман, и текст који отвара студију „Ах, да нисам Матош, хтео бих бити др. Скерлић!” Матош vs. Скерлић“. Ван оквира приче о односу Матоша и Скерлића, ваља уочити и различит вредносни критеријум при оцени модерних дела попут поезије Владислава Петковића Диса или збирке *Сайушници* Исидоре Секулић, при чему се аршини којима Скерлић оспорава ова остварења разликују од оних којима их Матош афирмише. Посредно, овај текст сведочи и о психологији уметника, писца, с обзиром на то да као покретач радње или наративни окидач за Матошев однос према Скерлићу представља Скерлићево одбијање Матошевог текста о Морису Баресу у *Лейојису Матишице српске*. Скерлићево ћутање на Матошове критичке опаске јесте и својеврстан однос који истакнута фигура српске културе заузима према Антуну Густаву Матошу – коме није био стран полемичан дух у критичарском раду. Да је којим случајем Скерлић одлучио да Матошу пружи одговор, можда бисмо имали полемику попут оне Марка Цара и Милоша Црњанског, када се Цар нашао у улози рецензента путописа *Љубав у Тоскани*. Баш као и Скерлић, и Цар је одбио Црњансков путопис с обзиром на то да овим остварењем Милош Црњански мења жанровске основе путописне књижевности и доноси не само *мало нове њесме*, као што је то учинио у стиховима, него и словенофилство које ће у његовом опусу бити постојано и трајно.

Тину Ујевићу посвећена су два текста, баш као и Јосипу Кулунџићу. То само сведочи у којој мери је ауторка посвећена истраживању књижевних веза, као и да појаве и писце промишља не само по једној опробаној схеми. Тин Ујевић је, као и Матош, аутор који је у једном периоду живота био везан за Београд. Расветљавању његове помало контроверзне личности ауторка се посветила у тексту „Аутобиографски мозаик Тина Ујевића“, истичући као његове стожерне тачке нарцисоидност и непрекидно поигравање сопственим идентитетом. Бавећи се *Аутобиографским сјисима* Тина Ујевића и *ејшичком* у односу на фактографску аутобиографију, Ива Тешић је становишта да је „Ујевићево одбијање да дефинише себе неразлучиво [...] од специфичног поимања живота и властитости“. Неуклопивост, „отпаднички стил“, необичност и неприлагођеност, симбол отпора грађанском, трзавице са Љубомиром Мицићем..., одликују београдску фазу Тина Ујевића, па га, можда баш због свега тога, ни Станислав Винавер није могао, а вероватно није ни желео мимоићи у својим текстовима. Винавер је кључна фигура наше међуратне књижевности и културног живота не само због својих уметничких дела, већ и због превода, критичких текстова и есејистичких увида који су нам и данас драгоцени. Винавер углавном

пише о преводима и делима Тина Ујевића, а као уредник библиотеке Албатрос, заједно са Тодором Манојловићем, планирао је да објави и Ујевићево дело. Посебно је похвално писао о Ујевићевом преводу Флоберовог *Новембра*, али је уједно и пародирао његов однос према језику, баш као што је то учинио и са његовим стиховима у *Панџолоџији*. Иако су полемички размењивали ставове о модернистима и традиционалистима у периоду док је Ујевић живео у Београду, Винавер је устао у његову одбрану кад је овај протеран из Београда. У тексту „Винаверов Ујевић“ ауторка у први план истиче Винаверову наклоност ка Ујевићевим преводима уопште, а њихов међусобни однос тумачи управо на начин близак Винаверу, тј. Бергсоновим и његовим увидима о интуицији, а познато је у којој мери је учење Анрија Бергсона било инспиративно за српске авангардисте, баш као и његове виталистичке идеје.

У два текста посвећена Јосипу Кулунџићу одјек Бергсоновог учења присутан је у раду који се изравно бави компаратистичким везама *Лунара* и суматраизмом Милоша Црњанског. Роман *Лунар* објављен је у Београду 1921. године, у тек покренутој библиотеци Албатрос. На жалост наше културе, уредници Станислав Винавер и Тодор Манојловић објавили су у тој библиотеци само четири дела: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Бурлеску Господина Перуна Боја Грома* Растка Петровића, Кулунџићев *Лунар* и Винаверов *Громобран свемира*. Отуда не изненађује што је *Лунар* остао по страни, и данас готово заборављен, будући да су дела Црњанског, Петровића и Винавера кључна за развој и разумевање српских авангардних тенденција. Тим поводом и ауторка напомиње како рецепција *Лунара*, по објављивању, није била значајна. Овај роман окреће се мистичном искуству које је последица ужасних страдања у Првом светском рату, као и успостављању неких невидљивих веза, и то га чини блиским суматраизму Милоша Црњанског. Отуда витализам, космизам и идеалистичка утопија добијају програмски карактер у првој фази стваралаштва Црњанског, док, по мишљењу Иве Тешић, код Кулунџића остају као лајтмотив. Можда се баш на овом месту, а поводом авангардних стремљења, ваља подсетити интернационалног карактера авангарде, брисања националних држава и инсистирању на уметничком изразу који би био изван нација. Не треба отићи даље од самих авангардних почетака и дадаистичког покрета, који можда понајбоље и сведочи о авангарди као интернационалном пројекту. Отуда се чини да је баш приликом писања о ауторима блиским авангарди важно и тај аспект уочити, тим пре што се практиковало оснаживање југословенства као нечег што је наднационално. У томе контексту треба читати путописне записе по хрватском приморју Милоша Црњанског – који је пропутовао Јадран и са тог путовања објавио *Наше њлаже на Јадрану* (1927) и *Бока Коџорска* (1928). Намера аутора била је да становништво Југославије упозна са приморским делом земље – будући да га је ангажовала Туристичка

организација Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца да у путописним репортажама популарише ове крајеве. Ова и многе друге активности ишле су у правцу изграђивања једног заједничког југословенског идентитета који се испоставио као једна уједно и веома крхка али и постојана творевина. Црњански је већ опробан као путописац када пише репортаже из Далмације, иза њега је остварење *Писма из Париза* (1921), па отуда пружа и културне и историјске податке, пажњу усмерава ка архитектури, при чему Ива Тешић уочава да су цркве упечатљив и незаобилазан детаљ приликом описивања. Исто тако, Црњански је склон поетским и поетичким елементима, што ауторка исто тако исправно уочава и трага управо за суматраистичким одјецима у овим путописним репортажама, не заборављајући да напомене и ангажованост аутора, очиту у записима посвећеним приморском граду Ријека, који је уједно и град младости Милоша Црњанског, и стварним проблемима које уочава и о њима отворено извештава.

Студију *Сличности, разлике, искључивости* затварају три текста о Владану Десници, која можда понајбоље осликавају српско-хрватске међукњижевне релације. То што се односи између два југословенска народа преламају преко аутора који је Србин и који живи и ствара у Хрватској, те релације открива можда и више него што се то у први мах чини. Оне се јасно уочавају у загребачком и београдском издању *Зимској љејовања*, али и критикама у хрватској јавности о „анационалности и нечовечности“ аутора, и истицању нереалистичности у приповедању.

Владан Десница је уједно и парадигма неукалупљености (која краси и Ујевића), високих уметничких домета и аутономије писца. Када се прати историја уметности и историја књижевности, јасно се види да је борба за уметничку аутономију комплексна и са непредвидивим исходом, а у 20. веку, с упливом различитих идеологија, била је, чини се, још тежа. Идеолошких (не)прилика био је свестан и сам Десница, и отуда се његово одређење као југословенског писца чини битним не због идеје југословенства, него због уверења да бити југословенски писац у његовом случају, и по сопственим речима, значи бити „у исти мах и хрватски и српски“, што значи припадати и хрватском и српском културном простору, а самим тим и књижевном канону (сличан пример је и песник за децу Григор Витез, Србин из Славоније, који је канонизован у хрватској књижевности за децу баш као и у српској). Студије Иве Тешић о Десници додатно су обогаћене писмима упућеним Вељку Петровићу, као и преписком самог Деснице и његове породице са Драганом Јермићем.

Књига *Сличности, разлике, искључивости* је драгоцену сведочанство о прошлим временима и подсећање да непрестано враћање у прошлост помаже у сагледавању садашњости, али и виђењу будућности. Отуда је ова студија и добра мера даљих истраживања српско-хрватских међукњижевних, па и међукултурних релација.

Милица СОФИНКИЋ

milica.sofinkic@ff.uns.ac.rs

СУБЈЕКТИВНО И
ИНТЕРСУБЈЕКТИВНО: КОНЦЕПТИ
ПИСАЊА И ПРОМИШЉАЊА
ПОЕЗИЈЕ

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност

(Бојан Чолак. *Поетички концепти српске поезије друге половине XX века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 263 стр.)

Монографија *Поетички концепти српске поезије друге половине XX века* Бојана Чолака, објављена 2024. године у издању Института за књижевност и уметност, афирмише важност континуираног проучавања српске послератне поезије – оне која је на *прелазу*, створена након великих друштвено-политичких промена. Њена специфичност јесте у напетости између наслеђених модела певања и савремених искустава која су изискивала иновације. Аутор управо у тим укрштањима сагледава доминантне поетичке концепте, али не као затворене системе, већ као динамичне моделе писања и читања који одражавају дух времена – и оног у ком је ова поезија настајала, и овог из ког се тумачи – те обликују начин на који разумемо однос (лирског) субјекта и света. Начелни заокрет од сталних облика, риме и метра ка слободном, једноставном – али не и поједностављеном – изразу, усмерава семантику текста у поље кореспондентно самој стварности. Свакодневица постаје основно референтно упориште речи која већ на денотативном нивоу апострофира актуелни тренутак и преиспитује стабилност значења. Аналитички вешто, Чолак прелази развојну магистралу српске поезије после Другог светског рата, бавећи се оним што назива „експлозијом субјективности“ посредством оба појма чворишне синтагме сваког говора о поезији – и *лирској* и *субјектној*. Иако се поглавља ове монографије засебно баве одређеним песником, она у збиру решавају питање природе уметничког стварања у савременој поезији, не напуштајући перспективу језика као инструмента интерсубјективне комуникације.

У уводном тексту монографије аутор указује на најважније циљеве свога рада и истраживачки корпус формира на основу кри-

теријума високо развијене аутопоетичке свести песника који су поезију и писали и мислили. Уважавање аутопоетичких референци најављује централну преокупацију студије, која је усредсређена на доживљај и третман језика у песништву датог периода. Језик је освешћено средство артикулације кризе субјективитета и властите кризе, као и средство позиционирања у радикално измењеном свету. Сходно томе, књига *Поетички концепции српске поезије друге половине XX века* разматра поезију Миодрага Павловића, Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, Стевана Раичковића, Јована Христића, Рајка Петрова Нога, Милутина Петровића, Александра Ристовића, Новице Тадића и Милосава Тешића. Изражена песничка самосвест одабраних аутора потпомаже истраживање начина на који се песнички говор мења и прилагођава културним наративима после рата, при чему прелазак поезије у поље субјективног и индивидуалног искуства бива кључан. Песници и анализе песничких текстова хронолошки су распоређени, што омогућава да се прати континуитет и преображај интерпретираних песничких пракси. У таквом оквиру лакше је сагледати како се различити мотиви, поетике и изражајни поступци постепено конституишу у дијалогу са ширим контекстом епохе. **праћење континуитета и преображаја**

оба наслова
целина у
курзив

Књига је подељена на две проблемски дефинисане целине: **(Ауто)поетичке структуре и Поетика простора, стварности и језика**. Први део тиче се песника који су, из садашње временске перспективе, парадигматични за утемељење поетичких концепата друге половине двадесетог века, што ће касније бити надограђивано. Аутор на примеру поезије Миодрага Павловића препознаје начине на које се мења позиција лирског субјекта у времену након Другог светског рата, с наглашеним контемплативним и филозофским замахом у певању, чему је Павловић био склон. Затим поставља питање какав је однос традиције и иновације, као и националне и светске културне баштине у поезији Љубомира Симовића, те наставља тезом како управо овакве теме проналазе одраз у есејистичкој мисли Стевана Раичковића, која сведочи колико је снажна била визија послератних аутора о властитој позицији у ширем систему песничке традиције. У том духу, аутор анализи поезије Ивана В. Лалића приступа опрезним али директним повезивањем његових есеја с песмама које је писао, рачунајући да аутореферентни записи могу бити недвосмислена конјункција и посредник између читалаца и Лалићеве поезије. Најзад, аутор се посвећује познијој стваралачкој фази Јована Христића, која на иновативан начин ступа у дијалог са стварносним и свакодневним.

Посебан допринос овог дела студије јесте у томе што Чолак (ауто)поетику не посматра као пратећи већ као покретачки импулс за писање поезије. Аутопоетичка промишљања поменутих песника нису само објашњење песничке праксе него представљају терен

унутрашње саморефлексије, из ког се обликују нови поетички модели. Аутор убедљиво варира тезу да се управо кроз прожимање есејистичке мисли и песничког искуства открива „дубља свест“ песника о неопходности непрестаног преиспитивања језика, форме и улоге песничког субјекта, што је уједно један од кључних предуслова модернизације послератне поезије.

Тумачење поетичких особености Христићевих песама симптоматично уводи проблемска подручја која аутор испитује у другом делу књиге. Централно место припада питању како се лирски субјект формира у односу на простор, стварност и језик. Из Чолакове интерпретације стиче се утисак да ове три категорије у српској поезији друге половине двадесетог века дејствују хронотопично, на допуњујуће, те да свака од њих сабира у себи преостале две.

