

Vladislava Gordić Petković

Ivana Đurić Paunović

KNJIŽEVNOST S PRAGA VEKA OGLEDI i IZ ANGLOFONE KNJIŽEVNOSTI



Novi Sad, 2019.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD
21000 Novi Sad
Dr Zorana Đinđića 2
www.ff.uns.ac.rs

Za izdavača
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš

Vladislava Gordić Petković, Ivana Đurić Paunović
KNJIŽEVNOST S PRAGA VEKA
OGLEDI I IZ ANGLOFONE KNJIŽEVNOSTI

Recenzenti
dr Aleksandra Jovanović, red.prof, Filološki fakultet, Univerzitet u
Beogradu
dr Aleksandra Nikčević-Batrićević, vanr.prof, Filološki fakultet u Nikšiću,
Univerzitet Crne Gore
dr Mladen Jakovljević, vanr. prof, Filozofski fakultet Univerziteta u
Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici

Tehnička priprema
Igor Iekić

ISBN
978-86-6065-519-8

URL
<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-519-8>



Novi Sad, 2019.

Zabranjeno preštampavanje i fotokopiranje.
Sva prava zadržavaju izdavač i autori.

SADRŽAJ

Ivana Đurić Paunović UVOD	9
Vladislava Gordić Petković GINOKRITIČKO OTKRIVANJE ŽENSKÉ KNJIŽEVNE TRADICIJE U OKVIRIMA AMERIČKOG KANONA	15
Ivana Đurić Paunović PORTRET VEŠTICE U DOBA BAUKA: ŠIRLI DŽEKSON	29
Vladislava Gordić Petković MINIMALISTIČKI IZRAZ I VIZUELIZACIJA NARACIJE U SAVREMENOJ ANGLOFONOJ PROZI	41
Ivana Đurić Paunović NEPODNOŠLJIVA KRATKOĆA PRIČE LIDIJE DEJVIS	51
Vladislava Gordić Petković DIGITALNO TELO	61
Ivana Đurić Paunović TEORIJSKA ČITANJA TELA KOJE PIŠE: PRAKSIOGRAFSKI PRISTUP TUMAČENJU U KNJIŽEVNOSTI	73
Ivana Đurić Paunović i Vladislava Gordić Petković TEHNOLOGIJA KAO (POST)RELIGIJA U PROZI DAGLASA KOPLANDA	89
Ivana Đurić Paunović NEPROVERENA JEDNOPUTOST ŽIVOTA U PRIČAMA ALEKSANDRA TIŠME	99
Vladislava Gordić Petković ALTERNATIVNA ISTORIJA I STRATEGIJE OTPORA POPULIZMU U ROMANU <i>LUZITANIJA</i> DEJANA ATANACKOVIĆA	113
Vladislava Gordić Petković MESEC U ŠKORPIJI	125
Vladislava Gordić Petković KNJIŽEVNO PRIPOVEDANJE I ČITALAČKO ISKUSTVO U NOVOM KULTURNOM KONTEKSTU: <i>U NAŠE VREME</i> I <i>STARAC I MORE</i> ERNESTA HEMINGVEJA	143
Vladislava Gordić Petković i Ivana Đurić Paunović RODNE PREDSTAVE I NARATIVNE PERSPEKTIVE: KRIZA ODRASTANJA KAO TEMATSKI I METODOLOŠKI IZAZOV U NASTAVI KNJIŽEVNOSTI ZA DECU I OMLADINU	159
BELEŠKA O AUTORKAMA	173

Knjiga je nastala kao deo istraživanja u okviru projekata Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj „Jezici i kulture u vremenu i prostoru” (178002) i „Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene” (47020), kao i projekta Matice srpske „Žanrovska ukrštanja srpske i anglofone književnosti”.

UVOD

U „Oblicima vremena i hronotopa u romanu” Bahtin, među različitim motivima i hronotopima, pominje i hronotop *praga* kao onaj koji je uvek visoko simboličan i metaforičan. Prag je istovremeno i mesto dodira dve strane, spoljašnje i unutrašnje, i prekretnica – zbog kratkoće zadržavanja na njemu on podrazumeva donošenje odluke vezane za pravac kretanja, odluke koja može doneti i preokret. Zato Bahtin smatra da ovaj hronotop u sebi sadrži i motiv susreta, ali i hronotop *krize* (Bahtin 1989: 378). No, zamislimo na trenutak da je moguće duže zadržavanje na tom mestu, u prostoru u kom se sustiču sada i posle, staro i novo, prošlost i sadašnji trenutak koji se onda proteže i nešto dalje, u budućnost. Kakve bismo specifikume mogli uočiti s tog mesta, ako posmatramo i ono iza, i ono ispred? Studija *Književnost s praga veka* zamišljena je upravo kao *izveštaj* o onome što je odatle, s te pozicije, moguće videti, koje je samo po sebi takvo da neminovno poziva i na poređenja, na preispitivanje načina i kvaliteta prelaza iz jednog u drugo vreme. Ona se bavi kako delima nastalim „u okruženju praga”, tokom poslednjih decenija prošlog i dosadašnje gotovo dve ovog veka, ali i onima čije je prevrednovanje i rekontekstualizaciju upravo ovo vreme prizvalo. Zato ne treba da čudi što su se uz savremena dela devedesetih godina prošlog i prve dve decenije ovog, našla i ona koja su nastajala polovinom dvadesetog veka, kao i u decenijama pre i posle toga. To ne znači da je s mesta na kom stojimo moguće sagledati totalitet – to nam nije bila ni namera; pokušale smo da u svetlu novih saznanja nauke o književnosti i teorije ukažemo na one odlike nešto starijih dela koje su relevantne i za dela koja nastaju u ovom veku, bilo da je reč o intertekstualnim uticajima, temama, formama ili spisateljskim postupcima. Isto tako, odabirom dela savremene književnosti, onih koja su nastala u dvadeset i prvom veku, uz neminovnu mogućnost nepreciznosti, zbog pogleda izbliza, želele smo da ukažemo na tokove koji se u njoj uobličavaju unutar veka samog. Specifičnost čini i to što je

naša dvostruka vizura, okrenutost prema oba veka, dvostruka i po tome što, po prirodi stvari, pratimo sve ovo u dve kulture i dva jezička prostora. Privilegija, i odgovornost zbog ovakve pozicije, leži i u tome što u jednog ogromnoj, dinamičnoj i hiperproduktivnoj kulturi i književnosti kakva je anglofona, valja razlučiti bitno od nebitnog, prolazno od trajnog. Uticaj književnosti na engleskom jeziku, naročito u kulturi kao što je naša, u kojoj izdanja prevedenih dela (očekivano ili ne) daleko premašuju ona domaćih autora, ne mora biti uvek pozitivan, ali zato može biti i te kako snažan. U krajnjoj liniji, mreže kojima teku informacije u digitalnom dobu onemogućavaju bilo kakvo filtriranje: sve stiže tu i odmah, s kritičkom svešću o sadržaju, ili bez nje. Samim tim, uticaji su intenzivniji, čak i kad ih u prvi mah nismo ni svesni. Ako su književnost i kultura postale globalne, sa jezicima, tačnije sa znanjem jezika, to nije slučaj. I to je jedna vrsta komparativne prednosti ove studije. U sučeljavanju dve kulture, dva veka i dva kritička rukopisa, pozabavile smo se temama i pojavama u anglofonoj i srpskoj književnosti za koje mislimo da su obeležile prošle, ili da će obeležiti decenije pred nama. Takođe, skrenule smo pažnju i na one kojima se duguju nova čitanja i (pre)vrednovanje jer, čak i ako u svom vremenu nisu ostala nedorečena, u kontekstu savremenog trenutka progovaraju na način koji ranije nije bio opažen.

Tehnologija, telo, starenje: Uticaj tehnologije za koju se u jednom trenutku potkraj osamdesetih naovamo učinilo da će zameniti religiju, razmotren je u zajedničkom radu „Tehnologija kao (post)religija u prozi Dagleasa Koplenda”. Na korpusu romana kakvi su čuvena *Generacija X*, *Život posle Boga* i *Majkroserferi*, analiziran je odnos prema tehnologiji u vremenu ranih devedesetih. Kao što nas vrtoglavo brz razvoj tehnologija i njihova upotreba ne čine nužno boljim ljudima, tako ni pokušaj da se tehnologija u (post)postmodernom dobu proglasi duhovnim osloncem, teško može biti sproveden u dela. Razvoj misli o njenim uticajima neminovno je doveo i do promišljanja tela u svetu u kome njegova korporealnost, koliko god zadata, može biti i upitna. Problemizovanjem pitanja svrsishodnosti, prirode i funkcije tela u dobu koje je, uz svu datost, sve više obestelovljeno, eseji „Digitalno telo” i „Čitanje tela koje piše” nude pregled stanja u teoriji, s primerima iz književnosti i projekcijama daljeg razvoja na ovu temu. Starenje, kao

neminovnost fizičkog tela, ali i kao društveni i kulturni fenomen koji je značajniji tretman dobio upravo na prelazu vekova, s novim demografskim trendovima, pominje se u više eseja – i u razmatranju priča Lidije Dejvis, i u tekstovima koji govore o kratkim prozama na engleskom i srpskom.

Kanon, ginokritika, kratka priča. U anglofonoj književnosti, uz svu dinamiku produkcije i kritičke recepcije, s uvrštavanjem u kanon nekih autora, naročito ako su oni autorke, ide, baš kako se i očekuje – vrlo teško. „Ginokritičko otkrivanje ženske književne tradicije u okvirima američkog kanona” iznosi na svetlo upravo ovu problematiku, nudeći iscrpan i teorijski potkrepljen presek stanja kroz kritičko čitanje nekoliko ključnih studija, dok u tekstu koji obrađuje primer spisateljice Širli Džekson uočavamo upravo onu situaciju koja je tipična za žensko pisanje i stupanje u kanon. Prevrednovanje, između ostalog zahvaljujući i ovovekovnim saznanjima, i novim kritičkim izdanjima izvornih dela, kao i onih koja se bave opusima autora poput Ernesta Hemingveja i Širli Džekson, takođe ima uticaj i na njihove pozicije u američkoj književnosti.

Značajno mesto u anglofonoj književnoj produkciji zauzima dečija i omladinska književnost (ova druga i kod nas postaje odomaćena kao YA /'uai 'ei/ – *young adults*); u zaostatku nisu ni prevodi ove literature na srpski jezik. No, manje značajno mesto, blago rečeno, zauzima kritička recepcija ove formacijski i formativno izuzetno važne oblasti stvaralaštva. Upadljiva je disproporcija između produkcije i kritičkog sagledavanja, te se zbirka završava koautorskim esejem na ovu temu, koji je ujedno i apel da se književnost za mlade sagleda iz svih onih perspektiva i oblasti u kojima je prisutan njen uticaj.

Situacija na terenu srpske književnosti opisana je i kritički sagledana u tekstovima „Alternativna istorija i strategije otpora populizmu u romanu *Luzitanija* Dejana Atanackovića” (uz uporednu analizu romana Judite Šalgo, *Put u Birobidžan*), i „Mesec u Škorpiji” u kom su obrađene zbirke proze Jelene Lengold i Ljubice Arsić, dok su kratke proze Aleksandra Tišme analizirane u više eseja. Redosled eseja u knjizi je takav da ukazuje na podudarnosti u trendovima u srpskoj

književnosti i onoj koja se piše na engleskom upravo kad je o kratkoj priči reč.

O nastanku ove studije treba reći i to da se na njenim stranicama nalaze rezultati višegodišnjih, bezmalo višedecenijskih istraživanja u oblasti anglofone i srpske književnosti i teorije. Pored toga što su u svojim ranim fazama prošli kroz dragocene diskusije na domaćim i međunarodnim konferencijama, te bivali preispitivani u radu sa studentima čiji su uvidi ponekad presudni u pogledu izmene perspektive ili skretanja pažnje na drugačije generacijsko shvatanje nekih tumačenja i pojmova, ovi tekstovi predstavljaju i pregled interesovanja iz ugla dve filologije, anglofone i srpske, koje su, u našem slučaju, u neprekidnom kontaktu. Verujemo da ovaj „esejni venac“, pored toga što u određenoj meri sumira i rezimira kako glavne tako i sporedne tokove književnog delanja, donosi i neka nova vrednovanja, ili makar ukazuje na praznine i grublje prelaze u onim postojećim. Razumljivo je zbog čega je i dalje važno ukazivati na glasove silom normi i konvencija udaljene od uha, izvan žiže, i na teorijske okvire koji nude nove uvide, saobrazne vremenu, tehnologijama, promenama matrica. S praga na kom stojimo dobro se vide i devedesete ali i pedesete godine dvadesetog veka, sva ona odstupanja koja su nagoveštavala zaokrete; ali vidi se, isto tako, i unutrašnjost dvadeset prvog veka, donekle limitiranog dometa, no u ove prve dve dekade ipak relativno jasno naznačena. Jesu li književnost i izučavanje književnosti u krizi? Koliko god to pitanje bilo večito, odgovor je još „većitiji“ – kad god se učini da se stiglo do zida, pojavi se tajni prolaz. Taj tajni prolaz, po svojoj prilici, jesu čitaoci, jeste ljudska potreba za rečju, komunikacijom, tekstom, svim onim književnim sredstvima koja dovode do nekih spoznaja, popunjavanja nekih praznina, rešavanja nekih zagonetki. Čitanje će uvek biti potreba, baš kao što je i pisanje potreba, i baš kao što su to izučavanja i promišljanja iz perspektive pojedinca koji pripada određenoj generaciji, koja živi u određenom vremenu i na određenom mestu. Književnost svedoči, često potpunije i od istorije.

U zaključnom delu svoje studije *Umetnička proza 21. veka*, Piter Boksall priseća se jednog komentara o sudbini književnosti iz Bolanjevog megaromana 2666: Boris Abramovič Anski i Augusto Gera, dekan

Fakulteta književnosti i umetnosti na Univerzitetu Santa Tereza, razgovaraju o budućnosti izučavanja književnosti, i književnosti same; Gera vidi razlog za umereni optimizam. Iako iznosi pretpostavku da će filozofija, kao i podučavanje filozofije, u vremenu koje dolazi zapasti u veliku krizu, „zbog trenutnih i budućih čuda koje nauka ima da ponudi” (2004:200), prilično nepokolebljivo izriče sud da književnost ima budućnost. I potom navodi primer biografija za kojima postoji neprekidna potražnja, „ljudi vole da čitaju o životima drugih ljudi” (200). Anski, sasvim drugog stava, pisac je eseja „o budućnosti književnosti koji počinje i završava se rečju *ništa*”. Dva pola koja zahvataju ova dva stava, jedan tržišno orijentisan, merkantilistički, onaj koji u obzir uzima postojanje globalnih korporacija poput Amazona ili Voterstona, i koji zapravo utiče na to šta će se s prozom desiti (Boksal, konkretno, govori o romanu), a posredno vrši uticaj i na književne odseke univerziteta, i drugi, beskompromisan kad je podleganje pomenutim silama u pitanju, postoje naporedo, baš kao što i njihove budućnosti postoje naporedo. „U trenutku ubrzanih kulturnih promena, usred tehno-industrijske revolucije i masivnih, tektonskih obrta u teksturi i ravnoteži globalnih snaga, roman se našao između budućnosti koja je pod njihovim uticajem, i budućnosti koja stiže niotkuda, i koja sledi isključivo logiku svog nezamislivog vremena” (Boxall 2013:213). Tekstovi u *Književnosti s praga veka* svedočiće o prozama koje su sve ovo nagovestile, kao i o onim koje nagoveštavaju kakav će biti dalji prolaz kroz vek.

Radovi „Ginokritičko otkrivanje ženske književne tradicije u okvirima američkog kanona” i „Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonoj prozi” prvobitno su objavljeni u *Godišnjaku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* (knjiga 35, sveska 2, 2010, 47-56; knjiga 36, sveska 1, 2011, 215-222). Rad „Književno pripovedanje i čitalačko iskustvo u novom kulturnom kontekstu: *U naše vreme* i *Starac i more* Ernesta Hemingveja” ovde se objavljuje prvi put nakon što je saopšten na Desetom međunarodnom interdisciplinarnom simpozijumu „Susret kultura” održanom 30. novembra 2018. godine na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. U zborniku *Srpski jezik, književnost, umetnost* sa Šestog međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu štampan je rad

„Tehnologija kao (post)religija u prozi Daglasa Koplanda” (knjiga 2, 2012, 187-193). Rad „Digitalno telo” objavljen je u zborniku *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene* 6 (2017, 93-101). „Alternativna istorija i strategije otpora populizmu u romanu *Luzitanija* Dejana Atanackovića” izlazi u elektronskom zborniku radova sa konferencije *Mediji civilnog društva kao alternativa medijskom populizmu, senzacionalizmu i lažnim vestima* (2019, 151-161). „Mesec u Škorpiji” pisan je za zbornik *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali* (Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2017, tom drugi, 379-395). „Neproverena jednoputost života u pričama Aleksandra Tišme”, tekst je koji je u ranijoj verziji štampan kao Predgovor izdanju zbirke priča *Povratak miru/Iskušenja ljubavi* (Akademska knjiga, Novi Sad, 2016), dok je za potrebe knjige proširen i rekontekstualizovan. „Nepodnošljiva kratkoća priča Lidije Dejvis” polazište ima u tekstu objavljenom u *Letopisu Matice srpske* (knjiga 494, sv. 6, decembar 2014) pod naslovom „Manje je mnogo, mnogo više: kratke proze Lidije Dejvis”. Esej „Teorijska čitanja tela koje piše: praksiografski pristup u književnosti” nastao je na osnovu istraživanja čiji su rezultati predstavljeni na konferenciji „Jezik, književnost, teorija”, aprila 2018. na Filozofskom fakultetu u Nišu. Rad koji je prezentovan urađen je u koautorstvu s dr Nicole Burgund, s Univerziteta u Novom Sadu. Svi ostali eseji prvi put su objavljeni u ovoj knjizi. Pored toga, tekst o rodnim predstavama i narativnim perspektivama u dečijoj i omladinskoj književnosti pripreman za ovo izdanje, predstavljen je u formi plenarnog predavanja na skupu “Književnost za decu u nauci i nastavi” održanom na Pedagoškom fakultetu u Jagodini 9. maja 2019.

IÐP

GINOKRITIČKO OTKRIVANJE ŽENSKE KNJIŽEVNE TRADICIJE U

OKVIRIMA AMERIČKOG KANONA

Priča Suzan Glaspel „Sud njoj jednakih” dugo je služila kao parabola sudbine američke književnice u patrijarhalnoj kulturi: kao što žene nisu mogle biti članice porote, one dugo nisu bile prisutne u uređivačkim odborima, niti na bilo kakvim akademskim položajima koji bi im obezbedili uticaj. Zbog odsustva žena sa pozicija moći, američke autorke koje su u svoje vreme uživale ugled, poput Lidijs Marije Čajld, Meri Ostin, Zone Gejl i Konstans Fenimor Vulson, nisu dobile zasluženno mesto u istorijama književnosti i enciklopedijama: nepostojanje „porote jednakih” presudno je uticalo da se relevantnost njihovog dela jednostavno porekne. Bila su potrebna tri i po veka prećutkivanja ženske književnosti u Americi i tri decenije njene afirmacije u ginokritici da se 2009. godine konačno pojavi pregled američke ženske književnosti pod naslovom *Sud njoj jednakih: američke žene pisci od En Bredstrit do Eni Pru* iz pera renomirane teoretičarke roda i kreatorke pojma ginokritika Ilejn Šovolter.

Šovolterova piše svoju istoriju ženske književnosti u Americi počinjući od učene puritanske pesnikinje En Bredstrit čija je prva knjiga objavljena 1650, i zaključujući je opusom Eni Pru, čiji je roman *Planina Broukbek* godine 1999. označila mogućnost revizije žanra vesterna. U međuvremenu su samo dve američke spisateljice dobile Nobelovu nagradu, ali je zato od sedamdesetih naovamo počelo opsežno istraživanje sa ciljem da se književni kanon obogati ponovo pronađenim i objavljenim delima žena pisaca.

Američka teoretičarka Ilejn Šovolter se već duže od tri decenije predano bori da se ženska tradicija, dugo skrivena i nedostupna, prihvati kao legitimni deo anglofone književnosti. Istražujući žensku literarnu baštinu, nastojala je da promeni mentalnu sliku dominantne

falocentrične kulture zasnivanjem „ginokritike“, istorijskog i teorijskog pristupa koji razara linearnost književne tradicije tako što otvara prostor ženskom stvaralaštvu. Šovolterova ginokritiku predstavlja kao drugu fazu feminističke kritike, kao neku vrstu prelaznog perioda u konstruisanju literarnog korpusa. Uvodeći pojam ginokritika u knjizi *Ka feminističkoj poetici* (1979), Šovolterova ukazuje na to da ova grana kritike mora da se usredsredi na ženu kao na autorsku ličnost koja proizvodi značenje teksta. Ginokritika mora da stvori specifičan ženski okvir za proučavanje produkcije, motivacije, analize i interpretacije ženskih tekstova. Iako joj se može zameriti prekomerna usredsređenost na psihoanalitičku perspektivu ženskog identiteta kao neadekvatnog i inferiornog u odnosu na muški (osećaj nedostatnosti koji proishodi iz anatomskih razlika i, shodno tome, proizvodi kod žene zavist, osećanje niže vrednosti i nemoći), ginokritika u pobijanju frojdovskih nazora zapravo gradi okvir za istorijsko razmatranje ženskog stvaralačkog identiteta kao stalne borbe da se prevaziđu muški uzori i norme lažne univerzalnosti koje su zasnovane na patrijarhalnom poimanju uticaja, moći i kompetencija.

Sud njoj jednakih predstavlja krunu ginokritičkih istraživanja. Ilean Šovolter po prvi put sintetiše žensku književnu tradiciju u američkoj književnosti i ukazuje na sve njene divergentnosti, disonantnosti i na disenzus kao princip koji je presudno određuje. Ta tradicija nije homogena ni uniformna, nju odlikuju raskoraci u poimanju pripovednih postupaka i stilova, njen kvalitet je neretko sporan a njene ambicije, poput one da se kreira ženski pandan velikom američkom romanu, lako su osporive i teško ostvarive. Ova studija će, sa druge strane, potvrditi potrebu da se žensko iskustvo afirmiše kao specifično, što i jeste jedan od glavnih ciljeva ginokritike.

U štivu prepunom ekskluzivnih biografskih detalja i britkih kritičkih sudova, Šovolterova je predstavila plejadu književnica ne samo iz perspektive njihovog literarnog učinka, nego je kadrirala i njihove životne okolnosti, predstavljajući neke od njih kao požrtvovane majke i revnosne domaćice, druge kao intelektualke i aktivistkinje, analizirajući njihove socijalne uloge i etičke odluke, ukazujući na specifičnosti njihovog emotivnog i intelektualnog razvoja. Neke autorke su se udale

za muškarca koji je od imetka posedovao samo znanje klasičnih jezika. kao Harijeta Bičer Stou; ona je rodila sedmoro dece i napisala roman koji će oštro podeliti američku čitalačku publiku, pa i buduću spisateljsku produkciju, na dve struje („za i protiv Tome“, odnosno za i protiv afirmativnog predstavljanja rasnih razlika), a prvi antirasistički roman u američkoj književnosti biće tek jedan primer kako delo jedne književnice prerasta u istinski kulturni fenomen.

U želji da spisateljice predstavi kroz prizmu naglašene ekscentričnosti i s potrebom da se pomere vrednosni i tradicionalni okviri, Šovolterova bira duhovite ili šokantne detalje koji bi, u slučaju njenih muških prethodnika, svakako poslužili kao dokaz frivolnosti ili nekompetentnosti žena autora. Ona živopisno predstavlja Širli Džekson, autorku antologijske priče „Lutrija“ i do danas nedovoljno iščitanog opusa fantastične i horor proze, kao hiperaktivnu, neurotičnu i preosetljivu suprugu, majku i domaćicu, s namerom da stvori dinamički kontrast njenom nepravedno potcenjenom proznom stvaralaštvu. Takođe, Šovolterova nas podseća na ikone osujećene ženske kreativnosti kakva je bila Alisa Džejms, sestra mnogo slavnijeg Henrija. Od novijih književnih poslenica pominje Sinu Džiter Nazlund, autorka koja sebi zadaje misiju „feminističkog korektiva“ američke prozne istorije i ispunjava je tako što piše žensku verziju *Mobi Dika* koja se, simptomatično, zove *Žena kapetana Ahaba*. Ustupci komercijalnom duhu ipak su uočljivi u *Sudu njoj jednakih*, te tako u ovom pregledu nema mesta za radikalnu eksperimentatorku Ketu Aker, jednu od najkontroverznijih ličnosti američke kulturne scene i predmet mnogih teorijskih studija iz oblasti psihoanalize, dekonstrukcije i studija medija i kulture; o literarnim dometima Gertrude Stajn Šovolterova piše vrlo ironično, ignorišući njenu kulturološku misiju, ali, s druge strane, ne propušta da istakne kulturnu relevantnost vrednosno spornih romana *Strah od letenja* Erike Džong ili *Prohujalo sa vihorom* Margaret Mišel. Autorke važnije kulturološki nego poetički (poput jevrejske književnice Anzije Jezerske, ili Afroamerikanke Džesi Redom Foset) predstavljene su samo u kratkim crtama. Šovolterova nastoji da ocrta socijalni, politički i kulturni kontekst ženskog autorstva, ali je ipak više prostora posvetila istorijskom mapiranju ženskog stvaralaštva nego njegovoj evaluaciji i interpretaciji.

Šovolterova se, takođe, usredsređuje na egzistencijalni kontekst ženske književnosti. Socijalni okvir rodni uloga poslužiće joj kao argument kojim objašnjava činjenicu da je engleska književnost devetnaestog veka imala velike romansijerke poput Džejn Ostin, Džordž Eliot i Emili Bronte, a Amerika nije. Objašnjenja koja Šovolterova nudi realistična su i praktična: čak su i siromašne porodice poput Bronteovih imale poslugu, dok se od Amerikanki toga vremena očekivalo da se bave domaćim poslovima bez obzira na socijalni status. I odista ćemo u biografijama američkih književnica, od Harijete Bičer Stou pa sve do Silvije Plat i dalje, otkrivati da je priroda ženskih životnih i profesionalnih iskustava Amerikanke presudno uticala na njen književni izraz. Iz tog specifičnog egzistencijalnog konteksta izranja konstrukt praktične i delatne žene koji je dinamički kontrast slici umetnika muškarca; on je zaokupljen velikim temama, uronjen u filozofsku kontemplaciju o realnosti – pisac muškarac je, reklo bi se, u dosluhu sa metafizičkom slikom sveta, a žena sa svakodnevnim okruženjem u kome literarne pretenzije nužno izazivaju samooptuživanje i krivicu. Iako se fokusiraju na svet emocija, žene ničim ne ugrožavaju kult muškarca romanopisca i njegovu predstavu o maskulinoj snazi.

S druge strane, ukazuje Šovolterova, žene je na pisanje često motivisao čitav spektar razloga koji su imali veze sa samožrtvovanjem: bankrot, bolest, oskudica, smrt muža ili oca, dakle ekonomska odgovornost za porodicu. Neka od značajnih dela nastala su u egzistencijalnoj iznudici, a pisanje je bilo uzvišena zabava samo bogatim i ekscentričnim ženama koje su vremena i energije imale na pretek, poput Idit Vorton, Edne Sent Vinsent Milej ili Ketrin En Porter. Zbir bibliografija američkih književnica otkriva da je većini ona „sopstvena soba” o kojoj je pisala Virdžinija Vulf bila koliko neophodna, toliko i nedostižna.

Mapirajući žensku književnu istoriju kao splet nužnosti i slučajnosti gde je uspeh eksces a negativna recepcija pravilo, Šovolterova nije ideološki pristrasna: za razliku od Kejt Milet i Džudit Feterli, Šovolterova ne zaoštrava pitanje vrednovanja koje je žensku populaciju decenijama smatralo važnom ciljnom grupom, ali irrelevantnim kreativnim potencijalom. Sama činjenica da je, uprkos

bogatoj ginokritičkoj i feminističkoj tradiciji na američkom tlu, ovakva istorija objavljena tek krajem prve decenije trećeg milenijuma govori da se kanonska slika jedne nacionalne književnosti ipak sporo menja. No koliko god rodne kvote bile suštinski nevažne za imanentno vrednovanje umetničkog dela, koliko god rodna pripadnost ne garantovala automatski kvalitet, toliko je važno ukazati na i dalje sveprisutno podrivanje ženske tradicije kao trivijalne, nekonzistentne, irelevantne. Šovolterova zato u prvi plan stavlja ideju ženskog vrednovanja ženske tradicije, i fraza „sud njoj jednakih” nije samo reminiscencija na naslov priče Suzan Glaspel u kojoj se metaforično prepliću i sukobljavaju muško traganje za dokazima ubistva i žensko emotivno poimanje motivacije ubistva. Nužnost da ženski kanon bude vrednovan rodno senzitivnim kriterijumima umesto rodno neutralnim ne povlači automatski za sobom inferiornost kao posledicu. Naše vreme i dalje traži da se rodno osnaživanje predoci kao obaveza, jer nismo još uvek postigli nivo jednakosti u kome bi rodno postalo vrednosno neutralno.

U knjizi Šovolterove nedostaje kritička sinteza i makar ovlašno predstavljanje nefikcionalnog ženskog stvaralaštva (kritičke, teorijske i memoarske proze, putopisa, esejistike), pa i dalje ostaje sumnja da je autorka – možda i nehotice – dodatno marginalizovala tradiciju i inovaciju „sebi jednakih”; s druge strane, njena konstrukcija ženske istorije proističe iz tri decenije ginokritičkog delovanja više teoretičarki i spisateljica, i nije samo plod originalnog naučnog istraživanja.

I pored nezanemarljivo duge tradicije ginokritike, i dalje opstaju terminološke nedoumice oko prirode i opsega ženskog autorstva, jer se čini da je i dalje sveprisutna zabluda o ženskom pismu kao sinonimu za trivijalnu književnost – odnosno, za književnost koja zadovoljava potrebe nedovoljno obrazovane i nedovoljno osnažene žene za utehom, smirenjem i samozaboravom. Žensko pismo, međutim, nije moguće automatski izjednačiti sa književnim stvaranjem osoba ženskog pola, još manje sa trivijalnom paraliteraturom, jer ono pripada sferama stvaranja koje su udaljene od tradicionalnih stilova i postupaka. Ono je model stvaralačkog rukopisa koji je alternativan i marginalan, suprotstavljen svemu što je tradicionalno, etablirano i prihvaćeno. Nazivano još i

„fluidno” ili „meko”, žensko pismo je poetička a ne polna odrednica, ono je strategija čitanja koliko i modus pisanja. Ileana Šovolter nije slučajno optužila dvadeseti vek da trivijalizuje kako žensko iskustvo, tako i svaki pokušaj da se žensko iskustvo pretvori u literaturu. Jer, sve predrasude upisane u pojmove ženskog pisma i ženske književnosti deo su strategije trivijalizacije kojoj se arhipelag ženskih poetika, teorija i inicijativa mora odupreti.

Otud je od vitalne važnosti teorijsko osmišljavanje književne prakse: stvaranje ženske književne tradicije i ženske književne istorije nakon što su žene vekovila bile skrivene i pritajene, mistifikovane i marginalizovane. Ženski kanon je, u poređenju sa dominantnom književnom tradicijom, ipak još uvek sveden na ograničeno, kontrolisano prisustvo. Ti uski okviri ukazuju da žensku književnu tradiciju i dalje presudno obeležava topos marginalnosti, da je i dalje prati teza o potisnutom i potlačenom ženskom identitetu koji nalazi puteve i mogućnosti da se iskaže, uprkos potiskivanju i pritiscima.

Sada već duga istorija ginokritike nije dala jasan odgovor na to da li postoji prioritet u stvaranju ženske književne tradicije koji bi podrazumevao da je od normiranja ženskog kanona važnije istražiti njegovu genealogiju. Činjenica je da književni kanon još uvek žensko stvaralaštvo tretira kao informativni dodatak a ne kao svoj konstitutivni deo. Slike ženske posebnosti i dalje se svode na nametnuti ideal kreativnosti koja je svedena na refleksije kanonskog umesto na originalni doprinos. Iako postmoderni doba relativizuje kanon kao spisak remek-dela, iako relativizuje kanon kao *dogovor*, kao sporazum o vrednostima i načinima vrednovanja, i dalje su fleksibilnost, pregovaranje, pluralizam i višeglasje daleko od toga da budu ravnopravni konstitutivni principi istorije književnosti. Savremena shvatanja o istoriji američke književnosti ukazuju da će tzv. „disenzus” biti konstitutivni princip budućeg formiranja kanona: kanon polako postaje fluidna tvorevina jer prima u sebe marginalizovane opuse.

Američka ženska književnost nije samo doživela procvat u poslednjih pola veka, nego je njen kontinuitet redefinisao u okvirima žanrovskih, kulturoloških i poetičkih istraživanja. Prepoznaje se

multietnička i multikulturna priroda literarnih tvorevina autorki koje posreduju svoje specifično etničko, rasno i kulturološko iskustvo. Etničko i običajno šarenilo i diversitet američkog ženskog kanona ukazuje da se esencijalistička i univerzalna priroda rodni uloga i literarnih poetika mora osporiti. Dokaz za to predstavlja stvaralaštvo Toni Morison koje je regionalno, etničko i rasno iskustvo proizvelo u višu, dominantnu stvarnost književnog kanona. Inauguracija afroameričkog iskustva kompenzacija je za dotadašnju nevidljivost afroameričkih junaka i njihovih specifičnih problema, uloge i prioriteta obrću se utoliko što u korpusu afroameričke književnosti iskustva belog čoveka i bele žene postaju marginalna i manje relevantna; beličko se objektifikuje, pretvara u indiferentnu, apstraktnu silu koja neumitno i zlokožno predodređuje funkcionisanje afroameričke zajednice, ali je neuporedivo manje važna od primarne teme afroameričkog iskustva. Morisonova piše o specifičnostima rodnog ugnjetavanja koje ima i rasnu komponentu, kao i o specifičnim načinima osvajanja slobode u okvirima afroameričke zajednice, sve to u neobičnoj sprezi lirčnosti i simbolike sa fokusiranjem nasilja. Prisustvo afričkog i afroameričkog folklora postaje podloga za intertekstualnu igru aluzija i citata, za mešanje stilova i motiva.

U romanima poput *Najplavlje oko*, *Voljena* i *Džez* Morisonova predstavlja različite strategije ugnjetavanja žena, osporavanja njihovog intergriteta, slika različite forme seksualnog, etničkog i rasnog nasilja, ispituje posledice zlostavljanja u porodici i široj društvenoj zajednici, oličene u akutnom ili hroničnom mentalnom slomu, u traumatičnom podvajanju ličnosti koje ima individualne i kolektivne implikacije i manifestacije. Toni Morison podupire tezu ginokritike da na rodni identitet žene uvek utiču društveno-istorijski uslovi koji oblikuju zajednicu u kojoj živi i da su vrednosti, aspiracije i težnje koje odlikuju ženu, kaogod i uslovi njenog života, uslovljeni konkretnim, akutnim problemima i preprekama. Dakle, ideali i vrednosti feminizma dobijaju drugačije značenje u kontekstu pojedinačne etničke zajednice, što govori i o mogućnosti disenzusa, ili interesnog raslojavanja u formulisanju feminističkih ciljeva.

Morisonova nije postala literarni i kulturni fenomen samo zato što je sagu o ropstvu i rasnoj diskriminaciji pisala sa programskom ambicijom da u belom i muškom književnom kanonu izbori prostor za crnu ženu – ona je pisala i o temama maskuliniteta i muškog osvajanja slobode, te se ne može svrstati u izrazito feminističke autorke. Koliko god kanonska američka književnost bila nezamisliva bez Toni Morison, isto toliko je literarna pojava Toni Morison nezamisliva bez američke književnosti koja je motivisala njenu tematiku i poetiku. Pseudofoknerovski ambijent samo je jedna u nizu refleksija američke literature u stvaralaštvu Morisonove; ona sa afroameričkim folklorom kombinuje elemente antičkog mita i tragedije osvete, ali se tu ne iscrpljuju mogućnosti kombinovanja filozofskih i političkih tema sa postupcima i poetikama pozajmljenim iz korpusa književne klasike. Njen roman *Voljena* može se na alegorijskom nivou čitati kao povratak duhova prošlosti u realnost, kao zahtev istorije da bude prisvojena i pročitana u svim svojim najmučnijim detaljima. Ovaj roman, setićemo se, pripoveda o detetu ubijenom iz samilosti čiji se duh u liku lepe devojke vraća kako bi uznemiravao i podsećao; topos istorijske krivice razvija se na pozadini književnih tradicija i postupaka kao što su narodno predanje, magični realizam i žanrovske formule horora i gotike. Inspiracija autorke kreće se od Eshila do Poa, od Foknera do Markesa. Kao i njen prethodnik Ralf Ellison, Toni Morison realistički prosede želi da prevrednuje tako što mu dodaje elemente alegorije, folkloru i fantastike. Roman *Voljena* zasniva se na istinitoj priči, na specifično protumačenom istorijskom izvoru – na iskustvu odbegle robinje Margaret Garner koja je, bežeći pred poterom, u beznađu i očajanju ubila svoju kćer, želeći da je poštedi patnje i ponižavajućeg života kakve je sama iskusila. Morisonova u ovom delu koje je posvetila žrtvama doba ropstva artikuliše ona mučna iskustva koja izostaju iz ispovesti robova (*slave narratives*) nastalih tokom devetnaestog veka; njeno fikcionalno reformatiranje istorije ima ambiciju ne samo da osvetli teme identiteta i materinstva, nego i da u jeziku otvori nove potencijale za artikulaciju traume ropstva. U romanu je centralni motiv artikulisanje potisnutog sećanja, prevazilaženje psihičke traume i osnaživanje obespravljenih. Glavna junakinja je čedomorka Seta kojoj se mrtva kćer Voljena vraća u vidu sablasti i u liku lepe devojke čiji će postupci potpuno poremetiti

njen porodični i emotivni život. Voljena je ambivalentna alegorijska figura kojom se predočava nemogućnost da se trauma pretoči u naraciju – kako u ličnoj, tako i u kolektivnoj istoriji. Pojavljujući se najpre u vidu razorne energije i nevidljive sile koja razbija stvari po kući ili nasrće na ljude i životinje, duh ubijene dvogodišnje devojčice potom preuzima lik mlade lepote koja uzurpira Setinu kuću, uzimajući sebi najbolji krevet i najlepši tanjir, nekontrolisano proždirući slatkiše, čime bunt i agresivno nezadovoljstvo poretom dobija ime i oblik. Žudnja za slatkim pretvara se u metaforični kanibalizam, i ona je ne samo odraz želje da se zadobije sva majčina ljubav, nego najavljuje i alternativni tok naracije: opsesija devojke-duha na specifičan način oslikava istoriju ropstva i istoriju šećera – šećer je bio najvažniji strateški proizvod sa plantaža na kojima su robovi naporno radili tokom sedamnaestog i osamnaestog veka. Strasna želja za slatkišima nije samo parodijski simptom duboke ogorčenosti napuštenog deteta, već i metafora za žudnju Afroamerikanaca da rekonstruišu i repariraju identitet tako što će se najpre suočiti sa bazičnim označiteljem porobljavanja cele jedne rase.

Najznačajniji doprinos Toni Morison ginokritičkom iščitavanju postkolonijalne tradicije ipak je studija *Igra u mraku: bela put i književna imaginacija*, koja se kroz analizu klasika američke književnosti na provokativan i argumentovan način upušta u predstavljanje „belih” konstrukcija „crnog”. Proza Ernesta Hemingveja, Vile Kader, Poa, Tvena i Hotorna otvara prostor likovima crnih Amerikanaca, ali prostor brižljivo specifikovan, omeđen, predodređen političkim i ekonomskim silama. Morisonova, međutim, ne govori prevashodno o marginalizaciji – upravo suprotno, njena polazna teza glasi da odnos crnog i belog presudno definiše dinamika njihove koegzistencije: tematske opsese nacionalne književnosti nisu samonikle, već su reakcija na ono što autorka naziva „afrikanskom prisutnošću”. Prisustvo afričkog doživljeno je u dominantno belom društvu kao pretnja, demonska sila, razoran uticaj. Od potencijalno razornog dejstva pisci bele Amerike brane se metaforizacijom rase, stvarajući junake crne puti čija boja kože nije označitelj etničke ili kulturne različitosti, već je „unapređena” u metaforu globalne pretnje Drugog.

Kao fenomen najveće nacionalne sramote, ropstvo je ujedno i privilegovana tema. Pijetet prema „američkom holokaustu” sužava manevarski prostor kritičaru koji bi Morisonovoj zamerio melodramatičnost zapleta i pad iz poetskog u sladunjavu. Toni Morison uspešno spaja eksperiment sa tradicijom, testirajući granice fikcije i činjenice, nacionalnog mita i lične potrage, iscertavajući mapu crne Amerike iz ugla raso markiranog iskustva ali sa pretenzijama na univerzalnost.

Slika o ženi se, u perspektivi rodni studija i istraživanja, reflektuje na bezbroj načina: u književnosti, međutim, žensko je problem i adut različitih pripovednih poetika, neretko pretvoren u tajnu i enigm, predstavljen kao pretnja i opasnost. Čak i idilično predstavljane uloge žene – ljubav, rađanje, materinstvo – u poetikama različitih autorki travestiraju se u socijalni košmar, smrtnu opasnost ili, barem, u vid dominacije nad vladajućim muškim subjektom. Doris Lesing bi, po periodizaciji Ilejn Šovolter koja razlikuje tri faze ženskog stvaralaštva, nesumnjivo pripadala trećoj, *ženskoj – female*. Naime, od dvadesetih godina dvadesetog veka pa sve do danas, po Šovolterovoj, teče proces samoidentifikacije ženske tradicije snažno obeležene invencijom, inovativnošću i samoodređenjem koje se ne opire muškom kanonu, ali ga ni ne prihvata kao vid svoje identifikacije. Prethodne dve faze podrazumevale su period imitacije preovlađujućih modela dominantne tradicije i internalizacija njenih standarda umetnosti (*ženstvena – feminine*) i period pobune protiv ovih standarda i vrednosti, u okviru koje se stupa u odbranu prava i principa manjine (*feministički – feminist*).

Dodeljivanje Nobelove nagrade za književnost britanskoj autorki Doris Lesing skrenulo je pažnju na spisateljsku karijeru dugu šest decenija koja združuje feminističko opredeljenje i refleksivnu, kritičku perspektivu, i izazvalo neke specifične reakcije. Mrzovoljni komentar američkog kritičara i teoretičara Harolda Bluma da je nagrada Lesingovoj primer „čiste političke korektnosti” ukazala je upravo na vitalan fenomen nekorektnosti koji Šovolterova često ističe: na potrebu da se mistifikuje odrednica roda kao neknjiževna i problematična. Lesingova se ne miri sa definicijama – u toj meri da svoje feminističko i

levičarsko opredeljenje stalno problematizuje i opovrgava – i u svom pisanju stalno se vraća toposu krize: raspadu identiteta, potiranju socijalnih uloga, problemima integracije, kritikovanju društva koje je odveć često spremno na banalizacije i simplifikacije. Njen roman *Peto dete* često se, gotovo brzopleto, čita kao povest o porazu jedne ideje – ali ovo delo napisano pre pune dve decenije zapravo kao svoju osnovnu temu postavlja poraz jedne iluzije: poraz opsene o univerzalnosti i neprikosnovenosti porodične idile. Kao i u stvaralaštvu Morisonove, i kod Lesingove se lik deteta koristi da pokrene goruće teme krize vrednosti, krize identiteta, društvenih i istorijskih konflikata.

U američkom kanonu se za teme kriza i konflikata može koristiti i minimalistička tehnika. Pripovetke i romani spisateljice En Biti koncentrišu se na žensko iskustvo i ženski senzibilitet, ali bez socijalnih, političkih i istorijskih tema i značenja koji se nalaze u afroameričkoj književnosti i ostalim etničkim opusima. Marginalost njenih junakinja drugačije je postavljena: njihovi problemi su psihološke i emotivne prirode, one su slučajni svedoci tuđih tragedija i statisti u tuđim životima; marginalizovane su svojom izabranom ili nametnutom samoćom. Odlikuje ih inhibiranost proizašla iz nekanalisanih emocija i inertnost kao njena posledica. Priče En Biti satkane su od teško čitljivih i nesigurnih signala koje njene junakinje šalju svetu; istraživanje savršenstva malih stvari, neprimetnih a važnih, najbitnija je umetnička misija ove spisateljice koju nazivaju „kraljicom elipse”.

Bitijeva neguje prepoznatljiv minimalistički stil kratkih rečenica, verbalnog tvrdičluka i krajnje jezičke ekonomičnosti. U njenoj prozi nedostaju centralna tema, dosledna karakterizacija likova i jasan vremenski plan: umesto toga, registruju se trivijalni detalji i trenuci, slede se nemotivisane digresije, naraciju zamenjuje ekspozicija, opise reporterska katalogizacija. Bitijeva sa ironičnim uživljavanjem opisuje muke, tuge i strahove pripadnika više srednje klase sa istočne obale Amerike, ljude i žena koji ne moraju da zarađuju za život niti da razmišljaju o budućnosti, ali čija egzistencijalna sigurnost nije garancija duševnog spokoja. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činoci pripovedne strategije. Tako, na primer, korišćenjem muzičkih ili vizuelnih motiva En

Biti stvara objektivne korelative: u romanu *Uklapanje* ponavlja se pesma „Srce od stakla” grupe Blondi kao metafora emotivne krhkosti glavnih junaka, a junak romana *Neko kao ti* u ispremetanoj hronologiji filma „Izdaja”, gde priča o ljubavnom trouglu teče od kraja prema početku, prepoznaje haos sopstvenog života. Muzičke fraze i upečatljive vizuelne senzacije efektno dopunjavaju verbalni vakuum.

Usled svoje inertnosti i eliptičnosti, likovi iz proze En Biti nalaze oduška u druženju sa neživim objektima i nemuštim stvorenjima. Junaci romana *Uklapanje* i *Studen i zimski prizori* obožavaju svoje pse, a u priči „Zdela” Andrea svugde sa sobom nosi keramičku posudu koju je dobila na poklon od bivšeg ljubavnika, zbog kog nije imala hrabrosti da napusti muža. En Biti piše jezgrovito a ne slikovito, računa više na čitaočevu intuiciju nego na imaginaciju, više daje znake nego što dočarava slike, kao što pokazuje detalj iz romana *Uklapanje*: Džonu, umetničkom savetniku jedne marketinške firme, stiže katalog slikara koji nudi svoje usluge. Dok lista katalog, već upola rešen da ga odbije, Džon na jednoj stranici nalazi vlas crne kose. Da li je vlas pala slučajno ili ju je umetnik tu namerno ostavio kako bi video da li je katalog uopšte otvaran? Džon odlazi do svoje plavokose sekretarice, uzima jednu vlas njene kose i stavlja je na isto mesto gde je bila ona crna, piše negativan odgovor, pa katalog sa propratnim pismom šalje na poštu. Proza En Biti visi upravo o toj jednoj tankoj vlasi, počiva na nedefinisanoj granici suptilne poruke i banalnog detalja; simbolično rečeno, njena pripovedna tehnika kao da pravda sliku ženske proze kao nevidljive i neprimetne, kao opsednute sitnicama na granici trivijalnosti, ali sitnicama od krucijalne važnosti.

Proza En Biti satkana je od bezbroj neosetnih svakodnevnih potresa koji lagano ali uporno menjaju konfiguraciju karaktera: njeni junaci opažaju i intenzivno doživljavaju sve mikropromene u sebi i svojoj okolini, rizikujući neprepoznavanje i nerazumevanje zato što vide ono za šta su drugi slepi. Čini se da i ženski kanon operiše strategijama nevidljivosti, tišine i marginalnosti, koristeći ih kao kontrapunkt kanonskim temama i postupcima koji su dugo bili automatski definisani kao „muški”.

Literatura

- Abel, Elizabeth, Barbara Christian, and Helene Moglen, eds. (1997). *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Berkeley, University of California Press.
- Dojčinović Nešić, Biljana (1993). *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo Sveti Sava, Beograd.
- Felman, Shoshana (1993). *What does A Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Fetterley, Judith (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan (1984), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Morrison, Toni (1993). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Vintage.
- Showalter, Elaine (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.
- Showalter, Elaine (2009). *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago Press.

