

Филолошки преглед
XLIX 2022 2

Рецензенти – Comité de lecture

- др Henri Béhar, професор емеритус,
la Sorbonne Nouvelle – Paris III
- др Петар Буњак, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Миодраг В. Вукчевић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Весна Дицков, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Снежана Гудурић, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
- др Мирјана Дрндарски, научни саветник,
Институт за књижевност и уметност у Београду
- др Ана Елаковић-Ненадовић, доцент,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Данијела Јањић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
- др Радана Лукајић, редовни професор,
Универзитет у Бањој Луци
- др Сергеј Мацура, доцент,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- Massimiliano Mallavasi, PhD,
Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale
- Rosanna Morabito, ванредни професор,
Università degli Studi di Napoli L'Orientale
- др Јелена Новаковић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Татјана Самарџија, ванредни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Далибор Солдатић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Смиља Срдић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
- др Дарко Тодоровић, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Београду
- др Шила Уташи, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

ISSN 0015–1807
УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД
ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XLIX 2022 2

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOGIE
<http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm>

Conseil éditorial
Slobodan Grubačić
Darko Tanasković
Radojka Vukčević

Comité de rédaction
Petar Bunjak
Željko Đurić
Dušica Todorović Lacava
Jelena Novaković
Katarina Rasulić
Branka Geratović-Ivanović
Pierre Michel
Gerhard Ressel
Paul-Louis Thomas
Giorgio Baroni
Dina Mantcheva
Roberto Russi
Anastasija Đurčinova
Persida Lazarević Di Giacomo

Rédacteur en chef
Jelena Novaković

Faculté de Philologie
Belgrade
2022

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

Часопис за страну филологију
<http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm>

Издавачки савет

Слободан Грубачић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду
Дарко Танасковић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду
Радојка Вукчевић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду

Уређивачки одбор

проф. др Петар Буњак (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
проф. др Желько Ђурић (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
проф. др Душица Тодоровић Лакава (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
проф. др Зорица Несторовић (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
проф. др Јелена Новаковић (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
проф. др Катарина Расулић (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)
мр Бранка Гератовић-Ивановић (Филолошки факултет, Универзитет у Београду)

Чланови уређивачког одбора из иностранства

проф. др Пјер Мишел (Универзитет у Анжеу)
проф. др Герхард Ресел (Универзитет у Триру)
проф. др Пол-Луј Тома (Универзитет Париз IV)
проф. др Ђорђо Барони (Универзитет Католика у Милану)
проф. др Дина Манчева (Универзитет „Свети Климент Охридски”, Софија)
проф. др Роберто Руси (Универзитет у Бањој Луци)
проф. др Анастасија Ђурчинова (Универзитет „Свети Кирил и Методиј”, Скопље)
проф. др Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Универзитет у Пескари)

Главни и одговорни уредник

др Јелена Новаковић, редовни професор Филолошког факултета у Београду

Филолошки факултет
Београд
2022.

Издавач
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За Издавача
др Ива Драшкић Вићановић

Секретар Уредништва
др Петар Буњак
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2021-634. Факс: 2630-039.

Ликовно-графичка опрема и корице

Ненад Лазовић

Коректор
Добрила Живанов

Тираж
500

Штампа и повез
Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Часопис излази два пута годишње.

Рукописе и сву пошту намењену Редакцији часописа треба слати
на адресу главног и одговорног уредника:

др Јелена Новаковић
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-716. Факс: 2630-039.
novakovicj@sbb.rs

Необјављени рукописи се не враћају.

Издавање овог часописа финансира
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Adresser manuscrits et correspondance au rédacteur en chef et directeur de la revue:

Jelena Novaković
Filološki fakultet, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-716. Fax: (381-11) 2630-039.
www. <http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/>

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:
Petar Bunjak
11000 Beograd, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2021-634. Fax: (381-11) 2630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés.

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

ТЕМАТСКИ БРОЈ – DOSSIER THÉMATIQUE

„АЛИС МАНРО: ПОВОДОМ СТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА”

Сергеј Мацура, *Уводна реч* 11

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ÉTUDES

Јелена Новаковић, *Женски видови алтеритета у збирци приповедака Бекство* 15

Branka Kovačević, *Žensko iskustvo i odnos prema stvarnosti i romanu Životi devojaka i žena* 27

Маја Џук, Артеа Панјотовић, *Konstrukcija ženskog identiteta i psihologija represije u pripovetkama „Dimenzije”, „Venlok Edž” i „Previše sreće”* 41

Tanja Cvetković, *Pogled sa Edinburške stene: kontekst i intertekst* 55

Сергеј Мацура, *Поузданост памћења и брачног морала у филму Далеко од ње и причи Алис Манро „Дође медвјед преко брда”* 63

Биљана С. Тешановић, *Заборављено књижевно наслеђе: француска научна фантастика од 1863. до 1950. и њена специфичност* 81

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

Miša Aleksić, *Italija u spevu Italy (1823) Semjuela Rodžersa (1763–1855)* 101

Ивана Кочевски, *Преображавање осећања личне побуне у доживљај колективне револуције на примеру романа Nejkrásnější svět Марије Мајерове* 115

Драгана Д. Савин, *Руски књижевни језик Димитрија Ђуровића* 131

Даница М. Савић, *Простор интима и простор света у филму Људски глас Педра Алмодовара* 147

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

Christopher Kleinhenz, Davide Puccini (Direttori), *Letteratura cavalleresca italiana*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, I (2019), pp. 166. (Renato Gendre) 167

КА НОВОЈ ПАРАДИГМИ УНИВЕРЗУМА ИНФОРМАЦИЈА.

Драгана Д. Јовановић. *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија*. – Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2019. – 270 стр. (*Милош Д. Бурић*)..... 169

IN MEMORIAM

Тихи прегалац Иво Тартаља (*Јован Попов*)..... 175

ТЕМАТСКИ БРОЈ – DOSSIER THÉMATIQUE
„АЛИС МАНРО:
ПОВОДОМ СТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА”

УВОДНА РЕЧ

Поводом 90. годишњице рођења канадске списатељице и нобеловке за 2013. годину Алис Манро (Alice Munro, Вингам, Онтарио, 10. јул 1931. године), Српска асоцијација за канадистичке студије у сарадњи са Филолошким факултетом Универзитета у Београду одржала је мањи научни скуп, или популарније познато као округли сто, управо у факултетским просторијама, 27. новембра 2021. године. Дајемо имена излагача и наслове излагања која су поднесена том приликом:

проф. др Јелена Новаковић: „Феминистички аспекти *Бекства*”

мр Бранка Ковачевић: „Женско искуство и однос према стварности у роману *Животи девојака и жена* Алис Манро”

проф. др Тања Цветковић: „*Поглед са Единбурике стене* Алисе Манро: контекст и интертекст”

мр Томислава Ђорђевић: „Кратка прича на филму – Алис Манро”

проф. др Маја Ћук и доц. др Артеа Панајотовић: „Конструкција женског идентитета и психологија репресије у приповеткама ‘Димензије’, ‘Венлок Ец’ и ‘Превише среће’ Алис Манро”

доц. др Сања Игњатовић: “Family Dynamics and the Dynamic Genre – An Appreciation”

доц. др Сергеј Мацура: „Поузданост памћења у филму *Далеко од ње* и прича Алис Манро”

Већ и легитимичан преглед наслова свједочи о разноврсности покривене грађе и вишестраној методологији која је коришћена у истраживању списатељице познате превасходно као ауторка приповједака. Поред честе теме женског писма и пратећег феминизма (Јелена Новаковић, Бранка Ковачевић, Маја Ћук и Артеа Панајотовић), на округлом столу се, међутим, расправљало и о њеном једином роману (Бранка Ковачевић), о конструкцији потприча унутар дјелимично аутобиографске породичне историје од Шкотске до Канаде (Тања Цветковић), о стапању нараторског и ауторског гласа кроз фокализацију (Сања Игњатовић), као и о филмским адаптацијама Манроиних прича (Томислава Ђорђевић и Сергеј Мацура). Округли сто је

одржан у хибридном формату, тако да су неки учесници држали излагања преко интернета, а било је и неколико заинтересованих слушалаца који су на исти начин пратили скуп.¹

Јелена Новаковић, која свој текст објављује под насловом „Женски аспекти алтеритета у збирци приповедака *Бекство*”, користи као узорак једну збирку приповједака (*Бекство – Runaway*, 2004) да би доказала да у вишеструко награђиваној књизи Алис Манро приказује запажања и доживљаје, без жеље да се ангажује као феминисткиња или теоретичарка тог покрета. Ради се о прећутном, имплицитном феминизму, када приповједачица без бурних реакција схвата који је положај жене у породици, и друштвену структуру задату већ вијековима унапријед.

Бранка Ковачевић анализира начине стварања слике о себи, често и контрадикторне, унутар јединог романа ауторке Алис Манро (*Lives of Girls and Women*, 1971). Полази од линије Мишела Фукоа и Џудит Батлер, која тврди да се друштвени живот жена уређује разним забранама, искључењима и репресијама, под збирним називом „патријархални јуридикчки појмови моћи и њени механизми”. Већина јунакиња Алис Манро покушава да се артикулише насупрот доминантној улози дискурзивних формација које намећу мушкарци, па долази до парадокса да се кћерке буне против мајки јер у њиховом карактеру виде елементе усвојене патријархалне структуре да су жене пасивна бића са слабом вољом те их треба обликовати у складу са устаљеним нормама. Жене у овом дјелу реконструишу прошлост кроз нарацију и тако преуређују сопствени живот, али ауторка с разлогом напомиње да је то клизава и непоуздана територија у епистемолошком смислу, јер до истине се тако не долази.

Тања Цветковић у свом раду разматра начин на који Алис Манро формулише историју сопствене породице засновану на стварним збивањима, и њихову наративизацију у дјелу *Поглед са Единбуршке стијене* (*The View from Castle Rock*, 2006). Манроино приповиједање обухвата и митотворну свијест Шкота који су о Америци или Канади имали сасвим некритички став и у својим надањима сликали непостојећу земљу налик на маштовите пројекције из ранијих епских времена. Овај текст састоји се од једног броја потприча, такозваних виртуелних уграђених наратива, а ауторка се ослања и на Мари-Лор Рајан у методолошком смислу.

Маја Ђук и Артеа Панајотовић користе се методологијом Кејт Милет и постулатима о психологији репресије унутар патријархалног друштва. Корпус који испитују састоји се од три приповијетке Алис Манро, „Димензије”, „Венлок Еџ” и „Превише среће” из збирке *Превише среће* (*Too Much Happiness*, 2009). Жене у репресивном друштву често почињу да

¹ Линк на Google Driveу је: <https://drive.google.com/drive/folders/1gCBopWjbUy4PFPLdbkYW3zJck6DMN6iP>

интернализују такве обрасце, па и самима себи перпетуирају разне врсте забрана, а то продужавају и на своје кћерке. Манро нема илузија да је и у једној земљи на свијету савршено стање мушко-женских односа, а Канаду приказује у тмурнијем свјетлу него што би је замишљао странац кроз свој окулар. Неке њене јунакиње прихватају наметнуте улоге домаћица иако су пробале да студирају и да се еманципују кроз независне послове у терцијарном сектору. Премда јунакиња Софија Коваљевски побија предрасуде средине о способности жена, ни она се у приватном животу не усрећује.

Сергеј Мацура анализира причу „Дође медвјед преко брда” (“A Bear Came across the Mountain”, 1999/2000) адаптирану у филм *Далеко од ње* (*Away from Her*, 2006) у режији Саре Поли. Излагање се бави основним разликама у испрекиданој хронологији филма у односу на наративне осе приче, као и детаљима о невјерности јунака Гранта, на које се јасније алудира у прозном тексту. Најважнија разлика између два дјела ипак се очитује у Грантовом новом невјерству и посљедицама које из тога у филму произлазе, док у причи до афере између њега и Маријан можда и не долази, будући да Манро ствара баријеру сталном уздржаношћу своје нарације.

Темат у овој коначној верзији садржи пет чланака, будући да аутори имају слободу да их објаве у другим публикацијама серијског или монографског типа. Организатори и излагачи се надају да ће ови радови бити од неке користи у продубљивању знања о Алис Манро као приповједачици и романсијерки, о начинима моделовања њених могућих свјетова, о танкој линији између фактуалног и фикционалног свемира, као и о узајамним интермедијалним прожимањима њених текстова и филмова на њима заснованих.

Сергеј Мацура

Јелена Новаковић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

novakovicj@sbb.rs

ЖЕНСКИ ВИДОВИ АЛТЕРИТЕТА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА *БЕКСТВО*

Апстракт: Ауторка испитује женске видове алтеритета фокусирајући се на приповетке Алисе Манро у збирци приповедака *Бекство*, да би показала како се у њој транспонује лично искуство ове канадске списатељице која није ни ангажована феминисткиња, ни теоретичарка и која само приказује оно што запажа и доживљава. У питању је имплицитни феминизам који произлази из непосредне спознаје положаја жене у породици и друштву, без претензије на теоријска разматрања.

Кључне речи: Алис Манро, алтеритет, феминизам, идентитет, легенда, приповетка, транстекстуалне везе.

Abstract: The author examines the female aspects of alterity focusing on Alice Munro's short story collection *Runaway*, in order to show how it transposes the personal experience of this Canadian writer who is neither an engaged feminist nor a theorist but only portrays what she perceives and experiences. The issue in point is implicit feminism which stems from immediate insight into a woman's position in the family and society, without pretension to theoretical considerations.

Keywords: Alice Munro, alterity, feminism, identity, legend, short story, transtextual links.

Транстекстуална обележја *Бекства*

Збирка приповедака под насловом *Бекство* (*Runaway*), објављена је 2004, а преведана на српски 2010. године. Те приповетке, у којима Алис Манро приказује различите облике бекства од брачног живота и разочаравајуће стварности (у сан и сањарење, у имагинарни свет, у лаж или болест), обилују евокацијама књижевних дела познатих светских писаца (Шекспир, Чехов, Хелиодор), али и чувених слика (Шагал, *Ја и село*, Едвард Берн-Џоунс, Краљ Кофетуа и просјакиња), филмова (*Хирошима љубави моја*, *Невестин отац*), митова (о близанцима, о Андромеди, о Одисеју и Пенелопи: „Ускоро”, „Тишина”) и легенди (о краљу Кофетуи), као и алузијама на животно искуство саме ауторке. Оне дакле упућују читаоца на свет изван простора текста, да

би изразиле трагање за идентитетом које ту има феминистички вид. Тим поводом се може говорити о „интертекстуалним” и „транстекстуалним”, везама које су предмет разматрања Јулије Кристеве или о ономе што Жерар Женет назива „текстуалном трансценденцијом”¹, где термин „трансценденција” означава оно што повезује један текст не само са другим текстовима, него и са вантекстуалном, некњижевном стварношћу,² односно, у овом случају, са ауторкиним животом. То је и једно од обележја постмодерне књижевности у којој се укида естетска аутономија текста и која се, како напомиње Линда Хачион, у неку руку враћа свету емпиријске стварности, али сама по себи није та стварност³. Поводом приповедака Алисе Манро, не може се говорити ни о аутобиографији ни о њеној постмодерној варијанти коју представља аутофикција. Ова два жанра имају исти референцијални пројекат, а то су ономастичка истоветност аутора и јунака-приповедача и веродостојност, како су указали теоретичари аутобиографског и аутофикцијског исказа, Филип Лежен⁴ и Серж Дубровски⁵, при чему је ванлитерарно иманентно тексту. Ако су јунакиње ове списатељице често уједно и нараторке, оне не носе исто име као ауторка и не поистовећују се са њом. У питању су, дакле, само аутобиографски елементи који би се могли сматрати „текстуалном трансценденцијом”. Приповетке „Прилика”, „Ускоро” и „Тишина” међу собом су повезане фокалним ликом, Џулијетом. Њој се придружују јунакиње других приповедака које имају нека заједничка обележја, тако да се могу посматрати и као основа у грађењу потенцијалног романа, који неће бити написан. Алис Манро пише у деловима, стварајући неку врсту мозаика у коме се оцртава јединствена визија света и проблематика везана за судбину жене и њен положај у друштву, али је њен једини прави, довршени роман *Живот девојака и жена*.

Положај жене у друштву: откривање сопствене другости

Џулијет је образована девојка која је завршила студије класичних језика и радила докторску тезу, али, пошто није имала довољно новца да плати студије на колеџу, морала је да прекине тај рад да би предавала латински у колеџу за девојке у Ванкуверу. Била је одличан студент, талентована, професори су њоме били веома задовољни, али је сметало то што није мушкарац. „Ако се уда, [...] пашће у воду и њихов и њен труд, а ако се не уда, претвориће се у туробну и изоловану уседелицу, која прилике за напредовање уступа

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, стр.7.

² Како указује Жерар Женет напомињући да га тај вид трансценденције не занима (*исто*, стр. 10).

³ Linda Hačion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad, Svetovi, 1996, стр. 210.

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

мушкарцима”⁶. Главну сметњу представља њена интелигенција. „У градићу у коме је одрасла, на њену интелигенцију би често гледали као да јој је једна нога краћа или да има прекобројне прсте, и људи су јој неувијено указивали на њене мане – да не зна користити машину за шивење или да уредно свеже пакет, или да јој се види комбинезон испод одеће. Шта ће бити од ње, често су се питали.”⁷ Када је касније добила националну награду за превод са латинског, избегли су да то помену⁸ као да је у питању нешто срамотно. Њено, да употребимо Сартрове речи, „биће за друге” не одговара прихваћеним нормама које представљају, „царство општег места”, изражено кроз хајдегеровско „говорење”, „брбљање” („parlerie”), кроз конвенционалне разговоре у којима нам остали одобравају и разумеју нас, пошто се наше понашање и наш став, чак и када се са њима не слажемо, уклапају у општеприхваћени систем вредности и норми, не реметећи њихово осећање сигурности. Како Сартр саопштава у предговору за роман Натали Сарот *Портрет непознатог*, у тој „ничјој и свачјој зони”, у коју смо се склонили, можемо да брбљамо, да се узбуђујемо, радујемо, испољавамо осећања и неки „карактер”, па чак и да будемо „оригинални”, односно да на нов начин здружимо општа места.⁹

Џулијет, дакле, не одговара женском моделу наметнутом друштвеним нормама и конвенцијама, што је удаљава од њених вршњакиња: „Сећала се своје усамљености међу распричаним девојкама са школских игранки, којима нико није прилазио, исхитрених излазака са досадним момцима на колеџу, који јој се нису много допадали, којима се ни она није много допадала.”¹⁰ Та другост је уз то и резултат њеног сопственог избора. На Ериково питање зашто је студирала класичне језике и књижевности, она одговара: „Не знам, ваљда да бих била другачија”¹¹

Џулијетино искуство одговара искуству саме ауторке која своју другост спознаје још у школској клупи. Како читамо у њеној биографији, она се 1937. године уписала у Lower Town School где је живот био „срамотан, простачки, неразумљив и застрашујући”¹² и где је нико није волео, али где је научила да преживи „безразложно насиље и беду”¹³. Мајка је убрзо успела да је упише у другу школу (Wingham Public School), намењену деци из „отменије класе”, али се она ту, како је саопштила у једном разговору, осећала као „аутсајдер”, што је по њеном мишљењу најбољи почетак за писца.¹⁴ Осећање да је дру-

⁶ Alis Manro, *Bekstvo*, Zrenjanin, Agora, 2010, стр. 43.

⁷ Исто, стр. 44.

⁸ Исто, стр. 79.

⁹ Žan-Pol Sartr, predgovor u: Natali Sarot, *Portret nepoznatog*, Novi Sad, „Progres”, 1960, стр. 7.

¹⁰ *Bekstvo*, стр. 56–57.

¹¹ Исто, стр. 57.

¹² Catherine Sheldrick Ross, *Alice Munro: a double life*. Toronto, ECW Press, 1992, стр. 34.

Када није другачије означено, превод је наш.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто, стр. 35.

гачија имало је дакле два разлога, а то су разлика у социјалном положају и материјалној ситуацији, с једне стране и њене интелектуалне способности и њена књижевна вокација, с друге стране.

Слично искуство имала је и списатељица која женску другост посматра са становишта егзистенцијалистичке филозофије, Симон де Бовоар, која је своје искуство приказала у аутобиографском делу *Успомене лепо васпитане девојке (Mémoires d'une jeune fille rangée, 1958)* а своја сазнања теоријски развирила у књизи *Други пол (Le Deuxième sexe, 1949)*, која ће надахнути касније феминисткиње. И за њу се проблем алтеритета поставља још у раној младости, јер већ тада осећа да је другачија и зато „осуђена на изгнанство”¹⁵, да се разликује од своје околине својим интелектуалним способностима и склоностима, а нарочито тиме што не одговара женском моделу наметнутом у њеној грађанској средини, и да између онога што представља за себе и онога што је за друге не постоји никаква веза.

Алис Манро, међутим, није ни теоретичарка, ни ангажована феминисткиња, њен феминизам је више имплицитан и произлази из спознаје свога положаја у друштву. У једном разговору поводом добијања Нобелове награде, она изјављује да никада није другачије размишљала него из женске перспективе иако не мисли да је то много важно за писање приповедака и да је увек сматрала себе феминисткињом иако не зна тачно шта значи реч „феминизам”.¹⁶ Она једноставно прича приче, са своје, а то значи женске тачке гледишта, она описује оно што опажа, не судећи, не пледирајући ни за неку одређену ствар. Али примећује да се у њеној младости сматрало да жена треба да се бави кућним пословима и породицом, а нарочито да нема сопствено мишљење. Ако прихвати тај подређени положај, дозвољено јој је да прави „глупости”, чак да крши друштвене и моралне конвенције, па да тако оствари неку од својих тежњи не реметећи постојећи идеолошки поредак.

То је приказано у приповеци „Бекство”, чија јунакиња Карла хоће да напусти мужа Кларка јер је он не разуме и чак то и не покушава, понашајући се према њој као према ћудљивој девојчици која не зна шта хоће и којој се може све опростити. Бежи да би пронашла себе и почела да управља властитим животом, али постаје свесна немогућности да промени живот и сама обликује своју судбину. Док бежи од мужа и планира да води другачији живот, на другом месту, који подразумева и одговорност, она схвата

¹⁵ Симон де Бовоар, *Успомене лепо васпитане девојке*, превела Мирјана Вукмировић, Београд, Просвета, 1994, стр. 8.

¹⁶ Изјављује да се у младости није осећала инфериорном зато што је жена и то осећање објашњава чињеницом да је живела у оном делу Онтарија где су образоване биле већином жене које су читале и причале приче, док су мушкарци били фармери и бавили се „важним стварима”. Књижевност није била предвиђена за мушкарце. (Видети: <http://sinhro.rs/intervju-sa-alis-manro-povodom-dodele-nobelove-nagrade-za-knjizevnost-video>).

да Кларк, чак и ако није присутан, неће нестати из њеног живота, односно да сама није у стању да га избаци. „Иако је сада бегала од њега, Кларк је и даље заузимао своје место у њеном животу. И када једном заиста побегне, када заувек оде, кога ће ставити на његово место? Шта би друго – или, ко би други – могао да буде тако живахан изазов?”¹⁷. Њен покушај бекства се не остварује. Немоћна да прихвати одговорност за сопствени живот, она се увек враћа Кларку.

Та немоћ да задовољи потребу за аутентичним животом коју је одувек осећала, упућује на дела Антона Павловича Чехова, са којима критчари каткад упоређују приповетке ове списатељице, а чији јунаци осећају потребу да негде оду и промене живот, али се чини да је њихова судбина унапред одређена, они не одлазе, него на крају прихватају живот онакав какав је, са свим његовим контингентностима и недаћама. У питању је универзална тежња а уједно и немоћ да се промени живот, али та тежња овде има феминистички вид. Карлино понашање подсећа на једно од неаутентичних самообмањивачких понашања о којима говори Симон де Бовоар у књизи *Други пол*: у друштву подређеном мушкој доминацији, жена представља други пол, другост, и као таква осуђена је да утоне у мртвило иманенције. У тој ситуацији она бежи у самозаваравање које не води њеном ослобађању, а које Сартр назива *mauvaise foi*. Својим конкретним, али неуспешним покушајима бекства, Карла се придружује отелотворењима женске самообмане о којима Симон де Бовоар говори у књизи *Други пол*: нарцисоидној жени, која постоји само кроз завођење и зависи од туђих погледа, заљубљеној жени, која све жртвује љубави, али је тако посесивна да уништава своју срећу и мистичној жени која бежи у варљиву трансценденцију, кроз љубав према божанском лику.

Како показује и сам наслов ове збирке приповедака, бекство је једна од њених кључних тема. Оно није само конкретни чин, него и читав механизам „варки” како наговештава и наслов приповетке „Варке”, и поприма различите видове у којима се преплићу стварно и измишљено и често ишчезава разлика између сна и стварности, као у Шекспировим комадима пуним забуна, обмана, прерушавања, прикривања и откривања истине, које јунакиња ове приповетке, Робин, радо гледа, или на Шагаловој слици *Ја и село* (1911) у приповеци „Ускоро”, на којој се изврћу односи између великог и малог; изокренута фигура малог човека постала је већа од кућа, а женски лик постаје већи од куће. Та слика се не описује, није у питању екфраза, она се само помиње више пута као поклон који је Џулијет купила родитељима за Божић јер је подсећа на њих. А и родитељи као да припадају некој другој реалности, и они су другачији од „нормалних” људи. Живе усамљено, одсечени од света због проблема које мајка Сара има са срцем. Сара је себи

¹⁷ *Bekstvo*, стр. 29.

кројила хаљине, понекад неспретно, по мустрама из Вога, уместо да их, као друге жене, купује у радњи. Она и њен муж Сем остављали су другачији утисак на младе људе од гојазних и отромбољених родитеља Џулијетиних школских другарица.

Самообмањивачким понашањима Симон де Бовоар супротставља истинско ослобађање жене, које се може остварити на три нивоа: полном, кроз избор слободне везе, материјалном, кроз борбу за успостављање конкретне једнакости мушкарца и жене и културном, кроз васпитање које жени не би наметало унапред створени модел, другачији од мушког модела. Решење може бити само однос који жену више не би представљао као привлачну или застрашујућу другост и приморавао је да ту другост прихвати као своје основно обележје, него би мушкарци и жене били једнаки. Томе се донекле приближава Џулијет која, насупротив Карли, има снаге да одбаци наметнути модел понашања и да сама одлучи о својој судбини, пролазећи при том кроз разна искушења. Она напушта родитељску кућу, не да би се удала, него да би нашла посао јер је то пут ка независности. Упознаје Ерика, ванбрачно живи са њим, што се у њеном родном месту сматра грехом, и рађа кћер Пенелопу.