На примеру поезије Рајка Петрова Нога испитује се модус функционисања имагинације простора код овог песника. Посебна пажња усмерена је на генезу унутрашњих простора – од оних обликованих сећањима на детињство, где простор постоји као језгро идентитетског саморазумевања, до комплексних субјективних пејзажа у којима се преплићу искуство, сећање и рефлексја. Потом, на основу само једне песме Милутина Петровића, песме „Мимоход“ из збирке *Глава на њању*, аутор показује да простор, у први мах узет као нешто *екстерно*, насељава оно *интерно* у лирском субјекту, што релативизује категорије времена и места у збиљи. Ако се код Петровића простор иманентан сликама свакодневице тихо али упорно „урезује“ у субјект, а код Александра Ристовића поезија заузима простор онтолошке вертикале, односно канала комуникације и са собом самим и с ону страну познатог и појмљивог, онда се поетика Новице Тадића јавља као најрадикалнија тачка на тој линији. Тадићев пак простор драстично је демистификован – мрачан, искривљен, первертован, често настањен фигурама које делују као оличења унутрашњих померања и неуравнотежености. Чолак опажа ту сродност поетика одабраних песника, али је јасно – готово градивно – нијансира спрам постављених питања поетичко-дискурзивних уобличења простора, свакодневице и језика. На концу, и на спони садашњег и прошлог, о њима контемплира и Милосав Тешић, што у збирци *Млинско коло* Чолак види као напор да лирски субјект реконструише деконструисано и простор поезије испостави као уточиште и одговор на разорену стварност.

Монографија Бојана Чолака систематично приказује трансформацију српске поезије после Другог светског рата, истичући како се песнички израз прилагођава новим културним, социјалним и историјским околностима, а субјективни и интерсубјективни аспекти песништва делују као централни механизми модернизације. Поглед на експлицитне и имплицитне (ауто)поетичке премисе одабраних песничких текстова, те хронотопичну оптику стварности

која рефлектује преобличење субјективитета, открива да је управо свакодневица корективни фактор који обједињује и спољашње и унутрашње време, физички и ментални простор, догађајност и мисао о њој. Књига *Поетички концепти српске поезије друге половине XX века* такву изражајну динамику демонстрира кроз еволуцију поетичких концепата, предочавајући тумачену поезију као зону интроспекције и критичког сведочења, али и као медијум који омогућава трансформацију, реконструкцију и артикулацију сложене стварности.

Уравнотежено сериозним и креативним научним стилем Бојан Чолак изнова је пропитао поједина наизглед саморазумљива места послератне поезије, али основни квалитет његове монографије почива у теоријској и полемичкој природи симултаних дијалога које води с неким од фундаменталних чинилаца песничког дискурса – лирским субјектом, језиком, формом, појмовним регистром, наслеђем, иновацијама, идејним оквирима... – чиме је и сам проширио (научни) *проспектор* за будућа, методолошки деликатна читања савремене поезије.

Исидора Ана СТАМБОЛИЋ

isidora.ana@gmail.com

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ XIX
И XX ВЕКА САГЛЕДАНА ОЧИМА
БЕЛОГ АНЂЕЛА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

(Милан Громовић. *Рашке очи српске књижевности*.
Средњовековна естетика у српској књижевности XIX и XX века.
Нови Сад: Академска књига, 2025, 424 стр.)

Књига *Рашке очи српске књижевности* аутора Милана Громовића открива просторе иновативног тумачења и схватања српске књижевности XIX и XX века проналазећи у њој естетику средњовековне књижевне традиције.

Проучавање византијских и средњовековних утицаја на модерну српску књижевност представља изазован подухват, који укључује методолошке, термилошке и теоријске специфичности. Књижевно-историјски приступ значају односа византијске / средњовековне традиције и модерне књижевности мењао се кроз време. У својој *Историји нове српске књижевности* (1912) Јован Скерлић одрицао је постојање литерарних квалитета, као и било какве стваралачке везе између старе и нове књижевности, свдећи је пре свега на писменост. Стару српску, средњовековну књижевност Скерлић је посматрао као готово искључиво црквену, коју су „црквени људи у црквеним идејама писали за црквену употребу и за црквене читаоце“ (Скерлић 1997: 19), те, према томе, она није могла бити од утицаја ни на једну књижевност новог, световног доба.

Овакав приступ, иако је оставио снажан траг на поимање српске средњовековне књижевности и на њен значај у историји српске књижевности, временом се мењао. Дошло је до промене приступа и нових схватања значаја српске средњовековне писане традиције, какав су афирмисали Димитрије Богдановић, Ђорђе Сп. Радојичић, Ђорђе Трифуновић, и други савремени медиевисти који су, између осталог, истицали важност концепта духовног континуитета и значај статуса византијске и средњовековне српске традиције.

Марко Радуловић, савремени књижевни историчар, сматра да је опште трагање за заборављеним традицијама, у модернизму, српским послератним песницима послужило да оживе скрајнуту традицију сопствене књижевности. Ипак, према његовом мишљењу, то настојање никада није било везано само за један поетички оквир, већ је увек тежило да прерасте у шири културолошки програм, додирујући се често са главним тенденцијама медијевистике тога доба. Тако су песници, поред песама са мотивима, структурним и стилским елементима средњовековне књижевности, истовремено радили и на антологијама, писали есеје или учествовали у издавању и приређивању средњовековних текстова. Стога Радуловић истиче да друга половина XX века представља редак и срећан сусрет филолошких открића и напора са песничким преокупацијама и усмерењима. Управо тај сусрет представљао је борбу за осветљавање оног слоја сопствене традиције који је био недовољно истражен, али за који се непогрешиво осећало да крије важне одговоре на кључна питања српске књижевности (видети: Marko Radulović /2020/. „Problemi poetičke reaktuelizacije srednjovekovnog nasleđa u posleratnom modernizmu“. *Savremeno srpsko pesništvo i novo srednjovekovlje: vizantijske teme i motivi*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 147).

Интересовање за феномен повезивања модерне књижевности са византијским и средњовековним књижевним наслеђем присутан је у научној јавности, што се да видети у раду З. Глушчевића, М. Радуловића, Д. Бошковића, Ј. Младеновић, И. Плаовић, И. Шпадијер, Р. Кордића, Р. Микића, С. Томин, Ј. Марићевић и др. Свеобухватно речено, истраживања се спроводе анализама општег односа према византијском и средњовековном наслеђу код одређених песника (посебно код Ивана В. Лалића), али и у одређеним кружоцима или уопште епохама.

Књигом *Рашке очи српске књижевности* пак, дат је готово свеобухватан, временски широко постављен преглед веза књижевности XIX и XX са „старом традицијом“ кроз разумевање њених посебности и тумачење њихове реинтерпретације код модерних писаца. Уочавајући интертекстуалне везе песама Атанасија Стојковића, Милована Видаковића, Никанора Грујића, Кузмана Станића, Растка Петровића, Бранка В. Радичевића, Ивана В. Лалића, Шпире Матијевића, Злате Коцић, Милосава Тешића, Слободана Ракитића, Светислава Мандића и Милорада Павића и библијске, византијске и средњовековне писане традиције, аутор сугерише нова тумачења њихових поетика. Самим насловом књиге упућује се на континуитет који одолева времену и подразумева продуховљено тумачење и поимање хришћанске цивилизације. Њен утицај на модерно књижевно стваралаштво захтева посебно познавање, тумачење и пажњу. Уз то, истиче се и синкретичитет уметности, посебно умет-

ности слике и уметности речи. Епитет *рашке* у наслову упућује на средњовековну област, на традицију Немањића, али и на византијску уметност, фрескосликарство и његову дубоку симболику. Сједињујући, у наслову и поднаслову, мотив византијско-средњовековног наслеђа и темпоралну одредницу епоха – XIX и XX век, аутор имплицира идејну концепцију која је спроведена кроз целокупно тумачење дела поменутих песника и епоха.

У том духу конципирана је и структура књиге – подељена је на поглавља са одредницама које су делови ока: мрежњача, видно поље, жута мрља и стакласто тело. Уколико обратимо пажњу на функције тих делова ока у формирању слике у мозгу, откривамо пишчеву намеру да одреди значај одређеног *йоїлега* (аспекта) на књижевне појаве, као и схватање правог значења поетских *слика*.

Прво поглавље књиге, „Певање и мит – мрежњача“, интерпретира значај поимања мита кроз разумевање његове функције у контексту митопоетике, језичке одређености, естетике и семантике. Мрежњача као део биолошког, телесног ока има кључну улогу у стварању вида, при чему аутор наглашава да ће на књижевност гледати кроз мрежњачу Белог анђела из Милешеве, чиме одређује своју перспективу у приступању анализи дела. У овом поглављу разматра се ново схватање улоге мита и његовог значаја за књижевно стваралаштво. Проблематизује се утицај „стarih“ митова, њихова реинтерпретација и, можемо слободно рећи, апокрифно писање нових. Проблематизована је потреба за реактуелизацијом и реконструкцијом одређених устаљених, „наслеђених“ митских представа у песништву, те закључено да су песници попут Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, Милосава Тешића, Слободана Костића, Слободана Ракитића и Светислава Мандића имали јасан песнички став према миту, близак потреби ревитализације прошлости – наравно, са нових ирационалних полазишта. Аутор је кроз примере одређених песника (попут Ивана В. Лалића, Милосава Тешића, Миодрага Павловића и др.) демонстрирао поетске митологије у језику, кроз разматрање формирања сложених језичких композиција у њиховом стваралаштву. Уочени су елементи античке естетике и кинеског таоизма, као и изразит значај симболике боја, која се такође неретко ослањала на византијско и средњовековно наслеђе, бивајући повезана значајем њихове симболичности. Посебну вертикалу певања аутор уочава у стваралаштву Милорада Павића, који и сам аутопоетички проблематизује свој однос према „старој“ културној баштини, при чему М. Громовић даје детаљна тумачења, демонстрирајући своје широко познавање поетичких начела различитих епоха које је Павић као писац имао обичај да сублимира у своме песништву.

Кроз мрежњачу Белог анђела, упијајући светлост византијске и средњовековне српске традиције, аутор је у овом поглављу ус-

пео да систематично представи обимну грађу и одреди је у односу према антици, српском средњовековљу и библијској традицији.

У другом поглављу, „Рашке очи – видно поље“, проблематизована су и контекстуализована стална места која су била заступљена у средњовековној традицији. Приказано је колико су на посебан начин одређена стална места, преузета и обрађена од писаца XIX века, попут рајских предела или Богородичине представе – оно што улази у јасно видно поље као стално присутно. Театокошки мотиви посматрани су дијахронијски, уз предочавање вишевековних интертекстуалних веза, од Јована Дамаскина до Лазе Костића. При томе, аутор се није задовољавао само уочавањем одређених семантичких аналогичности, већ је инсистирао и на указивању на важност форме и њене функције у модерним песничким обрадама сталних места византијске и српске средњовековне традиције. У томе маниру посебно је тематизован значај дефинисања поетске молитве, уз праћење дијахронијског развоја овога жанра и истицање његовог значаја за српске књижевне епохе XIX и XX века.

У овом поглављу у видно поље тумачења улазе и ликови и рад Никанора Грујића и Ненада Грујичића, који доприносе формирању и тумачењу одређених књижевних структура и поимања митопоетских елемената у српској књижевности њиховог времена. Као специфичност поглавља, а у вези са значењем појма видног поља као простора који се сагледава, израња и тумачење одреднице *locus aeternus*. Детаљно су сагледавани и тумачени топоними у компаративној анализи поезије Бранка Радичевића и Бранка В. Радичевића, чиме је истакнут значај метафоризације простора у њиховим делима.

У поглављу које је насловљено „Рашке очи XX века – жута мрља“, већ у поднасловима издвајају се мотиви Косово, Византија, Рашка, крајпуташа, квадрифоре. У контексту биолошке функције жуте мрље, која представља централни део мрежњаче ока и даје најпрецизнији вид, симболички се сугерише да се управо у овоме поглављу налази суштинско одгонетање значаја нераскидивих текстуалних и традицијских веза песништва XX века са српским средњовековљем. Као што жута мрља изоштрава поглед и омогућава јасно читање текста, тако се само уз детаљну анализу мотива (посебно оних истакнутих) и жанрова средњовековне књижевности, њихове реинтерпретације и читавања у нове, модерне токове српске књижевности, она може исправно тумачити. Оштећење жуте мрље не доводи до потпуног слепила, али знатно нарушава централни вид, и даје непотпуну слику. Слично томе, занемаривање значаја наслеђа византијске и средњовековне српске књижевности за српску књижевност XX века доводи до непотпуног разумевања семантичке вишезначности и продуховљености њених истакнутих представника. Стога је мотив Косова, који пред-

ставља својеврстан камен-темељац у разумевању српске историје и културе уопште, као *ferminum temporis* и као елемент који у себи спаја историјско, митско и сакрално (о чему аутор пише у више наврата), први ког се аутор дотиче и сагледава у поезији Растка Петровића. Анализом *Косовских сонета* Громовић представља поетичку хронологију: Косово-историја, Косово-мит и Косово-молитва, кроз коју потврђује допринос у одржавању континуитета грађења сложене песничке митске слике Косова, која не стаје ни у XX веку.