VGP

PORTRET VEŠTICE U DOBA BAUKA: ŠIRLI DŽEKSON

Jedna od spisateljica koju Ileana Șovolter vraća pod „kanonske reflektore” američke književnosti dvadesetog veka u *Sudu njoj jednakih* je i Širli Džekson, čiju je živopisno predstavljenu biografiju autorka postavila naspram značajnog i vrednog opusa koji je, posle inicijalnog uspeha, decenijama čekao da bude primećen. Širli Džekson (1916) je ovo čekanje zaslužila dvostrukom odeljenošću od glavnog toka; čini se da je njen odabir žanrova, kao i to što je žena-pisac, odvrćalo od sadržajnog kritičkog čitanja one čiji se glas početkom druge polovine dvadesetog veka slušao. Ilustrativan je primer izdanja *Bloom's Major Short Story Writers* iz 2001, u kom su predstavljene dve priče Širli Džekson, „Čarls” i „Lutrija”, iz zbirke *Lutrija, ili Avanture Džejsma Herisa* (*The Lottery: Or, Adventures of James Harris*, 1949), te njen roman *Ukleta kuća na brdu* (*The Haunting of Hill House*, 1959). U kratkom uvodnom tekstu Harolda Bluma u kojem slavni teoretičar i kritičar ne izražava preveliko zadovoljstvo time što se ova spisateljica našla u ediciji koja nosi njegovo ime zbog toga što ona, u poređenju s drugim autorima, donekle podbacuje; pravi pokazatelj toga da li neko delo spada u kanon jeste test ponovnog čitanja, piše Harold Blum, a kad se dela Širli Džekson uporede s Hotornom, Foknerom i Fleneri O’Konor, koji su i sami pripadali američkoj tradiciji gotskih narativa, njena proza pre spada u nešto što je zabavno (*entertainment*) nego među dela koja imaju trajnu vrednost. Samo dve godine posle ovog Blumovog izdanja, 2003, Deril Hatenhauer objavljuje studiju: *Američka gotika Širli Džekson* (*Shirley Jackson's American Gothic*), u kojoj kao jedan od prioriteta svog istraživanja postavlja vraćanje ove spisateljice na mesto koje je zauzimala četrdesetih i pedesetih godina XX veka, kada su je književni kritičari, urednici i različiti autoriteti u oblasti literature svrstavali u red najrelevantnijih američkih autora. Čak i pre objavljivanja „Lutrije”, svoje najpoznatije priče, našla se u antologiji savremenih američkih pisaca iz 1944. godine, zajedno s Lengstonom Hjuzom, Ričardom Rajtom,

Arturom Milerom, Ralfom Elisonom i Normanom Mejlerom, među stvaraocima s kojima treba računati u budućnosti. Deceniju kasnije, u jednom članku, spominju je kao spisateljicu koja u savremenoj američkoj književnosti stremlji visokim dometima, uz Selindžera, Beloua, Karson Mekalera i druga zvučna imena poratnog perioda (Hattenhauer 2003). Šta su razlozi ovog naglog prekida u kritičkoj recepciji stvaralaštva Širli Džekson? Hattenhauer iznosi nekoliko mogućih obrazloženja za ovakvu situaciju, a počinje onim da je proza koju je autorka stvarala bila raznovrsnija i složenija nego što su to kritičari druge polovine dvadesetog veka uspeli, sa svojih ideoloških i poetičkih pozicija, da uvide. Njihovi kriterijumi, koji su bili relevantni za uvrštavanje u kanon, kao što su raznorodnost formi i izraza, te tematski opseg, kod Širli Džekson, iako ispunjeni, nisu uzimani u obzir (Hattenhauer 2003:3), već je prevagu u proceni odnelo nekoliko njenih popularnih dela horor žanra (što je pre marketinški odabrana odrednica), a bez sagledavanja čitavog opusa. U kojoj meri je opus Širli Džekson reprezentativan za američku književnost sredine dvadesetog veka, govori i stav Džona Barta koji njena dela, pored Nabokovljevih, Gedisovih i Bolsovih, naziva *proto-postmodernizmom* (Plumley 14-15 u: Hattenhauer 13), te navodi karakteristike koje anticipiraju potonju postmodernističku prozu, poput različitih vidova intertekstualnosti (u prozi Džeksonove pronalazimo gotske, fantastičke, alegorijske, groteskne i komičke reference i elemente), odsustva epifanija, po više osnova problematičnih pripovedača, ili fragmentarnosti. Način građenja subjekta u delima pisaca iz šezdesetih i sedamdesetih veoma je sličan onome što se u prozi Širli Džekson nalazi od samih početaka. Ova spisateljica predstavlja proces ideološke konstrukcije subjekta „time što opisuje prelaz (ili odsustvo prelaza) od Imaginarnog ka Simboličkom. Na taj način ona dovodi u pitanje osnovno mesto formiranja subjekta: porodicu. Njen najčešći motiv je nešto što Džejn Galop naziva 'faličkom majkom'. Džeksonova narušava poimanje porodice kao mesta koje ženu neizostavno osnažuje. Takođe, u njenim delima pojavljuje se i lik feminiziranog oca i, što je još zanimljivije, u njima ona anticipira problematiku muških i ženskih društvenih pozicija" (Hattenhauer 7). Ovaj autor, posle opsežnog istraživanja čitavog teorijsko-kritičkog opusa o stvaralaštvu Širli Džekson u dvadesetom veku, kao važan razlog za

odsustvo šire recepcije njenih dela navodi gotski modus: „Njena heteroglosija, a naročito njena gotika, neki su od razloga za zanemarivanje. Delo Širli Džekson ne može biti umetnuto u mit o južnjačkom gotskom, zbog toga što preovladava mišljenje da američka gotika ne pripada dominantnoj kulturi već Jugu. Ipak, kako pokazuje Tereza A. Godu, gotsko se odnosi i na Ameriku kao celinu. Činjenica je da, baš kao i Džeksonova, posleratni pisci van Juga stvaraju gotska dela – poput Perdija, Hoksa, Boulza i Nemerova. Ni njihova proza nije u dovoljnoj meri iščitana” (2003:7). Kako god bilo, zbog svega što njena dela nude kako čitaocima, tako i kritičarima i teoretičarima, Širli Džekson se na velika vrata, u godinama na prelazu između dva veka, vratila ne samo u američki kanon već i, po rečima A. M. Houmsa, u američku psihu (2005: x). Studija Džoan Vajli Hol, iz 1993, i zbirka kritičkih tekstova *Širli Džekson: Eseji o književnoj zaostavštini* (*Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, 2005), urednice Bernis M. Marfi, mnogobrojni naučni radovi, te biografije, njih nekoliko, poslednja, objavljena 2016, ovenčana vrlo prestižnim nagradama, pod naslovom *Širli Džekson: život progonjen utvarama* (*Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*) autorke Rut Frenklin, otkrivaju mnogostruko dno prividne jednostavnosti kako života tako i dela žene koja je znala da ceni humor skriven iz čuvenog citata: „Ona ne piše perom, već metlom”. Ovu rečenicu sročio je novinar Asošiejtid Presa, pošto je obavio intervju s autorkom koja je upravo te 1949. postajala slavna jer je njen izdavač izabrao da publiku zainteresuje za zbirku *Lutrija; ili Avanture Džejmsa Hačinsa*, reklamom koja je glasila, „najjezivije književno delo ikada napisano”.

Često citirana rečenica o pisanju metlom odnosi se na sklonost spisateljice da o sebi ispreda neobične priče pa se tako, još na početku karijere, javno pohvalila da je vrlo zainteresovana za magiju, veštice i veštičarenje, čak i da ponekad praktikuje pomenute dve veštine – otud aluzija na pisanje metlom. Smisao za humor Širli Džekson, kao što će se videti i u njenim delima, bio je vrlo specifičan. Kada su novinari koji su s njom pravili intervjuje ukrstili njenu neobičnu, nesvodivu prozu s naglas iskazanim stavom prema tajanstvenim veštinama, ne čudi što su je u nekim časopisima, oni marketinški osvešćeni, opisali kao, „jedinog aktivnog pisca koji praktikuje crnu magiju manjeg opsega i otkriva

budućnost pomoću tarot karata” (Franklin 2016). Ipak, čini se da izuzev namere da šokira i naruga se, Džeksonova nije imala nikakve ozbiljnije pretenzije s upotrebom magije; međutim, to što veštičarenje nije bilo metod koji je upotrebljavala u realnom svetu, ne znači da ono nije poslužilo kao metafora, kao način da se iskaže vrsta specifično ženske moći, tajni vid njenog kanalisanja, i bunta, što sve u osnovi predstavlja pretnju normama kojih su žene polovinom veka, u Americi i drugde, morale da se pridržavaju. Bilo da su je doživljavali kao vešticu ili ne, Širli Džekson je nekih dvadesetak godina pre Beti Fridan i njenog čuvenog dela *Feminine Mystique* (1963) uspela da svojom prozom ukaže na iskorišćavanje žena i izolovanost domaćičkog života i odsečenost od društvenih tokova. Prikazom „izgubljenih” stvarnosti u pričama, na tragu fantastičkog modusa, gde se u okviru domaćeg, poznatog okruženja koje po definiciji pruža sigurnost, pojavljuju nenadano, često neprimetno i u prolazu, senke ili slike užasa, pretnje koje dolaze spolja i one unutrašnje, autorka najavljuje mnogobrojne teme koje su pokrenute, između ostalog, i s drugim talasom feminizma.

Pedesete godine dvadesetog veka u američkoj istoriji, ali i književnosti, nose epitete prelomnih, otrežnjujućih, fundamentalnih u smislu najave onoga što će postati preovlađujući doživljaj i odraz sveta u stvaralaštvu velikog broj pisaca. U ovom periodu, u svojim poznim dvadesetim i ranim tridesetim, stvaraju generacije rođene u godinama pred Prvi svetski rat, i neposredno posle njega, one koje rat nisu upamtile, ali koje su zato stekle svest o ekonomskoj krizi s kraja dvadesetih godina dvadesetog veka, kao i njenim posledicama koje su se još izvesno vreme osećale širom Sjedinjenih Država; generacije koje su mogle da prate rađanje fašizma, koje su čitale o turbulencijama što su vodile ka Drugom svetskom ratu, i sam rat, a onda, na ulasku u svoje kasnije srednje doba, i poratnu Ameriku, onu „uspavanih pedesetih”, kako je ova dekada nazivana i koju je iz vlastitog opojnog sna o prosperitetu, moći i patriotizmu trglo saznanje o „Crvenoj napasti”, hladnom ratu i nuklearnom oružju dovoljno moćnom da Amerikance zauvek ukloni iz njihovih organizovanih života u uređenim, pobožnim zajednicama na Srednjem zapadu, ili na Istočnoj obali, severno od

bezbožničkog Njujorka. I sve to bio je tek mali uvod u potres i promenu koji će u američkoj istoriji i kulturi uslediti šezdesetih.

Širli Džekson je rođena i odrasla u Kaliforniji, u porodici više srednje klase u kojoj su se ponosili precima među kojima su bili arhitekta, advokati pa i jedan general iz Američke revolucije, i u kojoj se čuo glas autoritarne majke. Tokom završne godine srednje škole, a zbog očevog posla, sledi preseljenje porodice u Ročester, u državu Njujork, a Širli se potom upisuje i na Univerzitet Sirakuza u istoj državi. Iako povremeno posećuje Zapadnu obalu, rodni San Francisco, i Berlingam, predgrađe u kom je odrasla, te krajeve će ipak mnogo češće pohoditi u svojim delima. Mesto na kom će se usidriti, Severni Benington, u Vermontu, bilo je dovoljno provincijalno da u njemu, u velikoj kući i prostranom dvorištu odgaja svoje četvoro dece, a opet i ne toliko udaljeno od Njujorka u kome je pulsirao kulturni život, i u kome su svoje kancelarije imali njeni izdavači, urednici, i časopisi kojima je slala svoje priče. U pomenutoj biografiji Širli Džekson autorke Rut Frenklin, koja se vrlo detaljno bavi svim fazama života i stvaralaštva spisateljice, saznajemo da je trajnu i moćnu inspiraciju za pisanje, i veliki podsticaj, predstavljao dvostruki život ove žene: bila je majka i domaćica, s punim radnim vremenom, te supruga pisca, kritičara i univerzitetskog profesora s mnogobrojnim obožavateljima iz redova studentkinja, supruga u braku koji je u njoj izazivao unutrašnji sukob između duboko usađenih tradicionalnih shvatanja, s jedne strane, i otpor inferiornom, često ponižavajućem položaju s druge. Pisanje je tako postalo i ventil za kanalisanje podvojenosti buntovne a poslušne kćeri i supruge. Ta unutrašnja borba pretočena u slova po njenom omiljenom papiru žute boje, imala je i druge manifestacije. Ono što se spolja videlo, bilo je to da je u različitim fazama života patila od gojaznosti i loše fizičke forme, čemu je doprinosilo i konzumiranja velikih količina duvana i alkohola; bio je to tek površinski odraz teskoba i strahova koji su se taložili još od detinjstva, naizgled srećnog detinjstva u blagorodnoj Kaliforniji, koje je prolazilo u znaku sukoba s majkom koja je imala jasnu sliku o tome na koji način njena ćerka treba da se oblači, češlja, ophodi, sedi, hoda i diše (zamerke na ove teme nisu prestajale dogod je spisateljica bila živa). Ti unutrašnji demoni nalazili su Širli Džekson u trenucima kad je svoje ja, drugačije, neprihvaćeno, suprotstavljala svetu, i redovno gubila od

nosilaca dominantne kulturne matrice pa makar oni bili i njeni najbliži, poput majke ili muža. Ali ipak nije odustajala. Prva reakcija bila je povlačenje u sebe; najgora posledica jednog takvog povlačenja bila je epizoda agorafobije koja je trajala gotovo godinu dana, u njenim ranim četrdesetim – bio je to dokaz da ono toksično, usađeno u detinjstvu, ostaje neiskorenjivo čak i kad je neko, pred licem čitavog sveta, ostvarena, uspešna, poznata i tražena osoba, kao što je ona u to vreme bila. Urođeni osećaj krivice i griže savesti išao je do te mere da je pisanje znala da doživljava kao gubljenje vremena, ako to ne bi bilo pisanje naručenog članka za koji sledi honorar, i sedela bi u grču očekujući da muž uđe u sobu i izgrdi je jer ne radi ono što bi trebalo – a zapravo je ona bila ta koja prekoreva samu sebe (razlog: neretko se nalazila u poziciji da izdržava muža i decu, dok se on bavio istraživačkim radom). Vrlo rečite su i stranice o korespondenciji Širli Džekson s majkom. Od svega ovoga, na kraju je, naravno, profitirala književnost. Povremeno vođeni dnevnici u tinejdžerskim godinama otkrivaju da je ispoljavala ne dva, nego četiri različita lica, četiri različita raspoloženja, kojima je čak nadevala imena. Te četiri ličnosti smenjivale su se u zavisnosti od reakcije koju je stvarnost u njoj izazivala u određenom trenutku. Ovi dnevnički eksperimenti naročito su se pokazali kao korisni u romanu *Ptičije gnezdo* (*The Bird's Nest*, 1954) koji tretira poremećaj višestruke ličnosti (disocijativni poremećaj identiteta), kada svešću u različitim periodima upravljaju različita ego-stanja. Za opstanak u vremenu koje nije poštovalo ni onu jednu, na poprište kulturnog i društvenog života zato izlaze četiri lica/ličnosti žene.

Toliko je bilo i lica Širli Džekson u sferi realnosti u kojoj dominira književnost: postojala je Širli Džekson koja je pisala prikladne članke za ženske časopise naziva kao što su *Good Housekeeping* ili *Woman's Home Companion*, da bi izdržavala porodicu. Bila je boginja domaćičkog humora, s primesama mračnih tonova, kojim se branila zbog toga što je osećala da je pisanje za ovakve publikacije podržavanje onog sistema vrednosti koji je i nju samu sputavao. Scene iz domaćeg života našle su se među koricama dve knjige memoara: *Life Among Savages* (1953), i *Raising Demons* (1957) – *Život među divljacima* i *Odgajanje demona* zapravo govore o odrastanju i odgoju njeno četvoro dece, i o životu porodice Hajman uopšte. U njima je i čuvena, vrlo rečita, anegdota koja mnogo govori o pedesetim godinama u Americi, predrasudama, odnosu prema

ženama, njihovim očekivanim profesijama, zanimanju pisca uopšte: kad je otišla na svoj treći porođaj, medicinska sestra beležila je podatke: „Zanimanje?” pitala je. „Pisac”, rekla sam. „Domaćica”, rekla je ona. „Pisac”, rekla sam ja. „Ipak ću staviti domaćica”, rekla je ona.

Još jedno njeno spisateljsko lice bilo je ono autorke knjiga za decu. Naslovi otkrivaju ne samo moguću tematiku nego i doslednost u negovanju autorkinog „veštičijeg imidža”: tu su ilustrovana knjiga proze *Devet čarobnih želja* (*Nine Magic Wishes*, 1963) i slikovnica *Slavna Seli* (*Famous Sally*, 1966), ali i *Veštičarenje u Salemu* (*The Witchcraft of Salem Village*, 1956), roman za nešto stariji uzrast, u kom je pored osnovne istorijske teme razmotren i društvenoistorijski kontekst unutar koga je uopšte moglo da se desi da neke žene budu proglašene za veštice. Referenca na aktuelni trenutak nametala se sama. Širli Džekson piše: „Glavnu će teškoću predstavljati to kako da učinim da knjiga ne bude komentar na sadašnji trenutak; paralele su neprijatno očigledne”. (Franklin 2016: 231). Žene koje su optužene nisu tek slučajne žrtve, već su odabrane na osnovu različitih vidova svog nepripadanja, svog otpadništva u odnosu na propisane norme. Ni visoki nameti, ni bojazan od rata s Francuskom, ni gusarski napadi na Koloniju – realni problemi perioda koji je u romanu opisan, nisu u žiži kad se ustaje u odbranu vladajućeg morala. Proganjanja i denuncijacije iz Makartijeve ere odjekuju u okruženju opisanog poznog sedamnaestog veka više nego što je autorka nameravala i od čega je donekle zazirala.

Širli Džekson koja piše romane fantastičkog i horor žanra, jeste ona koja je zahvaljujući spisateljskom umeću uspela da privuče pažnju potonjih kritičara na svoj kompletan opus. Ali i ona koju su zbog „neodgovarajuće tematike” žanrovski snobovi s polovine dvadesetog veka uspeli da odstrane iz glavnog toka, na duže vreme. Veština kojom u romanima *Ukleta kuća na brdu* i *Oduvek smo živeli u zamku* (*We Have Always Lived in the Castle*, 1962), pa i u apokaliptičnom delu *Peščani sat* (*The Sundial*, 1958), uspeva da predoči najdublje strahove epohe, da duhove, natprirodne pojave i bića prikaže kao simptome egzistencijalnih strepnji čitavog društva, govori o tome da samo žanr ne može biti kriterijum da se neko delo ne uvrsti u kanon. Pedesete godine dvadesetog veka američku književnost otvaraju za obradu kolektivnih anksioznosti različitog porekla, a inspirisanih stvarnošću čiju je svakodnevicu opsedao

strah od smrti, ali ne samo one individualne, vajkadašnji, već upravo masovne, kolektivne, od nestanka s lica planete čitave civilizacije u kojoj su ljudi vodili svoje ušuškane živote. U fantastici i naučnoj fantastici, u različitim žanrovskim eksperimentima i hibridima, ali i u realističkoj prozi, u književnosti uopšte dominiralo je traganje za greškom u sistemu a pomoću pripovesti o stvarnosti i njenim alternativama; aktuelna je bila potraga za razlozima za trenutno stanje sveta, kao i za lekom protiv osećaja sveopšte bespomoćnosti. Od *Lovca u raži* (1951), Elisonovog *Nevidljivog čoveka* (1952), i Milerovih *Veštica iz Salema* (*The Crucible*, 1953), do *Pobunjenog Atlasa* (*Atlas Shrugged*, 1957) Ajn Rand, a preko *Šarlotine mreže*, E.B. Vajta (*Charlotte's Web*; E. B.White) i *Eloize Kej Tomson* i Hilarija Najta (*Eloise - Book*, 1954), pa čak i ako bismo napravili pun krug u anglofonoj književnosti, od *Gospodara muva* do *Gospodara prstenova* (oba dela objavljena su 1954), pitanja (i pisanje) o tami u ljudskoj prirodi, i razlozima za njeno postojanje, uprkos svemu, uprkos svim politikama, ideologijama i tehnologijama spremnim na satiranje i zatiranje, tih pedesetih godina, predstavljalo je veliki izazov.

Ukleta kuća na brdu, kako glasi naslov najpopularnijeg romana Džeksonove u prevodu na srpski, onog koji je najčešće ekranizovan (2018. obrađen je i u formatu televizijske serije), delo je koji sadrži većinu opsesivnih tema Širli Džekson. Po rečima Rut Frenklin, u tom delu sakupljeni su svi „predmeti dugogodišnjih opsesija [autorke]: nesrećna, neudata žena s tajanstvenom traumom iz prošlosti, čežnja za majčinom ljubavlju i istovremeno strah od njene kontrole, nejasna ili tajanstvena zaostavština prethodnih generacija” (Franklin 262). Mnogo toga se od osamnaestog veka naovamo promenilo u određenju gotskog, ali glavna odlika ove vrste proze i dalje jeste sadržaj koji tematizuje strahove, tabue, posledice negiranja postojanja Drugog. Kuća iz naslova ima u sebi nešto i od Orkanskih visova, i od uklete kuće Ašerovih, ali i nešto od porodične tradicije arhitekata u porodici same spisateljice, od kojih su neki gradili prva zdanja u San Francisku. Kuća iz romana predmet je istrage doktora Montagjua koji u nju poziva ljude koji su imali paranormalna iskustva, ili se smatraju vidovitima, da mu pomognu da dokuči uzrok tajanstvenih pojava i događaja u njoj. Glavna junakinja, Elenor, devojka koja uz bolesnu majku i ne pokušava da ima vlastiti život, razvija posebnu vezu s kućom. Najpre je, kao i ostali, začuđena i zastrašena onim što (joj) se u njoj

događa, ali se, s vremenom, vezuje za taj prostor i on do te mere postaje deo nje da ostali smatraju da treba da napusti imanje i vrati se odakle je došla. Iako kao primarno žanrovsko određenje *Uklete kuće* romana stoji gotski horor, ovo delo je pre psihološki triler duboko uronjen u društveni kontekst pedesetih godina koji, kako nije ekspliciran, može delovati nevažno. Elenor živi s majkom, oksimoronski, životom duha, ali događ se vlada prema zahtevima neposrednog okruženja, to nikome ne predstavlja problem. Kad se osmeli na to da počne da prati diktat svoje prirode, nastaje preokret. Rut Frenklin piše da je pedesetih godina dvadesetog veka lakše bilo ponuditi čitaocima priču o jevrejskom ili afro-američkom muškarcu, nego o bilo kojoj ženi (2016:198), i da je Širli Džekson odabrala upravo pisanje o ženama kao svoj glavni književni projekat.

Junakinje njenih priča odbijaju da se vladaju u skladu s očekivanjima društva – obeležene su opasnom svešću o sebi, trpljenjem okrutnosti, psihičke ili fizičke, koja je gotovo društvena norma kad je o sankcionisanju aberacija u ženskom ponašanju reč (okrutni prema drugačijim ženama bivaju i muškarci, i žene), te usamljenošću i strahom vezanim za egzistenciju. U zbirci *Lutrija i druge priče*, iz 1949, jedine objavljene za života spisateljice, pored naslovne, najčuvenije i najviše obrađivane, nalaze se još dvadeset i četiri druge u kojima se seciraju neke od bolnih tačaka bivanja ne samo ženom već i ljudskim bićem u dvadesetom veku. Jedna od njih je rasna podvojenost, nešto neprirodno i nepotrebno u priči „Posle vas, dragi moj Alfonse”, gde se dvojica dečaka, belac i Afro-Amerikanac, združeni u igri, potpuno nesvesni podvajanja koje postoji u pristupu majke belog dečaka kada ih u jednom trenutku poziva na užinu. Obojica su Alfonsi, obojici je svet potaman, i ništa ih iz te nevine igre ne može prenuti. Majka, koja crnom dečaku nudi odeću koja njenom sinu više ne odgovara, uvredi se kada dečak to odbije rekavši joj da njemu to zaista nije potrebno. Kontekst u koji ga ona smešta svedoči o stereotipnom mišljenju i predrasudi, jer nije u stanju da pojmi promenu u društvu u kom crna porodica ima samo dvoje dece i zaposlenog oca na dobro plaćenom poslu koji može da im obezbedi sve što im je potrebno, dok se majka stara o njima. Kakva aberacija u sistemu! – kao kada pijani Vili Konklin u Doktorovljevom *Regtajmu* iz obesti i mržnje uništi auto Kolhausa Vokera Juniora, jer u njegovom viđenju sveta pripadnici crne rase niti su kadri, niti zaslužuju da budu u stanju da kupe automobil. U

pomenutoj priči, na njenom kraju, majka se zaustavlja na ljutnji i razočaranju.

Slična tema, ali iz nešto drugačije perspektive, data je u priči „Cvetna bašta”, kada se u tradicionalnu zajednicu negde na severoistoku, doseljava mlada žena sa svojim malim sinom. Najpre sve teče glatko, susedi su prijateljski raspoloženi i predusretljivi, ali onda ona, da bi ispunila svoj san o divnoj bašti koju konačno poseduje posle života u gradskim stanovima, angažuje crnog baštovana. Okruženje prema njoj počinje da se hladi, ne zbog toga što je angažovala crnog radnika, već zato što se prema njemu ophodi ljubazno i s uvažavanjem. Da je u mestu iz te priče postojala tradicija slična onoj u „Lutriji”, kamenovanje se moglo obaviti i bez izvlačenja lozova.

Deca, majke, starci i starice, tinejdžeri, pasivni očevi, slabi muškarci, gradska i seoska okruženja, u pričama iz ove zbirke izrasla su iz neposrednih životnih iskustava Širli Džekson. Kad je „Lutrija” objavljena, i ona sama doživela je hlađenje svojih sugrađana u malom gradu jer su se u njoj makar delimično prepoznali – čuveno Kalibanovo ogledalo. Majstorstvo ove autorke ogleda se u tome da svaku od poznatih slika iskosi na takav način da se na njoj ukaže jedan sumnjiv detalj, da se počnemo pitati, protagonisti ništa manje, odakle to tu, šta ono predstavlja, i kakve veze ima s nama i s njima. Očudenjem, buđenjem uspavanog i potisnutog nekim veštim obrtom u radnji, ili hipnotišućim ritmom rečenice, na površinu se izvlači ono što se ne očekuje, što protagonisti ne bi da odaju, svesno ili ne, tako da je okončanje svake od ovih priča zapravo rasklapanje, dekonstrukcija struktura, u kulturi odnegovanih, koje ono neminovno zlo koje vreba u čoveku održavaju za neku krajnju upotrebu.

Literatura

- Franklin, Ruth (2016). *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*. New York: Liveright.
- Hattenhauer, Darryl (2003). *Shirley Jacksons American gothic*. State Univ. of New York Press.

Jackson, Shirley (2005). *The Lottery and Other Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Jackson, Shirley (2010). *Novels & Stories: The Lottery / The Haunting of Hill House / We Have Always Lived in the Castle / Other Stories and Sketches*. New York: Library of America.

IDP

MINIMALISTIČKI IZRAZ I VIZUELIZACIJA NARACIJE U SAVREMENOJ ANGLOFONOJ PROZI

Pripovedanje je integralni deo kulture: sve forme književne naracije proističu, zapravo, iz usmenog pripovedanja, čiji je zadatak da poveže više izolovanih događaja u kauzalni niz. Nužnost da se čin pripovedanja u književnom delu formalizuje usloвила je nastanak naratologije, ali i drugih pravaca književne teorije i strategija kritičkog čitanja. Pripovedne strategije se razlikuju od žanra do žanra, od medija do medija, uključujući i ilustraciju ili fotografiju kao semantički produžetak tekstualnog sadržaja: formalni mehanizmi proznog pripovedanja razlikuju se od parametara filmskog pripovedanja velikim delom upravo zbog različitog shvatanja vizuelnih aspekata naracije.

U okruženju digitalnih tehnologija pripovedni tekst dobija i interaktivnu dimenziju, postaje dinamična sprega štampanog teksta, fotografija i video materijala, nadilazeći tako statičnost i jednoznačnost klasičnog pripovednog teksta. Vizuelizacija se može na različite načine ostvariti u pripovednoj prozi: upotrebom grafičkog simbola, crteža ili skice, ilustracije kao mogućnosti da se dopuni reč, ali isto tako i kao strategija dekonstruisanja značenja, persiflaže ili parodije napisanog. Verovatno prvi pravi primer vizuelizacije u pripovedanju nalazimo u jednom romanu s polovine osamnaestog veka, delu Lorensa Sterna *Tristram Šendi*. Usporeno, digresivno i diskontinuirano Sternovo izlaganje parodira filozofsku raspravu i umesto pripovedanja pretvara se u anatomiju pripovednog čina, jer se rukovodi narativnom logikom reiteracije bez finalizacije, postupkom disperzije motiva umesto njihovim grupisanjem. Ovaj roman nas svojom formom neprekidno podseća na materijalnu dimenziju književnog teksta, i to uz pomoć vizuelnih intervencija kakve su, recimo, crna stranica u znak tuge zbog smrti jednog od junaka, ili pak neispisana stranica u knjizi koja se

čitaocu nudi ili kao mogućnost da je ispiše sam, ili kao ukazivanje na prazninu u rukopisu. Heterogen materijal, nelinearno pripovedanje, obraćanje čitaocu, autorefleksivnost te meditacije o prirodi knjige odlike su *Tristrama Šendija* koje anticipiraju hipertekst, trenutno najdosledniji oblik interaktivnog vizuelizovanja teksta. Džorž Landau, jedan od prvih teoretičara hiperteksta, upravo će *Tristrama Šendija* navesti kao primer uticaja hiperteksta na književnu formu. Dok se kao odlike štampanog teksta navode trajnost, jedinstvo, red, monološka struktura, sekvencijalnost, homogenost i statičnost, ekranske sadržaje karakterišu efemernost, haotičnost, dijaloška i interaktivna konstrukcija, paralelizam, fluidnost i dinamika.

U savremenoj prozi na engleskom jeziku Sternovih sledbenika je prividno malo, ali su zato autori zainteresovani za interpolaciju vizuelnih elemenata u pripovedni tekst poetički veoma različiti. Dok neki sferu književnog teksta prevode u multimedijalni performans kao što to čine Mark Danijevski, Šeli Džekson, Mark Amerika ili doajen hipertekstualnog romana Majkl Džoj, drugi ostaju u sferi linearnog štampanog teksta, obogaćenog grafičkim detaljima, kao što je to slučaj sa Džefom Nunom ili Daglasom Koplandom, u čijem su romanu *Generacija iks* vizuelni elementi pozajmljeni iz sfera pop-arta i marketinga, oponašajući grafički izgled novinskog teksta, stripa, bilborda i reklamnih slogana. Kratke definicije na marginama proznog teksta i ilustracije u stilu Roja Liktenstajna nižu se kao istovremena dopuna i kontrapunkt pripovedanju, kao neka vrsta komičnog, ciničnog i dadaističkog komentara zapleta. Interpolacijom vizuelnih elemenata Kopland želi da pokaže kako su njegovi junaci istovremeno učesnici u realnom životu, i pripadnici jedne društvene grupacije čije su vrednosti mistifikovane i izdignute na nivo estetike koja pomenutu „generaciju iks” razlikuje od njenih prethodnika, čineći je istovremeno samosvojom i usamljenom, smeštajući je u široki prostor između banalne spiritualnosti hipi generacije i vulgarnog materijalizma japija.

Kratka priča je u američkoj književnosti bila i ostala idealno područje eksperimenta, inovacije i promocije književnih glasova sa margine, koji su je videli i kao sredstvo afirmacije i kao oruđe književnog eksperimenta. Veliki broj pisaca pominje upravo ovu proznu formu kao najveći artistski izazov, kao zahtevan vid umetničkog izražavanja. Sama

njena definicija i dalje je poprište kontroverzi: dok je s jedne strane definiše „beskrajna fleksibilnost“ (Lohafer 1983: 7), i ideja da može biti „statična skica bez zapleta“, reportaža ali i „pesma u prozi, više naslikana no napisana“ (Lohafer 1983: 7), kratka priča može da se objasni i terminima Aristotelove poetike, kao uređena celina. Može da bude savršenstvo retorike bez zapleta, ili pak posredovanje autentičnog ljudskog iskustva koje jezički izraz stavlja u drugi plan.

Takozvani „novi realisti“ u američkoj prozi pokušali su da složeni postmodernistički eksperiment elementima pripovednog teksta prevedu u „minus postupak“, u borbu sa svedenim realističkim formama. Ričard Ford, Bobi En Mejson, Meri Robinson, Džejn En Filips i mnogi drugi pisci okušali su se u redukovanim formama izraza, uključujući u prozni tekst lirske elemente, komične preokrete i različite tehnike evokacije iskustva koje bi efektno zamenile naraciju i deskripciju. Svedenost jezika neretko je isticala epifanijske vizuelne detalje u prvi plan, bilo da su ti detalji znamen realnog sveta, ili pak fokus junakove pažnje koji zamračuje ostale aspekte njegovog života. Minimalizam se i može objasniti kao jarko obasjavanje pažljivo odabranih ideja i motiva koje okolinu ostavlja u potpunom mraku.

I pored činjenice da je američka književna proza polovinom sedamdesetih godina prošlog veka prisvojila ovaj pojam, minimalizam je i dalje jedan od onih termina čija neprecizna upotreba svedoči o teškoćama na koje savremena kritika nailazi u tumačenju savremene umetnosti; s druge strane, prisustvo ovog pojma u muzici, književnosti, likovnoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu (pa čak i u kulinarstvu i modi) pokazuje koliko su mediji i umetničke discipline povezani: primera radi, u istraživanju fenomena tišine i ponavljanja često se povezuju književno delo Semjuela Beketa i muzika koju komponuju Filip Glas i Džon Kejdž. Minimalizam u vizuelnoj umetnosti određuje se kao statičan, redukcionistički, karakterističan po monolitnim umetničkim formama, u muzici se svodi na sistematsko ponavljanje i odbijanje da se poštuju konvencionalni principi komponovanja, dok minimalizam u književnosti teoretičari povezuju sa veoma različitim odličjima kao što su praznina, negacija stvarnosti, redukcija, ili čak strah od života (Trussler 1994: 38).

Specijalnim izdanjem posvećenim minimalističkoj prozi britanski književni časopis *Granta* je 1983. obznanio rađanje novog realističkog stila u američkoj književnosti, zasnovanog na hemingvejevskoj redukciji izraza i čehovljevske ekonomiji pripovedanja, bitno drugačijeg od metafikcije kakvu su šezdesetih i sedamdesetih pisali Džon Bart ili Tomas Pinčon. Minimalistička proza menja i tematski fokus, budući da o krizi moralnih vrednosti i ekonomskih uslova i njihovim posledicama na običnog čoveka govori tonom prividne ravnodušnosti, objektivnosti i suzdržanosti. Takav hiperrealistički prozni izraz nije se, kao što bismo očekivali, nametnuo kao subverzija formalnog eksperimenta, nego i kao oblik pobune protiv realizma – pisci „prljavog realizma“, „koka-kola realizma“, „hik šika“ ili pak „postvijetnamsko-postliterarno-postmodernističko-radničko-neoranog hemingvejizma“, a ovo su samo neki od duhovitih i pakosnih imena koja se daju minimalizmu, odbijaju da falsifikuju iskustvo kako bi ga učinili dramatičnim. Teme poput rata u Vijetnamu ili bračnih i profesionalnih brodoloma običnog čoveka prepuštene su redukovanom izrazu a ne senzacionalizmu i preterivanju, umesto uzbudljivog i dramatičnog pisac se fokusira na jednolično i trivijalno u ljudskom životu. Pisci minimalizma pokušavaju da prikažu realnost onakvom kakva u kontinuumu jeste, ne pokušavajući da je intenziviraju kao što su činili pisci klasičnog realizma, i odbijaju svako sažimanje, dramatizovanje i zaoštavanje koje bi pripovedanje učinilo napetim i dramatičnim. Pripadnike ove prozne škole, koja uključuje tako različite pisce kao što su Rejmond Karver, Frederik Bartelmi, Bobi En Mejson i Meri Robinson, duhovito nazivaju „namrgođenim nećacima Ernesta Hemingveja i Rejmonda Čendlera“, čak i „hroničarima nacionalnog mamurluka“; Džon Bart i Lari Mekaferi smatraju da je od pojma minimalizam pojam „ranohemingvejski neorealizam“ adekvatniji, ali su prisutni i termini kao što je „drugi talas postmoderne“ i „prljavi realizam“.

Proza američke spisateljice En Biti karakteristična je po minimalističkoj ekonomičnosti izraza i obeležena moralnom pasivnošću junaka koja je ovom pripovednom postupku prirođena. Ova autorka sa istočne obale Amerike i nakon tri i po decenije plodne karijere i dalje je poznata pre svega kao hroničar nezadovoljne i ravnodušne „generacije Vudstok“. U jednom od svojih intervjuja Bitijeva kao svoju glavnu

tematsku opsesiju predstavlja neuspeh ljudi da vode konvencionalan život: njeni su junaci cinični i apolitični, ravnodušni i škrti na rečima, njihov odnos prema svetu otkriva se više ekspozicijom nego deskripcijom. Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi. Budući da je dinamika radnje minimalna, da se u njenoj prozi ne dešava gotovo ništa, vizuelni detalji osvajaju čitaočevu pažnju. Ti vizuelni detalji daju na težini jezičkoj ekonomiji, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz preplitanje rečenog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovskoj epifaniji, koju pripovedni tekst u isti mah priziva i opire joj se.

Naime, još od prvih priča objavljivanih u časopisu *Njujorker* 1974. tematika, stil i narativni postupak En Biti gotovo se ne menjaju: fokusirana na seizmografsko beleženje jednolične svakodnevice usamljenih, preosetljivih i često disfunkcionalnih junaka, autorka najčešće opisuje žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Bilo da pripovedaju u prvom ili trećem licu, njene junakinje su po pravilu svedoci tuđih kriza i problema, i priče su često sačinjene od nanizanih vizuelnih doživljaja koji odslikavaju ne samo sećanje ili iskustvo, već i odnos prema svetu koji odlikuje uporna pasivizacija junaka. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činoci pripovedne strategije. Tako, na primer, korišćenjem vizuelnih motiva En Biti kreira objektivne korelative koji funkcionišu selektivno – tačnije, zavisno od čitačeve senzibilnosti i prijemčivosti.

Jedan detalj iz romana *Uklapanje* pokazuje snagu vizuelnog doživljaja u prozi En Biti i nagoveštava postupak pripovedne interakcije koji će biti karakterističan za pripovedanje u hipertekstualnom okruženju: Džonu, umetničkom savetniku jedne marketinške firme, stiže katalog slikara koji nudi svoje usluge, i dok pregleda publikaciju, rešen da je negativno oceni, Džon na jednoj stranici nalazi vlas crne kose, i počinje da razmišlja o sledećem: da li je vlas slučajno pala na tu stranicu – ili je ona možda namerno ostavljena kako bi kandidat naknadno proverio da li je njegov rad iko uopšte i pogledao? Džon neće promeniti svoju odluku: napisaće negativnu recenziju i poslati je umetniku, zajedno sa katalogom, u koji će, umesto crne vlasi, staviti vlas jedne

plavokose sekretarice. Ovakvi motivi ukazuju na prednost vizuelnih detalja koji mogu da dobiju funkciju epifanije, a mogu da ostanu na nivou nekonvencionalnog mehanizma u karakterizaciji junaka. Jedini problem vezan za recepciju ovako znakovitih detalja jeste paradoksalna pozicija primaoca poruke: on mora da učita značenje u detalje koji dejstvuju očuđenjem.

Očuđenje upravlja i vizuelnim detaljima koji ukazuju na prividno jednoznačne pojmove kao što je slučaj sa slikom ptice u priči „Tamo gde me budeš našao”. Glavna junakinja preispituje svoj život, obeležen bojažljivim kompromisima, i upoređuje ga sa nizom riskantnih emotivnih preokreta u životu svog brata Hauarda. Slike snega, hladnoće i klizavog tla u drugom su planu u odnosu na sliku ptice, kojom priča i počinje: „Priatelji moju polomljenu ruku uporno nazivaju 'slomljenim krilom'. Leva ruka koja, savijena na grudima, miruje zahvaljujući povelju od plavog šala zavezanog oko vrata isuviše je teška da bi ličila na krilo.” (Biti 1994: 65) Junakinja osporava poređenje ruke u gipsu sa ptičjim krilom zato što želi da potisne osećaj bespomoćnosti i inferiornosti koji je celog života prati. Međutim, dok se priseća kako je slomila ruku, ona sebe i nehotice opisuje kao pticu, jer mahanje kojim pokušava da zaustavi autobus podseća na mahanje krilima: „Ta nezgoda dogodila mi se dok sam trčala za autobusom. Pokušala sam da ga zadržim da ne krene tako što sam počela da mašem rukama u vazduhu, i tada sam se okliznula i pala.” (Biti 1994: 65). Opsesiju gubitkom ravnoteže otkriće i njen ironičan opis sebe same: „Ja sam žena od trideset i osam godina koja ne radi i čiji je odnos sa njenim povremenim ljubavnikom toliko labav da je emotivni kolaps moguć koliko i pad na poledici” (Biti 1994: 67). Vizuelni efekat ptice u letu (ili barem ptice koja pokušava da leti) sada se tesno povezuje sa nesigurnim hodom po klizavom tlu, te bi bilo bezmalo kontraproduktivno tražiti tumačenje u okvirima literarne ornitologije i simboličnih značenja garude, grifona, harpije, feniksa, Kvecalkoatla, Poovog gavrana, Kolridžovog albatrosa ili Kitsovog slavuja. Dok joj brat Hauard pomaže da se obuče, junakinja opet priziva sliku ptice: oseća se „kao ptica čiji kavez s večeri pokrivaju platnom”, i sada je to vizuelizacija zarobljenog i bespomoćnog bića: „počinjem da verujem da je moja ruka slomljeno krilo: odjednom sve izgleda tako tužno da osećam kako mi se oči pune suzama” (Biti 1994: 72).

Motiv ravnoteže se opsesivno ponavlja sve do kraja, kad junakinja doživljava epifaniju posmatrajući svog brata, koji nosi kese sa ledom, kupljene u supermarketu za Badnje večer: „Hodam sporije nego što to činim na hladnoći, kako bih sebi dala vremena da se setim na šta me on u ovom trenutku podseća. Setim se istog trena kad mi pažnju privuče ostrvce leda na koje se plašim da ću se okliznuti” (Biti 1994: 82). Poslednja epifanična slika u priči stupa u korelaciju sa metaforama poledice, bespomoćne ptice i nesigurnog hoda po klizavom tlu, međutim, za razliku od početka priče, kad junakinja u očajničkom trčanju za autobusom gubi ravnotežu i pada, Hauard pažljivo održava ravnotežu: „Hauard me podseća na onaj kip u sudnici, ne znam mu ime, na skulpturu žene s povezom preko očiju i s terazijama pravde u ruci. Kesa s ledom u levoj ruci, kesa s ledom u desnoj – ali od poveza ni traga.” (Biti 1994: 83). Hauard priziva sliku pravde, ali njegove oči su otvorene, što asocira na potrebu za otvaranjem i prihvatanjem iskustva, umesto rasuđivanja na osnovu izolovanih dokaza.

Premda daleko od toga da reciklira svoje teme, zaplete i likove, En Biti je dugo bila optuživana za dosadnu monolitnost. Njene nesigurne junakinje, opsednute mitologijom svoje generacije ali istovremeno stidljive i osobenjaci, pripadale su paradigmi koja je navodno zanimljiva samo uskom krugu blaziranih čitalaca sve dok u drugoj polovini devedesetih uspeh serije „Ali Mekbil”, poetičkog blizanca proze En Biti, nije pokazao koliko je ta paradigma komercijalna. Zanimljiva veza televizijske serije i proze (o kojoj smo ranije detaljno pisali)¹ ogleda se i u pažljivom gradiranju vizuelnih efekata kao specifičnih „poruka o stanju duše” glavnih junakinja.

Bitijeva neguje prepoznatljiv minimalistički stil zasnovan na Hemingvejevom „principu ledenog brega”; tradicionalno realističko pripovedanje zamenjeno je sintaksičkom i motivskom redukcijom, umesto deskripcije upotrebljava prećutkivanje ili nagoveštaj, umesto razvijanja radnje prisutni su *non-sequitur* i jukstaponiranje motiva i pripovednih tokova. Ekspozicija u njenim pričama često zamenjuje

¹ Vladislava Gordić Petković, „The Shock of Unrecognition: Single-Girl Narrative in Ann Beattie's Short Stories and 'Postfeminist' TV Shows”, *Short Story Criticism*, Detroit, Gale, 2010, str. 23-29.

naraciju, epifanijsko fokusiranje detalja zamenjuje opisivanje i esejiziranje, pripoveda se neretko isključivo u sadašnjem vremenu, a pripovedanje u prvom licu često ne daje nikakvu iluziju čitaocu da se može poistovetiti sa junakom ili uspostaviti intiman odnos s njim. Junaci En Biti nesprenni su na promene i rizike, uplašeni do te mere da očekuju da im drugi tumače njihov život (kao što to junakinja analizirane priče očekuje od svog brata Hauarda), pa se, u strahu od introspekcije, vezuju za fizičke objekte ili kućne ljubimce. Vizuelizacija predmeta i ironično čitanje robnih marki su u velikoj meri prisutni u najnovijoj knjizi En Biti.

Novela *Šetnje s muškarcima* uvodi nove teme, kao što je veza ljubavi i intelektualnog sazrevanja, s tim što se u ovom proznom delu minimalistička tehnika sa svojim potencijalom ekspozicije dominantne slike premešta u sferu alegorije i parabole, za ovu autorku potpuno netipične. Pred nama je ljubavna priča: s jedne strane distorzija mita o Pigmalionu i Galateji, a sa druge varijacija filma pigmalionske tematike „Zvezda je rođena” sa Barbrom Strejsend i Krisom Kristofersonom, i može se čitati kao alegorija o sazrevanju, intelektualna utopija i fantazija o idealnoj ljubavi – no jednako i kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi.

Džejn, diplomac sa Harvarda, te 1980. došla je u Njujork, suočena sa iznenadnom slavom nakon intervjua datog „Njujork Tajmsu”. Govorila je o temi staroj kao civilizacija – o razočaranju i gubitku iluzija generacije koja tek treba da zakorači u život. Upoznaje Nila, pisca dvostruko starijeg, koji joj obećava da će odgovoriti na svako njeno pitanje i promeniti njen život. Nil je tajanstven i nepredvidljiv a njegova veza sa Džejn je neka vrsta nagodbe sa đavolom. Ovaj Mefistofeles faustovskoj junakinji obećava znanje, ali ne traži ništa zauzvrat; daje joj materijalno bogatstvo i smernice za intelektualni razvoj, uklanja se sa njenog životnog puta ostavljajući joj finansijsko blagostanje, ali nijednu uspomenu.

Kao i pravi Mefistofeles, Nil svojoj Faustini otkriva sitnice i bizarnosti, suvišna znanja koja više zvuče kao dosetke nego kao dragoceni podaci o ustrojstvu sveta: njegovi saveti za navigaciju kroz život uče da iz kristalnih čaša treba piti sok, da u kući ne treba držati

cveće nazvano po mitskom junaku, da su dobri samo mantili proizvedeni u Engleskoj. Ovaj Mefistofeles postavlja čvrste i nedovoljno jasne aksiome – Turgenjev je bolji pisac od Dostojevskog, a Erma Frenklin bolje peva od svoje sestre Arete. Veza s Nilom je za Džejn i kratkotrajna avantura, i brak i emotivni brodolom, i intelektualno nadmetanje, i sadomazohistička opsesija. Ona je i svojeglava učenica, i „džandrljiva žena”, neretko hladan i ironičan analitičar njihovog odnosa. „Sada pijem Erl Grej”, kaže Džejn Nilu u jednom kriznom trenutku njihove veze. „Nosim barberi mantil (...), spavam na čaršavima od pet miliona niti, ali ja sam samo obrnuta verzija snoba.” (Beattie 2010: 65).