Легенда о краљу Кофетуи

Пенелопино име, које читаоца подсећа на Пенелопу из Хомерове Одисеје, отелотворење женске верности, упућује и на Одисеја, митског путника који је после Тројанског рата лутао светом и тек после много година вратио се на родну Итаку и ту провео остатак живота са својом верном супругом. Мит о Одисеју и Пенелопи евоциран је сасвим дискретно, фрагментарно, што је такође једно од обележја постмодерне књижевности која, како је уочио Лиотар, показује „неповерење према метаприповестима”¹⁸ и одбацује античке жанрове који представљају монолитно представљање одређеног знања, попут мита или епопеје. Позивање на античке митове несистематично је и са критичком дистанцом, а митови подлежу модификацијама које им дају нова значења и укључују их у постмодерни контекст где знање „није само инструмент моћи”, него и инструмент који „чини истанчанијом нашу осетљивост према разликама”¹⁹ и нашу отвореност према другом и другачијем. У приповеткама Алисе Манро, Одисеј добија женско обличје, њега представља Џулијет чија се повест појављује као путовање кроз живот са свим његовим искушењима и исто тако се завршава повратком своме дому, „тамо где је читав њен живот био”,²⁰ при чему се реч „дом” не односи на кућу у којој је становала са мужем Ериком, него на њену родну кућу у којој су њени корени и из које је Ерик искључен.

¹⁸ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, стр. 7.

¹⁹ Исто, стр. 8–9.

²⁰ *Bekstvo*, стр. 97.

Пенелопа је Цулијетина кћер, али њено име, како показују неке појединости, упућује и на Пенелофону, просјакињу из легенде о краљу Кофетуи која потиче из једне старе баладе, а коју евоцира Шекспир у Ромеу и Јулији, као и низ других писаца и сликара.²¹ То показује универзалну вредност њене теме (чулна жеља према жени из ниже класе и брак противан владајућим нормама), тако да се говорило о „Кофетуином комплексу” (Грејам Грин у роману *Крај једне љубавне приче*) или о „синдрому Кофетуа” (Агата Кристи у роману *Леш у библиотеци*). По легенди, Кофетуа је био афрички краљ, познат по равнодушности према женама. Једнога дана кроз прозор је угледао младу просјакињу, Пенелофону, која се смрзавала јер није имала топлу одећу. Заљубљује се на први поглед и одлучује да се њоме ожени. Поставши краљица, она губи сваку везу са својим некадашњим сиромаштвом. Супружници живе срећно, вољени од својих поданика и после смрти бивају сахрањени у исти гроб.

Алис Манро упућује на легенду о краљу Кофетуи у новели „Страст”. Она се ту појављује више као алузија него као јасна назнака: Мори, који потиче из богате породице, заљубљује се у сиромашну Цулијету која нема новца да се упише на факултет и ради као келнерица у једном ресторану. Како сам каже, заљубљује се у њу зато што верује у „интегритет и јединственост њеног ума и тела”, а нарочито зато што у њеном сиромаштву види „романтичну глазуру њихове везе”.²² Алис Манро је експлицитније евоцирала ову легенду у ранијим делима, као што је приповетка „Просјакиња” (*The Beggar Maid*) у збирци *Шта мислиш ко си ти? (Who do you think you are?)*, објављеној 1978. године у Канади, а 1980. у Сједињеним Америчким Државама под насловом *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*, где се изричито помиње слика Едварда Берн-Цоунса *Краљ Кофетуа и просјакиња*²³: Роуз, која потиче из сиромашне породице, среће Патрика који се у њу заљубљује не само зато што је лепа и интелигентна, него нарочито зато што је сиромашна. На њену примедбу да их раздваја класна разлика, он јој одговара да му се она управо зато и допада. И каже: „Ти личиш на просјакињу” – „На кога?” – *Краљ Кофетуа и просјакиња*. Знаш, ону слику”.²⁴

Структура наговештене приче не разликује се много од структуре легенде, али неке модификације које она трпи у својој постмодерној транспозицији уносе у њу нове конотације које јој мењају смисао. Краљ Кофетуа појављује се као инкарнација друштвених норми, извора бројних фрустрација за жену којој те норме намећу подређени положај у друштву и породици, поготово ако потиче из сиромашнијег друштвеног слоја, као што је случај са јуна-

²¹ Видети о томе: <http://fr.knowledger.de/01783302/LeRoiEtLeMendiantbonne>

²² *Bekstvo*, стр. 126.

²³ Edward Burn-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1884.

²⁴ Alice Munro, *Who do you think you are?* http://www.thestar.com/entertainment/books/2013/10/11/the_beggar_maid_by_alice_munro.html

кињом приповедака Алисе Манро која је, како читамо у њеној биографији, и сама искусила дискриминацију. Прво, када је уписана у школу у коју су ишли ученици из виших друштвених слојева, а затим када је морала да ради као слушкиња у једној богатој породици да би зарадила новац за упис на факултет, што јој је пружио прилику да спозна класну разлику и пружио јој тему за неке приповетке. Али увек је имала најбоље оцене и добијала награде, учествовала је у оперетама које су старије ученице из њене школе свакога пролећа изводиле у Градској кући. Диспропорција између њеног друштвеног положаја, с једне стране и њених интелектуалних способности и уметничког дара, с друге стране, постала је извор књижевног и уметничког стварања: „Прича је била могућност да изразим неку врсту заноса који, чини ми се, сви осећају”, каже она.²⁵

Ова диспропорција транспонована је у њеним приповеткама. Живот њених јунакиња одвија се у дијалектици снаге и слабости која се оцртава у легенди о краљу Кофетуи, али и у њеном сопственом животу и која упућује на дијалектику господара и роба о којој је реч у Хегеловој *Феноменологији духа* а затим и у егзистенцијалној књижевности, а где је господару потребно признање роба да би био господар.

Међутим, Мори не успева да добије то признање од Грејс, која одбија да буде Пенелопон потчињена друштвеним конвенцијама и срећна што се удала за богатог човека. Филм *Невестин отац* (1950) који Грејс гледа са Моријем доводи је до беса јер представља богату и размажену девојку на коју би требало да личе и све друге девојке: „да буду лепе, да буду нечија драгоценост, да су размажене и себичне, да имају пилећи мозак”²⁶. Тада им се све опрашта, као што показује начин на који муж поступа са Карлом у приповеци „Бекство”. Грејсин револт је и револт Алисе Манро. Како читамо у њеној биографији, она одбацује књигу *Beautiful Girlhood* коју јој је поклонила мајка и наведени стих Чарлса Кингслија (Charles Kingsley) из песме “A Farewell” из збирке *Poems of Home*, у којој се девојци саветује да буде „добра” и „слатка” а да другима остави да буду паметни: „Be good sweet maid, and let who will be clever”.²⁷ А себе проналази у роману Луси Мод Монтгомери (Lucy Maud Montmogomery) *Emily of New Moon* где је реч о девојци која има књижевни дар. Како је Алис Манро написала у поговору за издање ове књиге из 1989. године, ту је у првом плану развој девојчице која постаје списатељица, откривајући у писању „начин да преживи у свету” а да ипак остане своја.²⁸

У својој побуни, Грејс бежи са Моријевим полубратом Нилом, који је црна овца у породици и који на крају гине у саобраћајној несрећи. Мори

²⁵ Наводи Catherine Sheldrick Ross, *нав. дело*, стр. 45.

²⁶ *Bekstvo*, стр. 126.

²⁷ Catherine Sheldrick Ross, *нав. дело*, стр. 36.

²⁸ Видети: *исто*, стр. 43–44.

би јој то опростио ако би пристала да му напише да ју је Нил завео јер би у том случају она била само заблудела овчица, а не људско биће које има своју вољу. Она одбија, истичући да је у питању свесни чин за који у потпуности сноси одговорност.

За разлику од Карле која безуспешно покушава да побегне из тамнице брачног живота и на крају се враћа Кларку, Џулијет и Грејс успевају у својој одбијању да се саобразе наметнутом моделу иако их то скупо кошта. Женско становиште односи превагу над мушким, израженим у делима других писаца која исто тако упућују на легенду о краљу Кофетуи, а у којима се жена појављује као објекат жеље, а не као субјекат који мисли својом главом и дела. То можда најбоље показује роман Грејама Грина *Крај једне љубавне приче* у коме приповедач каже да лепе жене, нарочито ако су још и паметне, у њему изазивају осећање инфериорности. И додаје: „Не знам да ли су психолози већ именовали Кофетуин комплекс, али увек ми је било тешко да осетим сексуалну жељу а да при том не осећам и неку супериорност, менталну или физичку”.²⁹

Тај чулни вид мушке доминације, изражен на слици Едварда Берн-Цоунса *Краљ Кофетуа и просјациња*,³⁰ уочава Роуз у поменутој збирци *Шта мислиш ко си ти?* Чулност је наговештена и одећом коју је обукла Грејс када је изашла на састанак са Моријем, а коју представља „тамно плава балетска хаљина, бела блуза, кроз чије су рупице на наборима провиривали врхови њених груди, широки еластични стезник ружичасте боје”³¹, што упућује и на фотографију коју је Луис Керол снимео 1858. године, а на којој представља јунакињу свога романа Алиса у земљи чуда као просјацињу из легенде. Његова просјациња је десетогодишња девојчица која се налази испред зида једног врта, у помало изазовној пози, док јој дроњава хаљина открива део груди, инкарнација детињег шарма и антиципација Булгаковљевог *Лолите* (1955). Тако представљена, Алиса помало подсећа на „жену-дете” (femme-enfant) о којој говори Андре Бретон, предмет надреалистичке жудње, али и оштрих критика феминисткиња, са којом Кларк својим понашањем поистовећује Карлу.

Уздигнувши жену са дна друштвене лествице, коју представља просјациња, до свог краљевског нивоа, омогућавајући јој да заборави своје некадашње стање, краљ Кофетуа је поново ствара, што упућује на мит о Пигмалиону, заљубљеном у статуу од слоноваче коју је сам створио и којом се на крају жени, мит који ће се касније појавити у модернизованој верзији у Пигмалиону Бернарда Шоа (1914, а затим и у филму *My Fair Lady* (1938.

²⁹ Grejam Grin, *Kraj jedne ljubavne priče*, prevela Slobodanka Glišić, Beograd, Plato, 2000, стр. 29.

³⁰ Просјацињу приказује и Едмунд Блер Лејтон (Edmund Blair Leighton), на слици *The King asnd the Beggar-Maide* (1898), али она нема толико изражено чулно обележје.

³¹ *Bekstvo*, стр. 127.

и 1964). Независности самосвесне жене, супротставља се зависност мушкарчеве творевине, обликоване према његовом укусу, која оживљава под сјајем његове жеље.

Овај феминистички вид тумачења старих митова и легенди само је наговештен. Алис Манро приказује чињенице онако како их уочава, ништа не објашњавајући и остављајући читаоцу да их сам протумачи и о њима донесе суд. У питању је елиптични проседе који подсећа на бихевиористички роман, као и на поступак Албера Камија који је у роману *Странац* изразио читаву једну филозофију апсурда представљајући реалност из перспективе сужене свести свог безазленог јунака. Та уздржаност испољава се и у начину на који се Алис Манро позива на друга књижевна или ликовна дела. Она их не описује, него их само помиње, а на читаоцу је да успостави везу и разјасни њихову функцију у тексту.

Феминизам Алисе Манро није ни нападан ни искључив, он подразумева и другачија опредељења. Џулијетина кћерка у новели „Гишина”, која и носи име Пенелопа и која одбацује слободоумност својих родитеља и бежи из родног дома да би се удала и родила петоро деце, појављује се као инкарнација брачне верности и традиционалних вредности које су њени родитељи одбацили. Дете не мора да прихвати родитељски поглед на свет и њихов начин живота. Могло би се рећи да се ова два супротна женска лика, Џулијет и Пенелопа, у неку руку допуњавају да би отелотворили супротност коју носи у себи позиција саме ауторке која, како нас обавештава Кетрин Шелдрик Рос, ступивши у брак и родивши троје деце, води двоструки живот домаћице и списатељице, свесна могућности да због амбиције изгуби привлачност у очима мушкараца. Виђен из спољашње перспективе, њен живот је био у складу са наметнутим моделом. „Као и Џејн Остен, која је стављала оквир за вез на свој рукопис када би неко ушао у собу, Алис је штитила своје писмо. Слагала би и изјавила да управо шије завесе пре него што би рекла да мора да остане код куће да би написала приповетку”, констатује поменута ауторка њене биографије,³² наводећи оно што је сама Алис Манро изјавила у једном разговору : „Млада бојажљива жена била је маска која је скривала огромну снагу, неку врсту мономанијачке жеље да постане писац”.³³ Могућност за афирмацију, коју су жени ускраћивале друштвене норме, указује се само у њеној снази и вештини да се оствари а да при том те норме формално не изневери.

Закључак

Тако је Алис Манро покушала, и у томе у великој мери и успела, да својим књижевним стварањем, као и самим својим животом, измири тради-

³² Catherine Sheldrick Ross, *нав. дело*, стр. 55.

³³ Исто.

ционалне породичне вредности и модерну тежњу ка женској еманципацији. Актуализоване у новом контексту који представља њено књижевно стварање, као и идеологија с краја XX и почетка XXI века, алузије које упућују на књижевне, уметничке, филмске или митолошке изворе граде неку врсту личног мита у коме добијају феминистички вид и нови смисао. Више није у питању инфериорност богатих или снага љубави, него положај жене у друштву и њен идентитет. У почетку објекат да би служио његовим жељама и потребама, жена достиже, по цену великог труда и неизвесности, статус субјекта, у овом случају књижевног ствараоца овенчаног Нобеловом наградом.

ЛИТЕРАТУРА

Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, I–II, prevele Zorica Milosavljević i Mirjana Vukmirović, Beograd, BIGZ, 1982.

Бовоар, Симон де, *Успомене лепо васпитане девојке*, превела Мирјана Вукмировић, Београд, Просвета, 1994.

Doubrovsky, Serge, *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Grin, Grejam, *Kraj jedne ljubavne priče*, превела Slobodanka Glišić, Beograd, Plato, 2000.

Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, превели Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 210.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Manro, Alis. *Bekstvo*, Zrenjanin, Agora, 2010.

Munro, Alice, *Who do you think you are?* http://www.thestar.com/entertainment/books/2013/10/11/the_beggar_maid_by_alice_munro.html

Novaković, Jelena, “Alice Munro entre l’autobiographique et le mythique”, *Le Canada en bref: le Canada contemporain dans la nouvelle / Canada in Short: Contemporary Canada in Short fiction*, Université de Belgrade, Faculté de Philologie – Association serbe d’études canadiennes, 2017, pp. 27–37.

Ross, Catherine Sheldrick, *Alice Munro: a double life*, Toronto, ECW Press, 1992.

Jelena Novaković

LES ASPECTS FÉMININS DE L'ALTÉRITÉ DANS
LE RECUEIL DE NOUVELLES *FUGITIVES*
(Résumé)

L'objet d'étude dans cet article est l'aspect féminin de l'altérité que l'auteure examine dans le recueil de nouvelles *Fugitives (Runaway)* d'Alice Munro dans lesquelles cette écrivaine canadienne a transposé sa propre expérience. Sans être théoricienne ou féministe engagée, Munro ne décrit que ce qu'elle a remarqué ou ce qu'elle a vécu. Il s'agit d'un féminisme implicite qui découle de la prise de conscience directe de la position de la femme dans la société et la famille, sans prétentions théoriques.

Mots-clés : Alice Munro, altérité, féminisme, identité, légende, nouvelle, relations transtextuelles.

Примљено 20. јуна 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Branka Kovačević
Alfa BK univerzitet – Fakultet za strane jezike
branka.kovacevic@alfa.edu.rs

ŽENSKO ISKUSTVO I ODNOS PREMA STVARNOSTI U ROMANU ŽIVOTI DEVOJAKA I ŽENA

Apstrakt: U ovom radu bavimo se pitanjem ženskog iskustva i odnosa prema stvarnosti glavne junakinje jedinog romana poznate kanadske književnice, Alis Manro, pod nazivom Životi devojaka i žena. Identitet i stvarnost nisu fiksni pojmovi u delima ove kanadske književnice. U stvari, ona predstavlja bezbroj stvarnosti dok se „životi devojaka i žena” istražuju kroz perspektive drugih likova i kroz razne, često kontradiktorne, slike o sebi. Ovi identiteti mogu se transformisati u okviru svake naredne priče i sticanjem životnog iskustva. Čitaocu se ne pruža jedna objektivna stvarnost, već se naglasak stavlja na „unutrašnje, lične verzije istine”. Stvarnost, na taj način, biva (re)konstuisana iz nepouzdanog sećanja, stvarajući novu individualnu istinu, ili legendu, koja će biti od veće važnosti, a pitanje iluzija i stvarnosti preusmerava se na pitanje umetnosti u sprezi sa životom.

Кljučне речи: žensko iskustvo, identitet, stvarnost, istina, umetnost.

Abstract: In this paper, we deal with the question of female experience and relation to reality from the perspective of the main heroine of the only novel by the famous Canadian writer, Alice Munro, entitled *Lives of Girls and Women*. Identity and reality are not fixed concepts in the works of this Canadian writer. In fact, this novel represents countless realities as “the lives of girls and women” are explored through the perspectives of other characters and through various, often contradictory, self-images. These identities can be transformed within each subsequent story and by gaining life experience. The reader is not given an objective reality, but the emphasis is on “internal, personal versions of the truth.” Thus, reality is (re)constructed from unreliable memory, creating a new individual truth, or legend, which will be of greater importance, and the question of illusions and reality is redirected to the question of art in conjunction with life.

Keywords: female experience, identity, reality, truth, art.

1. U potrazi za identitetom „Drugosti”

Kao svedok rodne segregacije i „fascinirana teksturom proživljenog iskustva”¹, kanadska spisateljica, Alis Manro (Alice Munro), donosi priče o životima

¹ Janice Flamingo, “Regionalism and Urbanism”, *The Cambridge Companion to Canadian Literature* (Ed. Eva Marie-Kröller), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 250.

žena koje žive u nepovoljnim uslovima u patrijahalnom okruženju. Srećom, obdarena snažnim umom, uporna i nadahnutu, ova autorka je uspela da prevaziđe stereotipe koji su vladali u takvoj sredini i da svojim talentom za pisanje izbegne sudbinu da bude bačena u isti kalup kao i ostale žene. Kako je i sama izjavila: „Tokom pedesetih godina, živela sam u studentskom domu u predgrađu, imala bebe, a bavljenje pisanjem nije bilo prihvatljivo za devojkicu ili ženu u to vreme. Međutim, nikada mi nije palo na pamet da prestanem sa tim”.²

Njene junakinje opisane su kao „subjekti” čije ponašanje i životne obrasce oblikuju ono što Džudit Batler (Judith Butler), pozivajući se na mišljenje Mišela Fukoa, naziva „patrijahalni juridički pojmovi moći i njeni mehanizmi”³, a koji uređuju politički život posve negativno – preko ograničenja, zabrane, regulative i nadzora. Coral En Hauels (Coral Ann Howalls) ističe da „Manro nije feministička teoretičarka, iako se u radovima Lus Irigaraj i Rosi Bredjoti iznose neke zanimljive perspektive kroz koje se može tumačiti njena proza”.⁴ Međutim, teorijski stavovi pomenute teoretičarke feminizma, Džudit Batler, povezani sa socijalnom konstrukcijom ženskog identiteta, takođe nam mogu ponuditi zanimljivo gledište sa kojeg se može analizirati prozno stvaralaštvo Alis Manro, ali i pomoći u razumevanju konvencionalnih predstava žena u patrijarhalnom društvu.

U svom kritičkom eseju pod nazivom „Subjekti pola, roda, žudnje” (“Subjects of Sex, Gender, Desire”), objavljenom u knjizi *Nevolja sa rodom: feminizam i subverzija identiteta* (*Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, 1990), Batler postavlja centralno pitanje – „kako se subjekti konstruišu i oblikuju”?⁵ Ona posmatra subjekte kao „diskurzivne formacije jezičkih prilika”⁶, te iznosi stav prema kome se proces identifikacije i uspostavljanja pripadnosti odvija putem pripisivanja značenja. Istražujući problem koji se bavi pitanjem da li će rod ili pol biti fiksiran ili slobodan, Batler dolazi do zaključka da to zavisi od diskursa „koji nastoji da postavi određene granice analizi i da čuva određena načela humanizma kao pretpostavke svake analize roda”.⁷ Kao potvrdu svoje teze, Batler ističe da „granice diskurzivne rodne analize pretpostavljaju i unapred

² Coral Ann Howalls, *Alice Munro*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1998, p. 2.

(“All through the 50s I was living in a dormitory suburb, having babies, and writing wasn’t part of the accepted thing for a girl or a woman to do at that time either, but it never occurred to me that I should stop”).

Svi prevodi citata sa engleskog delo su autorke ovog rada.

³ Džudit Batler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, str. 18.

⁴ Coral Ann Howalls, *Alice Munro*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1998, p. 6.

⁵ Džudit Batler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, str. 22.

⁶ Džudit Batler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, str. 23.

⁷ Isto, str. 22.

prilagođavaju mogućnosti zamislivih i ostvarivih konfiguracija u kulturi”.⁸ To ne podrazumeva da je bilo koja ili da su sve rodne mogućnosti otvorene, već da granice analize postavljaju ograničenja na diskurzivno uslovljena iskustva. „Te granice”, navodi Batler, „su uvek postavljene u hegemonijskom kulturnom diskursu koji se zasniva na binarnim strukturama koje izgledaju kao jezik univerzalne racionalnosti, pa, stoga, prisila postaje ugrađena u ono što jezik konstruiše kao zamislivo područje roda”⁹. Stoga je identitet za Džudit Batler fluidan, nestabilan, heterogen i promenljiv.

Džudit Batler razlaže svoju tezu iznoseći tumačenja dveju značajnih francuskih feminističkih filozofkinja i teoretičarki – Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) i Lus Irigaraj (Luce Irigaray). Prema mišljenju Simon de Bovoar, žena u patrijarhalnom sistemu ima status „Drugosti”, odnosno da je „[...] muškarac norma, zakon i model, žena je otklon od norme, izmena zakona i kopija modela [...]”¹⁰, kao i da se maskulinitet tretira kao nešto što je poželjno i čemu su na raspolaganju svi društveni resursi, dok se femininost izjednačava sa nepoželjnošću i pasivnošću. U takvom sistemu, telo postaje samo pasivni primalac kulturnog izraza i pol se, prema tome, oblikuje kao socijalna konstrukcija. Prema Batler, za de Bovoar „žensko telo postaje označeno unutar maskulinističkog diskursa, dok muško telo u svojoj povezanosti sa univerzalnim ostaje neobeleženo”.¹¹

S druge strane, Batler navodi tvrdnju Lus Irigaraj prema kojoj se i „označitelj” i „označeni” održavaju u okviru maskulinističkog načina označavanja, te pojam „žena” ostaje *nepredočiv* i *neizreciv* iz razloga što se i sam jezik zasniva na maskulinitetu.¹² Na ovaj način, kako primećuje Adrijana Zaharijević, „normativna razlika među muškarcima i ženama opstaje zbog društvene strukture koja žene sistematično ostavlja u inferiornijem položaju, ali i zbog pristanka žena na nametnutu *Drugost*”.¹³ Kao posledica toga, u postojećim kulturnim uslovima, politička vidljivost žena nije mogla da naiđe na podsticaj i „ženski životi su ili pogrešno predstavljeni, ili uopšte nisu bili predstavljeni”¹⁴, a biološki pol postaje dostupan uvek samo preko kulturnih simbolizacija. Batler tvrdi da dijalektika tela i uma (na koju se odnosi i teza koju zastupa Bovoar) podržava političku i psihičku podređenost i hijerarhiju, jer je um povezan sa muškošću, a telo sa ženstvenošću i pledira da se preispita ova razlika u odnosu na implicitnu hijerarhiju polova¹⁵.

⁸ Isto.

⁹ Isto.

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto.

¹² Isto, str. 24.

¹³ Adrijana Zaharijević, „Kratka istorija sporova: Šta je feminizam,” u: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Adrijana Zaharijević (ur.), Heinrich Böll Stiftung, Beograd, str. 418–419.

¹⁴ Videti u: Džudit Batler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adrijana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, str. 26.

¹⁵ Isto, str. 27.

Kao reakcija na totalizirajuće mere mnogih feministkinja, Džudit Batler zastupa mišljenje da se one vraćaju istoj sistematizaciji kao i njihovi muški neistomišljenici. Umesto što pokušavaju da formiraju „lažno” jedinstvo žena i da ponovo uspostave opresivnu dijalektiku, feministkinje bi trebalo da prihvate mnoštvo kulturnih, socijalnih i političkih preseka i da ponude drugačiji, nedijalektički pogled na rod. Batler dovodi u pitanje naizgled suštinsku ideju jedinstva kao osnove za političko delovanje i preispituje potrebu za stvaranjem koalicije žena koja će biti izgrađena na kontradikcijama, fragmentaciji i nekompletnosti koje su postavljene kao normativni ideal.¹⁶

Alis Manro izražava slične ideje i tvrdnje u svojoj prozi, pa tako možemo primetiti da se većina ženskih protagonista u njenom stvaralaštvu pojavljuje kao kontrolisana, regulisana i formirana pod kulturnom prinudom. Ženski likovi koje ova autorka stvara nisu u stanju da žive onako kako bi zaista želele, jer im patrijarhalni sistem, preko svojih institucija moći, nameće ustaljene obrasce ponašanja od detinjstva i rane mladosti. No, ipak, se njihove priče mogu uzeti kao „opomena” mlađoj generaciji žena, kao što je to slučaj i u romanu *Životi žena i devojaka* (*Lives of Girls and Women*, 1971)¹⁷ koji je i predmet ovog istraživanja.