Даље, трагајући за потврдама иманентно-поетичког јединства баштине и поетике, аутор посебну пажњу поклања анализи рада Бранка В. Радичевића о значају и симболици српских сеоских споменика и крајпуташа, при чему је посебна пажња усмерена пре свега на његов есејистички рад на томе пољу. Полазећи од оваквог приступа Громовић изналази и маркира елементе културолошког значаја посмртног ритуала и гробног обележја у поимању крајпуташа. При томе аутор закључује: ма колико да крајпуташа одражавају својеврстан хришћански однос према загробном животу, они у својој симболичкој вредности чувају и дубље сегменте колективног памћења, који су нехришћански, пагански (условно антички, о чему аутор посебно пише), те манифестују јединствену вредност и подупиру тежњу Бранка В. Радичевића да разоткрива логос смрти као митски и пословични.

Тема српског средњовековља и византијског наслеђа највише долази до изражаја у одељку са поднасловом „ВИЗАНТИЈА–РАШКА–СРБИЈА“, у ком аутор пажњу поклања стваралаштву Ивана В. Лалића, непревазиђеном магу реинтерпретација и ревитализација византијско-средњовековних мотива, али и жанрова. Анализом песничког богатог поетског дијалога са баштином византијске и старе српске књижевности Громовић настоји да истакне његов јасан однос према историји и миту, али и коришћење њихових благодати за сопствена песничка остварења. Он истиче Лалићеву повезаност са историјом Србије, али и Византије (митске и историјске), и његово допевавање те историје кроз директне анализе песама „1804“, „Рашка“ и „Плава гробница“. Избор анализираних песама одређен је према њиховом значају за демонстрацију временске позиције у Лалићевој поезији. Аутор тако уочава и наглашава да се у Лалићевим песмама о Србији користе три категорије времена – време историјских преврата, митско безвремење и временски расцеп, и да управо из њих проистичу поетичко-естетичка начела дијалогичност, аналогичност и хетерохроничност. Мотив Србије тако бива естетизован, представљен као метафора перманентног постојања, егзистенција која траје.

Аутор је нашао за сходно да истакне и чињеницу да су византијско-српска прожимања утицала на Ивана В. Лалића и у његовом

неговању песничког звучања и посебне пажње посвећене мелодији језика, те настоји да укаже на основна начела неговања хармоније звучности језика у византијској традицији, посебно издвајајући стваралаштво Касије Константинопољске, и аналогним истраживањем Лалићевог односа према слојевима звучања сопственог песништва. У химнама и молитвама, као песничким врстама византијске писане раскоши са дугом традицијом, Иван В. Лалић проналази свој религиозни глас, који је посебно анализиран кроз његове песме „Концерт византијске музике“ и „Шапат Јована Дамаскина“.

Ослањајући се на имагинарни византијски циклус песама Ивана В. Лалића, који је дефинисао проф. др Александар Јовановић („У знаку Мнемосине – Лалић и Византија“, у: Иван В. Лалић, *Верни одсућном њрволику: Три византијска круја*), а чија је методологија таквог приступа прихваћена у научној јавности, запажена и анализирана (видети радове Бојане Стојановић Пантовић, као и Радивоја Микића), Громовић приступа анализи самога циклуса. Посматрајући јасно дефинисану грађу уочава посебан значај молитве, поетске молитве, као посебне песничке врсте коју песник негује, а чија ће сложена и вишеслојна семантика бити изложена у контексту византијске традиције и њенога васкрсења. Кроз разматрања и расветљавање симболике антонимних мотива светлости-мрака, видљивог-невидљивог, историјског-митског, хришћанског-паганског, покрета-непомичности, аутор подвлачи да је Византија у посебном, специфичном културном коду песништва Ивана В. Лалића добила статус бесмртности, који је проишао из њене првобитне деконструкције и потоње конструкције кроз химне и молитве. При томе, као посебна антропоморфизована поетска слика Византије провлачи се и мотив Богородице, која представља својеврстан подсетник на жртву, али и наду, чуда и утеху. Њена свеprisутност у анализираним молитвама и химнама, кроз поетске приказе и позивање на њене ликовне портрете, попут Тројеручице, ствара атмосферу продуховљености и у подсвест неопозиво призива слику која сажима Јована Дамаскина, Хиландар, Лазу Костића и Ивана В. Лалића у једно. Аутор на крају утврђује несумњиво постојање историјске, митске и библијске Византије, од којих је трећа најзаступљенија у посматраном песништву Ивана В. Лалића. Понуђеним херменеутичким тумачењима дат је фонд мотива без којих је немогуће формирати јасну слику о стваралаштву поменутих песника, али и о значају „стариx“ традиција за модерно песништво.

Последње поглавље књиге насловљено је „Теопоетички обзори – стакласто тело“, и сугерише правац Громовићевог даљег трагања за естетиком средњег века. И овде се, као и у претходним поглављима, морамо осврнути на метафоричко значење одред-

нице дела ока при самом насловљавању поглавља, чиме се, како претпостављамо, сугерише одређен значај самога поглавља за књижевну целину. Наиме, стакласто тело је провидна маса која испуњава унутрашњост ока, дајући му *облик* и обезбеђујући да светло доспе до мрежњаче. Говорећи о теопоетици, односно о одређеним уметничким назорима теолошких појмова који испуњују садржај византијског, српског средњовековног, али и делова модерног песништва XIX и XX века, аутор даје *облик* свеукупном садржају свога истраживања јер одређује координате његовог усмеравања. Цитат Слободана Ракитића у уводу у поглавље усмерава нас на схватање новог песничког приступа теолошким, религиозним мотивима, који су неретко узимани као окамењена формула са јасно дефинисаним вредностима и значењима. Те вредности, како истраживање сугерише, са песницима попут самог Ракитића, реконструишу се и поново читавају у нове кодове. Мотив анђела, као мотив библијске старине, добиће сагледавање у својој конструкцији и деконструкцији од библијског текста, преко српских средњовековних читавања код Доментијана, Димитрија Кантакузина, преко Јеротеја Рачанина и Гаврила Стефановића Венцловића, до Војислава Илића и српских романтичара Лазе Костића, Јована Јовановића Змаја, као и модерниста Јована Дучића и Момчила Настасијевића, да би се посебно формулисао у песништву Ивана В. Лалића и Бранка Миљковића. Уз неизоставно дефинисање утицаја патристичког учења и исихастичке духовне традиције, Громовић даје тумачења појава протејског анђела, крипто анђела и анђела смрти у Ракитићевој поезији, песмотворно и сликотворно оживљавање и реконструкцију српске средњовековне традиције, што демонстрира на примерима поезије Светислава Мандића, а поезију Шпире Матијевића сагледава кроз византијску трифору, уочавајући сложеност мотива смрти, љубави и молитве.

Поглавље затвара разматрањем дела Злате Коцић, које је интерпретативно повезано са византијском естетиком – путем форме, тема и мотива, али и песничких слика које су на првом месту врло визуелне и комуницирају са иконографско-значењским слојем фреске. Смештајући разматрања патристичких и исихастичких мотива у стакласто тело свога рада, Милан Громовић још једном указује на нужност и неопходност дубинског познавања вишевековних традиција зарад разумевања модерних песничких достигнућа и остварења, која свој садржај и облик неретко црпе управо из теопоетичког стакластог тела, али и византијске и српске средњовековне традиције.

Овом књигом аутор истиче могуће упоришне тачке песничког идентитета српских писаца XIX и XX века, и њихове тежње да припадају књижевној традицији која за камен-темељац има

византијско и српско средњовековно наслеђе. У читавом делу рефлектује се истанчан сензибилитет за мотиве средњовековне старине, познавање њиховог изворишта и уочавање њихове примене у новим песничким кодовима. Истичући нераскидиве везе модерне српске књижевности са библијском, византијском и српском средњовековном традицијом, аутор нуди јединствен поглед на српску књижевност XIX и XX века, поглед виђен рашким очима Белог анђела.

Валентина ВУКОВИЋ

valentinabrdarvuk@gmail.com

ПОЋИ СА МНОМ КРОЗ ПАСТОРАЛЕ, МИТОВЕ, ЛАРПУРЛАРТИЗМЕ...

Институт за књижевност
и уметност, Београд

(Vadetesit. Променадни сапутник кроз историју уметности.
Ур. Зоја Бојић, Јелена Ердељан, Лидија Мереник. Београд:
Институт за књижевност и уметност – РТС издаваштво,
2025, 247 стр.)

Током читања литературе из области историје уметности, а још чешће током писања о уметности, неретко се запитамо које је прецизно значење неког појма и да ли ћемо довести у заблуду слушаоце/читаоце користећи управо неки одређен термин. Један од разлога је методологија историје уметности, која се временом мењала, а захтева интердисциплинарност, теоријска знања из различитих области, често и сложену интерпретативну апаратуру. Како су се усложњавале визуре из којих се посматрају одређени уметнички феномени, тако се усложњавала и терминологија – она се некад подудара с оном у историји књижевности и другим областима културе, али у историји уметности значи и нешто друго. Поред тога, стилови, поетике, мотиви, технике, периодично се понављају, због чега истраживачи, на пример, савремене или модерне уметности користе појмове карактеристичне за античко доба, средњи век и друге периоде за које нису специјалисти. Неке појмове које често сусрећемо, уколико бисмо их користили у контексту историје уметности, вероватно бисмо морали да проверимо њихово изворно значење, очишћено од наслага честог коришћења и подразумеваног значења. Приручник, променадни сапутник кроз историју уметности који би било добро тада имати у близини као консултанта, објављен је прошле године у издању Института за књижевност и уметност и РТС издаваштва.

Вадемекум, појмовник који у виду кратких научних описа објашњава честе појмове из области историје уметности, приредиле су др Зоја Бојић, научна саветница Института за књижевност и уметност у Београду и професорке Одељења за историју уметности

Филозофског факултета у Београду: др Јелена Ердџан и др Лидија Мереник. Називом овог појмовника, који потиче од латинских речи: *vade* (иди) и *tesum* (са мнош) уреднице упућују на његову намену: за свакодневну употребу и лакше сналажење у садржајима историје уметности широког круга конзумента – од заинтересоване јавности до искусних истраживача историје уметности.

Попут других сличних појмовника, који од 17. века добијају ову латинску кованицу у називу, ни овај вадемекум нема за циљ да исцрпи све, па ни већину појмова из једне области, у овом случају историје уметности. Иако његова структура подсећа на речник или енциклопедију, *Вадемекум* је са 51 уносом по азбучном реду, по садржају пре збирка научних описа одређених појмова одабраних по специфичном критеријуму. Како уреднице у уводном тексту напомињу, настанак овог појмовника инспирисан је сазнањем да се значења одређених појмова у историји уметности разликују од њиховог значења у широј употреби. Пример који за то можемо наћи у *Вадемекуму* је „реализам“; он се толико често користи да се губи из вида да је то и правац у уметности који је трајао од краја четрдесетих до краја седамдесетих година 19. века. „Експресионизам“ такође има широку примену у области културе, а у сликарству се некад меша са „фовизмом“ јер су у питању савремени, блиски правци који доносе изражајност, деформисане форме и силовите боје. *Вадемекум* обухвата и поједине стилове који су у различитим деловима света попримили специфична регионална обележја, и добили различите називе, за шта је пример „сецесија“ у земљама Аустроугарске монархије, „југендстил“ у Немачкој, „ар нуво“ у Француској и Белгији итд. Жеља уредништва била је и да истакне неке филозофске и теоријске појмове који се ретко повезују са историјом уметности, а важни су за теорију уметности последњих деценија, као што су то „екфрза“, „семиотика“, „постструктурализам“. У уводном тексту *Вадемекума* наглашава се и потреба за његовим периодичним обогаћивањем.

Вадемекум је колективно дело 23 аутора, историчара уметности, доктора наука или доктораната, сарадника Института за историју уметности и Института за књижевност и уметност – Ане Симоне Зеленовић, Дее Цветковић, Николе Ивановића, Софије Мереник, Јоване Миловановић, Михаила Васиљевића, Милене Улчар, Јакова Ђорђевића, Љубице Винуловић, Јоване Николић, Маје Петровић, Вука Дамњановића, Вање Стојковић, Олге Тодоровић, Милене Мазарак, Олге Жакић, Милоша Ћипранића, Јефимије Ђокић, Катарине Јовић, Исидоре Савић, Гордане Николић, Љубице Вујовић, Ане Самарџић. Садржи објашњења за уметничке правце и стилове, епохе, кровне појмове који обједињују више праваца, филозофске и уметничке теорије, праксе, жанрове, временске одреднице, термине за одређене делове грађевина, врсте уметничких дела, књижевне врсте које садрже уметнички рад или се њихов садржај користи у умет-

ности, и друго. Јасноћи објашњења доприноси одређена структура описа који (зависно од тога да ли карактеристике појма то дозвољавају) одговарају на питања: шта одређени појам значи, одакле води порекло, ко су најзначајнији представници, које су његове врсте, варијације и место у српској уметности. На крају сваког текста наведене су библиографске јединице.

Највише пажње и простора дато је појмовима који обједињују више праваца и феномена („авангарда“, „академска уметност“, „модерна“, „импресионизам“), сложеним некохерентним стилским покретима („симболизам“) или онима који су широко заступљени, као што је „класицизам“ и „неокласицизам“. Појам „мита“ детаљније је образложен јер се временом развијао и мењао значење; подразумева различите мотиве, формирано је више школа за његово савремено проучавање. Шире је описан и „постструктурализам“ – критички приступ у филозофији и друштвеним наукама, потребан за разумевање постмодерне визуелне културе. Занимљиво је да је експликација „барока“ релативно кратка, чак краћа од описа „екфразе“. Одговор би могао бити тај да је барок, кохерентан стил, јасних, недвосмислених карактеристика, док се појам „екфрза“ тек последњих деценија поново чешће јавља у историји уметности, и потребно га је детаљније разјаснити.