Snobizam nije samo poza, niti je poza samo snobizam. Nilova potreba za ničearski kratkim, dopola bizarnim a otpola apсурdnim, savetima za život maskira potrebu da se važne životne odluke bagatelišu i trivijalizuju. Odnegovani nemar prema bračnim i finansijskim obavezama trebalo bi da nešto kamuflira: nesigurnost, dezorijentisanost, bezosećajnost? Ali kao što postmoderni junak nikad ne poseduje složenost i dubinu junaka iz klasičnog realističnog romana, naprosto zbog toga što je sazdan kao njegova parodija, tako je i u prozi En Biti zaludno analizirati protagonistu iz perspektive njegovih životnih odgovornosti. Junaci En Biti su površni i neartikulisani, no taj nedostatak dubine nije posledica spisateljske neukosti, već riskantne odluke da se biopsija sveta radi na komadiću kože.

Često pogrešno svrstavan u realističke tehnike, negde između socijalnog realizma, naturalizma i verizma, minimalizam otvara neočekivanu perspektivu novog tumačenja pripovedne proze – iz ugla vizuelizacije pripovedanja, gde se otkriva čitav niz upečatljivih strategija za predstavljanje trenutaka krize, očaja, zbunjenosti i ćutanja. Potvrđeni a nedovoljno istraživani potencijali anglofonog proznog minimalizma omogućavaju pisanje proze koja će biti samo prividno lišena otkrovenja, klimaksa i epifanije, ali obogaćena vizuelnim, potpuno nesemantičkim uvidom u „suštinu stvari” (*the whatness of things*).

Literatura

- Beattie, Ann (2010). *Walks with Men*. New York: Scribner.
- Biti, En (1994). *Ono što beše moje*. Prevela Vladislava Gordić. Beograd: Rad.
- Champion, Laurie and Rhonda Austin (2002). *Contemporary American Women Fiction Writers*. Westport: Greenwood Press.
- Friedman, Norman (1975). *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
- Jones, Amelia (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Lohafer, Susan (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Segel, Edward and Jeffrey Heer (2010). "Narrative Visualization: Telling Stories with Data". IEEE Trans. Visualization & Comp. Graphics (Proc. InfoVis). <http://vis.stanford.edu/files/2010-Narrative-InfoVis.pdf>, 25. V 2011.
- Skeggs, Beverly (1997). *Formations of Class and Gender*. London: Sage.
- Scofield, Martin (2006). *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Showalter, Elaine (2009). *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago Press.
- Story, Kenneth E. (1990). "Throwing a Spotlight on the Past: Narrative Method in Ann Beattie's 'Jacklighting' ". *Studies in Short Fiction*. XXVII/1: 106-109.
- Trussler, Michael (1994). "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver". *Studies in Short Fiction*. XXXI/1: 23-38.

VGP

NEPODNOŠLJIVA KRATKOĆA PRIČE LIDIJE DEJVIS

Kratka priča u anglofonoj književnosti je krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka doživela, još jednom, veliki uzlet. Razlozi za to analizirani su u mnogobrojnim tekstovima objavljivanim u kulturnim rubrikama novina, književnim časopisima i na internet portalima. Ostavimo li po strani dugu i bogatu tradiciju koju forma kratke priče ima na engleskom jeziku, i posebno u američkoj književnosti – smatra se da je „trenutak” kratke priče u ovom veku podstaknut značajnijim brojem književnih nagrada, starih i novih, koje su pripale zbirkama priča a ne, kao što je to najčešće bio slučaj, romanima. Najpre je Lidija Dejvis 2013, za svoje uglavnom kratke-kratke priče dobila prestižnu nagradu Man-Buker; odmah posle toga Nobelova nagrada za književnost odlazi Alis Manro čije je primarno opredeljenje u književnom stvaranju takođe kratka priča; a zatim je i Džordž Sonders dobio 2014. novoustanovljenu nagradu Folio. Pojedinačne zbirke i čitavi opusi kratkih priča skrenuli su pažnju izdavačima koji su i sami počeli da otvaraju nove konkurse za najbolje priče, da dodeljuju nove nagrade, a čitava stvar je dodatno dobila na važnosti kada su počeli da ih objavljuju pisci poput Margaret Atvud, Kazua Išigura ili Hilari Mantel. Bilo da razlozi za popularnost kratkih priča u prve dve dekade dvadeset prvog veka leže u mobilnim tehnologijama, tempu života koji diktira raspon koncentracije za čitanje, ili svemu ovome zajedno, izdavači prate ovaj trend i ne odbijaju rukopise zbirke priča onako spremno kao što su to činili svojevremeno (u izdavaštvu je uvreženo mišljenje da zbirke priča imaju slabiju prodaju). Primer spoja tehnologije i forme po izboru je i edicija *Kindle Singles* kompanije Amazon, koja izuzetnu zaradu ubire na tekstovima poznatih pisaca, ne dužim od novele (5000-30000 reči). Inspiracija za ovaj koncept došla je iz muzike: umesto long-plej ploče, postoji mogućnost da se kupi singl. Cena je manja, vreme koje za čitanje i inače

nedostaje kraće, a odabrano štivo kvalitetno – situacija u kojoj su svi na dobitku, reklo bi se.

Dakle, ljubiteljem kratkih priča u ovom veku nekada se postaje silom prilika: tempo života, dnevni ritmovi, nezaustavljivi protok sati, ostavljaju malo vremena za čitanje dužeg štiva. S druge strane, opet, u tom istom ubrzanom dvadeset i prvom veku pisci pišu, a čitaoci čitaju, romane koji nekad imaju i po hiljadu strana. I naziv su dobili po svojim gabaritima: *doorstoppers* – knjigom lako možete zaglaviti vrata, da se ne zatvore. Dakle, nije sve u vremenu. Ima nešto u osećaju sveta, te u odabranom proznom izrazu. Kratka priča savremenog doba, književna forma za čije korene američki književni istoričari i teoretičari tvrde da leže upravo u američkoj književnoj tradiciji, pojavom Lidije Dejvis dobija mnogo toga, u malo reči. Stvarajući svoje mikro priče, kratke kratke priče, ili takozvanu fleš-fikciju, ona slika svet rečima maksimalnog sugestivnog potencijala koji do čitalaca dolazi gotovo bez ikakvog otpora. Baš kao i njeni književni uzori Becket i Kafka, prividnim siromaštvom rečenice ona sklanja velove sa svetova u kojima smo, i koje činimo, i pokazuje nam pukotine, fisure, bolna mesta, a zapravo mesta našeg duhovnog razvoja. Nemušte krike onih koji su videli, ili slutili dalje i dublje, zameniće upravo bolovi rasta.

Gotovo četrdeset godina duga posvećenost književnosti američke spisateljice i prevoditeljke Lidije Dejvis (1947), skoro da je logično doživela vrhunac priznanja kada joj je 2013, u maju, u Londonu, uručena Međunarodna nagrada Man-Buker. Opus Lidije Dejvis se za sada sastoji od sedam zbirki pripovedaka, jedne knjige sabranih priča, i jednog romana. Na engleskom govornom području spada u red najistaknutijih prevodilaca s francuskog jezika, a za visok kvalitet prevoda dela Blanšoa, Bitora, Simenona, Sartra, Lerisa i, tokom poslednje decenije, Flobera i Prusta, te za svoju podršku frankofonoj kulturi, dobila je i priznanje francuske vlade *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*. Cenjena i priznata, članica je Američke akademije umetnosti, dobitnik niza prestižnih nagrada i stipendija za stvaralaštvo, profesor Univerziteta Olbani na kome predaje kreativno pisanje. A ipak, kada se pogleda video-snimak dodele nagrade Man Buker, iskreno i suštinsko iznenađenje autorke teško da može nekome promaći; jasno se

vidi da nije mogla da poveruje da je, od desetero finalista, baš ona čula svoje ime. To je donekle i razumljivo: naime, Lidija Dejvis nema veliko poverenje u reči, uvek je na oprezu kad su one u pitanju.

Zbog inovativnosti, avangardnosti i nesvodivosti njenog opusa koji se s lakoćom opire postojećim klasifikacijama istovremeno bivajući prijemčiv za svaku od njih, broj kritičkih tekstova koji se bavi genezom forme, stila i tematskih okvira dela Lidije Dejvis veoma je velik i šarolik u pristupu. Njene priče mogu da sadrže jednu rečenicu, ili trideset strana; mogu da budu svrstane i u antologije najbolje američke poezije, i u one najbolje proze; mogu da imaju formu spiska, podsetnika, ili zen koana. Ona sama naziva ih pričama (*stories*). Činjenicu da je teško odrediti šta to tačno Dejvisova piše, u svom obrazloženju potvrdio je i predsednik žirija, Ser Kristofer Riks: „Da li bi trebalo da se složimo sa zvaničnim naslovima i nazovemo ih pričama? Ili možda minijaturama? Anegdotama? Esejima? Šalama? Parabolama? Basnama? Tekstovima? Aforizmima ili čak apoftegmama? Molitvama, ili možda mudrostima? Ili bismo mogli da se dogovorimo da to budu opažanja?” Koja god etiketa da je u pitanju, postoje dva važna izvora za formiranje književnog izraza Lidije Dejvis, i ona ih često sama navodi kada odgovara na pitanja o uzorima i uticajima povezanim s njenim književnim stvaranjem i prevodilačkim radom.

Početkom sedamdesetih godina dvadesetog veka, dok je sa svojim prvim mužem, piscem Polom Osterom, živela u Francuskoj, uvidela je da se neće profesionalno baviti muzikom kao što je oduvek želela, jer je tada počela da odgovara na jedan (iza)zov, postavljen pred nju još u roditeljskoj kući. Njen otac, Robert Gorham Dejvis, i majka Houp Hejl Dejvis, bili su aktivisti, pisci, književni kritičari, predavači, mislioci a pre svega, reći će Lidija Dejvis u intervjuu Lariju Mekaferiju, osobe „hipersvesne jezika na način koji je prevazilazio puko ispravljanje grešaka. O jeziku se govorilo neprekidno i prirodno, kad god i gde god bi se za to ukazala prilika” (McCaffery 69). Svoj osećaj apartnosti u odnosu na generaciju pisaca s kojom je stasavala, kao i u odnosu na onu koju je zatekla kao etabliranu u vreme vlastitog umetničkog stasavanja, objašnjava takođe životnim okolnostima i porodičnim uticajem: „Moje prihvatanje 'visoke kulture' umesto 'popularne' začeto je izborima moje

porodice. Moji roditelji bili su pisci i učitelji, starija sestra je bila izvrsna klarinetistkinja, brat je svirao violončelo" (McCaffery 68). I sama Lidija Dejvis snove o odraslom životu počinje onima o muzičkoj karijeri. Vrlo rano se zarazila ljubavlju prema muzici, izučavala ju je, muzički se obrazovala, ali je privlačnost verbalnog, iskazanog rečima nadjačala, i ona se opredeljuje da ono što je naučila u muzici primeni na ritam, zvuk i melodije jezika u rečenici. (Dobar primer njenog „muzičkog“ doživljaja jezika predstavlja priča pod naslovom „Jezik stvari u kući“, iz zbirke *Ne mogu i neću*). Ispostaviće se da su za nju ovo neki od ključnih elemenata kratke priče.

U detinjstvu je putovala s porodicom i živela u inostranstvu, te je tako u školu pošla u Austriji, gde se najpre opismenila na nemačkom jeziku. Izmeštenost iz matične kulture i maternjeg jezika, makar i na kratko vreme, omogućili su joj da iskusi jednu vrstu nezavisnosti i samostalnosti koji su hranili usamljenički osećaj slobode izbora, izbora da se ne pripada i da se samostalno traga po tekstovima drugih, onih koji će joj otvoriti prostor za njene vlastite rečenice. U tom traganju ona je, u ranom periodu, naišla na dela Beketa, Kafke i Nabokova; nešto kasnije, preko prevoda, tu su se našli Moris Blanšo i Mišel Leris, a potom, opet zahvaljujući prevodima, vlastitim, tačnije dubinskoj prevodilačkoj analizi, Flober i Prust. Stil i humor koje je otkrila, već s trinaest godina, u Beketovom romanu *Maloun umire*, jasnoća i preciznost jezika, privukli su je daleko više od hladnog, obeščovečenog sveta koji pisac prikazuje. Zbog saosećajnosti i jedinstvene imaginacije prigrllila je Kafkina dela i njegov pristup oneobičavanja običnog. Blanšo je došao nešto kasnije, i drugim putem. Prevođenje njegovih šest dela, između 1978. i 1993. godine, počevši od *Smrtne presude* do *Ludila dana*, predstavljalo je za Lidiju Dejvis dvostruku školu: potvrdila je svoju stvaralačku slutnju da se jeziku ne sme verovati, da mu treba prilaziti s oprezom i ne dopustiti mu da preuzme kontrolu. Tokom prevođenja Blanšoovih dela oprobala se u nečemu što će joj, mnogo godina kasnije, doneti pohvale za prevode Prusta i Flobera – u maksimalnom približavanju jeziku originala, u gotovo ekstremnoj bliskosti i vernosti izvornom tekstu.

Prevođenje *Svanovog puta* navelo ju je na ideju da isproba koliko kratka priča može zapravo biti kratka. Nezaustavljivost Prustove

rečenice i vera u pouzdanost pamćenja u njenoj su prozi izazvale kontraefekat: rečenice se u svakom trenutku mogu prekinuti, a pouzdanost sećanja njenih naratora uvek je na ispitu. Kada je pre tridesetak godina naišla na problem s pisanjem svojih tada uglavnom konvencionalnih pripovedaka, rešenje je pronašla u pesmama u prozi Rasela Edsona, koje je ona doživela kao priče. Shvatila je da je ima prava na vlastitu formu, čak i na to da ta forma bude neuspela. I tako je počelo, od prve zbirke, pod nazivom *Trinaesta žena i druge priče* (*Thirteenth Woman and Other Stories*, 1976), objavljene u tiražu od 500 primeraka, u maloj izdavačkoj kući Living Hand, koju je osnovala s Polom Osterom, preko zbirke *Priča i druge priče* (*Story and Other Stories*, 1985), *Da svedemo račun* (*Break It Down*, 1986), romana *Kraj priče* (*The End of the Story*, 1994), i zbirki *Gotovo bez sećanja* (*Almost No Memory*, 1997), *Samjuel Džonson je ogorčen* (*Samuel Johnson is Indignant*, 2001), *Razne vrste uznemiravanja* (*Varieties of Disturbance* 2007), od kojih je u najvećoj meri i nastao masivan tom *Sabranih priča Lidije Dejvis* (*The Collected Stories of Lydia Davis*, 2009), dok je pet godina kasnije objavila još jednu zbirku pod naslovom *Ne mogu i neću* (*Can't and Won't* 2014).

Jezik ovih priča krajnje je neposredan i precizan. Njena težnja da složene ideje prenese na jednostavan način, takav da se pred čitaocem otvori čitav dijapazon potencijalnih značenja, i da se na svako pitanje dobije odgovor koji je neophodno dalje preispitati, navodi mnoge kritičare da dela Lidije Dejvis vide kao specifičnu mešavinu književnosti i filozofije. Jezik je sredstvo, ali i tema. U glasovima naratora ovih priča oseća se teskoba, naslućuje se njihova neiskazana (i verovatno nesvesna) sumnja u sposobnost jezika da prenese istinu, upravo onu koja je za njih presudna. Jer, posle pretrpljenog gubitka, doživljenog bola ili prekinute ljubavne veze, jedino što protagonistima ovih priča preostaje jeste da u jeziku razlože one momente sećanja za koje drže da su ključni, u kojima se možda nalazi obrt, i da pronađu objašnjenje i utehu. Takvih momenata, naravno, najčešće nema.

Jezik je takođe i dijagnostičko sredstvo za preispitivanje identiteta, kao u priči „Iznenada preplašena”. Čitava priča glasi: *Jer nije znala da napiše reč za ono što jeste: e až naž žean žna* (*Sabrane priče* 703), u kojoj se afazičnim izrazom otkriva najdublji strah ženskog lika; ili

u priči „Pitanja iz gramatike” u kojoj narator, kroz navodno ispitivanje tačnosti upotrebe glagolskih vremena i zamenica, pokušava da se izbori sa smrću oca („*Da li je on, kad umre, i dalje „on”, i ako jeste, koliko će još dugo biti „on”?*”). Kao vid olakšanja tu je humor, često beketovski, kao reakcija na besmisao, ali i onaj kad smo, bar nakratko, „pobednici”, kao u priči „Zapažanje o domaćinstvu” (*Ispod sve te prljavštine, pod je zapravo veoma čist*); ili u priči „Ideja za kratki dokumentarni film”: *Predstavnici različitih kompanija za proizvodnju hrane pokušavaju da otvore svoj proizvod*. Inspiracija nesumnjivo dolazi iz života, od jedne trivijalne radnje u kojoj, bilo zbog loše tehnologije pakovanja, bilo zbog sopstvene nesposobnosti, postajemo smešni. Postoji u ovoj rečenici i trag osvete domaćice, što Lidija Dejvis na svojoj farmi u državi Njujork takođe jeste.

Humor izrasta i iz autorkinog poigravanja rečima, nekad vedrog, nekad ironičnog, zahvaljujući njihovoj homofoničnosti, asocijativnosti, zvučnoj slici koju tvore ili apsurdnosti upotrebe jezika („Jezik telefonske kompanije” – *Problem koji ste nedavno prijavili sada ispravno funkcioniše*); poigrava se čak i interpunkcijom (u pričama: *Meat, My Husband, Sketches for a Life of Wassilly, A Mown Lawn, Brief Incident in Short a, Long a, and Schwa,...*). Izoštrenom sluhu spisateljice malo koji sloj jezičkog materijala može da promakne, njenom oštrom oku prevodioca još manje.

Lidija Dejvis ima izrazito razvijen smisao za to da nam u svakodnevnom, običnim situacijama otkrije skriveno, u jeziku zatomljeno značenje, ono koje bez očuđujućeg efekta najčešće ostaje zaklonjeno. To očuđenje jezika, po rečima Džosa Koena, postiže „ne time što ga izdvaja iz svakodnevnog govora, već tako što nas stavlja neprijatno blizu njega, prisiljavajući nas da čujemo odjeke nepoznatog u onome što nam je najbližije” (Cohen 508). Teme kao što su starenje, samoća, razočaranje, koje bi uz pogrešan trud pisca mogle zvučati sentimentalno ili patetično, poprimaju tako oštrinu kojom se subjekt zaokružuje i postaje svestan svog mesta u svetu. Svest o tom mestu postiže se i suočavanjem s predstavom o sebi u ogledalu tuđeg pogleda, stvarnog ili doživljenog, ljudskog ili životinjskog, što se vidi u pričama „Moj drug iz detinjstva” i „Akvarijum”. („Moj drug iz detinjstva”: *Ko je taj starac što pomalo natmuren korača s vunenom kapom na glavi?/ A kad ga*

oslovim, i on se okrene, ne može odmah da me prepozna, ovu staricu u zimskom kaputu koja mu se budalasto smeška).

Dejvisova često piše o procesu starenja i njegovim posledicama, o starim ljudima uopšte. Neretko ih predstavlja kao glasove svojih protagonista koji dopiru iz budućnosti dok zapravo žive u vlastitim sećanjima. Sučeljavanje tih mlađih i starijih sebe ne donosi neku posebnu mudrost ili očekivanu pouku; nema nauka koji bi se preneo s generacije na generaciju, pogotovo ne o tome kako se stari, i šta znači biti star. No, to je i očekivano. Načini našeg razmišljanja o starosti, toga kako pristupamo starenju, zavise u dobroj meri od kulture kojoj pripadamo, od njenih, ideologija, normi, vladajućih narativa. Starenje je uslovljeno kulturnim kontekstom i u predstavljanju odražava jednu vrstu kulturnog konstrukta. Zbog toga se, kako obrazlaže Margaret Morganroth Gullet u svojoj studiji *Aged by Culture*, previđaju individualni aspekti starenja, i starosti, prilikom njihovog predstavljanja u kulturi. Takođe, dolazi do grubog ukрупnjavanja na osnovu propisanih modela, bilo pozitivnih, o aktivnoj i vedroj starosti, bilo negativnih, u kojima se starenje svodi na propadanje i nemoć. Dominantni narativ zapadne kulture kad je starost u pitanju jeste onaj po kome je treba zamaskirati, odložiti, nekako je sakriti. Protestantskoj radnoj etici, vrednovanju sebe prema radnoj sposobnosti, preduzimljivosti i samostalnosti (elementi američkog sna) račun kvari biologija, genetika, uopšte, vreme koje prolazi, i u nekom trenutku dolazi se do spoznaje o uzaludnosti tog „sukoba”. Protagonistkinje priča Lidije Dejvis najčešće jesu svesne toga da stare u svojim telima, svom vremenu, i tek se ponekad podsete preporučene slike. Njihovo oružje protiv stereotipa su humor, ironija, razbijanje tabua koji važe za staro doba, i samim tim književnost se u ovom slučaju koristi ne za podržavanje dominantne slike o starosti, već za njeno podrivanje. Tako u priči „Poslednji Mohikanac” vedrina s kojom ostarela majka govorio svojoj deci o boravku u domu za stare svedoči o njenom načinu da se uhvati u koštac s datošću, čak i ako su i oni, i ona, svesni da je neki stupanj ulepšavanja stvarnosti neminovan da bi se istina prihvatila.

Fizičke, spoljašnje vidove starenja i starosti Dejvisova opisuje suptilno, duhovito, kroz nagoveštaje. U kratkoj prozi „Stara žena, stara

riba", praveći paralelu između ribe koju je naratorka pojela za večeru, i koju teško vari jer kaže da je bila ko zna koliko stara kad ju je spremila, i sebe. Ponavljanje prideva „stara” akt je rušenja tabua na leksičkom nivou, višekratno prozivanje prokaženog starog doba predstavlja prihvatanje i spoznaju da je ono neminovno, i dozvoljeno. Izuzetno efektna kratka proza „Red”, ne duža od desetak rečenica, starenje opisuje kroz proces propadanja kuće. Ne kao u delima horor žanra gde je takođe u fokusu dezintegracija koja se odvija na objektima, metafora mnogih drugih stanja i događanja, ali opet, ne ni sasvim neslično tome, u ovoj priči protagonistkinja shvata da gubi kontrolu na svojim domom koji se ponaša kao živi organizam: podovi škripe, vrata ormana se ne zatvaraju dobro, miševi se gnezde po njenim cipelama, haljine trule na vešalicama. Njena kuća prati njeno telo. Takođe, prikaz pokušaja održavanja kontrole nad životom koji uzvraća samo još intenzivnijim otporom redu, onakvom kakvim ga mi zamišljamo, jeste i ironični komentar ljudskih moći, onakvih kakvim ih sebi pripisujemo. „Čovek iz prošlosti” još jedan je od primera da uniformne slike starenja, i starosti zapravo nema, te da je urođena težnja za smislom i lepotom u životu, kroz ljubav i male radosti, prisutna i u starom dobu.

Iako najčešće s punom svešću o životnom dobu svojih protagonista, Lidija Devis ne mari mnogo za to gde se oni tačno nalaze – mnogi kritičari primetili su naglašenu dekontekstualizovanost pripovesti ove spisateljice. Dok se većina savremenih američkih pisaca trudi da predstavi američku kulturu, geografiju ili istoriju kao prečice za upotpunjavanje određenog konteksta, ona vrlo često, možda i namerno, nastoji da izbegne bilo šta što će čitaocu biti signal za određenu vrstu konkretnih asocijacija. Time obezbeđuje prostor za šire razumevanje svoje proze i, što joj je bitnije, postiže univerzalnost, nevezanost za prostor a donekle i za vreme. To praktično znači da u njenim pričama popularna kultura gotovo da ne postoji, informacione tehnologije su na nivou razvoja iz prve polovine dvadesetog veka, a o društvenim mrežama da i ne govorimo. Na koji način onda Devisova kontekstualizuje svoje pisanje? To čini tako što se drži nekih proverenih datosti: piše o ljudskim bićima podložnim različitim emocionalnim, socijalnim, ekonomskim uticajima koja reaguju u određenim situacijama i imaju potrebu da ta iskustva analiziraju. Analiza je ono što je primarno

u pričama Lidije Dejvis, to nisu zaplet ili radnja. Simulacija doba sadašnjeg, i veza s njim, s njegovim fragmentiranim vremenom, javlja se u vidu mikro forme, isečaka oko kojih uz malo truda izrasta čitava priča. Gotovo da bi se moglo reći da Dejvisova čini nešto vrlo praktično: pažljivim odabirom rečenica i pravim balansom između izrečenog i neizrečenog, čitaocę angažuje na imaginativnom, estetskom i etičkom nivou, što je samo po sebi nagrada, a sposobnost da tim rečenicama na površinu izvuče naša nesvesna, ili polusvesna unutrašnja trvenja i razmirice s vlastitim bićem, može kod čitalaca imati kao posledicu neki vulfovski „trenutak vizije“, možda čak i pokoje razrešenje. Dakle, vremenskih i prostornih odrednica u pričama Lidije Dejvis najčešće nema, mesta dešavanja radnje retko su kad poznata, i u nekom trenutku nam postaje jasno da je sve ovo nadomešteno njihovom situiranošću u jeziku, da se kontekstualizacija nalazi u samom jezičkom izrazu.

Lidiju Dejvis nazivaju „piscem za pisce“, osobom čija dela iziskuju iskusnog i posvećenog čitaoca spremnog na žrtve. Taj epitet obično obećava malu čitanost i relativno brz zaborav u široj javnosti. Za sada se ipak ne čini da će se tako nešto desiti. Deo zasluga za to što će dopreti do šire čitalačke publike svakako imaju i nagrade koje je dobila za svoje zbirke priča. Za onaj drugi deo, da se ne dogodi, postarala se ona sama, vidi se to već po zbirci *Ne mogu i neću* (2014), koja sa pohvalnim prikazima ne zaostaje za *Sabranim pričama*.

Nagrada će pažnju onih koji čitaju usmeriti i na druge glasove koje oblikuje ova forma, negdanje i sadašnje, poput Lori Mur, Džoj Vilijams, Lucije Berlin, ili zaboravljene pa ponovo otkrivene Širli Džekson. Neretko smatrana za američki književni žanr *par excellence*, kratka priča, u svim svojim inkarnacijama u poslednjih nekoliko decenija, u Sjedinjenim Državama kao da posebno uspešno cveta iz ženskog pera. Bukerova nagrada Lidije Dejvis verovatno će uticati i na to da se krene u potragu za još nekim imenom čije delo, poput njenog, u moru novih, zavređuje čitanje i pažnju. Ovome bi mogle doprineti i pohvalne reči mlađih pisaca poput Dejva Egersa, Džonatana Frenzena ili Eli Smit, upućene spisateljskom daru, stilu i mudrosti Lidije Dejvis. Njeno inspirativno traganje unutar kratke forme stvara prostor za nove glasove i razmišljanje o konturama nove tradicije.

Literatura

- Cohen, Joshua (2010). „Reflexive Incomprehension: on Lydia Davis”, *Textual Practice*, Vol. 24, Issue 3, New York: Routledge, str. 501-506.
- Davis, Lydia (1994). *The End of the Story*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Davis, Lydia (2007). *Proust, Blanchot, and a Woman in Red*. Paris: Center for Writers and Translators.
- Davis, Lydia (2009). *The Collected Stories of Lydia Davis*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Davis, Lydia (2014). *Can't and Won't*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Đurić Paunović, Ivana (2014). „Мање је много, много више: кратке прозе Лидије Дејвис”, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 6 (децембар 2014), стр. 862-869. ISSN 0025-5939
- Evans Jonathan (2012). „Lydia Davis' rewritings of Proust”, *Translation and Literature* 21 (2), str. 175-195.
- Knight, Christopher J. (1999). „An Interview with Lydia Davis”. *Contemporary Literature* 40 (4), str. 525-551.
- McCaffery, Larry (1996). „Deliberately, Terribly Neutral: An Interview with Lydia Davis” u: *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, str. 59-79.
- Morganroth Gullette, M. (2004) *Aged by Culture*. Chicago: Chicago University Press.

ИДР

DIGITALNO TELO

*Nisam uopšte mislio na devojkku kao
na sadržatelja volje i odluke, već sam
mislio samo na njeno telo, na one
obrise uhvaćene u polumraku.*

*Aleksandar Tišma, Za crnom
devojkkom*

Podređeno neuhvatljivom i eteričnom, a potencijalno svemoćnom i neograničenom duhu, nestabilno i kratkoveko telo tokom vekova razvoja ljudske misli dobija civilizacijsku etiketu koja određuje da ono mora da predstavlja sve što je diskutabilno, prolazno, krhko, sklono sagrešenju, etički nepouzđano. Na početku rada navedeni citat iz romana Aleksandra Tišme ukazuje i na to koliko je dugo telo bilo (i figurativno i doslovno) marginalizovano, skriveno u polumraku, proterano iz socijalne interakcije. „Od Dekarta do Kanta i Huserla doživljaj druge osobe je nešto što postoji samo u svesti i umu subjekta”, podseća Jelena Đurić (Đurić 2009: 202). Učeni smo da drugog i drugu doživljavamo svešću i umom, potpuno racionalno, uprkos njihovom fizičkom prisustvu, kao da u komunikaciji ne postoje i telesni činovi, gestikulacija, mimika, govor tela.

Pripovedač i glavni junak Tišminog romana *Za crnom devojkkom* tajanstvenu Mariju s kojom je proveo jednu uzbudljivu noć pokušava da pronađe najviše zato što je ona predmet njegove snažne, beskompromisne, narcističke seksualne želje; traga za njom, pokušavajući da rekreira čulno iskustvo. Marija, koja i to svoje ime izgovara „nejasno, neodređeno”, i čiji je dodir isto tako „neodređen, mek” jeste ono svežensko, anonimizovano telo koje je nemoguće

vizualizovati zato što je dovedeno do racionalizovane apstrakcije. Ništa ne znači to što ona ima „živahno, gipko telo” i „sigurne pokrete koji su odavali iskustvo”, još manje je opisuju obrisi „ozbiljnog lica” i „razbokorene kose”. A junaku docnijeg Tišminog romana, *Upotrebe čoveka*, u zajedničkom životu sa ženom smeta to „što se njena ličnost proširuje dalje od tog poznatog tela”.

Budući jedna od najproblematičnijih tema u istoriji ljudske misli, umetnosti i kulture, telo se danas, jednako u *online* i *offline* svetu, nameće kao scenska, klasna i kulturna činjenica. U tumačenju književnog teksta odnos umetnosti i telesnosti postavlja se na nivo teorijskog koncepta koji potencira ambivalentnost tela: ono je simboličko i realno prisutno u isti mah, ono istovremeno uvodi književni tekst u prostor poznatog i opominje na sve opasnosti nepoznatog, u njemu se značenja sučeljavaju, prepliću i rasipaju. Tvorac ideje o seksualnosti kao proizvodu diskursa, Fuko o telu kriminalca, ludaka i ljubavnika govori kao o poligonu ukrštanja jezika i moći, dok bi za teoretičare novog istorizma telo moralo da postane efekat diskursa: znak razlike, borbe i prisvajanja, prostor u kom se upisuju različiti oblici moći. Margaret Meklar navodi tri dodirne tačke Fukoove teorije i feminizma: telo se istražuje, telo se politizuje, telo se razrešava balasta dualističkih definicija.

Možda tek korak dalje u razaranju apstrakcija odlazi Silvija Adamson kad telo u Šekspirovoj drami definiše kao dramsko, istorijsko, diskurzivno i performativno (Adamson 2001: 261). Svi ovi „tipovi” predstavljanja tela simultano su prisutni na sceni, u funkciji dramske konvencije, istorijske referencijalnosti i aktivne podrške jeziku tekstualnog predloška koji su u sadejstvu sa telom glumca na sceni.

Vezivanje negativnih predstava za telo, i to prevashodno žensko, pokrenulo je čitav niz kritičkih preispitivanja u domenu feminističke teorije, koja se sve više udaljava od koncepcije tela kao fizičkog entiteta, i sve više insistira na telu kao semiotičkoj jedinici. U maskulinističkoj kritičkoj imaginaciji, ženska polna specifičnost predstavljena je kao izvor inferiornih ženskih sposobnosti, a time i opravdanje za inferioran položaj žene u društvu. Smatra se da žena robuje sopstvenoj telesnosti,

reproduktivna funkcija ženskog tela doživljena je kao neshvatljiva misterija, ali i izvor monstrozno i potencijalno opasnog haosa. Muško telo se sagledava kao kompaktno, precizno definisano i jasno ograničeno, dok su granice ženskog tela porozne, neuhvatljive. Sve se češće ukazuje na fenomen uticaja novih tehnologija na ukidanje nevidljivosti marginalizovanih društvenih grupa kakva su žene, pa će telo upravo u prostoru digitalnih tehnologija dobiti nova značenijska obeležja. Digitalne tehnologije uspešno artikulišu ne samo glasove sa margine nego i potisnuta, omalovažena tela, a sajberprostor obnavlja strategije konstruisanja roda i identiteta tako što nam je u elektrosferi omogućeno da prevaziđemo svoje socijalno i civilizacijski formulisane, od strane društvene zajednice zadate i utemeljene identitete, koji nas, zahvaljujući automatskim klasifikacijama, neretko ograničavaju. Taj prostor omogućava i da se prevaziđu granice ženskog identiteta koje su uslovljene društveno i kulturno, na lažnom univerzalizmu i ukorenjenoj podređenosti, otvara i mogućnost da se prošire prostori telesnog uživanja.

Internet je najbolji medij za slanje poruka o ličnim potrebama, tvrdi australijska umetnica Rozi Kros, i čini se da je u pravu, naročito onda kad su u pitanju specifične potrebe žena na Mreži. Od pojave prvih tragova ženskog pisma u sajberprostoru, njegova opsesivna tema je erotika – telo, zavođenje, libido, uživanje, psihološke igre, seksualni eksperiment, ali je sve to sagledano kroz satiričnu vizuru. Telo je teritorija koja se gubi i osvaja, ali i prostor koji u virtuelnoj dimenziji stiče nova obeležja. I štampani tekst i hipertekstualna tehnologija virtuelne realnosti stvaraju iluziju da korisnik sam određuje kojim će tempom pratiti kreativni proces koji stvara umetničko delo. Jezik, shvatan istovremeno kao gradivo i kao kontrolni mehanizam, paradoksalno je svet teksta u isti mah povezivao sa čitaocem i odvajao od njega; čitalac se u njemu snalazio rukovodeći se vanliterarnim znanjima, ali ga je doživljavao kao autonomnu oblast delanja i mišljenja koju ne može menjati svojom spekulacijom. Informatičke tehnologije su tu autonomnost teksta relativizovale zahvaljujući interaktivnosti, koja je omogućila čitalačku reakciju kao faktor promene ne samo u recepciji i percepciji, već i u samom kreativnom činu.

Promena tehnološke matrice doprinela je i promeni u govoru o ključnim elementima egzistencije i stvaralaštva. Čini se, naime, da je i pre nego što je digitalna era počela da preispituje definicije tela i teksta u novom komunikacijskom okruženju, o barem tri stvari bilo nemoguće verbalno komunicirati na zadovoljavajući način: te tri teme su smrt, zlo i ljubav. Kada je smrt u pitanju, nemamo jasno definisano iskustvo telesnog nestajanja koje bismo mogli da posređujemo verbalno; zlo je pojava koja nas bezgraničnom snagom metamorfoze uvek zatekne nespremne, te taj šok usporava naše reagovanje; međutim, ljubav je jedini proces koji se kodira kao prioritet i smisao koji bi svima trebalo da bude jasan, pa tako i da predstavlja unapred poznat sadržaj: uprkos svemu tome, ne možemo ljubav oteloviti u rečima. Mogućna početna teza za svaki rad na temu fragmentarnosti i nedostatnosti ljubavnog diskursa u onom smislu u kom o ovom metalingvističkom fenomenu piše Rolan Bart podrazumevala bi da se o ljubavi ne može govoriti najviše zato što se ona suprotstavlja poretku stvari: ona se rađa i razvija uprkos socijalnom okruženju, ono je inhibira, guši, kontroliše i njene trijumfe pokušava da obesmisli. Džozef Kembel nas podseća da se sva značenja koja pridajemo ljubavi temelje na disbalansu u odnosu između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. U ljubavi se često ono što se može proživeti jedino unutar sebe, dakle apstraktno i introspektivno, želi prevesti u fizičko i aktivno, u empirijski svet u kom su prioriteti ljubavi pre svega telesni. Kembel, doduše, pravi jasnu razliku između braka kao društvene institucije i ljubavne veze, smatrajući da ljubav može jedino da se okonča razočaranjem usled neispunjenih očekivanja, dok brak predstavlja duhovnu zajednicu zasnovanu na visokim idealima koji teže da budu ostvareni, osporavajući tako De Ružmonovu tezu da je ljubav duhovno iskustvo koje je nadređeno braku kao socijalnoj kategoriji. Međutim, komponenta tela uporno je odsutna iz svih ovih spekulacija.

Od žena koje su počele da pišu u hipertekstu, Adrijen Ajsen je prva imala pravi književni debi, i to tek nakon desetogodišnjeg spisateljskog staža. Njen fragmentarni roman neprevodivog naslova *Making Scenes* pojavio se u aprilu 2001. i odmah je ocenjen kao verbalna provokacija i seksualna subverzija. Reklamirao se sloganom „ubila bih svakog ko mi kaže da je muškarac moj spas”. Glavna junakinja je negde početkom devedesetih upravo diplomirala, i pokušava da odredi svoj

životni put: opsednuta je seksom, hranom, knjigama i odbojkom (prioriteti su ovde nejasni), a mogla bi se opisati kao promiskuitetna Bridžet Džouns koja pati od bulimije i predoziranosti literaturom. Fragmentarna struktura romana Adrijen Ajsen odražava haotičnost i neuravnoteženost života glavne junakinje, koja menja gradove, poslove, partnere u agresivnoj potrazi za identitetom. Junakinja eksperimentiše svojim telom, pokušava da sebe definiše najpre kao seksualnu predatorku a potom i kao lezbejku, ali je u suštini otuđena od sopstvenog tela i ravnodušna prema njemu, iako progovara o čitavom spektru osetljivih tema, od bulimije do incesta. Kritičari čak govore o specifičnoj vrsti personalnog nihilizma, ističući da autorka predstavlja jedan crno-beli svet ženskih egzistencijalnih konflikata iz ironične i tragikomične perspektive. Junakinja nesputano opisuje svoje bulimične epizode, iskazuje svoju nesigurnost, autodestruktivnost, oportunizam i manipulativnost, insistirajući sve vreme na ispovednom tonu i otvorenosti koja kod čitaoca izaziva nelagodu.

Šeli Džekson je sa svojom sestrom Pamelom pokrenula hipertekstualni projekat *The Doll Games*. Ovaj šaljivo nazvan „privatni performans dve sestre u periodu 1970 – 1976” navodno se okončao kad je jedna od njih izjavila da su ljudi ipak zanimljiviji od lutaka. Ironično i pseudoteorijski, igre lutkama se posmatraju kao lepeza književnih rodova i žanrova (od epa do farse), kao poligon za vežbanje optimizma i kao okidač škakljivih pitanja o rasi, polu, klasi i seksualnosti. Igra lutkama razvila se u ceo jedan svet sa sopstvenom istorijom i zakonima, junacima i čudovištima, sa važnim imperativom telesnosti. U još jednom, nazovimo ga blago erotskom, projektu pod nazivom *Melanholija anatomije* Šeli Džekson delove tela i telesne tečnosti inkorporira u jedan veliki tekst. Kosa, krv, nervi i sperma obrazuju vizuelne kulise za jezičke igre i eksperimentalne strategije. Ovo hipertekstualno delo kreće od kapitalnog spisa *Anatomija melanholije*, koji je engleski pisac Robert Berton objavio 1621. godine, da bi na više od 1300 stranica gustog teksta i u tri toma naveo sve relevantne informacije o uzrocima i simptomima melanholije, o načinima njenog lečenja i njenim vrstama. Izbegavajući da definiše melanholiju, Berton pod tim pojmom podrazumeva i čitav niz mentalnih poremećaja i stanje prirođeno svakom čoveku.

Ozbiljnost igre i anarhični poriv obeležavaju prozu jedne spisateljice s mnoštvom pseudonima: reč je o Frančeski Rimini, alijas Doll Yoko, Gashgirl, Gospodarica lutaka, Voice Idol, Fantazma AI, koja je izabrala kompjuzerzum kao lokaciju za priče o seksu, strahovima i strasti. Tehnologija nove komunikacije omogućuje psihoseksualnu ekspanziju, kaže Frančeska, a njena pravila komunikacije su jednostavna: anonimnost, iskrenost, poverenje, ubedljivost i mašta, pre svega. Učestvovala je u sastavljanju kiberfeminističkog manifesta za XXI vek, čiji je cilj stvaranje nove ženske tehnotopije. Pokušala je da ubaci virus otpora u australijske medije i stvori sliku nove žene koja je kraljica mašine. Dol Joko, njen heteronim, rodila se u Japanu sa idejom da je svaka žena sablast, i da je se zato treba plašiti.

Sociolog Džozef Volter zaključio je da digitalne interakcije mogu da omoguće dostizanje snažnije intimnosti zahvaljujući činjenici da je u kompjuterski posredovanoj komunikaciji više pažnje posvećeno samom činu saobraćanja nego vizuelnim efektima. Skeptičniji i manje optimistični smatraju da je Internet, time što je znatno promenio naša shvatanja privatnosti, stvorio izvesnu konfuziju oko definisanja bliskosti, budući da u oblicima komunikacije preko Mreže evidentno sve više dominira poverenje prema nepoznatom i dubok strah od poznatog.

Da li se srpski roman tek samo ropski prilagođava kulturnom scenariju epohe kad pisac uključi kompjuter i sve potomke modema? Tehnologija i komunikacija bez sumnje su mnogo više tema o kojoj se u našoj književnosti piše, nego što se koriste kao polazište za inovacije u pripovedanju. Ne tako malobrojni romani svedoče da su blog, čet i imejl poruke, kaogod i poliglosija društvenih mreža, postali relevantne tematske i formalne literarne činjenice. Život u elektrosferi nije više ekskluzivnost, već dnevna rutina. Mihajlo Spasojević u romanu *Čovek koji nije imao pojma* u burlesknom tonu dostojnom satiričara Džonatana Svifta zahvata u kritiku zapadne civilizacije, polazeći od sve izraženije obesmišljenosti tehnoloških inovacija i zanemoćale, birokratizovane pedagogije. Njegov junak nam na sopstvenom primeru predočava da u svetu novih medija ništa nije realno dok ne osvane na Fejsbuku, pa bila to samo tuča u školskom dvorištu – ili upravo takav jedan događaj; polupismeni i vaspitno zapušteni učenici iz Bronksa svog profesora S.

preziru zato što mu je telefon „iz prošlog veka”, ni kameru nema, pa su otud i nastavnik i telefon – gej (!). Odrednica „gej” u ovom slučaju je signal socijalne marginalizacije a ne seksualnog opredeljenja. Glavni junak romana *PR* Aleksandra Ilića riba kadu i defragmentira disk kao deo velikog spremanja kuće i života, a jedan od simptoma omamljenosti vrućinom za njega je ”distorzirani zvuk dajal-apa”. Kritika kapitalizma, školskog sistema i odnosa prema mladima vidljiva je u odnosu Spasojevićevog kafijskog šepRTLje profesora S. i prema kolegama, i prema divljačnim učenicima, dok Ilić kao legitiman mizanscen svog romana koristi pejzaže sa Instagrama i „digitalnu” komunikaciju sa klijentima PR agencije; misli njegovih junaka su reporterski sažete i šture ne zato što su oni lišeni emocija, nego zato što usvajaju efikasnu interaktivnost sveta advertajzinga. Digitalna realnost jeste novo socioistorijsko okruženje srpskog romana: digitalni realizam je prozni trend nastao u isto vreme kad i svest da je linija razgraničenja između naših virtuelnih identiteta i naših bića u realnom svetu zamućena i nejasna. Ponuda novih tehnologija da nas odvedu izvan prostora čulnih slika primamljiva je, pošto želja za promenom nadjačava sve rizike: osećajući da je *offline* svet postao prazan i otuđen, junaci tragaju za izgubljenim jedinstvom ljubavi, vere i nade na elektronskom horizontu.

Život na društvenim mrežama jeste stvarni život u svetu knjiga koje se pišu u svetu rasta važnosti digitalnih tehnologija: u romanu *PR* ili u *Fejsbuk predatoru* Marka Brakovića realni život se zgušnjava u virtuelnoj sferi: postavljanjem statusa na Fejsbuku, tvitova na Tviteru, fotografija na Instagramu. To su romani nove digitalne egzistencije, koja nije nužno izmišljena: Marko Braković je, recimo, svoj roman zasnovao na ličnom iskustvu seksualnog predatorstva. Uhođenje prijatelja i ljubavnika na društvenim mrežama, odnosi uspostavljeni u elektrosferi i opsesija multiplikovanjem identiteta samo su neki od simptoma izmeštanja života iz analogne realnosti u digitalnu. Pripovedanje je uglavnom ispovedno, u potrebi da se artikulišu intimne i javne istorije u novom egzistencijalnom i fikcionalnom okviru: savremena tehnologija nije više mamac ni trend, već podrazumevani dodatak balkanske priče o uspehu. Kakav bi zavodnik bio predator Marka Brakovića da nije upravo na Fejsbuku: seksualna potencija i seksistička komunikacija stavljene su i u kontekst društvene analize, jer je virtuelno seksualno prestupništvo

prikazano kao logična reakcija na poludeli svet. Junak shvata da „od užasa nema bekstva” – „užas nije rasista ili nacionalista” - pa se tako i vlada. Na kraju shvatimo da je digitalni realizam samo još jedna potraga za ljubavlju, koja je, doduše, formulisana u drugačijem pripovednom i poetičkom kontekstu.

Ljubica Arsić u svojim knjigama od *Maco, da l' me voliš* (2005) preko *Manga* (2008) do *All Inclusive* (2012) pokazuje da se o ženskom telu i korpusu ženskih tema može pisati jezikom koji pripadnost gradi na konstantnom prerađivanju elemenata masovne kulture u relevantne vrednosti od potencijalno šireg značaja, da se o patnji samoidentifikacije može govoriti sa lakoćom i da se svaka kriza identiteta može u izvesnoj meri pojednostaviti, trivijalizovati, banalizovati, preobratiti u humor i grotesku. Prozni opus Ljubice Arsić definiše granicu između melanholičnog diskursa o ženi i banalizacije ženstvenosti; između hrabrog poetičkog eksperimenta i ponižavajućeg senzacionalizma.

U knjizi priča *All inclusive* Ljubica Arsić u središte interesovanja stavlja turistička putovanja kao mogućnost doživljaja nove realnosti i rađanja nove ljubavi, koja može biti izmaštana u umu ili posredovana putem tehnologije koja omogućava neprekidnu promenu mesta i telesni eksperiment. Svaka od priča posvećena je jednom izolovanom iskustvu upoznavanja Drugog, ali to novo iskustvo služi da razgori stare probleme, aktuelizuje traume i konflikte. Arsićeva fragmentarno narativizuje turističko putovanje i njegovu prirodu „kontrolisanog otkrivanja”, s tim što su sve priče tematski i prostorno povezane sa bezličnim prostorom hotelske sobe. Hotelska soba je prostor izvan istorije, u kom se ne uspostavljaju ljudski odnosi i ne oblikuje identitet, statičan prostor u kom je vreme zamrznuto: ona je kraj i početak avanture za njene junakinje, koje u svojim putovanjima tragaju za usamljenim, izolovanim i vanvremenim „nemestom” kao iluzijom pripadanja dimenziji koja natkriljuje njihove živote.

U priči „Eva Evita” junak dolazi u Buenos Ajres na operaciju promene pola, odseda u hotelu čije sobe posprema Soledad, koja je danju sobarica a noću strasna plesačica tanga. Ona će stidljivo, nespreno i bezuspešno pokušati da se udvara hotelskom gostu, ne

sluteći da je on na putu ka tome da postane žena poput nje, a potpuno je slep za lepu i očajnu Soledad stoga što je očaran Evitom Peron, ženom kakva bi hteo da postane, heroinom „beskošuljaša” koju je balsamovao možda baš otac hirurga čiji će mu zahvat promeniti prvo lice jednine. Buduća žena doživljava prosvetljenje: „Hoteli i muzeji imaju nešto zajedničko, mislio je dok je žurio prema bašti izbockanoj sunčevim mačetama. Oni koji u njima privremeno borave ne ostavljaju nikakav trag. Ljudski miris se tu ne zadržava, jer je vazduh toliko ispunjen prošlošću da u njemu nema mesta za znoj, parfem ili miris tašne od loše štafvljene goveđe kože, uobičajen u ovoj zemlji sočnih bifteka.”