2. Žensko iskustvo u romanu *Životi devojaka i žena*

Glavne junakinje romana *Životi devojaka i žena* odbijaju da prihvate stereotipne rodne predrasude i da se povinuju pravilima i očekivanjima patrijarhata. Pre nego što dublje uronimo u analizu razumevanja identiteta i poimanja stvarnosti ženskih likova u ovom romanu, moramo spomenuti da su u drugoj polovini dvadesetog veka, kanadske spisateljice bile zabrinute zbog „izlaganja politici moći roda u heteroseksualnim odnosima i bile su usmerene na potragu da otkriju svoj identitet pronalaženjem ženskih glasova i povratkom svojih prava nad sopstvenim telima”.¹⁸ Pored Alis Manro, najuticajnije spisateljice koje su se borile protiv tišine, pokušavajući da skrenu pažnju na neravnopravnost polova, socijalnu konstrukciju ženskog identiteta i težak položaj u kome su se nalazile spisateljice, bile su i jesu: Margaret Lorens (Margaret Lawrence), Kerol Šilds (Carol Shields) i Margaret Etvud (Margaret Atwood).

U svom kritičkom eseju, „Potraga za tradicijom u savremenoj kanadskoj književnosti” (“The Quest for Tradition in Contemporary Canadian Fiction”, 2011), Radmila Nastić sumira ključne elemente u njihovom pisanju, tvrdeći

¹⁶ Isto.

¹⁷ Prvo izdanje na engleskom jeziku: Alice Munro, *Lives of Girls and Women*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson Limited, 1971. Citati u radu navedeni su prema srpskom izdanju: Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Zrenjanin, Agora, 2010.

¹⁸ Coral Ann Howalls, “Writing by Women,” *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Ed. Eva-Marie Kröller, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 197.

(“with exposing the power politics of gender in heterosexual relations and with women’s quests to discover their individual identities by finding their voices and reclaiming their rights over their own bodies”).

da romani žena pisaca „često u procesu obrću konvencionalne prototipove *ženstvenosti* ili osporavaju muške kodove etalonskih priča o *ritualu prolaska*. Ova potraga često otkriva da je matrilinealno nasleđe podjednako važno kao i patrilinealno”.¹⁹ Tako i većina heroína u delima Alis Manro pokušava da pronade način da se izbavi iz tradicionalnih društvenih obrazaca i stereotipnog etiketiranja, ali neke od njih nisu svesne svog „nezakonitog lišavanja slobode” od nametnutih društvenih normi.

U romanu *Životi devojaka i žena* susrećemo se sa dve generacije žena, gde starija pripadnica ženskog pola (majka Del Džordan, Ada) svojim postupcima i iskustvom (ne)svesno utiče na viđenja i životne izbore svoje kćerke, te na taj način preoblikuje kulturološko-politički obrazac stereotipa i marginalizacije.²⁰ S tim u vezi, Maja Ćuk u svojoj studiji „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro” (2015) iznosi stav da „kultura ohrabruje i očekuje da se žena prikaže kao inferiorno i pasivno biće, dužno da suzbije sopstvene unutrašnje impulse i ideale, kao i da se u potpunosti podredi merilima patrijarhalnih institucija, kako ne bi bila osuđivana”.²¹ Ćuk sumira zaključke koje je iznela Kejt Milet (Kate Millet), a koja pravi razliku između „muških” i „ženskih” ličnih osobina, te navodi da su te osobine „kulturološki podržavane kroz odgajanje, ishranu i vežbe”, a potom oblikovane zahvaljujući „prihvatanju sistema vrednosti koji nije biološki”, i umetnute u glavnu instituciju preko koje se patrijarhat ostvaruje, odnosno preko porodice.²²

Ova pomenuta stanovišta, koja se tiču stereotipnih karakterizacija polova, a koja otežavaju živote ženama, stalno su prisutna u romanu *Životi devojaka i žena*, ali i u drugim pričama ove poznate kanadske spisateljice. U svom eseju „Džulijeta i Hulijeta – kanadsko iskustvo u španskom kulturnom kontekstu” (2019), Tomislava T. Đorđević primećuje da:

Njeni likovi, posebno ženski, često život provode u nekoj vrsti zatočeništva, sputani okolnostima, ali i sopstvenim (ne)delanjem, neretko pokušavajući da se distanciraju od sopstvenog života. Iako dane provode u čežnji za begom od klaustrofobične atmosfere svojih zagušljivih života, kada im se pruži prilika za tako nešto, deluje kao da se svim silama trude da se što pre vrate među te nevidljive, ali dobro

¹⁹ Radmila Nastić, “The Quest for Tradition in Contemporary Canadian Fiction”. *Reči: Journal for Linguistics, Literature and Culturology*, ed. Nataša Filipović, Year III, No. 4, Belgrade, Faculty of Foreign Languages, Alfa University, 2011, str. 105.

(“often invert conventional prototypes of ‘femininity’ in the process, or challenge the male codes of the standard ‘ritual-of-passage’ story. The quest frequently discovers that matrilineal heritage is at least as important as the patrilineal one”).

²⁰ Maja Ćuk, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro”, *Kultura*, br. 149, 2015, str. 73.

²¹ *Isto*.

²² *Isto*, str. 74.

poznate zatvorske zidine. Odnosi među likovima su uglavnom hladni, lišeni empatije, i opterećeni mentalitetom učmale provincijske sredine²³.

Ono što većinu čitalaca privlači prozi Alis Manro jeste njena težnja ka otvorenim istraživanjima načina viđenja i razumevanja stvarnosti. I možda se najupečatljivija karakteristika koja ujedinjuje brojne zbirke priča ove autorke nalazi u njenom upornom izbegavanju usamljene i jedinstvene vizije. Umesto toga, ona nudi mnoštvo načina da se sagleda svet, nakratko osvetljavajući perspektive različitih likova i time skrećući pažnju na proces subjektivnog konstruisanja značenja i borbu protiv onoga što je tajanstveno, uznemirujuće i neobjašnjivo u životima likova koje predstavlja u svojim delima.

Ketrin Mejberi (Katherine Mayberry) primećuje da se većina ženskih likova koje stvara Alis Manro služi pamćenjem i pripovedanjem kako bi uredile prošlo iskustvo i ponovo akumulirale to proživljeno iskustvo u hronološkom okviru. Iz ovog razloga, većina ženskih likova u pričama Alis Manro služi se pamćenjem i pripovedanjem ne bi li uredile prošlo iskustvo i ponovo akumulirale to proživljeno iskustvo u hronološkom okviru. Na osnovu toga, Mejberi zaključuje da ženski likovi u prozi Alis Manro pokušavaju da spoznaju svoje iskustvo tako što će ga ponovo proživeti, a to je nešto što samo jezik može da dozvoli.²⁴

Vremenom, osećaj neobjašnjive prirode stvarnosti postajao je sve jači u njenom stvaralaštvu, jer Alis Manro sve više udaljava svoje priče od bilo kakvog osećaja urednog i krajnjeg zaključka. Takođe, tokom njene bogate karijere, uočljivo je da njeno predstavljanje identiteta i ženskog iskustva postaje složenije, s obzirom na to da veliku pažnju poklanja elementu *samoostvarenja*.²⁵ Likovi u njenim pričama preoblikuju svoju prošlost u legende i nastoje da se pomire sa neizbežnim uticajem porodice na formiranje njihovog *sopstva* u svetu. Ova fascinacija pojmovima stvarnosti, identiteta i životnog iskustva posebno je usredređena na živote žena koje su neprestano u prvom planu u fikciji Alis Manro.

3. Lične verzije istine

Identitet i stvarnost nisu fiksni pojmovi u delima ove kanadske književnice. U stvari, ona predstavlja bezbroj stvarnosti dok se „životi devojaka i žena” istražuju kroz perspektive drugih likova i kroz razne, često kontradiktorne, slike o sebi. Ovi identiteti mogu se transformisati u okviru svake naredne priče i sticanjem životnog iskustva. Čitaocu se ne pruža jedna objektivna stvarnost, već

²³ Tomislava Đorđević, „Džulijeta i Hulijeta – kanadsko iskustvo u španskom kulturnom kontekstu”. *Anali Filološkog fakulteta*, 31 (2), Januar 2019, str. 324.

²⁴ Katherine J. Mayberry, “Every Last Thing...Everlasting: Alice Munro and the Limits of Narrative”, *Bloom’s Modern Critical Views: Alice Munro*, New York, Infobase Publishing, 2009, p. 37.

²⁵ Jill Varley, “Not Real but True: Evolution in Form and Theme in Alice Munro’s Lives of Girls and Women, The Progress of Love, and Open Secrets”. [Thesis] Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 1997, p. 2.

se naglasak stavlja na „unutrašnje, lične verzije istine”²⁶. Stvarnost, na taj način, biva (re)konstruisana iz nepouzdanog sećanja, stvarajući novu individualnu istinu, ili legendu, koja će biti od veće važnosti²⁷. Tako primjećujemo da u pričama Alis Manro postoji veliki broj „priča u pričama”, jer sami likovi nude svoje verzije stvarnosti. Oni uređuju, revidiraju i uobličavaju svoj život kako bi zaštitili ono što trenutno smatraju „istinitim”.

Roman *Životi devojaka i žena* sastoji se iz serije povezanih kratkih priča o životu Del Džordan, dok radnja prati iskustvo odrastanja ove mlade devojkice u ruralnom Ontariju, u okruženju u kojem vladaju patrijarhalne norme ponašanja. Alis Manro sažima stvarnost mlade Del retrospektivnim znanjem starije i iskusnije Del. Unutar ovih hronoloških, ali na neki način labavo povezanih priča o adolescenciji, Manro suptilno ističe trenutke od naročite važnosti za Del, a koja svojim preispitivanjem identiteta pokušava da odbaci određene društveno nametnute uloge. Na njen otpor utiču stvarnost i njeno sagledavanje ljudi oko nje, jer i oni, poput Del, stvaraju lične legende u svojim potragama za smislom. Znatiželja glavne junakinje, Del, da sazna kako svet odraslih funkcioniše, kao i potreba da stekne uvid u razloge i motivaciju njihovih postupaka, omogućava nam da roman *Životi devojaka i žena* doživimo kao „roman razvoja” ili kao „roman buđenja” što je termin koji je uvela Suzan Rosovski (Susan J. Rosowski), a na koju se poziva Hristina Gajović u svojoj studiji „*Stakleno zvono* Silvije Plat kao ženski obrazovni roman” (2017). Gajović ističe da je razlika između muškog i ženskog modela romana u tome što je put muškog junaka uglavnom spoljašnji, on se samoostvaruje kroz integraciju, dok je put junakinje „romana o buđenju” više unutrašnje iskustvo – ona unutrašnjim porivima stiže do samospoznaje i prepoznaje da je život žene težak ili često nemoguć²⁸, kao što to spoznaje i glavna junakinja romana *Životi devojaka i žena*.²⁹

²⁶ *Isto.*

²⁷ *Isto.*

²⁸ Hristina Gajović, „Stakleno zvono Silvije Plat kao ženski obrazovni roman”, *Genero*, br. 21, 2017, str. 92.

²⁹ Najupečatljivija karakteristika u strukturi ovog romana jeste njen umetnički oblik u vidu zbirke priča, a ne u standardnoj formi romana. Sama Alis Manro je u jednom intervjuu iz 1982. godine objasnila svoj proces pisanja:

„Volim da posmatram živote ljudi kako godine promiču, bez kontinuiteta. Kao da te živote hvatate na fotografijama. I sviđa mi se način na koji se ljudi odnose prema onome što su bili ranije... Dogodi se nešto (u prazninama između scena), o čemu ne možemo znati. I o čemu ni ta osoba ne može znati. Mislim da me zato ne privlači pisanje romana, jer ne vidim da se ljudi razvijaju i da nekuda stižu. Vidim samo ljude koji žive u „oblescima”. S vremena na vreme. I to je nešto čega postajete svesni kako prelazite u srednje godine. Pre toga, zaista nemate dovoljno životnog iskustva. Ali upoznajete ljude koji su imali jednu narav pre deset godina, a koji su danas posve drugačiji. Možda će vam ta osoba ispričati priču o tome kakva je bila pre deset godina, a što će se razlikovati od onoga kako ste vi tu osobu doživljavali. Nijedna od ovih priča naizgled neće biti povezana. A sve su to naše stvarnosti. Tako dobijate stvarnost koju svaka osoba donosi pričajući svoju priču o sebi. A tu je i stvarnost koju doživljavate posmatrajući određenu osobu kao jednog od likova u vašem životu. A tu je još i Bog zna šta”. Videti u: Jill Varley, “Not Real but True: Evolution in Form and Theme in Alice Munro’s

Proces Delinog odrastanja i sazrevanja prikazan je epizodično. U prve tri priče, Del je prikazana kao devojčica koja je tu postavljena više kao posmatrač nego kao centralni učesnik. Ona uzima na sebe ulogu glavnog pripovedača koji oblikuje događaje, ali je uključena u radnju romana kao deo grupe i njene priče se fokusiraju na priče drugih junaka.

U prvoj priči, „Flets putu” (“The Flets Road”), Del govori o svom odrastanju, na farmi lisica sa svojim roditeljima i bratom Ovenom. Del i njena porodica su svedoci dogovorenog braka između uja Benija i Madlene. Uja Beni, „koji i nije bio njihov „uja”, neženja od trideset i sedam godina, veoma je nestrpljiv da upozna devojku kojom bi se oženio i zato odlazi iz Džubilija u mesto u kojem ona živi, gde saznaje da Madlena ima svega sedamnaest godina i da ima ćerku, Dajanu, koja ima deset meseci. Madlena je puna agresivnosti i ona ne želi nikoga blizu svoje kuće. Kada Del jednom prilikom poželi da poseti ujka Benija, ona je tera od kuće. Kasnije Madlena nestaje sa Dajanom, a Beni kreće u potragu za njima u Toronto, zabrinut, prvenstveno, za bezbednost deteta, s obzirom na to da je još ranije primetio modrice po Dajaninim nogama, a za koje tvrdi da su nastale kao posledica Madleninog zlostavljanja deteta. U ovoj priči, Del se identifikuje sa ostalim članovima svoje porodice i priču priča u prvom licu množine. Takođe, metaforično, Del izražava sopstveni ambivalentan odnos prema ovom mestu i već na ovom mestu možemo uočiti da je njen osećaj socijalne otuđenosti dubok. U isto vreme, „Flets put” služi i kao metafora za zaostali i necivilizovani svet. Tako Delina majka uporno u svojim mislima pokušava da pobegne iz ove sredine. Ovo mesto je za nju poslednje mesto za život i uvek bi, kada bi je ljudi pitali gde živi, odgovarala: „na kraju Flets puta, kao da je to bilo uopšte važno”³⁰. Da ovo mesto predstavlja prostor izolacije, kao i naličje primitivne zajednice, postaće nam još očiglednije kada uja Beni odlazi po Madlenu i Dajanu u Toronto i kada se izgubi među fabrikama, slepim ulicama, skladištima, okružen otpadom u ogromnoj metropoli, zbog čega, razočaran, odustaje od dalje potrage za njima.

Lives of Girls and Women, The Progress of Love, and Open Secrets”. [Thesis] Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 1997, p. 2.

(“I like looking at people’s lives over a number of years, without continuity. Like catching them in snapshots. And I like the way people relate, or don’t relate to the people they were earlier ... Something happens (in the gaps between the scenes) that you can’t know about. And that the person themselves doesn’t know about. I think this is why I’m not drawn to writing novels. Because I don’t see that people develop and arrive somewhere. I just see people living in flashes. From time to time. And this is something you do become aware of as you go into middle age. Before that, you really haven’t got enough time experience. But you meet people who were a certain kind of character ten years ago and they’re someone completely different today. They may tell you a story of what their He was like ten years ago that is different from what you saw at the time. None of these stories will seem to connect. There are all these realities. The reality a person presents in the narrative we all tell about our own lives. And there’s the reality that you observe in the person as a character in your life. And then there’s God knows what else”).

³⁰ Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010, str. 12.

U priči „Naslednici živog tela” (“Heirs of the Living Body”), Del i dalje istražuje svoj identitet kao član porodice, s tim što je njena pažnja sada usmerena na članove šire porodice sa očeve strane. Deda-štric Krejg je službenik i lokalni istoričar koji se bavi istorijom ove oblasti, a kod koga Del primećuje negativnu stranu patrijarhalnog sistema, jer ju je smatrao „hrovitom i glupom”³¹, iako ona uopšte nije takva. Tetka Elspet i tetica Grejs, takođe, često usmeno prenose istoriju regiona i naroda, dopunjavajući jedna drugu i udeljujući jedna drugoj komplimente, što Del privlači posebnu pažnju. Međutim, one se istorijom bave na način koji je manje bitan od načina na koji štric Krejg iznosi istorijske podatke, jer u patrijarhalnoj sredini samo muškarci imaju prava da iznose istorijske činjenice. Del u ovoj priči primećuje da svaki nalet ambicije izaziva uznemirenost u ljudima koji žive u Džubiliju. Oni se plaše da će biti ismejani, cene samo ljude koji žive na selu i opiru se bilo čemu što utire put novim načinima sagledavanja stvarnosti, kao što je širenje vidika putem obrazovanja. Prema mišljenju Maje Ćuk, u ovom romanu „na Del od najranijeg detinjstva imaju uticaja njene baba tetke Elspet i Grejs, čije delanje se dovodi u vezu sa tvrđenjem Miletove da se u patrijarhatu u okviru klase radi na okretanju žena jedne protiv drugih”³², što je приметно i iz njihovog ophođenja prema Delinoj majci, Adi.

Na kraju ove priče, primećujemo da Del ne ceni mnogo nasleđe štrica Krejga i njegov pokušaj da ostavi trajni trag kao pisac lokalne istorije. Ona ne želi da rukopis štrica Krejga stoji sa stvarima koje je ona napisala, jer joj je izgledao „tako mrtvački, tako težak, i dosadan i beskoristan, pa mi je palo na pamet da bi mogao da umrtvi i moje stvari i ubaksuzira me. Odnela sam ga dole u podrum i ostavila u jednoj kartonskoj kutiji”³³. Iz ove scene promalja Delina intuitivna spoznaja da je njen konačni cilj da nadmaši generaciju kojoj pripada štric Krejg i da uloži sve napore kako bi postala bolji pisac od te prethodne generacije.

Život Deline majke, Ade, glavna je tema treće priče, „Princeza Ida” (“Princess Ida”). Ada Morison prodaje enciklopedije od vrata do vrata, što nam dočarava njenu racionalnost, nezavisnost i upućuje na njenu pokretljivost. Njene napore da okrug opremi enciklopedijama i da širi znanje od kuće do kuće, okruženje smatra ekscentričnim, pa se čak i Del oseća posramljenom posmatrajući majku kako je ljudi odbijaju kada im pokuca na vrata. Međutim, ovo je samo još jedan od suptilnih načina na koji se Alis Manro suprotstavlja konvencionalnim idejama i, stoga, Adin lik predstavlja kao žrtvu ruralnog društva u kojem dominiraju muškarci.

Svojim uticajem na kćerku, Ada je uspela da u Del izazove zgražavanje nad potcenjivačkim odnosom patrijarhalne ideologije koja bi je, u suprotnom, pretvorila u još jednu devojkicu kojoj je cilj da se uda i bavi trivijalnim poslovima. I upravo će, zahvaljujući Adi, Del postati jedna od protagonistkinja koja „ozna-

³¹ Isto, str. 37.

³² Maja Ćuk, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro. Časopis Kultura, br. 149, 2015, str. 79.

³³ Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010, str. 62.

čava nove pozicije sa kojih se govori”, kako Coral En Hauels opisuje doprinos junakinja feminističkim idejama.³⁴

Sledeće dve priče imaju posve drugačiju funkciju u pogledu ukupne strukture romana *Životi devojaka i žena*. U njima, Del opisuje dve vrlo različite vrste grupnih rituala: istraživanje vlastite vere, i njeno učešće u školskoj opereti koja za Del ima posebno značenje.

U priči „Doba vere” (“Age of Faith”), Del je stara 12 godina i, u skladu sa adolescentskim ponašanjem, ona počinje da preispituje svoj odnos prema Bogu i religiji. Odnos prema Bogu mogao bi simbolično da se protumači i kao odnos prema patrijarhalnom uređenju. U gradićima ruralnih oblasti Kanade, rutinski odlasci u crkvu predstavljali su uobičajenu stvar, koja, između ostalog, simbolizuje i nit koja deli one koje imaju i one koje nemaju, odnosno koja oslikava raskol između bogatih i siromašnih stanovnika. Jednog dana, na Veliki petak, Del izjavljuje kako će otići u crkvu, a njena majka uviđa da se ne radi o Ujedinjenoj crkvi kojoj su oni formalno pripadali, jer oni nemaju službu petkom, već da Del odlazi u Anglističku crkvu, te nam Del prenosi: „Moja majka je morala da se spusti na stepenice. Uputila mi je ispitivački, bleđi, očajnički pogled, isti kao godinu dana ranije kada je u mojoj svaštari pronašla Naomin crtež na kome je bila debela, gola ženturača”.³⁵ Delina majka, „izlečena od religije”, reaguje opaskom da „hrišćanska vera u Boga koji traži od Isusa da umre razapet na krstu je varvarska kao i astečko prinošenje žrtvi”.³⁶

I sama Del, posle odlaska u crkvu, primećuje mnoge nedostatke i nelogičnosti u poimanju vere, te govori: „Propoved je na mene ostavila loš utisak. Bila sam zbunjena i željna da se raspravljam. Čak me je, iako nisam smela da priznam, naterala da se zbog načina na koji je Njegova savršenost bez prestanka naglašavana, gnušam samog Hrista”.³⁷ Del, kao starija sestra, ima potrebu da uputi svog brata Ovena na temu religije. Međutim, kasnije će zbog toga osećati krivicu, i to nakon što ubedi brata da molitvom može promeniti budućnost, ne razumevajući da religija, zapravo, predstavlja verovanje bez konkretnih dokaza. Oven se molio za život svog psa Majora. Bezuspešno. Del je, bez obzira na svoje molitve koje su se odnosile na banalne stvari (poput molitve da izbegne zadatke iz šivenja u školi), osetila ogorčenost jer se radilo o molitvi njenog brata za život drugog bića do kog je njemu bilo stalo. Tako nas Alis Manro upoznaje sa načinom formiranja identiteta pojednica kroz religiju, ali i kako ona u priličnoj meri može da zbuni decu.

U sledećoj priči, „Promene i obredi” (“Changes and Ceremonies”), Del po prvi put počinje da razmišlja o seksu, i to u momentu kada počinju da je obuzi-

³⁴ Coral Ann Howalls, *Alice Munro*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1998, p. 4.

³⁵ Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010, str. 117.

³⁶ *Isto*.

³⁷ *Isto*, str. 121.

maju osećanja prema momku iz razreda, Frenku Velsu. Česta tema razgovora nje i njene prijateljice, Naomi, je upravo seks. Naomi objašnjava Del da po pitanju seksa devojke imaju veću odgovornost iz razloga što se ženski polni organi nalaze unutra, a muški spolja. Iz tog razloga, prema mišljenju Naomine majke, devojke su u stanju da bolje kontrolišu svoje nagone, za razliku od dečaka koji nisu u mogućnosti da na taj način pomognu sebi. Naomi se slaže sa svojom majkom, prihvatajući tu teoriju u skladu sa aktuelnim hegemonijskim redom i, naravno, svojim mestom žene u njemu.

U ovoj priči, Del oštro osuđuje viđenje svog vremena i svoje sredine, sažeto u tekstu jednog američkog psihijatra:

On je pisao da se razlika između muškog i ženskog načina razmišljanja može lako ilustrovati tako što ćemo zamisliti dečaka i devojčicu koji sede na klupi u parku i gledaju pun mesec. Dečak će razmišljati o svemiru, o njegovoj beskonačnosti i tajanstvu; devojčica će razmišljati, 'Moram da operem kosu'. Užasno sam se iznervirala kada sam to pročitala; morala sam da bacim časopis u stranu. Odmah mi je bilo jasno da ja ne razmišljam kao ta devojčica; pun mesec me nikada nije podsećao i dokle god sam živa neće me podsećati na to da operem kosu³⁸.

Potrebno je, takođe, napomenuti da ovde dolaze do izražaja izraziti tradicionalni stavovi Deline majke po pitanju seksualnih sloboda, uprkos njenim prilično modernim pogledima na svet. Radnja se dotiče i godišnje školske operete, ali se priča završava tragično smrću gospođice Faris, Deline nastavnice, koja se udavila u reci, a pomenute dve priče predstavljaju pomak od izolovanog ruralnog okruženja opisanog u prethodnim pričama i u njima Del sve više sagledava društvene strukture gradića Džubili.

Iako poslednje tri priče uključuju mnoge likove i svest o većim društvenim obrascima čiji je Del deo, pažnja narativa je usredsređena na Del kao direktnog učesnika u radnji. U priči „Životi devojaka i žena” (“Lives of Girls and Women”), uvučena je, ne u potpunosti nesvesno, u seksualno-eksploatatorske manipulacije Arta Čejmberlina, a u najdužoj priči u ovom romanu, „Krštenje” (“Baptizing”), Del je postavljena kao centralni učesnik.

Za trenutak se čini da će opijena ljubavlju, Del izneveriti svoje principe i savete svoje majke i udati se za čoveka koji bi sa njom zasnovao porodicu, Gareta Frenča, ali tek nakon što ona postane član njegove Crkve i pod uslovom da žive sa njegovom porodicom i po njegovim načelima. Međutim, posle Garnetovog prisilnog pokušaja da krsti Del pod vodom, ona donosi odluku da prekine romanu i da ode iz Džubilija. Na ovom mestu prekida se linearna nit romana jer iz stvarnosti mlade devojke prelazimo u stvarnost jedne mlade žene.

³⁸ Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010, str. 196–197.

4. Umetnost i stvarnost

Završna priča u ovoj trijadi, „Fotografija” (“Photographe”), služi kao epilog ovog romana. Iz nje saznajemo da je Del realizovala „ideje o romanu”³⁹ inspirisanim rodnim gradom. U ovoj priči, pitanje iluzija i stvarnosti preusmerava se na pitanje umetnosti u sprezi sa životom. Del u svojoj glavi zamišlja gotski roman koji će biti smešten u Džubiliju i koji će opisivati živote porodice Šerif i sve njihove tragedije. Važno mesto u ovoj priči zauzima fotograf zlog izgleda, a čije su fotografije zastrašujuće, jer predstavljaju ljude starije no što jesu i otkrivaju skrivene stvari o njihovim ličnostima. Del svet posmatra kroz svoje omiljene romane i njena slika je često iskrivljena usled takvih maštovitih predstava. U ovoj priči prevladava njen stariji, narativni glas, odnosno glas zrele žene-pisca, koji nije dozvolio da ga zaostala sredina izobliči. Naprotiv, Maja Ćuk zapaža da: „Del je, poput jednog od junaka u njenom romanu – fotografa koji je snimao potpuno neobične, čak zastrašujuće fotografije, kao odraz u ogledalu, dramatično razotkrila izgled i poglede svoje kulture”⁴⁰.