Попут других вадемекума који су због своје практичности и корисности мањих димензија, и *Вадемекум* у издању Института за књижевност и уметност и РТС издаваштва такође је тзв. џепно издање. Јаркоцрвене боје, уочљив и згодан за ношење, он, поред практичности, а са намером да се према потреби током времена и ажурира, представља драгоцен научни ресурс за научнике, студенте и јавност.

Марија ЛАКИЋ

marijalak311@gmail.com

ВИЈЕК И ПО ИСТОРИЈЕ САБОРНЕ ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У НОВОМ ПАЗАРУ

Институт за српску културу
Приштина / Лепосавић

(Ивана Женарју Рајовић. *Саборни храм Светиої Николе у Новом Пазару*. Приштина / Лепосавић: Институт за српску културу, 2024, 271 стр.)

У издању Института за српску културу Приштина / Лепосавић, са благословом епископа рашко-призренског Теодосија, 2024. године из штампе је изашла научна монографија посвећена Саборном храму Светог Николе у Новом Пазару, др Иване Женарју Рајовић, вишег научног сарадника при овом Институту.

Дугогодишња истраживања црквене умјетности деветнаестог вијека, посебно на простору Рашко-призренске епархије, Женарју Рајовић систематизује и у поменутој монографији, којом указује на значај и богатство новопазарског Саборног храма, који досад није био предмет истраживања у оквиру неке обимније студије. Повод за почетак детаљнијег проучавања цркве био је, између осталог, и јубилеј – 150 година од њене изградње (1872).

Кроз четири поглавља (Историјат, Архитектура, Ентеријер, Ризница), са одговарајућим потпоглављима, на више од сто двадесет писаних страна и са изузетним илустративним материјалом (114 илустрација), Женарју Рајовић доноси цјеловиту, заокружену слику о овом комплексном црквеном, архитектонском, умјетничком и историјском остварењу. Поред поменутих поглавља и илустрација, књига садржи и предговор ауторке, резиме на енглеском језику, списак извора и литературе, као и регистре, географски и именски.

Поглавље „Историјат“ ауторка започиње увидом у локацију храма и историјски контекст његове изградње, односно резултате Танзиматских реформи и вјерску обнову у Рашко-призренској епархији. Ово поглавље, кроз пет потпоглавља (Нови Пазар, Верски објекти у Новом Пазару, Рашко-призренска епархија, Митрополит

Мелетије, Саборни храм) разматра различите чиниоце чија под-робна анализа разјашњава контекст у коме настаје Саборна црква у Новом Пазару. Треба истаћи да ауторка препознаје и објашњава улогу митрополита Мелетија, о коме у науци владају опречна мишљења, у изградњи и украшавању храма.

У другом поглављу, које носи назив „Архитектура храма“, разматра се, уз ослањање на релевантну литературу и успостављењем аналогија са другим храмовима у Епархији, архитектонско уређење Саборне новопазарске цркве. Ово поглавље рашчлањено је на одговарајућа потпоглавља (Архитектонски концепт, Организација простора, Обрада фасада, Порта). На овом мјесту детаљно се описују архитектонски елементи који образују и дијеле унутрашњи простор храма, објашњава се та просторна подјела, затим и симболика и функција олтара и предолтарског простора, наоса односно лађе, те припрате и галерије уздигнуте над њом. Ауторка велику пажњу посвећује и опису и анализи начина на који је обрађена фасада цркве. Посебно су драгоцјени дијелови који се тичу камене пластике, односно тумачења приказаних фигура и сцена. Поглавље се завршава описом објеката који се налазе у црквеној порти, хронологијом њиховог настанка и њиховим функцијама.

У трећем поглављу које се усредсређује на ентеријер храма, ауторка набраја дијелове црквеног мобилијара, од којих су неки аутентични, из периода настанка цркве, док су на примјер проскинитари, пјевнички пултови и стасидије замијењени новима. Највише ангажовани на унутрашњем опремању храма били су браћа Ђиноски, позната тајфа из Галичника, који су оставили значајан траг у црквеној умјетности на простору Рашко-призренске епархије у другој половини 19. вијека, посебно у вријеме митрополита Мелетија. Ауторка доноси њихове биографије, хронологију кретања, те радова у Епархији. Ово поглавље подијељено је на пет потпоглавља (Иконостас, Архијерејски трон, Проповедаоница, Запрестолни крст, Зидно сликарство). Иконостасу који је, по ријечима ауторке, једна од најраскошнијих олтарских преграда на тлу Рашко-призренске епархије, природно је посвећена највећа пажња. Аутори близу сто педесет икона на монументалном иконостасу били су браћа Ђиноски. У овом потпоглављу детаљно је анализирана иконостасна конструкција и симболи који се на њој јављају, као и програм сликарства, од зоне сокла па до највише зоне, са Распећем Христовим, при чему је свака светачка фигура и сцена детаљно описана, уз преписе натписа. У засебним потпоглављима обрађени су и архијерејски трон, проповједаоница и запрестолни крст. Захваљујући сачуваним натписима и стилској анализи, сазнајемо о ауторима ових дијелова црквеног мобилијара, браћи Ђиноски, који су израдили трон и проповједаоницу, те зографу Крсти Атанасову (Анастасову) из Кру-

шева, који је осликао запрестолни крст. Посебна пажња посвећена је зидном сликарству, заступљеном у највишој зони цркве – слијепој калоти, пандантифима и у двије нише које су видљиве само са галерије. Ауторка у овом потпоглављу анализира сцене насликане од стране тајфе зографа Аврама Дичова, са иконографског, стилског и симболичког аспекта. Наиме, Црква у Новом Пазару неко вријеме након изградње и унутрашњег опремања била је без зидног сликарства. Тајфа Аврама Дичова, сина познатог Дича Зографа, ове радове, по поруцбини татора и виђенијих чланова новопазарске црквене заједнице, изводи 1901. године.

Последње поглавље књиге посвећено је ризници новопазарске цркве, која је, како ауторка наводи, неуједначена по свом обиму и структури. У њој се, осим поклона и предмета који су били у употреби у Саборној цркви, налазе и предмети из Цркве Светих апостола Петра и Павла.

Ивана Женарју Рајовић ризницу обрађује кроз три потпоглавља: Сакрални предмети, Иконе, Графике. Поред описа и анализе сакралних предмета, попут кивота за мошти, петохлебнице, неколико кандила, анафорика, прибора за проскомидију, путира, једне руске плаштанице, те неколико богослужбених књига, посебна вриједност овога текста је у томе што ауторка објашњава функцију и симболику предмета, наводи одакле они стижу, ко их израђује или поручује, односно поклања, а тамо гдје је то било могуће, даје и паралелне примјере датих предмета у ризницама других цркава. По сличном принципу анализирани су и иконе и графике. Ризница новопазарске цркве обилује иконама различитих типова, стилских и иконографских, и из различитих временских раздобља. Њихово публиковање (овде по први пут) биће значајно за будуће истраживаче. Поред икона произведених од стране балканских мајстора, чија имена су нам у неколико примјера позната, у ризници су заступљене и руске иконе, као и једна итали-критска, која се, као вјероватно најстарија, датује у 16. или 17. вијек. За многе од сачуваних графичких листова, ауторка, захваљујући упоредним анализама, проналази ауторе и одређује вријеме настанка. Већина њих произведена је у радионицама светогорских манастира и сматра се да су захваљујући ходочасницима доспијевале у новопазарску ризницу.

Монографија о Саборној цркви Светог Николе у Новом Пазару представља значајан научни подухват др Иване Женарју Рајовић, која, бавећи се више од деценију црквеном умјетношћу, посебно на тлу Рашко-призренске епархије, успијева да установи и објасни историјски и културни контекст, те услове при којима је започета и завршена изградња и унутрашње опремање храма. Књига је вриједна и корисна истраживачима, јер су многи сегменти први

пут публиковани. Богата ризница, на примјер, раније није била научно обрађена и приказана. Овакав значајан и велелепни храм на тлу Рашко-призренске епархије, који је у једном тренутку претендовао да буде епископско сједиште, са једним од најмонументалнијих иконостаса, након више од 150 година постојања заслужено је монографски анализиран и предат на увид и корист научној и широј јавности.

Јеленка ПАНДУРЕВИЋ

jelenka.pandurevic@flf.unibl.org

НОВИ ФОЛКЛОРНИ ЛЕКSIKON

Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

(Лидија Делић. *Глад, а српска? Мали појмовник – од фолклора до трансхуманизма*. Нови Сад: Академска књига, 2025, 306 стр.)

Књига *Глад, а српска? Мали појмовник – од фолклора до трансхуманизма* већ својим насловом сугерише да је у питању публикација која свједочи о наставку истраживања ауторке која својом изврсношћу заузима једну од водећих позиција међу српским фолклористима средње генерације. Лидија Делић је – у области традиционалне културе и усмене књижевности – истраживач широког спектра, али и далекосежних запажања. Као изузетан познавалац српске епике, са сигурношћу заснованом на минуциозним истраживањима и поузданим увидима, залази у поље компаративних и интердисциплинарних студија културе, а њене публикације, оригиналне и систематичне, одликује печат особеног и препознатљивог израза.

Књига која је пред нама ослања се на вишегодишња истраживања и систем студија објављених 2019. године под насловом *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*, гдје су обрађене неке од основних категорија традиционалне културе са доминантно фолклористичких становишта: *просјор, време, сунце, вода, храна, крв, вук, пошомство, маска, усмено предање, онај свети* итд. Нова књига заправо је нова серија појмовника културе (*глад, камен, смрт, бик, проба, жртва, чудо, пророчанство* и др.), при чему је акценат помјерен на контекстуализацију и комуникацију (нове медије, фотографију и интернет фолклор) а, у теоријском смислу, на нове и актуелне концепције, попут трансхуманизма и постхуманизма. Методологија превасходно заснована на концептуалној метафори (George Lakoff, Mark Johnson. *Methaphors We Live By*, 1980; *Philosophy In The Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, 1999), у значајној мјери модификована и битно допуњена новим теоријским увидима, у овом опусу понуђена је као кључ за разумијевање не само фолклора, него и савремене културе. Важно је нагласити да истраживачки интерес ове студије није усмјерен на појединачне и

насумично одабране метафоре. Лидија Делић заинтересована је у првом реду за концептуалне системе као стабилне обрасце путем којих култура организује и осмишљава људско искуство. У промишљању методолошког и интерпретативног оквира пошло се од базичних претпоставки когнитивне лингвистике да је метафора основни механизам мишљења и доживљаја свијета, а не тек реторички украс или нешто што се „додаје“ мишљењу на плану стилистике. Разумијевању апстрактних појава претходи тјелесно, чулно и искуствено, а концептуална метафора функционише управо као повезница. Однос апстрактног и тјелесно-чулног, утемељен на искуству аграрних и сточарских заједница, у фолклору је представљен кроз релативно стабилан систем, док у савременој култури овај однос постаје флексибилнији, нарочито у смислу подређивања идеолошки успостављеном механизму мишљења. Ова хипотеза разлаже се и доказује у низу примјера, с тим да појмови истакнути у појединим поглављима ове књиге нису насумично изабране теме, већ зналачки одабрана чворишта значења око којих се гради колективна слика свијета. Одабрани теоријски концепт провјераван је, дакле, и на фолклорној грађи и на савременим културним феноменима, при чему ауторка суверено показује како се исти когнитивни обрасци могу препознати и у епској пјесми и у новинском дискурсу, у религијској симболици и реторици рекламе. Овакве увиде омогућила је спремност ауторке да своје класичне фолклористичке афинитете изложи преиспитивању из угла савремене хуманистике и интердисциплинарних теорија.

Уводна студија најавила је *глад* као средишњу преокупацију и феномен који се излаже компаративном сагледавању. Поимање глади и метафоризација гутања у усменом фолклору нашли су се у контрапункту са концептуализацијом у новим медијима и на фотографијама Кевина Картера и Себастијана Салгада. Описани лук омеђен је крајностима, па глад од примарног, физиолошког искуства своје значење усложњава и испољава у доменима психологије, економије, политике, идеологије (углавном капиталистичке), али и у текстовима писаним са позиција психијатрије и религије. Показано је да статус глади и статус гутања у когнитивним оквирима нису исти, да је метафорички трансфер глади карактеристичан за нове медије и да ескалира у конзумеристичкој епохи ширећи се на велики број референтних поља која са физиолошким искуством нису ни у најближој вези. У том смислу, најзначајнија методолошка поставка јесте прецизна дистинкција између концептуализације гутања и глади. У регистру фолклорних мотива, гутање је постојана и продуктивна концептуална метафора која упућује на процес унутрашње трансформације, присвајања и брисања границе између спољашњег и унутрашњег. С тим у вези је и симболика гутања у митовима, обредима и усменим наративима, који се доводе у везу с

иницијацијом, посвећењем, преласком из једног онтолошког стања у друго. Логика промјене (онај ко нешто прогута не остаје исти, или постаје дио нечега или нешто постаје дио њега), присутна је у ритуалима причешћа, симболици заједничке трпезе, миту о јунаку који борави у утроби звијери. Дубоко укоријењен у тјелесном искуству, овај мотив омогућава разумијевање апстрактних процеса попут спознаје, вјере или смрти.