Ljubica Arsić na početku knjige navodi dva citata iz poezije: stihove Ane Ahmatove („Tada na zemlji bila sam gost”) i Marine Cvetajeve („Gost sam kao u grlu kost / kao ekser u cipeli”) (Arsić 2012: 5), stihove koji ukazuju na simboličku poziciju njenih junaka u naraciji. Oni su u hotelskoj sobi samo gosti, u njoj borave kratko i sticajem okolnosti, isto onako kako je u ljudskoj egzistenciji na zemlji sve prolazno i bezmalo nasumično.

U fokusu Ljubice Arsić biće i krstarenja jahtama, i razgledanja egipatskih hramova, ali i fascinacija njenih junakinja jeftinim i uvek budnim beogradskim hotelom u neposrednoj blizini njihove kuće. Sveznajuća i svevideća pripovedačica dominira operišući prividima: jer, letovanje u Turskoj, Italiji i Egiptu samo je kratka stanka kad mi nismo mi, kad izlazimo iz okvira svog identiteta i okruženja, a baš tu Ljubica Arsić traži preokret tako neophodan kratkoj priči. Čitalac je neprijatno zatečen malim zemljotresima koji se dogode u priči: „Pica kapričoza” počinje egzaltirano i romantično, kao kolokvijalni žanr „limunade”, obećanjem opore slatkoće, ali se i završava se kao limunada – sa oporom gorčinom. Umesto da se dogodi ponovljena ljubav u večnom gradu Rimu, u hotelu „Dentileski”, nazvanom po rimskoj slikarki iz sedamnaestog veka, ponavlja se samo ritual zadavanja bola, ritual koji je junakinji neophodan da bi održala idealizovanu sliku sebe kao fatalne žene koju muškarac koga ponovo povredi mora večito pamtiti. Ljubavna surovost tako se nameće kao moguća strategija osvajanja večnosti. Francuska i Argentina, Perast i Pariz, Rim i Egipat omeđuju koordinate ženskog života u kome se ogleda nasilje i strast, potreba za

obožavanjem, a imaginarna geografija ovih priča samo dodatno potcrtava istovetnost iskustva postojanja u vakuumu izvan istorije i ličnog životopisa.

Hotelski prostor koji opisuje Ljubica Arsić u svojim pričama ponekad je mračan i groteskan: u njemu ne može da se spava zbog jastuka gusto napunjenih sunderom; u njemu može da nas zamisli i uznemiri tuba boje za kosu i mrlja krvi na lavabou, ili pak slika umiruće Kleopatre, čije telo nalikuje testu koje kipi iz zemljane činije; abažuri od slame i škiljave plafonjere onemogućavaju čitanje, baš kao da upozoravaju da junakinjama, za ono kratko vreme koje provedu na putovanju kao u procesu kontrolisanog otkrivanja, nije dozvoljeno bekstvo u paralelne svetove.

Roman Dunje Radosavljević *Život posle Amerike* počinje „patetičnim” prologom i završava se „mističnim” epilogom, ali u njemu dominira erotika koja iskušava strahove i nesigurnosti protagonista. Pripovedačica Dunja je lutalica, nestabilna ličnost bez ambicija i ciljeva, nesigurna u sebe, ali ona ipak namerava da se ukoreni: vrativši se iz Amerike u Srbiju, Dunja se trudi da stvori bolju sliku o sebi i da osmisli život, i erotski i profesionalni, no na svakom se koraku sudara sa stereotipima, konvencijama, lažnim slikama stvarnosti, sa srpskom tehnologijom zavere u kojoj dominiraju pasivna agresivnost i prikrivena odbojnost prema Drugom. Prozom koja je mešavina samosažaljive liričnosti i erotske eksplicitnosti, tihog očajanja i agresivne provokacije, dominiraju ispovedni i erotski elementi. Junakinja je ženski Don Kihot, zanesenjak nespreman da prihvati stvarnost, a *Život posle Amerike* veoma je nalik stvaralaštvu američke postmodernističke autorke, feministkinje i eksperimentatorke Ketii Aker, naročito njenom najpoznatijem proznom kolažu *Don Kihot*. Dunja Radosavljević čas čitaoca iskušava šokantnim detaljima, čas se surovo i cinično obračunava sa muškim kompleksima i predrasudama, ali strahovi, nezadovoljstva i neurotična potreba za pripadanjem ravnopravno su raspoređeni među junacima i junakinjama. Hotimična, programska vulgarnost jezika, njegova sirovost i opscenost koja je, istovremeno, simulacija sintaksičko-semantičkog haosa u izražavanju na društvenim mrežama, sve to je formativni i konstitutivni deo gradnje jedne hibridne

ženskosti, telesno definisane tehnologijom koliko i rodnom pripadnošću. Ta ženstvenost je istovremeno surova i ranjiva, s jedne strane fascinirana tradicionalnim, „predatorskim” predstavama maskuliniteta i željna da ih imitira, a sa druge strane tvrdoglavo lojalna feminističkim ideologijama. Iako Dunji Radosavljević nedostaje nadmeni i trijumfalni autorski stav Ketii Aker, koja je erotsku literarnu tradiciju od De Sade do Mejlera pretvorila u poligon za formalni eksperiment i poigravanje plagijatima, to ne znači da ona erotiku glorifikuje. Već demistifikacija virtuelnog seksa predstavlja važan domet *Života posle Amerike*. No ispostavlja se da su svi virtuelni kontakti neuspešni od samog početka, pošto razaraju stečene iluzije o supremaciji erotskog odnosa nad ostalim tipovima relacija. Tuga ženske seksualne želje i potrebe za telesnom bliskošću koja se gasi u poniženju nakon takvih kontakata, odlično je predočena u romanu.

Interakcija roda i tehnologije u srpskoj ženskoj prozi otvara provokativan i opasan prostor za raspravu o emotivnim, intelektualnim i etičkim ishodima komunikacije koja ne uključuje fizičko prisustvo: kao što je vreme pre razvoja kompjuterske tehnologije podrazumevalo mogućnost odložene komunikacije fizički odsutnih protagonista, zahvaljujući razmeni pisama i poruka, tako je komunikacija preko četa, foruma i socijalnih mreža akcenat stavila na jezik i diskurs, a ne na vizuelnu ekspresiju. Evolucija komunikacije koju je omogućio Internet dovela je do mogućnosti da se redefinišu ljudski odnosi, pre svega pojam intimnosti (duhovne i fizičke), no književna obrada motiva kompjuterski posredovane komunikacije i dalje ističe da su odnosi uspostavljeni u sajbersferi podložni iskušenjima površnosti, samozavaravanja, obmane i obične ljudske nedoslednosti u odlukama i obećanjima.

Ženska digitalna erotika može da se čita kao literatura samo ako pokazuje simptome subverzije i ironije. U svim ostalim slučajevima, cenzura u ime umetničkog kvaliteta biće više nego opravdana.

Bilo ono žensko, staro ili naprosto nevidljivo, svojom višeznačnošću telo postavlja izazove pred književni tekst. Ono zbunjuje i sluđuje čitaoca implikacijama koje razaraju homogenost umetničkog doživljaja, ali otvaraju nove mogućnosti tumačenja.

Literatura

- Adamson, Sylvia (ed.) (2001). *Reading Shakespeare's Dramatic Language*. London: Thomson Learning.
- Arsić, Ljubica (2012). *All Inclusive*. Beograd: Laguna.
- Auge, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London, New York: Verso.
- Gordić Petković, Vladislava (2004). *Virtuelna književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Đurić, Jelena (2009). O održivosti identiteta. *Filozofija i društvo*, 3, 199-223.
- Ilić, Aleksandar (2014). *PR*. Beograd: Laguna.
- Spasojević, Mihajlo (2014). *Čovek koji nije imao pojma*. Beograd: Rende.
- Tišma, Aleksandar (1996). *Za crnom devojkom*. Beograd: Prosveta.
- Tomić-Koludrović, Inga (2005). "Kiberfeministički pristup rodu, tijelu i tehnologiji". *Acta Iadertina*, 2 : 115-131.

VGP

TEORIJSKA ČITANJA TELA KOJE PIŠE: PRAKSIOGRAFSKI PRISTUP TUMAČENJU U KNJIŽEVNOSTI

Ateroskleroza naizgled nema nikakve veze s književnim tekstom. Možemo se samo poigravati poređenjima: rečenice nalik obolelim krvnim sudovima, zakrčene, krte i atrofirane, u telu teksta prave smetnju i ograničavaju pokret. Ipak, ateroskleroza se obavezno, a tekst vrlo često, tiču tela kao subjekta i objekta, kao mesta i toposa nad kojim se vrše određene prakse, i koje tim praksama neretko upravlja. Holandska naučnica Anmari Mol je 2002. godine objavila studiju čiji je naslov donekle problematičan za prevod na srpski; on glasi *Body Multiple*, i mogao bi se prevesti kao „Mnogostrukost tela”, uz ozbiljnu ogradu da se multiplicitet odnosi i na posmatranje i izučavanje tela od drugih, pa i od samog subjekta koji u njemu jeste, pored onoga što je očigledno a što se odnosi na njegovu funkcionalnost.

U dosadašnjim pristupima teorijskom promišljanju tela izdvajaju se dva modela: jedan, dominantan gotovo tri decenije, koji telo vidi kao konstrukt ili proizvod različitih kulturnih uticaja (telo konstruisano diskursom), i drugi, čiji je nastanak donekle podstaknut kritičkim osvrtima na prvopomenuti, koji se uslovno može nazvati „materijalističkim zaokretom”, i koji je, u dobroj meri, obeležen biološkim esencijalizmom (pod uticajem neuronauka i „kognitivističkog zaokreta”), tako da se čak može govoriti o neo-esencijalizmu ili novom materijalizmu (Clever i Ruberg 2014). Značaj ovog drugog modela leži u tome što u obzir uzima činjenicu da telo nije samo pasivni primalac uticaja koji ga oblikuju, disciplinuju i potčinjavaju, već da ima aktivnu ulogu u formiranju odnosa sa različitim sferama unutar kojih može postojati; individualnost tela, subjektivni doživljaj i emocije takođe su relevantni za izučavanje. Uzevši ovo u obzir, čini se da ima smisla pokušati sagledati pomenutu problematiku iz ugla praksiografije

(metode koja primarno potiče iz društvenih nauka i koja, u osnovi, ističe primat prakse u odnosu na teoriju). To je moguće učiniti pomoću analize književnog teksta, u ovom slučaju na korpusu koji je sužen na dva romana, *Zimskog dnevnika* Pola Ostera i *Dnevnika druge zime* Srđana Valjarevića, da bi se pokazalo na koji način tela predstavljena u ovim tekstovima nose obeležja i jednog i drugog modela. S obzirom na to da dnevnički zapis uslovno može biti tretiran kao jedna vrsta studije slučaja, mogao bi doprineti daljem razmatranju pitanja odnosa između prakse i diskursa i njegovog udela u proizvodnji znanja.

U svojoj knjizi *The Body Multiple* autorka Anmari Mol nudi objašnjenje pojma praksiografije u kontekstu tela i bolesti, i zalaže se za praksiografski pristup predmetu izučavanja, pre nego za epistemološki. Kako Molova kaže, problem nastaje zbog uobičajenog pristupa koje društvene nauke imaju prema bolesti, koji, u osnovi paradoksalno, podrazumeva njeno isključivanje iz čitavog razmatranja. Ono što uobičajena praksa u društvenim naukama podrazumeva jeste da se bolesti pristupa iz različitih perspektiva – šta je to o čemu lekari i pacijenti razgovaraju kada govore o bolesti – a da onda te perspektive dovedu u vezu sa „specifičnim istorijskim okolnostima, interesima, ulogama i horizontima svake od grupa” aktera (Mol 2002:10). Pomenute perspektive su, naravno, načini pomoću kojih dolazimo do zaključaka, pomoću kojih stižemo do značenja i smisla, a kada stupimo „u polje značenja, fizička realnost tela i dalje ostaje po strani... U svetu značenja niko ne dolazi u dodir s fizičkom stvarnošću tela, već ih svi samo ‘tumače’” (Mol 2002:10). Autorka smatra da perspektive i pristupi više govore o kulturnim i istorijskim kontekstima u kojima nastaju i deluju, nego o predmetima izučavanja. „Reči su povezane sa mestom na kom su izgovorene”, kaže ona, više nego što su povezane s predmetom kojim se bave (2002:12). I tako telo ostaje samo, izolovano, uprkos velikim naporima da bude protumačeno.

S druge strane, ako telo (ili predmet) ostane po strani, ono ipak ne nestaje, i dalje je prisutno. Time što se sagledava iz toliko perspektiva i uglova (a možda i osluškuje), ono postaje neobično „solidno...nedodirljivo i snažno” (2002:12). I upravo ovde, Anmari Mol čini sledeći korak u društvenim naukama koje se bave temom bolesti,

ide iza perspektive i u temelj postavlja „praktikalije, materijalno, *događaje*. Ako taj korak načinimo, ‘bolest’ postaje ono što se dešava u praksi” (2002:12-13). Recimo, ona navodi mnogobrojne detalje koji se pojavljuju u opisima pacijenata kad govore o aterosklerozi, detalje koji se tiču njihovog porodičnog života, zaposlenja, međuljudskih odnosa, ali i onih koji se odnose na iskustvo bolnice (nalaženje ordinacije koja je navedena, neprijatnosti zbog mesta na kom se nalazi operacioni sto, izbor anestezije, da ne bude opšta da biste mogli da posmatrate operaciju na vlastitoj nozi, i slično). Kad se sve ovo uzme u obzir, ispostavlja se da je bolest nešto što je praćeno velikim brojem događaja i materijalnih stvari; da ove fizičke realije čine veliki deo njenog identiteta. Naglasak na praksama tiče se načina na koji se stvari obavljaju. Kako A. Mol pominje, postoje mnogi akteri čitavog procesa, živi i neživi, od toga da se dijagnoza uspostavlja na osnovu razgovora između lekara koji postavlja pitanja i pacijenta koji je spreman da na njih odgovori, ali da isto tako ulogu igraju i stolice na kojima sede, sto, osvetljenje; postoji pregled koji se obavlja na stolu zastrtom plahtom ili papirnom oblogom; moguće je da je uključen i neko ko pacijentu pomaže da se svuče; tu su proceduralne radnje koje uključuju saradnju između lekara i pacijenta. Praksu čini niz događaja; njen predmet realizuju ljudi, to je tačno, ali i reči, papirologija, prostorije, zgrade, vrste zdravstvenog osiguranja, čitav jedan niz raznorodnih činilaca (videti: Mol 2002:24-26)

Svoju praksiografsku studiju A. Mol opisuje kao „priču o praksama” ili, preciznije, zbirku „skica pojedinačnih scena... suprotstavljenih jedni drugima naglašavanjem njihovih zajedničkih osobina ili suprotnosti. Važnu ulogu u ovim skicama imaju podjednako i reči i predmeti, ruke koliko i oči, tehnologija koliko i organizacione strukture” (Mol 2002:53). Ovakvim pristupom, autorka je u stanju da kaže šta sama ateroskleroza zapravo „jeste”. Tvrdnju da je bolest moguće identifikovati i odrediti, ona pažljivo uokviruje u praksiografsko „uvažavanje stvarnosti” pre nego što je postavi u epistemološke okvire (Mol 2002: 53). „Novo ‘jeste’ je ono koje je kontekstualizovano. Ono ne govori o tome šta ateroskleroza po svojoj prirodi jeste, šta je uopšteno. Ne određuje je i ne kaže šta je ona sama po sebi, jer nikad ništa i ne može biti samo. Postojati znači biti povezan s nečim, odnositi se na nešto

(*To be is to be related*). Nove stvari koje se čuju o tome šta to oboljenje čini, ne stavljaju po strani praktične aktivnosti koje se vezuju za svakodnevnu stvarnost. Ona ukazuje na njihovo prisustvo” (Mol 2002:54). Iako je predmet višeslojan on nije fragmentiran, uspeva da ostane „ucelo”/*hangs together*/ (2002:54). Postavlja se pitanje na koji način mu to uspeva.

Interdisciplinarni kontakt. U skupu praksi koje uopšteno spadaju pod „pisanje”, dobar deo njih odnosi se na telo; a telo u pisanju podrazumeva neograničen broj varijacija. Franc Kafka nas podseća da je fizički bol jedina istina; Pol Oster na telo gleda kao na repozitorijum vaskolikog sećanja i znanja čime ono postaje preduslov za postojanje svake priče. Još u svom ranom delu, romanu *Mesečeva palata*, pojavljuje se ideja o telu koje pripoveda prolazeći kroz transformacije (Đurić Paunović 2014: 175-186). Fizičke okolnosti, ispitivanje reakcija tela na prostor, misao, ili radnju legitiman su sadržaj koji na specifičan način doprinosi kontekstualizaciji narativa. Isto tako, prilikom pisanja: zamor ili okrepljenost, način ishrane, doba dana, mesto i njegovi uslovi (temperatura, vlaga, buka, osvetljenje), stajanje ili sedenje, pisanje olovkom ili kucanje po tastaturi kompjutera ili pisaće mašine, i još mnoge druge stvari ukazuju na to do koje je mere fizička stvarnost deo spisateljskih praksi, odnosno prakse, radnje, aktivnosti pisanja. Ipak, bez obzira na sve navedeno, na ovaj aspekt pisanja retko se obraća pažnja. Mogla bi se napraviti i paralela s raspravom o perspektivama Anmari Mol: svako kritičko i teorijsko činjenje jeste pokušaj da se iznađe značenje, jedino što ona fizička realnost koja se nalazi iza, ispod i ispred teksta ostaje njime netaknuta.

Iako se transponovanje praksiografije na područje razmatranja tela u književnim studijama ne može odvijati u potpunosti naporedo, u svim aspektima, ovakav pristup telu (kao predmetu istraživanja) koje je višestruko, ispoljeno, relaciono postavljeno u odnosu na prakse, događaje, materijalne okolnosti i postupke, moglo bi da osvetli pomenutu temu i usmeri nas prema daljim pravcima mogućih istraživanja koja se tiču uloge tela u pisanju kao i onoga što ta uloga implicira. Čak bismo se mogli i nadati da ćemo pomoću nje doći do onog

„neizrecivog ispod površine, nesređenog i nemuštog nemog područja u kojem značenje obitava“ (Porush u: Krupat 1992: 33).

Kako sve to izgleda primenjeno na tekstu, vidi se na primerima analiza koje su obavljene na dva prozna teksta: *Zimskom dnevniku* Pola Ostera, iz 2012. godine, i *Dnevniku druge zime*, Srđana Valjarevića, iz 2006. I jedan i drugi, svaki na svoj način, beleže sve one mnogostrukosti koje telo poprima, pa i onu koje ima kao interfejs između teksta i fizičkog sveta, i to čine do granica opsesivnosti, s posebnim osvrtom na utelovljenosti, korporealnost, s obzirom na fizička stanja obojice naratora.

Osterov pripovedač se nalazi na korak od starosti i suočava se s promenama kroz koje prolazi njegovo telo u osvit šezdeset i četvrte godine svog trajanja; Valjarevićev pripovedač se oporavlja od neuropatije zbog koje se veoma teško kreće. Tekstovi u kojima je ovo predstavljeno, njihovi diskursi, načelno predstavljaju vrstu praksiografskog pristupa u kome pisanje deluje kao praksa koja se odvija u okviru fizičke stvarnosti, ali kao ona koja ka toj stvarnosti ide, koja je vrlo aktivno tvori. S obzirom na važnost koju mnogi stvaraoci pridaju telu, ova dva teksta i pristupi njihovih autora, mogli bi pomoći da se bolje shvati šta se tačno pod telom koje piše podrazumeva.

S obzirom na to da se, kako se u praksiografiji tvrdi, objekat uspostavlja u odnosu na različite faktore, postoji čitav niz aktanata, živih i neživih, koji objekat konkretizuju, koji mu daju identitet koji je uvek lokalnog karaktera. U *Dnevniku druge zime*, veoma složen i naporan proces oporavka, fizičkog i psihičkog, posle onesposobljavajuće neuropatije, Valjarevićevom pripovedaču služi kao povod za meditaciju na teme tela, okruženja, odnosno sredine u kojoj se nalazi, i pisanja. Tekst se sastoji od dnevničkih unosa koji variraju po dužini, i počinju od 1. Decembra, 2004, do 31. Marta 2005. Unutar proznih delova nalaze se i stihovi koji se odnose na boravak u stacionaru, tokom oporavka. Forma dnevnika, sa svojom shemom ponavljanja i fleksibilnosti, gotovo kao da organski prati neprekidne imperativne tela i njegove nepredvidljive promene. Ona takođe predstavlja i okvir unutar kojeg se najsitniji detalji kojih je prepun svaki dan, izdižu iznad banalnosti i obezbeđuju smisao

time što postaju akteri priča o svakodnevnom životu i, konačno, akteri stvaranja ovog teksta. U skladu s prirodom samog žanra, i njegovog sadržaja, dnevnik se može posmatrati i kao etnografska beleška, čime se dinamici telo-pisanje dodaje i kulturna dimenzija. Iako ovde neće biti reči o kulturnim kontekstima tela i tekstova, važno je spomenuti da i ovaj parametar ima svoju relevantnost.

Bol je jedan od glavnih likova u Valjarevićevom tekstu: protejski, nepredvidljiv, neplaniran u smislu trenutka kad će se pojaviti, a opet pouzdan, nešto s čim se može računati. Valjarevićevi opisi bola poseduju gotovo ritmički, pulsirajući kvalitet, kao da i sami prate doživljaj kroz koji telo prolazi:

U 18:30 vrtoglavica, loša hrana, loš život, umor, bol u stomaku, mučnina, bol u nogama, bol u glavi, otrovi, pun sam ih. Onda se prisetim bolnice i stacionara, koliko znojenja, grčeva, kriza, bolova, povraćanja, koliko muke da se telo oslobodi toga, koliko truda u telu, i koliko borbe, a da te niko nije ništa ni pitao jer tu pitanja i nema. I sada opet, od ko zna čega. Otrovi su svuda, ili skoro svuda. Od ko zna kada. I ono što sam naučio, da, naučio sam: ne čekaj da to prođe, nego ti prođi kroz to! Ti, pogledaj to, i uđi slobodno, i takav, kakav god da si, prođi kroz to, kako god da to izgleda, samo uđi i hodaj kroz to! I izlaz je tu! Ne čekaj ga, videćeš ga! Tu je! (*Dnevnik druge zime*, 2009: 111)

Bol je nešto s čim se treba suočiti, što treba prigrлити i kroz šta treba proći. I dok se „prolazak kroz to” dešava na mnogo nivoa, i fizičkom i psihološkom, tokom najvećeg dela radnje *Dnevnika druge zime* to se i doslovno dešava, tokom redovnih šetnji naratora beogradskim ulicama. Te šetnje, koje su deo terapije, odnosno procesa oporavka, praćene su različitim intenzitetima tegoba; a nekad, gotovo čudesno, protiču iz bez njih. Nijedan korak koji on napravi nije zagarantovan; cilj kome teži je da prepešači razdaljinu od svog stana u Ustaničkoj ulici do Kalemegdanskog parka, koja iznosi oko šest kilometara. U svojoj nameri uspeva potkraj zime, tokom jednog hodočašća punog jeze i znoja. Fizička radnja hodanja je čvrsto povezana, gotovo prepletena sa samim pisanjem. U jednom dnevničkom unosu Valjarević piše:

Ja hodam sporo kao kad precrtavam nešto, tako da ja sada precrtavam hodanje, odnosno korake, svaki korak, korak po korak, od juče, ali ovi važe za danas, i u svakom vidim novu šansu za nešto novo, i to onda gledam kroz telo, i uživam u tome, u 17:15, i toliko sam ispražnjen da mi je upravo toliko i dobro (2009: 49).

Pisanje je naratorov način da gleda "kroz telo", način da stvari posmatra kroz bol, ili iz bola. Zauzvrat, bol utiče na to šta i kako piše, i dok beleži ono što navire iz njega kroz bol, stvara sasvim posebne rečenice. Tokom ključnih trenutaka svoje bolesti, ispisuje rečenice koje su „neopisivo lepe“, „neponovljive“, „čudesne i uzbudljive“. „Tada sam uživao u tim rečenicama. Da nije bilo njih, sigurno bih poludeo“ (2009: 49).

U ovom slučaju, telo i njegove tegobe jesu faktori koji podstiču naratora na promenu, na vrstu akomodacije radi lakšeg podnošenja; taktike su razne – prepuštanje ili borba, osvešćivanje ili onesvešćivanje, prisustvo ili odsustvo duha, tegoba ili teskoba. Bol je moćan neprijatelj i veliki učitelj. U zavisnosti od toga kako ga prihvatimo, naš interfejs sa svetom, odnosi s drugima i nama samima, imaće odgovarajuća obeležja. U *Dnevniku druge zime*, predocen nam je jezik, suptilan u svojoj grubosti, koji „rađa i stvara slobodu“ (2009: 141) U pesmi koja sledi, opisan je trenutak prestanka fizičkog bola, kada pisac oseti punoću svog fizičkog postojanja, ali i nalet kreativnosti:

Toliko sam želeo ovaj trenutak, i zamišljao ga baš ovako,/ da sedim kraj otvorenog prozora,/ ujutru, sa čašom vode pored sebe, /i da mogu da pišem, da mi olovka bude sigurna/ u mirnoj šaci i prstima koji se ne tresu i/ bez ikakvih grčeva, / ni u ruci, / niti u bilo kom delu tela, niti u onome što bih mislio, / niti u onome što bih napisao na hartiji. / Izgleda tako prosto, jedno baš obično jutro. / U hodniku stacionara. / Prošao sam užas da bih ga dočekao./ I zato je ovo baš ovako napisano, /bez grča / tako lako. (Valjarević 2009: 50)

U ovoj pesmi tela stiće se utisak da pisanje, koje je i samo fizička radnja, izvire, i biva uslovljeno korporealnošću, fizičkim postojanjem tela ali i njegovom diskurzivnošću. Istovremeno, postoje i drugi faktori koji su pridruženi toj fizikalnosti i koji učestvuju u radnji pisanja: rano jutro, olovka, hartija, prostor stacionarskog hodnika. Na ovakav način

Valjarevićev narator gradi nedvosmisleno praksiografski portret trenutka sažimanja u jedinstvenu celinu. Svi aspekti ove slike kontekstualizovani su telom, a telo je „otelovljeno” u procesu kroz koji prolazi.

Dok se bol probija prema spolja, dok izlazi, on daje oblik stvarima, stvara ih na određeni način, dok u isto vreme upija u sebe okolinu i poprima oblik u odnosu na nju. Anmari Mol je stanovišta da praksiografski ustanovljen predmet posmatranja ima lokalni karakter i da je potrebno „prostorno specifikovanje. U ovom ontološkom žanru, rečenicu koja govori o tome šta ateroskleroza jeste treba zameniti drugom, koja otkriva *gde* je to *gde* se ona dešava” (Mol 2002:54). Na taj način bol koji pacijent oseća, prethodno nedijagnostikovano, postaje nešto sasvim drugo – postaje, zapravo, dijagnostikovana bolest – u prostoru kliničkog centra. Na sličan način, Valjarević u svom tekstu kaže: Čovek se razboli, i onda u bolnici, tek u bolnici,/ kad postane pacijent, tek onda zna sve o tome,/ to je onda takav život,/ jer sve drugo je nešto drugo, /i ne pripada nama, pacijentima, tu. (Valjarević 2009:97).

Na ovaj način, autor naglašava višeaspektност bolesti i određenje tela u odnosu na prostor u kom se nalazi.

Iskustvo kroz koje telo prolazi ispisano je u dnevniku, i to ne samo na narativnom nivou, već i kroz ritam, i ponavljanja, kako u proznim tako i u poetskim delovima, koji označavaju cikluse spavanja i budnosti, dnevnih rutina i rituala. Dobar primer za ovakvu vrstu akumuliranja deskriptivnih pasaža nalazi se u opisu šumske staze u blizini stacionara, u kojoj je narator ponovo prohodao.

Mogao sam celim telom da osetim stazu,/svaki nagib, svako ispupčenje, svaki kamen, veći ili manji,/ svaki gušći busen trave, svaku krivinu staze,/kroz šumu, između drveća, svaki zavoja,/ blagu nizbrdicu, blagu uzbrdicu, celim telom,/ ali bez stopala, ona i dalje nisu učestvovala u tome,/ sve drugo jeste, sve ono što me je činilo, ono što jesam./ Osećao sam tu šumsku stazu./ Nije tu bilo ničeg čudnog. Ničeg neobičnog./ Prepustio sam se./ U životu se prepuštaš raznim stvarima./ Raznim uživanjima./ Prepuštao sam se toliko puta poznatim stvarima,/ Koje sam ponavljao, i ponavljao, iz dana u dan,/ I u nekima sam uživao uvek,

uživao u tom ponavljanju,/ čak i kad sam ishod pretpostavljao[...]/ Nisam znao gde se završava šumska staza/kojom sam hodao. / Nisam mogao da je prehodam./ I nisam ni želeo. Čuvao sam je. Nisam je želeo odjednom. (Valjarević 2009:166-167)

Ponavljanje fraza karakteristika je Valjarevićevog stila u ovom delu, no ta stilska funkcija ima i dodatnu dimenziju: ona u zavisnosti od konteksta poprima ili isceljujuću ili patološku konotaciju. Ovde postoji aluzija na zloupotrebu alkohola koja je kod naratora dovela do neuropatije, ali isto tako tu su i detaljni opisi šetnje kroz šumu u kojima se vidi njegovo zbližavanje sa spoljašnjom sredinom. Zapravo, kroz analizu repetitivnosti u čitavom tekstu, stičemo i predstavu na koji način ovakve tekstove treba čitati. Kao što je slučaj s bolom, i svim fizičkim, reč je o prolasku *kroz*: čitanjem, odnosno prolaskom kroz dnevnik, stvara se osećaj bliskosti s tekstom. Taj osećaj se ne rađa instantno, već kroz ulaske u dnevničke zapise pripovedača, uvek nove, što je zapravo i diktat dnevničke forme. Šetnja šumom odraz je jednog šireg aspekta *Dnevnika druge zime*, u kojem se pripovedačeva bliskost s okolinom, s prostorom, proširuje i na predmete, pa i ljude, koji se tu nalaze, a takođe je i vrsta učešća u činu pisanja: „Sneg napolju. Soba. Ja unutra. U sobi. Pored ostalih stvari. Stolica. Ja na stolici. Mali sto. Ja za stolom. 9:30 je. Naliv-pero. Ja ga držim. Hartija. Moja desna šaka na njoj. Vrh naliv-pera. Ispuštam mastilo. Ja u mastilu. I onda, samim tim, slova, i samim tim i reči. I eto mene. Tu”. (Valjarević 2009: 110-111)

Ovaj odlomak, sa svojim dvosmislenim *ja u mastilu*, beleži na samo fizički kontakt s alatom za pisanje, i pisanjem samim kao proizvodom fizičke radnje, već istovremeno predstavlja i način na koji predmeti, alatke, čak i uslovi koji vladaju spolja (vremenske prilike, recimo), uspostavljaju piščev identitet, i čime se iskazuju kao relevantni faktori tog identiteta.

Baš kao što okruženje utiče na telo i na pisanje, tako i oni ostavljaju trag na njemu. *Dnevnik* je prepun opisa beogradskih ulica kojima se narator šeta, ljudi, raskrsnica, kafea, sunca, blata, snega i drveća. I oni su protagonisti u ovom dnevniku, baš kao i narator i njegov bol. Često, pripovedačev bol nalazi odraz u spoljašnjem svetu koji ga okružuje: „Bolovi na suncu. Bolovi na ulici, 12:20 je i bolovi se vide.

Mnogim ljudima se baš vide bolovi na licu. Sunce je jako, baš onako kao i kad su bolovi jaki" (Valjarević 2009: 144). Na ovaj način njegov sopstveni bol postaje dnevnik bolova drugih; vidi sebe među njima, ali i kroz čitav dnevnik posmatramo kako pripovedač razmišlja o bolu – dok hoda, dok piše, na granici između spoljašnjeg i unutrašnjeg koja postaje propustljiva, a prostor i predmeti poprimaju jasnu dimenziju kao akteri naratorovog iskustva i pisanja.

No, efekti Valjarevićevog praksiografskog senzibiliteta podrazumevaju i jednu dublju povezanost – onu između pisca i čitaoca, tela i okruženja – koja se ostvaruje kroz pisanje kao praksu.

Američki pisac Pol Oster je od samih početaka svoje karijere, pre gotovo četiri decenije, počeo vrlo naglašeno da obraća pažnju na ono spoljašnje, eksterno, na materijalne okolnosti fizičkog procesa pisanja koji zauzima centralno mesto u velikom delu njegovog stvaralaštva. Te okolnosti nikada nisu tek uzete zdravo-za-gotovo: prostor unutar koga se radnja (pisanje) dešava, materijal koji se koristi tokom nje, pokreti – sve su to punopravni subjekti (i objekti) u procesu stvaranja. Shvativši, gotovo intuitivno, da su ovo aspekti kreativnosti na koje, s obzirom na važnost koju imaju, treba obratiti pažnju, Oster je u svom književnom stvaralaštvu razvio naviku da nabraja elemente prisutne u samom činu pisanja (kad je on sam u pitanju, to je najpre olovkom, i potom pomoću pisaće mašine), kao da spoljašnje i materijalno ne neki način utiče na sadržaj napisanog. Protagonisti njegovih romana, najčešće je reč o raznim piscima, opsesivno se drže određenih vrsta svezaka u kojima sastavljaju nacрте svojih rukopisa, zatim određene boje mastila u nalivperu, određenog kvaliteta i izgleda papira, poveza, i tome slično. Čulni utisci pokrenuti opisima materijala za pisanje (dodir, miris, boja, oblik) makar u maloj meri ipak utiču na ono što pisac stvara. Isto tako, pisac često daje opise fizičkog dela posla kucanja na pisaćoj mašini, te poredi snagu koju je potrebno uložiti rukama s mentalnom energijom neophodnom za pisanje (opšte je poznata stvar da Oster svoje rukopise dovršava na starinskoj mašini marke Olimpija za koju je i emotivno vezan – njene tipke ostavile su otisak na hiljadama i hiljadama stranica

hartije obmotanim oko valjka, zajedno s indigo papirom)² Sve ovo samo ukazuje na to da stvaralački proces ima dva različita ali podjednako važna i povezana aspekta, jedan fizički i drugi kognitivni. Štaviše, i sam proizvod njihove sinergije, tekst, ima dva lica – ono pojavno u fizičkom svetu, i nevidljivo, u nematerijalnom obliku. Čak i ako je fizički aspekt procesa pisanja od sekundarne važnosti, teško bi bilo dokazati da nema baš nikakav uticaj na književno delo nastalo kao njegov proizvod. Upravo ovde nalazimo ulogu tela kao „posrednika” između predmeta i subjekta, te tako praksiografski pristup deluje kao sasvim smislen, za ispitivanje ovog ukrštanja.

U svojoj memoarskoj prozi, *Zimskom dnevniku (Winter Journal, 2012)*, pisac se oglašava iz perspektive drugog lica jednine ne bi li time dodatno potcrtao pogled od spolja, što je moguće objektivniji, dok pretura po sećanjima i traga po svesti za ključnim tačkama svog života koje su ga dovele do mesta na kom se u tom trenutku nalazi: u svojoj spavaćoj sobi, kako kroz prozor gleda u zimsku noć, uoči svog šezdeset i četvrtog rođendana. Ono što u tom trenutku uviđa jeste da je jedina konstanta s kojom može računati, mada je zapravo podložna promeni, njegovo telo. Iako se ne seća svega sasvim dobro, svojom korporealnošću telo mu pomaže, služi mu kao vrsta teksta u kom su zapisani tragovi prošlog vremena, belezi od posekotina, sećanja na bolove od udaraca i modrice, koji tvore materijalnu stvarnost unutar promenljivosti njegovog vlastitog tela.

Popis tvojih ožiljaka, posebno onih na licu koje gledaš svakog jutra u ogledalu dok se brieš i češljaš, u kupatilu. Retko razmišljaš o njima, ali kad god to činiš shvataš da su to tragovi života, da su te odabrane,

² S obzirom na beleženje pomoću raznih elektronskih naprava, neka od novijih istraživanja u psihologiji, kao i u kognitivnim naukama, bavila su se mogućim ishodima kako kucanja (po tastaturi), tako i zapisivanja pomoću olovke, i pritom su pokazala da postoji razlika u procesovanju informacija. Zato način na koji opažamo svet i pišemo o njemu može zavisiti od vrste radnje koju odaberemo za beleženje, i sredstava koje koristimo. Više o ovome u: Karin H. James and Laura Engelhardt, „The effects of handwriting experience on functional brain development in pre-literate children”, na <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4274624/>; Mikulak, Anna. „Getting It in Writing”, na <https://www.psychologicalscience.org/observer/getting-it-in-writing>.

nepravilne linije, urezane u kožu tvog lica, slova tajnog alfabeta koja pričaju priču o tebi, jer svaki je ožiljak trag zaceljene rane, a svaka rana izazvana je iznenadnim sudarom sa svetom – drugim rečima, to je nezgoda koja nije trebalo da se desi jer, po definiciji, nezgoda i jeste nešto što ne treba da se desi. Moguće činjenice u odnosu na nezaobilazne činjenice, i dok se ovog jutra posmatraš u ogledalu, svest o tome da je čitav život mogućnost, izuzev te jedne neizostavne činjenice, da će se on, pre ili kasnije, okončati. (Oster, 2012: 9)

Umesto da odabere vreme kao organizacionu dimenziju teksta (kao što je slučaj s Valjarevićevim delom i navođenjem datuma), u Osterovom dnevniku naglasak je na prostornoj dimenziji, i time što je nabrojao dvadeset i jednu adresu kuća i stanova u kojima je živeo, pisac se vrlo jasno opredeljuje za prostor. Suprotstavivši se hronološkom imperativu koji nameće dnevnička forma, Oster implicitno skreće pažnju na značaj jedne drugačije tehnike beleženja, one koja je suštinski otelovljujuća, odnosno korporealna. *Zimski dnevnik* autor piše s namerom da istraži i razvije ideju o sebi, o sopstvenoj ličnosti, postepeno dosežući svoju krajnju, fizičku tačku. (U naslovu Osterovog dela stoji reč *journal*, što ne obuhvata striktno i značenje reči *diary*, iako postoji odnos sinonimije među njima. Naime, *journal* služi za beleženje nekih važnih iskustava, za praćenje sazrevanja ideja; *diary* se koristi za dnevničke unose s precizno navedenim datumom, mada se ovaj pojam doživljava kao nešto što je prevashodno privatno, duboko ličnog sadržaja.) Pogled unazad istovremeno je i pogled u radnje i prakse koje su stvorile subjekat koji posmatra do trenutka iz kojeg posmatra. Svrha detaljnih opisa mesta koje Oster navodi zapravo služi tome da stvori „kontekst” za telo da bi se ono setilo vremena kad se u njima nalazilo:

253 Irving Avenue; South Orange, New Jersey. Jednospratnica napravljena od belih dasaka iz 1920. godine, sa žutim ulaznim vratima i pošljunčanim kolskim prilazom, i velikim stražnjim dvorištem. Od pete do dvanaeste godine. Mesto gotovo svih tvojih sećanja iz detinjstva. Toliko si davno tamo živeo da su, tokom prve dve godine, mleko još uvek isporučivali zaprežnim kolima koja su vukli konji. (Oster 2012:42)

Dovodeći telo u vezu s adresama, s prostorima i svim radnjama, bolovima i zadovoljstvima koji su se u njima dešavali, dnevnik se

postepeno popunjava, poprima značenje kao celina i polako postaje dragocen dokaz o sazrevanju od mladosti do starosti. Naravno, nemaju sva navedena mesta isti značaj, niti je svako obeleženo nezaboravnim iskustvom ili istim emotivni intenzitet protagoniste. Sećanja iz ranog detinjstva pre su slike nego emocije. Mesto malog dečijeg tela u velikom svetu, njegova perspektiva u odnosu na okolinu, ukazuju na fascinantnu zavisnost korporealnosti i percepcije:

Blizina tvog malog tela tlu, tela koje ti je pripadalo dok si imao tri i četiri godine, zapravo neveliki razmak između glave i stopala, i kako su nekada stvari koje više i ne primećuješ tada bile neprekidno prisutne i kojima si bio preokupiran: sićušnim svetom razmiledih mrava i izgubljenim novčićima, otpalim grančicama, zatvaračima za flaše, maslačcima i listovima deteline (Oster 2012: 8).

Iris Klever i Vilemijn Ruberg u članku pod naslovom „Posle kulturne istorije? Materijalni obrt, praksiografija i istorija tela”, zalažu se za isticanje mesta diskurzivnog tela, umesto „tela kao iskustva” (2014: 548). U Osterovim delima, telo je moguće tumačiti iz obe pozicije: kao telo o kome se može, i mora, teorijski razmišljati, dok, istovremeno, kad se u obzir uzme fizički aspekt i aktivizam koji je opisan u delu, to neumitno ukazuje na važnost da ono funkcioniše, i da se tretira, u svim dimenzijama, unutar fizičkog sveta. Ne tiče se to samo pomenutog primera, s opisom tela u ranom dobu, kao neke vrste *tabula rasa*; ta ravnoteža između tela koje je ‘zrelo’ za teoretsku obradu u okviru roda, ili ideologije, i njegove korporealnosti može se naći u delovima teksta koji se odnose na seksualno telo koje hormoni nagone na aktivnost. Odličan primer i dokaz za ovakvu vrstu tumačenja, koje u obzir uzima obe perspektive, nalazi se odlomku u kom autor otvoreno ističe povezanost tela i uma, posledice onoga što jesmo, i načina na koji to iskazujemo. Fizički bol, baš kao i kod Valjarevića, naznačen je ritmičnošću jezika. Protagonista završi u bolnici zbog jakog bola u stomaku. Lekar mu saopštava da je doživeo “težak napad gastritisa”:

Njegova dijagnoza, kao i njegova prognoza, bile su ispravne, i tek mnogo godina kasnije, uspeo si da shvatiš šta ti se stvarno dogodilo. Uplašio si se – ali tako da nisi ni znao da si se uplašio.....[Ž]eleo si da u Pariz odeš sam, ali deo tebe bio je prestravljen zbog tako drastične

promene i zato je stomak poludeo i počeo da te cepa nadvoje. I to je priča tvog života. Kad god dođeš do neke prekretnice, tvoje telo doživi slom, jer tvoje telo zna ono što um ne zna, i koji god vid sloma da je u pitanju, bila to mononukleoza, ili gastritis, ili napadi panike, telo uvek nosi teret tvojih strahova i unutrašnjih previranja, i prima udarce kojima tvoj um neće ili ne može da se suprotstavi. (Oster, 2012: 47)

Nikakve sumnje nema da telo, onakvo kakvo je u ovom odeljku predstavljeno, može biti predmet teorijskih razmatranja iz različitih perspektiva. Ono deluje (ili ne deluje) na pozadini kulture čiji imperativi verovatno mogu dovesti i do psihosomatskih manifestacija od kojih je jedna ovde predstavljena. S druge pak strane, ne reaguje svako telo na isti način, čak i kad postoje unutar iste kulturne matrice. Anmari Mol smatra da, ako želimo da spoznamo i shvatimo svet, potrebno je da u obzir uzmemo, baš kao što se to radi u praksiografskom pristupu, različite predmete i događaje. „Nijedan fenomen ne sme biti zanemaren zato što pripada nekoj drugoj disciplini” (Mol 2002:158). Dela Pola Oстера i Srđana Valjarevića bave se telima čiji diskursi oblikuju svet, i koja bivaju oblikovana od tog sveta. U potrazi za značenjem i smislom, sve opcije moraju ostati otvorene.

U svetlu novootkrivenih interesovanja za praktične, fizičke i materijalne aspekte u oblastima u kojima je, u teorijskim promišljanjima, s pravom, više decenija, vladao kulturni konstruktivizam, došlo je do neke vrste polu-okreta, koji je metodološki doveo u vezu humanističke i društvene nauke, i to na takav način da je doveo do novih uvida i drugačijeg ugla posmatranja u obe ove oblasti. Telo je moguće posmatrati u njenoj realnoj aktivnosti pisanja, uz sve one individualne odlike i kulturne implikacije koje su u tom činu prisutne; ili se može posmatrati kao telo koje sprovodi aktivnosti u tekstu koji se bavi pisanjem, na sličan način kao što etnograf posmatra od spolja, *vis-à-vis* subjekta, ali u isto vreme sprovodi posmatranja i beleži "nalaze". U kom god pravcu da istraživanja uz pomoć ovakve metodologije krenu dalje, može se reći da bez obzira na ugao gledanja, telo u tekstu nikada nije pasivno.

Literatura

- Auster, Paul (2013). *Winter Journal*. New York and London: Faber and Faber.
- Clever, Iris, and Willemijn Ruberg (2014). „Beyond Cultural History? The Material Turn, Praxiography, and Body History”. *Humanities*, 2014, 3, 546-566. <http://www.mdpi.com/2076-0787/3/4/546> [14 August 2018]
- Đurić Paunović, Ivana (2014). *Čudnoliki svet: američki hronotopi Pola Ostera*. Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Krupat, Arnol (1992). *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Mol, Annmarie (2002). *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham and London: Duke University Press.
- Oster, Pol (2012). *Zimski dnevnik*. Beograd: Geopoetika. Prevod: Ivana Đurić Paunović.
- Valjarević, Srđan (2009). *Dnevnik druge zime*. Beograd: Samizdat B92.

IDP i NB

TEHNOLOGIJA KAO (POST)RELIGIJA U PROZI DAGLASA KOPLANDA

„My secret is that I need God – that I am sick and can no longer make it alone. I need God to help me give, because I no longer seem to be capable of giving; to help me be kind, as I no longer seem capable of kindness; to help me love, as I seem beyond being able to love.”

Douglas Coupland, *Life After God*

Kanadskog pisca Daglasa Koplanda (1961) čitalačka publika Amerike i Kanade upoznaje početkom devedesetih, kao autora kultnog debitantskog romana *Generacija iks*, koji je postao duhovni bedeker vremena koje će ostati upamćeno po specifičnoj krizi smisla, opadanju materijalnih vrednosti i traganju za novim oličenjem božanskih atributa sveznalaštva i svemoći. Pišući prozu sa elementima publicistike, sociološkog ogleda i kulturološke analize, ovaj autor se bavi „kulturom ubrzanja” (podnaslov *Generacije iks*, uostalom, i glasi „priče o kulturi u ubrzanju”), koju odlikuju nostalgija za koherentnim sistemima vrednosti i fascinacija tehnološkim progresom. Većina Koplandovih romana delimično je zasnovana na autobiografskim motivima, govori o autorovim dilemama i raskolima reflektovanim kroz sudbine junaka zatečenih u egzistencijalnom okviru tzv. nove izgubljene generacije, ali uključuje elemente moralne parabole i egzistencijalne alegorije.

U američkoj književnosti postoji prilično duga tradicija gubljenja vere, što ne mora naročito da čudi s obzirom na prirodu sveta u kome obitava zapadna civilizacija. Prvo upečatljivo gubljenje duhovnog oslonca desilo se piscima dobro poznate 'Izgubljene generacije' dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka. Najvećim delom zbog

iskustva Prvog svetskog rata u koji su pohrlili (bar oni koji su se na to odvažili) kao na svojevrsan ispit zrelosti, njihovo viđenje sveta došlo je u potpunu koliziju s onim njihovih roditelja. Ono što su tada videli i doživeli, ako su imali sreću da se vrate kući, zauvek ih je udaljilo od svih do tada poznatih uporišnih tačaka, čak do te mere da su neki imali potrebu da napuste svoju zemlju i vrate se u Evropu, na izvor najbolnijih i najuzbudljivijih događaja u njihovim životima. Tada, u prvoj polovini dvadesetog veka, nepopravljivo oštećene duše iz Hemingvejevih pripovesti postaće prototip one vrste duhovne pustoši koja će na njegovom kraju odneti prevagu nad svakim smislom. Tridesetak godina kasnije, u poratnoj generaciji drugog velikog globalnog sukoba po redu, nailazimo na bitnike, lutalice, putnike bez plana, dok se hladnoratovska anksioznost lomi u duhu potrage za potpunom slobodom kod njihovih naslednika, hipika; i, nekih trideset godina kasnije, u postmodernom, postreligijskom dobu, stasaće Generacija iks, još jedna u, po svoj prilici, neprekinutom nizu generacija koje plutaju u potrazi za čvrstim osloncem u svom vaskolikom postojanju.