Alis Manro, kao iskusni pisac, uspeva da prilagodi obično i bizarno iskustvo i uobliči ga u fikciju. I sama je često isticala da se njene priče bave onim što ljudi ne razumeju najbolje – našim pretpostavkama i onim što dolazi posle određenog iskustva. U ovom romanu dat je, zapravo, suptilan prikaz emocionalnog i intelektualnog sazrevanja glavne junakinje, i to onim narativnim tehnikama koje kombinuju uvide zrelog pisca sa adolescentnim iskustvom tog istog pisca, a što pomaže i u prevazilaženju svih onih ograničenja na koja centralni likovi nailaze u jednoj patrijarhalnoj zajednici, čime do značaja još više dolazi složenost ovog romana i njegovo ukupno značenje.

5. Zaključak

U ovom radu pokazali smo da su u svakoj priči u okviru romana *Životi devojaka i žena* Alis Manro rodne uloge fiksirane i određene, kao i da postoje očekivanja, zahtevi i potrebe koje žene treba da ispune. Od žena se očekuje da deluju na način na koji patrijarhalno društvo misli da je najbolje za njih. Budući da je ženski rod stereotipno marginalizovan, u ovakvom okruženju vlada mišljenje da žene nisu pogodne za svaki posao i način života. S tim u vezi, heroinama Alis Manro je uskraćeno pravo da donose sopstvene odluke kako bi bile „zaštićene”, jer one su, kako je to istakla Džudit Batler, „subjekti regulisani ograničenjem, zabranom i kontrolom”.⁴¹ Zahvaljujući teorijskim uvidima Maje Ćuk, pokušali smo da ukažemo na izvesne kulturološke pretpostavke u vezi sa pozicijom žene u patrijarhalnom društvu, a koje mlađa generacija uspeva da prevlada zahvaljujući

³⁹ Alis Manro, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010, str. 265.

⁴⁰ Maja Ćuk, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro, *Časopis Kultura*, br. 149, 2015, str. 81–82.

⁴¹ Džudit Batler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica, Karos, 2016, str.18.

uticaju i iskustvu starije generacije. Kroz postupke junakinja ovog romana, Alis Manro donosi priču o poteškoćama žena da se ostvare kao ličnosti usled usađenih vekovnih stereotipa o polovima koje propagira patrijarhat.

Iako dosledno potvrđuje interesovanje za pitanja ženskog identiteta i prirode stvarnosti, fokus ove autorke se širi i na razvoj umetničke svesti koja iskazuje univerzalnu ljudsku težnju da izvuče pouku iz iskustva. Roman *Životi devojaka i žena* predstavlja izmišljeni prikaz razvoja umetnika jer mlada protagonistkinja deli sa svojim tvorcem potrebu da koristi jezik za beleženje svega onog što proizilazi iz iskustva. Delimični naponi da konačno spozna odnos između istine i stvarnosti u književnosti, pružaju uvid u narativnu tehniku koju koristi Alis Manro. Čak i u ovoj ranoj fazi pisanja, Alis Manro se klonila konvencije linearnog razvoja likova i radije je birala da predstavi mozaik tumačenja stvarnosti različitih likova, naglašavajući značaj svake subjektivne verzije istine.

LITERATURA

Manro, Alis, *Životi devojaka i žena*, prevela Anđelka Cvijić, Novi Sad, Agora, 2010.

Batler, Džudit, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, str. 18–26.

Ćuk, Maja, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro”, *Časopis Kultura*, br. 149, 2015, str. 72–83.

Đorđević, Tomislava, „Džulijeta i Hulijeta – kanadsko iskustvo u španskom kulturnom kontekstu”, *Anali Filološkog fakulteta 31 (2)*, Januar 2019, str. 323–336.

Gajović, Hristina (2017), „Stakleno zvono Silvije Plat kao ženski obrazovni roman”, *Genero* br. 21, 2017, str. 87–116.

Fiamengo, Janice, “Regionalism and Urbanism”, in Eva-Marie Kröller (ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, str. 241–262.

Howells, Coral Ann, *Alice Munro*, Vancouver, UBC Press, 1998.

Howells, Coral Ann, “Writing by Women,” in Eva-Marie Kröller (ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 194–215.

Mayberry J., Katherine, “Every Last Thing...Everlasting: Alice Munro and the Limits of Narrative”, *Bloom’s Modern Critical Views: Alice Munro*. New York, Infobase Publishing, 2009.

Nastić, Radmila, “The Quest for Tradition in Contemporary Canadian Fiction”, *Reči: Journal for Linguistics, Literaturology and Culturology*/ ed. Nataša Filipović, Year III, No. 4, Belgrade, Faculty of Foreign Languages, Alfa University, 2011, str. 104–115.

Varley, Jill, “Not Real but True: Evolution in Form and Theme in Alice Munro’s *Lives of Girls and Women*, *The Progress of Love*, and *Open Secrets*”. [Thesis], Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 1997.

Zaharijević, Adriana, „Kratka istorija sporova: Šta je feminizam”, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Andrijana Zaharijević (ur.), Heinrich Böll Stiftung, Beograd, 2008, str. 384–415.

Branka Kovačević

FEMALE EXPERIENCE AND RELATION TO REALITY IN THE NOVEL
LIVES OF GIRLS AND WOMEN BY ALICE MUNRO
(Summary)

Female characters in the prose of Alice Munro are described as “subjects” whose behaviour and life patterns shape what Judith Butler has called “patriarchal legal notions of power and its mechanism”, and which regulate political life quite negatively – through restriction, prohibitions, regulations and supervision. Based on Maja Ćuk’s theoretical insights, we tried to point out certain cultural assumptions regarding the position of women in patriarchal society, which the younger generation manages to overcome through the influence and experience of the older generation. Although she consistently affirms her interest in questions of the female identity and the nature of reality, Alice Munro’s focus extends to the development of artistic consciousness that expresses a universal human aspiration to learn from experience. The young protagonist shares with her creator the need to use language to record everything that comes from experience. Del Jordan’s efforts to finally understand the relationship between truth and reality in literature provide insight into the narrative technique used by Alice Munro, who shunned the conventions of linear character development and preferred to present a mosaic of interpretations of the realities of different characters, emphasizing the importance of each subjective version of truth.

Keywords: female identity, reality, experience, narrative technique, truth.

Примљено 20. јуна 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Maja Ćuk

Alfa BK univerzitet – Fakultet za strane jezike
maja.cuk@alfa.edu.rs

Artea Panajotović

Alfa BK univerzitet – Fakultet za strane jezike
artea.panajotovic@alfa.edu.rs

KONSTRUKCIJA ŽENSKOG IDENTITETA I PSIHOLOGIJA REPRESIJE U PRIPOVETKAMA „DIMENZIJE”, „VENLOK EDŽ” I „PREVIŠE SREĆE”

Apstrakt: *Cilj rada je da osvetli način na koji Alis Manro istražuje uticaj ustaljenih društvenih obrazaca i praksi na položaj i psihologiju žena kako u prošlosti, tako i u savremeno doba. Oslanjajući se prevashodno na feministička viđenja Kejt Milet i osnovne postavke psihologije represije, analiziramo konstrukciju ženskog identiteta u pričama „Dimenzije”, „Venlok Edž” i „Previše sreće” iz zbirke Previše sreće, u kojima se socio-kulturni i psihološki aspekti represivne patrijarhalne ideologije višestruko prepliću. U prve dve priče protagonistkinje su prinuđene da prihvate svoje dodeljene uloge i ponašaju se onako kako kulturološki kodeksi patrijarhata nalažu. Izvesno odstupanje od konstruisane rodne uloge koju društvo nameće ženama vidljivo je u liku Sofije Kovaljevski u pripoveci „Previše sreće”, iako ni ona ne uspeva da se ostvari u celosti kao osoba.*

Cljučne reči: *ženski identitet, internalizovana represija, patrijarhalna ideologija, Kejt Milet.*

Abstract: *The aim of the paper is to consider the ways in which Alice Munro examines the influence of established social patterns and practices on women's social position and psychology in the past and present. Relying primarily on the feminist views of Kate Millett and the basic tenets of the psychology of oppression, we analyze the construction of female identity in the stories “Dimensions”, “Wenlock Edge” and “Too Much Happiness” in the collection Too Much Happiness. In the first two stories, female characters are forced to behave in the way patriarchal society deems best for them and adopt the roles assigned them by patriarchal cultural codes. In the last story, Sofia Kovalevsky seems to deviate from the socially imposed standards for women, but she does not succeed in fulfilling herself either.*

Keywords: *female identity, internalized oppression, patriarchal ideology, Kate Millett.*

Analizirajući filmske adaptacije kratkih priča Alis Manro, književnica i teoretičarka Dženis Kalik Kifer zapaža da „životi i (ne)sreće žena preovladavaju” u imaginarnim svetovima kako Pedra Almodovara tako i dobitnice Nobelove nagrade iz Kanade.¹ Sagledavanje uloge žena u raznolikim društvenim konstelacijama česta je narativna potka njenih dela, iako joj se pripovedanje dotiče i složenije kulturološke i filozofske tematike. Tematizujući žensko iskustvo iz različitih perspektiva, ona već više od četiri decenije oblikuje sudbine svojih protagonistkinja, smeštajući ih na sebi svojstven način „između nade i očaja, iluzije i realnosti”.²

Po rečima kanadske autorke Koral En Hauels, opusi teoretičarki feminizma „nude posebno fascinantne perspektive iz kojih bi se mogla tumačiti proza [Alis Manro]”.³ Doista, određene postavke feminističke orijentacije mogu se uočiti u karakterizaciji i građenju njenih likova. Za njene ženske likove karakteristično je da im je životno iskustvo modelovano patrijarhalnom ideologijom. U mnogim delima ove autorke, „kultura ohrabruje i očekuje da se žena prikaže kao inferiorno i pasivno biće, dužno da suzbije sopstvene unutrašnje nagone i impulse i ideale i u potpunosti se podredi merilima patrijarhalnih institucija, kako ne bi bila osuđivana”.⁴ Pritom, njenim junakinjama norme patrijarhalnog društva nisu nametnute samo spolja, već im sudbinu jednako oblikuju i internalizovani patrijarhalni konstrukti. Stoga represiju i pasivizaciju ženskih likova Alis Manro nužno moramo promišljati dvojako – sa sociološkog, ali i sa psihološkog stanovišta.

Analizirajući patrijarhalni sistem iz nekoliko perspektiva (ideološke, biološke, sociološke, klasne, ekonomske, obrazovne, antropološke i psihološke), Kejt Milet između ostalog navodi „različite primere u patrijarhalnim kulturama gde se okrutnost prema ženama pravda običajima, religioznim propisima ili pisanim i nepisanim pravnim aktima”.⁵ Kako ističe, u okviru patrijarhata muškarci su zapravo „institucionalizovali” silu „kroz njihove pravne sisteme”, kao „sveprisutan instrument zastrašivanja”.⁶ Celokupan proces organizacije društva, sa utvrđenim društvenim ulogama i usmerenjima u oblikovanju rodno identiteta, vekovima je počivao na postulatima patrijarhalne ideologije, gde je jedna grupa – žene, „kontrolisana od strane druge” – muškaraca.⁷ Kejt Milet ističe da se „iako ne

¹ Janice Kulyk Keefer, “A Tale of Two Adaptations: Sarah Polley and Pedro Almodovar Do Alice Munro”, in Jelena Novaković and Vesna Lopičić (eds.) *Canada 150 Filmed*, Belgrade, University of Belgrade – Faculty of Philology, 2019, str. 41.

² *Isto*, str. 50.

³ Coral Anne Howells, *Alice Munro*, Vancouver, UBC Press, 1998, str. 6.

⁴ Maja Čuk, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena Alis Manro*”, *Kultura*, broj 149, Beograd, 2015, str. 73.

⁵ Kate Millett, *Sexual Politics*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, str. 75.

⁶ *Isto*, str. 43.

⁷ *Isto*, str. 23. U ovom kontekstu je značajno napomenuti da jedno od ključnih oruđa u strukturama „pretežno muške moći” predstavlja i jezik kao „moćna društvena institucija” u širem smislu (Annette Kolodny, “Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism”, in Vincent B. Leitch /ed./, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, W.W. Norton & Company, 2001, str. 2157). U svakodnevnom govoru u opisu

postoji precizno biološki ustanovljena razlika između polova, već u porodici, bez obzira na klasu, podstiče formiranje određenog identiteta žene koji podrazumeva inferiornost, nesamostalnost i neznanje, nemoć, kao i moralnu okaljanost i zasluženu marginalizovanost u odnosu na muški pol”.⁸

Izložena ovoj sistematskoj manipulaciji koja se odvija na svim nivoima društva, žena, na prvi pogled paradoksalno, počinje da i sama učestvuje u perpetuiranju destruktivnih obrazaca patrijarhalnog sistema i postaje, svesno ili ne, saučesnik diskriminatorskih društvenih institucija. Reč je o psihologiji represije, koju Karl Ratner definiše kao „psihološke posledice društvene represije i psihološke uslove koji društvenu represiju održavaju”.⁹ Drugim rečima, društvenu represiju „psihološki upotpunjava žrtva koja doprinosi svojoj potčinjenosti”.¹⁰ Ona „odustaje od borbe za lični integritet i prihvata svoj potlačeni položaj”, a internalizovana represija se često ispoljava i kao samodestruktivni nagon.¹¹ Žrtva se, međutim, ni u kom slučaju ne može smatrati odgovornom za svoju psihološku nedostatnost, već odgovornost nedvosmisleno počiva na društvenim i kulturnim strukturama, u ovom slučaju patrijarhalne ideologije, koje tvore osnovu i suštinu psiholoških aspekata represije. Samim tim, ovu psihološku nedostatnost žrtva ne može da razreši na ličnom nivou – razrešenje se postiže isključivo transformacijom represivnih društvenih i kulturoloških obrazaca koji joj leže u osnovi.¹²

Konstrukcija rodnog identiteta i uloge devojaka i žena u porodici i širim društvenim kontekstima u fokusu su zbirke *Previše sreće* Alis Manro, objavljene 2009. godine. U (pod)tekstu svake od deset priča u ovoj zbirci, autorka skreće pažnju na predrasude prema ženama i nemogućnost da se one na pravi način iskažu i budu vrednovane u okvirima patrijarhalne kulture. I kod nje, kao i kod drugih autora koji tematizuju odnose moći u porodici i društvu, „žene moraju da vode život sputanosti i nezaslužene patnje – i fizičke i mentalne u patrijarhalnom

žena se, primera radi, uglavnom koriste pridevi koji ukazuju na fizički izgled i pežorativne koncepte. S druge strane, kolokacije u kojima reč muškarac ima glavnu funkciju bliže se formulišu pridevima koji odslikavaju kontekst dominacije i moći. Dakle, „predrasude i stereotipi u okviru diskursa zajednice” pritaženo figuriraju već u leksičkim obrascima svakodnevnog govora (Tamara Jevrić, ‘Medical Men’ and ‘Mad Women’ – A Study into the Frequency of Words through Collocations, [sic] – a journal of literature, culture and literary translation, Vol. 8, No. 1, 2017), a takav diskurs nije ništa manje zastupljen ni u institucijama patrijarhalnog društva čiji paternalistički stav prema određenim grupama (između ostalog i ženama) vodi ograničenju slobode i nasilnom primoravanju (Aleksandar Prnjat, „Crkva i paternalizam – odgovor Mihailu Markoviću”, *Filozofija i društvo* 19 (2), 2008, str. 253–256).

⁸ Maja Ćuk, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena* Alis Manro”, str. 72–83.

⁹ Carl Ratner, “Psychology of Oppression”, in Thomas Teo (ed.), *Encyclopedia of Critical Psychology*, New York, Springer, 2014, str. 1557.

¹⁰ Isto.

¹¹ Artea Panajotović, „Disfunkcionalne porodice kao mikrokosmos kolonijalnog društva u romanu *Post i gozba* Anite Desai”, *Anali Filološkog fakulteta*, knj. 25, sv. 1, str. 90, 94.

¹² Carl Ratner, *nav. delo*, str. 1557. Možda ovo baca izvesno svetlo na, za čitaoce često zbujujuće, teške i nepovoljne sudbine ženskih likova kod Alis Manro.

okviru u kome dominiraju muškarci”,¹³ a pritom u opsegu stvaralaštva čuvene kanadske književnice nisu samo junakinje koje su „plod mentaliteta malog kanadskog grada”,¹⁴ već, na primer, i jedna istorijska ličnost iz drugačijeg vremenskog i prostornog konteksta, ruska matematičarka iz devetnaestog veka.¹⁵ Alis Manro kritičkim tonom i u feminističkom duhu na videlo iznosi istorijske zapise o istaknutoj ženi iz prošlosti, koji se, nažalost, u velikoj meri poklapaju sa opisom (ne) prilika i (ne)sreća žena u današnje vreme, čime ukazuje na univerzalnost represivnih modela patrijarhalne ideologije bez obzira na društveno-kulturni kontekst.

U ovom radu se, oslanjajući se na prethodno naznačene postavke feminističke teorije i psihologije represije, kroz analizu priča „Dimenzije”, „Venlok Edž” i „Previše sreće” usredsređujemo na junakinje koje su prinuđene (i voljne) da se ponašaju onako kako kulturološki kodeksi patrijarhata nalažu, iako ih takvi obrasci dovode do apsurdnih i tragičnih životnih situacija.

Ovakve okolnosti vidljive su i gotovo do apsurdna hiperbolisane u odnosu protagonista u priči „Dimenzije”. Dori zatičemo u trenutku kad pokušava da izgradi nov identitet posle porodične tragedije (nasilne smrti troje dece) i različitih vidova psihičkog i fizičkog zlostavljanja od svog partnera. Pojednostosti o njenom životu pre braka saznajemo iz njenog prisećanja. Ova protagonistkinja se, posle smrti majke, jedine bliske osobe u svom okruženju, udaje za starijeg čoveka koga je upoznala tokom majčine bolesti. Dobili su troje dece i započeli život u ruralnoj sredini, daleko od civilizacije, gde je ona svoje ponašanje i izbore morala prilagoditi njegovim kriterijumima. Iako se trudila da ne radi ono što suprug ne odobrava (na primer, da se šminka), često je bila kritikovana zbog svojih postupaka. Lojd se mešao u odgajanje dece, prebacivao joj da je loša majka, a kada joj je mleko presušilo dok je dojila drugog sina, ispoljio je i vid fizičkog zlostavljanja u kome vidimo nagoveštaje nasilnog ponašanja koje će kulminirati na kraju njihovog zajedničkog života:

Rekla mu je da je mleko presušilo, da je morala početi da ga dohranjuje. Lojd je dohvatio njene dojke i cedio ih sa fanatičnom upornošću, uspevši da izvuče dve, tri bedne kapi. Nazvao ju je lažovom. Posvadali su se. Rekao je da je ona kurva, kao i njena majka.

Sve hipi devojke su bile kurve, rekao je.

¹³ Artea Panajotović, *nav. delo*, str 15.

¹⁴ Eva-Marie Kroller, *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, str. 200.

¹⁵ Alis Manro na svojim stranicama oživljava i reaktuelizuje lik i delo značajne evropske naučnice Sofije Kovaljevski. Pripovetka „Previše sreće”, koja govori o poslednjim danima života ove matematičarke, pokazuje da čak i pripadnice ženskog roda koje su posebno nadarene i koje su u određenom polju pružile značajan doprinos čovečanstvu, umesto podstreka i hvale nailaze na nerazumevanje okoline i obezvređivanje svog rada.

Uskoro su se pomirili. Ali kad god bi Dimitri bio zlovoljan, kad god bi se prehladio ili kada bi ga uplašio Sašin zec, kada se držao za stolicu u doba u kojem su njegov brat i sestra uveliko samostalno hodali, ponovo se spominjalo to kako je Dimitri rano odbijen od sise.¹⁶

Lojd joj uz sve ovo nije dozvoljavao da ima prijatelje i uspeo je da joj usadi uverenje da joj niko osim njega nije potreban. Prijateljstvo koje je započela sa prijatnom i dobronamernom susedkom Megi, sa kojom je vozila decu u školu, ubrzo je prekinuto:

Dori [se] zapitala zašto je njoj uopšte stalo šta Megi misli. Megi je neko iz spoljašnjeg sveta. Dori se čak nije ni osećala udobno pored nje. Lojd joj je to rekao, i bio je u pravu. Pravo stanje stvari između njih dvoje, tu povezanost, niko nije mogao da shvati i nikoga se to nije ticalo. Sve će biti u redu, samo ako Dori bude vodila računa o svojoj lojalnosti.¹⁷

Izmučena iscrpljujućim psihičkim uznemiravanjima, vređanjima, poniženjima i konstantnim preinačavanjem nenamernih propusta u neoprostiva sagrađenja, kao spontani znak neposlušnosti Dori napušta žustru svađu s mužem i odlazi do Megine kuće. Prilikom povratka kući sutradan naišla je na zaprepašćujući prizor – Lojd je ubio njihovo troje dece, a odgovornost za tragediju u potpunosti svalio na nju:

Policiji je izjavio, kasnije, šta su prenele i novine, kako je to učinio da ih „spase od bede”.

Kakve bede?

„Bede spoznaje da ih je majka napustila”, rekao je.¹⁸

Sama fatalna prepirka je započela banalnim povodom, zbog njenog previda prilikom kupovine običnog proizvoda, za koji Lojd nije želeo da čuje objašnjenje:

Savršeno dobro se sećala kako je počela prepirka. Kupila mu je konzervu sosa za špagete, koja beše neznatno uljubljena. Pošto je bila na rasprodaji, beše joj drago što je nešto uštedela. Mislila je da je učinila nešto pametno. Ali to nije stigla da mu ispriča, kada je on počeo da je isleđuje. Iz nekog razloga, mislila je da bi bolje bilo da se pravi da to nije primetila.

Svako bi to primetio, rekao je. Mogla si sve da nas potruješ. Šta je s njom? O čemu je ona razmišljala? Je li planirala da to servira deci ili njemu?

Rekla mu je da ne bude lud.

Odgovorio je kako nije on taj koji je poludeo. Zar bi iko, sem lude žene, mogao svojoj porodici da kupi otrov?

¹⁶ Alis Manro, *Previše sreće*, Beograd, Agora, 2011, str. 13.

¹⁷ *Isto*, str. 17.

¹⁸ *Isto*, str. 22.

Deca su ih posmatrala sa vrata dnevne sobe. Tada ih je poslednji put videla žive.¹⁹

Njen suprug sve vreme njihovog zajedničkog života nastupa kao nadređeno i superiorno biće, dovodeći Dori u podređen položaj onako kako se to vekovima činilo, tj. na osnovu ženine navodno urođene „pasivnosti, neznanja, krotkosti” i drugih loših karakteristika, o čemu piše Kejt Milet u delu *Seksualna politika*.²⁰ Međutim, najšokantnije svedočanstvo o Dorinoj potpunoj psihičkoj zavisnosti od nasilnog supruga i snazi njegove manipulacije predstavlja činjenica da posle tragedije i tokom izdržavanja kazne u zatvoru on uspeva da je ponovo privuče pričom o njihovoj deci, koja, kako je uverava, posle smrti žive u posebnim „dimenzijama”. Dori, po sopstvenom izboru, nastavlja da produbljuje odnos sa muškarcem koji joj je naneo ogroman bol i koristio društvene konvencije patrijarhalne ideologije kako bi je držao u podređenom položaju.

Sličnu problematiku internalizacije patrijarhalnih konstrukata Alis Manro produbljuje u pripovesti „Venlok Edž”. Kao i u prethodno pomenutoj priči, i ovde nailazimo na ženske likove koji svoj izgled i ponašanje prilagođavaju merilima patrijarhata, odričući se svojih ambicija. Naratorku i glavnog nosioca radnje cimerke osuđuju što je odabrala da vredno radi u kantini za vreme studiranja, smatrajući da su njihova interesovanja i aktivnosti prikladniji za ženski rod i privlačenje potencijalnih udvarača. Protagonistkinja ovako govori o njima:

Kaj i Beverli su za mene bile razočaranje. Marljivo su studirale moderne jezike, ali njihovi razgovori i interesovanja jedva da su se razlikovali od onoga o čemu pričaju devojkice iz banaka i kancelarija. Subotom su udešavale frizuru, izvlačile kovrdže i farbale nokte, jer bi te večeri izlazile sa momcima. [...] Rekle su da im je jednom pala na pamet ludačka ideja da budu prevodioci pri Ujedinjenim nacijama, ali se sada nadaju mestu predavača u srednjoj školi i da će se, uz malo sreće, udati.²¹

Ove devojkice ni u jednom trenutku ne dovode u pitanje konvencionalne društvene ideale iako žena u čijoj kući iznajmljuju sobe nipošto ne odaje utisak srećno udate i ispunjene osobe koja bi poslužila kao primer bračnog života slobodnim devojkama. Pored brojnih kućnih obaveza i odgajanja male dece, gazdarica Bet mora da vodi računa da životni prostor prilagodi potrebama svog supruga koji „ne voli da mu pred licem landaraju njihove hulahopke i intimne drangulije”,²² zbog čega Kaj i Beverli ne mogu da imaju vlastito kupatilo kako im je pri useljenju obećano.

¹⁹ *Isto*, str. 22.

²⁰ Kate, Millett, *Sexual Politics*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, str. 74.

²¹ *Isto*, str. 67.

²² *Isto*, str. 67.

Međutim, najupečatljiviji prikaz nasilnog (pre)oblikovanja ženskog identiteta, sa dozom bizarnosti, naslikan je u liku cimerke Nine koja se naknadno useljava u sobu protagonistkinje. Muškarac sa kojim je ova devojka u vezi promenio joj je ime, odlučio da neće imati dece iako je ona imala drugačije želje i čak maštala o tome da svoje sinove iz prvog braka, ostavljene na čuvanje u rodnom gradu, dovede u novo prebivalište. U toj neobičnoj vezi nadmeni partner u njeno ime donosi ozbiljne životne odluke koje se tiču kako njene intime, tako i načina funkcionisanja u društvu. Nina mu se obraća na groteskno formalan način, kao da je za njega vezana nekom vrstom poslovnog ugovora. Ona za njega predstavlja „sirovu građu” od koje on pravi „proizvod” po sopstvenim (ekscentričnim) kriterijumima i željama:

Pitao ju je da li bi volela da stekne neko obrazovanje i ona je klimnula glavom. Rekao je da bi ona mogla da sluša neko predavanje, pa da vidi šta bi volela da studira. Odgovorila je da bi pola vremena volela da živi kao običan student, da se oblači kao oni i uči kao oni, a on je odgovorio da bi to moglo da se sredi:

[...]