Глад, с друге стране, у фолклору изузетно ријетко функционише као концептуална метафора. Будући да је дословна, физичка и егзистенцијална, глад не обиљежава симболички простор, већ дјелује у реалном, као дио колективног, историјског и етичког искуства, чиме се потврђује стабилан однос између тијела, заједнице и смисла. У савременој култури, међутим, глад мијења свој статус, постаје једна од најпродуктивнијих концептуалних метафора. Глад, наиме, више није колективна траума и искуство оскудице, већ феномен индивидуалне психологије у спрези са логиком потрошачког капитализма. У том смислу, у савременом медијском дискурсу глад није усмјерена превасходно на тјелесно – глад је жеља и тежња (за знањем, успјехом, новцем, итд.), при чему је мањак и неиспуњеност основно референтно поље. Ова трансформација, како показује Лидија Делић, потврђује тезу да исти когнитивни механизам, у зависности од историјског контекста, може имати различите културне и идеолошке импликације. Стога се ова концептуална метафора у првом реду и односи на неутаживост – производњу сталног осјећаја ускраћености, који подстиче на бескрајну потрошњу, што је норматив савременог капиталистичког свијета.

„Концептуализација камена у епском моделу света“ наслов је поглавља у коме је анализирана симболичка улога *камена* у традиционалним епским наративима. Лидија Делић увиђа, и на примјерима показује, како особине као што су непокретност, тежина, постојаност и хладноћа чине камен важним метафоричким елементом у фолклору. Због низа особина захвалних за метафорички трансфер – непокретан, тежак, постојан, чврст, хладан, јалов, нежив, материја страна људској конституцији – камен је у концептуалним оквирима фолклора имао изузетно важну улогу. Практично сваки од помнутих аспеката постао је генератор усмених формула и шире идиоматике (камен станац, срце камено, тврд као камен итд.). Путем камена активирани су, у религиозном кључу, мотиви чуда (вода која провире из камена) и акценгована чворишта етнокултурног модела, какви су чврстина задате ријечи или вјере. Ауторка такође истражује како се ови симболи користе у обредима и обичајима, укључујући сахрањивање и магијске праксе.

У сљедећем поглављу пажња је усмјерена на симболику *бика* у српском усменом фолклору. Обухватајући више аспеката, од везе са соларним култом и обредним праксама до метеоролошких нара-

тива и култа плодности, Лидија Делић показује како су различити аспекти бика коришћени у концептуализацији свијета, укључујући митове о воденим биковима и ритуалима жртвовања. Ово поглавље пружа свеобухватан преглед модела који показују како је бик интегрисан у фолклорне наративе и праксе.

Концептуализација *гроба* и *смрти* сложена је тема која се истражује кроз различите жанрове и историјске периоде. Лидија Делић анализира мотиве гроба у гори, хајдучког гроба и гроба партизана, показујући како се, кроз вријеме, идеолошки фокус мијењао. Посебна пажња посвећена је глорификацији смрти за колективно добро у пјесмама о НОБ-у, као и новим облицима масовних страдања који се јављају у овом историјском периоду. Наглашава се, нарочито, једна специфична димензија која се уочава на примјерима пјевања о НОБ-у, а то су страдања великих размјера без могућности отпора: злочини ван боја, масовне смрти и гробнице невиних (дјеца, старци, жене) – страни класичном пјевању о епским сукобима (ратовима), што је у великој мјери преосмислило и однос према смрти.

Поглавље „Гробови као градови“ представља сложenu и детаљну анализу метафоричких представа *гробова* и *гробаља* у култури. Теорија концептуалне метафоре омогућила је нове увиде у ове представе, и закључке у вези са појмовним аналогијама у традиционалној култури. Аргументација се развија на темељу хипотезе да је искуство становања изњедрило категорију куће као кључну метафору у схватању гробова. Гробови су често описивани као куће или дворови, што се може видјети у бројним етнографским подацима и књижевним дјелима. Овај приступ открива дубоке културолошке везе између живота и смрти, показујући како су гробља замишљана као градови мртвих, како су и некрополе добиле свој назив (грч. *νεκρός* – „мртав“, *πολις* – „град“).

Поглавље „Јагње Ђурђевско: Пригушена фантастика жртве“ бави се аналитичким модусима који су у вези са мотивом *жртве*, али у специфичном контексту који се односи на широки распон поимања фантастике у литератури. Низ одабраних, и често неочекиваних примјера илуструје (не)очекиване могућности за разумјевање трансформације овога мотива, који се у књижевности конкретизује у различитим модусима (од дословних до метафоричних), и у извјесној мјери редефинише поимање фантастичног у књижевним дјелима. Спектар примјера почиње невино погубљеном дјецом која се трансформишу у јагњад за клање у пјесми „Кумовање Грчића Манојла“ а завршава метафором у пјесми „Јоване, сине, Јоване, / Ти си ми јагње Ђурђевско“ из *Кошћане* Борисава Станковића. Главни фокус је на рецепцијском хоризонту и релационој природи фантастичног, које се увијек дефинише у односу на реално и могуће. Ауторка користи терминологију Лубомира Долежела да објасни како

наративни свјетови у врхунским усменим и писаним остварењима балансирају између различитих алетичких модуса: могуће, нужно и вјероватно.

У поглављу „Предање о чудесном излечењу – тридесет година касније“ анализирају се и упоређују наративни елементи предања о *чудесним излечењима* с краја осамдесетих година и савремених рекламних текстова о новим лијековима, који се објављују на интернету. Рад испитује како се ови текстови ослањају на елементе истиносличности и какве улоге имају исцјелитељи, лијекови, извори исцјелитељске моћи, као и свједочења и искуства пацијената. Лидија Делић примјећује да савремени текстови улажу мањи труд у постизање убједљиве истиносличности у поређењу са текстовима из осамдесетих, што се може приписати анонимности савремених аутора и привремености сајтова на којима се текстови објављују. Савремени наративи о чудесним лијековима нуде продужен и здрав живот свима који лијек купе, при чему исцјелитељ постаје централна фигура ових прича. Исцјелитељи могу бити и сами пацијенти, љекари или насљедници предачког знања о лијечењу. Однос према науци у овим наративима је амбивалентан. С једне стране, постоји „добра“ медицина, представљена кроз знање и емпатију љекара према маргинализованим пацијентима, док се томе, са друге стране, супротставља „зла“ фармацевтска индустрија и корумпирана „званична“ медицина, која наводно прикрива јефтине и ефикасне лијекове ради профита. И у предањима из осамдесетих и у савременим текстовима, суштинска тачка ослонца је на људском страху од пролазности, болести и смрти, као и на дубокој потреби да се ти страхови привремено превладају, макар по цену самообмане, кроз плаћене чудотворне лијекове.

Поглавље „Осмишљавање смрти и страх од смрти, или COVID, смрт и баба“ анализира како се *смрти* и болест тумаче у усменом фолклору у поређењу с актуелним наративима о COVID-у 19, који се појављују на интернету и у дневној штампи. У фолклорном моделу свијета, који је цјеловит и досједан систем, не постоје „лакуне“ у погледу узрока, смисла и сврхе догађаја. Због тога се тешке болести и изненадне смрти тумаче као посљедице клетве, тешког или предачког гријеха. Ова стратегија тумачења примјењује се и у дјелима популарне културе, што указује на основну људску потребу да смрт објасни. Ауторка истиче да су у вијестима о смртима од COVID-а често наглашаване информације о старости пацијената и њиховим пратећим болестима (дијабетес, онколошка обољења, гојазност итд.). Овакво извјештавање трансформише неутралне информације о смрти у концепт који ствара слику „заштићене“ већине. Страх од смрти ослања се на дискриминаторски концепт Другог, што истовремено указује на промјену концепата другости у фолклору и урбаном наративу. Док се у фолклору нагласак ставља на гријех као

узрок болести, у савременом урбаном наративу нагласак је на болести и старости, као маркерима другости.

У поглављу „Когнитивни киборзи или ти – је ли писменост штетна“ у компаративном контексту самјеравају се научне студије усмјерене на нека од кључних питања онтологије усмености – однос усмених цивилизација према логици и когнитивним основама писмености, природу *сећања* и заборав, и њихову функцију у различитим типовима културе, статус и природу „истине“, однос фактографије и фикције. Као предложак за синтезу на мјесту закључка послужила је приповијетка „Истинитост чињеница, истинитост осећања“ (2013) једног од најнаграђиванијих писаца научне фантастике Теда Ђанга, у којој се, у фиктивном кључу, поставља питање шта би за људску врсту значило када би имала савршено сјећање.

У наредном поглављу, као прилог изузетно разуђеној репрезентацији *ђавола* у књижевности, анализирају се аспекти романа *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић и *Дорошеј* Добрила Ненадића, у којима су „симпатије за ђавола“ различито мотивисане. У првом ољуђен, рањив и неауторитативан ђаво – који баштини особине фолклорног предлошка, Булгаковљевог Воланда и Луцифера из песме *Rolling Stones*-а – креће у осамнаестовјековну Србију како би истражио приче о повампирењима, јер устајање из мртвих значи долазак коначног суда, крај времена и смрт њега самог. У другом је одређење за пакао засновано на антрополошком страху од вјечности и скепси према аркадијском концепту раја, у коме се укидају патња али и потреба за чежњом и мишљењем.

У поглављу чији наслов гласи „Постхуманистичка предвиђања“, тематски фокус смјештен је између маште, науке и манипулације. Овдје се анализира профетички дискурс у ширем (етимолошком) смислу – као говор о будућности (*џро-рећи* – „рећи пре него што“), при чему је фокус на савременој медијској презентацији догађаја који очекују човјечанство у ближој или даљој перспективи. Указано је на виталност апокалиптичног и утопијског наративног модела, али и на модификације које је донијело ново технолошко и медијско окружење. Показује се да се уз „класичне“ видове катастрофа (тектонски поремећаји, удар комета, глад, пандемије и сл.) јављају нови облици пријетњи (надмоћ и агресија машина, нестанак човека као врсте), који истовремено фигурирају и као нови вид утопије. Превођење можданих активности у датотеке неподложне старењу (back up), неспутане брзином путовања материје (интергалактичка измештања) и глобално повезане с органском и неорганском материјом (mind cloning, interbrain net), сагледавани су као могућност трансцендирања смртности и особени тип досезања вјечног савршенства, у чему се препознаје аналогија с религијским платформама, у првом реду с новозавјетним концептом

Небеског Јерусалима. Још један наслов у овој књизи („Временска прогноза: од ’пошљедњих времена’ до апокалипсе данас“) свједочи о заузимању онеобичајене перспективе за посматрање фолклорних мотива и усменопоетских феномена који у стручној литератури функционишу као постојане чињенице. У раду се успоставља повезница између фолклорног поимања временских прилика и митско-фолклорне концептуализације катаклизми и савремених новинских / интернет чланака сличне тематике. Показује се да савремена цивилизација баштини дио реторичког репозиторијума и имагинаријума традиционалних култура када је о атмосферским приликама ријеч, али да их, како ауторка пише, „у новом контексту упошљава у већ препознатом глобалном ’дискурсу страха / застрашивања’ (Ф. Фуреди, Д. Алтхајд, П. Кеп), те да је, истовремено, ова реторичка препознатљивост заводљива утолико што сви параметри говоре у прилог томе да се на глобалном плану нешто драматично догађа и да нисмо само сведоци још једног од величанствених ускрснућа приче и њене (зло)употребе“.

Основна идејна матрица ове монографије: представљање модела и концептуализација познатих из фолклорних текстова као свевремених, а самим тим и присутних не само у књижевности него и у савременом научном и медијском дискурсу – сажета је у посљедњем поглављу које носи наслов „Усмени фолклор – имагинарна трансхуманост“. Упркос технолошким достигнућима, савремени човјек и даље разумије свијет користећи исте дубинске обрасце као и човјек традиционалне културе. Фундаментална људска искуства (глад, смрт, жртва, страх, чудо, будућност) исказују се у складу са савременим околностима, а континуитет базичних културних образаца потврђује да савремена комуникација, технологија и начин живота суштински не укидају фолклорно мишљење, већ га само трансформишу у нове изразе. Ово је нарочито луцидно исказано у студији о трансхуманизму, посредством формалних аналогја између два (наизглед) удаљена система мишљења (фолклорног и савременог информатичког), у аспектима који се односе на симболичке покушаје преваладавања смрти. Истичући генетски инжењеринг и клонирање, импланте, протезе, подмлађивање, беспријекорно памћење... као кључна мјеста савремених трансхуманих научних прегнућа (а, у најекстремнијим круговима трансхуманиста, и амбицију оживљавања мртвих и покушај досезања вјечности превођењем можданих активности у форму дигиталних података – brain uploading), ауторка подсећа на аналогне напоре, саображене техникама примјереним аграфичким друштвима, који се детектују и у усменом фолклору. Избором индикативних примјера она суверено показује да идеје о превазилажењу тјелесних ограничења, о савршеном памћењу, и нарочито идеје о бесмртности – нису суштински нове, већ да представљају само нову (трансхуманистичку) фазу у цивилизацијском

континууму, јер оно што се мијења нису човјекове тежње, већ средства и језик којима се оне артикулишу. Трансхуманизам се овдје поима не као технолошки или футуристички феномен, већ као савремен (рационализован и научно легитимизован) облик исконских људских прегнућа у потреби да се савлада највећи и најсложенији феномен људског постојања, а то је коначност и смрт. Ауторка подсјећа да су, у контексту традиционалне културе, фолклорни наративи давали смисао патњи и смрти, и остављали простор нади, док данас то чине технолошке визије будућности, снажно повезане са тржиштем, капиталом и идеологијом профита, при чему се њихова етичка и симболичка димензија вишеструко усложњава, рефлектујући тек актуелни тренутак једне изузетно постојане цивилизацијске матрице.