Generacija iks ipak ima drugačije polazište u odnosu na dve prethodno pomenute jer nema privilegiju kvalitetnih izgovora kakvi su bili Prvi, Drugi svetski ili hladni rat. Njeni pripadnici odrastaju sa svešću da postoji nešto što se može odrediti kao mogućnost uništavanja globalnih razmera, sa svešću da ne postoje osnovna pravila koja bi takvu mogućnost ukinula, i sa svešću o neverovatnoj krhkosti sopstenog postojanja. S druge strane, zreli kapitalizam sa svojim potrošačkim imperativom nudi privid rajskog izobilja, privid izbora i privid kontrole nad vlastitim životom. Problem nastaje kad se ti prividi razobliče kao takvi. Protagonisti romana Daglasa Koplanda žive u vremenu u kome su raspeća modni detalj, u kome se u muzičkim video spotovima seksualnost i religija dovode u odnos besramne naporedosti, u vremenu koje neminovno izaziva zbunjenost. Još jedna okolnost zbog koje epitet post-religijski pristaje toj pretposlednjoj u nizu izgubljenih generacija, vezana je za roditelje koji svojoj deci nisu omogućili odrastanje u veri. U jednom intervjuu autor, koji je i sam rastao u sekularnoj porodici, kaže da je ono što je drugačije u odnosu na neke prethodne naraštaje, upravo činjenica da su roditelji iz pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka shvatili da je potpuno oslobađajuće odgajati decu bez

religije. Zbog toga ta deca u potragu kreću doslovno od nule (Brent Brill u: Sandra M. Levy 2008:). A ako olakšanje iole postoji, ono se javlja u vidu tehnologije i nije ga uvek lako odrediti.

Tehnologija u Koplandovom opusu stiće tematski i strukturni značaj koji se može meriti samo s relevantnošću koju dostignuća savremene civilizacije imaju u romanima D. H. Lorensa, s tim što se mehanicizam civilizacije u Americi na razmeđu dva milenijuma predstavljen u romanima *Generacija iks*, *Majkroserferi*, *Devojka u komi* i *Hej, Nostradamuse!* ne manifestuje više kroz društvene i psihološke potrebe, nego kroz programiranost književnog zapleta kao hibrida više realnosti – ekonomske, empijske, virtuelne i mistične.

Kopland je hroničar „kulture ubrzanja” koji ukazuje da dinamične materijalne promene u svakodnevnom životu nikada ne dovode do jednako brzog duhovnog preobražaja. Pojava tehnologije kao supstituta religije možda je najbolji primer: kao što većina teoretičara medija dokazuje, razvoj tehnologije ne čini nas boljima – Stiven Džouns u *Virtuelnoj kulturi* piše: „Poverovali smo da su politički, moralni i socijalni problemi posledica nedostatka komunikacije, te da ćemo, ako unapredimo komunikaciju, rešiti različite probleme koji muče današnjicu” (Džouns 2001: 19). Kopland ovu zabluđu analizira u romanima *Majkroserferi*, *Generacija iks* i *Džejpod*, ne zauzimajući jasan stav o odnosu religije i tehnologije: tehnologija za njega nije nešto što se u isti mah divinizuje i dijabolizuje, već izaziva dvojne osećaje – nostalgiju i fascinaciju.

Kad za ovog pisca kritičari kažu da opisuje „kanadske gradove i američke idole”, tu se ne radi o uvredljivoj simplifikaciji. Od početka svestan da postmoderno stanje briše granicu margine i centra, Kopland piše o junacima koji konstruišu sopstvenu marginalnost. Njegovih do danas objavljenih četrnaest romana istražuju tajanstva svakodnevice koja je obeležena brzim i korenitim promenama, prevashodno drugačijim odnosom prema prostoru i vremenu. „Danas doživljavamo lakoću kretanja nepoznatu ijednoj ranijoj urbanoj civilizaciji, a ipak je pokret postao dnevna aktivnost koja je najviše ispunjena strepnjom”, piše Ričard Senet (Sennett 1978: 14), a Džon Peri Barlou primećuje da

„prirodni ciklusi omogućuju predahe“, ali da „vreme doživljavamo kao atomističko i diskontinuirano: vreme se ne provodi *sa* drugima, ono se troši *na* ili *za* druge“ (Džouns 2011: 29).

Iako se odnos tehnologije i religije primarno sagledava u njihovoj inkompatibilnosti ili opoziciji, sadejstvo ovih dveju sfera u ljudskom životu nije upitno. Napredak tehnologije često je nadahnut gotovo religioznim težnjama za prevazilaženjem čovekove datosti, a nada koju nudi nauka svojim nastojanjima u savladavanju prolaznosti i smrti ne dopušta njihovo potpuno razdvajanje. Takođe, jedan od glavnih medijatora potrebe za duhovnim traganjima među mladima je popularna kultura. Tom Bodon u svojoj uticajnoj knjizi *Virtualna vera* (1998), navodi četiri glavna razloga zbog kojih je popularna kultura preuzela tu ulogu. Pre svega, tu je apriorna sumnja u iskrenost svih institucija, naročito onih organizovane religije (1). S jedne strane zazor od hipokrizije koja tu vlada, s druge potreba za duhovnim iskustvom, predstavlja za pripadnike generacije iks nerazrešivu zagonetku. Lično iskustvo je sve, jedina prava stvar (2). Svaka vrsta posredovanja ukida čin ličnog iskustva čime se dobija veliki broj mogućih duhovnih formi. Patnja takođe spada u duhovnost i donosi duhovno prosvetljenje (3). I kao poslednji razlog, Bodon navodi stalno preispitivanje religijskih uverenja kao jedan od glavnih elemenata verovanja (4).

Simptomatično je da je radnja Koplandovog prvog romana *Generacija X* (1991) smeštena u južnu Kaliforniju, na samu zapadnu obalu, najudaljeniju tačku do koje su doseljenici mogli stići na američkom kontinentu. Za prve doseljenike situacija je bila relativno jednostavna: pred sobom su imali cilj (osvajanje prostora, pomeranje granice), imali su doktrinu (*Manifest Destiny*, kojim je svaka težnja za osvajanjem novih teritorija praktično ozvaničena), imali su čak i teoriju (Tarnerovu tezu o granici) koja je, između ostalog, nudila i „naučno“ objašnjenje zbog čega je legitimno pravo svakog Amerikanca da se postavi osvajački spram svakog novog parčeta zemlje, bez obzira na to da li na njemu neko živi ili ne. Pripadnici generacije iks, Endi, Dag i Kler su lišeni tih solidno postavljenih osnova. Teritorija se potrošila, njihovi identiteti nisu fiksirani već konstruisani u jeziku, dakle uvek su u fluksu, i što je možda najvažnije, ne delaju iz pozicija moći niti mogu da

sagledaju bilo kakav smisao u svom životu. Njihova odluka da napuste neinspirativne, nekreativne poslove kojima se bave, da odustanu od urbanog života koji je od njih načinio zombije, čini se kao smeo ali ne sasvim motivisan čin neke vrste lične pobune protiv kulture kojoj pripadaju. Kritičari govore o višenaspektnoj tematskoj liminalnosti koja pogoduje praznini nastaloj posle Boga (Tate, 2002: 44-45; McCampbell, 2009:11). Protagonisti dela su mladi, pripadnici su srednje klase, na geografskoj margini, na rubu ludila, pri kraju vremena, prisiljeni da oslonac traže samostalno, da sami kroje svoju religiju i mehanizme pročišćenja. Čine to pričajući jedni drugima priče o životu i apokaliptičnim završecima, čiji smisao slabi i subverzivnim delovanjem potrošnih fraza popularne, generacijske kulture koje pisac ispisuje na marginama romana. Te slogane, parole, lako pamtljive idiome koje Kopland, neolog, servira kao neku vrstu ilustracije vremena ali i humorističkog oduška, iznedrila je upravo tehnologija masovne proizvodnje. Zatečeni između jezika i duhovnosti, na 'vrtešci lingvističkih zaokreta' (Levy 2008: 45) njima preostaje ili da se prepuste 'istini' koju širi popularna kultura i kopirajteri, teolozi konzumerizma, ili da održe privid upornog traganja za onim što je, ne njihovom krivicom, nestalo. Naslovi poglavlja romana kao sto su 'It can't last', 'Shopping is not creating', 'Reconstruct', 'Purchased experiences don't count', funkcionišu kao parole na putu do spoznaje. I ostaju samo to.

Svet generacije iks je svet poljuljanih odnosa između roditelja i dece, prijatelja, ljubavnika, onih koji trpe posledice sveobuhvatne potrošačke etike. Biblijske konotacije života na ivici pustinje ozbiljno bivaju poljuljane slikom pasa koji s njuškama zamazanim od ljudskog sala koje su pronašli u dvorištu klinike za estetsku hirurgiju, sala izvađenog iz tela koje se u toj kulturi kotira bolje od bilo čega transcendentnog.

Možda samo zbirka priča *Život posle Boga* (1994) sa svojom zen koncepcijom predstavlja direktnu žanrovsku varijaciju na komercijalne duhovne vodiče za bolji i lakši život, ali u većini slučajeva narativne intervencije okreću se imitaciji mita ili parabole, pokušavajući da u proznom tekstu uspostave tri osnovne karakteristike mita: aistoričnost, neobjektivnost i univezalnost (Bril 1994: 26). U ovoj zbirci kraćih

pripovednih formi u kojoj se autor bavi teskobom nastalom usled gubitka duhovnog oslonca, naratori su u potrazi za smislom kao vrstom protivotrova za cinizam i ironiju, najčešćim ali ne i najučinkovitijim reakcijama na potrošačku kulturu. Čin potrage se ne završava jasnom spoznajom Boga, ali čitaoci (kao i protagonisti, uostalom) nalaze određeno olakšanje u epifanijskim momentima koji se dešavaju u prirodi, divljini, izvan civilizacije. S eshatološkom depresijom, koju pominje Sandra Levi (*Imagination and the Journey of Faith*, 2008) Koplandovi likovi izlaze na kraj tako što se otiskuju na marginu, na granice na kojima je, ako ništa drugo, uticaj tehnološko-kulturnog dikatata mnogo slabiji. „Koplandova dela, kao i religijski tekstovi pre njega, pokušavaju ponovo da aktiviraju strukture katarze, bilo religiozne, bilo kreativne” (Levy 2008:121).

Roman *Hej, Nostradamuse* (2003) spaja autorski komentar realnog događaja i imaginativno preoblikovanje njegovih razornih posledica. Kao neposredna inspiracija za roman piscu je poslužilo serijsko ubistvo u Koloradu iz aprila 1999. u kom su dvojica tinejdžera ubili četrnaest drugova i jednog nastavnika, ali je događaj premešten u godinu 1988. i u severni deo Vankuver, u radikalno konzervativno religiozno okruženje. *Hej, Nostradamuse* sačinjen je od četiri ispovesti u kojima junaci sumiraju traume nakon krvoprolića u školi Delbruk. Četiri glasa pripovedaju o strašnom zločinu koji im je promenio život: jedan od pripovednih glasova pripada ubijenoj Šeril, koja je umrla ne otkrivši nikom da se tajno udala za druga iz razreda, Džejsona. Šerilina ispovest smeštena je u vreme neposredno posle krvoprolića i opisuje kako njeno tajno venčanje u Las Vegasu, tako i njen odnos prema veri i Bogu, a u njenom odeljku predstavljen je sam tok masakra u kome će stradati kao poslednja žrtva ubica, samo nekoliko sati nakon što je suprugu otkrila da je u drugom stanju. Punu deceniju posle masakra, godine 1999, Džejson pokušava da protraćenom životu vrati smisao tako što će se osloboditi mučnih sećanja, a videćemo da nije Šerilina smrt jedino što ga muči: on piše pisma svojim bratancima koji su, zapravo njegovi sinovi, začeti neposredno pošto je Džejsonov brat Kent smrtno stradao u saobraćajnoj nesreći, na nagovor Kentove supruge. Iako je u samoodbrani ubio jednog od Šerilinih ubica, Džejson je optužen za saučesništvo u masakru i biva prinuđen da se brani i od celog sveta i od

sopstvenog oca Redža, hrišćanskog fundamentaliste. Treći pripovedač je Heder, Džejsonova devojka čija je ispovest smeštena u godinu 2002: ona će govoriti o svojoj uzaludnoj, neuzvraćenoj ljubavi, o Džejsonovom misterioznom nestanku i komunikaciji sa lažnom vidovnjakinjom Alison koja joj izmamljuje novac. U pokušaju da pronađe utehu, Heder će se sprijateljiti sa od svih napuštenim Redžom, pomoći mu da preboli gubitak sinova, i oboje će promeniti svoj odnos prema Bogu: do tada neverujuća Heder će početi da veruje u višu silu a Redž će postati manje dogmatičan i rigidan. Poslednji na listi pripovedača je Džejsonov otac Redž, isprva ultrakonzervativan, religiozni fanatik koji veru koristi kao mogućnost društveno prihvatljivog ispoljavanja sadizma. Svoju religioznu netoleranciju manifestuje protestom protiv običaja farbanja uskršnjih jaja, a rođenog sina će smatrati zločincem zato što je ubio jednog od trojice masovnih ubica i tako izgubio mogućnost da stekne večni život. No njegov odeljak biće pokušaj pročišćenja i okajanja grehova.

Hej, Nostradamuse opisuje različite načine otkrivanja Boga i različite manifestacije verovanja u Boga: iako ponikla u ateističkom okruženju, Šeril postaje religiozna u odnosu sa Džejsonom, čija je vera, opet, znatno ublažena i modifikovana u odnosu na verski fundamentalizam njegovog oca. Pripovedanje sa one strane smrti podsetiće nas na tehniku naracije iz filmova *Bulevar sumraka* i *Američka lepota*, a identifikacija ovog uticaja će donekle baciti u senku Koplandov veliki dug Vilijamu Fokneru i maestralnom romanu *Dok ležah na samrti*, u kome se kroz sličan model žalobne igre sa sudbinom pokojnice sučeljavaju životi onih koji ostaju. Piščeva potraga za Bogom, manifestovana mnogo imaginativnije u njegovim ranijim romanima, ovde se svodi na sistematsko zastrašivanje čitaoca idejom da su fanatizam, netolerancija i surovost drugo lice božanskog.

Koplandovi junaci se razočaravaju u Boga zato što ne uspevaju da ga sagledaju kao vrhunski princip dobra: da će u njihov život tehnologija doneti nužnu meru etičnosti, samo je još jedna iluzija. Grupa teoretičara koji deluju pod imenom Critical Art Ensemble (CAE) demaskira informatičku tehnologiju tako što nabraja njenih pet neispunjenih obećanja elektronske mreže: u dodiru s Mrežom ne

dobijamo novo telo nego gubimo sopstveni identitet; tehnologija je zagospodarila našim vremenom, zavaravajući nas obećanjem slobode i povećavanja produktivnosti; obećana nam je nova zajednica, ali smo umesto nje dobili izolaciju u kojoj će nas biti lakše kontrolisati; umesto potpune demokratije, osećamo nedostatak legitimiteta i prave odgovornosti koje demokratija podrazumeva; novu svest stičemo tek pod uslovom da postanemo deo globalne kontrolisane zajednice. Naročito je CAE kritična prema pojmu zajednice i socijalizaciji na internetu, smatrajući da komunikacija nije dovoljan preduslov za zajednicu.

Stavovima grupe CAE suprotstavljena su gledišta velikog broja teoretičara, na čelu sa Benediktom Andersonom, koji je uveo pojam zamišljene zajednice i ukazao na to da zajednice temeljno definiše način na koji ih osmišljavamo. Teoretičar medija i digitalni umetnik Lev Manović kompjuterizaciju kulture posmatra isključivo kao proces dodirivanja i prožimanja novih i starih medija, kao stapanje slike i ekrana, optike i fantastike, narativnog i interaktivnog, virtuelne realnosti i realnih mogućnosti. On ukazuje na to da se spajaju mediji koji registruju utiske o svetu i mediji koji pribiraju činjenice, mediji koji predstavljaju svet i mediji koji procesuiraju zapise prethodećih medijskih formi. Iz analognog doba hijerarhije i linearnosti premeštamo se u digitalni svet čija je struktura potpuno drugačija (u formi rizoma, nikako uređene strukture), u postupke skeniranja, arhiviranja i skladištenja informacija, do kog dolazi zahvaljujući osobenostima novih, kako ih Manović naziva, metamedija. Za razliku od romana i filma koji privileguju naraciju kao ključni oblik kulturnog izraza, kompjutersko doba uvodi bazu podataka. Ulazak u doba elektronske komunikacije označio je, pak, i stupanje na scenu nove vrste zajednice – one virtuelne.

Elektronske zajednice i vidovi njihovog komuniciranja uverili su nas da internet više nije samo eksperiment, eksces i novotarija, nego i ozvaničeni prostor decentralizovane jezičke, kulturne, umetničke i političke prakse, prostor koji stiče svoju legitimnu istoriju. Nastanak i perspektive novih zajednica uslovljeni su preobražajem industrijskog društva u polimorfni informacijski sistem koji ukida klasično shvatanje dužnosti, pa tako i samo shvatanje religije.

Kopland se u celokupnom stvaralaštvu bavi ironijom ljudske situacije, oličene u činjenici da se organizovana religija odbacuje zarad nove vrste uniformnosti koju podrazumevaju instant vrednosti materijalističkog društva. Ipak, njegovi likovi otkrivaju snagu i poriv da sopstvenu oazu duhovnosti stvore u okrilju pop kulture i tehnologije, pa da upravo u taj pojmovni okvir udenu hrišćansku veru u čuda.

Literatura

- Beaudon 1998: T. Beaudon, *Virtual Faith: The Irreverent Spiritual Quest of Generation X*, New York: John Wiley & Sons Inc.
- Bril 1994: Ž. Bril, *Lilit ili mračna majka*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Coupland 1991: D. Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York: St. Martin's Press.
- Coupland 1994: D. Coupland, *Life After God*, London: Simon & Schuster Ltd.
- Coupland 1995: D. Coupland *Microserfs*, London: Flamingo.
- Coupland 2003: D. Coupland, *Hey, Nostradamus*, London: Flamingo.
- Garber 1998: M. Garber, *Symptoms of Culture*, New York: Routledge.
- Džouns 2001: S. Džouns, *Virtuelna kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
- James, 2002: W. James, *The Varieties of Religious Experience*, New York: Modern Library, Random House.
- Levy, 2008: S. M. Levy, *Imagination and the Journey of Faith*, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Manović 2001: L. Manović, *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Sennett 1978: R. Sennett, *The Fall of Public Man*, New York: Vintage Books.

NEPROVERENA JEDNOPUTOST ŽIVOTA U PRIČAMA

ALEKSANDRA TIŠME

"...[V]eliko je iskušenje priče. U njoj se ne smeju, kao u romanu, otvarati tek tako vrata ormanâ i plakarâ".

Danilo Kiš, "Jurij Golec", *Lauta i ožiljci*

Već se pokazalo da druga polovina dvadesetog veka, kao i prve dve dekade dvadeset i prvog, ne oskudevaju u zbirkama kratkih priča; naprotiv, ne pišu ih samo oni koji su se prvenstveno za njih opredelili, ako je tako nešto uopšte moguće tvrditi (posle više decenija vernosti isključivo kratkoj priči, slavni Džordž Sonders je 2017. ipak *posrnuo* u roman). U njima su svoj izraz našli i pisci koji su primarno posvećenici duže forme, te oni koji svoje ideje za roman razrađuju, ponekad i nehotice, preko priča – postoji nemali broj primera u anglofonij, baš kao i u drugim književnostima, da jedno delo započne kao priča a onda preraste u nešto što je obimom daleko nadilazi. To je bio slučaj s *Gospodom Dalovej*, ili s romanom *Sunce se ponovo rađa*. U nešto kasnijem periodu imamo priče-zametke iz kojih su se razvili romani: Majkl Kaningam je najpre napisao priču „Soba u hotelu Normandija” („A Room at the Normandy”, 1998) koja je kasnije prerasla u *Sate*; Džonatan Safran For je prvo u *Njujorkeru* objavio „Veoma precizno istraživanje” („A Very Rigid Search” 2001) u kojoj je oživeo svog Aleksa Perčova pre nego što mu je, naredne godine, dao ulogu glavnog lika u *Sve je osvetljeno*; Džonatan Frenzen je 1996, u književnom časopisu *Paris Rivju*, objavio priču „Chez Lambert” koja se potom našla u njegovom romanu *Korekcije*; dok je *Imenjake* Đampe Lahiri izrastao, naravno, iz „Gogolja”,

priče objavljene u *Njujorkeru* 2003. Vrlo je verovatno da primeri „kreativnog kolebanja” imaju veze i sa formom i njenom potencijom. U *Formatiranju*, Vladislava Gordić Petković s pravom primećuje: „Da Hemingvej nije napisao 'Čisto, dobro osvetljeno mesto', ionako problematičan žanr kratke priče bio bi kraći za jednu formativnu metaforu... Kratka priča i jeste čisto, svetlo prozno mesto, mesto stroge selekcije, svedenosti i pažljivo održavanog reda. Ali kao što čistoća i svetlost nisu dovoljni da plastično opišu prostor, tako ni kratka priča nema jasan ni precizan oblik” (2009: 41).

Ipak, čini se da je najviše onih koji tokom svojih karijera, u prozi, delaju na oba fronta. Popularnost ovog ili onog žanra na stranu, sadržaj i forma u velikim delima dišu zajedno, ne postoje jedno bez drugog, te je tako sasvim razumljivo da imamo romane od hiljadu strana, i mikro-priče, tetralogije i fleš-fikciju, koji svojim ukupnim efektom utoljavaju glad čitalaca nastalu i iz potrebe za saznanjima o svetu, o sebi, i sebi u svetu.

Ni srpska književnost novog milenijuma nije lišena vrsnih pripovedača i znalaca kratke forme. Prva dekada, pa i druga, ovog veka liče u jednom efektnom poređenju, na „uzbudljivu šetnju žanrom” (V. Gordić Petković 2009: 41). U pregledu produkcije iz tog perioda, koju odlikuju „kombinacija imaginarne geografije, mitologije, sna i priviđenja”, nalaze se i dve vrste hiperrealizma, onog u odustajanju i onog u nadiranju, te „fantazmagorični istorizam” i ”poetika ideološkog zajedanja” (2009: 43). Zapažanjima autorke o pričama Mihajla Pantića, sazidanim od novobeogradskih blokova, „ciničnim hronikama našeg doba” (2009:43), koje lakše padnu uz zrnce-dva fantastičnog i zaumnog, mogla bi otpočeti i priča o Aleksandru Tišmi, maestru esetizovanog ciničnog komentara. Novi Beograd treba zameniti Novim Sadom, s tog Pantićevog mesta na prelazu vekova napraviti par koraka unazad, i hronotop koji figurira u Tišminim pričama izniče pred čitaocima u svom svom sivilu. Nije nužno i uvek Novi Sad to mesto koje Tišma svaki put slika, ali nije nemoguće i zamisliti da ga najčešće ima na umu. Više od pola veka stvaranja kratkih proza sakupljenih (ili rasutih) po mnogobrojnim zbirkama, tvore sasvim jedinstven a opet lako

prepoznatljiv prostor, onaj s kog se komunicira s tradicijom, i s budućnošću podjednako.

Izdanje izabranih pripovedaka Aleksandra Tišme koje je, u okviru sabranih dela, objavila novosadska Akademika knjiga 2016, podeljena je na dva dela: u prvom se nalaze priče koje su objavljene u zbirci pod naslovom *Povratak miru* (1977), dok se drugi deo sastoji od onih koje se nalaze u zbirci *Iskušenja ljubavi* (1995)³, s izuzetkom „Izgubljene ulice” i „Nenapisane priče”, dok je pripovetka „Živorad P. Maletić, hronologija” preuzeta iz zbirke *Škola bezbožništva* (izdanje iz 1980.); prve dve pomenute priče ponovljene su i u zbirci *Hiljadu i druga noć* (1987). Uopšte, sastavljanje bibliografije Tišminih pripovedaka predstavlja svojevrsan poduhvat, s obzirom na to da se mnoge od njih nalaze u više od jedne zbirke, mnogima se pisac vraćao, prerađivao ih i menjao pa ponovo objavljivao, nekad čak i pod drugačijim naslovima. Taj povratak na već objavljena dela govori i o potrebi autora da svoje pripovetke stavlja u novi kontekst, da preispita kako funkcionišu u različitim tekstualnim okruženjima. One takođe odražavaju i nedovršenost i nesavršenost sveta koji je u njima predstavljen, ali i lepotu koja se u njemu može naći upravo zbog nedovršenosti i nesavršenosti, i njima uprkos.

Ovu formu Aleksandar Tišma koristio je kao svojevrsnu tekstualnu laboratoriju u kojoj je seciranjem karaktera i sudbina, te detaljnim posmatranjem i opisivanjem viđenog, nastojao da čitaoca, i sebe, dovede do višeg nivoa razumevanja stvarnosti u kojoj se odvija postojanje, u kojoj teče nekakav život. To trajanje najčešće i nije izbor samih junaka; oni su se pre u njemu zadesili, ono im je dopalo, koliko god kod nekih od njih bio snažan privid aktivizma, donošenja odluka i činjenja izbora. Kako sintagma „srećan kraj” prema Tišminom viđenju sveta ponuđenom u ovoj zbirci predstavlja svojevrsan oksimoron, krajevi priča su ili crte podvučene pre ponovnog ulaska u okršaj, koji je

³ U dnevničkom zapisu od 26.2.1996, Tišma s negodovanjem spominje objavljivanju zbirke *Iskušenja ljubavi* jer je rađena bez njegovog znanja. Sama naslovna priča zapravo predstavlja odlomak iz romana *Begunci* koji je, pre izlaska knjige, bio najpre objavljen u jednom časopisu pa odatle prenet u pomenutu zbirku (*Dnevnik 1942-2001*, str.1118).

zapravo trpljenje života, ili nadgrobne ploče koje će, pre ili kasnije, poklopiti i svaki pomen na nečiji život kome je, onda, fikcija mnogo pouzdanije utočište.

Tišmin jezički izraz je ono što čini da tegobnost saopštenog u pričama bude podnošljiva, čak do te mere da možemo govoriti i o čitalačkom užitku. U njima nema velikih ushita, nema konstruktivnih strasti, mladost je svesna svoje konačnosti, starost samo nepovratno izgubljene mladosti, psihopatologija svakodnevnog postojanja ogleda se u nedostatku snage, a kad snage ima, ona obično služi nasilju. Tišmina proza mogla bi da se kvalifikuje i kao angažovana, ali u sasvim drugačijem smislu od onog što se obično pod tim terminom misli: ona čitaocima podstiče da i sami počnu da posmatraju, osmatraju, tragaju za razlozima nekih propasti, da sagledaju svoje okruženje i njegove vrednosti te da tako uvide kako svakodnevni ljudski život u tom okruženju traje, u čemu likovi nalaze smisao – naravno, nikada univerzalni, već sasvim svoj, mali, lični.

Kritičari Tišmu vide kao realistu koji svoju modernost iskazuje kroz narativne postupke saobrazne osećanju sveta i karakterima ponekad beketovski ispražnjenim od životnog smisla. Njegov jezik je krajnje precizan čak i kad tok i ritam rečenice naprave senku, ili meandar, što je svojstvo proznog izraza koji teži što većoj verodostojnosti umetnički transformisane stvarnosti. Ono što je neposredno povezano s takvim jezičkim izrazom jeste prostor koji figurira u tekstu. Minucioznost prilikom građenja prostora u ovim pričama doprinosi njegovom oživljavanju i isticanju spone između postupaka karakterizacije, likova samih, i okruženja u koje su smešteni. Vreme u njima, koje obuhvata deceniju-dve pre Drugog svetskog rata, i nekoliko decenija posle njega, deluje fiksirano, obeleženo nepromenljivim odlikama i uticajima na likove; odlike i faktografija tog vremena su podrazumevane, i u ovim pripovetkama one deluju iz pozadine. Prostor je primarno istaknut, i to tako da dominantno utiče na formiranje identiteta, a posredno i na sudbinu likova. Zbirku otvara pripovetka „Čovek u mlečnom restoranu“, koja se najčešće određuje kao minijatura u kojoj je naglašen autorov smisao za detalj. Pomoću zaključaka koje pripovedač donosi na osnovu posmatranja toga kako

protagonista priče izgleda, kako je obučen, šta je jeo u mlečnom restoranu, koliko koštaju različita jela, te kakve su njegove kretnje, pogled i stav, čitaoci sklapaju deliće jedne sudbine koja je samo prividno data s distance, kao hladnim okom kamere. Tišma uspeva da kroz dinamizam koji se uspostavlja između statične spoljašnjosti lika starca koji okleva da pođe iz mlečnog restorana i dubinskog sagledavanja onoga što ta spoljašnjost otkriva, kao i okruženja u kojem se on nalazi, prikaže susticanje svega onoga što taj čovek jeste, i što će biti, do samog kraja. „Sve je u njemu, u tom prelaznom trenutku nepokreta, prelama se kroz njega kao kroz žižu, poput strela što sa svih strana probadaju istu metu i pomalaju se iza nje na suprotnoj strani, crtajući zamišljene linije svojih daljih putanja”(10). Predodređenost trajanja, a s njom i zadatost u kretanju sudbine, odražavaju se i u izboru prostora u kom se protagonista nalazi. Ma koliko trivijalan i svakodnevan, poput mlečnog restorana, ili svečan i oneobičen, u udaljenim gradovima i na kamenitim plažama, pisac u njega smešta čoveka onakvog kakav on zauvek, nemoćno, jeste: tek zbir svojih prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, i ništa više od toga.

Sličnu logiku sledi još jedna kraća pripovetka, „Što se nije znalo”, u kojoj Tišma ponovo gradi lik starijeg čoveka koji privodi kraju svoj životni put. Pripovedač, za razliku od onoga iz prethodne priče, ima saznanja o tom putu, i upoznaje nas s njegovim glavnim etapama: usponom u karijeri univerzitetskog profesora, padom u nemilost kod vlasti, preranim odlaskom u penziju. Gubitak sina jedinca pretvara ga u samotnjaka koji topliji deo godine provodi u letnjakovcu, „sazidanom, nekad, za okvir porodične sreće”(31), koji svojim propadanjem prati propast svog vlasnika. Zlovolja, potreba da „rije po zlu” (32) traganjem za lošim vestima u dnevnim novinama, od njega čini suštu suprotnost čoveku koga je pripovedač video, pre više od dve decenije, srećnog, u otvorenom iskazivanju bliskosti prema svojoj mladoj ženi. Predodređenost za propast, nevidljiva i neslućena, nalazi se u mrtvom uglu za Tišmine junake: „Ali tada to niko nije znao: ni on, ni ja, čak ni ono bezlično nešto u kome se prepliću i komešaju naši putevi” (33).

Magnetska snaga tog koda koji junaci slede i bez vlastite volje, pukim rođenjem, čak i onda kad se neposredni uzor sasvim rano izgubi,

prisutna je u pripoveci pod naslovom „Put”. Ona govori o udovcu s ćerkicom koji u njenom vaspitanju balansira između sopstvenog uticaja i čuvanja uspomene na majku, pa iako svoj karakter doživljava kao postojaniji i pozitivniji primer, i mada je, iz očeve perspektive gledano, kći prijemčiva za njegov model, u pubertetskim godinama ona se, gotovo instinktivno, odlučuje za nešto što on vidi kao posledicu majčinog uticaja, a što zapravo predstavlja kombinaciju i nadgradnju ta dva ponuđena modela. Svoju odluku da ne ode na oporavak nego da ostane kod kuće i nađe mu se pri ruci, „iznela mu je [to] zrelo, promišljeno, sa jednom skoro grubom čvrstinom i doslednošću mišljenja, koja mu je odjednom otkrila da je ona, njegovo dete, već našla put na kome će ostvariti načela solidne usmerenosti: da je taj put služba njemu, dakle put žrtve, nenaknađene službe, dragovoljne patnje za drugoga – put što ga je, dotle nezapaženo, neznano kad, možda još u samoj utrobi, užljebila ona, njegova žena, mrtva, koju je sudbina prividno bila uklonila”. (130)

Skrivenog „kvara” u sudbinskom toku nisu svesni ni protagonisti pripovetke „Zemlja-vazduh”. Dominacija datosti, nad kojom likovi nemaju kontrolu, ilustrovana je i pripovednim postupkom, i to tako što nam narator već na početku otkriva tragičnu sudbinu junaka. Stvarni kvar na avionu kojim muškarac otputuje postoji i pre nego što on u njega uđe, baš kao i „kvar” u telu njegove ljubavnice koja nepune dve godine posle njegovog stradanja umire od raka. Do trenutka rastanka, sva emotivna stanja kroz koja prolaze imaju smisla: i težina razdvajanja, i anticipacija čežnje, i planiranje ponovnog viđanja. Tišma veštinom istinskog majstora kratke forme navodi čitaoca da uoči ono što protagonisti nisu u stanju time što postavlja oznake za pravce kojima je priča mogla da krene: potencijalno kašnjenje na let zbog taksija koji nikako ne nailazi; susret s rimskom prostitutkom koji za junaka nosi sudbinsko obeležje; homoerotski momenat junakinje; veza iz strasti i bliskost usled sličnih perverznh sklonosti osuđena na neuspeh ne samo zbog geografske udaljenosti Klare Kastaldeli i Nabila Abdalaha, već i njihovog porekla i formiranja zbog kojih su i bez tragičnog razrešenja osuđeni na neuspeh. Izmeštanje u topografski i jezički nepoznat ili manje poznat prostor ne umanjuje šok čitaočeve spoznaje. Ili, rečima A. Djubusa, „Priča nas može otvoriti prema novoj istini i grubošću i blagošću”. Pomenuta pripovetka je, pored pripovedaka „Hiljadu i druga

noć" i, delimično, „Jalousie", među retkima čija je radnja izmeštena iz poznatog okruženja, u stranu zemlju, i jedina u ovoj zbirci čiji su protagonisti stranci. I to je tek činjenica koja ne čini veliku razliku kad je uticaj protagonista na vlastitu sudbinu u pitanju. Svaki život koji Tišma opisuje, iz sebe gledan, sadrži u sebi naboj jedinstvenosti (ili, kako bi pisac rekao, jednoputosti) i svest o njoj, ali svaki je već odigran, viđen i sličan mnogobrojnim drugim životima, bilo da su smešteni u poznato ili u nepoznato okruženje.

I dok se u priči „Zemlja-vazduh" junaku sudbina isprečila da ostvari svoju želju i vrati se da potraži ženu za koju misli da mu je od iste te sudbine dodeljena, u priči „Devojka u snu" razvoj događaja protagonisti dopušta da kroz trajanje stekne iskustvo, sasvim upotrebljivo, no on se ipak zadovoljava onim što mu je pristupačnije, miri se sa zamenom, ispunjava formu nametnutu konvencijama, da bi mu ostao tek san o drugoj ženi i uverenje da je u svojoj nesigurnosti ispravno postupio; živi svoj sledeći „uzoran dan zdravog mrtvacu" (*Dnevnik 1942-2001*, 754).

Neobičan je osećaj bezdomnosti i nepripadanja koji prožima većinu pripovedaka iz ove zbirke, ne samo u slučajevima kada su protagonisti podstanari, kada žive u sobicama, adaptiranim šupama i mnogoljudnim stanovima ratnog i poratnog perioda, nego čak i onda kad su smešteni u svoj, domaći prostor, od rođenja. Junak pripovetke „Povratak u dan" okružen je predmetima i nameštajem koji su katalizator loše bračne veze, jetkosti koju iskazuje prema ženinoj sposobnosti snalaženja u vremenu ratne nemaštine. Ističe se i klasna razlika između supružnika, ali i razlika u volji za životom. Ona kao „punovažna udata građanska žena" (19) uživa u svojoj ulozi dok on duboko prezire njenu potrebu da ide s njim ulicom ruku pod ruku. Sve što uspeva da vidi jeste ispraznost sitnih porodičnih rituala koji „skreću pažnju sa neodložnih sudbinskih tokova" (12). Međutim, ni sam nije u stanju da iznađe drugačiji način postojanja, osim osamljivanja, dok čeka da najpre ona izađe iz stana da bi se zatim sâm „vratio u dan", bez nje, ali i bez smisla. Politura nameštaja sa kog žena tako revnosno briše prašinu neodoljivo podseća na sjaj laka na mrtvačkom kovčegu jednog neodživljenog života, njegovog, ušuškanog u majčinoj, pa ženinoj pažnji i

potrebi da mu se udovolji. I dok one svoj identitet grade u odnosu na njega, njegov ne evoluirao puno od onog, kako kaže Tišma, „skupog deteta“, nabusitog jedinca punog samosažaljenja. No, ono što je najturobnije u celoj toj konstelaciji jeste njegova svest o takvom stanju, i odsustvo snage da se ono promeni.

Nije mnogo drugačiji ni Karan, protagonista priče „Iskušenja ljubavi“. Ulazak u roditeljski dom je najpre podsetnik na vlastiti neuspeh i na to koliko je razočaran u sebe. Za svoje roditelje i baku on je i dalje zvezda, onaj koji se dočekuje s postavljenim stolom za ručak, i krišom sačuvanim čokoladnim kuglicama; samom sebi on je tek predmet „neopravdane nade“. Način na koji pisac u ovoj priči barata prostorom primer je vrhunske veštine u predstavljanju interakcije između emotivnog naboja okruženja i likova. Porodična kuća, dom iz ove pripovetke, kruni se ne samo prisvajanjem prostora od novih stanara, već i očevom bolešću koja iz tog prostora isisava vitalnu energiju. Predmeti koji su u njoj u nekim prethodnim vremenima bili simbol dobrog života, dobijaju novu konotaciju i u njima Karan vidi „raskoš drangulija“ preteških za kuću, ali preteških i za njega kome bi tek izmeštanje iz poznatog okruženja možda moglo doneti kakvo-takvo rasterećenje.

Ekstremni primer neuklopljenosti u poznato i otuđenosti može se pronaći u pripoveci s elementima fantastike, koja nosi naziv „Izgubljena ulica“. Atmosfera ove pripovetke nalikuje onoj iz mnogih priča E. A. Poa po narastajućem nemiru koji obuzima protagonistu kad najpre shvati da za ulicu u kojoj stanuje niko nije čuo, do rastrojstva kad biva prinuđen da iznajmi sobu u hotelu u vlastitom gradu, u kome je provodio mnogo vremena, i gde ga ne prepoznaju, čime ruše i poslednju nadu da će se čitava zavrzlama razrešiti u njegovu korist. Priča se u određenoj tumačenjskoj ravni može shvatiti i kao upozorenje, jer rutinskim otaljavanjem života ovaj Tišmin junak, verovatno nehotično, seče vezu sa stvarnošću koja u sebi sadrži barem nešto od njegove suštine, od onoga što ga čini individuum, i pretvara ga u stranca u okruženju koje mu služi kao orijentir. Tada je uzaludno pominjati „svoj“ grad, „svoju“ ulicu, uzaludno je tragati za onim u čemu njega, protagoniste, više nema.

Da u teskobnim vremenima i osujećenim trajanjima ima i trenutaka predaha, zajedništva pa i harmonije, možemo videti u pričama „Očev poslednji stan“, „Tvrđava“ i „Najveći znalac na svetu“. U njima predstavljeni prostori tvore okvire identiteta junaka. Za tim okvirom se u prvoj priči traga, i on se srećno nalazi; u drugoj je konstruisan s puno ljubavi i razumevanja; u trećoj je taj okvir odavno pronađen i funkcioniše bez obzira na to kakav utisak ostavljao na druge.

Tonka iz priče „Očev poslednji stan“ ima potrebu da popuni beline koje postoje u sećanju na jedan događaj iz ranog detinjstva koji doživljava kao ključan. Taj događaj treba da smesti u prostor koji jedva da može prizvati u mislima, i ona za njim traga sve dok se prilikom slučajnog susreta u vagonu voza koji prolazi kroz grad očeve smrti ta potraga ne zaokruži. Da je Aleksandar Tišma posedovao dar vrhunskog pripovedača vidi se i u ovoj, kraćoj priči u kojoj se naoko lako smenjuju sugestivni odbljesci slika iz prošlosti, dijalog između devojke i njenog saputnika, kao i konstruisanje tekstualnog prostora ispunjenog uspomenom na dečiju neopreznost te, umesto očekivane kazne, na očev zagrljaj i brižnost. Trag lepljenja na davno razbijenom lavabou u kupatilu predstavlja liniju devojinog identiteta neophodnu za otiskivanje dalje u život.

Kruna istraživačkog ili kreativnog pisanja svih koji se njima bave jeste objavljivanje dela u obliku knjige – tako bar smatra pripovedač u priči „Najveći znalac na svetu“ koji pedesetih godina prošlog veka putuje po Švajcarskoj poslom koji ima veze s knjigama i izdavaštvom. Sve dok ne upozna čoveka koga ironično najpre proziva „najboljim znalцем na svetu“. Doktor Unger, bolestan i u poznim godinama, s kojim se narator sreće u provizornom smeštaju u okolini Ciriha, model je za čoveka od pera čiji smisao postojanja leži u traganju za građom o predmetu njegovog istraživanja (Betoven). Ma koliko da mu je zdravlje narušeno a životne okolnosti loše, onog trenutka kad se dotakne priče o svom istraživanju, starčeve oči zasijaju jačim sjajem, i spreman je da o njemu govori dok doslovno ne pređe granicu svojih snaga. Imponuje mu to što je i njegov sabesednik iz knjiških voda, i spreman je da mu izloži materijalne dokaze o četrdesetogodišnjem radu koji još uvek nije spreman da kruniše knjigom. Tišmin pomalo cinični pripovedač najpre s

podsmehom sluša o starčevim istraživanjima, potom biva iznenađen kad shvati da je ovaj zaista mogao biti „najbolji poznavalac materijala o Betovenu”, a onda, uvidevši duboku ironiju vaskolikog ljudskog postojanja, dopušta mogućnost da su nenapisano delo i ideja o njemu ono što starca drži u životu i pored onesposobljavajućeg srčanog udara i poznih godina. Kad mu ovaj ponosno pokaže svoj članak objavljen u lokalnim novinama tridesetak godina ranije, pripovedač uz jedan ljudski gest, iznova, u „najvećem znalcu” podstiče uverenje da njegov rad ima smisla. Tišmina majstorska vivisekcija karaktera i ovde je na delu, jer je uspeo ne samo da sagradi slojevit lik pripovedača, čije su mene odraz njegovog razvoja, već i da svojom krajnje preciznom rečenicom demaskira svrhu postojanja onoga što Unger radi – u pitanju je, kaže on opisujući pomenuti članak, „prilog pogodan da se u popodnevni odmor građanina kapne utisak oplemenjenosti” (124). Ipak, taj sud zadržava za sebe da bi stari istraživač, koji se dopisivao s jednim Romenom Rolanom, ostao u dobrom raspoloženju i da bi se što brže oporavio.

Odrednica od 11. avgusta 1957. godine iz Tišminog *Dnevnika* ukazuje na neposredan izvor ideje za ovu pripovetku i istovremeno predstavlja, u poređenju s njom, dobar primer jednog od piščevih postupaka preoblikovanja stvarnosnog materijala. Uz minimalne intervencije na faktografiji koja se nalazi u dnevničkom zapisu (Ungerovo ime, naslov članka), pisac svoj umetnički doživljaj iskazuje pripovedanjem iz prvog lica, iz vizure koja je saznanjno ograničena, ali koja poseduje veoma važan otkrivalački dinamizam. U zavisnosti od emotivnog naboja scena, dubine uvida te sagledavanja u sklopu šireg konteksta, prateći pripovedača čitaoci otkrivaju nijanse značenja „najvećeg znalaštva” na svetu i njegovog stabilizovanja na samom kraju. U samoj zbirci nalazi se i pripovetka „Nenapisana priča” koja je nedvosmislen autopoetički iskaz o preoblikovanju stvarnosnog materijala u umetničko delo, obogaćena i etičkom dilemom vezanom za konkretan slučaj koji je u njoj opisan.

„Tvrđava”, druga od pomenute tri priče, možda je u svojoj fabuli i najbliža onome što bi se u Tišminoj prozi moglo nazvati srećnom bračnom vezom. Ipak, ni ona nije lišena svojih tuga, ovoga puta zbog toga što par nema decu. Muškarac i žena iz ove priče idealni su

saveznici, borci za smisao naspram surove istine koja ih je zadesila, i samo na osnovu jednog detalja, aktivnosti koju žena preduzima gotovo instinktivno, čitalac može saznati o njihovom problemu. Prizor plaže i plažnih aktivnosti tokom leta polovinom dvadesetog veka negde na jadranskoj obali, pomalo utomljuje čitalačku pažnju sve dok intervencija u prostoru koju novopridošli par sprovodi ne podstakne znatiželju ostalih aktera scene, ali i onu čitalačku. Njihov svet, harmonično ustrojen, stoji odvojeno u odnosu na onaj koji nastanjuju drugi ljudi, ali nekada su uplivi te druge realnosti neminovni.

Jedna drugačija vrsta sklada postoji u priči „Hiljadu i druga noć”. Narator je slučajni svedok beskrajnog razgovora između romskog para koji po hladnoj noći traži smeštaj po Pragu, baš kao i on. Dok idu od konačišta do konačišta sve više se udaljavajući od centra, pripovedaču koji korača iza njih pada u oči kako ni hladno vreme, ni to što su lako odeveni, ni susnežica, ni suštinska uzaludnost potrage za smeštajem ne mogu da ih pokolebaju; oni kao da postoje u nekoj zasebnoj stvarnosti (kreirane i piščevim gotovo poetskim izrazom), kojom je „tekla [je] reč pevušava i jedva čujna, priča kojoj nije bilo kraja” (37). On uspeva da dobije sobu u jednom udaljenom hotelu pošto njih, nedostojne, odbiju, ali time što se zaštitio od noći i vremena, kao da je i sam toga svestan, nije nužno ostvario i prednost nad njima koji ujedinjeni u svojoj nezavršenoj priči imaju snage da koračaju noćima i noćima. Šire posmatrano, protagonisti ovih pripovedaka najčešće vode monolog, retko kad smisleno razgovaraju s drugima, a sa svojim bližnjima obično ostvaruju potpuno nerazumevanje. Jezik saglasja za njih je prava misterija i zato ova priča iskače iz poznate sheme komunikacije Tišminih junaka. Otudjenost je opšta pojava a bliskost ovih „šeherezada” retka svetla tačka u surovom, nepravednom svetu.

Ipak, Tišma ove dragocene izlete u bliskost pažljivo dozira, i radije nas suočava s onim što, po njemu, ovaj svet jeste: mesto skučenosti duše i slabosti tela. Vanredan primer teskobe kako u jeziku tako i u prostoru ostvaren je u pripoveci „Povratak miru”. Priča o Milenku Šušnjaru je priča o protraćenom životu žalosnog početka, surove sredine i pomirenosti s krajem. Poratne godine velike nemaštine padaju kad i Šušnjareve pedesete, njegov korak u starost u kojoj sebe

nikako ne može da smesti. Stešnjen u sobi stisnutoj među ostale tri, u porodičnoj kući koja, kao i mnoge druge, postaje prisilni dom za četiri porodice, devetoro odraslih i šestoro dece, on se oseća kao zver u kavezu koju dodatno razdražuje činjenica da njegovi susedi žive nekim životom življim od onog koji on živi sa svojom usahlom, krezubom ženom. Naročito je kivan na Dušu, čija punokrvnost i zrelost u njemu podstiču plamen još neugasle vatre koja ga je i ranije terala na zlo. Ne samo što u svojoj jarosti, često podstaknutoj alkoholom, on na nju nasrće a ona ga odbija, nego je i nemir koji hara iza njegovog smrknutog pogleda čak i kad miruje, dovoljno rečit da shvatimo da za dobrosusedsku idilu nikada i nije bilo šanse. Tišma postupno i jasno gradi motivaciju zločina i, mada na prvi pogled ne izgleda tako, teško da možemo govoriti o iracionalnom činu, impulsu koji je u trenutku blesnuo poput groma. Temeljno psihološko fundiranje lika koga tokom čitavog života određuju prestup i nepostojanost, nagon i nasilje, „hrljenje na rane“, pre nam ukazuje na temeljno unutrašnje negovanje zla koje nema alternativu, nego na čin koji nastaje *ex nihilo*. Nasilje je modus Šušnjarevog postojanja, a primer pripovedačkog majstorstva Aleksandra Tišme vidi se i u rečenici koju zločinac izgovara pošto ubije Dušinog brata, kad ga najzad obuzme dugo željeni mir pre nego što utone u spokojan san, a koja glasi: „Već vidim šta je“. Spoljašnje i unutrašnje u ovoj priči hrane jedno drugo, okupljeni jezikom kao vezivnim tkivom, lepljivim i jetkim, koji čitaoca bez mnogo muke uzima pod svoje.