Pitala sam je kako se zove gospodin Pervis.

„Artur.”

„Zašto ga onda tako ne zoveš?”

„Ne bi zvučalo prirodno.”²³

Svoje „školovanje” nesrećna devojka (s)provodi kroz imitaciju dužnosti svojih kolega, nadzirana od osobe zadužene da prati svaki njen potez:

Nije bilo predviđeno da Nina izlazi uveče, osim na koledž na neki konkretni događaj, kao što je drama ili koncert ili predavanje. Trebalo je da ruča i večera na koledžu. Ali kao što rekoah, ne znam da li je ikada to radila. Za doručak je u sobi pila neskafu i jela krofnu od juče, koje sam donela iz kantine. Gospodinu Pervis se to nije svidelo, ali je to prihvatio kao deo Nininog podražavanja studentskog života.²⁴

Smeli pokušaj da pobegne iz ukalupljenog identiteta završava se neuspehom, kao i u slučajevima protagonistkinja u drugim pričama Alis Manro.

Kaj, Beverli, Bet i Nina predstavljaju klasičan primer formiranja ženskog identiteta pod uticajem patrijarhalne sredine. Psihološkinja Džudit Lorber, kao i Kejt Milet, naglašava da dodeljivanje rodni uloga počinje u ranom detinjstvu i predstavlja oblik „društvene institucije” na osnovu koje „ljudska bića organizuju svoje živote”.²⁵ S obzirom na to da su „društveni statusi” pažljivo konstruisani kroz „propisane procese predavanja, učenja, oponašanja i nametanja”, sistem

²³ Isto, str. 72.

²⁴ Isto, str. 72.

²⁵ Judith Lorber, *Paradoxes of Gender*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, str. 16.

obrazovanja i društvene prakse utiču na formiranje rodnog identiteta.²⁶ U priči „Venlok Edž”, sudbine Kaj, Beverli i Bet ostaju nepoznanica, ali na primeru Nine, kao i u slučaju Dori u priči „Dimenzije”, vidimo ženske likove koji ostaju suštinski iznevereni u očekivanjima podstaknutim ideološkim predstavama. Njihove pozicije se mogu uporediti sa nemogućnošću Karle, u priči „Odbegla” iz istoimene zbirke, da prihvati svoju slobodu i izgradi putanju svog života. Nijednoj od njih muškarac koji ih je odabrao za realizaciju sopstvenog životnog scenarija koji počiva na upitnim načelima „ne može na razuman način da suštinski da smisao [...] životu kako se nadala”,²⁷ pri čemu je možda najtragičnija činjenica da one tog izneveravanja po svoj prilici nisu ni svesne.

Međutim, na sličan problem nailazi i protagonistkinja u priči „Previše sreće”, koja se ne može podvesti pod kategoriju „ne naročito bistrе žene”,²⁸ poput pomenute Karle u priči „Odbegla” i Dori i Nine u pričama „Dimenzije” i „Venlok Edž”. Sofija Kovaljevski pobija mnogobrojne predrasude jedne patrijarhalne sredine, prkosi zaostalim kulturološkim načelima i ima neuobičajenu ambiciju i hrabrost da se bori za život kakav želi. Poput protagonistkinje Enid u priči „Ljubav dobre žene” iz istoimene zbirke, ona je „nekako izolovana i izdvojena od drugih, označena kao drugačija”.²⁹ Sofija Kovaljevski se ponaša neuobičajeno u ulozi majke i ćerke i kod nje je vidljivo izvesno odstupanje od konstruisane rodne uloge koju društvo nameće. Međutim, iako ispoljava karakteristike koje bi po stereotipnom kategorisanju bile netipične za ženski rod, ni ova junakinja ne biva nagrađena na kraju.

Sofija Kovaljevski nije samo fiktionalni lik, već istorijska ličnost – prva žena koja je doktorirala matematiku i ugledna figura svog vremena koja se pojavljivala u važnim institucijama širom sveta. Međutim, uprkos određenim prednostima u smislu natprosečne inteligencije i obrazovanja, kao i odrastanju u bogatoj ruskoj porodici u devetnaestom veku, ništa od toga nije donelo sreću ni njoj, ni njenoj sestri Aniti. Zanimljivo je zapažanje Kejt Milet u delu *Seksualna politika* u vezi sa vrednosnim kriterijumima patrijarhata da, bez obzira na to koliko je žena inteligentna, talentovana i predana radu u korist opšteg dobra, ona će uvek imati sporednu ulogu u evaluaciji rezultata. Podrazumeva se da ona ne može biti bolja od *jačeg pola*, naročito kada je reč o specifično „muškim” disciplinama i sferama interesovanja.³⁰

²⁶ *Isto*, str. 17.

²⁷ Vesna Lopičić, *Developing Identities: Essays on Canadian Literature*, Niš, Krug, 2007, str. 79.

²⁸ *Isto*, str. 78.

²⁹ Catherine Sheldrick Rose, “‘Too Many Things’: Reading Alice Munro’s ‘The Love of a Good Woman’”, *University of Toronto Quarterly*, Vol. 71, No. 3, 2002, str. 797.

³⁰ Kate Millett, *nav. delo*, str. 42. U stereotipnim viđenjima (patrijarhalnog) društva, tradicionalno su humanističke i društvene nauke u fokusu i u domenu ženskog roda, dok su prirodne nauke i tehnologija, kao i ekonomija i inženjerstvo područja za koje je svojstveno da se u njima ostvaruju muškarci (*Isto*).

U vreme kada je živela Sofija Kovaljevski, čak ni odlazak u inostranstvo nije bio jednostavan poduhvat za žene. Na dalje školovanje izvan teritorije Rusije one su mogle otići samo u pratnji svojih muževa. Sa ciljem da usavrši svoje znanje u matematici, Sofija je doskočila ocu koji se protivio takvom životnom obrascu formalno se udavši za Vladimira Kovaljevskog. Ovaj poduhvat ju je isprva učinio ponosnom i zadovoljnom i „Sofija beše presrećna, ne zato što se udala za Vladimira, nego što je [...] zadala udarac u ime emancipacije ruskih žena”.³¹

Međutim, zajednički život nije tekao onako kako je očekivala s obzirom na to da je njenom suprugu počelo da smeta njeno napredovanje, tako da je često omalovažavao trud i postignuća svoje bračne partnerke:

Postao je uobražen, ponaša se grubo i nadmeno. Navedi mi samo jednu zaista važnu ženu, rekao je. Jednu koja je uradila nešto zaista bitno, ako se ne računa za-vođenje i ubijanje muškaraca. One su urođeno nazadne, gledaju samo sebe, i čak i ako bi smislile neku ideju, bilo kakvu pristojnu ideju kojoj bi mogle da se posvete, postaju histerične i upropaste je svojom sujetom.³²

Ni posle smrti prvog muža, Sofija Kovaljevski nije uspela da izgradi odnos u kome preovladavaju razumevanje i podrška partnera. Štaviše, taj novi muškarac je osetio „da ga ignorišu” kada je dobila nagradu Borden.³³ Njen profesionalni uspeh je, dakle, pogoršao odnos između nje i njenog verenika, koji je „stasom i intelektom, dovitljivošću i lukavošću muškog šarma” ulivao poštovanje.³⁴ Sve je bilo u redu dok je ona percipirana kao „potpuno nepoznata, zanimljiva čudakinja, žena sa darom za matematiku i ženskom plahošću, simpatičnog lica ispod kovrdžica, ali krajnje nekonvencionalnog uma”.³⁵ Međutim, posle dobijanja prestižne nagrade, umesto da naiđe na divljenje šire okoline i dobije podstrek za dalje naučne doprinose, ova naučnica iz devetnaestog veka postaje nepopularna u društvu:

Onda su joj dodelili nagradu Borden, poljubili su je u ruku i predstavili je govorima i cvećem u jednoj od najelegantnijih i najraskošnijih prostorija. Ali su joj zatvorili vrata kada je trebalo da joj daju posao. Veća je bila verovatnoća da unajme dresiranu šimpanzu. Žene velikih naučnika su izbegavale da je sretnu ili da je pozovu na prijem u svoje domove.³⁶

³¹ Alis Manro, *nav. delo*, str. 269.

³² *Isto*, str. 276.

³³ *Isto*, str. 244.

³⁴ *Isto*.

³⁵ *Isto*.

³⁶ *Isto*, str. 260.

Iako nije bio zaslepljen rodnim stereotipima, određenu crtu posesivnosti i odsustva sveobuhvatnijeg razumevanja ispoljavao je prema njoj i čuveni nemački profesor pod čijim mentorstvom se obrazovala:

„Uistinu, nekad zaboravim da ste žena. Na vas gledam kao na... kao na...“
 „Kao na šta?“
 „Kao na dar, za mene i nikog drugog.“³⁷

Na kraju, s obzirom na to da se priča završava Sofijinom smrću, ostaje upitno da li je ovoj istakutoj ženi težnja da ostvari nešto više od običnog života donela ikakav mir i zadovoljstvo. Poredeći sebe sa seljankom sa povređenim detetom koju je uočila u vozu na poslednjem putovanju, naša junakinja sažaljivo analizira životnu poziciju svog roda sa zaključkom da je život žena neumitno komplikovan i prilično nezavidan:

Desilo se nešto loše, i ona ima jednu brigu više, to je sve. Kod kuće je čekaju deca, a verovatno ima i jedno u stomaku.

Kako je to grozno, misli Sofija. Kako je grozna ženska sudbina. A šta bi ova žena rekla da joj Sofija ispriča o novim pokretima, o borbi žena za pravo glasa i mesto na univerzitetu?³⁸

Interesantno je da, kao i u slučaju Karle u priči „Odbegla“ i Dori iz priče „Dimenzije“, koje su portretisane kao obične žene, u tekstualnoj evokaciji Alis Manro i slavnu Sofiju Kovaljevski takođe zatičemo kako na kraju „funkcioniše na potpuno isti način kao i na početku“. ³⁹ Uprkos karijnom ostvarenju, ni kod nje ne dolazi do „procesa transformacije lika“ o kome piše Vesna Lopičić. Sofija nastavlja da traži odobravanje tamo gde ga nema, i kao i Karla, Dori i Nina, predaje svoju sudbinu u ruke muškarca od koga se očekuje „da bude jedini kreator njihovog života“, čime i sama postaje „saučesnik u sopstvenom neostvarivanju sebe kao osobe“. ⁴⁰ Odnos sa osobama sa kojima bi mogla biti dublje povezana pati, počevši od njene ćerke, preko sina njene nesretne preminule sestre, do dalje mogućnosti da iskoristi svoj talenat. U krajnjem ishodu se, dakle, pokazuje da ni jedna priznata naučnica, iako je savladala određene rodne stereotipe i sputavanja patrijarhalne ideologije, iako se izborila za profesionalno priznanje, nije uspjela da se u potpunosti ostvari u jednom sveobuhvatnom smislu. ⁴¹

³⁷ *Isto*, str. 272–273.

³⁸ *Isto*, str. 285.

³⁹ Vesna Lopičić, *nav. delo*, str. 78.

⁴⁰ *Isto*, str. 90.

⁴¹ Zanimljivo je da se ni u pričama koje Radmila Nastić analizira u radu „Alis Manro: tajne strategije voljenja“, protagonistkinje „ne menjaju mnogo; one ne postaju drugačije“ (Radmila Nastić, „Alice Munro: Secret Strategies of Loving“, *Central European Journal of Canadian Studies*, Vol. 4, 2004, str. 87). To bi bila jedna od razlika između protagonistkinja Alis Manro i Margaret Etvud. Uprkos demotivirajućim postupcima i viđenjima patrijarhalne sredine, ženski likovi u romanima Margaret

U kratkim pričama Alis Manro nailazimo na protagonistkinje smeštene u različite kontekste, tj. žene različite životne dobi, nejednakog stepena obrazovanja, niže, srednje i više klase, kao i drugačijih vremenskih i prostornih ravni. Za većinu njih je svojstveno da su podređene, pasivne, i naizgled prinuđene da suzbiju sopstvene unutrašnje impulse i nadanja, u potpunosti se prilagodivši merilima patrijarhalnih institucija. Negativne posledice određenih uskogrudih i kratkovidnih društvenih načela koja postoje vekovima, kritikovane u radovima teoretičarki feminizma, ozbiljno su se odrazile na njihove ženske sudbine.

U zaključku svog istraživanja Vesna Lopičić potvrđuje da „život nije veličanstven ni za jednu od protagonistkinja Manroove”, uprkos tome što je ova priznata kanadska književnica u jednom intervjuu izjavila da je i tekstura običnog života veličanstvena, iako ne jednostavno objašnjiva.⁴² Kako u prvoj priči u zbirci *Odbegla* iz 2004. godine tako i u zbirci priča *Previše sreće* pet godina kasnije, nailazimo na ženske likove koji su „na haotičan način razbijeni i nesposobni da se nose sa sopstvenom slobodom”.⁴³ One su u tolikoj meri internalizovale patrijarhalne diktate svoje kulture da prepreke koje postavlja društvo postaju nerazlučive od prepreka kojima same sebi sprečavaju kretanje i razvoj. Za junakinju Karlu, koja se kao ličnost „otkriva, ali ne i razvija”, upečatljivo je da ne uspeva da nađe pravu meru, tj. balans između slobode i sreće „koje nisu isto”,⁴⁴ a to je karakteristika koju ispoljavaju i protagonistkinje u pričama „Dimenzije”, „Venlok Edž” i „Previše sreće”.

LITERATURA

Ćuk, Maja, *Margaret Etvud i mit: Novi svet u boji drevnih predanja*, Beograd, Fakultet za strane jezike, 2014.

Ćuk, Maja, „Rodna politika u romanima *Leto pre sumraka* Doris Lesing i *Životi devojaka i žena Alis Manro*”, *Kultura*, broj 149, Beograd, 2015, str. 72–83.

Howells, Coral Anne, *Alice Munro*, Vancouver, UBC Press, 1998.

Jevrić, Tamara, “‘Medical Men’ and ‘Mad Women’ – A Study into the Frequency of Words through Collocations”, *[sic] – a journal of literature, culture and literary translation*, Vol. 8, No. 1, 2017, doi: 10.15291/sic/1.8.lc.2, <<https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=466>>

Etvud ne zaustavljaju se u potrazi „za pravom istinom o sebi, za izgubljenim, potisnutim delom svoje ličnosti” i na otvoreniji način pokazuju bunt prema sputavajućim kulturološkim obrascima i želju da se izbere za svoje ideale (Maja Ćuk, *Margaret Etvud i mit: Novi svet u boji drevnih predanja*, Beograd, Fakultet za strane jezike, 2014, str. 241). S druge strane, kod Alis Manro „nema tradicionalne epifanije na kraju priče” (Ulrica Skagert, *Possibility – Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro’s Short Stories*. Stockholm, Stocholm University, 2008), tj. nagoveštaja srećnog završetka i savladavanja određene prepreke.

⁴² Vesna Lopičić, *nav. delo*, str. 90.

⁴³ *Isto*, str. 80.

⁴⁴ *Isto*, str. 84.

Kolodny, Annette, “Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism”, in Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, W.W. Norton & Company, 2001, pp. 2146–2165.

Kroller, Eva-Marie, *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Kulyk Keefer, Janice, “A Tale of Two Adaptations: Sarah Polley and Pedro Almodovar Do Alice Munro”, in Jelena Novaković and Vesna Lopičić (eds.) *Canada 150 Filmed*, Belgrade, University of Belgrade – Faculty of Philology, 2019, str. 31–52.

Lopičić, Vesna, *Developing Identities: Essays on Canadian Literature*, Niš, Krug, 2007.

Lorber, Judith, *Paradoxes of Gender*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

Manro, Alis, *Previše sreće*, Beograd, Agora, 2011.

Millett, Kate, *Sexual Politics*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

Nastić, Radmila, “Alice Munro: Secret Strategies of Loving”, *Central European Journal of Canadian Studies*, Vol. 4, 2004, str. 81–88.

Panajotović, Artea, „Disfunkcionalne porodice kao mikrokosmos kolonijalnog društva u romanu *Post i gozba Anite Desai*”, *Anali Filološkog fakulteta*, knj. 25, sv. 1, str. 87–105.

Prnjat, Aleksandar, „Crkva i paternalizam – odgovor Mihailu Markoviću”, *Filozofija i društvo* knj. 19, sv. 2, 2008, str. 253–256.

Ratner, Carl, “Psychology of Oppression”, in Thomas Teo (ed.) *Encyclopedia of Critical Psychology*, New York, Springer, 2014, str. 1557–1570.

Sheldrick Rose, Catherine, “‘Too Many Things’: Reading Alice Munro’s ‘The Love of a Good Woman’”, *University of Toronto Quarterly*, Vol. 71, No. 3, 2002, str. 786–810.

Skagert, Ulrica, *Possibility – Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro’s Short Stories*. Stockholm, Stockholm University, 2008.

Maja Ćuk
Artea Panajotović

CONSTRUCTION OF FEMALE IDENTITY AND PSYCHOLOGY
OF OPPRESSION IN ALICE MUNRO'S SHORT STORIES "DIMENSIONS",
"WENLOCK EDGE" AND "TOO MUCH HAPPINESS"
(Summary)

Relying on the theoretical views of Kate Millett and primary tenets of the psychology of oppression, the paper discusses how patriarchal ideology influences the formation of identities in the female protagonists of three stories from the collection *Too Much Happiness* by Alice Munro. We focus on female characters who are forced (and willing) to adopt the behavioural patterns imposed by patriarchal cultural codes even though this leads them to absurd and tragic situations. Two female characters in "Dimensions" and "Wenlock Edge", Dori and Nina, adopt the roles assigned by their society and submit unconditionally to the authority of their men, which leads to tragedy in the case of Dori and resignation in the case of Nina. On the other hand, the protagonist of "Too Much Happiness", Sofia Kovalevsky, actively fights against the subjugating circumstances in her culture and succeeds in overcoming discriminatory practices. However, despite this, she too is incapable of making a significant change in her circumstances and experiencing a true fullness and happiness in life. The reason, as it turns out, is the fact that she has managed to overcome patriarchal ideology without, but not within. As our analysis reveals, all the characters have internalized the patriarchal dictates of their cultures to such an extent that the obstacles set by the society have become inextricable from the internal obstacles which prevent them from psychological and/or social development and fulfilment.

Keywords: female identity, internalized oppression, patriarchal ideology, Kate Millett.

Примљено 15. јуна 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Tanja Cvetković
Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet
tanja.cvetkovic@filfak.ni.ac.rs

POGLED SA EDINBURŠKE STENE: KONTEKST I INTERTEKST

Apstrakt: *Rad se zasniva na analizi pripovedaka iz zbirke The View from Castle Rock (2006), Pogled sa Edinburške stene (2015). Analize se odnose na mitsku osnovu naslovne pripovetke, na osnovu priča koje se zasnivaju na činjenicama ili fikciji, istorijsku pozadinu priča, autobiografske detalje, virtuelne narative, i suptilnu granicu između realnog sveta i imaginarnog sveta koji nam Manroova vešto dočarava svojim pripovedanjem.*

Кljučне речи: *činjenice, fikcija, mitska osnova priče, autobiografski detalji, realni/imaginarni svet.*

Abstract: *The paper focuses on the analysis of the short stories from the collection The View from Castle Rock (2006) (Pogled sa Edinburške stene, 2015). The paper refers to the mythical basis of the first two stories, to the fact and fiction basis of the stories, to the historical background of the stories, autobiographical details of the stories, virtual narratives as well as the subtle border between the real and the imaginary world which Munro conveys to us with her skillful narration.*

Keywords: *facts vs fiction, mythical basis of story, autobiographical details, real vs imaginary world.*

Kanadska dobitnica Nobelove nagrade za književnost Alisa Manro objavila je 2006. godine zbirku kratkih priča *Pogled sa Edinburške stene (The View from Castle Rock)*. U ovoj zbirci kratkih priča Manroova se bavi proučavanjem svoje porodične istorije, pitanjem migracije svoje porodice iz Škotske u Novi svet, ali i događajima iz svog ličnog života. Za razliku od zbirke priča *Ko misliš da si? (Who do you think you are? 1978)* i *Prijatelj iz moje mladosti (Friend of My Youth 1990)* koje sadrže detalje iz lične porodične istorije i koje se bave škotskim nasleđem, može se reći da je zbirka priča *Pogled sa Edinburške stene* ponajviše autobiografsko delo. No kako priče Manroove predstavljaju „igru činjenica i mašte, imaginativno prikazivanje istorije”¹, one ne ostavljaju mesta za čistu au-

¹ Coral Ann Howels, *Alice Munro*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1998, str. 107.

tobiografiju. Autobiografski podaci su za Manroovu samo osnova za imaginativni izlet u zemlju svojih predaka i sopstveni fiktivni svet.

Pogled sa Edinburške stene čine pripovetke koje se bave porodičnom istorijom i ličnim životom Alise Manro. Prvi deo zbirke „Bez prirodnih preimućstava” priča o istoriji Manroovih škotskih predaka iz porodice Ledlou. Ovaj deo zbirke vraća nas u 18. vek kada su Ledlouvi i njihovi rođaci, među kojima i književnik Džejms Hog, živeli u dolini reke Etrik na škotskoj granici, mesta prepunog istorije, mita i legendi. Ledlouvi su imigrirali u Kanadu 1830. godine i naselili se u jugozapadnom Ontariju. U ovoj zbirci dosta mesta posvećuje se putovanju preko Atlantika i opis ovog putovanja podseća umnogome na slične opise o putovanju škotskog književnika Džona Golta iz 20. veka koji daje Margaret Atvud u romanu *Alias Grejs* (1996). Ovaj deo zbirke zasniva se na pismima, dnevnicima i drugim dokumentima koje je Manroova sakupila prilikom posete Škotskoj. Manro je obogatila sve ove činjenice svojom maštom tako da priče predstavljaju njen subjektivni odgovor i njeno viđenje istorijskih događaja koje spominje.

Manroova piše o tačnom određenom periodu iz škotske istorije, o određenom delu Škotske i određenom sloju ljudi. Radi se o južnoj Škotskoj i dolini reke Etrik, o periodu religioznog preporoda iz ranih 1800-tih godina iz koga je izraslo doba škotske prosvetljenosti. Manroova opisuje niži sloj društva koji je bio do tog perioda neobrazovan. Početkom 19. veka ovaj sloj ljudi je učio da čita Bibliju i da propoveda kalvinističke ideje Džona Noksa. Drugim rečima, govori se o protestantskim idejama koje su svoje plodno tle nalazile u prezviterijanskoj Škotskoj. Jedan od svedoka o „preobražaju mnogih duša”² koga Manroova spominje u priči „Bez prirodnog preimućstva” je Tomas Boston koga pamte kao

autora knjige *Ljudska priroda u svom četvorostrukom stanju* (*Human Nature in its Fourfold State*), za koju se govorilo da u svakom pobožnom škotskom domaćinstvu stoji odmah pored Biblije. A podrazumevalo se da svaki prezviterijanski dom u Škotskoj mora da bude pobožan. Za to bi se postarali neprestano preispitivanje ličnog života i mučeničko preoblikovanje vere. Bez ritualnog miropomazanja, bez elegantne ceremonije. Molitva nije bila formalna, već izražena svojim rečima, uz najveću strepnju. Uvek su postojali sumnja i opasnost da duša ne zasluži život večni.³

Preci Manroove su mnogo čitali i ostavili za sobom mnogo knjiga, dnevnika, pisama, koji svedoče o njihovom ličnom iskustvu društvenih promena toga vremena. Vreme u koje su oni živeli bilo je vreme Ser Voltera Skota koji je sakupljao stare pesme i balade i koje je objavio u knjizi *Pesništvo minstrela škotske granice* (*The Minstrelsy of the Scottish Border*), vreme kada je živio pesnik Robert Burns, kada su cvetale ideje Voltera, Loka i Dejvida Hjuma, kada je živio ekonomista Adam Smit. Svi ovi veliki mislioci i umetnici dolazili su iz

² Alis Manro, *Pogled sa Edinburške stene*, Zrenjanin, Agora, 2015, str. 21.

³ Isto.

nižih siromašnih slojeva društva. To je bilo i doba imigracije kada su se mnogi, poput Manroovih predaka, posle depresije Napoleonovih ratova i pobeđe kod Vaterloa, odlučili da se zapute put Novog sveta.

U jednoj od najpoznatijih biografija o životu ove književnice koju je napisao Robert Teker a koja nosi naziv *Alice Munro: Writing Her Lives: A Biography*, objavljena 2005. godine, samo godinu dana pre zbirke pripovedaka o kojima se ovde govori, navodi se da je „autobiografija ugrađena u delo Alis Manro, autobiografija koja uvek odiše imaginativnim viđenjem (‘nakalemljena na neku drugu stvarnost’), i ona [autorka] uvek ‘ispisuje svoje živote’; živote koje i živi i zamišlja”⁴. Krenuvši od izjave Manroove da „uvek postoji neka polazna tačka u stvarnosti”⁵, Teker zaključuje u ovoj biografiji da postoje neki delovi Manroovih priča koji „balansiraju na tankoj liniji između imaginativne fikcije i onoga što Manroova naziva ‘pravim događajem’”⁶. I sama Manroova u „Predgovoru” zbirke ukazuje na fiktivni element koji je neophodan kada se govori o prošlosti:

Sav ovaj materijal sam slagala godinama, a on je, neprimetno, tu i tamo, počeo da poprima oblik pripovedaka. Neki njihovi junaci su mi se obraćali vlastitim rečima, dok je druge stvorila situacija u kojoj su se nalazili. Pomešale su se njihove i moje reči u neobičnom postupku obnavljanja njihovih života, u datim okolnostima, onoliko verno koliko je moguće, kada su u pitanju naše predstave o prošlosti⁷.

Kasnije u tekstu priče „Pogled sa Edinburške stene” komentariše da „osim Volterovog dnevnika i pisama, sve ostalo je moja izmišljotina”⁸. U svakom slučaju ove pripovetke predstavljaju mešavinu istorije, autobiografije, mita i fikcije.