Читалац ове изузетне монографије остаје с увјерењем да се модели и концептуализације из традиционалних фолклорних текстова могу препознати како у савременом научном, медијском, економском и технолошком дискурсу, тако и у књижевном стваралаштву. Лидија Делић успјела је да покаже смисленост и продуктивност полазних претпоставки о функционалности концептуалних метафора у фолклористици, да обједини традиционалне и савремене теоријске оквире у проучавању српског усменог фолклора, пружајући комплексне аналитичке увиде у симболичке и метафоричке аспекте различитих категорија културе. Књига представља значајан допринос етнологији, антропологији и студијама културе, и читаоце ће пронаћи међу свима који желе да разумију сложеност, универзалност и богатство српског фолклорног наслеђа. Осим темељног истраживања и аналитичког приступа, књига је вриједна и због иновативне примјене теорија трансхуманизма у анализи традиционалних културних пракси, и стога ће круг читалаца бити знатно проширен и истраживачима који антрополошким феноменима приступају с аспекта интердисциплинарности, из увјерења да фолклор није (превазиђени) реликт прошлости и романтичарског национализма, већ стилизована форма фундаменталне матрице људског мишљења, која се у савременом свијету пресвлачи у нова значења, прилагођава новим медијима, и испољава нове облике „глади“ за смислом.

Ивана РАЛОВИЋ

ivana.ralovic@iskp.ac.rs

СА КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКЕ
МАРГИНЕ КА РЕАФИРМАЦИЈИ:
АНАЛИЗА РАНИХ РОМАНА
РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА¹

Институт за српску културу
Приштина / Лепосавић

(Соња Шљивић. *Транстекстуалност у њрози Радомира Константиновића*. Приштина / Лепосавић: Институт за српску културу, 2025, 267 стр.)

Иако је докторска дисертација Соње Шљивић обухватила знатно шири опсег стваралачког опуса Радомира Константиновића (1928–2011), онај прозни, од романескне до есејистичке форме (подсетићемо се и да је његов опус још шири и протеже се од првих објављених стихова касних четрдесетих година XX века и монографије о Ђури Јакшићу, до последње књиге, *Бекети њријашељ*, објављене 2000. године, а обухвата и постхумно објављена дела, изабране есеје и драме), за анализу у студији *Транстекстуалност у њрози Радомира Константиновића*, која је из поменуте дисертације проистекла, ауторка је издвојила четири рана романа овога писца.

Већ насловом монографија обзнањује пут којим је текло истраживање и најављује аналитичко сагледање књижевног опуса Радомира Константиновића кроз теоријску визуру Жерара Женета (Gerard Genette), изнету 1982/1997. у чувеном делу *Палимпсестии: књижевност дуплој степену* (*Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

Подсећања ради, Женет је, подразумевајући под транстекстуалношћу „све оно што један текст ставља у очигледан или прикривен однос са другим текстовима“ (Genette 1997: 1), разликовао пет врста таквих односа: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитектстуалност и хипертекстуалност (Genette 1997: 1–4).

Полазећи од наслова и уводне најаве ауторке може се закључити да се познавање теоријске платформе Жерара Женета подразумева

¹ Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО, по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-33/2026-03 од 29. 1. 2026. године.

као предуслов за њено читање. Кроз ову теоријску призму провучена су четири романа Радомира Константиновића, настајала у распону од 1954. до 1960. године: *Дај нам данас* (1954), *Мишоловка* (1956), *Чисти и њрљави* (1958), и *Излазак* (1960). Реч је о недовољно истраженим комплексним романима, који су, у времену када су се појавили, направили оштар заокрет у односу на реалистичку традицију, а нису постали предмет обухватније критичке и читалачке рецепције, романима аутора који је до данас остао препознатљивији као контроверзни филозоф, жустри полемичар и есејиста, него као романописац.

У књижевноисторијском контексту, Константиновић је, иако припада кругу писаца модерниста, задуго остао „побуњеничка периферија“, а његова је проза окарактерисана као „херметична“, „конспиративна“, „опора проза густог успаљеног скоро оргијастичког асоцијативног треперења“, „проза распојасаних, дифузних токова и бесконачних девијација“, „проза минуциозних рефлексива, микроскопских запажања, милимикронских детаљисања“ (Гаврило Вучковић, стр. 170). Монографија подсећа да је за *Дај нам данас* речено да је експериментални роман у правом смислу речи, а о Константиновићевом поступку да је лишен готово сваке систематичности, да није „анализа, већ деструкција [...] пре налик на машину за млевење меса неголи на анатомски скалпел“ који „стварност дроби и меље“ (Радојица Тутовић, 97), да је *Мишоловка* „роман-монструм“, „некомуникативан и тежак“ (Милош И. Бандић, 92), „некомуникативан и нечитљив“, „оптерећен безбројним симболима које је немогуће тумачити“ (Предраг Палавистра, 101). Поводом романа *Чисти и њрљави* Имре Бори примећује да Константиновића „не интересује вањска страна живота испуњена акцијом и атракцијама, већ људи који су усредсређени на своју нутрину... који ратују са властитом савешћу“, а да је пажња читаоца тога романа усмерена „на асоцијативна чуда људског ума, на духовне егзибиције, на психичка страстишта, на разврат душе“, док су пејзажи душе виђени Константиновићевим оком црни (163). Најзад, уз појављивање романа *Излазак* ишле су и констатације да Константиновићу „тренутно припада слава најсмелијег експериментатора нашег романа, ако је то уопште слава“ (Петар Џаџић, 207), а у једном од најновијих текстова које Соња Шљивић укључује у избор из рецепције, Јасмина Ахметагић бележи да *Излазак*, упркос броју текстова о њему, никада није нашао посвећеног тумача (223).

Управо у таквом романескном интелектуализму, у прозном опусу „мутних симбола“ који отежавају читање (Милош И. Бандић, 93), Соња Шљивић проналази свој истраживачки изазов и угођај у исто време. Реч је о озбиљном академском задатку имајући у виду поетичке особености овог писца, херметичност његове прозе – на коју су указивали не тако бројни, али значајни критичари у време

када су романи штампани, али и након тога, до наших дана. Ако је веровати знаменитим претходним тумачима, реч је о романима чија морбидност „нема оправдања ни смисла, па чак ни своју ’абнормалну логику’“ (167), која је, тврдио је даље Павле Зорић, књишког порекла, прављена у библиотекама, „пуна реминисценција, подражавалачка у највећој мери“ (168). Већ овакво представљање романа указивало је да је реч о недовољно истраженом подручју, које захтева посвећеног проучаваоца, истраживачко понирање у слојеве текста, њихово вивисецирање и одгонетање односа са другим текстовима.

Студија *Трансџекстуалности у њрози Радомира Константиновића* не само да улази у одшкринуте а неистражене просторе ових романа, већ и успешно одговара на питања која романи имплицитно постављају, са пуним уважавањем онога што је о Константиновићевом делу до сада озбиљно и значајно речено. Већ после првих страница текста постаје јасно да је реч о педантно спроведеном истраживању, систематичности, акрибичности, прецизном језику, јасноћи израза.

У композиционом смислу, монографија се састоји од Увода (7–11) и четири целине од којих је свака посвећена по једном од поменутих романа. Та четири дела студије носе наслове по романима: *Дај нам данас* (13–87), *Мишоловка* (89–161), *Чисти и њрљави* (163–203) и *Излазак* (205–259), уз *Изворе* (261–262) и *Литературу* (263–267); монографија је организована тако да прати хронолошки редослед објављивања ових дела.

Свака од четири целине почиње приказом досадашње критичке рецепције романа и извођењем закључака из досадашњих читања, а потом се кроз потпоглавља или поднасловне ауторка концентрише на анализу романа, откривање и тумачење интертекстуалних веза, разматрање учинка трансџекстуалности и утврђивање значаја овог поступка за поетику писца. Четири пута Соња Шљивић реплицира овај модел првог дела. Прецизно је притом назначено у којој мери је са претходним читањима у сагласју, а где одступа и запоседа само свој, оригинални интерпретативни простор. Узимајући у обзир временску дистанцу између првих критичких читања раних романа Радомира Константиновића и својих интерпретација, а пре свега чињеницу да у раним тумачењима нису подробно проучене, а неретко ни разматране трансџекстуалне везе, ауторка води и индиректну, тиху полемику са претходним тумачима. Она своју анализу не заснива толико на корпусу интерпретација, виђења и гледишта, колико на корпусу идеја које су романима предочене. Приказ рецепције Константиновићевих романа, њихове жаришне тачке, књижевноисторијска су основа на коју се ауторка осврће, поштујући дијахронијску перспективу. Она полази од постојећих тумачења, али и одступа од њих, исписује властита, ишчитавајући поједине идеје у контексту релевантних дела светске књижевности,

проналазећи скривене, палимпсестне слојеве у овој прози која рачуна на александријски образованог читаоца. Интертекстуалност и паратекстуалност Константиновићевог опуса подразумева у великој мери однос са Библијом, али и важним делима светске филозофске и књижевне мисли, при чему однос с Библијом у овој монографији односи превагу над другим изворима, који су разматрани у мањој мери.

Након Увода, у коме нас ауторка води кроз опус и статус писца, и о Константиновићу говори као о једној од најважнијих, уз Бору Ђосића и Павла Угринова, ако не и кључних фигура српског постератног модернизма окренутог експериментисању романескном формом, прво поглавље посвећује првом Константиновићевом роману *Дај нам данас*, у рукопису првог издања названог „Неуморно море“. Поводом тог раног, неконвенционалног, енигматичног прозног остварења (87), након прегледа критичких читања која су ишла уз роман од његовог објављивања 1954. па до 2013. године, ауторка за окосницу анализе узима транстекстуалну везу романа и „Молитве Господње“, те проналази да је роман исписан на њеној матрици. Из теоријског регистра Жерара Женета бира хипертекстуалност да опише транстекстуални поступак, закључује да је молитва писцу послужила као хипотекст, а како је реч о тексту од првостепеног културног значаја, ауторка сматра да је свака реминисценција која подразумева ову молитву референца на целокупну хришћанску културу. Соња Шљивић прави паралеле и препознаје релације које према темељној хришћанској молитви граде текстови Црњанског, Хајма, Мајаковског и Хемингвеја, и закључује да се према тексту „Молитве Господње“ они односе пародијски, за разлику од Константиновића, коме веза са прототекстом служи најпре за критички осврт спрам пројекција утопијског карактера (нечег „идеалног, обећаног, али неизвесног и штавише тешко остваривог“, 39). Други текстови Библије и Лајбницева *Теодицеја* педантно су доведени у везу са романом *Дај нам данас*, у сврху доказивања вредносног и значењског преиначавања идеја хипотекстова, па се као ауторски закључак намеће отклон од сваког религиозног оптимизма. *Дај нам данас*, први Константиновићев роман, испоставља се као ризница или „полазни регистар интертекстуалних веза“ (87), и у њему Соња Шљивић региструје мотивске и тематске скупове које ће аутор користити и у својим каснијим романима.

Пошто представи рецепцију романа *Мишоловка*, која сеже до 2013. године, ауторка прелази на интерпретацију романа који сматра најхерметичнијим, посвећујући будну пажњу изменама насталим у другом издању романа, које, сходно текстолошкој пракси, узима за анализу. Као најупадљивије интертекстуалне везе које роман остварује опет се испостављају оне са Библијом, и указује се на вишеструке везе са библијским предањима, параболома (о постанку

језика, *мртви нека сахрањују мртве*), на стапање библијских митова (о пророку у граду и мита о кули вавилонској, 139), те доказујући везе романа са библијским легендама о уништењу света, издвајајући једну наративну целину за коју сматра да би и изван романа могла функционисати самостално (147) – о помору жеђу и пустињи у граду, ауторка и овде као кључни идејни аспект романа наглашава иронијски отклон спрам религиозног оптимизма.

Поред препознавања тематски важних целина обликованих управо интертекстуалним везама, као што су кушање јунака у пустињи (синоптичка Јеванђеља), појаву нечастивог као дијаболичког аспекта личности самог јунака, и њихово поређење са фолклорном и књижевном концепцијом самог његовог лика у домаћој (Црњански, Лалић, и посредно, преко текстова Душана Иванића од барока до реализма), али и светској традицији (Достојевски и Гете), Шљивић препознаје и феномен *йојуначења* који нуди популарна култура, кроз вестерн. Подсећајући да вестерн и библијска књижевност добрим делом користе исти топос пустиње (пустаре, прерије), као најрелевантнију интермедијалну везу романа *Мишоловка* са вестерном ауторка сматра име Гарија Купера, указујући на трагове вестерна *Тачно у њодне* у тематској и мотивској структури романа. У домену популарне културе Шљивић издваја и рекламу, као средство ироније, уводећи аутопоетичка начела самог писца (позивањем на Константиновићев есеј „О апсолутном реализму као духовном утопизму“) у интерпретацију овог сегмента. За разлику од претходних проучавалаца овог опуса, Соња Шљивић у анализу укључује есеје које је писац објављивао у дневној штампи и периодици, готово као пропратне текстове уза своје романи: аутопоетичке коментаре на саме романи, који их ближе објашњавају или дефинишу.

Константиновићев жанровски хибридан текст *Пенџаирам, белешке из хошелске собе* (1966), биће ауторки путоказ да обзнани још једну важну интертекстуалну релацију. У *Пенџаираму* је лик Хамлета приказан као осветник у име одсутног апсолута Оца, а у роману *Мишоловка* фигурира лик Другог Стрица. За ауторку је појава Другог Стрица, који се радује поразу, а кога безимени јунак покушава да убије, уз наслов романа, недвосмислена референца на Шекспировог Хамлета и његову драму у драми „Како убити Гонзага?“ или „Мишоловка“. Ауторка јунака концептуализује као хамлетовског побуњеника у свету лишеном апсолута, односно апсолутне правде, при чему се сам свет конституише као „институција непријатеља“, нарочито у односу на могућност постојања било каквог апсолута. У томе контексту роман проблематизује питања другог и другости, ипсеитета, могућности апсолутног морала, као и игру као друштвени феномен.