Mnogobrojne i raznorodne definicije žanra kratke priče slažu se u tome da ona jeste nešto što sadrži sveden broj događaja, likova i dilema, ali je istovremeno nešto dovoljno moćno da prodre u dubinu svih onih pitanja koja ljudska priroda nameće, pa i u nju samu. Vrhunski posmatrač sveta, vremena i prostora, kakav je Aleksandar Tišma, svojim odnegovanim nepripadanjem i beskompromisnim pristupom stvarnosnoj građi obezbeđuje umetnički izraz koji od kratke priče tvori vrhunsku prozu. Ova zbirka istinski je odraz njegove davno izrečene težnje: *Ono čemu mogu da stremim jeste da učinim čujnim svoj glas usamljenika, da ga učinim što glasnijim i mnogoglasnijim, raznobojnijim, da bi on, u jedno vreme, ili u nekoliko vremenima možda sličnih akcenata osećajnosti, pobudio rezonansu u ljudima.* (Dnevnik 1942-2001, 298).

Literatura

- Gordić Petković, Vladislava (2009). *Formatiranje*. Beograd: Službeni glasnik.
- Tišma, Aleksandar (2001). *Dnevnik (1942-2001)*. Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića.
- Tišma, Aleksandar (2016). *Povratak miru/Iskušenja ljubavi*. Novi Sad: Akademska knjiga.

IBP

ALTERNATIVNA ISTORIJA I STRATEGIJE OTPORA POPULIZMU U

ROMANU *LUZITANIJA* DEJANA ATANACKOVIĆA

Svakome ko poslednjih godina ima uvida u književnu produkciju jasno je da srpski roman sve više pokreće energija heterogenosti i hibridnosti: lokacije i zapleti, ideje-vodilje i pripovedne poetike omogućavaju da se susret sa nepoznatim, neprihvaćenim i opskurnim Drugim odigra na mnogo maštovitih načina, idiličnih i jezovitih. S jedne strane, u savremenom romanu artikuliše se kontemplativni diskurs koji ponire u kulturološku i političku analizu slike sveta, a sa druge se posebna pažnja posvećuje i formalnim, jezičkim, stilskim i strukturnim aspektima dela, postupku koji uokviruje iskustvo o svetu.

Jasno je da se uspostavlja tematsko-stilska paradigma koja je pre svega poststrukturalistička, paradigma koja istražuje ne samo *šta* određeni znaci znače, nego i *kako* znače: traži se skup značenja i ideja koji su u funkciji razumevanja književnog dela, insistira se na tamnim, ne nužno opasnim, nego više tajanstvenim i izazovnim tačkama u tekstu. Romani asimiluju elemente refleksije, dokumenta, pronađenog rukopisa, sećanja, interakcije sa čitaocem, a sve u potrebi da se istorijsko i opšte prelomi kroz prizmu lične sudbine i ličnog doživljaja.

Alternativne činjenice u realnom svetu proizvode nespokoj i strah, ali u književnosti alternativni poredak najčešće donosi radost stvaranja i postojanja, jer simbolizuje bogatstvo perspektiva, davanje glasa i moći potlačenima i marginalizovanim. Alternativna istorija u romanesknom kontekstu postaje svet otpora različitim vrstama terora: terora običnosti i jednoličnosti, stereotipa i predrasuda, konzumerizma i populizma, ali se pokazala i kao važan žanrovski kontinuitet onih dela koja žele da progovore o progonu, stradanju nevinih i katalogu istorijskih zala i nepravdi.

Roman *Luzitanija* Dejana Atanackovića nije prvi koji suočava alternativnu istoriju i utopijsku tematiku, paralelne svetove i promenljive identitete; nije prvi koji putovanja opisuje kao misije a misije pretvara u putovanja. Nije ni jedini koji, obrađujući temu kolektiva, uspostavlja strategije otpora i subverzije koje su duboko individualne; te se strategije grade kroz teritorijalno organizovanje i delovanje marginalizovanih grupa i usamljenih idealista, tragača za smislom, kroz alternativno tumačenje ne samo istorije, nego i individualnih prioriteta. Tako junak Atanackovićevog romana može umesto karijere da život posveti građenju grobnice, „bezimenog groba” koji je „sav od glagola” (Atanacković 2017: 38). Atanacković i imaginarnu državu Luzitaniju i borbu za pobedu smisla smešta u beogradsko zdanje nazvano „Dom za s uma sišavše”, koje 1915. u okupiranom Beogradu stiče eksteritorijalni status. To je napredna institucija u kojoj se ludilo ne izlaže patnji ni ispitima izdržljivosti, već se pribegava umetničkom delovanju kao terapiji i terapiji kao vidu umetničkog delovanja. *Luzitanija* je roman istovremeno i pustolovan i artistički u kom se ujedinjuju artizam kao larpulartističko stvaranje i artvizam kao novija umetnička praksa koja koristi moć kreativnog izraza u ime društvene promene. Žanrovski, ovaj roman se može definisati kao istorijska fantazija, delo u kom je istorija i povod, i forma koja se napada i menja, a ludilo je platno za projektovanje društvenih strahova i problema, ludilo daje razumu ključeve za kritičko mišljenje i interpretaciju, daje mu da shvati bolje ono što mu je suprotstavljeno. Kao izuzetno asocijativan, slojevit, intelektualan i provokativan tekst, *Luzitanija* je prepuna citata, paracitata, kreativnih tumačenja umetničkih praksi za čija se ishodišta mogu smatrati filmovi Pitera Grinaveja, romani Lorensa Norfoka i ogledi Šošane Felman, odnosno umetnički i kritički radovi kojima je zajedničko novo čitanje istorije iz perspektive pobunjenog tela koje traži svoj jezik i svoju autonomiju. Roman govori o džepovima otpora, o malim ali živahnim i aktivnim prostorima u kojima se rađa razlika, i o individualcima koje vodi njihova vizija o ako ne boljem, a ono svakako istinitijem svetu: snaga *Luzitanije* je u individualcima koji pokreću svoje borbe i slede svoje fantazije. Lekar Dušan Stojimirović, tridesetpetogodišnjak, ostavljen u okupiranoj prestonici sa 120 žitelja ludnice, samo je jedan od njih, a tu je i graditelj

grobnice Teofilović „dobro situirani samac” koji je krajem aprila 1915. odlučio da „iznebuha i bez viška reči” napusti mesto projektanta u Njujorku i zaputi se prekookeanskim brodom u zaraćenu Evropu ne bi li „obezbedio sigurnost svog poseda na beogradskom groblju” (Atanacković 2017: 37), a njegov vodič kroz podzemne saobraćajnice Evrope je Indus Čitragupta. Jedan od tih pobunjenih duhova je i Eduard Hodek, taksidermist u službi austrijskog prestolonaslednika, ser Tomas Lipton, humanitarni aktivista i filantrop koji se pojavljuje u okupiranom Beogradu oktobra 2015, a špalir likova se tu ne okončava.

Atanacković piše roman o traumatičnosti istorije marginalizovanih u patrijarhatu, o onima koji razbijaju tajne i zabrane tako što se bave umetnošću kao terapijom i terapijom kao umetnošću. Sve nedozvoljene i neizrečene želje i projekcije roman smešta u kontekst društvenog progressa, bilo da je on san, zacrtan cilj ili iluzija. Jedna od tema na kojima se *Luzitanija* temelji jeste i fukoovska slika sveta i diskursa. Bolnice za umobolne i zatvori, za Fukoa su primeri heterotopija koje delimično prenose norme spoljašnjeg sveta, dok u njima istovremeno vladaju i specifično definisana interna pravila. Možemo ih razumeti i kao izdvojena mesta, prostor koji zbog svog perifernog i autonomnog položaja u odnosu na tzv. realni svet predstavlja neku vrstu izolovanog mesta, osmatračnice. Periferni prostor heterotopije nije nikakav hendikep, već prednost privilegovane pozicije sa koje se bolje (u)vidi prava priroda spoljašnjeg sveta koji sebe želi da predstavi kao jedini mogući i jedini autentični. Pozicija *drugog* jeste prostor heterotopije, koji podrazumeva i fizičku odvojenost od socijalno regulisanog, „legitimisanog” prostora, ali i duhovnu, kulturološku distancu koja omogućava otkrivanje ne tako očiglednih shema dominantnih društvenih odnosa ili *društvenog prostora*. Heterotopija zauzima prostor *drugog* u odnosu na dominantnu društvenu strukturu i sistem vrednosti, na taj način uspostavljaajući komunikaciju sa odgovarajućim društvenim sistemom.

Ideja stvaranja alternativnog poretka javlja se i u nedovršenom, posthumno objavljenom romanu Judite Šalgo *Put u Birobidžan*. Jevrejski

mit o potrazi za zajedničkom državom spisateljica preinačuje u utopijski projekat o ženskom kontinentu. Tajnu o postojanju novog kontinenta u *Putu u Birobidžan* u dubine svog uznemirenog uma pohranjuju „luetičarke i lunatičarke“, kako ih naziva skrivena sveznajuća pripovedačica ovog rasutog romana; to su žene bez porekla i imena čije se telo raspada od neizlečive bolesti i koje govore nerazumljivim jezicima, ali koje su aktivne saučesnice u zaveri potrage za utočištem. Luetički mesijanizam je u romanu Judite Šalgo predložen kao bolest koja se širi kao glasina i kao glasina koja se širi kao bolest – glasina o dolasku žene-spasiteljke Mesijane i stvaranju ženskog kontinenta koja će okončati ženino ponižavajuće lutanje. Tema Birobidžana neodvojiva je od teme jevrejstva, koja je ovde dvostrukom kopčom povezana sa temom potrage za ženskim sigurnim utočištem, kao što je i tema Luzitanije povezana sa utočištem razuma, sa potrebom da se u telu kao artefaktu i spomeniku sačuva istorijsko sećanje. Luetički mesijanizam kod Judite Šalgo ekvivalentan je Atanackovićevoj ideji o samoproglašenoj enklavi razuma koja se zove Luzitanija, a njegov junak Teofilović i Juditina Berta Papenhajm imaju zajedničku misiju potrage za nečim što je trajnije od njih samih, ali trajnije i od svih „običnih“ ideala i interesa. Jedna od žarišnih tema *Luzitanije* jesu telo i njegove čudesne metamorfoze, kao i ludilo kao poslednja linija otpora gluposti, potom i uporna borba plemenitih usamljenika, pri čemu ta usamljenost nije izolacionizam, već stanje radosnog aktivizma. Dejan Atanacković piše roman o onima koji razbijaju tajne i zabrane tako što se bave umetnošću kao terapijom i terapijom kao umetnošću.

Prisutnost tela kao predmeta istraživanja u filozofiji obeležena je antičkim dualizmom, prema kome u podeli na telo i duh telu pripada sve ono što je prolazno, grešno, sklono fizičkom propadanju i moralno nestabilno. Telo je efekat diskursa: znak razlike, borbe i prisvajanja, prostor u kom se upisuju različiti oblici moći i alternativne naracije. Psihijatrija postaje aktivna delatnost od trenutka kad se ludilo fizički ograniči i tako udalji od civilizacije i društva, čime se, podseća Šošana Felman, mentalno poremećenima oduzima subjektivnost: stavljaju se pod vlast lekara i naučnih definicija, obesnažuju se njihov govor i iskustvo. Ludilo postaje simptom jedne kulture, ali simptom koji je inkorporiran u ućutkano telo i ućutkanu dušu čija patnja ne može da se

iskaže. Već književnost devetnaestog veka postaje polje preispitivanja i psihijatrije i njenih metoda, pa tako Balzak, Flober i Henri Džejms preuzimaju ulogu posmatrača i presuditelja. Velika fukoovska tema dijaloga ludila i uma intenzivira se u trenucima pojačane društvene represije, kad će ludilo samo potražiti azilantske uslove kako bi se taj razgovor nastavio.

Čitaocu *Luzitanije* jasno je da ulazi u hipertekst i bajku sazdanu na poststrukturalističkoj paradigmi koja ne traži samo odgovore, nego i *priče o odgovorima* i principe na kojima se odgovori mogu zasnovati. Pored tema ludila i rata, putokaz ka psihofilozofskoj strukturi romana su i životinje, njihovi realni i simbolički identiteti. Francuski filozof Žil Delez fasciniran je teritorijalnošću životinja jer smatra da zaposedanjem teritorije počinje umetnost. Upravo u slučaju pacijenata i državljana Luzitanije tako sve i počinje. Uloga životinja, kao citata viktorijanskih fotografija i bizarne fotomontaže nije samo adekvatno inkorporirana, svet životinja se zasebno konstituiše kao terapijski putokaz osvajanju razuma. Status životinja u svetu i diskursu prešao je put različitih reprezentacija, uvek zasnovanih na logici diskriminacije i nasilja. Životinje su možda poslednji domen čovekove nesigurnosti, jer ne govore, neuhvatljive su zbog te nemosti a opet čoveku paradoksalno bliske. Bodrijar veruje da njihovo ćutanje ugrožava naš smisao, Delez i Gatari ih deantropomorfizuju, ne uspostavljajući životinju kao objektivnu suprotnost čoveku već kao od njega nedeljivu razliku.

Ludnica je viđena kao „mesto za vežbanje izopštavanja” (Atanacković 2017: 11), ona je poput „neke izokrenute tvrđave”, u njoj se uočava „beskorisnost ludaka u odnosu na moderno društvo okrenuto iznad svega proizvodnji i ratu kao osnovama napretka” (Atanacković 2017: 11). Beogradski „Dom za s uma sišavše” predstavljen je kao napredna institucija u kojoj se ludilo ne izlaže patnji ni ispitima izdržljivosti već pribegava radu kao terapiji i terapiji kao radu: deo tog rada je i bavljenje umetnošću, horsko pevanje i igrokazi. „Šta je protivno razumu a što se ludilom ne da opravdati?” (Atanacković 2017: 12). Publika daje odgovor na ovo pitanje tako što traži „i moralnu potporu i isceljenje” (Atanacković 2017: 12) u razumu, i odgovori na pitanje svode se na najvažnije, na bit: „Glupost je protivna razumu. Glupost je bolest

sveta" (Atanacković 2017: 13); „A ukoliko se glupost potkrepi što brojnijim i uzaludnijim žrtvama, utoliko je više zagarantovano njeno ponavljanje." (Atanacković 2017: 15) „U današnjem vremenu (...) ludak je onaj ko se ne sme imenovati niti na jedan suvisli način, te će se njegova bolest uvek prikriti osobinama koje bi se mogle pripisati svakom drugom najobičnijem građaninu, lenštini i mediokritetu" (Atanacković 2017: 51)

Pozicioniran u romanu tako da delimično odgovori na čitaočeva pitanja, naročito na ono šta raznorodne junake poput pesnika Nenada Mitrova, ruske emigrantkinje Marije Aleksandrovne ili članova porodice Rot uopšte dovodi u vezu, radni dnevnik Judite Šalgo ukazaće da je svima njima zajednička upravo nejasna žudnja za putovanjem u daleku, nepoznatu zemlju koja za svakog od protagonista predstavlja nešto drugo – ukazaće na to pre nego što centralna ličnost pripovesti stupi na scenu. Detalji iz spisateljičinog dnevnika imaju zadatak da čitaoca pripreme na sudelovanje u zaveri stvaranja jednog alternativnog sveta jer upravo iz njega saznajemo da misteriozni toponim Birobidžan označava ženski kontinent, ludnicu, utopiju ali i rezervnu domovinu i „močvarni rasadnik jevrejskog semena" (Šalgo, 1997: 63).

Dalji tok romana, u kome se kao centralna ličnost pojavljuje bivša Frojdova pacijentkinja i humanitarna aktivistkinja Berta Papenhajm, ukazaće da je Birobidžan čak i ideal socijalne pravde, neka vrsta ženske egalitarističke Internacionale. Birobidžan je drugo ime za egzodus potlačenih i poniženih Evropljanki koje traže svoju prapostojbinu i svoj identitet daleko od represivnih patrijarhalnih modela. Zato što podrazumeva beg od patrijarhata kroz bolest tela, do njega se stiže putevima egzistencijalne patnje: kroz ratna stradanja, seksualnu eksploataciju, zatočeništvo, bolnice, policijske kancelarije, birokratske procedure. Pojedinačni interesi socijalnih i rodni grupacija predstavljaju se metaforom sveta, sveta kroz koji se putuje i koji se neprestano posmatra i analizira, sveta koji menja kulise pokušavajući da zamrzne jednom određene zakonitosti socijalnih relacija, ali kome se

lutajući marginalci suprotstavljaju tako što u njega projektuju svoju paralelnu, heterotopsku realnost.

Kretanje kroz društvo i prostor postaje neophodan uslov da se obećana zemlja konstituiše. Otud je roman *Judite Šalgo* pikarski tek utoliko što govori o više dimenzija putovanja i promene: ne samo o Bertinom putovanju i traganju, nego i o putevima trgovine belim robljem; roman je biografski utoliko što otkriva intimu dobrotvorke koja se, dok pomaže ugroženima, bori sa svojim bolestima i strahovima. Međutim, *Put u Birobidžan* je u bitnoj meri varijacija jevrejskih mitskih motiva lutanja i potrage za domovinom, pošto u pikarski okvir smešta traganje za utopijom, a takav okvir sistematski podrija mitove patrijarhalne kulture jer, s jedne strane, pokazuje njihovu ispraznost i lažnost, a sa druge artikuliše parodijsko-utopijsku žensku perspektivu dopunjenu nužnim elementima tajne i zavere. Lutanje i potraga za Birobidžanom dodeljeni su obespravljenima i unesrećenima, tajna o mitskoj zemlji smeštena je u jezik lutanja, ludila i bolesti jer se tako najbolje čuva od vladajućih struktura moći i od opšteprihvaćenog kodeksa vrednosti. Glavna pikarska junakinja *Judite Šalgo* više je oličenje nejasne slutnje nego individualizovani pojedinac: ona je generički tip, alegorijska figura traganja, jevrejstva i ženskosti, baš kao što ni *Izabela u Luzitaniji* nije samo telo koje je i doslovno rasuto, nego je i mapa jedne izgubljene celovitosti. Bertin pseudonim Ana O. – koji ju je proslavio u istoriji psihoanalize – Šalгова smešta u okvir mita, apokrifa i alternativne istorije, pa to ime eksplicitno povezuje sa Atlantidom i majkom Device Marije, svetom Anom. Kao „realna” ličnost, Berta Papenhajm je predsednica Društva jevrejskih žena i osnivačica Fonda za pomoć posrnutim devojkama koja putuje preko Beča, Budimpešte i Beograda prema Palestini i Egiptu godine 1911, s namerom da ispita kako funkcioniše socijalna zaštita obespravljenih žena, samohranih majki, prostitutki i siročadi. Posećujući sirotišta, bolnice i javne kuće od Sofije do Smirne, od Carigrada do Jerusalima, Berta postaje svedok rađanja opsesije Birobidžanom i propagatorka glasina o Ženskom kontinentu, kaogod i verovanja u dolazak Mesijane koja će stići iz Egipta i sve obespravljene žene povesti put obećane zemlje, prethodno ih svojim čarobnim dodirom izlečivši od sifilisa. Ideju o Mesijani šire žene obolele od sifilisa i tuberkuloze, vanbračna deca, maloletne trudnice,

ljudi sa socijalnog dna i bez perspektive. Prostitutke tragaju za preporodom, a njihova bolest nije slika kraja nego slika napretka, oličena u veri da će Mesijana doći i žene povesti u drugi svet. Izabrani narod biće žene, kako to nagoveštava budimpeštanski doktor Vamoš: „Znate li, gospođice Papenhajm, rekao bih da je mesijanizam uhvatio korena na ovom odeljenju. Nazvao bih ga luetički mesijanizam. Prostitutke, luetičarke posebno, veruju da su one pozvane da spasu svet. Ili bar ženski deo sveta. Kao što možete pretpostaviti, u vidu Velike majke, njihova spasiteljica treba da dođe iz Egipta” (Šalgo, 1997: 84).

Prilikom posete bolnici svetog Roka u Budimpešti, Berta Papenhajm upoznaje jednu od glasnica Ženskog kontinenta, gospođicu Klajn. Jektičava crnka bila je „najlepša Jevrejka koju je ona u životu videla” (Šalgo 1997: 79), ali ophrvana bolešću koja joj daje čudnu privlačnost i energiju:

Na devojčinoj gornjoj usni pokazao se veliki crveni plik kao komad žara koji Berta u prvi mah nije opazila. Bolest je kao i gnev, u međuvremenu dobila fatalno ubrzanje. Devojčine crne oči su gorele, planule su najednom i jagodice u koje se sabrala sva preostala boja lica i vrata i kroz sifilistički plik usijavao se i gasio njen stanjeni, potrošeni dah. (...) Njena bolest bila je lepa, darivala joj zarumenjene jagodice i vatrenu tamu u očima. Lepa smrt kao znak nagrade. (Šalgo 1997: 80)

Jektičava Jevrejka je, međutim, nenadani vesnik Utopije: ona „ukočeno sedi na krevetu pokazujući prstom negde kroz zid i ne skidajući oči sa Berte, kriči: 'Ženski kontinent! Ženski kontinent!'" (Šalgo, 1997: 81). Žena nalik njoj, po imenu Sutina, pojaviće se u Beogradu, u prljavim ritama, bez isprava, užurbana i čvrsto rešena da stigne do Carigrada, iako je u poodmaklom stadijumu sifilisa i tuberkuloze. Mlada beogradska Jevrejka Flora Gutman za misterioznu putnicu saznaje od porodičnog prijatelja lekara i potom o njoj priča Berti, koja zaključuje da su Sutina i Jevrejka iz bolnice svetog Roka ista osoba.

Tih dana, u ranu zoru jednog sivog dana, policajac je uhapsio ispred Uprave fondova ženu bez isprava, koja nije znala srpski. Bila je obučena neprikladno, oskudno, ogrnuta pelerinom od ofucane sive čoje ispod

koje se nazirala prljava svileni spavaćica. Više je izgledala kao kulisa, slika, plakat postavljen na ulici pred ulazom u burdel. Odvedena u policiju, pošto u njenoj torbici policajac osim nekoliko kruna nije našao ništa od isprava, upravo pred vratima načelnikove kancelarije, u hodniku, pljunula je krv, pa je odvedoše u bolnicu gde se pokazalo da pored tuberkuloze ima i lues i tako je pozvan doktor Savić koji je jedva saznao nešto više nego policajac, sem da se zove Sutina ili Sulina i da u malom pohabanom okruglom koferu za šešire ima nešto rublja, jedan žipon, jastučnicu i peškir sa bolničkom oznakom na mađarskom, te je pozvan austrougarski konzul da se obaveže o plaćanju boravka i da se pobrine o repatrijaciji. (Šalgo, 1997: 127).

Prvi susret Flore i Berte bio je neka vrsta prećutnog prepoznavanja: Flora je po njenim energičnim pokretima i živom pogledu „odmah naslutila da je to ona vrsta osobe u čijem se prisustvu uvek događaju prelomne stvari, koje naprosto podstiču kretanje, promenu, događaje, prizivaju stvari da se oblikuju, dogode” (Šalgo 1997: 96). Flora će biti opčinjena zagonetnom ženstvenošću Berte Papenhajm jednako kao Berta jektičavom devojkom, na prvi će pogled prepoznati srodnosti, posvećenost ženskim interesima i opsesiju ženskim ciljevima. Putovanje prema obećanoj zemlji ujedno je odlazak u večnost i odlazak u smrt: njenim sirenskim zovom omađijane su i Flora i Berta. U svom poslednjem pismu Flora piše: „Šta mi je preostalo? Da krenem za malom, bolesnom prostitutkom (...) – ukoliko nije umrla; ako je umrla, da nastavim put umesto nje, za njenu dušu, ako nije izmišljena.” (Šalgo 1997: 154).

I Judita Šalgo i Dejan Atanacković u svojim romanima predočavaju usamljene, izolovane ličnosti koje su oličenja veoma specifičnih težnji i opsesija; te ih težnje dodatno izoluju u njihovom socijalnom i klasnom okruženju: prostitutke koje najavljuju dolazak Mesijane nisu samo pretnja alijenacije i nasilja, nego su i otelovljenje potresa koje donosi prodor alternativnih istina u vladajući diskurs. Luetičarke i lunatičarke u romanu Šalgove, baš kao ni centralni ženski likovi, nemaju ni mogućnosti ni prilike za socijalnu pokretljivost: one su zarobljene u svom društvenom statusu, koji surovo ograničava slobodu

čak i kad nije fizički ili ekonomski ponižavajući. Beč i Budimpešta su velika pijaca na kojoj se trguje ženama i decom, pozornica bolesti, prostitucije, čedomorstva. Svesna da su pripadnici građanskog staleža ravnodušni prema zloupotrebama žena i dece, Berta uporno pripoveda svim slučajnim sagovornicima na svom putu o bordelima Pešte, Galicije, Soluna, o Jevrejicama i jevrejskoj deci koji se razboljevaju i umiru, noseći u svojoj bolesti i klicu mesijanizma, vere u čudesno isceljenje i čudesnu zemlju spasa.

Judita Šalgo će ženski rod predstaviti kao tajno društvo sa instinktivno prepoznavanim i prihvatanim ritualima ponašanja i komunikacije, ali pre svega kao zajednicu u potrazi za teritorijom. Sve dok je Birobidžan neostvoreni ideal, to tajno društvo je rasuto po svetu, po bolnicama i ludnicama, osuđeno na prostituciju i siromaštvo, bez snage, uticaja i mogućnosti delovanja, bez dokaza o autentičnosti. Ipak, neki konfuzni i kontradiktorni dokazi o postojanju ženske teritorije postoje. Bolnički lekar u svetom Roku, dr Vamoš, i sam ponesen bolesnim fantazijama svojih pacijentkinja za koje je skovao naziv „sindrom luetičkog mesijanizma”, saopštava Berti: „Ove žene kažu za vas da ste došli iz Egipta i da ćete ih odvesti odavde”. Berta je, dakle, i sama nečija fantazma Mesijane, dočim, s druge strane, čuje glasine da se prestarele prostitutke iz javnih kuća u Galiciji, Pešti, Solunu i Istambulu „izoluju i ekspeduju u neku daleku zemlju na istoku gde na miru mogu da boluju i umru.” (Šalgo 1997: 90). Mladi beogradski Jevrejin Haim Azriel smatra tu neobičnu migraciju posledicom ženskog samočišćenja, potrebom da sa prljavštinom iz kuće uklone i sebe ako su izvor bolesti ili zaraze. Mogućnost da je Berta i dalje bolesna, te da beži po svetu od svoje histerije slično jektičavim i sifilitičnim ženama, ali i mogućnost da je ona ženski Mesija koji vodi u obećanu zemlju, govori da se roman na alegorijskom nivou značenja bavi skrivenom snagom, nepoznatim moćima i nerealizovanim idejama koje se pojavljuju tamo gde marginalizovani i prezreni prividno gube bitku sa društvenim sistemom koji ih odbacuje. Jedan autentičan rodni mit u srpskoj književnosti, mit o Birobidžanu, ostao je tako pod znakom pasivnosti i paralize kao rodni odlika. Nezavršeni roman svedoči da Birobidžan i dalje postoji samo u znacima, fantaziji i nadi, da se formira i artikuliše tamo gde ovladava slabost tela.

Dejan Atanacković i Judita Šalgo dele interes za alternativno i pritajeno delovanje individualnih, samosvojnih ličnosti, prikazujući niz transformacija u procesu traganja: Berta i Flora prepoznaju afirmaciju ženskosti u jeziku bolesti i bunila, u svetu socijalne prikraćenosti koji jedini spas vidi u fantaziji o obećanoj zemlji. Bez obzira da li se potraga za Ženskim kontinentom ili gradnja idealne države Luzitanije okončava u novom fizičkom obličju ili verbalizovanju mita spasenja, u oba slučaja radi se o trijumfu pojedinačne svesti i privatnoj borbi za identitet.

Literatura

- Atanacković, Dejan (2017). *Luzitanija*. Beograd: Besna kobila.
- Auge, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London, New York: Verso.
- Felman, Shoshana. (1985). *Writing and Madness*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Krstić, Predrag. (2008). *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*. Beograd: Službeni glasnik.
- Loentz, Elizabeth. (2007). *Let me Continue to Speak the Truth: Bertha Pappenheim as Author and Activist*. Cincinnati: Hebrew Union College - Jewish Institute of Religion.
- Šalgo, Judita (1997). *Put u Birobidžan*. Beograd: Stubovi kulture.

VGP

MESEC U ŠKORPIJI

Astrologija i književnost

Svrstavši je, uz alhemiju, među one „aberracije ljudskog uma” koje su proizvele veliki uticaj na mišljenje i življenje zapadne kulture (Riess 1933: 73), Ernst Ris astrologiju naziva proizvodom braka sklopljenog između religije i nauke. Religiji, astrologiji i magiji zajedničko je jedno: mapirale su svakodnevne probleme ljudi i pomagale im da se sa njima izbore, makar tako što bi ponudile strategiju da se strašna nasumičnost sudbine predstavi kao zakonomerno delovanje.

U svojoj uticajnoj studiji *Religija i propast magije* Kit Tomas takođe ukazuje da su religija i magija često bile povezivane po sličnosti; i jedna i druga viđene su kao mogućnost da se ostvari kontrola natprirodnog porekla nad okruženjem. Hrišćanska crkva je u ranom srednjem veku spremno usvajala paganske običaje, pa je i to, uz činjenicu da se nije naglašavala distinkcija između magijske i religijske funkcije, bio razlog što je običnom čoveku bilo teško da razluči veru od sujeverja. Početkom šesnaestog veka astrološke doktrine bile su deo slike univerzuma kakvu je obrazovan čovek poznavao (Thomas 1971: 337). Razlika između magije i religije ponovo je postala oštija sa protestantskom reformacijom, koja je naglasak stavila na svemoć i sveprisutnost boga. U protestantizmu su na delu pokušaji da se elementi magije odvoje od religijskih praksi nedvosmisleno i zauvek, a misteriozni i neobjašnjivi događaji tumačeni su kao delo Proviđenja. Protestanti su, tako, utemeljili novo shvatanje religije koje se udaljilo od ritualnih praksi življenja, a približilo skupu dogmi.

Gde je tu astrologija, kao vid povezivanja neba i zemlje, kao proučavanje uticaja planeta na život na Zemlji? Sedamnaesti vek doneo je promene u spoznaji Sunčevog sistema i zemlje, koje su oduzele

nebesima prerogative savršenstva i svemoći, ali za obrazovane ljude srednjeg veka i renesanse astrologija predstavlja široko prihvaćeno shvatanje sveta koje je podrazumevalo da superiorni nebeski svet vlada zemaljskim životom. Astrologija je faktički prilično fleksibilan sistem prognoze, makar većina njenih predviđanja delovala putem sugestije ili autosugestije. Upravo zahvaljujući kretanju astralnih tela, Sunca, Meseca i ostalih planeta, astrologija postaje sastavni deo magije: neki od grčkih magijskih tekstova uključuju se u astrološki korpus (Mauss 1972: 57), a „izvesne grane magije, poput astrologije ili alhemije, u Grčkoj su nazivane primenjenom fizikom” (Maus 1972: 177).

Astrologija i literatura mogu se povezati po sličnosti u upotrebi predviđanja kao metafore i metafore kao predviđanja. I astrolog i pisac koriste se sugestijom u pokušaju da dokažu kako je sreća dostižna makar kao idealna kategorija; što su njihovi iskazi neodređeniji i načelniji, tim su sugestibilniji, ne daju konačne odgovore već formulišu zavodljiva večna pitanja. Doduše, i istorije ljudskog društva i književna dela pokazaće da precizno proročanstvo ne postoji, ili bar ljudski um ne može da ga pojmi sve dok se ne ostvari - budući da se faktor jezika pokazuje jednako problematičan koliko i faktor slobodne volje. Ako bi proročište u Delfima tačno reklo *šta* će biti, izostajali su podaci o *kada* i *kako*; predskazanja veštica iz *Magbeta* mogla bi se proučavati kao lekcija iz retorike političkog marketinga – kraljeubicu *Magbeta* nije uništilo prekomerno vlastoljublje (koje jeste njegova tragična greška) nego nedostatak svesti o figuralnosti jezika; astrologija i magija manipulišu simbolima čija su značenja neiscrpna, simbolika mnogostruka i, samim tim, kontradiktorna.

U *Kenterberijskim pričama* Džefrija Čosera nalazimo funkcionalnu upotrebu astrologije zarad tumačenja prakse življenja. Jedna od samo dve učesnice hodočašća na grob Tomasa Beketa, Alison (predstavljena kao Žena iz Bata) ocrtana je kao živopisna, putena, željna iskustva i avantura, ponajviše u svom Prologu kad govori o svojim pet brakova i načinima da u braku ostvari premoć. Po shvatanjima Čoserovog doba, topos ženske prevlasti bio je izvor podsmeha ili sumnji u svetogrđe: balansirajući u *Kenterberijskim pričama* na opasnom području blasfemije, pisac ipak rešava da žensku dominaciju predstavi

kao element humora. Alisonine taktike kojima pobeđuje muškarčevu volju pre braka i tokom bračnog života, lukavost kojom muževe tera na potpunu poslušnost i borba da ostvari prevlast predstavljaju je više kao komičnu nego kao revolucionarnu žensku figuru. Prva reč njenog prologa u *Kenterberijskim pričama* je „iskustvo“, i ona je dominantno određuje: za razliku od druge Čoserove junakinje, igumanije Eglentine, ali i svake druge žene njenog vremena, Alison sebe usmerava prema učenju iz iskustva i time se uspostavlja kao inherentno moderan lik. Druga dominantna crta Alison je već pomenuta premoć odnosno „(pre)vlast“ (engl. *mastery* ili *sovereignty*): njeno bračno iskustvo i jeste zasnovano na ženskoj dominaciji, a stav koji zastupa o ženskoj prevlasti suptilna je subverzija crkvenih zakona i svetovnih običaja: ona tumači tekst Svetog pisma tako da dokaže da se u njemu dozvoljava *iskustvo* kakvim ga ona vidi: više ljubavi, više brakova. Da ne poznaje Bibliju dobro, ne bi ni mogla da tako vešto manipuliše njenim argumentima, i obrazovanje je takođe presudan faktor koji je razlikuje od Eglentine, koja ne poseduje empirijsko znanje, već samo zaslepljenu veru.

Žena iz Bata trijumfalno podriva tradicionalno viđenje žene kao osobe podređene najpre ocu pa potom mužu, a odbacivanje koncepta ženske pokornosti podupire reinterpetacijom slavljenja devičanstva apostola Pavla, tako što sugerise da je brak zapravo borba dveju slobodnih volja u kojoj je jedan partner nadmoćan. No, s druge strane, Alison će, potpuno neočekivano, kao argumentaciju protiv uvreženih rodničkih normi ponuditi opravdanje svog ponašanja – horoskopom. Analizom svoje natalne karte, ona protivreći samoj sebi, pokušavajući da zadatošću horoskopskih smernica razvoja svoj temperament predstavi kao determinisan. Pored uočljive kontradikcije između pojmova slobodne volje i predodređenog načina ponašanja, odeljak o astrologiji ukazuje da je Čoser ipak nameravao da srednjovekovnom čitaocu ponudi zaključak da Žena iz Bata nije rušiteljka društvenog poretka, niti pak blasfemična. S druge strane, argument horoskopa može joj poslužiti i kao dodatno opravdanje – i dodatno pravo – da bude superiorna strana u braku.

Jer sam Venerina u čuvstvu svakom,
A srce mi je pod Marsovim znakom.

Strast mi Venera daje, svu vrelinu,
A Mars izdržljivost, moju čvrstinu,
U tome sam pod Marsom i pod Bikom,
Baš tužno je da ljubav greh je ikom!
Ja uvek sam popuštala svom htenju,
Zbog rasporeda zvezda pri rođenju;
Stog nisam mogla nekakvog dobrička
Da lišim mog Venerinog sobička.
Na licu nosim trag Marsovog znaka
I još sred jednog skrivenog budžaka.
(Čoser 1983: 53-54, sth. 609-620)

Venera i Mars predstavljaju ženstvenost i energiju, žensku senzualnost i mušku strast a, kao što vidimo, Alison sebi pripisuje i marsovsku prirodu (na licu i na intimnom delu tela ima Marsov beleg). No, astrološka simbolika, pored individualnog temperamenta, može da objasni i rodne razlike, pa će nam tako Alison ponuditi i odlično astrološko objašnjenje zbog čega naučnici ne vole žene:

U delovanju Merkurovog znaka
I Venerinog oprečnost je jaka;
Jer Merkur voli mudrost, a i znanje,
A Venera raspusnost, rasipanje.
Svak od njih drugom uticaju spada –
Dok jedno jača, drugo slabi tada.
Te tako Merkur slab je, Bog to zna,
U znaku ribe, dok Venera sja,
A Merkur jača gde Venera vene.
Stog neće učenjak da hvali žene
Kad ostari i Venerine stvari
Zna kol'ko i nazuvak njegov stari,
Izlapelost ga hvata, pa piskara
Da žena mora da u braku vara!
(Čoser 1983: 57, sth. 698-710)

Svaka planeta, prema astrološkim načelima, ima svoje sedište (znak kojim vlada i u kome su njena pozitivna dejstva najjača), ali isto tako i detrimentalnu poziciju (znak u kom je njeno dejstvo slabo ili destruktivno zbog prirode horoskopskog znaka). Venera je, otud, „u

padu” u znaku Device, kojim vlada Merkur, te se tako emocije i inteligencija ne mogu nikad usaglasiti, a muškarac koji je, po rečima Alison, učenjak, neće imati sluha za senzibilitet i emotivnost koje odlikuju boginju ljubavi.

Dvostruka priroda Venere i Marsa očigledna je u spremnosti Žene iz Bata da ženstvenost koristi agresivno, kao strategiju dominacije nad svojih pet muževa ali i kao način da sebi udovolji. Više od pet vekova docnije, Blanš Diboja iz drame *Tramvaj zvani želja* Tenesija Vilijamsa upitaće Stenlija Kovalskog da li je Ovan u horoskopu, pošto su pripadnici tog znaka, kako kaže, „siloviti i dinamični”, obožavaju buku i vole da bacaju sve oko sebe. Ovnom vlada snažna i agresivna planeta Mars, i preosetljiva i nepraktična Blanš pokušava da svom goropadnom i grubom zetu stavi do znanja kako njegovim ponašanjem previše upravljaju nebeske sile a premalo samokontrola. Pogrešila je u proceni (Stenli je Jarac, znak koji oličava ambivalentnu simboliku hladnoće i požude, proračunate bezosećajnosti i hladne ambicije), ali to je prilika da navede datum svog rođendana i pomene da je u horoskopu Devica. Nakon što Stenli počne da ispituje Blanš o promiskuitetnoj prošlosti, navodeći podatke koji ne svedoče o smernom, devičanskom životu, shvatićemo da je naivni pokušaj karakterne tipologije samo poslužio kao argument njenom protivniku.

O horoskopu kao odreditelju karaktera i sudbine u književnosti tek ponešto promiče: u poznorenesansnoj tragediji *Vojvotkinji od Malfija* Džona Vebstera (1612/13) sin kog naslovna junakinja dobija u tajnom braku sa svojim domoupraviteljem rađa se u trenutku konfliktnog položaja planeta. Detetovu natalnu kartu sa neveselim prognozama pronalazi Bozola već u trećoj sceni drugog čina: ovaj je junak mračna postšekspirovska varijacija osvetnika, problematična figura dvostrukog agenta, najpre špijuna koji skrivi užasnu smrt vojvotkinje i njene dece, da bi je kasnije pokušao osvetiti. Tumačenje horoskopa samo pojačava osećaj kobne neumitnosti u drami, najsnažnije izražen Bozolinom parafrazom *Arkadije* Filipa Sidnija, rekavši da smo svi mi „zvezdama samo teniske loptice” (Webster 1959: V, 4, 63). Natalna karta je predstavljena kao fatalni predznak nesreće: Vojvotkinjino dete ima loše postavljenog vladaoca prve kuće, što znači kratak život, i planetu Mars u

osmoj kući horoskopa, u konjunktiji sa zmajevim repom, što znači nasilnu smrt (The lord of the first house being combust in the ascendant, signifies short life; and Mars being in a human sign, joined to the tail of the Dragon, in the eighth house, doth threaten a violent death. (Webster 1959: II, 4, 62-65)).

Sporadično prisustvo astrologije u književnosti ne korespondira sa važnošću astrologije u svakodnevnom životu u srednjem veku i renesansi, o čemu svedoči podatak da su najčitanija štiva u Engleskoj sedamnaestog veka bili almanasi – publikacije koje su, pored tabela kretanja zvezda sa naznačenim mesečevim menama i lunarnim i solarnim pomračenjima, spiskova crkvenih praznika i dana povoljnih za puštanje krvi, putovanje, šišanje, podsecanje noktiju i kupanje, hronologije važnih istorijskih događaja i saveta o uzgoju useva sadržale i proročanstva. Tiraži ovih publikacija kretali su se do tada neverovatnih trideset hiljada, a Kit Tomas u studiji *Religija i propadanje magije* tvrdi da je procena od 4 miliona primeraka prodatih tokom sedamnaestog veka preskromna (Thomas 1971: 348).

Džon Partridž, obični obućar koji se predstavljao kao astrolog i vidovnjak, bio je naročito popularan autor almanaha. Zato je i zasmetao Džonatanu Siftu, koji je 1708. godine objavio tekst *Proročanstva za narednu godinu*, pod pseudonimom Ajzak Bikerstaf i sa naznakom: „napisano da spreči dalje obmanjivanje Engleza od strane priprostih pisaca almanaha”. Koristeći metod tzv. ose potajnice, odnosno prihvatajući logiku svog neprijatelja kako bi je efikasnije parodirao i razorio iznutra, čuveni engleski satiričar lažno se predstavlja kao profesionalni astrolog, očajan što se proricanjem bave šarlatani koji iskazuju predviđanja dovoljno neutralna da bi mogla važiti za svako vreme i svaku državu. Zato će Siftov Bikerstaf formulisati krajnje precizne prognoze događaja u narednoj godini, najavivši u dan i sat veliki požar u Parizu i papinu smrt, a između ostalog i sledeće: slavni obućar-astrolog Partridž umreće 29. marta u jedanaest uveče od groznice. Iako je rečeni datum obućar dočekao u odličnom zdravlju, tridesetog marta Sift objavljuje pismo u kom potanko opisuje njegovu smrt – Partridž je Bikerstafu na samrtnoj postelji navodno priznao da je varalica koja je samo htela da zaradi dovoljno da izdržava svoju

suprugu. Sviftova surova šala išla je dotle da je na dan najavljene smrti objavio i elegiju posvećenu čoveku čiji se pogled uzdigao „od đona do neba”, čoveku koji je spojio obučarstvo sa nebeskim sferama i postao zvezda „proricanja i pendžetiranja”. Sastavio je i epitaf za „obučara, zvezdoznanca i šarlatana” u kome poziva Partridžove mušterije da plaću za njegovim almanasima i cipelama. Kad je Partridž pokušao da demantuje vest o svojoj smrti, Svift je objavio da nijedan živi čovek ne bi mogao objaviti sve one gluposti koje se nalaze u najnovijem almanahu, te da je, shodno tome, astrolog sasvim sigurno mrtav.

Nije se ovde radilo o pretvaranju trača u istinu, nego o raskrinkavanju obmane – obmanom. Svift je želeo da raskrinka Partridža i diskredituje astrologiju kao zabran za šarlatane, a uspeo je da iznerviranog obučara, kome su i pogrebници dolazili na vrata da utanače sahranu, natera da digne ruke od pisanja almanaha.

Astrologija kao fundament zapleta u savremenoj književnosti gotovo da više ne postoji, i usamljen primer korišćenja drevnog umeća čitanja zvezda naći ćemo u Bukerovom nagradom ovenčanom romanu *Videla* (*The Luminaries*, 2013), autorke Elinor Katon. Dana 27. januara 1866. godine, „na najjužnijem kraju civilizovanog sveta”, na Novom Zelandu, u gradu Hokitika, obrelo se dvanaestoro ljudi koje povezuje misterija jednog ubistva i nekoliko tajni druge vrste. Svako od njih nosi obeležja u skladu sa jednim horoskopskim znakom. Roman uvodi galeriju od dvadesetak po svemu egzotičnih junaka, a izuzev dvanaestoro koji svojim karakterom i sudbinom oličavaju znakove zodijaka, sedmoro simbolizuju planete poznate u viktorijsko doba dok jedan od junaka, odnosno nepokretno telo pijanca Krozbijsa Velsa, predstavlja planetu Zemlju, „terra firma”. Među protagonistima su suicidalna prostitutka i narkomanka Ana Vederel, kapetan Frensis Karver, političar Alister Loderbek, a tu su i novinar, hotelijer, trgovac, kapelan... Centralni lik, Volter Mudi, dolazi na Novi Zeland u potrazi za zlatom, a nailazi na seriju nerazjašnjenih zločina u čijem će rešavanju morati da učestvuje. Kako je neko od kritičara efektno rekao, „roman je posut zlatnom prašinom i uronjen u opijum”, i sasvim je dovoljno pohlepe, nasledjenih tajni i naglo iskrsljih nevolja da se zaplet prostre na više od 800 stranica. Za Katonovu je čitanje knjiga proces prisvajanja, ne toliko

proširenja vidika koliko profinjavanja spisateljskih veština a *Videla* jesu repozitorijum nasleđenih tradicija, cerebralna rekonstrukcija istorije realističke proze. Redak je slučaj da se u savremenoj književnosti precizno koristi astrologija, onako kako to Katonova čini, s objašnjenjem da je zodijački sistem kompleksna priča u nastavcima i naivna verzija psihologije, i ma koliko se njena vera u astrološku potku romana činila čista i neuzdrmana, ipak je kritičarima važnija koncepcijska investicija u neoviktorijanski roman.

Mesečevi placevi: Ljubica Arsić

U prozi Ljubice Arsić srećemo reminiscencije na astrologiju i nebeska tela kao refleksije stanja i raspoloženja junaka i junakinja, svakako najviše u romanu *Mango*, gde i činjenica da je jedna od junakinja astrofizičarka autorki daje povoda da se više bavi putanjom nebeskih tela. U srcu zapleta romana su tri Beograđanke različitih životnih dobi, već posustale u potrazi za ljubavlju i zasićene romantičnim optimizmom, svaka od njih blizu trenutku kad bezrezervno ushićenje nepovratno nestaje a trijumfa mudrosti koji bi ga nadomestio još nema na vidiku. Slikarka Duška oličava sveprisutnu agresiju harmoničnog života: naoružana površnim znanjima o indijskoj filozofiji, astrologiji, zabavljena čakrama i natalnim kartama, ona zajedno sa svojom ostarelom mačkom Fani nepokolebljivo krstari kroz sve apsurdnije modele zdravog života koji nikako ne uspevaju da kompenziraju emotivnu prazninu. Tanja je udovica i apsolventkinja astrofizike koja se s tihom pokornošću i potisnutim nezadovoljstvom upušta u veze bez budućnosti. Intuitivna i pronicljiva Lida, centralna pripovedna svest, je tridesetdevetogodišnja razvedena profesorka biologije koja radi kao prodavačica u „Mangu”, i naslednica dedine kolekcije buba. Bubamare, strižibube i skarabeji poređani pod staklom pretvoreni su u mrtvo slovo porodične istorije otuđenja i nerazumevanja, a pejzaže iz njenog detinjstva zamenile su jarke boje u izlozima „Manga”: moda postaje groteskni surogat, druga ženska priroda i maskirana potraga za ljubavlju. Lidina sposobnost empatije i mističkog pronicanja u „suštinu” stvari uglavnom se završava na tome što „uska, prozračna sonda njene svesti” (Arsić 2008: 26) prepoznaje devojke koje

u čarobno carstvo odeće zalaze nakon odustajanja od ispita na Filološkom fakultetu, ili žene koje ubrzo po kupovini tašne-vrećice saznaju za muževljev infarkt. Četvrta junakinja romana je sijamska mačka neptunsko plavih očiju koja mjaukanjem i kricima iskazuje sve valere ženskih raspoloženja: neutaživu seksualnu glad, prezir i osionost, frustraciju i inat, ljutnju i bes napuštenosti. Sijamka Fani „ima oči plave kao planeta Neptun, koja sa ogromnog udaljenja takođe vidi svoju rođaku Zemlju u plavoj fermentaciji” (Arsić 2008: 46); ona je žensko erotsko biće bez demonske snage racionalizacije, zarobljena priroda i sapeta divlja misao koju je nemoguće utišati i zavarati.