Manroova mitu pristupa nepristrasno i mitski element u njenim pričama može da se interpretira na ironičan, zabavan način. Na svoj karakterističan način Manroova svoj nepristrasan stav prema mitu iznosi kroz reakciju naratora prema mestu. Ovako narator protagonist u priči „Bez prirodnog preimućstva” opisuje dolinu Etrik sa kojom se sreće prilikom posete Škotskoj: „U svakom slučaju, razočarala sam se kada sam prvi put ugledala dolinu. Obično tako biva kada najpre maštamo kako izgledaju neka mesta”⁹. U isto vreme primećujemo konfliktna osećanja naratora u priči dok se ponovo osvrće na mesto koje je već jednom posetila. Očigledan je mitski element koji prodire kroz njen kratak osvrt na savremenu stvarnost:

⁴ Robert Thacker, *Alice Munro: Writing Her Lives: A Biography*, Toronto, McClelland, 2005, str. 18–19.

⁵ *Isto*, str. 529.

⁶ *Isto*, str. 266.

⁷ Alis Manro, *Pogled sa Edinburške stene*, str. 7–8.

⁸ *Isto*, str. 79.

⁹ *Isto*, str. 13.

Bila sam ošamućena od osećanja koje, čini mi se, pogađa ljude sa dugačkom porodičnom istorijom, koja seže do zemalja daleko od mesta u kojem su odrasli. Uprkos nataloženom znanju, bila sam naivna Severnoamerikanka. Prošlost i sadašnjost behu ovde zbijeni u jednu stvarnost, koja beše i obična i uznemirujuća, daleko više od bilo čega što sam zamišljala¹⁰.

Njen stav prema mitu dolazi posebno do izražaja u najbitnijoj epizodi u zbirci kratkih priča *Pogled sa Edinburške stene* kada stari Džejms Ledlou povede svog desetogodišnjeg sina Endrua na vrh Edinburškog zamka ne bi li mu pokazao obrise Amerike koji mogu da se vide sa tog mesta. Pored toga što gleda u potpuno pogrešnom pravcu, stari Džejms pokazuje naravno na neko drugo mesto koje on poistovećuje u svojoj mašti sa Amerikom. On gleda u oblast Fajf preko ušća reke Fort. Cela ova epizoda u priči postaje smešna, anegdota, koju Džejms tako predstavlja najverovatnije jer je pijan. Njegov sin Endru intuitivno naslućuje da „zelenkasto-plavu zemlju, delom osunčanu, a delom u senci, zemlju laku poput izmaglice, koju usisava nebo¹¹ daleko preko vode ne može zameniti za Ameriku. Između njega i oca postoji neki prećutni dogovor da ne komentarišu mnogo o mitskoj zemlji na koju stari Džejms pokazuje pogrešno je nazivajući Amerikom. Tišina i nemo posmatranje u daljinu, govori nam o važnosti mita i mitskih priča, o misterioznosti nepoznate zemlje velikih mogućnosti. Amerika, „zemlja sa druge strane okeana”, reč „izgovorena kao izazov i nepobitna istina”¹² imala je mitske dimenzije u porodici Ledlou i bila je zemlja gde „svaki čovek sedi na svom vlastitom imanju, tamo se čak i prosjaci voze u kočijama”¹³. Za porodicu Ledlou i druge siromašne Škote to je bila obećana zemlja u kojoj su mogli da stvore bolji život. Edinburški zamak odakle su posmatrali podseća na biblijsku Pisgu, na planinu Nebo, odakle je Mojsije po prvi put video obećanu zemlju. Međutim, narator uvodi temu konflikta između mitske dimenzije epizode i razočarenja likova. Pokušavajući da uobličiti mit o Novom svetu, likovi u priči susreću se sa surovom stvarnošću škotskih prilika.

U Edinburškom zamku, u crkvi sv. Marka, izvedena je i pozorišna predstava napisana na osnovu ove zbirke pripovedaka koja nosi naziv „Pogled sa Edinburške stene” a zasniva se upravo na prve dve pripovetke u zbirci. Predstava je izvedena 2016. godine na edinburškom Frindž festivalu, a Alisa Manro je tako postala prva kanadska književnica koja je dobila pravo da njeno delo bude pretočeno u pozorišnu predstavu u Velikoj Britaniji. Dramska književnica iz Škotske Linda Meklian pretočila je tekst Manroove na pozorišnu scenu i u tom poduhvatu oslanjala se najviše na sam tekst, dijalog i monolog, glavnih protagonista pripovedaka i mnogobrojne scene koje su izrečene u tekstu priče ali su postojale pre

¹⁰ *Isto*, str. 14.

¹¹ *Isto*, str. 34.

¹² *Isto*, str. 32.

¹³ *Isto*, str. 34.

svega kao misli, želje, razočarenja i strahovi protagonista. Predstava, kao i same pripovetke Manroove, počinju u sredinu zbivanja. Predstava se otvara epizodom između starog Džejmisa i mladog Endrua u Edinburškom zamku i fokusira se na samo putovanje protagonista, na zgone i nezgone, sa kojima su se junaci sretali na putovanju u Novi svet. Stav junaka prema obećanoj zemlji, Americi, menja se i u pripovetkama ali i u predstavi. Karakter junaka, kako to obično biva kod Manroove, oslikava se kroz njihove reči, kroz tekst, ali i kroz prilike i situacije u kojima se nalaze.

U pripovetkama ima mnogo nedorečenih situacija i prilika koje se odvijaju u mislima protagonista i takve situacije, koje su bile i osnova pozorišne predstave, a kojima i pripovetka „Pogled sa Edinburške stene” obiluje, nazvaćemo virtualnim narativima. Ove pod-priče, intertekstovi, u kojima ima mnogo toga nedorečenog i koji uključuju osvrt na prošlost glavnih junaka, dolaze do izražaja posebno tokom putovanja na brodu. Mari-Lor Rajan naziva ove pod-priče virtualnim ugrađenim narativima. Virtualni narativi se odnose na epizode u tekstu koje se stvarno ne odvijaju, ali na koje postoje mnogobrojne aluzije, reference, asocijacije koje glavni junaci prave. To su situacije u tekstu koje su ili hipotetičke ili stvarne ali se nikada ne realizuju. Tako možemo reći da virtualne narative predstavljaju želje, nadanja, verovanja, namere, strahove, strepnje, junaka ili samog pripovedača. Rajanova definiše virtualni narativ kao „način evociranja događaja koji se opiru očekivanju stvarnosti a svojstveni su jeziku uopšte i narativnom diskursu konkretno¹⁴. Tokom naracije koja je realna, pripovedač predstavlja propozicije kao istinite, dok publika i čitaoci zamišljaju ove propozicije kao činjenice. Čak i ono što je neistinito može da se predstavi kao istina. Tok pripovedanja može biti skrenut tako sa realnog na hipotetičko, na mnogobrojne sfere života junaka i pripovedača: snove, verovanja, želje, ciljeve, itd. Sve ove sfere ovako predstavljene nisu stvarne. Njih čitaoci i publika pretvaraju u stvarnost rekonstruišući ono što je hipotetičko, čineći da virtualna naracija postane podjednako istinita kao i realna naracija u tekstu, no, ipak, negde u daljini, u pozadini zbivanja.

Tako na početku pripovetke „Pogled sa Edinburške stene” vidimo da protagonisti govore o Americi kao obećanoj zemlji. Međutim, kasnije u tekstu, tokom putovanja, ta „zelenkasto-plava zemlja, delom osunčana, a delom u senci”, postaje zemlja smrti u mislima starog Džejmisa: „Oh, zašto mi je ikada palo na pamet da nas dovedem ovde, u ovu plutajuću grobnicu!”¹⁵ ili po dolasku u Novi svet zaključuje: „Šta mi predstavlja ova zemlja? Ništa, ona ne može biti moj dom. Ništa osim zemlje u kojoj ću umreti”¹⁶. Dok žali za Škotskom, zemljom koju ostavlja, i hrli u Novi svet koji već hipotetički vidi kao virtuelni svet i svoju grobnicu, stari Džejms vraća se u prošlost tokom putovanja i na putu punom poteškoća

¹⁴ Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2001, str. 163.

¹⁵ *Isto*, str. 37.

¹⁶ *Isto*, str. 75.

i izazova priča priče o legendarnim junacima Škotske, o kraljevskim šumama Etrika, o dedi Vilu O’Foupu, priče koje su pre plod njegove mašte ili njegova interpretacija priča koje je slušao. Ove priče date su u obliku virtuelnih narativa: kroz pretpostavke, izgubljene nade, pogrešnih ubeđenja, strahova, pogrešnih interpretacija prošlih događaja. Za razliku od drugih junaka pripovetke koji svoj virtuelni svet stvaraju kao sopstveni unutrašnji svet u suprotnosti sa stvarnim svetom u kome žive, stvarnost starog Džejsa stvorena je od virtuelnih svetova.

Tek kad se budu približili obalama Severne Amerike, članovi porodice Ledlou, dok planiraju put u Montreal parobrodom, počinju da razmišljaju o boljem životu u Novom svetu. Svi imaju drugačije vizije života u novoj zemlji shodno svojim ubeđenjima i ambicijama. Meri razmišlja da pobegne u neki nepoznati grad sa mladim Džejsom gde bi radila kao krojačica i podizala Džejsa kao da je njegova majka. Endru se nada da neće imati nikakve obaveze i odgovornosti prema porodici u Americi. Agnes, koja je na brodu čula da u Americi ima mnogo više muškaraca nego žena, nada se da će se udati za zgodnog oficira koji bi mogao da joj pruži sve što želi, kao da već nema dva deteta i brak iza sebe. Volter nije planirao da otpočne život na farmi kako je njegov otac želeo, već je hteo da se prijavi da radi za kompaniju Montreal Hadson Bej koja bi ga poslala u divljinu i gde bi on mogao da se obogati kroz taj avanturistički pohod. Očigledno da su svi članovi porodice zamišljali novi život nezavisno jedni od drugih i stvarali idealizovane svetove koje neće moći da realizuju. Čak i da čitaoci zamisle da će se priče završiti u virtuelnoj stvarnosti onako kako su to junaci predstavljali, pri kraju pripovetke javlja se glas naratora, koji razotkriva samu autorku, koja iznosi činjenice, podatke iz zvaničnih dokumenata, dnevnika i pisama junaka, na osnovu kojih rekonstruiše priču o putovanju svojih predaka iz Škotske za Ameriku.

Ako je Manroova pisala o sebi u ovim svojim pripovetkama „što [je] prodomnije mogla”¹⁷, jasno je da su pripovetke autobiografskog karaktera i da se zasnivaju na činjenicama. Međutim, ona objašnjava u Predgovoru zbirke:

Mogli biste reći da ovakve priče više od proze poklanjaju pažnju istini života. Ali ne dovoljno da biste mogli da se zakunete. Deo ove knjige, koji bih mogla nazvati porodičnom istorijom, prerastao je u prozu, ali uvek unutar okvira istinitog narativa. Tim postupcima su se ova dva toka spojila u zajednički, u ovoj knjizi¹⁸.

Upravo, pozivajući se na ovaj problem Martin Lešnig zaključuje da „možemo govoriti o pričama kao fiktivnom pristupu autobiografiji”¹⁹. Pošto u pričama postoji „autobiografski dogovor” kojim se autor pojavljuje kao pripovedač, autor i

¹⁷ Isto, str. 8.

¹⁸ Isto.

¹⁹ Löschnigg, Martin, “Rites of Passage: Migration as Reality and Trope in Alice Munro’s *The View from Castle Rock*”, in Löschnigg, Maria, Martin Löschnigg, eds. *Migration and Fiction: Narratives of Migration in Contemporary Canadian Fiction*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH, 2009, str. 225.

protagonist u tekstu, koji stvara „autobiografiju kroz retrospektivu priče koju piše stvarna osoba o sopstvenom iskustvu, sa fokusom na individualni život, preciznije na priču o njenoj ličnosti”²⁰, možemo takođe govoriti o autobiografskom elementu pripovedaka. Tako Lešnig pripovedača u prvom licu u tekstu naziva pripovedačem protagonistom ili Manroovim fiktivnim alter egom, ali ne i ’Alisa Manro’²¹.

U drugom delu zbirke Manroova nastavlja autobiografsku priču, ali sada kroz prizmu nekih ličnih događaja. Pripovetka „Očevi” je o njenom ocu, dok pripovetka „Pod jabukovim drvetom” bavi se temom inicijacije u društveni život. U pripovetkama „Karta” i „Kuća” Manroova govori o braku i zaključuje da se jedino tetka Čarli udala iz ljubavi. Pošto protagonistkinja odlazi od kuće u svojoj dvadesetoj godini, u pripovetki „Kuća”, ona se vraća posle razvoda nazad u zapadni Ontario, kao što je i sama Alisa u stvarnom životu uradila. I pošto se u poslednjoj pripovetci zbirke „Glasonoša”, vraća u Illinois gde je umro njen rođak Vilijam Ledlou, ona odlazi na nepoznato groblje ne bi li pronašla tragove o njemu. Ovom pripovetkom Manroova pravi puni krug, vraća nas do najstarijih sećanja o svojim precima i prvim evropskim imigrantima iz svoje škotske porodice. Istorijske činjenice su pretočene u priču koja obogaćena maštom postaje nova priča.

Kroz autobiografske i istorijske elemente iz svog života i života svoje porodice, kroz subjektivno viđenje događaja, Manroova ponovo ispisuje živote junaka i događaje u nove priče. U intervjuu proces ponovnog ispisivanja opisuje na sledeći način: „To je vežbanje nečega ... što bih ja nazvala otkrićem, ali pretpostavljam sve što napišete je stvaranje iznova, jer sve to mora da prođe kroz vas, to je vaše viđenje nečega”²². Na ovaj način priče Manroove postaju riznice istine onako kako ih autorka vidi i kao takve ostaju za buduće generacije.

LITERATURA

Awano, Lisa Dickler, *An Interview with Alice Munro*. Available: <http://www.vqronline.org/webexclusive/2006/06/11/awano-interview-munro/>

Howels, Coral Ann, *Alice Munro*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1998.

Lejeune, Philippe, “Autobioraphical Pact.” in *Continual Conversions: Narratives by Henrik Pontoppidan and Johannes Jorgensen, Scandinavian Studies*, 2006. Available: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-6125854/Continual-conversions-by-Henrik.html

²⁰ Philippe Lejeune, “Autobioraphical Pact”, in *Continual Conversions : Narratives by Henrik Pontoppidan and Johannes Jorgensen, Scandinavian Studies*, 2006. 4. Available: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-6125854/Continual-conversions-by-Henrik.html

²¹ Löschnigg, Martin, “Rites of Passage: Migration as Reality and Trope in Alice Munro’s *The View from Castle Rock*”, str. 223.

²² Lisa Dickler Awano, *An Interview with Alice Munro*. Available: <http://www.vqronline.org/webexclusive/2006/06/11/awano-interview-munro/> 2006, str. 23.

Löschnigg, Martin, “Rites of Passage: Migration as Reality and Trope in Alice Munro’s *The View from Castle Rock*”, in Löschnigg, Maria. Martin Löschnigg, eds. *Migration and Fiction: Narratives of Migration in Contemporary Canadian Fiction*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH, 2009.

Manro, Alis, *Pogled sa Edinburške stene*, Zrenjanin, Agora, 2015.

Munro, Alice, *The View from Castle Rock*, Alfred A. Knopf, New York, 2006.

Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2001.

Thacker, Robert, *Alice Munro: Writing Her Lives: A Biography*, Toronto, McClelland, 2005.

Tanja Cvetković

THE VIEW FROM CASTLE ROCK: TEXT AND INTERTEXT
(Summary)

The paper focuses on Alice Munro’s short stories collection *The View from Castle Rock* with special emphasis on the analysis of the stories “The View from Castle Rock” and “No Advantages”. Within these stories of the Canadian Nobel prize winner, the author of the paper explores the autobiographical element of the stories and Munro’s skill to turn fact into fiction. The relationship between fact and fiction is reflected through virtual narratives which the author of the paper carefully explains. The analyses are based on the theoretical considerations of the phenomenon by Marie-Laure Ryan. The historical background of the stories is especially important when Munro adapts the fact to fiction underlining the subtle link between the real and the imaginary which she skillfully conveys with her narration. The author of the paper concludes that by relying on the autobiographical elements from her life and the life of her ancestors as well as on the historical fact, Munro reinvents the events and the lives of her characters by enriching their world with her subjective response and imagination.

Keywords: facts vs fiction, mythical basis of story, autobiographical details, real vs imaginary world.

Примљено 28. маја 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Сергеј Мацура

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

sergej.macura@fil.bg.ac.rs

ПОУЗДАНОСТ ПАМЋЕЊА И БРАЧНОГ МОРАЛА У ФИЛМУ *ДАЛЕКО ОД ЊЕ* И ПРИЧИ АЛИС МАНРО „ДОЋЕ МЕДВЈЕД ПРЕКО БРДА”

Апстракт: Рад анализира односе између приче Алис Манро „Дође медвјед преко брда” (2001) и филмску адаптацију Саре Поли Далеко од ње (2006), са акцентом на начинима организације сјжеа кроз главног јунака и фокализатора Гранта. Док у причи Грант пада у искушење да отпочне љубавну везу са женом пацијента из старачког дома у који одлази и његова дементна жена Фиона, али томе одоли, у филму се управо дешава таква кулминација. Оваквом завршетку значајно доприноси јукстапонирана монтажа разговора који води са дотад непознатом Маријан, и његови фрагменти стављени напореда са другим секвенцама знатно појачавају динамику драмског сукоба. Иако већи дио сјжеа филма одговара оригиналном и по структури и по атмосфери, адаптација се може више сматрати традиционалном него дословном.

Кључне ријечи: фокализатор, сјже, јукстапонирана монтажа, слободни индиректни дискурс, аналепса, Алцхајмерова болест, лакуне у памћењу.

Abstract: The paper analyses the relations between Alice Munro's short story "The Bear Came over the Mountain" (2001) and Sarah Polley's film adaptation *Away from Her* (2006), with emphasis on the techniques of plot construction through the focaliser and main character Grant. While in the short story Grant falls into temptation to start an affair with the wife of a patient from the nursing home where his demented wife Fiona leaves, but resists it, that very culmination takes place in the film. This ending is considerably assisted by the juxtaposed editing of the talk he has with the hitherto unfamiliar Marian, and its fragments set side by side with other sequences greatly increase the dynamic of the dramatic conflict. Although the major part of the film plot corresponds to the original both in terms of structure and atmosphere, the adaptation can be considered traditional rather than literal.

Keywords: focaliser, plot, juxtaposed editing, free indirect discourse, analepsis, Alzheimer's disease, gaps in memory.

Приче Алис Манро (Alice Munro), од којих су скоро све смјештене у малом граду у Канади, приказују обичне људе који живе обичним животом. Међутим, саме приче су све само не обичне. Манроина прецизна и непоко-

лебљива запажања разоткривају њене ликове на начин који је истовремено неугодан и умирујући – неугодан јер се Манроином рендгенском визијом чини као да би лако могао разоткрити читаоца као и ликове, али охрабрујући јер њено писање даје веома мало судова. Како запажа Кетрин Састина (Catherine Sustana), тешко је изаћи из ових прича о „обичним” животима, а да се читалац не осјећа као да је научио нешто о свом.¹

Приповијетка „Дође медвјед преко брда” (“The Bear Came over the Mountain”) првобитно је објављена у *Њујоркеру* од 27. децембра 1999. и 3. јануара 2000. године. Прича је године 2006. адаптирана у филм под називом *Далеко од ње (Away from Her)* у режији Саре Поли (Sarah Polley). Сиже на први поглед не обећава изузетну занимљивост дешавања, али симптоми танане људске драме примјећују се када напрсне копрена рутине: Грант и Фиона су у браку четрдесет пет година. Када Фиона покаже знаке погоршања памћења, они схватају да треба да живи у старачком дому. Током својих првих 30 дана тамо – када Гранту није дозвољено да је посјећује – изгледа да Фиона заборавља свој брак са Грантом и развија снажну приврженост пацијенту по имену Обри. Он је само привремено у установи, док његова супруга одлази на преко потребан одмор. Када се жена врати и Обри напусти старачки дом, Фиона је скрхана. Медицинске сестре кажу Гранту да ће вјероватно ускоро заборавити Обрија, али она наставља да тугује и губи когницију. Грант проналази Обријеву жену, Маријан, и покушава да је убиједи да се Обри трајно пресели у установу. Она то не може себи приуштити без продаје куће, што у почетку одбија. До краја приче, вјероватно кроз романтичну везу, коју успостави са Маријан, Грант може да врати Обрија Фиони. Али у овом тренутку, изгледа да се Фиона не сјећа Обрија, већ да је обновила наклоност према Гранту.

Читалац може претпоставити да ће се дијелови младости и старости смјењивати. Читаћемо о безбрижним млађим животима, па о старијим животима, па опет, и све би било уравнотежено и пријатно, али то се не дешава. Оно што се дешава је да се остатак приче фокусира на старачки дом, са повременим реминисценцијама на Грантове невјере или на Фионине најраније знакове губитка памћења. Највећи дио приче се, дакле, одвија на фигуративној „оној страни планине”.

На први поглед, тема би се чинила досадном, а читаоцу навикнутом на већа наративна узбуђења, и мало маргиналном, имајући у виду фокус на чланове породица станара старачких домова. Ипак, савремени западни контекст даје дубоку подлогу за конструкцију управо оваквог дијегетичког свијета. Како су пролазиле последње деценије XX вијека, тако се непрекидно повећавао број пацијената обољелих од старачке деменције, од којих је

¹ Catherine Sustana, “Analysis of ‘The Bear Came Over the Mountain’ by Alice Munro”, *ThoughtCo.*, 19 July 2019, par. 2. <https://www.thoughtco.com/analysis-bear-came-over-the-mountain-2990517>

међу најчешћима Алцхајмерова болест, описана још прије Првог свјетског рата. Ради се о дегенеративној болести мозга која обично почиње благом заборавношћу. Некада је тешко разликовати ране стадијуме Алцхајмерове болести од нормалних омашки у памћењу. Неуролози дијагностикују ову врсту деменције тек након што примјете образац све горих когнитивних проблема, који се на крају претворе у немогућност размишљања.²

Управо овако и почиње сиже приче, детаљом трага од папуча на поду које је Фиона носила читав дан, а није примјетила. Баш тога дана спрема-ла се да оде у дом за ментално обољеле, под брижним мужевљевим оком. Приповијетка се састоји од безмало тридесет бјелинама одвојених секција које временски алтернирају између садашњости (с обзиром на вријеме објављивања, може се претпоставити да се ради о касним деведесетим) и прошлости, која варира од годину дана па до неколико деценија раније, тј. од појаве првих Фиониних симптома до најранијих студентских дана и њених и Грантових младалачких састанака. Када прође првих мјесец дана њеног прилагођавања на дом, Грант је посјећује и бива затечен губитком памћења које показује, прво по заборављању нераздвојне другарице са студија, Фиби, а затим по интензитету дружења са дементним старцем Обријем – наводно га је знала у младости, али никад није смогао храбрости да је позове на излазак.³ У истом разговору, нажалост, показује да се не сјећа у којој кући живи, што Гранту не пада најпријатније. Један њен гест показује колико слабо памти и сопственог мужа: „Спустила се поново на столицу и рекла нешто Обрију у уво. Прстима га је дирнула по надланици.”⁴ Видно збуњен, Грант запада у дилему да ли Фиона симулира или се понаша искрено, па му болничарка Кристи објашњава да се такве наклоности као међу најбољим другарима могу јавити у почетној фази, и да га тога дана вјероватно није ни препознала као свог мужа.⁵ Ову болест, по клиничким истраживањима, карактеришу три групе симптома: когнитивна дисфункција (губитак памћења и потешкоће са језиком), психијатријски симптоми и поремећаји понашања (депресија, халуцинације, раздражљивост) и лошије извођење инструменталних функција (вожња, куповина, самостално храњење).⁶ Како приповијетка одмиче, тако се Фионино умно стање све више погоршава, те емоционалну пажњу видљиво усмјерава на Обрија, говорећи му чак и

² Kathleen Fackelmann, “Forecasting Alzheimer’s Disease”, *Science News*, No. 20, 18 May 1996, стр. 312.

³ Alice Munro, “The Bear Came over the Mountain”, у: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001, стр. 288.

⁴ Исто, стр. 289.

⁵ Исто, стр. 290.

⁶ Alistair Burns and Steve Iliffe, “Alzheimer’s Disease”, *British Medical Journal*, No. 7692, 21 February 2009, стр. 467.

„срцуленце”.⁷ По Обријевом одласку, пацијенткиња показује и примјетније симптоме деменције:

Фiona није превазишла тугу. Није јела кад је вријеме за оброке, иако се претварала, сакривајући храну у салвету. Преписали су јој пиће са додацима двапут дневно – неко би остајао и гледао док га не испије. Устајала је из кревета и облачила се, али једино је жељела да сједи у соби.⁸

Готово све вријеме кроз сиже догађаје посматрамо уз Гранта као фокализатора, врло често у слободном индиректном дискурсу, па тако мање сазнајемо о перспективи саме Фione, иако је Манро позната као списатељица која примарни глас даје женским ликовима и у први план ставља њихове утиске, чувства, искуства и надања. Док гледа Фиону како пати и копни, пада му на памет идеја да је ободри тако што ће наговорити Обријеву супругу да га врати у дом; у разговору који се завршава неуспјехом, Маријан износи аргумент да би Обрију возикање тамо и натраг само пореметило рутину, а Грант наивно претпоставља:

„Али зар не би разумио да је то само посјета? Зар не би ушао у њен шаблон?”

„Разумије он све.” Изговорила је ово као да је Обрију упутио увреду. „Али то је опет ометање [...]”⁹

Један од скривених аспеката Алцхајмерове болести налази се у перспективи самих пацијената, која готово да не излази на видјело ни у причи Алис Манро ни у стварној медицинској пракси. У негативне стране двојаке болести спадају медиализација, обиљежавање и постваривање дементне особе, а и „губитак” сопства. Кроз медицинске дефиниције, управљање и лијечење постиже се друштвена контрола старијих људи, а поред овога, контрола над пацијентом се оправдава тврдњом да се обавља за добро пацијента. Тако особље често говори члановима породице да се пацијент понаша „недолично” и да је за то крива болест, а не појединац. На тај начин се кроз дијагностичко етикетирање појачава контрола над особом и брисање њене субјективности.¹⁰ У Манроиној причи – вјероватно из стратешких етичких разлога – не долазимо скоро ни у какав контакт са мислима и осјећањима које гаји Фiona, него се већином налазимо један степен даље, у роју опажања и недовољно формираних закључака са Грантове тачке гледишта. На тај начин не сазнајемо како изгледа процес постајања пацијента по саопштавању

⁷ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 303.