Најрелевантнији критички прикази романа *Чисти и њрљави*, настајали у распону од објављивања романа 1958. до 2013. године,

својеврсна су уходана стаза која нас уводи у треће поглавље ове монографије. У интерпретативни план избија однос текста романа с *Посијањем* као хипотекстом, као и са другим библијским текстовима. Преиначена библијска Ева главни је приповедач овог романа. У односу на *Посијање* као литерарни предложак, видљива су сужејна и значењска померања, испрва у односу према *ірешиносіи* човека хришћанске културе („Спознаја сексуалности окарактерисана као први грех“). Константиновићева јунакиња у својим сећањима на рај не помиње непослушност или забрањене плодове с Дрвета познања добра и зла, већ само чистоту тога света. Сваки аспект телесности за Еву је прљав. Из њене опсесије чистотом рађа се тиранија пуританства, а са сећањем на *чистіи*, апсолутни свет, девојчица Ева, као преиначена фигура библијске Еве, од верника апсолутне игре, као одбране од реалног света, претвара се у злочинца. „Жртва апсолута која тражи кривце свога жртвовања, постаје управо и сама злочинац“ (192), који у себи види само сопствено светаштво, којем је потребно друго или треће лице, или свет, којем ће судити. Ауторка уз пуританство и квазихуманизам као одбијање сопствене могућности чињења зла, као једну од тематских основа романа именује светачки комплекс, из којег се црпи ауторитет судије, и потреба да се другоме уопште суди (187), пројектован хришћанском идејом угледања на савршеног Бога и, с тим у вези, немогућност било чега апсолутног, па и тотално моралног субјекта.

Четврто поглавље ове књиге заузима анализа критички најчитанијег романа међу раним Константиновићевим остварењима. Томе је свакако допринела и НИН-ова награда којом је роман *Излазак* овенчан 1961. године. Систематизовање критичке рецепције настајале од 1960. до 2014. године поводом романа *Излазак*, чији је радни наслов био „Пас“, свођење закључака на основу тих читања и интерпретација, претходи новој анализи овог романа у транстекстуалном кључу. Ауторка закључује да он, у погледу наративне стратегије, не представља изузетак у односу на претходне романе, да је са њима сродан пре свега по типу мотивације јунака. Константиновић и у *Изласку* преузима јунака из другог текста, јунака који је у хипотексту једнодимензионалан и рудиментарне мотивације, и од сведеног прави комплексни лик. Тако се Јуда из овог романа придружује другим библијским или парабиблијским (апокрифним, легендарним) ликовима Константиновићеве прозе.

Ауторка монографије роман *Излазак* чита као хипертекст у односу на јеванђељске хипотекстове, при чему се интертекстуална трансформација остварује превасходно кроз реконфигурацију тематског комплекса издаје (издати–издајник) и бинарне опозиције јунак–антијунак. Јудина личност се цепа, сматра ауторка, сходно варијантама наративних токова Библије, угловима гледања њених приповедача, јер он не зна која варијанта приче (сужејне разлике у

библијским текстовима) и који део приче ће се испунити. Низом могућих нереализованих наративних токова Библије Константиновић прави наративни оквир свог романа: да је Јуда био глув, да је био нем, да војници нису дошли, да је Јуда умро, да је Марија отерала Исуса, да је на почетку пута убио Исуса (237). Приповедач романа о истини приче (која само у реалитету приче и нигде другде мора бити веродостојна) испитује све важније рукавце тока приче, могућности, варијабле и „неистините“ истине (244).

Написана домишљено, са јасним истраживачким циљем, прегнантно, језички прецизно, ова студија доноси нове резултате у тумачењу дела Радомира Константиновића и кључних аспеката његовог приповедног поступка, који су углавном остајали занемарени. Пре свега је реч о трансекстуалном поступку и рефигурацији књижевних ликова, који су педантно разматрани, и то доминантно у односу са Библијом. Теоријско утемељење ове монографије, ако се има у виду њен наслов и упућивање ауторке (10), присутно је преваходно на имплицитном нивоу, а не као експлицитно артикулисана теоријска разрада. Такав истраживачки приступ и методолошки избор резултирао је текстом усмереним на интерпретативну анализу, растерећеним обимне теоријске апаратуре, фуснота и честих референци.

За крај, вратићемо се наслову овог прилога. Монографија *Трансекстуалности у прози Радомира Константиновића* са књижевно-историјске маргине у центар истраживања доводи готово заборављени, или бар маргинализован и оклеветан као тежак, део стваралачког опуса Радомира Константиновића, и то је један од квалитета који је издваја. Али, важније од тога: ово дело представља јединствено истраживање у српској науци о књижевности као прва целовита монографија о романескном опусу овога писца, а укупним истраживачким квалитетима, дубоким интерпретативним захватом, заслужује пажњу стручне и шире читалачке јавности, и представља неизоставан и вредан ресурс за све будуће проучаваоце ових романа.

Јована ИВЕТИЋ

jovana.iveticc@gmail.com

„ВИШЕ-НО-ЉУДСКО И ВИШЕ-НЕ-ЉУДСКО“

Институт за књижевност
и уметност, Београд

(*Пишња уметности у доба њоси- и ѿрансхуманизма*. Ур. Бојан Јовић, Тијана Тропин и Марко Теодорски. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 511 стр.)

Дијалог књижевности и других уметности са идејама хуманизма, било као њихова над(о)градња у биолошком и технолошком домену трансхуманизма, било као преиспитивање, деконструисање или децентрирање антропоцентричности и просветитељског поимања човека у теоријском и филозофском дискурсу постхуманизма (стр. 430), тема су зборника *Пишња уметности у доба њоси- и ѿрансхуманизма*. Ово издање Института за књижевност и уметност настало је на основу радова са истоименог скупа организованог у оквиру одељења Упоредна истраживања српске књижевности и Одељења за теорију књижевности и уметности.

Тематика је назначена већ илустрацијом на насловној страни зборника – крупни кадар прстију који се додирују на Микеланђеловом *Стварању Адама* овде је редизајниран: са десне стране је божанска рука, док је са леве роботска. *Техноѿрансцендентности* (39) илустрације денотира низ питања о креативности, слободи и стварању у контексту пост- и трансхуманизма, асоцирајући на „прометејски порив надмашивања творачке односно организационе способности природе или божанства“ (129), Пекићеву идеју да „ремек-дело настаје из идеје да људска рука ствара боље од божанске“ (174), а једнако и на проглашавање робота новим Адамом и Евом у драми Карела Чапека *Р.У.Р.* (89). Адамова роботизована рука наводи и на неколико пута цитираног Пика дела Мирандолу и његов *Говор о досѿојансѿву човека*. Мирандолин човек „није ни Прометеј ни Херакле, већ Адам“, којем су слобода, воља и радозналост духа дати како би се свесно дивео божанској креацији (15): „Не учиних те ни небеским ни земаљским, ни смртним ни бесмртним, како би оно обличје самога себе створио, које сам за себе пожелиш, себи на вољу и себи на част, бивајући свој сликар и вајар“ (163). Додир прстију садржи и додирну тачку пост- и трансхуманистичке парадигме.

Како је истакнуто у најави скупа, у питању је идеја да је *homo sapiens* фаза у развоју људског бића, те да ће се „човек и човечанство у потпуности остварити“ или „превазилазећи самог себе, спознајући нове могућности за своју природу“ остајући притом човек (вишено-људско), или се коренито трансформисати у нешто друго (вишено-људско).

Пост- и трансхуманистичке идеје¹ истражене су у оквирима низа уметности (књижевност, ликовна уметност, музика, филм), медија и епоха, кроз низ митских бића, полубогова, вампира и вештица, а фигура којом се зборник и отвара и затвара је Франкенштајн (и његово створење).

Као нарочито погодно тло за анализу истичу се фантастична и утопијска / дистопијска књижевност. Ове идеје прате се од митског мишљења, кроз средњи век, преко романтизма и до савременијих поетика, од античког *conditio humana* до двадесетвековне постхумане неприлике / пометње (*posthuman predicament*, 39). Дијахронијски преглед показује да се исте идеје провлаче кроз цивилизацију независно од степена технолошког прогреса и научне објашњивости, често као легенде, митови и предања о надилажењу људскости, и његовим последицама. Замагљена граница чудесног и научног нарочито је присутна у периоду популарности спиритизма, у времену открића електрицитета и телекомуникационих технологија, а непосредно пред дефинисање транс- и постхуманизма (356).

Пост- и трансхуманизам: начела. Прва од седам целина зборника уводи у теоријска начела транс- и постхуманизма, доводећи их у везу са дистопијском књижевношћу. Марија Шаровић отвара зборник историјатом трансхуманистичког учења и прегледом полемика о његовој штети и користи. Дебате су присутне од половине 18. века, долазе из просветитељске, позитивистичке и модерне научне перспективе, а њихови учесници махом су писци (научне) фантастике. Анализирана је рецепција трансхуманизма унутар фракција руског космизма, као и његови одједи у руској књижевности, нарочито у трансхуманистичким романима Виктора Пелевина. На ово истраживање надовезује се рад Снежане Калинић, који анализира аспекте постхуманог у теорији Розе Брајдоти и доноси преглед њеног пост- и антихуманистичког становишта, насталог на критици онога што хуманизам у пракси запоставља, игнорише или експлоатише. Управо преко појма неприлике, теорија је повезана са могућим световима Љубомира Долежела и (анти)утопијским аспектима фикције које он анализира, као и са Сарцентовим тезама о дистопијској књижевности.

¹ Тема је дотакнута још у зборнику *Теорије и њолијике рода. Родни идентитет и теорије у књижевности и културама југоисточне Европе* (ур. Татјана Росић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008), са текстом посвећеним *Кибориком манифесту* Доне Харавеј.

Постхуманизам и књижевна фантастика. Друга целина тематизује везу постхуманизма и књижевне фантастике, са полазиштем у конкретним књижевним делима која тематизују (не)оправданост страха од развоја технологије, нужност бриге о друштвеним наукама које би пратиле и кориговале технолошки напредак, као и наличје савремених пракси које прате развој постхуманистичких идеја. Остали радови анализирају дела која *умекшавају* и чине пријемчивијим постхуманизам.

Јасмина Мојсијева-Гушева анализира постхуманистичку етику на примеру одабраних научнофантастичних приповедака Исака Асимова и филма *Ја, робот* (2004). Тематизовано је порекло страха од нових технологија и његова неутемељеност, потреба за етичким оквиром који ће предупредити злоупотребу научних достигнућа, као и неопходност развоја друштвених наука упоредо са техничким. Зорица Ђерговић-Јоксимовић у раду „Екофикција у доба капиталоцена: по шумама и горама трансхуманизма“ тумачи књижевне рефлексе побуне против девастације и експлоатације као наличја технолошког напретка. Они се у анализираном роману *Шума над шумама* (2018) Ричарда Пауерса манифестују као елементи екофикције, екокритике и еколошког активизма. Истакнута је инхерентна политичност природе у датом контексту, и анализиран начин премошћавања комуникације између дрва и људи – помоћу вештачке интелигенције и микроризалне мреже.

Кенет Хеншу пореди неколико дела која тематизују сукоб људи и њихових побољшаних настављача, од драме *Р.У.Р. (Росамови универзални роботи)* Карела Чапека, преко романа *S.N.U.F.F.* Виктора Пељевина, све до анимиране верзије *Technotise: Edit i ja* Алексе Гајића и романа *Клара и сунце* Казуа Ишигура. Ова дела преиспитују наивне хуманистичке позиције, нијансирају трансхуманистичку перспективу представљајући роботе као етички побољшану верзију људи, бришу границе вештачког и животињског живота и сатирично се односе према привилегованој позицији људи у проучавању интеракције с андронидима. Марко Теодорски анализира идеју дигиталне бесмртности у дуологији *Илион / Олимп* Дена Симонса, и питање „књижевно-уметничке праксе у реалности технолошког сингуларитета“, односно улогу Хомерове *Илијаде* у далекој будућности, као упоришта постфизичке реалности и знака враћања на реч. Милена Владић Јованов сагледава структурално, наративно и дискурзивно слојевиту визију стварности у ТВ серији *Дијигитални уљеник*, и начин њиховог сустицања у гледаочевој рецепцији помоћу Делезовог и Гатаријевог појма метаморфоза, концептуализовањем машине и њеног односа с етиком, преображаја (не)знаковних система и Платоновог схватања памћења.

Бојан Јовић у раду „Утопљани, између пре-, транс- и постхуманизма“ анализира *решења њелесности* из прехуманистичких кон-

цепција. Утопљанско превазилажење људског контекстуализовано је у одабраном подтипу утопије, уз истицање разлика наспрам њених савремених и политичких артикулација. У прехуманистичким визијама јавља се концепт првобитних, златних људи или прародитеља, док се у нововековним митско-митолошки и религиозни садржај повлачи у позадину уступајући простор научној радозналости, технолошком напретку и прометејском пориву. Кристијан Олах синтагмом „мањи од себе“ сумира основна истраживачка питања о проблему човекове будућности у роману *Тишина* (2020) Дона Делила. Дајући преглед развоја од хомункулуса до андроида, аутор анализира како јунак/роман долази до сазнања да човек након технолошке апокалипсе и технолошке, егзистенцијалне и онтичке кризе не може опстати у илузији погрешне величине. Истиче да је роман постављен као антрополошка супротност Мунковом *Крику*, те да су главна питања романа – ко би чуо крик, и зашто уопште јунак треба да крикне.