U isti mah metafora otužne ljubavne slasti i „sveta mrtvih, šarenih krpica kojima život daju ženske ruke dok ih prevrću po policama i gondolama” (Arsić 2008: 54), reč „m/Mango” vešto najavljuje efektni slalom između transparentnog zova mačjih hormona i rašomonskog variranja ljubavnih avantura, filtriranih u sećanju tako da se potisnu tragovi muškog kukavičluka. Beograd iz romana *Mango* je bošovska tapiserija ljudi i njihovih ljubimaca: defiluju taksista na čijem se mobilnom telefonu vrte slike papagaja koji kljucka pivsku penu, devojke „sa šakom zvezda bačenim u lice” (Arsić 2008: 26), vitke kao „grana sa koje je oglodana kora” (Arsić 2008: 25), nevoljene ulične mačke i samovoljne kućne gospodarice prostora. Kao u astrologiji, Ljubica Arsić barata socijalnim i psihološkim tipovima: među njenim junakinjama su po jedna neudata žena, raspuštenica i udovica, i mačka koja simbolizuje nepatvoreni i racionalnošću nezamućen erotski nagon.

Zvezde su važan simbol u *Mangu*: simbol nastanka i nestanka, zbližavanja i otuđenja istovremeno, jer „na zvezdanom nebu postoji ogroman broj dvojnih zvezda uzajamno povezanih gravitacijom, zvezda koje se po svojim eliptičnim putnjama kreću oko zajedničkog težišta” (Arsić 2008: 31); smrt je „avetinjska zvezda koja sama stvara svoju energiju i šalje je u svemir” (Arsić 2008: 57). Zvezde utiču jedna na drugu, i bliskost ih može izobličiti: „Kada su zvezde izuzetno bliske, one se deformišu plimama koje izazivaju jedna na drugoj. Zbog toga je svaka izdužena u jajast oblik.” (Arsić 2008: 31). Isti jajast oblik ima i plod manga, višeznačna odrednica slatkoće i gorčine koje se mešaju u životima junakinja. Kartografija zvezda ima svoj analogon u ljudskom

životu, koji je u *Mangu* gotovo uniformno sveden na pobeđivanje samoće: „I ljudi žive u različitim sazveždima galaksije koja se zove Svet. Kada je mrak na Zemlji, Svet iščezava, a ljudi postaju usamljena, luda kuća.” (Arsić 2008: 31). Nebeska tela svojom suštinskom nepromenljivošću ukazuju na činjenicu da se čovek beznadežno udaljio od prirode, zamenivši je različitim robama i tehnologijama, jer „boje pejzaža, kako to obično biva u gradu, preselile su se u šareniš izloga, koji se silom rascvetava pored sivog asfalta” (Arsić 2008: 55), polja i šume su nedostupni „ne u prostoru već kao doživljaj” a priroda je daleko, „kao dobri muž koji sve razume i prašta dok crvena i zelena svetla na raskrsnicama, trubljenje sirena i škripa kočnica podižu adrenalin, kao telo ljubavnika u blizini”. (Arsić 2008: 55).

U predstavljanju Meseca mešaju se astrofizika i mistika ponajviše posle prvog Lidinog ljubavnog susreta sa oženjenim štamparom izbeglicom iz Knina, koji živi u Starčevu. Njihova romansa je kratka, određena stresnim okolnostima njegovog života i njene tihe razočaranosti zbog svih njihovih razlika, a to će nagovestiti upravo slika Meseca koja je istovremeno romantična i depatetizovana:

Metalni Mesečev gong na nekim mestima je izjeden kiselinom. Ludi transformista postaje svetliji, onda se izlaže u svim figurama preferansa, kontrira u svim bojama. Kroz tref i melanholični karo, kad njihov auto sa spuštenim sedištima počinje da kruži, kao u Kusturičinom filmu, oko Meseca prekrivenog svemirskom krljušti. Lete iznad presušenih Mora tišine i Mora Serenitatis. Niko ih ne vidi, nikog tamo nema. Krateri su pusti, mesečina je iz njih utekla u vazduh ispijen kobaltnim strujanjima, upijen nazad u veliko i udubljeno nebo bez oblaka. Tu biti sam zaista to i znači. Sami samcati na Mesečevim placevima jeftinim za gradnju. (Arsić 2008: 175)

Rituali i gozbe: Jelena Lengold

U pričama Jelene Lengold teme seksualnosti, emotivne bliskosti, usamljenosti i straha od smrti realizuju se kroz demistifikaciju čina pripovedanja i brisanjem granice između doživljenog i izmaštanog, u mizanscenu savremene tehnologije koliko i astrologije. Još od

pripovednog prvenca *Pokisli lavovi* (1994) Jelena Lengold je dosledno autorka intimističke, konfesionalne proze. I knjige koje su usledile – zbirka priča *Lift* (1999), roman *Baltimor* (2003), knjiga priča *Vašarski mađioničar* (2008) i najnovija *U tri kod Kandinskog* (2013) – smeštene su u imaginarnu zemlju večne sadašnjosti i snažne nostalgije, na nepristupačni teren ljubavi, nedoumice, strahova; to je predeo u kom se nastanjuju demoni smrti i uspomena – kao u pričama Rejmonda Karvera o pustoši posle razvoda i ravnodušnoj praznini koja ispuni svet nakon što dvoje ljudi prestanu da se vole; slično Murakamiju, čije knjige stižu sa planete na kojoj, kako napisa jedan kritičar, stanuju svi naši strahovi. Ljubav se neprestano podvrgava anatomiji setnog sećanja i zloslutnog predviđanja, a život je duga bolest bez radosti izlečenja. Vivisekcija brakova i rastanaka i turobno sećanje na detinjstvo pokreću dijalog lektire i intime; laboratorijski čiste knjiške situacije poput fatalnih susreta i vulkanske strasti ironično se repliciraju u životu junaka i junakinja, umrljane strahom i sumnjom. Lengoldova literarizuje i erotiku i zlostavljanje, i pubertetski bes i resantiman zrelog doba, dok se u zbirci *U tri kod Kandinskog* bolno približava temi starosti; u njenoj prozi se ljubav, usamljenost i smrt neraskidivo povezuju.

„Uzroci”, prva priča u prvoj proznoj knjizi Jelene Lengold, govori o tome kako nema sreće i blaženstva koji se podrazumevaju, već je sve uslovljeno poštovanjem vanvremenskih rituala koji su za emotivni spokoj junaka nužni, koliko god bili iracionalni. U ovom slučaju radi se o ritualu bračne sreće: bračni par priređuje bogatu večeru za sve svoje prijatelje, sledeći urbanizovani arhetipski imperativ. „Zaklaćemo metaforičku ovcu”, kaže suprug; ritual koji ispunjavaju pokrenut je željom da se sačuvaju od destruktivnog uticaja martovskih ida, „dana punog Meseca” koji su „svetkovina boga Jupitera”. Jupiter je muž Junone, inače boginje Meseca, napominje naratorka, a u dane ida, „Rimljani bi mu prinosili zaklanu ovcu na žrtvu” (Lengold 1994: 9): stoga će muž i žena pokušati da vrhovnog paganskog boga umilostive večerom u znaku Meseca: „Sve na trpezi strepelo je i bilo u službi velikog, okruglog, sjajnog i potpunog Meseca” (Lengold 1994: 9). Njihovu večeru dovodi u pitanje nestanak vode, ali oni uspevaju da svoje goste zavaraju vinom, da ih najedu i napoje. Priča je ispunjena teskobom i strepnjom, pomešanim osećanjima želje da se trenutna sreća i harmonija sačuvaju

zauvek, i straha da bi sve lepo moglo prebrzo nestati. Hrana i piće utažuju nesigurnost junaka ne tako što njih dvoje jedu i piju, nego tako što nesebično hrane druge, tako što se grčevito trude da umilostive misteriozni i nedokučivi Mesec. Kao što Šekspirov Timon Atinjanin gozbama za prijatelje obezbeđuje njihovu, ispostaviće se nestalnu, ljubav i divljenje, junaci priče „Uzroci” svoju večnu sreću žele da obezbede trenutnim usrećavanjem drugih.

Nakon odlaska gostiju, njima se čini da su u svojoj nameri uspeli:

Sada im se najednom učinilo da Mesec manje preteći osvetljava reku i maglu. Okrenuli su se i pošli natrag, ka gradu. Činilo se da iz pravca šume, sa severa, stiže grmljavina. Ptice su kričale sve glasnije i u gustim jatima izletale iz svog zaklona. Bežale su negde niz reku. Bio je to jedan od onih momenata kad svet, i ne znajući to, pulsira u ritmu nečijih koraka i kada se, poput zaveta, izgovaraju, očigledne, nepotrebne rečenice, koje potom u sebe zauvek zaključavaju smisao neizgovorenog. I tamo negde, zaključan, taj smisao naraste do srazmera samo njemu znanih. (Lengold 1994: 10)

Opsesivno-kompulzivno ponašanje, tvrdoglavi nespokoj i setne slutnje poništavaju srećan i miran kraj. U srcima bračnih drugova nikada neće biti vere u trajnost ljubavi i sreće, o čemu svedoče ne samo uznemirene ptice, nego i magla koja se nadnosi nad rekom. Mrak je onespokojavajući, ali ni svetlost ne donosi optimizam i ohrabrenje, što vidimo iz načina na koji se u prozi Jelene Lengold predstavlja Sunce: ono se „ustremi” na junakinju, često je hladno, jesenje, a kada sija u punom sjaju otkriva sve ono što junaci ne žele da se vidi, kao što ćemo videti na primeru priča iz autorkine naredne zbirke.

Uvodna priča u drugoj pripovednoj zbirci *Lift* (1999), „Treći pravac”, postavlja bolno i uzbudljivo pitanje o ženi kao predmetu žudnje, pokreće poetska preispitivanja složenih veza ljubavi, literature i stvarnosti. Tema je ljubav profesora i učenice, gorka i elegična hambertovska idila otvorenog kraja koja definiše ljubav kao fenomen u kome erotsko nikako ne uspeva da se uskladi sa jezičkim, jer i govor tela postaje fragmentaran i nepotpun. Ljubavna veza profesora i učenice sluti na skorbu propast zbog neuskладivosti iskustva zrelog doba koje

gleda prema smrti s jedne, i mladosti koju tek čekaju bolne spoznaje s druge strane; međutim, u prvom planu je zapravo ljubav kao model iskustva, i ljubav kao precizno kodifikovana intimnost dva bića koja se kodifikaciji neprestano opire. Lepa Maja nije samo ženstvena nimfeta nesvesna svoje privlačnosti, jer ona se osmehuje svom ljubavniku „hermafroditiskim, smrtonosnim osmehom anđela Tađa” (Lengold 1999: 5), junaka *Smrti u Veneciji*, i to svedoči o mističnoj prirodi ljubavi koja nadilazi heteronormativne modele i prakse. Pored toga što govori o „smrti kao jedinom istinskom takmacu ljubavi” (Lengold 1999: 19), priča „Treći pravac” može se čitati kao književna fusnota, kao parakomentar Nabokovljevoj i Manovoj tematskoj opsesnutosti nemuštim predmetima obožavanja i njihovom telesnošću koja je neizreciva u jeziku, isto onoliko koliko su obožavana bića nesposobna i nesklona da se izjasne o nizu sentimentalnih rekapitulacija i kontemplacija koje opsedaju umove njihovih obožavalaca. Maja zaključuje da Ašenbah liči na njenog ljubavnika profesora kako fizički, tako i po tome što „svaki užitak u njemu budi nemir i odvratnost” (Lengold 1999: 18), dok profesor misli da su „mudrost i pravo muško dostojanstvo” nepoznatljivi „ako taj put mudrosti vodi kroz čula” (Lengold 1999: 20).

Lengoldova svesno smešta ovu ljubavnu povest u istorijski nespecifikovan period, u grad bez imena i fizionomije, želeći da podcrta ponovljivost i svestremenu prisutnost nemoguće ljubavi. „Treći pravac” ima i rezak ironični prizvuk kad prikazuje kako se profesor trudi da Maju upozna sa književnim delima sa kojima se on sam identifikuje, kao da će na taj način nemoguću ljubav učiniti stvarnijom, a predmet ljubavi približiti sebi. Saznajni horizonti Maje i profesora su daleki i nespojivi, jer Maja ne može, niti želi, da pojmi metafizički beskraj mudrosti i bola.

Sunce je u „Trećem pravcu” neprijateljska sila, videćemo zbog čega:

Sunce koje sija na plažama nije ono isto koje sija na ulicama, a još manje ono koje ulazi u sobu. Bog je svim plažama sveta namenio jedno posebno okrutno, neuviđavno i drsko sunce. I tako se izgleda osvetio ljudima za sav taj hedonizam. Uživanje u vodi, leškarenje na toploti,

gnjuranje, sunčanje, sve se to plaća time. Okrutno sunce sa plaže je istovremeno i jedina prirodna pojava sa neskrivenim odlikama čistog razizma. A još tvrde da je priroda mudra i pravedna! (Lengold 1999: 16).

Sunce je i nekakav elitički aspekt netolerantne prirode, budući da priroda „namerno ohrabruje samo isto tako savršene ljude da joj se približe na njenim najlepšim mestima“, dok „one manje lepe“ „obeshrabri putem neuviđavnog sunca“ (Lengold 1999: 17).

Tiradu protiv sunca izgovara profesor kao odgovor na Majin predlog da odu na plažu, i tu se ne radi samo o strahu od razotkrivanja, telesnog ili duševnog, nego i o strahu od smrti: sunčeva svetlost pokazuje samo telo, samo ono što je prolazno i kratkoveko, osvetljava slabost i poraz. S druge strane, sunce je život, vitalnost i aktivizam, sve ono za šta melanholični ostareli profesor više nema snage, te od svih tih znamenja beži u sobu, u knjigu, u osamu.

U priči „Prozori“ naratorka je opsednuta snovima i smrću; kao dete izmišlja priče o opasnostima i porodičnim tragedijama, sanja snove u kojima je napuštena i bespomoćna, a te su priče nagoveštaj depresija u zreloom dobu. U noći nesanice, kad joj lupa srce – funkcionalna upotreba prozopopeje govori i o strahu i o infantilnosti: „Kao da kaže: 'Odustani od spavanja ili si mrtva pre jutra'“ (Lengold 1999: 23) – ona ugleda kalendar dobijen od fabrike lekova. Ironični obrt – „Čitav april gledamo injekcije. I nadamo se maju. Njemu je pripala mast protiv reume.“ (Lengold 1999:23) – neće uticati da ona zaboravi svoj strah od smrti, neuspešno racionalizovan. Junakinja se vraća u vreme kad, kao desetogodišnjakinja, drugarici priča izmišljenu priču o svojoj sestri bliznakinji koju je pregazio kamion, insistirajući na krvavim detaljima: majka je čula škripu kočnica „i videla kako se sestrina glava, odvojena od tela, kotrlja po pločniku, sva krvava i blatnjava“ (Lengold 1999: 25). Na drugaricinu primedbu kako su blizanci „jezivo bliski“ (sam izbor reči svedoči da pripovedačica podešava sećanje i narativ tako da u svemu bude morbidan, šokantan) kaže „to je kao da je jedan deo mene umro“ i „ja ću uvek biti sama na neki način“ (Lengold 1999: 26). Nije u pitanju samo detinja potraga za stimulansima, niti pokušaj da se isprede efektna

priča, nego opsednutost prolaznošću i smrtnošću: samoća je vezana za smrt a zajedništva, sve te emotivne i porodične veze, samo stvaraju iluziju da je smrt odagnata i makar privremeno neutralizovana. U trenucima bračne sreće junakinja samo razmišlja o tome kako će se ona i muž jednom rastati, ili kako će se neko od njih dvoje razboleti pa umreti. Njeno žaljenje zbog prolaznosti srećan i harmoničan brak samo je učinio konkretnijim: upravo bračna sreća fokusira žaljenje na prolaznost, budući da junakinja, kako kaže, zna da „sreća može postojati samo negde gde su pojave večne” (Lengold 1999: 29).

Izdvojen pasus u priči koji govori o astrologiji ostao je izolovan, neprotumačen, ali je istovremeno kulminacija strahova i fantazija pripovedačice:

- Sunce u osmoj kući – kaže moja poznanica. – Opsednut si smrću. To je. Au! – Uzvikuje zatim. – Mesec u Škorpiji! Užas!

Ona me gleda kao da su mi izrasli rogovi i kopita. Izvinjavam se zbog svog Meseca u Škorpiji i odlazim. Ne smem dalje ni da slušam. (Lengold 1999: 30)

Osma kuća u natalnom horoskopu i Škorpija kao osmi znak horoskopa simbolizuju završetke, odnos prema smrti i način umiranja, ali i regeneraciju, opsednutost pitanjima onostranog postojanja, nadrealnog i mističnog. Istovremeno, ova pozicija simbolizuje tajnovitost, koju junakinja potvrđuje tako što naglo odlazi: Mesec u Škorpiji učinio je da se oseća kao demon, a pominjanje rogova i kopita jeste znak različitosti koja je postala bolno vidljiva. Opsednutost smrću je veliki životni greh, svojstvo koje izaziva strah i nerazumevanje a ona, za razliku od Žene iz Bata, odbija da sebe pravda i objašnjava stelarnim mapama.

U prividno realističkom, savremenom i urbanom romanu *Baltimor* glavna tema je pisanje, odnosno trud bezimene junakinje da napiše roman, da spoji svet čežnje i mašte sa svojim realnim, jednoličnim životom. Bliskost sa čitaocem uspostavlja se kroz ispovest – junakinja bez imena otkriva i intimne i trivijalne detalje iz svog svakodnevnog života, govori o svojoj porodičnoj istoriji od uspomena iz

detinjstva do traumatičnih odnosa sa majkom i ambivalentne bliskosti sa mužem; ispovest je deo terapije, kao što je i terapija nužno sačinjena od ispovesti. Traume, strahovi, sagrađenja i tajne se iz kazivanja čitaocu pretaču u kazivanje psihoterapeuta, ali sa više elemenata simboličnog i teatralnog. U psihoterapijskim seansama junakinja je suočena sa drugom ženom, koja je i lekar i suparnica; terapeutkinja je i osoba koja isceljuje i osoba koja oličava svaku neprijateljsku figuru iz emotivne istorije glavne junakinje. Dok ispovest teče kao selektivno sećanje na privilegovane trenutke radosti i kriza, terapija se odvija kao niz susreta sa simbolima, parabolama, psihotestovima, crtežima – jednom rečju, psihoterapija je niz indukovanih reakcija i asocijacija, sažetak i imitacija života, upravo ono što će postati i književni tekst.

Psihoterapijske seanse gde se otkrivaju traume i tajne, strahovi i grehovi samo su realistička maska stvaralačke potrage koja se ne može ni imenovati ni prikazati. Tek u pretposlednjem poglavlju junakinja otkriva svojoj terapeutkinji da je „skoro završila roman”. Nastanak književnog dela tako je sve vreme skrivan od čitaoca ispovedanjem autentičnog života. Lažnom bliskošću i fingiranom ispovednošću od čitaoca se skriva postmoderno razobličen stvaralački proces – nastanak romana koji sve vreme čitamo. Tako se eksperiment autoreferencijalnosti sakriva u oblandi konfesionalizma.

Likovi iz njene mašte jasno su identifikovani, za razliku od onih iz njenog okruženja, pa se lična imena koriste samo zarad određivanja fiktivnog: nepoznati stanovnik Baltimora kog junakinja posmatra svakoga dana putem veb kamere dobija ime Edgar. Edgar iz Baltimora je, očito, fantastička inkarnacija Edgara Alana Poa, virtuelna ličnost u kojoj se sintetizuju intencije autorke i parodijski potencijali njenog poduhvata. Edgar iz Baltimora je konstruisani identitet koji pomaže da se premosti spisateljska blokada a, kao poovski spoj inspiracije i kontrolisane kreacije, on je mreža mogućnosti koju rasuta subjektivnost može da sugeriše.

Sedamnaesto poglavlje romana opisuje prizore na razmeđi sna, jave i sanjarenja, i u njemu je prisustvo stelarnih i lunarnih simbola najvidljivije. Poglavlje počinje realističkim pripovedanjem: „Noću smo

odlazili na jezero i kupali se po mraku, kada svi odu i ostave nam samo mirnu, mlaku vodu, muziku sa udaljenih splavova i zvezde." (Lengold 2003: 116). Plivanje se pretvara u uspostavljanje veze sa kosmosom: „Legla bih na leđa i plutala po vodi, zamišljajući da plutam po kosmosu. (...) Pustila bih da mi samo mali deo lica bude izvan vode, samo toliko da mogu da posmatram zvezde iznad sebe." (Lengold 2003: 116). Osećanja su pomešana: „Kosmos me je ljuljuškao. Zvezde su se primicale i ponovo udaljavale. Bila sam sama, užasnuta i srećna." (Lengold 2003: 116). U osećanju da je voda postala kosmos i da zvezde lepršaju oko nje kad zamahne rukama, junakinja zamišlja Edgara koji posmatra zvezde i kome se ona obraća sa neba: „Tu iznad tebe, plutam među zvezdama." (Lengold 2003: 117). Ona se pojavljuje kao duh, govoreći mu da je njeno prisustvo plod nauke „zvezda, feromona, brzine svetlosti" (Lengold 2003: 117). Kao sfinga, ona mu odgovara na tri pitanja: otkriva mu da je najveća strast strah, da je najsurovije od svega lepota a da je jedina umetnost bez skepse muzika. Ovo snoviđenje prekida dodir muža; „dotakao /je/ moju nogu u vodi i veza sa Edgarom se prekinula" (Lengold 2003: 118), sanjarenje je nestalo.

Razlike između fantastičnog i realnog, autentičnog i zamišljanog nisu jasne, a granice između carstva realnog i mogućeg nisu uočljive. Nije misteriozna samo granica realnog i zamišljenog, nego i granica između sveta i teksta. Okosnica *Baltimora* je pisanje, motiv pretvaranja doživljenog i maštanog u fikcionalni tekst. Roman koji nastaje u okviru ove ispovesti sve vreme je skriven kao krvotok, pulsira negde ispod kože pripovednog teksta koji otelovljuje proces nastajanja. Pisanje književnog dela skriva se od čitaoca uz pomoć ispovedanja života, lažne intimnosti koja skriva stvaralački proces i koja skriva roman čiji nastanak čitalac čita.

Usredsređujući se na patnje i strahove svojih junakinja, Jelena Lengold ih veštim narativnim manevrima vodi kroz opasnosti i kompromise, samooptuživanje i izgubljene iluzije. Obazrivo i nenametljivo a istovremeno potresno i erotski intrigantno, analizira slike iz života žene, istražuje tegobne teme starosti i smrti, iščeznuća lepote i gašenja emocija, pripoveda o tugama i ljubavima svojih junaka, o odlaganom samoubistvu, o neizlečivoj usamljenosti u okruženju bez

obeležja i na dobro čuvanoj granici sentimentalnosti i ironije varira ljubavne, erotske i pustolovne, realističko i oniričko. Grotesknost inercije i automatizma u ljudskoj egzistenciji jedna je od čestih tema koje se kontrastiraju preosetljivosti junakinja i naratorki, koje ne uspevaju da dostignu život bez kontemplacije, optimizam i aktivizam.

Literatura

Arsić 2008: *Mango*, Beograd: Laguna.

Čoser 1983: Dž. Čoser, *Kanterberijske priče*, Beograd: Srpska književna zadruga. Preveo Boris Hlebec.

Lengold 1994: J. Lengold, *Pokisli lavovi*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Lengold 1999: J. Lengold, *Lift*, Beograd: Stubovi kulture.

Mauss 1972: M. Mauss, *A General Theory of Magic*, London and New York: Routledge. Translated by Robert Brain.

Riess 1933: E. Riess, The Influence of Astrology on Life and Literature in Rome, *The Classical Weekly*, 10, 73-78.

Thomas 1971: K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*. New York: Scribner.

Webster 1959: J. Webster, *The Duchess of Malfi*, Frank Laurence Lucas (ed.), Raleigh NC: Hayes Barton Press.

VGP

KNJIŽEVNO PRIPOVEDANJE I ČITALAČKO ISKUSTVO U NOVOM

KULTURNOM KONTEKSTU:

U NAŠE VREME I STARAC I MORE ERNESTA HEMINGVEJA

Hemingvej i kanon

Funkcije i definicije književnog kanona modifikuju se sa pojavom svakog novog kritičkoteorijskog pristupa književnom tekstu: tradicionalistima poput američkog teoretičara Harolda Bluma dovoljno je da utvrde kako je koncept kanona nužnost bez koje „prestajemo da mislimo” (Bloom 1994: 41), dok sa druge strane i iz druge perspektive dopire argumentacija one struje teoretičara koja insistira na tome da kanon mora da bude inkluzivan i kulturološki reprezentativan, te da je njegov zadatak (a tako i smisao njegovog postojanja) da artikuliše široki spektar identiteta i kulturni diversitet.

Punih sto dvadeset godina od rođenja i gotovo devet i po decenija nakon prvih objavljenih književnih dela (ostvarenje *Tri priče i deset pesama* objavljeno je 1923. godine, da bi već naredne godine izašlo iz štampe prvo izdanje zbirke *U naše vreme*, čija će menjana i dopunjena izdanja uslediti 1925. i 1930. godine) Ernest Hemingvej predstavlja kompleksnu autorsku figuru čije je stvaralaštvo percipirano na više načina, sa prilično mnogo nerazumevanja ali i sa očevitim razilaženjima različitih generacija kritičara u stavovima o tome šta bi bili recepcijski prioriteti tumačenja. Isprva se činilo da će ovaj američki nobelovac ostati upamćen kao pisac štureg, telegrafskog iskaza, kao zastupnik minimalističkog proznog izraza oslonjenog na biografsku

obradu životnog iskustva. Bila je neophodna vremenska distanca i nekoliko interpretativnih zaokreta da bi Hemingvej zadobio status disciplinovanog stiliste čiji je umetnički prosede baštiniio ne samo efekte kratke priče kao moderne pripovedne forme koju poetički utemeljuje Edgar Alan Po, nego i uticaje imażističke poezije Ezre Paunda i teorijskih uvida T. S. Eliota. Usmerenost na evokaciju iskustva mnogo više nego na deskripciju, opredeljenje za jezgrovitu sintaksu, sažetost izraza i jednostavnost vokabulara koji su prividnim ukidanjem dramatičnosti zapleta intenzivirali čitalački doživljaj, sve to Ernesta Hemingveja svrstava u red kulturoloških fenomena čiji je uticaj dalekosežan. Da bi objasnili razloge zbog kojih neka književna dela opstaju a druga nestaju sa čitalačkih vidokrugā, Robert Skoulz i Nensi Komli koriste pojam „konverzacije u kulturi” („cultural conversation” (Comley and Scholes 1994: ix)): „Opstaju stoga što generacije čitalaca koje dolaze prepoznaju u tim tekstovima sopstvene preokupacije i osećaju potrebu da diskutuju o njima sa drugima, bilo u neobaveznom razgovoru ili u nekom formalnijem kontekstu” (Comley and Scholes 1994: ix). Ono što je čitaocima kod Hemingveja važno, blisko i prepoznatljivo može se odrediti na različite načine: to može biti tematika rata, odnos prema smrti, konsenzus etičkog kodeksa i herojskog podviga, ali to svakako jeste i tema muževnosti, viđenje maskuliniteta kao predstave o snazi, odgovornosti i trpljenju; od odličja s negativnim predznakom, savremeni čitalac uočio bi kod Hemingveja čitavu paletu varijacija u demonstriranju netolerantnosti prema razlikama, koja se ispoljava ne toliko kao otvorena netrpeljivost koliko kao simptomatičan izostanak kulturološki senzitivne percepcije.

Još pre četvrt veka, Komli i Skoulz konstatovali su da Hemingvej kakvog znamo iz školske lektire više ne postoji, da ga novi kritički konteksti menjaju i preobraćaju, da prizori bola i smrti u njegovoj prozi više nisu tumačeni samo kao svedočanstvo o neupitnom herojstvu, svesnom žrtvovanju, stoicizmu i neustrašivosti, već da su i indikativan simptom intenzivnog iskonskog straha, te da, kada ih tumačimo na dubinskom nivou, govore o skrivenim, ali sve širim naprslinama u oklopu heroja koji više nije pribran ni neustrašiv. Prošavši kroz paradigme tumačenja od one biografske, preko strukturalističke do poststrukturalističke i kulturno-materijalističke, Hemingvejevo delo

postaje označitelj izazova individualnog stvaranja i kolektivnog sećanja na smrt. U popularnoj kulturi, stvaranje i smrt su intrigantni koncepti koji se prepliću i koji uvek iznova aktualizuju opuse kakav je Hemingvejev.

Hemingvej je oblikovao svoj stvaralački kredito u kontekstu iznenađujuće raznorodnih poetičkih uticaja, tako što je mnoge postupke i ideje preuzimao iz širokog spektra umetničkog delovanja, od pisaca i slikara, od predstavnika sopstvene generacije ali i iz prozne tradicije, kako od američkih, tako i od francuskih i ruskih spisateljskih uzora poput Stendala, Turgenjeva i Tolstoja. Koliko se god prozno delo Ernesta Hemingveja nama danas činilo kao inovativna spisateljska intervencija, kao utiranje poetičkog usmerenja modernističke proze dvadesetog veka, toliko je ukorenjeno i u tradiciju literarnog transponovanja specifičnog američkog iskustva, poniklo iz umetničkih imperativa Marka Tvena, Stivena Krejna i prozne tradicije naturalizma, ali i iz filozofije transcendentalizma. Hemingvej je anticipirao prozu američkog minimalizma koja je dominirala sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, i radikalizovanje njegove poetike vidljivo je u pripovednim postupcima Rejmonda Karvera, kratkim pričama iz ranog perioda stvaralaštva En Biti, opusima Frederika Bartelmija, Ričarda Forda i Meri Robinson, kao i kod drugih američkih pripovedača koje odrednica minimalizma možda ne opisuje dovoljno pouzdano ali koji jesu bili uzor minimalistima, poput Džona Čivera, Džeroma Dejvida Selindžera ili Normana Mejlera. Za Hemingveja, pisanje je proces koji zahteva brižljivo utemeljivanje jedne strukture, već i stoga što je bio nesklon kitnjastom stilu, uveren da je proza arhitektura a ne unutrašnja dekoracija; odupire se artificijelnoj verbalizaciji zato što smatra da prava vernost književnosti može da se iskaže samo ako se brižljivo odabrani prizori predstavljaju koncizno i telegrafski, tako da značenje i smisao sugerišu, a ne da ih ekspliciraju. Hemingvejeva verbalna redukcija uspostavljena je na autorskoj odluci da se događaj, iskustvo i emocija moraju dočarati i evocirati umesto da se prepričavaju i opisuju. Prećutkivanje u tekstu ne ukazuje ni na kakvo osiromašenje, već demonstrira umeće da se dospe do suštine. Opređenjenje realističkog pisca za sažetost i intenzitet često može da bude načelna odluka koja se u stvaralačkoj praksi izneverava,

no uglavnom ga inicira egzistencijalna napetost proistekla iz pokušaja da se ne bude zatočenik sopstvene autobiografije ili pozajmljenih uzora.

Surovosti ratnog pohoda i grube sportske igre u Hemingvejevoj prozi samo su do krajnosti dovedena iskušenja čovekove egzistencije: borba na ratištu predstavlja zaoštren vid sazrevanja, prihvatanja životnih neminovnosti i osvedočenja o interakciji prirodnih i društvenih zakona, matrice čijim se prihvatanjem postaje formirana i odgovorna ličnost. Hemingvej se bavi odnosom između junaka i indiferentnog univerzuma u kom su izvesni jedino nasilje, bol, stradanje i smrt, univerzuma u kom nema pravedno raspodeljenih kazni ni zasluga i u kom je junak prinuđen da kao svoje najjače (a neretko i jedino preostalo) oružje upotrebi instinkt. Upravo odnos junaka i univerzuma povezuje dela *U naše vreme* i *Starac i more*, a taj odnos obuhvata i mukotrpni proces uspostavljanja pravila borbe i trpljenja, otpora i mirenja; to je više nego jasno vidljivo u radikalizaciji tehnike jukstapozicije, kakva je upotrebljena u pričama s početka spisateljske karijere, i u impresivnom kontinuitetu naracije, koji Hemingvej ostvaruje u poznom periodu stvaranja.

Čitalačko iskustvo i spisateljska iskušenja

Ostavimo li po strani sporno, ne samo laičko, predubedenje da je kratka priča neka vrsta stvaralačkog oduška, da je njen nastanak blagotvorna posledica dužeg i ozbiljnijeg pripremanja za rad na romanu, na Hemingvejevom primeru uviđamo da je pisanje kratke priče i zanatski i umetnički zahtevan zadatak. Predstaviti na suženom prostoru setu, depresiju, uznemirenost i nostalgiju nimalo nije jednostavno, kao što nije jednostavno ni dosledno realizovati formalni eksperiment čiji je cilj da se stvori alternativa kanonizovanim temama i postupcima.

Predmet Hemingvejevog dela su inkongruencije, verbalne, stilske i tematske koliko i one etičke i ideološke: zaokuplja ga ispitivanje nesklada između onog razumskog dela našeg bića što nedvosmisleno osuđuje zlo, i animalnog aspekta čovekove prirode koji je spreman da se povinuje zlu kao vrhovnom principu amoralnog univerzuma. Deo Hemingvejeve stvaralačke misije posvećen je nastojanju da uskladi

zakone delovanja realnosti i mašte, te tako i sopstvenu biografiju kreira kao taktički osmišljen nastavak umetničke poetike, uspostavljajući stvaralački princip koji poreklo izmišljenog traži u stvarnosti tako što ukazuje na derivativnu prirodu spisateljske invencije. Hemingvejevu prozu karakteriše egzistencijalna napetost koja nije tek posledica ambicije da se fikcionalizuje autentično iskustvo, nego je, upravo suprotno, proistekla iz autorovog pokušaja da pobedi određenja iz autobiografije, tim više što su ga za proživljena ratna iskustva vezivala intenzivna sećanja na stradanje, bol i strah, prizori mrtvih i ranjenih tela. Tematizovanje straha, usamljenosti i melanholije u svetu koji je pust i tuđ, komforna skučenost u minimalističkom izrazu (istovremeno paradoksalna i logična), baratanje bezvoljnošću, rezignacijom i selektivnim slepilom junaka koji su uvek nedorečeni postala su važna određenja Hemingvejevog stila: važnija od verbalizacije je sugestibilnost, a važnija od eksplikacije je evokacija. Eliptičnost rečenice združena je sa direktnošću pogleda, sa potpuno nesofisticiranim nastojanjem da se čitalac suoči sa realitetom, i da iza pustoši predela i turobnih usamljenika prepozna neulepšan prizor čovekove sudbine.

Posve neočekivano, autobiografski motivi mogu da se povežu sa širom tematikom iz socijalnog spektra, što možemo da vidimo u Hemingvejevoj retko analiziranoj kratkoj priči iz zbirke *U naše vreme*. Priča teško prevodivog naslova „Nekakav kraj” (The End of Something), vremenom je postala svojevrsna okosnica ekokritičkog pristupa književnom tekstu, pa čak i ekofeminističkog. Ekokritika ispituje odraz životne sredine u književnom delu, posmatrajući fenomen zagađenja okoline sa kulturološkog, tehnološkog, egzistencijalnog i etičkog stanovišta. U kontekstu savremenih kritičkih čitanja, ekokritički pristup sučeljenim uticajima prirode i kulture shvata se i kao pokušaj da se ta dihotomija prevaziđe. Ekokritika govori i o neravnomernom ekonomskom razvoju čija su posledica siromaštvo i neravnopravnost, ali i o biosferi, s namerom da pokaže kako se sve odnos prema zemlji, vodi i vazduhu tematizuje u književnosti, te tako, čak i kad se ne bavi političkim značenjem fenomena kao što su demografske eksplozije i genetski inženjering, u prvi plan ističe kontroverzan uticaj čoveka na okruženje. Tako se iz ekokritičke perspektive, pored rane proze Ernesta Hemingveja, mogu čitati ostvarenja velikih anglofonih pisaca

devetnaestog i dvadesetog veka: Volta Vitmena, D. H. Lorensa, Dikensa, Melvila, Hotorna, Toni Morison i Vilijama Foknera. Svi su ovi stvaraoci slikali poguban uticaj industrijalizacije na prirodu, socijalne i psihološke promene koje nastupaju sa dolaskom modernizacije i novih tehnologija, fokusirajući se na otuđenje čoveka od prirode u duhovnom i metafizičkom značenju tog pojma.

U priči „Nekakav kraj” prikaz ekonomskog propadanja gradića Hortons Bej (do kog je dovela eksploatacija šuma zarad proizvodnje drvne građe) poslužio je kao uvod u temu raskida emotivne veze Nika Adamsa i njegove verne prijateljice i partnerke Mardžori. Grad je osiromašio pa opusteo onda kad su prirodni resursi iscrpljeni, ali se u priči uništavanje prirode predočava kao nužnost i kao očekivana posledica ljudskog delovanja. Tradicionalistima među tumačima poput Šeldona Grebstina, kojima se čini da se i eksploatacija prirode i zasićenje emotivnom vezom odvijaju neumitnim prirodnim tokom, suprotstavljaju se ekofeminističke interpretacije koje se oslanjaju na kulturnu geografiju, i koje Hemingvejevu kratku priču smatraju elegijom, tužbalicom koja žali kako za prirodnom lepotom jednog predela, tako i za iščezlom ljubavi.

Hemingvejeva sklonost poetici sažimanja može se objasniti stvaralačkim postavkama dvoje pisaca koji mu, na prvi pogled, nisu bili preterano slični: jedna bi bila Fleneri O'Konor, koja smatra da se u dobroj priči mora naći sve što je „bitno za glavni tok iskustva” (O'Connor 1984: 93), a da pisac mora da efekte ostvaruje pokazivanjem umesto kazivanjem, i to tako što će „pokazivati ono što je konkretno” (O'Connor 1984: 98). Prikazivanje se može ostvariti jedino efikasnom selekcijom detalja i upotrebom sugestivnog jezika, a oboje vodi sažimanju u kom nema gubitka značenja. Henri Džejms je upozorio da su rizici sažimanja ogromni, „jer ništa nije manje razumljivo od lošeg skraćivanja koje, ako ne uspe da prenese sve što je nameravalo da prenese, znači manje nego ništa” (James 1956: 190). Svi se pisci ipak slažu da sažimanje nije delotvorno ako je pred nama jezik koji je apstraktan, odviše formalan ili lišen strasti, pa O'Konor kaže da je „prvo i najočevidnije odličje književne proze to što stvarnost predstavlja pomoću onog što se može

videti, čuti, osetiti čulom mirisa ili ukusa, dodirnuti" (O'Connor 1984: 91).

Dok je zbirka kratke proze *U naše vreme* ocenjena kao inventivan stvaralački poduhvat već po objavljivanju, kritička recepcija poslednjeg Hemingvejevog dela *Starac i more* nije konzistentna u proceni umetničkih, poetičkih i spoznajnih dometa u kratkom romanu koji je do danas popularan i čitan. Najfrekventnija tumačenja romana *Starac i more* teže da obuhvate smisaoni i spoznajni potencijal ovog dela, pa su uglavnom imala za cilj da se kroz reference na konkretnu graničnu situaciju u kojoj se obreo glavni junak obrate apstraktnoj ravni značenja. Otud su tumačenja romana objavljenog 1952. godine u velikoj meri hrišćanski intonirana, njihova istraživanja i zaključci mahom govore o čovekovoj istrajnoj a neravnopravnoj bici protiv sila prirode i sila prinude koje su uvek za korak ispred njega, o metaforičkoj opasnosti, figurativnom izazovu.

Među Hemingvejevim kritičarima vlada mišljenje da starac Santjago nosi „težak teret simbolike Hrista" (Wilson 1977: 369); skorena krv na Santjagovom licu, njegove ruke prepune žuljeva i rana, njegovi izbrazdani dlanovi, kao i masivni jarbol koji nosi na leđima samo su neke od referenci na Hristovo raspinjanje na krst. Hemingvejev protagonista deli Hristovu agoniju koliko i njegov trijumf, iako su identifikacija sa Božjim Sinom i tumačenje simbolike u tom svetlu podložne daljem neslaganju tumača. „Umesto heroja s kodeksom", piše Dž. R. Vilson, „koji je nihilistički univerzum prihvatao manje-više pasivno, i čiji je jedini napor bio pokušaj pomirenja s tom mračnom perspektivom putem ličnog prilagođavanja, ovde srećemo inkarnaciju heroja koji doseže smisao, ne samo lični nego i univerzalni" (Wilson 1977: 373). Kritičari poput Stivena Skota uvereni su u održivost tumačenja koje Santjagovu misiju povezuje sa pisanjem, te da su ajkule koje oglođu Santjagovu lovinu simbol kritičara rešenih da rastrgnu književni tekst. Skot takođe ukazuje na poreklo imena Santjago (Sveti Jakov, jedan od dvanaestorice apostola), inače ime sveca-zaštitnika Španije, kao na dodatni dokaz da je Santjago arhetipski junak, apostol i ribar (Skot 2007: 76). Majkl Kalver i Dženis Birn ukazuju na utemeljenje zapleta u sferi autobiografskog tako što dovode u vezu *Starca i more* sa

Hemingvejevim pomorskim iskustvom i plovidbom brodom „Pilar”. Ketlin Morgan identifikuje tragove uticaja usmene književnosti i homerskog epa, dok Stiven Skot Hemingvejevo delo povezuje i sa Šeherezadinom petom pričom o Sinbadu iz *Hiljadu i jedne noći*.

Jedna od tajni dugotrajne popularnosti dela *Starac i more* svakako se krije u privlačnosti mora kao sveprisutnog književnog motiva koji je i više od toga, kao i svaki motiv koji otelovljuje egzistencijalni životni izazov. More utelovljuje pitanje fizičkog opstanka i etičke odluke, iskušenje kakvo se stavlja pred telo i duh istovremeno, ali ništa manje i prisustvo božanskog, odnosno nemerljivih i nepoznatljivih sila koje svojom proizvoljnošću i nepredvidljivošću delovanja umanjuju ulogu pojedinca u svetu. Uznemirujući i izazovni beskraj morske površine predstavlja možda i najvažniji motivski, tematski i značenjski pokretač svih kritičkih čitanja koja će pokušati, s manje ili više uverljivosti, da kontekstualizuju Hemingvejevo poslednje delo u jednako uzbudljivom i jednako izazovnom beskraju interpretacija.

„Mačka na kiši”: istorijski i kulturni konteksti

Prisustvo mora kao simbola i okruženja vidljivo je i u ranoj Hemingvejevoj prozi. Priča „Mačka na kiši”, objavljena 1925. u zbirci *U naše vreme*, posvedočiće kako kontekstualizacija čitalačkog iskustva upravo na primeru izolovanih delova Hemingvejevog opusa može da rezultira novim uvidima. Lične procene, tumačenja i značenja ukazaće da recepcija dela, ma koliko bila kanalisana biranim kritičkim ili biografskim izvorima u kojima neretko tragamo za razjasnicama, u velikoj meri počiva na kulturološki oblikovanoj percepciji čitaoca.

U priči „Mačka na kiši” dosadan, tmuran i depresivan dan na italijanskoj obali suptilno je kontrastiran sa reminiscencijama na Veliki rat, pre svega slikama prostora. Blizu hotela u kom jedan od junaka, Amerikanac Džordž, leži i čita dok njegova supruga ispituje svoj odraz u ogledalu i izgovara čežnjiv monolog o svojim željama nalazi se gradski park u čijem je središtu spomenik poginulima u ratu. Nije nevažno pomenuti da je Hemingvej ovu priču pisao u februaru 1923, kada je sa

suprugom Hedli boravio u gradu Rapalu, u hotelu „Rivijera Splendid”. Hemingvejevi biografi utvrđuju da hotel, koji i danas radi pod imenom „Rivijera”, čuva uspomenu na Hemingveja, precizno navodeći čak i broj sobe u kojoj je pisac boravio dok je pisao „Mačku na kiši” (Neele 2000: 102).

(Auto)biografski kontekst može u čitalačkom iskustvu funkcionisati na različite načine, zavisno od vremenske i geografske distance između čitalaca i dela, vremena u kom teče recepcija dela i vremena u kom delo nastaje. Interpretacija životnih detalja može obuhvatiti elemente ekonomije koliko i kulturoloških razlika ili emotivnih odnosa. Primera radi, u vreme kad je bračni par Hemingvej doputovao u Rapalo, pisac je bio bez stalnog izvora prihoda a njegova supruga Hedli ostala je u drugom stanju uprkos upozorenjima lekara da je trudnoća rizična po njeno zdravlje. Čitalac može da nagađa kako je usled zdravstvenih i finansijskih neizvesnosti neka vrsta letargije i krize nastupila u piščevom braku, pa se odrazila ne samo na oblikovanje likova i način njihove komunikacije, nego je potkrepljuju i izvanknjiževni argumenti koji ne moraju imati direktne veze sa tematikom priče. Hemingvej u pismu Gertrudi Stajn more kraj Rapala opisuje kao „slabo i tamno” (weak and dull; Baker 1981: 79), iz čega se moglo zaključiti kako je priroda sumorna, ambijent jednoličan te da, shodno tome, ni akterima ovakvog zimskog letovanja nije moglo biti naročito ugodno. Slika „slabog” mora izuzetno je neobična: kao da ukazuje na projekciju piščeve emotivne rezignacije na sile izvan ljudskog dosega i poimanja. Kritička tumačenja priče „Mačka na kiši” nisu, međutim, davala prostora metafizici ni misticizmu, čak obratno. Slike jednoobraznog, kišom nakvašenog pejzaža, parka, okolnih zgrada, obližnjih kafea sa stolovima sa kojih se cedi voda naveli su većinu kritičara da se usredsrede na traganje za simbolima plodnosti i ženske seksualnosti, no turobno prisustvo ratnog spomenika u parku opominje da je značenje ambijenta mnogo više u dosluhu sa prizorima i raspoloženjima koja nalazimo u Eliotovoj *Pustoj zemlji* nego sa bilo kojim drugim referentnim književnim tekstom. Telegrafska sažetost i reporterska objektivnost nedramatizovanog sveznajućeg pripovedača možda neće u prvi mah čitaocu dovoljno jasno nagovestiti koliko je za

razumevanje priče važno da se logički i smisleno povežu detalji predloženi u eksterijeru.