⁸ Исто, стр. 305.

⁹ Исто, стр. 311.

¹⁰ Elizabeth Herskovits, “Struggling over Subjectivity, Debates about the ‘Self’ and Alzheimer’s Disease”, *Medical Anthropology Quarterly*, No. 2, June 1995, стр. 152.

дијагнозе. Током њега појединци ће испунити статус болесне особе након што их медицински означе. Сходно томе, обољеле особе не прихватају ознаку одмах, него умјесто тога имају да науче како да постану пацијенти у складу са дијагнозом.¹¹ У савременој прози из развијених земаља, које се суочавају са изазовима све старијег становништва, а довољно имућног да приушти домски боравак, постоје описи многих установа који одступају од модела дехуманизујућег и застрашујућег мјеста, а ова приповијетка свакако спада у такав модернији дискурс, те њега пружена у њима омогућава нове облике живљења и за старије и њихове потомке. Јасно се види да је Манро напустила стереотипни викторијански модел дома као сиротишта и замјенила га сликом неопходног скровишта од спољног свијета. По схватању Патрише Лајф (Patricia Life), некакво заборављање повезано са деменцијом може се искусити као позитивно, у тој мјери да оно што је заборављено може да се повеже са трауматским искуствима у прошлости, као што је мужевљево невјерство.¹²

Сам наслов је преиначење дјечје пјесмице “The Bear Went over the Mountain”, чија је главна тема бесмислица и неоткривање ничег изванредног, осим пуке промјене перспективе. Међутим, док у пјесмици медвјед просто иде (*go*), код Манро тај фигуративни медвјед (Грант) користи дубље когнитивне моћи (*come*), као знак намјерног прилажења. Један од главних мотивационих фактора налази се у Грантовом живом (и Фионином мање детаљном) сјећању на прељубе које је чинио дужи низ година, дјелимично у контексту еманципације шездесетих. Умјесто да оде од Фионе, која га на махове потпуно заборавља, одлучује ипак да се потруди и остане јој емоционално близак.¹³

У приповијетки догађаји из садашњости алтернирају са слободним хронолошким присјећањима на прошла збивања, са различитом густином распоређености – на примјер, Грант се на пуних пет узастопних страница присјећа живота деценијама раније у провинцијској кући, путовања са Фионом, сна о писму остављене студенткиње, лицемјерних колега заводника и одласка у пензију.¹⁴ У једној реминисценцији на брачни живот, напомиње себи: „Никад није престао да води љубав са Фионом упркос ометајућих

¹¹ Renée L. Beard, *Living with Alzheimer's: Managing Memory Loss, Identity, and Illness*, New York and London, New York University Press, 2016. стр. 137–138.

¹² Peter Simonsen, “Who Cares? The Terror of Dementia in Ian McEwan’s *Saturday*”, у: *Care Home Stories, Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 179.

¹³ Katrin Berndt and Jennifer Henke, “Love, Age, and Loyalty in Alice Munro’s ‘The Bear Came over the Mountain’ and Sarah Polley’s *Away from Her*”, у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 207.

¹⁴ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 281–285.

захтјева са других мјеста. Није био *далеко од ње* нити једну једину ноћ.”¹⁵ Очито је ова синтагма послужила за назив филма *Away from Her* и дала двосмислен призвук његовом цјелокупном сижеу, према томе да ли гледалац има у виду сам наслов или контекстуалну негацију коју испрва не види. Касније слиједи још једна серија присјећања на млађе дане, можда покренута поражавајућим стањем у које Фиона прогресивно упада. У вријеме када је предавао англосаксонску и нордијску књижевност, на наставу су долазиле и младе супруге да би разбиле рутину домаћичког живота, и показивале висок ниво дисциплине и послушности. Тако је „одабрао жену по имену Џеки Адамс. Била је супротност Фиони – ниска, меко попуњена, црноока, издашна”.¹⁶ Када су се растали због премјештаја њеног мужа, није желио ни да јој одговара док није (по његовом мишљењу) прошло довољно времена да се уплете са новом дјевојком, „довољно младом да јој буде кћерка”.¹⁷ Послије овог сегмента нема скоро ниједног позивања на прошлост, пошто се потом одвија разговор Гранта са Маријан, па му се јавља пожуада за овом женом: „Била би довољно примамљива, са изврним грудима”,¹⁸ и послије њеног телефонског позива: „Тен боје ораха – вјеровало је сада да је у питању тен – на њеном лицу и врату наставиће се највјероватније у размеће, које ће бити дубоко, од коже налик на креп, мирисно и врело”.¹⁹

Можда се најпримјетнија разлика у сижеу филма види у Грантовом разговору са Маријан, који је фрагментисан на неколико секвенци у Полином дјелу: 1) почетак разговора, у коме она брани Обрија (12:31–13:25), 2) њено помињање спортског канала спасоносног за мужа (18:56–19:30), 3) помињање сина, који их не посјећује, а има времена за Хаваје (43:20–44:30), 4) Грантов предлог да Обрија врати у дом (1:02:21–1:04:55), 5) наставак разговора о Обријевој болести (1:11:16–1:13:48) и 6) питање о Обријевом запослењу у гвожђари, и увид да је то Фионино погрешно сјећање (1:21:24–1:22:33). Доказ да су неки дијелови разговора пролептичког карактера види се у тренутку упознавања Гранта и Маријан унутар сижеа – први пут ју је заиста срео у 27. минуту филма, током једне од посјета Фиони. Дијалог се углавном вјерно репродукује у филму, а психонарација са Грантове тачке гледишта среће се само у прози:

И тако је била својеврсна побједа само што је ушао. Није очекивао да ће бити овако тешко. Очекивао је другачију врсту супруге. Пометену покућарку, почаствовану неочекиваном посјетом и поласкану повјерљивим тоном.²⁰

¹⁵ Исто, стр. 284, курзив С. М.

¹⁶ Исто, стр. 299.

¹⁷ Исто, стр. 300.

¹⁸ Исто, стр. 316.

¹⁹ Исто, стр. 320.

²⁰ Исто, стр. 309.

У филму се оваква осјећања и утисци дочаравају гестовима, мимиком, дисањем, интонацијом и наравно, одређеним растојањима камере; фотограф Гранта за столом дочарава нервозу примјетну по лупкању прстима о кухињски сто и обореном погледу (слика 1), док Маријан доминира линијом вида и има довољно одлучности да управља разговором, не само зато што је у својој кући (слика 2):



Сл. 1. *Away from Her* 19:20

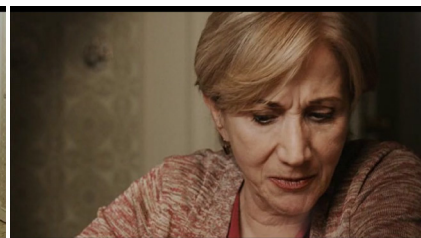


Сл. 2. *Away from Her* 1:02:50

У наставку разговора Грант предлаже да Обрија некада довозе у Медоулејк, што Маријан не прихвата из више разлога, а први је могуће збуњивање обољелог. Филм вјерно прати и гест руковања (слика 3), који је очито закаснио због Грантове збуњености:



Сл. 3. *Away from Her* 1:11:29



Сл. 4. *Away from Her* 1:12:09

Приповијетка овај покрет дочарава такође изненадно:

Неочекивано испружи руку преко стола.
„Здраво, Гранте. Ја сам Маријан.”²¹

Поли је с разлогом у коначну верзију филма монтирала кадар у крупном плану када Маријан одбија да Обрија врати у дом (слика 4), гдје се, поред вербалне грађе, запажа и намргођени израз њеног лица, уз окретање главе које у прози није истакнуто: „Не”, рече. „Задржаћу га овдје.”²² Када

²¹ Исто, стр. 312.

²² Исто, стр. 313.

га испрати на врата, причека неколико тренутака и полугласно каже: „Какав кретен...” (1:22:15), док се тај исказ у причи рађа само у Грантовим мислима док вози кући. За филмска средства подражавања, Маријанина реплика је прихватљива, и у сижеу ближа разговору на који реагује, будући да се са Грантовог забринутог лица у кадру не може децидно прочитати о чему заиста размишља.

Што се тиче транзиција у Манроиној причи, бјелине између секција функционишу као прелази са једне временске оси на другу, било аналептички било пролептички, а каткад се могу схватати и као елипсе (као када се Грант враћа од Маријан и Обрија). У филму се многе транзиције погодно обављају у кадровима снимљеним унутар Грантовог аутомобила, свеприсутног превозног средства у Сјеверној Америци, а први кадар сижеа могли бисмо сматрати и оквиром иако дјелује пролептички, пошто су прве информације које гледалац сазнаје о Гранту потекле управо из погледа на њега из профила док држи Маријанину и Обријеву адресу и вози ка њима (слика 5). Аналепса на чин када га је Фиона давно запросила дата је у зрнастој графици (слика 6), и таква техника ће се користити још неколико пута у сврху обиљежавања важнијих догађаја из Грантове и њене прошлости:



Сл. 5. *Away from Her* 00:23



Сл. 6. *Away from Her* 00:37

На некој врсти метанивоа, Сара Поли се мора удаљити од свог предмета као што се и лик пензионера удаљава од своје жене како би јој угоднио и побољшао стање (довођењем другог мушкарца у њену близину, а и својим приближавањем другој жени, барем изричито видљивим у филму). Тако је Полијева додала сцене којих у причи нема, и уз широк спектар кинематографских поступака, сачинила адаптацију коју нико не би могао назвати дословном.

Манроина дисруптивна хронологија огледа се у Грантовим сјећањима, што се у претакању на филмско платно миметички види у материјализованим сјећањима која су постала слике у том дводимензионалном простору. Може се тврдити да је Поли за филм аналогна оном што је Грант за Манроину причу: медвјед који мора „доћи преко брда”.²³ Већ у другом минуту филма

²³ Katrin Berndt and Jennifer Henke, *нав. дјело*, стр. 216.

приказује се давније скијање по природи на које иду и Грант и Фиона, а затим његово привремено обилажење/раздвајање од Фионе, па поновно упоредно скијање њих двоје (слика 7, 8 и 9):



Сл. 7. *Away from Her* 01:14



Сл. 8. *Away from Her* 01:24



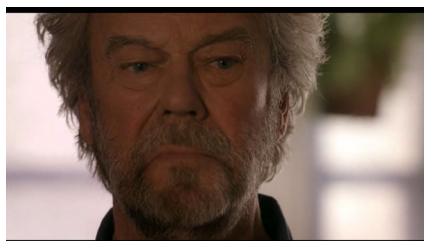
Сл. 9. *Away from Her* 01:36

На симболичан начин, Грант ће се одвојити од Фионе (као што се претходним аферама већ одвајао), поново ће починити фигуративно и реално невјерство, па ће јој се кроз тај процес вратити, на утабану брачну стазу.

Џеки Адамс се у филму не помиње, а уместо ње фигурира студенткиња Вероника, која потиче из Чешке Републике; у причи је Џеки први пут јукстапонирана поред Фионе када Грант размишља о дугих мјесец дана које ће морати да проведе без ње када буде отишла у дом – реминисценција одаје инстинктивну динамику мушког либида: „...Дуже него мјесец дана који је Џеки Адамс провела на одмору са породицом, при почетку њихове љубавничке везе.”²⁴ Једначење супруге и љубавнице по интензитету осјећаја њиховог одсуства код углавном резервисаног пензионера Гранта може се читовати јасније у прози, а на филму остаје слабије исказано, осим можда гестовима нелагодности, који се опет могу тумачити вишеструко и остају без децидног вербалног корелата. С друге стране, визуелни медиј нуди увјерљиве асоцијативне структуре у форми графичких поклапања, па када

²⁴ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 280.

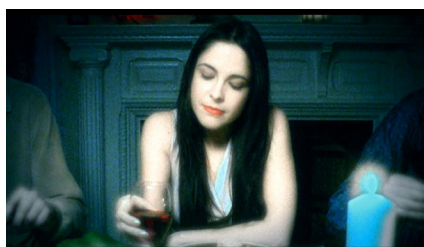
Фиона помене Веронику и изазове непријатност код Гранта (слика 10), поново се користи зрнаста техника са затамњеним угловима за присјећање на давно прошлу епоху; тада видимо Веронику која пије вино за вечером уз свијеће, што је добра прилика за почетак прељубе (слика 11), и спушта чашу на сто (слика 12). Наредна секвенца приказује поклапање Грантове руке за вечером код њене другарице са студија Фиби и њеног мужа (слика 13). Наравно, перспектива камере док посматрамо Веронику потпуно одговара Грантовом погледу, док се у друга два случаја може говорити о Фиони и екстрадијегетичком наратору понаособ.



Сл. 10. *Away from Her* 07:37



Сл. 11. *Away from Her* 08:17



Сл. 12. *Away from Her* 08:19



Сл. 13. *Away from Her* 08:20

Кроз Манроин текст провлачи се ћутљиво признање самог фокализатора Гранта да је долазило до прељуба у њиховом брачном животу, судећи по детаљима о другој прељубничкој половини, са његове стране. Тако се у првом дијелу приче сјећа смиривања страсти и спокојнијег живота у сеоској кући: „Више није било грозничавих флертовања. Није било голих женских прстију који се мушкарцу подвлаче под ногавицу за вечером. Више није било распуштених супруга”.²⁵ На овај начин је Грант сачувао брак са Фионом, а тај успјех многе његове колеге нису постигле. Иако са видљивим симптомима Алцхајмерове болести, Фиона се добро присјећа догађаја старих неколико деценија, а у филму добија знатно више дијалогског простора:

²⁵ Исто, стр. 285.

Никад ме ниси оставио. Још си са мном водио љубав [...] Али све оне сандале, Гранте. Сви они голи женски прсти. Шта си могао осим да будеш дио времена кога си дио? Све оне лијепе дјевојке. Изгледа да нико није желио да буде занемарен.²⁶

Поново видимо Фиону у разговору са Грантом, овог пута у аутомобилу, и зрнасти снимак којим се дочарава реминисценција:



Сл. 14. *Away from Her* 31:14



Сл. 15 *Away from Her* 31:39



Сл. 16 *Away from Her* 31:47



Сл. 17. *Away from Her* 31:54

Док у причи можемо само претпостављати шта је Фиона осјећала према мужевљевим невјерствима, у филму њен глас не остаје затомљен, те му отворено напомиње: „Мислим да си радио добро, у поређењу са неким својим колегама. Онима који су напустили жене. И женама које то нису хтјеле да трпе.”²⁷ У самом мизансцену аутомобила (сл. 14 и 17) видимо Фиону како узрокује Грантову аналепсу и држи главу углавном окренуту од њега, тако га индиректно боцкајући у вези са показаним дуготрајним неморалом. Зрнаста графика (сл. 15 и 16) нас преноси у прошлост, а горњи угао камере и видно поље тако упадљиво одударују од стандарда екстрадијегетичког приповиједања да гледалац пластично сагледава студенткиње из Грантове перспективе. С друге стране, проза омогућава технички изводљивије прелазе из једне секције у другу, и тако се у приповијетки налази Грантов увјерљив сан о

²⁶ *Away from Her*, 32:53–33:21.

²⁷ *Исто*, 33:23–33:36.

писму остављене студенткиње која пријети да ће починити самоубиство, а у истом сну му Фиона каже да је то карактеристично за дјевојке у таквој доби.²⁸ У савременом филму драмског жанра овакви онирички дијелови не би били тако подесни, тако да можемо сматрати мудрог режисеркину одлуку да одломак изостави и трансформише га у неколико Фиониних примједби.

Једна од најупадљивијих разлика између текста и филма види се у Грантовом односу са Маријан, у смислу испрекидане хронологије и дијелова разговора распоређених по важним тачкама сижеа, а и по афери у коју њих двоје ступају на крају филма. Док се у причи она појављује сасвим узгредно: „На паркиралишту је нека жена у тартан комплету са панталонама извлачила преклопљена инвалидска колица из пртљажника аутомобила”,²⁹ па се Грант у тренутку очајања због Фионине одмакле деменције присјети Обријево супруге управо по тартан дезену панталона, а и по обимној задњици на коју је обратио пажњу,³⁰ дотле у сижеу филма прво разговара са Маријан у њеној кући (7. минут), а касније је упознаје у дому (27. минут). Обраћање пажње на физичке детаље код жена припада Гранту као фокализатору и може служити као дискретно упозорење читаоцу на његову карактерну особину која је утицала на конкретан ток брака и обећање Фиони да ће се примирити, вјероватно после деценија варања супруге. Даље од ових непријатних детаља он не иде, и готово никад не обавља критичку интроспекцију своје улоге у њиховом дуготрајном односу, а када затекне Фиону у погоршаном умном стању док се све више дружи са Обријем, наратор нам саопштава: „Сада није видио пуно сврхе у помињању њиховог брака”.³¹ Слободни индиректни дискурс у филму није прости бинаризам између субјективне тачке гледишта и објективног приказа на екрану, него се служи и мизансценом да прикаже мисли неког лика док је он у мизансцену присутан. Ова стилска техника наговјештава могућност изражавања фокализације у првом лицу, тј. изнутра, док наставља да представља лик у трећем лицу, тј. споља.³²

Испрекидани разговор Гранта и Маријан у филму разбија монотонију која би се свакако јавила да је сиже организован око Фиониног одласка у дом и повремених анализе на претходне године у брачном животу. Док се у дијегетичком свијету филма Фиона и Маријан ниједном не налазе у истом простору, монтажном јукстапозицијом секвенци са једном, односно другом женом у кадру знатно се јасније виде силе којима ове жене појединачно дјелују на Гранта, а и потреба да се у његовом присуству никада не затекну њих троје. Тиме се имплицира да он прелази сличан пут онеме за који је

²⁸ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 283.

²⁹ *Исто*, стр. 304.

³⁰ *Исто*, стр. 307.

³¹ *Исто*, стр. 306.

³² Colin Gardner, “Some Stylistic Considerations of Free Indirect Discourse in Film Adaptations of Flaubert’s *Madame Bovary*”, *Criticism*, No. 4, Fall 2017, стр. 587.

рекао да је оставио за собом, тј. да поново крочи ка невјерству. Режиерка је повисила узбуђење код гледалаца тако што је појачала наративну динамику кроз монтажу супротстављених, али одсутних жена, које утицај на Гранта губе или оснажују током филма. У оваквој конструкцији сижеа, логична веза између Фионе и Маријан не може бити нико други осим Гранта, који независно од монтаже доноси одлуке сам и тако покреће радњу ка даљим компликацијама и дилемама. Монтажа ипак доприноси битним разликама у гледаочевој етичкој оријентацији, пошто филмска камера дозвољава и Фиони и Маријан да кажу мишљење, у оним секвенцама када се Грантова тачка гледишта не подразумијева, будући да га врло често видимо из перспективе саговорника или трећег лица. Први прелаз са једне жене на другу дешава се у узастопним секвенцама у 7. минути филма: Грант долази на Маријанина врата, а она држи у руци букет цвијећа; последије реза, слушамо Гранта како раније у својој кући хвали Фионин цвјетни аранжман. Нови прелази дешавају се реципрочно: наредни пут са Фионе на Маријан, тј. док вози Фиону од љекара, а потом разговара са Маријан о Обрију (11:30–12:50), па са Маријан на Фиону (Фиона чита приручнике о Алцхајмеровој болести, 13:20–13:45), са Фионе на Маријан (када Фиона пристане на дом, 18:45–18:57), са Маријан на Фиону (Фиона се шали да не зна шта је старачки дом, 19:25–19:45), док Грант у дому не упозна Маријан и њеног мужа (26:45–27:30). Значајна измјена у мотивацији Грантовог лика дешава се када му Фиона више не буде доступна (и ту увиђамо адаптацију на дјелу у вези са насловом филма, јер сада се не може рећи да никада није био далеко од ње, него да су се управо удаљили). После секвенце разговора са Маријан, о Фиони прима индиректне информације преко телефона, које му саопштава марљива болничарка Кристи. У самој причи она има плаву косу као коктел конобарица или стриптизета, коју Грант сматра луксузом за такво занимање и радничко лице и тијело,³³ а читалац добија нови увид у његову пожудну машту. Следи својеврсни блок од три посјете дому, да би се Грант у посљедњој разочарао у Фионино слабо стање до те мјере да каже: „Ја сам ти муж” (1:02:53–1:02:55). Наративна противсила која Гранта све више приближава Маријан, поред Фионине погоршане когниције, дјелимично се налази и у све приснијем дружењу његове жене и Маријаниног мужа Обрија. Када се његов очај због супругиног слабљења нађе наредо са новом секвенцом разговора са Маријан (иако се не дешавају узастопно ни у фабули филма ни приповијетке), изграђује се темељна мотивација за подсиже у коме се зближавају Грант и Маријан. Кадрови гдје видимо супружничко понашање Фионе и Обрија замијенили су оне са Грантом и Фионом, колико год су малобројни или реминисцентни били, и то би могао с једне стране бити основ за Грантову будућу прељубу, а ако посматрамо из угла саосјећајног према Фиони, може се тврдити да

³³ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 286.

му са ишчезлом краткорочном меморијом, а вјероватно функционалном дугорочном, сада наплаћује за невјерства из прошлости. Када Обри крене кући уплакан, Фиона то тешко подноси, а Грант дословно излази из њене собе унатрашке (1:09:49–1:10:16). У наредној секвенци мијења се однос ликова, поред друге локације, па затичемо Гранта у разговору са Маријан док је Обри код куће – Грантов први покушај да олакша Фиони тако што ће јој вратити сурогатног мужа одмах је пропао. У првом случају, недостаје Маријан, а у другом Фиона, што и не зачуђује, јер ако је Грант поново на путу прељубе, ту радњу има да обави иза Фиониних леђа. За Маријан Обри уопште неће представљати проблем, јер су његове умне и вербалне способности опале још примјетније. Како Фиона све мање зна ко је Грант, чак не памти ни кућу у којој су провели двадесет година (1:17:58–1:20:27), тако Грант долази до коначне одлуке да је смјесте на одјељење тежих пацијената. Потресни кадар када Фиона иде сама кроз ходник дома (1:21:05–1:21:18) може се графички поклопити са ранијим догађајем када она гура Обрија у колицима и одише еланом задовољније жене (53:14–53:20), из чега се види дубина њене менталне промјене. Када га Маријан испрати из куће (1:22:30), пропада и други сижејни покушај да је приволи да Обрија врати у дом. У дворишту дома Грант се ускоро повјерава болничарки, која наслућује да би Фионино понашање могло бити врста казне за његове раније поступке, а сигуран знак удаљавања супружника види се у завршном кадру сцене, када их Фиона посматра кроз прозор попут силуете (1:25:20–1:25:31).

У наредној секвенци чујемо Маријанин позив на Грантову телефонску секретарицу, а њен монолог звучи мало збуњено, очито због треме што позива Гранта на плес, уз ограду да је то само излазак. Види се Грант за столом окренут леђима камери (1:25:41), што се донекле поклапа са Маријан док сједи за својим столом лицем према камери и пије жестоки алкохол (1:26:28–1:26:54). Постоји и звучни мост између овог кадра и наредног, и састоји се из пјесме коју Грант чита Фиони, „Одјек смрти” од Вистана Хјуа Одена (“Death’s Echo”, Wystan Hugh Auden). Персона Смрти поручује обичним људима да плешу док могу, па и да промијене партнере. Док се још чује Грантов глас у звучном мосту, на екрану се појављују два брачна пара у два узастопна кадра (1:27:45–1:27:55), оба у очајном емотивном стању.

Када се у сижеу монтира оваква доња критична тачка, разумљиво је што ће Грант прихватити Маријанин позив и унијети живости у њен и свој живот; од овог тренутка, ствари постају и компликованије због престапа, али и оптимистичније у смислу расположења двоје његователја болесних људи. Овдје се очитују најпримјетније разлике између Манроиног текста и Полиног филма, јер у причи Грант дуго и задовољно размишља о томе како је успио да потакне Маријан, али ипак не прихвата позив и не јавља јој се: „Изнад свега је разборита жена. Отићи ће у кревет у уобичајено вријеме мислећи да ионако не изгледа

као да би био пристојан плесач. Сувише круто, сувише професорски.³⁴ У својеврсном извртању тренутка одласка на разговор код Маријан при почетку филма, сада цвијеће држи Грант док Маријан отвара врата (1:28:10–1:28:29), у потпуно истом мизансцену, али он је одјевен свечаније, док је она у свечанијој блузи и обоје се смијеше са неком дозом искрености, а и треме. То што је вече, а не дан, само доприноси другачијем утиску код гледалаца, поред тога што се на плес управо тада и излази. У наредном кадру виде се Грант и Маријан како лагано плешу, што је уочљиво графичко поклапање са ранијим плесом уз Фиону у наручју (29:28–29:48). Може се закључити да Грант није успио да обузда нагон за тражењем женског загрљаја мимо брачне партнерке, и да његови обзир према Фиони нису толико јаки да би остао моногаман. Филм у овом сегменту знатно пластичније приказује – иако Манроина прича само наговјештава да је ново невјерство на помолу („...Док је укуцавао број који је већ записао...“³⁵) – колико је Грант подложен пожуди и како својим радњама, не увијек посредством слободног индиректног дискурса, јасно показује да је спреман на варање Фионе и у дубокој старости. Што је она у тежем стању, то је Грант подложнији очају и авантури са све спремнијом Маријан, која је сада вољна да Обрија одвезу у дом; убрзо потом нови пар је приказан у пост-коиталним моментима (1:33:16–1:33:41), и чини се да веселом Гранту прија тјелесна наслада са новом партнерком. Готово паралелно се одвијају Маријанино уселење код Гранта и Обријев повратак у дом (1:35:50–1:37:12), а филм простору аутомобила на овај начин даје значајнију димензију него прича, јер Грант тако добија улогу возача сва три друга главна лика у радњи, вожња се снажније уклапа са другим мотивским кодом, а гради и коначну симетрију од Грантове несигурности због Фионине деменције (у првим кадровима) до самодовољне прорачунатости у новој вези (близу завршетка филма).