Постхуманизам и српска књижевност. Анализе српске књижевности из треће целине инспирацију проналазе у опусу Борислава Пекића и књижевности за децу и младе, као и у екопоетичкој поезији. Слободан Владушић анализира теорију Розе Брајдоти и афирмише идеалистичку позицију хуманизма. Анализу повезује са Пекићевом полемичком позицијом према постхуманистичком дискурсу, будући да *Беснило* ово стање тематизује, али да не припада датом дискурсу. Нарочита пажња посвећена је метафори човека-машине, питању односа постхуманизма, антихуманизма и науке. Наташа Дракулић Козић тумачи више Пекићевих дела која тематизују пост- и трансхумане појмове, истичући да је сума ауторове књижевне обраде тема ишчезнућа и прекорачења хуманитета присутна у *Новом Јерусалиму* као готској хроници о испитивању људскости и показивању непремостивости човекове мере. Јелена Марићевић Балаћ истражује екопоетичке аспекте поезије Мирољуба Тодоровића. Истиче да се у каснијој фази сигналистичке поетике, која долази након сцијентистичке фазе, премешћује јаз науке и поезије креирањем нових метафора, попут везе куће, поезије и тела, и стварањем свеобухватне слике света. Тијана Тропин у студији „Дете је отац робота. Постхуманизам у српској књижевности за омладину“, полазећи од теоријског оквира Зои Цекс, анализира најновије научнофантастичне романи за децу: дистопијски роман *Биће једном* Угљеше Шајгинца, фантазијски роман *Мајма* (део трилогије *Вирови*) Мине Д. Тодоровић, и *Гајбу* Александра Грубаша. Дела су контекстуализована унутар европске и светске фантастичне књижевности за децу и унутар других приступа постхуманизму. Романи су анализирани помоћу појма живе играчке, а истакнуто је присуство еколошких тема, оптимизам, и особна хијерархија људског и нељудског.

Трансхуманизам и ликовне уметности. Четврто поглавље додиче се митских и фантастичних бића у ликовној уметности: грифона, василиска, аждаја, вештица, а анализира и ликовне трансху-

манистичке представе остварене помоћу брисања граница према земљи, људима, животињама или биљкама. Зоја Бојић тумачи појавне облике метауниверзума сликарке Емили Њвареј (1910–1996) у контексту ликовних предања аустралијских Абориџина. Уметници су чували знање заједнице и преносили традиционални поглед на свет нефигуративним ликовним приказима. Видом пикторалног писма, у песку, на земљи, ритуалним фарбањем тела представљане су и тумачене сталне интеракције појавног и непојавног света. У анализи се користи номенклатура културе која укључује *Сањање* и *Дуину* змију, и истиче се да је антропоцентризам специфично европска појава. Јована Николић пише о иконографском превазилажењу полности као виду духовне еволуције у симболистичком сликарству. У делима Гистава Мороа, Жана Делвинеа и Хилме аф Клинт, мотивима андрогиних бића и митолошких јунака, који омогућавају преиспитивање полности, изражене су идеје транс- и постхуманизма. Маја Петровић истражује транс- и постхуманистичке утопије у савременим уметничким праксама. У тумачењу рада *Bios 6* Тање Вујиновић и пројекту *Седма* уметничког колектива Љубавнице уочава се утопијска димензија у дигиталном обнављању везе са природом и истицањем континуитета човека, природе, науке и технологије, односно у технолошки унапређеном свету који допушта дигитализовање ума. Осветљени су начини на које савремене регионалне уметничке праксе приступају проблемима капиталоцена и начини на које обухватају другости.

Мирјана Глигоријевић Максимовић анализира историју (од Херодота и Плинија Старијег, као и *Физиологија*), просторни контекст, текстуалну подлогу иконографије, као и махом симболичка и профилатичка значења чудовишта и химера у српској средњовековној монументалној уметности, од средине 13. века па кроз 14. век. Милена Мазарак истражује представе страха од смрти (и) од куге у барокној уметности Венеције у 17. веку, и њихово конкретизовање у фигури вештице, којој је (вештици и куги) често супротстављена Богородица. Анализом су обухваћени уметници Антонио Цанки, Пјетро Негри, Ђусто ле Корт, иконографија цркве Санта Марија, као и *Scuola Grande di San Rocco*. Опширна анализа друштвенополитичког контекста показује да је уметност била део општег културног и политичког програма, односно инфраструктуре и културе које се развијају у контексту пандемије.

Посџ- и *ѿрансхуманизам ante litteram*. Пета целина разматра питања старих књижевности, фолклорно-митских система, и књижевности под утицајем спиритистичког учења као што су онтолошки статус јунака или (његов) контакт с онтолошки другачијим. Са једне стране, ове парадигме омогућавају другачије сагледавање класичних дела и митова, док, са друге, вишеструко потврђују закључак да ни најмодерније појаве, теорије и идеје нису без својевр-

сног присуства у старим текстовима различитих уметности. Тема којом Ана Петковић отвара пету целину зборника јесте *conditio humana* у античкој митској традицији, прављењем паралеле о приказу Асклепијеве лекарске вештине од Пиндара и Лукана до Тантала у Електриној генеалогiji у *Оресџу*, преко хомерских епова, Паусаније, Софокла и Еурипида. Помно читање Пиндарових питијских ода поставља питања границе религије и магије, везе лекарске и песничке вештине, опозиције Асклепија, чија вештина лечења функционише као понављање божанског деловања, и његовог учитеља Хирона, који је познавао своју меру. Песнички текстови о оживљавању мртвих и о некромантији анализирани су из угла хибристичке природе њихових јунака. Рад Милоша Живковића доноси прилог разумевању средњовековне онтологије на основу анализе *џирамиде бића*, и њихових аспеката у српској редакцији *Александриде*. Ланац бића анализиран је као део средњовековног енциклопедизма и одраз идентитетских проблема протагонисте, а кроз овај феномен сагледане су и промене културолошких парадигми, укрштаји хеленистичких, фолклорних и јудеохришћанских духовних принципа, као и представе критичке утопије, те веза утопије и аскетизма.

Лидија Делић компаративно анализира идеје превладавања смртности у фолклорном и информатичком систему мишљења. Истиче да митско-фолклорни свет, поред наглашене антропоцентричности, познаје флуидне границе са биљкама, животињама, неживом природом и пејзажем. На низу примера, од предања до лирских и епских варијанти сижеа о змији младожењи односно риси риби, те прича о вилама и вилинским крилима и о немуштом језику, ауторка показује блискост с идејама трансхуманизма као што су генетски инжењеринг, клонирање, импланти, протезе – физичке сензомоторне екстензије, превођење можданих података у дигиталне. Знатнија разлика присутна је у односу према вечности. Усмени фолклор не познаје идеју бесмртности, али симболички пројектује трајање постхумном славом, виталистичким циклусима, а тематизује и одласке на онај свет у наративима о превирањима, као и боравак душа предака у овоме.

Тијана Јовановић у тексту „*Esprit, es-tu là? Трансхумано, постхумано и постхумно у француској књижевности у 19. и 20. веку*“ анализира (научно)фантастична дела аутора као што су Теофил Готје, Вилије де л’Ил Адам, Морис Ренар, и других фељтонских и публицистичких текстова, као и утицај Камија Фламариона, популаризатора спиритизма, на идеје бестелесног путовања кроз свемир и насељавања нељудских тела, те сусрета са ванземаљским животом. Истичући да спиритизам непосредно претходи дефинисању пост- и трансхуманизма средином 20. века, она наводи и заједничке теме: оптимистично иступање на границе науке, утопијска предвиђања или псеудонаучна тумачења теорија, схватање човека као дела у на-

стајању. Међутим, док трансхуманизам преузима, или тежи да преузме контролу над бесмртношћу, спиритисти у самом постојању духова виде доказ бесмртности. Додатно, опстанак душе након смрти, као и појава медијума који уступа тело и ум да би постао телекомуникациона машина, блиско је трансхуманистичком преношењу ума у дигиталну сферу.

Трансхумани аспекти у поезији и прози XX века. Шесто поглавље обједињује низ дела светских књижевности која тематизују однос појединца и колектива, дехуманизацију, креативност и границе људскости и телесности, нарочито у периодима и просторима рата. Никола Миљковић анализира проблеме и питања новог човека и дехуманизације у роману *Чевениур* Андреја Платонова. Уз контекстуализовање анализе како Платоновљевим опусом тако и утопистичким тежњама 19. века, и потом футуристичким укидањем човека, даје преглед осмишљавања идеје новог човека као решења дехуманизације, присутног у делима Чапека, Замјатина, Булгакова и Богданова. Истиче да Платонов фантазију о свемоћном технолошком бићу обликује у сатиричном регистру, и то кроз неколико аспеката романа, као и на плану његове структуре. Александра Жежељ Коцић пише о биополитичким и некрополитичким структурама у опусу Нормана Мејлера, а помоћу концепата филозофа и политичких теоретичара Ђорђа Агамбена и Ашила Мбембеа. У питању су концепти диспозитива, биомоћи, голог живота, ванредног стања, рата итд., који чине део најшире постављене теме транс- и постхуманизма. Оне произлазе из Мејлеровог континуираног интересовања за питања друштвене критике, односно критике америчког ратовања.

Весна Елез пише о Валеријевом једином, младалачком роману, контекстуализујући га Валеријевим опусом и новим предговорима. Протагониста, господин Тест, као ауторов двојник и церебрални јунак, служи експерименталном, лудичком и епистемолошком тематизовању преображаја људског, тематизује и проблематику субјекта и стваралачког процеса, те потребу за преиспитивањем и трагањем. Василиса Шљивар анализира трансформације мртвог тела у поезији Генадија Гора, писца фантастике који стихове пише током Блокаде Лењинграда (Петрограда), иступајући као настављач руске историјске авангарде. Феномен телесног у песмама главни је елемент спознаје апсурдног, дехуманизованог и апокалиптичног света, преломљен кроз призму смрти и насиља. Хтонски карактер песничког света ауторка повезује са ратом опустошеним Лењинградом као *иростором смрти*, што проузрокује отуђење – од човека, града, себе, док се јунаци трансформишу у инсекте, пацове, мишеве, митолошка бића.

Посл- и трансхуманизам: интердисциплинарно. Седма целина проширује поље анализе ка музици, драми и филму. Игор Перишић доноси вишеделну анализу уметничких пракси бенда *Red Hot Chili Peppers* кроз призму аутобиографије *Живе ране*, фронтмена и певача

Ентонија Кидиса. Рад даје преглед разлика између постхуманизма и трансхуманизма, анализира тематику стихова, варијације субјективности и променљив однос према психоактивним супстанцама, помоћу којих се (посредством стихова) одвија постхуманистичко искушавање граничних стања, и испробавају трансхуманистичке стратегије превазилажења сувише људског. Аутобиографија је напослетку повезана са Ничеовим дихтерфилософским писмом из књиге *Људско, сувише људско*, да би се укратко испитале „трансхуманистичке и утопијске потребе“ различитих уметника.

Марина Миљивојевић Мађарев разматра (не)спојивост постхуманистичких идеја и драме, истичући да иманентност хуманистичких идеја у аристотеловској драми нуди могућност отварања драме и према постхуманистичким идејама. Упоредна су схватања драмског лика Саразак и Ханс-Тис-Лемана са идејама постхуманистичког субјекта, које повезује са постдрамским у контексту српског позоришта и драме. Након прегледа и анализе одговарајућих поставки у Битефу, нарочито од 2016. до 2020, ауторка анализира драму *Крештање* Димитрија Коканова као *ипроверу* теоријске анализе. Нагласак је на зависности ликова од средине, отуђењу проузрокованом пандемијом, нецеловитости тела по себи. Тајана Росић Илић у раду „Фигура вампира: технологија, магија, и питање (чистоте) расе“ пише о фигури вампира, од *Дракуле* Брема Стокера до филма *Само љубавници остијају живи* Џима Цармуша. Вампири су анализирани у својој културолошкој еволуцији као фигуре које садрже спектар могућности трансформације људскости, као симбол друштвене еманципације, али и страхова, жудњи и табуа. Истиче се да је вампир увек везан за двосмислену фасцинацију прогресом, те да се у обликовању вампира сусрећу и сукобљавају идеја усавршавања људске врсте и конзервативно супротстављање тој идеји, услед чега вампира тумачи и као метафору *расцељене научне модерности*. Представа вампира одражавала је савремене научне наративе крајем 19. века, да би у новијим представама вампири постали хуманизовани и повезани са вегетаријанством.

Марија Грујић анализира *Бојове и монструме*, биографски филм Била Кондона, режисера два филма рађена по мотивима романа Мери Шели. Истиче да је боголики потенцијал човека да буде творац тема које су део франкенштајновске парадигме и њој својственог промишљања хуманости. Мотив несрећног, изопштеног бића жељног прихватања, применљив је на *многим њољима еџисџенције изванџросечности и изоџштџености јединке*. Промисљање уметника као усамљеника успоставља метафоричку спону између питања патње, емпатије, усамљености, жеље, повезаности и отуђења (односно квалитета људске патње који превазилазе човеково биће) са трансхуманистичким и постхуманистичким идентитетима.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

КЊИЖЕВНА историја : часопис за науку о књижевности / главни и одговорни уредник Светлана Шеаговић. – Год. 1, бр. 1 (1968/69)– . –Београд : Институт за књижевност и уметност, 1968– (Београд : Birograf comp). – 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0350–6428 = Књижевна историја

COBISS.SR-ID 55823