Koliko su elementi prostornog organizovanja priče važni ukazuje i prisustvo spomenika, koji figurira u Hemingvejevoj priči; kako pominju tumači „Mačke na kiši” (Neele 2000), izradio ga je Đačinto Pašuto u čast italijanskih vojnika palih u Prvom svetskom ratu, a svečano je otkriven 30. jula 1922, pola godine pre piščevog boravka u Rapalu. Ovaj komemorativni objekat trebalo je da predstavlja dramatičan simbol nedovršenih života i neispunjenih očekivanja: sve one neostvarene želje i sanjarenja o skladnom porodičnom gnezdu koje izgovara mlada Amerikanka kontrastirane su sa surovo okončanim životima vojnika u čiju čast je postavljen spomenik. „Mačka na kiši”, međutim, sučeljava, uz pomoć spomenika kao moćnog simbola, i odnose koje gradimo prema životu i umetnosti. U uvodnom delu priče saznajemo da, kad je vreme lepo, slikari sede u parku ispred svojih štafelaja i slikaju panoramu ispred sebe, dok stanovnici okolnih mesta dolaze da odaju počast palim žrtvama. Kontrast između onih koji reprodukuju lepotu prirode s jedne i čuvara sećanja na ratna stradanja s druge strane uokviruje priču o želji za promenom jedne mlade žene koju nedramatizovani pripovedač predstavlja samo kao Amerikanku, „američku suprugu” ili pak kao „američku devojk”. Mlada žena ne sagledava istorijsku perspektivu, već samo ličnu i intimnu, sve dok njenu pažnju ne privuče mačka koja se pod jednim od stolova obližnjeg kafea skriva od kiše. U senci spomenika, žena, u samostvorenom kontinuumu večite sadašnjosti, vidi pokislu životinju te reši da, ako ne može da udovolji sebi, bar nju dovede na udobno mesto: spasavanje će biti neuspešno jer će mačka otići neznano kud pre nego što mlada žena uspe da stigne do nje, čime se akcentuje ironični antiklimaks priče, koji ukazuje da ispunjenje želja uvek izmiče, i da pojedinac nije kadar da upravlja ni onim okolnostima u svom okruženju za koje bi se moglo misliti da se daju kontrolisati lako i bez napora. Svestan da nema prave promene u domenu našeg uticaja, ni promene istorije ni promene sopstvenog života, Džordž je jedan od onih junaka koji delaju samim svojim nedelanjem: on samo čita, krijući se iza knjige i od slike istorije i od imperativa ličnog života, od posleratne letargije, od ekonomske neizvesnosti. Iako je Hemingvej američku umetničku dijasporu

kritikovao, pretvarajući je i u predmet satire, ne bi je mogao uverljivo predstaviti da nije sopstvenu autobiografiju upotrebio kao figuru čitanja i tumačenja jedne epohe, suočavajući različite percepcije sadašnjosti i budućnosti delom i kao razlike u rodnim identitetima, što tumačenja priče samo još više usložnjava.

U kontekstu čitalačkih predznanja i očekivanja, biografski, istorijski i kulturološki detalji mogu ostvariti epifanijski efekat, koliko i biti svesno zanemareni, ostavljeni po strani. Estetski vakuum u koji čitalac ponekad i potpuno nesvesno pokušava da smesti Hemingvejevo delo posledica je, u velikoj meri, dugog perioda biografskih tumačenja njegove proze. Ipak, prostorno i vremensko pozicioniranje pišćeve inspiracije i motivacije otvara nove puteve čitanja, koji mogu delovati neizvesno i rizično, ali uvek iznova obećavaju sagledavanje dobro poznatih prizora u potpuno drugačijem svetlu.

Medijska kontekstualizacija Hemingvejevog dela

Da je Hemingvejevo delo poslužilo kao pokretač i medijskim čitanjima, posvedočiće i dva primera ekranizacije njegove proze koji ne govore samo o tome da autorska persona (makar i nevoljno) pristaje da inicira i one izazove koji nisu striktno čitalački ni hermeneutički. Ovde se nećemo baviti ekranizacijama Hemingvejevih romana i pripovesti, zbog toga što duže pripovedne forme imaju mnogo veće adaptativne potencijale nego kratke priče samim tim što nude više materijala za dramatizaciju. Za pričama se poseže ređe, delom i stoga što su kratke priče žanrovski predodređene na strukturnu i tematsku svedenost koje ne daju mogućnosti dalje redukcije u preradi za scenu ili filmsku traku.

Scenaristi i reditelji koji su se poslužili Hemingvejevom kratkom prozom tragali su za zalihama nerečenog u vizuelnim potencijalima oskudnih, reporterskih opisa predela i kamernih prostora. Favorizovanje dimenzije prostora, bilo enterijera bilo eksterijera, u vizuelnim medijskim čitanjima Hemingveja nadograđuje strukturu priče naoko suvišnim i nemotivisanim detaljima, ali i detaljima koji se pokazuju kao funkcionalni.

Reditelj Pavle Vučković, koji je na Filmskom festivalu u Kanu 2007. godine osvojio treću nagradu takmičarske smotre Sinefondasion za studentski film „Minus“ (2006), prepoznao je dramski kvalitet Hemingvejeve priče „Bregovi kao beli slonovi“. Adaptacija literarnog predloška u ovom slučaju podrazumevala je temeljne intervencije u prostoru, ne samo prilagođavanje kulturnoj paradigmi Srbije, nego i promenu registra i atmosfere. U Vučkovićevom scenariju radnja se ne dešava u Španiji, niti po vreloj danu, nego u planini okovanoj snegom (film je sniman na Tari), a junaci svedene, telegrafske replike preuzete iz Hemingvejeve priče izgovaraju dok se voze automobilom kroz snežni predeo. Atmosferu karakteriše tajanstvo, iščekivanje, napetost i pretnja, mnogo više nego u Hemingvejevoj priči, gde pripovedač kao okom kamere posmatra svoje nervozne i mrzovoljne protagoniste dok čekaju voz za Madrid. Vučkovićevi junaci voze se automobilom kroz predeo koji je tih i beo, čime se postiže jasnija sugestija na naslov priče „Bregovi kao beli slonovi“, a potom borave u snegom okovanoj planinskoj kućici do koje ne dopire signal mobilne telefonije. Najpre ih zaustavlja životinja koja im pretrči put (kratko zamračenje u kadru), da bi se osećanje pretnje i tajanstva nastavilo kroz neartikulisane zvuke koji dopiru iz šume, na koje intenzivno reaguje devojka, nakon što otkrije u kućici fioku sa dečjim plišanim igračkama. U lutanju kroz šumu, za koje nismo sigurni da li je san ili java, devojka se suočava sa vučicom koja od pogleda ljudi želi da sačuva svoje mlade i na kraju filma, kad se nakon njenog povratka u kućicu uspostavlja prividni red, odluka o ishodu njene trudnoće ostaje neizgovorena.

Reditelj je odlučio da odnos dvoje mladih ljudi postavi kao neverbalizovani sukob rodni imperativa: vulgarnog materijalizma s muške, i prihvatanja odgovornosti sa ženske strane. Temelj konflikta je abortus, reč koja se u Hemingvejevoj priči prećutkuje, kod Vučkovića se takođe ne pominje, ali se iz dijaloga na početku filma jasno uviđa da predstojeća operacija ne može biti ništa drugo do kiretaža. Vučković je svoj doživljaj Hemingvejeve priče objasnio na sledeći način: „Najdirektnije, minus označava temperaturu, vremenske uslove u kojima se odvija radnja filma u šumi na snegu. Drugo, minus predstavlja i hladne odnose među likovima, njega prema njoj. Treće, ovaj minus je i matematički, označava umanjenje, gubitak deteta.“ (Lakić, 2007)

Svodeći Hemingvejevu nerečenost u šesnaest minuta filmskog pripovedanja i premeštajući simboliku dublje u pejzaž, u nepristupačan brdoviti i snegom prekriveni predeo i u dimenziju oniričkog, Vučković je mudro izbegao neuspeh američke spisateljice Džoa Didion koja je u filmskom scenariju sačinjenom po istom predlošku atmosferi leta i Španije dodala mnoštvo detalja iz piščeve biografije, pretvarajući Džig i Amerikanca u transparentne biografske projekcije Ernesta Hemingveja i njegove prve supruge Hedli Ričardson. Kratki film na osnovu ovog scenarističkog predloška u okviru omnibus projekta „Muškarci i žene: priče o zavodenju” režirao je Toni Ričardson 1990-te, a Hemingvejeve arhetipske junake na peronu stanice u Španiji igrali su Džejms Vuds i Melani Grifit.

U scenariju Džoa Didion (sačinjenom u koautorstvu sa Džonom Gregorijem Danom) insistira se na rekonstrukciji ambijenta i mizanscena, naznačeno je vreme i mesto radnje (Španija 1925.), ali su Hemingvejevi protagonisti lišeni elementarne jednostavnosti i enigmatičnosti koju imaju u priči. Njihova imena su Robert i Hedli, a muškarac se devojci sve vreme obraća nadimkom Heš. U uvodnim kadrovima devojka juri u toalet zbog mučnine a muškarac hita da pošalje telegram izdavaču koji mu duguje novac. Dijalozi preuzeti iz priče dopunjeni su referencama iz piščevog života, a metafora belih slonova i apsinta dopunjene su značenjima koja su publici razumljivija, kao što je pominjanje Pariza i seksa, ali su ubačeni i snovi o lepoj kući iz priče „Mačka na kiši”, kao što se pominje i grad Rapalo. Junaci su svedene biografske projekcije, jednodimenzionalni i eksplicitni u iskazivanju želja i namera: muškarac se decidirano određuje kao neko ko ne želi dom i porodicu, ali je spreman da poštuje devojčinu želju da rodi dete; predocen je kao bezosećajni umetnik čija umetnost parazitira na realnom iskustvu, i junakinja mu kaže kako će i upravo proživljeno iskustvo čekanja voza i razgovora o abortusu on pretočiti u priču koju će ona jednom negde, s nekim drugim, čitati.

Vernost Hemingvejevom predlošku očituje se kako u vizuelnim detaljima eksterijera, u slici slici železničke stanice i bregovitom predelu, tako i u fokusiranju na lice junakinje, i u pogledu unezverene i tužne Melani Grifit sagledavamo svu neizrečenu dramatiku konflikta.

Nažalost, kameri i fotografiji nisu domašile replike: scenario je sistematski razgradio sve upečatljive odlike Hemingvejevog stila, minimalizam je pretočen u detaljnu eksplikaciju, demistifikovan u niz označitelja koji su zaplet pretvorili u konvencionalni dramski sukob sa viškom dijaloga i odsustvom akcije i vremenske progresije. Lik muškarca koji partnerku nagovara na abortus predstavljen je kao gorka i nevešta parodija Hemingvejeve autorske persone, oličenje narcisoidnosti i nesigurnosti u isti mah, ali je u Robertu predstavljen i strah od konačnosti, od velikih odluka i velikih promena.

Obe medijske adaptacije pokazuju kako koje sve zamke vrebaju skrivene u predlošku, tako i gde će se isprečiti opasne granice koje je veoma rizično prekoračiti. U oba slučaja, konverzacija sa Hemingvejevim delom u koju stupaju reditelji i scenaristi ukazuje na preokupacije kulture koja komunicira sa delom iz književne tradicije tako što pokušava da demontira univerzalnost poruke zarad partikularnog interesa jednog medijskog ili kulturnog trenutka. Medijska čitanja, od pozorišnih i radiofonskih verzija do filmskih i digitalnih, ukazuju na to da je korpus kanonskih dela pred mogućnošću da postane galaksija decentralizovanih i nehijerarhizovanih tekstova, gde dramatizaciji nije cilj da istražuje početnu spisateljsku intenciju, nego da otvori prostor za medijske prerade koje će poslužiti jednom kulturološkom trenutku.

Recepcijski prioriteti tumačenja Hemingvejeve proze ukazuju na sve blagodeti i rizike njegovog stila i postupka: fokusiranost na evociranje iskustva mnogo više nego na deskripciju, opredeljenje za jezgrovitost izraza i elementarnu jednostavnost vokabulara, praćeno prividnim manjkom dramatičnosti u zapletu, s jedne strane su intenzivirali čitalački doživljaj, a sa druge medijska čitanja doveli u rizičan disbalans. Sve nevolje i prepreke u interpretacijama ipak samo pojačavaju čitalačku zaokupljenost Hemingvejevim delom, pa možemo sa sigurnošću reći da ovaj pisac i dalje pripada onom malom broju kulturoloških fenomena čiji je uticaj uistinu dalekosežan.

Literatura

- Baker, C. (ed.) (1981). *Ernest Hemingway: Selected letters, 1917-1961*. New York: Scribner's, 1981.
- Bennett, W. (1988). The poor kitty, and the padrone and the tortoise-shell cat in 'Cat in the rain'. *Hemingway Review*, VIII (1), 26–37.
- Bloom, H. (1994). *The Western canon: The books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace.
- Bloom, H. (2008). *Ernest Hemingway's The old man and the sea*. New York: Infobase Publishing.
- Comley, N. & R. Scholes. (1994). *Hemingway's genders: Rereading the Hemingway text*. New Haven and London: Yale University Press.
- James, H. (1956). The story-teller at large: Mr. Henry Harland, In: *The American essays of Henry James*, Leon Edel (Ed.). New York: Vintage, 186–193.
- Lakić, D. (2007). Horror i melodrama. *Politika*, 12. V 2007.
- Neel, Coleman H. (2000). The war monument in 'Cat in the rain': Then and now. *Hemingway Review*, XIX (2), 102.
- O'Connor, F. (1984). *Mystery and manners*, In: Sally and Robert Fitzgerald (Eds.). New York: Farrar Straus.
- Scott, S. (2007). Santiago, Scheherazade and somebody: storytelling from Hemingway to Barth. *Mattoid LV*,: 74–88.
- Wilson, G. R. (1977). Incarnation and redemption in *The old man and the sea*, *Studies in Short Fiction*, XIV/4, 369–373.

VGP

RODNE PREDSTAVE I NARATIVNE PERSPEKTIVE:
KRIZA ODRASTANJA KAO TEMATSKI I METODOLOŠKI IZAZOV U
NASTAVI KNJIŽEVNOSTI ZA DECU I OMLADINU

Svi jasno uviđamo važnost razmatranja tema vezanih za rodne, narativne i identitetske aspekte književnosti za decu i omladinu, s obzirom na dinamiku socio-kulturnih okolnosti u kojima generacije odrastaju; takođe, svesni smo uticaja koji celishodno odabrana književna dela mogu imati na mlade.

Nijansiranje kategorija uzrasta koje postoji u dečijoj književnosti, na dečiju, ranog uzrasta, i onu za mlade (*young adult fiction*), možda ima svoju svrhu, i ne samo komercijalnu, mada ne postoji stvarnost u kojoj deca nikad ne čitaju ono što nije namenjeno primarno njima, niti ima dečije književnosti koju ne čitaju odrasli. Svi smo istovremeno sve, i jedno i drugo, i odrasli i deca, a razlika će postojati samo u iskustvu i pristupu koji će dovesti do različitih čitanja jednog dela: tu nema ničeg spornog. Ono što treba imati na umu, i to uglavnom jeste slučaj, jesu okolnosti odrastanja svake pojedinačne generacije, specifičnosti koje nam ne dozvoljavaju univerzalizovanje, višedecenijsko nemenjanje spiskova lektire; niko ne bi smeo da dozvoli taj luksuz da izgubi čitaoc u školskoj deci. Nesporno je da književna dela koje se obrađuju unutar školske lektire imaju mnogo zahtevniju misiju od pukog udovoljavanja interesovanjima usko vezanim za konkretno doba nečijeg odrastanja. Kroz književnost se uči istorija, i ne samo književna; kroz književnost stičemo sliku o svetu i razlikama u iskazivanju i predstavljanju tog sveta, savladavaju se i estetska i etička problematika, ili barem načini kojima im se pristupa. Sve je ovo i nesporno i neophodno.

S druge strane, dinamika društvenog života ima svoje specifičnosti i izazove, a na prelazu iz 20. u 21. vek to su, zahvaljujući napretku digitalnih tehnologija, dostupnost sadržaja koji nisu uvek primereni mlađim uzrastima, a kojima je pristup teško kontrolisati. Bez namere da ponavljamo poznate stvari i probleme, činjenica je da neka znanja, da bi bila usvojena na odgovoran i zreo način, treba da sačekaju određeno doba. Na tu situaciju verovatno ne možemo uticati. Međutim, postoje načini, recimo kroz izučavanje književnih dela, da se neke posledice spreče pre nego što načine štetu. Književnost ima moć da na sugestivan a suptilan način ukaže svima, pa tako i mladim čitaocima, koje uz to kroz tekst vode svesni i odgovorni odrasli, u sistemu obrazovanja, na one aspekte sopstvenog poimanja sveta koji bi dugoročno tom svetu mogli naneti štetu.

Jedna od tema koju obrađuju dela koja smo izučavale tiče se upravo iskazivanja svesti o postojanju normi i odstupanjima od njih. Likovi koji su drugačiji, neuklopljeni, neshvaćeni, te njihova interakcija s okolinom, reakcije okoline na njihovo ponašanje i aktivnosti jesu teme u kojima se u određenom životnom dobu lako pronalazimo; autor kroz priču o takvom junaku, ili priču takvog junaka, može kod čitalaca da pokrene pitanja i da ih podstakne na razmišljanja koja će ih osnažiti u stavovima tolerantnosti, saosećanja, humanosti i dostojanstvenog života. I to više kao načelnih principa, nego propisa u nekom konkretnom segmentu.

Ako se dečja književnost ikako može uporediti i povezati sa tragedijom, onda je to moguće kroz odnos pojedinca i poretka koji se u njoj tematizuje (Gordić Petković 2013: 20). Ukoliko bi primarna strateška funkcija na kojoj insistira Aristotelova poetika bila uklanjanje prekomernosti koja „preti ravnoteži pojedinca, te tako i samog poretka” (Boal, 1979: 17), onda se tragični poredak može posmatrati i u metafizičkom i u socijalnom značenju, kao jedinstvo čoveka i sveta.

Jedan od motivacionih činilaca na kojima se zasniva književno stvaralaštvo za decu jeste upoznavanje deteta sa delovanjem poretka u obe njegove manifestacije: metafizičkoj i socijalnoj (Gordić Petković 2013: 20). Dečja književnost se kontinuirano bavi temom funkcionisanja

deteta u zajednici, a prilagođavanje zajednici podrazumeva kako razumevanje granica sopstvene slobode, tako i razumevanje razlika. Književnost koja se piše za decu postavlja pred sebe zadatak da progovori o socijalizaciji, ali i o izopštenosti; njena je saznajna funkcija da otvori put prema osamostaljivanju ali i da identifikuje prepreke na tom putu. Načelno je obaveza svakog učesnika u procesu obrazovanja da zadatke i ciljeve koji su uključeni u nastanak i trajanje književnog dela za decu približi mladom čitaocu.

U meri u kojoj se menjala kulturna klima, menjao se i stepen tolerancije različitosti i mogućnost socijalne integracije književnih junaka. Jedan od primera registrovanja i razumevanja takvih promena koji se nameće sam od sebe jeste svakako romaneskni serijal *Hari Potter*: ovo delo je u velikoj meri pedagoška saga o sazrevanju, adaptaciji i prihvatanju ograničenja, o tome kako se, u kom god se svetu našao, junak mora prilagođavati, učiti kompromisima a da će taj svet, zauzvrat, prilagođavanje nagraditi razvijanjem tolerancije za one specifičnosti heroja koje ga čine herojem. Romaneskni ciklus o dečaku čarobnjaku može se čitati kao alegorija o moralnosti i lojalnosti, o potrebi služenja višem cilju i zajedničkim interesima a ne samo ličnim ambicijama, i to je makar deo vrednosti koje se artikulišu u procesu čitanja i razgovora o pročitano.

U univerzitetskoj nastavi književnosti teme rodni predstava i rodni stereotipa pomažu razumevanju kulturnih praksi. Konceptualizacija roda kao elementa društvene strukture rezultira boljim razumevanjem strategija ugrađivanja rodni identiteta u institucionalne aspekte savremenog društva. Zato postaje izuzetno važno upravo u vrednovanju književnog dela razobličiti predrasude o biološkoj zasnovanosti podređenog položaja žena i vrednovati istorijske i kulturološke specifičnosti ženskog statusa u društvu.

O interakciji roda i književnog teksta može se govoriti barem na tri načina, sugerišu Barbara Risman (Risman, 2004: 431) i Deniz Krouker (Croker, 1999: 67): ta tri moguća pristupa bili bi istorijski, tematski i teorijski. Istorijski pristup podrazumeva osvešćivanje kulturnih razlika u čitanju roda i razvoja seksualnosti u društvu,

predstavljajući ih iz perspektive književnosti; tematski pristup posvetio bi se temi roda i rodni stereotipa u različitim oblastima (u svakodnevnom govoru, medijima i elektronskoj komunikaciji); teorijski pristup fokusira se na rodne teme u ključu tradicionalnih ili modernih kritičkih metoda (etnoloških i antropoloških studija, poststrukturalističke kritike, queer teorije, itd.).

Kada u nastavu uvedu temu rodni razlika, predavači se odmah suoče sa inhibicijom studentkinja i studenata, odnosno, njihovim oklevanjem da diskutuju o temi roda; neretko vlada strah da iskazani stavovi ne budu ocenjeni kao redukcionistički, retrogradni ili neprimereni. Drugi problem vezan je za delikatnost rodni odnosa: kako pojačati svest o ulozi žena u istoriji a da se pripadnici muškog pola ne oseće prikraćenim i zapostavljenim? (Croker, 1999: 65) Treći problem vezan je za razobličavanje predrasuda koje prate feminizam i borbu za rodnu ravnopravnost: potrebno je sačiniti adekvatnu strategiju da se argumentovano ospori viđenje feminističkog aktivizma kao razornog po društvene odnose i kao ideološki neprihvatljivog.

U istraživanje roda kroz nastavu književnosti moraju se interpolirati teme jezika, identiteta i seksualnosti, a analiza rodni uloga mora se odvojiti od viđenja identiteta kao inherentne kategorije koja se reflektuje u upotrebi jezika, i posvetiti čitanju identiteta kao interakcije različiti kulturni faktora. O rodu se u nastavi može takođe govoriti iz perspektive polivalentni metodološki i analitički pristupa: uz primenu analize konverzacije i analize diskursa, uz evociranje kontekstualni ili vankontekstualni sadržaja (Kesselman, 1999, str. 13; Bender-Slack, 2009, str. 25).

Jedna od mogućnosti osvešćenja rodni predstava u kojoj se na podsticajan način kombinuju jezik, identitet, kultura i seksualnost ostvaruje se kroz analizu književni dela autorki koje su se posvetile rodni predstavama u kontekstu krize odrastanja. Rodni identitet nije statična kategorija, a ako se takvo predubedenje prihvati, ta se statičnost automatski više pripisuje ženski likovima: kritičke teorije nas, pak, uče da se ne može unapred legitimnim polazištem smatrati postojanje „frojdovske ili romantičarske apstrakcije koje podrazumevaju

postojanje univerzalne i nepromenljive ženske prirode", i koje polaze od pretpostavke da se „jedna vekovima ista suština na različite načine manifestuje" (Gordić Petković 2012: 4).

Izdvojenost i marginalnost, kriza odrastanja i formiranje rodnog identiteta teme su kojima obiluje roman Lujze Fichju iz 1964, *Harijeta uhoda*, delo koje se smatra svojevrsnom vododelnicom u pisanju realističke dečje proze. Prvenac ove spisateljice i ilustratorke slikovnica nije u vreme objavljivanja dočekan sa pohvalama, no danas se smatra biserom dečje proze. Iza Lujze Fichju ostaje nevelik opus od četiri romana: *Harijeta uhoda* imala je dva nastavka, u kojima su glavni junaci Harijetini prijatelji, a koji će još oštrije govoriti o očajanju odrastanja, ponajpre kroz predstavljanje pubertetskih kriza.

Harijeta je jedanaestogodišnja devojčica iz Njujorka, sa Aper Ist Sajda na Menhetnu, dete iz imućne porodice koje odbija da se identifikuje sa socijalnim parametrima više srednje klase. Izgledom (neobuzdana kosa i nemarna odeća) koliko i ponašanjem ona je izopštenik, a njeni ciljevi i ambicije takođe su nekonvencionalni: junakinja Lujze Fichju želi da postane špijun kad poraste, a to je navodi da pažljivo posmatra i prati poznanike i susede, sve vreme vodeći dnevnik. Harijeta će iskusiti marginalizaciju zbog toga što je u svojim zapisima analizirala bližnje i prijatelje, delom i zbog toga što se bori da stekne dublji i objektivniji uvid u materijalnu realnost, kakav poseduju pisci i umetnici; međutim, u njenim zapisima prisutna su i mišljenja koja ukazuju na nedostatak razumevanja i tolerancije, te je stoga žestoka i gruba reakcija njenog okruženja delom bila ako ne opravdana, ono bar razumljiva. Edukativna funkcija romana *Harijeta uhoda* ogleda se u parodijskom akcentovanju teze da uvid u fenomene pojavnog nije dovoljan temelj sazrevanja ukoliko nije praćen podukom autoriteta ili nasleđenog znanja.

Harijeta M. Velš predstavica je neprilagođene dece bujne mašte i neukrotivog temperamenta koja imaju svoj svet, i sopstveni osećaj za poredak stvari: izrazito nekonvencionalna, nabusita i naprasita, a prema autoritetima prkosna i cinična, ova junakinja će iskusiti izopštenost, izolaciju i osvetu kolektiva zbog toga što je drugačija. Harijeta je moguća

prethodnica Harija Potera samo zbog toga što poseduje natprosečne sposobnosti, sposobnosti koje će je učiniti pretnjom za njeno okruženje i zbog kojih će biti marginalizovana. Tu sličnosti prestaju, budući da Harijeta nema onu auru slave i izuzetnosti koji Hariju posle svakog podviga vraća nakratko izgubljenu popularnost.

Harijeta postaje žrtva ostrakizma kakav se, samo deceniju pre objavljivanja romana Lujze Fichju mogao u mnogo grubljem vidu iščitati u *Gospodaru muva* Vilijama Goldinga. Ipak, roman je, između ostalog, obradio i krivicu junaka za sopstvenu izopštenost, te je tim kompleksnija uloga edukatora koji mora sve aspekte Harijetinog položaja učiniti vidljivim mladom čitaocu. Predstavljena bez idealizovanja i sentimentalnosti, Harijeta je sklona i pobuni i prevari, a njen kompromis sa socijalnom sredinom, postignut na kraju romana, ukazuje da se svaka posebnost ipak može bar privremeno pomiriti sa svetom pravila i obaveza: u Harijetinom slučaju, dar opservacije i analitičnost biće kanalisani u društveno prihvatljivom formatu. Sled javnih kazni i poniženja nateraće junakinju da se bori za sopstveni integritet, ali i da nauči vrednost kompromisa. Potpuno se posvećujući smišljanju osвете, Harijeta će popustiti u školi i sukobiti se s roditeljima, koji će je odvesti kod psihoterapeuta, no njihovo će uplitanje u ceo slučaj doneti rešenje: učiteljica će Harijetu imenovati urednicom školskih novina, pružajući joj tako mogućnost i da kanališe svoju kreativnost i da se iskupi za neprijatnu iskrenost.

Specifičnost Harijetinog položaja ogleda se u činjenici da zajednica ne kažnjava njena dela, već njene misli, zapisane u dnevniku koji nije ni bio namenjen javnom predstavljanju. Delikt mišljenja ima važno simboličko značenje: junakinja će biti žigosana zbog pronicljivosti i analitičnosti, odnosno, zbog uvida u suštinu kakav imaju pisci i umetnici, koji svet poznaju ako ne bolje, onda svakako dublje od većine. Tako se njena krivica ne mora nužno svesti na moralni prestup, već, makar jednim delom, na sankcionisanje uvida u istinu.

U Harijetinom ponašanju naziremo tragove opsesivno-kompulsivne ličnosti: kako organizuje i obrađuje utiske i zapažanja da bi ih zapisala, ona u svoju svakodnevicu uvodi rituale koji je obeležavaju

kao nekog ko je Drugi, možda ne izopšten, ali svakako drugačiji. Ona odbija da za užinu u školi jede bilo šta osim sendviča sa paradajzom, odbija da ide na časove plesa, odbija uklapanje u šablone ponašanja za tinejdžerke. Ovaj književni lik nastaje kao reakcija na slike uzornih devojčica koje izrastaju u žensvene i poslušne mlade žene: ona je buntovnica koja teži da stvori prostor za originalnost i razliku. Harijeta se može posmatrati i kao alternativni model seksualnog identiteta: ona je muškobanjasta devojčica koja odbija da se pretvori u konvencionalnu sliku ženskosti. Harijeta će uspeti da svoju različitost usaglasa sa svetom tako što će prijateljima ponuditi iskreno izvinjenje, ali neće promeniti ni svoje stavove, ni svoje planove. Ona će samo naučiti da bude socijalno prilagodljivija, te stoga roman Lujze Fichju zapravo problematizuje odnos pojedinca prema poretku, ukazujući da pojedinac može da sačuva Drugog u sebi tako što će odnos s kolektivom urediti na nivou uzajamne tolerancije.

Adolescencija jeste doba u kom se najneminovnije traga za identitetom, za mestom, pripadanjem. Period seksualnog sazrevanja dodatno podstiče preispitivanja i tog, ali i rodnog identiteta, onog koji podrazumeva stav, ne samo biološku zasnovanost. Tabu koji na tu temu postoji kod nosilaca vladajućih kulturnih matrica, u slučaju odstupanja od norme, prenosi se i na adolescente.

Taj tabu je poslednjih decenija usled dejstva različitih faktora oslabio, ali tema sama i dalje izaziva nelagodnost. U romanu *Ono što sam bio* (2007), autorka upravo o ovim pitanjima progovara tako što ih uklapa u deo određenog totaliteta, celine života, posmatrajući ih u osnovi kao još jedan od sadržaja ljudskog postojanja, a način na koji je to sproveda predstavlja izuzetan primer i promišljenog književnog izraza, i suverenog vladanja temom.

Teško se ovo delo može jednostrano žanrovski odrediti; u njemu su prisutni elementi ljubavne priče, avanturističkog romana, romana o odrastanju, istorijskog romana, ispovesti, čak i kriminalističkog i socijalnog romana, i svaka od odrednica mogla bi se lako opravdati. No, u njemu najpre treba prokomentarisati manipulaciju vremenskim okvirom – radnja dela smeštena je u 1962. godinu, ali priču, svoje

sećanje, priča čovek, starac, koji je dočekaao stoti rođendan četrdesetih godina dvadeset prvog veka. Dakle, mladi čitalac stoji na terenu nekog ne-vremena: niti ima sećanje na prošlost u kojoj nije postojao, niti, prirodno, poznaje budućnost iz koje priča dopire; iako dogledna, ona nije njegovo vreme. Ta pozicija ostavlja izvesnu slobodu mašti.

Realistički ispričana priča dečaka/starca u romanu *Ono što sam bio* Meg Rozof otvara se slikom pejzaža istočne obale Engleske, na kom se u drevna vremena nalazilo kraljevstvo Istočne Anglije. Tu se nalazi srednja škola internatskog tipa za sinove imućnih građana (bezbrojne studije o tzv. *boarding schools* svedoče da je njihova namena bila da odškoluju buduće lidere kraljevstva koji će održavati večnu vatru negdanje slavne imperije, makar deklarativno). Škola Sveti Osvald nikako se ne može porediti sa najzvučnijim institucijama ovog tipa, ali predstavlja savršenu ilustraciju posleratne izgubljenosti i konfuzije koja i dalje traje, u kojoj odrastaju deca bejbi-bum generacije. Ona je i arhitektonski, i po sadržaju (od trpezarija preko učionica do spavaonica) slika i prilika viktorijanstva: viktorijanskih navika u ishrani, kad je reč o zdravstvenoj nezi i higijeni, po opštoj atmosferi, a ni stotinak godina odmaknuta od viktorijanskog doba (2007: 10). Pravila vremena prošlog zaleđena u vremenu sadašnjem stude kroz detinjstvo dečaka starosti od 12 do 18 godina, prekaljenih do tog doba jer su se od kuća odvojili još u četvrtoj ili petoj godini života (i ovo je jedna od velikih tema društvenih nauka: vrsta odgoja koja drži da je čeličenje ovakve vrste najbolji način da se spremno zakorači u život.)

Pripovedač i glavni junak je tipični misfit, neuklopljen, autsajder, izbačen iz dve škole, i o njemu nam pripoveda on sam, sa distance od bezmalo 90 godina – skoro kao neko drugi. Dakle, pripoveda se u prvom licu, ali s mnogo naknadnih uvida. Dečak za sebe kaže da se ni po čemu ne ističe, ali se zato ponosi svojim mišljenjem, posebno onim o ulozi srednjeg obrazovanja: „Po mom mišljenju, ova škola i njene savremenice bile su tek sitni trgovci društvenim statusom, prodavale su osećaj sopstvene samobitnosti dečacima srednje klase koji se ni po čemu nisu isticali. ” (2007:13) Rano u priči vidimo da će ona predstavljati preplet novostečenih uvida zajedljivog adolescenta i naknadne pameti starog čoveka.

Još jedna činjenica u vezi s junakom pada u oči: njegovo ime ne saznajemo skoro do samog kraja. Ono predstavlja važan deo zapleta, misterije koja to i jeste i nije. Zaplet počinje kada na plaži severnog mora, po ledenom vremenu, iscrpljen od trčanja propisanog časovima fizičkog vaspitanja, pripovedač nailazi na dečaka svojih godina koji živi u jednoj od napuštenih ribarskih koliba. Priča je neobična ali ne i nemoguća: o dečakovom rođenju nema traga, njegovo postojanje nije zabeleženo u matičnim knjigama, on živi potpuno sam, izdržava se ribarenjem, i tako što pomaže na lokalnoj pijaci. Sloboda i nezavisnost koje narator vidi u njegovom životu toliko su zavodljive, da jedino što on može da poželi jeste da postane (kao) taj dečak. Ili da se zaljubi u njega. I tu se stiže do priče o seksualnim i rodnim identitetima, maestralno ispričane iz vizure osobe koja je za svojih sto godina videla sve. Dotiče se Meg Rozof i tema života u zatvorenoj sredini kao što je internat, i seksualnog zlostavljanja u školama ovog tipa, i homoseksualnih sklonosti istopolnog okruženja, licemerja društva koje je spremno da osudi drugog dok istovremeno krije istinu o sebi, zanemarivanja onih najranjivijih i najslabijih, usamljenosti, straha i poruge, i to sve na takav način da se ceo mozaik sklopi sasvim tek kad se čitava priča završi.

Fin, kako mladi Robinzon sebe zove, živi na poluostrvu do kojeg se kopnom može stići samo ako se zna tačan raspored plime i oseke; odsečen je od sveta, i da bi do njega došao narator mora da napravi precizan raspored kretanja, tako da u školi ne razotkriju njegovo odsustvo, i ono što ga još više straši, razloge tog odsustva. Od svojih sobnih drugova biva obeležen kao bludnik, kao neko ko se prodaje, no sreća koju oseća zbog onoga što pronalazi u vremenu provedenom s Finom u malenoj ribarskoj kolibi čini ga neustrašivim, ali i nesmotrenim. Svoj neugledan izgled i iskustvo iz prethodne dve škole koristi da zametne trag koji bi mogao da uništi najčistije prijateljstvo koje je ikad imao. Primeri raznovrsnih maskuliniteta oličeni u sporednim likovima svedoče upravo o ispitivanjima granica i potrazi za najudobnijom ulogom, ili kožom, za sebe, a činjenica da su svi uvek svesni onih koje su propisane kao prihvatljive i poželjne, stvara velike probleme. Modela je premalo a individualnih identiteta previše. Niko iz te potrage ne izlazi nepovređen.

Ono što sam bio obiluje istorijom kraja u kom je radnja smeštena. Legende o mladom kralju Osvaldu, mini-zlatnom dobu koje je u njegovo vreme vladalo, potopljenim zvonnicima devetnaest crkava čija se zvona čuju pod vodom, sve to ima veću važnost od pukog otiska slova u istorijskoj čitanci. Jednom prilikom, dvojica dečaka kreću u potragu za potopljenim gradom koji je, odranjanjem obale, posle jedne velike oluje nestao u 14. veku; zavidljen Finovim fizičkim i pomorskim veštinama, znanjem istorije ali i osećajem odgovornosti koji ima prema svakodnevicu, neimenovani junak lavira između ljubavi i prijateljstva (sasvim primereno adolescentskoj potrazi), ne određujući se nikad do kraja prema osećanjima o kojima razmišlja. Ta osećanja su, iz perspektive pripovedača s polovine 21. veka uronjena u priču o neumoljivim silama prirode, vremena i istorije, i dok iz njegovih sećanja teče život kakav je u trenutku, pun praktičnih problema, ne može se izbeći osećaj koji pruža šira perspektiva koja svojom moći relativizovanja svodi sve na pravu meru. Onu samobitnost učenika privatne škole, pa još otpadnika, narator polako gubi, i počinje da uočava koje su to stvarne i trajne vrednosti. Treba da prođe mnogo vremena da bi spoznaja do koje je došao postala celovita, ali ispostaviće se da je vredna svakog čekanja.

Postoji dobar razlog zašto ime junaka saznajemo tek pod kraj: Finu, koji se razboli, po proceni naratora potrebna je bolnička nega. Dečak u panici odjuri u govornicu, pozove hitnu pomoć pa nestaje, od straha da će mu prijatelj umreti, ali i da će se sve pogrešno shvatiti, jer je vrlo svestan moguće reakcije sredine u vezi sa dvojicom dečaka koji se tajno viđaju. Sva njegova strašna očekivanja se ostvare, ali na sasvim drugačiji način. Kad skupi hrabrost da ga poseti i krene u potragu za njim po bolničkim hodnicima, padne mu na pamet da se dečak koji nema nikakvo zdravstveno osiguranje morao prijaviti pod njegovim imenom, Hilari. Ime Hilari mogu nositi pripadnici i muškog i ženskog pola, ali to ne pada na pamet Hilariju kome je ime nakratko oduzeto.

Scena kraj bolesničkog kreveta u kojoj lekar o Hilariju govori u ženskom rodu, toliko zbunjuje a potom i žesti pravog Hilarija da nije u stanju da pojmi čitavu zabunu, da shvati kako ne greši lekar, nego on. Hilari je dakle, devojčica. Da li to čitavu priču u očima javnosti čini

manjim prekršajem? Naravno da ne. Zbog utapanja dečaka iz škole koji inače naratora sve vreme prati u stopu započinje istraga slučaja, zatim sledi suđenje (da bi se ustanovila umešanost Hilarija), uz koje ide i neupitna osuda javnosti zbog pretpostavljenog nemoralnog ponašanja dvoje maloletnika, okrivljavanja i pretnje, senzacionalistički napisi u novinama. Stogodišnjem Hilariju jasno je da je ljubav prema drugom ljudskom biću samo to, ljubav, osnovna potreba. Konstrukcija roda, ispostaviće se, može biti do te mere proizvoljna da, kao u njegovom slučaju, gubi svaki smisao. Oči posmatrača samo su jedan od mogućih uglova gledanja. Englesko društvo provincijskog obalskog grada, polovinom 20. veka, u ovom romanu čini se okrutnije od društva koje ga je naseljavalo trinaest vekova pre, a koje je bilo poznato po neizrecivim surovostima prema neprijateljima (2007:79).

„Ako uporediš današnju liniju obale s mapama od pre sto godina, moći ćeš da vidiš koliko se promenila”, reći će Fin u jednoj od svojih prirodnjačkih lekcija prijatelju. Nešto što u vremenu sadašnjem nečijeg života, kao što je morska obala, deluje tako trajno, postojano, lakše se menja, troši i nestaje nego surovost i uskogrudost ljudskog roda. Glas koji dopire iz budućnosti da bi zaokružio priču jer mu i samom vreme ističe, čitaocima nudi samo svoj primer, nikakih velikih pouka nema (iako se, kroz čitav roman, pojavljuju „Pravila”, koje protagonista smišlja posle svake epizode). Sagledavanje stvari iz šire perspektive, svest o tome da je neko već, tokom dugog trajanja vremena, prošao sličan put, da su i iskustva drugih bila bolna, kao da mogu olakšati tugu čitavog postojanja. Ali zato formiranje ličnosti i potraga za identitetom jesu unutrašnje stvari koje se odvijaju u vrlo konkretnih kontekstima. Meg Rosof zna da pouka ne postoji, ali postoji lepota, i postoje putokazi. S nadom da će ih mladi ljudi protumačiti ona roman završava na sledeći način:

Obale sada više nema, potopljena je i nastavlja da tone. Čak je i dragi stari „Sveti Osvald” izgubio bitku s morem, baš kao moja rimska tvrđava. Srećan sam što mogu da kažem da sam poživio dovoljno dugo da sam stigao da se radujem, bar toliko, usred naše propasti, zbog potapanja tih zlih malih učionica, tih zlih malih težnji, te zle male

istorije. U životu mi je preostao samo jedan cilj, a zbog njega moram da odveslam do onoga što je ostalo od tih kula.

Dakle, ovde se završava moja priča. Ovde, dok se ljuljuškam iznad prošlosti u ovom pouzdanom malom skifu. Ja sam starac glave pune sećanja i jedan deo mene uvek gleda unazad, plovi unazad niz dvadeseti vek, niz devetnaesti vek, osamnaesti vek, sedamnaesti vek, i nastavlja da leti dalje, unazad, i još dalje, sve dok ne uspori i ne zaustavi se u sedmom veku u kojem živim u kolibi pored mora i ribarim za život, i pravim paprikaš u gvozdenom loncu, i sakupljam drvo za vatru po obali, i lovim ribu, i borim se u ratovima da bih zaštitio ono što je moje, mada toga i nema toliko mnogo.

Dugi niz godina imali smo dogovor. Putovao sam da obiđem Fina, dovoljnog samom sebi i dostojanstvenog kao i uvek, s istim onim retkim osmehom, i dalje s kratkom kosom, kakvu nose dečaci. Uvek me je rado dočekivala, sigurna u moju naklonost dok je tek deliće svoje nudila zauzvrat. A zašto bi se to uopšte menjalo? Nekada me je toplina njenog pogleda, i njenih usana, navodila da se pitam kako sam uopšte mogao da ne vidim koje bila. Mada, istini za volju, ona nikada nije bila ništa više niti manje od onoga što je bila oduvek.

Krug opisan i ovom pripovešću ukazuje na poznate stvari koje se neretko zaborave kad razmišljamo o njenoj obrazovnoj ulozi: kroz književnost se uči istorija, i ne samo književna; kroz književnost stičemo sliku o svetu i istovremeno se suočavamo i razlikama u iskazivanju i predstavljanju tog sveta; književno delo na ranom uzrastu nudi prvo suočenje sa problemima etičkog i estetskog poimanja sveta. Likovi onih koji su drugačiji, neuklopljeni i neshvaćeni poslužiće autoru da kroz priču o takvom junaku, ili priču takvog junaka, pokrene stvaranje principa tolerancije, saosećajnosti i humanosti kod onih koji tek kreću ka svojim važnim čitanjima.

Literatura

- Bender-Slack, D. (2009). The Role of Gender in Making Meaning of Texts: Bodies, Discourses, and Ways of Reading. *Feminist Teacher*, 1 (20): 15-27.
- Boal, A. (1979). *Theatre of the Oppressed*. London, Pluto Press.

- Crocker, D. L. (1999). Putting It on the Table: A Mini-Course on Gender Differences. *The English Journal*, 88 (3): 65-70.
- Gordić Petković, V. (2012). Rod, identitet i socijalne uloge u nastavi književnosti. *Temida*, 15 (3): 115-129.
- Гордић Петковић В. (2012), Алиса и(ли) Хермиона: родне перспективе карактеризације женских ликова у књижевности за децу. *Детињство*, 38 (12): 3-10.
- Гордић Петковић, В. (2013). Херојство и жртва као обележја другог: потрага за подвигом у дечјој књижевности. *Детињство*, 39 (2): 20-25.
- Фицхју, Л. (1978). *Харијета ухода*. Превела Мирослава Смиљанић-Спасић. Београд: Нолит.
- Kesselman, A. (1999). Gender Equity in the Classroom: The Unfinished Agenda. In: Kesselman, A. (Ed.) *Women: Images and Reality, A Multicultural Anthology*. London: Maryfield Publishers, str. 13-25.
- Risman, B. J. (2004). Gender as a Social Structure: Theory Wrestling with Activism. *Gender and Society*, 18 (4):429-450.
- Rozof, Meg (2018). *Ono što sam bio*. Prevod: Ivana Đurić Paunović. Београд: Креативни центар.
- Showalter, E. (1985). Towards a Feminist Poetics. In Showalter, E. (Ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.
- Stoller, R. (1985). *Presentations of Gender*. New Haven and London: Yale University Press.
- Stoller, R. (1986). *Sex and Gender*. New York: Science House.

VGP IDP

BELEŠKA O AUTORKAMA

Vladislava Gordić Petković je redovna profesorka engleske i američke književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, gde drži kurseve iz oblasti šekspirolologije i savremenog angloameričkog proznog stvaralaštva. Bavi se književnom teorijom i istorijom, književnom kritikom, publicistikom i prevođenjem sa engleskog.

Magistrirala je na prozi Rejmonda Karvera na Filološkom fakultetu u Beogradu godine 1994, a doktorirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 1998. na temi „Priča i pripovedanje u kratkoj prozi Ernesta Hemingveja“. U najviše akademsko zvanje, zvanje redovnog profesora, izabrana je u oktobru 2008. godine.

Pored matičnog Filozofskog fakulteta, predavala je kao gostujuća profesorka na Filološkom fakultetu u Beogradu (2002-2009), i u centrima za ženske studije u Beogradu i Novom Sadu od polovine devedesetih do danas, a angažovana je i u Centru za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu. Predavanja po pozivu držala je u Ljubljani, Budimpešti, Pečuju i Ploeshtiju.

Objavila je knjige *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera* (1995) i *Hemingvej: poetika kratke priče* (2000), kao i zbirke naučnih studija i eseja o angloameričkim i srpskim književnicama – *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze* (2000) i *Na ženskom kontinentu* (2007) i *Mistika i mehanika* (2010). Književne kritike i eseji objavljuvani u beogradskim dnevnim listovima „Danas“ i „Politika“ sabrani su u knjigama *Virtuelna književnost* (2004), *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija* (2007), *Književnost i svakodnevnica* (2007) i *Formatiranje* (2009), .

Vladislava Gordić Petković je glavna i odgovorna urednica biblioteke Prva knjiga Matice srpske, glavna urednica časopisa *Kultura*,

članica više uredništava i redakcionih odbora časopisa u zemlji i svetu, a bila je u periodu od 2011. do 2015 članica žirija NIN-ove nagrade kritike za najbolji roman godine, i u jednogodišnjem mandatu predsednica žirija. Članica je Udruženja književnih prevodilaca Srbije i PEN-a. U periodu od 2009. do 2012. godine bila je umetnička direktorka Beogradskog sajma knjiga.

Za prevode proznih knjiga Entonija Berdžesa i Ernesta Hemingveja nagrađena je nagradom „Laza Kostić“ Novosadskog salona knjige i nagradom Društva književnika Vojvodine za prevod godine. Za rukopis knjige *Književnost i svakodnevnica* dobila je nagradu „Istok – Zapad“.

Ivana Đurić Paunović je na Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu zaposlena od 1993. godine. Magistrirala je i doktorirala na Filološkom fakultetu u Beogradu. Predaje na kursovima iz britanske i američke književnosti, književnog prevođenja, gotskog žanra i savremene književne teorije. Autor je studija o Edgaru Alanu Pou i Polu Osteru, većeg broja radova i članaka iz američke, britanske i srpske književnosti, kao i iz oblasti popularne kulture, studija prevođenja i dečije književnosti. S engleskog na srpski jezik prevela je dela Dž. Konrada, V. Nabokova, S. Beketa, Dž. Barnsa, P. Ostera, A. Karter, K. Houpa, L. Dejvis i drugih anglofonih stvaralaca. Od 2010. urednik je međunarodno uvažene edicije *Serbian Prose in Translation* izdavačke kuće Goepoetika, u kojoj je dosad izašlo tridesetak romana i zbirki priča savremenih srpskih pisaca u prevodu na engleski. Za rad na prevodima s engleskog na srpski jezik dobila je i značajna priznanja poput nagrada „Miloš Đurić“, „Nolitove“, „Gordana B.Todorović“, Društva književnika Vojvodine. Učestvovala je na većem broju konferencija u zemlji i inostranstvu, a stručno se usavršavala u Velikoj Britaniji, SAD i Austriji.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD
21000 Novi Sad
Dr Zorana Đinđića 2
www.ff.uns.ac.rs

Elektronsko izdanje

<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-519-8>

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

821.111(...).09
821.111.09

ГОРДИЋ-Петковић, Владислава, 1967-

Književnost s praga veka [Elektronski izvor] : ogledi i iz anglofone
književnosti / Vladislava Gordić Petković, Ivana Đurić Paunović. - Novi
Sad : Filozofski fakultet, 2019

Način pristupa (URL): <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-519-8>. - Opisa zasnovan na stanju na dan 16.12.2019. - Nasl. s
naslovnog ekrana. - Bibliografija uz svaki rad.

ISBN 978-86-6065-519-8

1. Ђурић-Пауновић, Ивана, 1969-
а) Англофона књижевност

COBISS.SR-ID 332221703