На самом крају филма Фиона изговара реплику које у причи нема, када помиње да се сјећа како јој је Грант читао: „Диван си мушкарац, знаш? Ја сам врло сретна жена” (1:39:06–1:39:11). Могуће је да сценариста овако дочарава утисак да је у мање лошем стању него што мислимо док читамо приповијетку, а на помен Обрија (као у причи) Фиона се узбуди и каже да јој имена измичу. Тада се обрати мужу тако да се јавља трачак наде да га препознаје, поред граматичких грешака: „Могао си се тек тако одвести. Тек тако одвести без бриге и остави ме. Оставиш ме. Оставити ме.”³⁶ Кружење камере око њих двоје док се грле имплицира већу присност и дужи проток времена него што то даје приповијетка, па се гледаоцима оставља могућност тумачења да је до побољшања њеног стања ипак дошло, али то нас оставља у утолико већој дилеми како Грант усклађује супругину болест са новоформираном везом и заједничким животом са Маријан. На завршетку

³⁴ Исто, стр. 319.

³⁵ Исто, стр. 320.

³⁶ Исто, стр. 321; *Away from Her*, 1:40:10–1:40:28.

се опет реминисцентно виде трагови два пара скија у снијегу, и поново се помаља зрнасти крупни план младе Фионе за коначно потврђено затварање круга минуле брачне среће.

У Манроином оригиналу Грантова етичка димензија остаје досљеднија нормама које се из аналепси очитују, и на самом крају приче чини се да долази до повратка вољеној жени, колико год била у дементном стању. То што га грли могао би бити знак да га препознаје, како су Гранту и рекли на почетку њеног домског живота, пошто пацијентима од Алцхајмерове болести памћење заиста широко флукуира. Сара Поли је кључни разговор између Гранта и Маријан фрагментисала у неколико краћих сцена и монтажом их довела у чвршћу везу са динамиком радње филма, а увела је и јасан мотив нове Грантове ванбрачне везе, која постаје његово трајније опредјељење, док је код Манро она само наслућена у наративној лакуни. У овом случају отварају се и додатна питања о његовој моралној несигурности и дволичности према супрузи, а посебно се Грантова посљедња реплика: „Нема шансе”³⁷ доводи у амбивалентан контекст, имајући у виду логичне хипотезе о различитом постсижејном развоју догађаја у свијету приче и филма.

ЛИТЕРАТУРА

Away from Her, dir. Sarah Polley, performers Julie Christie, Gordon Pinsent, Olympia Dukakis, Michael Murphy, produced by Foundry Films, 2006.

Beard, Renée L., *Living with Alzheimer's: Managing Memory Loss, Identity, and Illness*, New York and London, New York University Press, 2016.

Berndt, Katrin and Jennifer Henke, “Love, Age, and Loyalty in Alice Munro’s ‘The Bear Came over the Mountain’ and Sarah Polley’s *Away from Her*”, у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 203–224.

Burns, Alistair and Steve Iliffe, “Alzheimer’s Disease”, *British Medical Journal*, No. 7692, 21 February 2009, стр. 467–471.

Fackelmann, Kathleen, “Forecasting Alzheimer’s Disease”, *Science News*, No. 20, 18 May 1996, стр. 312–313.

Gardner, Colin, “Some Stylistic Considerations of Free Indirect Discourse in Film Adaptations of Flaubert’s *Madame Bovary*”, *Criticism*, No. 4, Fall 2017, стр. 587–618.

Herskovits, Elizabeth, “Struggling over Subjectivity: Debates about the ‘Self’ and Alzheimer’s Disease”, *Medical Anthropology Quarterly*, No. 2, June 1995, стр. 146–164.

³⁷ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 321.

Munro, Alice, "The Bear Came over the Mountain", у: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001, стр. 273–321.

Simonsen, Peter, "Who Cares? The Terror of Dementia in Ian McEwan's *Saturday*", у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 175–190.

Sustana, Catherine, "Analysis of 'The Bear Came Over the Mountain' by Alice Munro", *ThoughtCo.*, 19 July 2019, <https://www.thoughtco.com/analysis-bear-came-over-the-mountain-2990517>. Приступљено 16. маја 2022.

Sergej Macura

THE RELIABILITY OF MEMORY AND MARITAL MORALS IN THE FILM
AWAY FROM HER AND ALICE MUNRO'S SHORT STORY
(Summary)

The plot which is studied in this paper is initiated by the main character's wife demonstrating certain signs of Alzheimer's disease and its progress throughout Alice Munro's short story "The Bear Came over the Mountain" (2001). The text positions her husband Grant, a retired university professor, as the focaliser through whose lens the reader learns about the events and sensations in the diegetic world. The most pertinent narrative and ethical property of Munro's story is the constant alternation of present- and past-time events in Grant's mind, given through free indirect discourse. Many of these recollections now come to haunt him, as they revolve around his numerous past affairs with younger women, predominantly students in his literary courses, and his wife Fiona seems to be able to remember those events, but not the details of recent common household life, which is amply attested in Alzheimer's patients.

The encounter with the wife of a patient who begins imagining Fiona as his own wife in the nursing home motivates Grant to ask her if she would take him there permanently, which she refuses at first. In her film adaptation *Away from Her* (2006), Sarah Polley fragments Grant and Marian's conversation in order to produce the plot-changing effect of these deftly juxtaposed sequences, since they regularly include Grant and necessarily exclude one of the women, fluctuating from Fiona to Marian and vice versa. The more infirm Fiona becomes, the more resolute Grant gets in his plan to form two new "married" couples and commit new adultery. While Munro's short story only hints at the emerging affair, Polley's film shows the motif clearly, with Grant succumbing to his sexual urge again, after all the promises of settling down he had made to his wife. The film also features numerous graphic matches, which serve as powerful devices for temporal shifts from present to past, and Fiona gets much more dialogue and screen time than in the story, which is perceptually dominated by Grant's covetous mind and rare flashes of true remorse.

Keywords: focaliser, plot, juxtaposed editing, free indirect discourse, analepsis, Alzheimer's disease, gaps in memory.

Примљено 28. септембра 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Биљана С. Тешановић

Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет
biljana.tesanovic@filum.kg.ac.rsЗАБОРАВЉЕНО КЊИЖЕВНО НАСЛЕЂЕ:
ФРАНЦУСКА НАУЧНА ФАНТАСТИКА ОД 1863.
ДО 1950. И ЊЕНА СПЕЦИФИЧНОСТ

Апстракт: Жил Верн је постхумно постао узор америчким ауторима научне фантастике у првој половини 20. века, а својим утицајем на Хјуга Гернсбека допринео је стварању жанра преко Атлантика, што нико не оспорава. Међутим, његово постојање у француској књижевности од издавања Верновог романа Пет недеља у балону (1863) до 1951. године, када је Француска открила амерички СФ и претрпела његов утицај, предмет је честих оспоравања: у најбољем случају била би у питању нека врста прото научне фантастике. Изузетак чини мали број аутора, од којих се значајним сматрају само франко-белгијски писац Ж. А. Рони Старији и Морис Ренар, писац и теоретичар оспораване струје „научног романа” – *merveilleux-scientifique*. Њима се, нешто ређе, придружују Жак Шпиц и Рене Баржавел, последњи аутор поменутог периода. За овај готово заборављени корпус од око 3000 наслова, шире интересовање појавило се тек недавно, када је „Национална истраживачка агенција” финансирала мултидисциплинарни пројекат за проучавање „романа научне антиципације” (2014–2018), који је обухватио око 2100 остварења. У раду преиспитујемо поменуте ставове, показујући сложеност овог књижевног феномена, у циљу да истакнемо специфичност француског доприноса жанру, која не треба да буде разлог да му се порекне припадност научној фантастици у име америчког модела.

Кључне речи: научна фантастика, „роман научне антиципације”, жанр “*merveilleux-scientifique*”, Ж. А. Рони Старији, Морис Ренар.

Abstract: Science fiction was born in Europe and developed across the Atlantic. It is indisputable that Jules Verne contributed to it posthumously, by influencing Hugo Gernsback since the genre was conceived. Nevertheless, its existence in France is often disputed between 1863, when Verne publishes the novel *Five weeks in a Balloon*, and 1951, when France discovers American SF. At best, the “*futuristic novel*” is considered as a form of proto science fiction. Only a few names are mentioned apart from Verne: J. H. Rosny the elder, Maurice Renard, theoretician of the “*merveilleux-scientifique*” genre, more rarely Jacques Spitz and René Barjavel, who links the first and second periods of French SF, “reborn” after World War II under the American impetus. And yet, the bibliographic catalog of science fiction by Henri Delmas and Alain Julian reveals an important production between Verne and Barjavel, around 3000 titles. But this corpus has mostly sunk into oblivion, until recently: the NAR (the French National Agency for Research) funded a multidisciplinary project whose aim is to

investigate the “scientific anticipation novel” (2014–2018) – around 2100 titles. We are trying to bring out the development of this protean literary phenomenon, in order to highlight the specificity of French science fiction, that often results in its exclusion from this genre, and to state its right to differ from the American model.

Keywords: *French science fiction, “futuristic novel”, “merveilleux-scientifique” genre, J. H. Rosny the elder, Maurice Renard.*

Француска књижевна традиција научне фантастике¹ вероватно је дужа и богатија од енглеске. Француски аутори попут Сирана де Бержерака (*Месецеве државе и царства*, 1657 и *Сунчеве државе и царства*, 1662)² могу се убројати међу прве претече СФ-а, док Жилу Верну (*Од Земље до Месеца*, 1865) нико не спори да је један од његових родоначелника, који је утицао на развој жанра у Америци. Ипак, међу најстрожим браниоцима „чистоте” жанра, уврежено је мишљење да, сажето речено, бројни покушаји да СФ заживи у Француској нису дали резултате до 1950-их, а по Жаку Садулу (Jacques Sadoul) чак до почетка 1990-их, када је трилогија Пјера Бордажа, *Ратници тишине* (Pierre Bordage, *Les Guerriers du silence*, 1993), најавила прву генерацију успешних младих писаца и признавање СФ-а од критике³. Да ову последњу процену не дугујемо аутору вишетомне историје СФ-а, познатом по значајној улози коју је имао у његовом имплементирању у Француској, не бисмо је ни поменули, она је екстремна, јер француски СФ до средине прошлог века има и своје браниоце међу признатим америчким познаваоцима жанра. Међутим, није усамљена, бар што се тиче предратног периода који је предмет рада, а схематски би се могла резимирати овако: упркос солидном почетку са Верном, који није имао наследника, француски СФ до Другог светског рата броји свега неколико аутора – од којих су значајни једино Ж. А. Рони Старији (J. H. Rosny aîné, 1856–1940), Морис Ренар (Maurice Renard, 1875–1939) и Жак Шпиц (Jacques Spitz, 1896–1963) – када практично замире (често се заборавља незаобилазни Рене Баржавел (René Barjavel, 1911–1985), јер објављује у ратном периоду); затим се полако обнавља после рата, не темељећи се притом на француском, већ на америчком СФ-у, који тада открива. Недостатак објективности честа је последица недовољног интересовања академске критике за СФ, пошто се он „по правилу сврстава у популарну односно тривијалну књижевност и изједначава

¹ У даљем тексту користићемо акроним од енглеског термина *science fiction*, СФ (*SF*), међународно признату жанровску ознаку.

² Cyrano de Bergerac (1619–1655), *Les États et Empires de la Lune, Les États et Empires du Soleil*.

³ Видети: Jacques Sadoul, „Introduction”, in : *Une histoire de la science-fiction, tome V : La science-fiction française (1950–2000)*, Paris, Libro (n° 485), 2001, стр. 5–12.

са шундом односно кичем⁴, нарочито у западним земљама, тако да се процене неретко врше на основу личних афинитета. Извесно је једино да се француски СФ дели на два периода: за почетак првог логично је сматрати 1863. годину, када Верн објављује роман *Пет недеља у балону*, а за почетак другог, 1951. годину, када је Клод Елсан (Claude Elsen) у једном париском часопису (*Gazette des Lettres*) први пут употребио израз „научна фантастика” (фр. *science-fiction*), преведен са енглеског. Нико не спори да у Француској постоји СФ бар почевши од америчке жанровске „инвазије”, која поново ставља у први план скрајнутог Верна и утиче на поступно конституисање друге фазе француског СФ-а: „Верн, кога је Гернсбек рециклирао као америчког аутора и који је касније утицао на писце ’златног доба’, враћен је у Француску у контексту америчке ’инвазије’ на СФ”⁵. Дела која су се током поменуте обнове стопила са америчким моделом, критика данас с правом ставља у други план. Међутим, овај утицај донео је и амерички аршин при процени дотадашњих остварења, која су своју особеност одувек црпала пре свега из канона сопствене књижевне традиције. То је вероватно и један од разлога што је француска баштина занемарена, а циљ овог рада је да подвуче постојање и значај француског СФ-а првог периода.

Француски СФ првог периода, 1863–1950: СФ, фантазија, фантастично и чудесно

Поменули смо да први период француског СФ-а почиње са Жилом Верном, док му је последњи представник и спона између предратног и послератног СФ-а Рене Баржавел, пошто су његови први романи, *Пустош* (*Ravage*, 1943) и *Неопрезни путник* (*Le voyageur imprudent*, 1944), издати за време Другог светског рата. Испод њихових наслова уместо „научна фантастика” стоји „необични роман” (« *roman extraordinaire* ») – очигледно по угледу на Верна, чији је издавач колекцију од преко шездесет романа насловио *Необична путовања* (*Voyages extraordinaires*)⁶. У овим Баржавеловим романима такође је осетан утицај Х. Ц. Велса, па се чини да аутор уједињује две најучљивије струје и затвара круг првог периода, пре великог скока француског СФ-а у непознато – на светску позорницу, почевши од појаве назива жанра фебруара 1951. Баржавел, који је признат и ван жанровске књижевности, тврдио је да у време издавања ових романа није ни знао за амерички СФ, што потврђује да француска књижевност није била под његовим утицајем до

⁴ Бојан Јовић, *Рађање жанра. Почеци српске научно-фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр. 11.

⁵ George Slusser, “Why They Kill Jules Verne: SF and Cartesian Culture”, *Science Fiction Studies*, Vol. 32, No. 1, “A Jules Verne Centenary”, Mar., 2005, стр. 61–79, стр. 62. <http://www.jstor.org/stable/4241321>. 18.02.2022.

Сва страна издања, жанровске одреднице или наслове који до сада нису преведени на српски и сл. преводи ауторка рада, Б. Т.

⁶ Код нас је уобичајен и превод „изузетна путовања”, или „изванредна путовања”.

појаве првих превода у послератном периоду. Ако се изузме неуспео покушај Мориса Ренара, СФ у Француској није постојао као засебан жанр до 1950-их, већ је настао и развијао се у оквиру књижевности „главног тока”, што не значи да се не може апостериори прикључити новооткривеном жанру. О амбивалентности ове ситуације сведочи домишљат наслов недавно издате антологије текстова 19. века Монике Лебаји, *Научна фантастика пре СФ-а*⁷, у којој су заступљени и СФ текстови писаца француског канона. Наиме, многи познати књижевници 19. и 20. века, па чак и песници – на пример, Стефан Маларме са песмом у прози „Будући феномен” (“Phénomène futur”, 1871) – повремено су залазили у СФ воде; најпознатији међу њима рођени су у 19. веку и писали у периоду великог ентузијазма за науку, симбол прогреса, у који се верује до Првог светског рата: Алфонс де Ламартин, Виктор Иго, Теофил Готје, Алфонс Доде, Ги де Мопасан, Алфред де Мисе или Андре Мороа – са *Машином за читање мисли (La Machine à lire les pensées, 1937)*.

Ипак, добри познаваоци француског доприноса жанру, попут Американаца Артура Б. Еванса (Arthur B. Evans) или Џорџа Сласера (George Slusser), не поричу припадност СФ жанру предратним остварењима. Крајем 1990-их – када се француски други период СФ-а коначно и недвосмислено афирмише са новом генерацијом СФ аутора – Џ. Сласер пише о првом периоду француског СФ-а: „Са значајним изузетком који представља Верн, великим делом обележен је делима чије су се теме на крају сврстале у СФ, док су њихови аутори књижевне фигуре генерално гледано, а не СФ писци *per se*”⁸. Насупрот томе, поменути француски критичар, Ж. Садул 2001. одваја француски СФ у засебан, V том, чиме га гетоизује у односу на светску позорницу жанра, чији је центар Америка, и то остварења другог француског периода (дакле, од 1950-е), тврдећи да први практично не постоји:

Мора се признати да Жил Верн није имао потомака у нашој земљи током прве половине 20. века; једва да можемо навести пола тучета аутора популарних романа који су њиме били инспирисани [...]. Само један значајан писац, Морис Ренар [...] обележио је овај период. Необична путовања и научна антиципација рођени су са Верном, и чинило се да су нестали са њим.⁹

Чиме се може објаснити да Ж. Садул једном реченицом брише скоро век француског доприноса жанру, коју му поменути амерички критичари не поричу, нити поричу његову припадност СФ-у? Чини се да оспорава његов књижевни квалитет, док истовремено прецењује америчку „палп” продук-

⁷ Monique Lebailly, *La Science Fiction avant la SF : Anthologie de l'imaginaire scientifique français du Romantisme à la Pataphysique*, Paris, Édition de l'instant, 1989.

⁸ George Slusser, « Science Fiction in France: An Introduction », *Science Fiction Studies*, Vol. 16, No. 3, « Science Fiction in France », Nov., 1989, стр. 251–253. стр. 251.

⁹ Jacques Sadoul, « Introduction », in : *Une histoire de la science-fiction, tome V...*, нав. дело, стр. 5.

цију.¹⁰ С друге стране, не помиње се чак ни историјско постојање француског покушаја конституисања засебног СФ жанра (Ренаров жанр « *merveilleux-scientifique* »): нема га у *Историји научне фантастике (1901–1937)* Ж. Садула из 2000. године,¹¹ нити у *Историјском речнику научне фантастике у књижевности* М. Кит Букера¹², а не бележе га ни енциклопедије које смо консултовали.¹³

Како подсећа Адам Робертс (Adam Roberts), неки критичари „заслепљени предрасудама”, међу којима Тревор Харис (Trevor Harris), позивајући се на Жан-Пјер Пикоа (Jean-Pierre Picot), поричу да је Верн икада писао СФ.¹⁴ У својим критикама, аутор СФ-а Семјуел Дилејни (Samuel R. Delany) такође заступа прилично радикалне ставове, тврдећи да СФ треба сматрати аутономном, а не делом мејнстрим књижевности, која га сврстава у жанровску књижевност, што је само други назив за паралитерарно; упркос томе, он се одриче претеча које би таква, паралелна књижевност, тим пре требало да има, јер се по њему СФ рађа са Х. Гернсбеком, а најраније 1910-е:

Нема разлога да се СФ превише шири на период пре 1926. године, када је Хјуго Гернсбек сковао ружан и неспретан израз, „научнофигиција” [*scientifiction*], који је, у рубрикама писама читалаца његових часописа, постао у наредној години или ту негде „научна фантастика” [*science fiction*] и на крају СФ [*SF*].¹⁵

Другим речима, будући да је 1926. година готово крај тзв „златног доба” француског СФ-а (1880–1930), С. Дилејни га оставља по страни, као и два најпознатија писца СФ-а до америчког „златног доба” (1938–1946) – Верна, који је умро 1905, и Велса, који се сматра оцем модерног СФ-а, и који је до Вернове смрти написао своја најважнија дела; може се поставити питање на основу које, прецизне, општеприхваћене дефиниције?

Наиме, опште је место да је СФ до данас остао недовољно дефинисан, упркос многобројним покушајима, концензус постоји само по питању дистанцирања од жанра фантазије. Најчешће се цитира дефиниција Дарка

¹⁰ Видети: Jacques Sadoul, *Une histoire de la science-fiction, tome I : Les premiers maîtres (1901–1937)*, Paris, Librio (n° 345), 2000.

¹¹ Видети: Jacques Sadoul, *Une histoire de la science-fiction, tome I...*, нав. дело.

¹² M. Keith Booker, *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature*, Lanham; Boulder; New York; London, Rowan and Littlefield, 2015.

¹³ Видети: Jeff Prucher, *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York, Oxford University Press, 2007; Don D’Ammassa, *Encyclopedia of Science Fiction*, New York, Facts on File, Inc., 2005; John Clute, Peter Nicholls *et al.*, *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin’s Press, 1993.

¹⁴ Adam Roberts, “Jules Verne and H. G. Wells”, in: Adam Roberts (ed.), *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2006a, стр. 129–155, стр. 129.

¹⁵ Samuel R. Delany, *Silent Interviews. On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics*, Hanover, University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994, стр. 26.

Сувина, за кога није обавезно присуство науке, већ „спознаје“¹⁶, које, ни по њему, у фантазији нема: „СФ је дакле књижевни жанр за који су нужни и довољни увјети присутност и међудјеловање зачудности и спознаје, а главна му је формална техника имагинативни оквир алтернативан ауторској емпиријској околини“¹⁷. Резултат оваквог третмана фикције је *новум* (новина, иновација), који СФ-у даје карактер немиметичности: „Новум или спознајна иновација тотализирајућа је појава или однос који одступа од стварносне норме аутора и имплицитног читаоца“; што значи да СФ „захтијева измјену цијелог свијета приче, или барем њезиних пресудно важних аспеката“¹⁸, јер је „зачудност“ сусрет са непознатим, невиђеним – по Виктору Шкловском она искључује препознавање. „СФ је развијени оксиморон, реалистична нереалност.“¹⁹

Ако се француском „научном роману“ (*roman scientifique*) првог периода нешто може замерити, у смислу „жанровске чистоте“, онда то није фантазија (fr. *fantasy*), која подразумева „самокохерentan наратив“ о немогућем свету²⁰, већ фантастично (*fantastique*), непознато и необјашњиво које ствара осећај тескобе или ужаса – пример је „хибридни“ чудесно-научни роман Мориса Ренара *Доктор Лерн (Le Docteur Lerne)*²¹. Међутим, на основу Ренаровог схватања овог жанра, фантастично је пре или касније увек рационално објашњено, коришћењем научних метода, а по Цветану Тодорову оно у том случају престаје да постоји, јер фантастично нестаје заједно са неизвесношћу:

Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно. Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе, када се нађе пред наоко натприродним догађајем.²²

¹⁶ Опозиција наука/спознаја зависи од језика, она је мања ако схватимо „знаност“ у смислу ближег њемачкоме *Wissenschaft*, францускоме *science*, или рускоме *наука*, који не обухваћају само природне, већ и културолошке и повијесне знаности, па чак и учење (усп. *Literaturwissenschaft, Sciences humaines*).

Dariko Suvin, *Metamorfoze znanstvene fantastike. O poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb, Profil International, 2010 [1979], стр. 48.

¹⁷ Исто, стр. 41 [истиче Д. С.].

¹⁸ Исто, стр. 112 [истиче Д. С.].

¹⁹ Исто, стр. 21.

²⁰ John Clute, John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1997, стр. 338.

²¹ Simon Bréan, Anne Besson et Évelyne Jacquelin (dir.), “Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels”, *ReS Futurae*, n° 6, 20156, пар. 5.

²² <http://journals.openedition.org/resf/760>. 22.04.2022.

²² Tzvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Službeni glasnik, 2010 [1970], стр. 27.

На француском се, по Путанецовом речнику, и за „чудно” и за „чудесно” користи придев « *merveilleux* », па назив « *merveilleux scientifique* » покрива оба случаја; « *merveilleux* » је такође именица мушког рода и значи „чудо”, „чудеса”, а назив жанра који је Ренар дефинисао, « *merveilleux-scientifique* » („чудесно-научно”), цртицом претвара придев из « *merveilleux scientifique* » у именицу (зато термин преводимо другачије). Као један од типова чудесног, Тодоров помиње „инструментално чудесно”, у којем се „појављују мале направе, техничка савршенства неостварљива у описаним временима, али ипак савршено могућна” и приближава га струји *merveilleux scientifique*: „Инструментално чудесно довело нас је веома близу онога што се у Француској у XIX веку звало *научно чудесно*, а што данас зовемо *science-fiction*”.²³ Зар не би било исправније, када је објашњење натприродног научно, како то по дефиницији захтева чудесно-научни роман, да говоримо о научним чудесима? Може ли се у том случају довести у питање чудесно-научни наратив и његова припадност СФ жанру због елемената фантастичног? Како то Тодоров објашњава за готски роман, „фантастични ефекат заиста се јавља, али само током одређеног дела читања”, „[к]ад једном прочитамо књигу схватићемо [...] да фантастичног није било.”²⁴ У Ренаровом *Кривотвореном човеку (L'Homme truqué, 1921)*, рендгенски вид слепог ратног инвалида, који опажа искључиво електричне аспекте света у облику светлости и види другима невидљива бића, објашњен је трансхуманизмом: у очне дупље му је трансплантацијом уграђена нека врста софистицираних електроскопа и повезана са оптичким нервом.

Француска научна фантастика пре СФ-а

Да ли је научна антиципација²⁵ заиста нестала са Верном, како тврди Ж. Садул? Француска Национална агенција за истраживање (Agence nationale de la recherche),²⁶ финансирала је скоро мултидисциплинаран пројекат изучавања „романа научне антиципације”, издатих од 1860. до 1940, у циљу сагледавања научних, идеолошких и естетских питања која постављају: публици је тренутно доступно 600 детаљно анализираних наслова, који се данас мало читају и проучавају, од око 2100 укупно евидентираних.²⁷ Ис-

²³ Исто, стр. 55, 56.

²⁴ Исто, стр. 43.

²⁵ Ж. Садул критикује овај „стари француски термин”, јер се „СФ роман може сместити у наше време, па чак и у прошлост, и немати ничег научног”. У Француској се термин „антиципација” или „научна антиципација” (фр. *anticipation scientifique*) и данас користи, али само за дела која се пројектују у будућност. Jacques Sadoul, *Une histoire de la science-fiction, tome I...*, нав. дело, стр. 5.

²⁶ ANR ANTICIPATION. Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860–1940) – Programme ANR. <https://anranticip.hypotheses.org/presentation>. 14.04.2022.

²⁷ На сајту свог пројекта, Национална агенција за истраживање даје краћи избор (око десет наслова) француског СФ-а првог периода, од 1863. до 1939, следећи хронолошки редослед објављивања. Мада непозната широј публици, најбоља од ових дела се и даље објављују, многа

траживање обухвата све струје француског СФ-а до Другог светског рата, чија је продукција чак много обимнија: на основу библиографског каталога научне фантастике А. Делмаса и А. Жилијана, између Верновог првог романа из 1863. и 1951, када Француска добија подстрек „златне” ере Џона В. Кембела млађег (John W. Campbell Jr.), објављено је око 3000 француских СФ наслова.²⁸ Проблем, дакле, није у недостатку дела, већ у наднационалној дефиницији СФ-а и непризнавању националних специфичности. Такав приступ не води рачуна о вредностима које деле француски аутори и њихова публика, много ближим меком СФ-у (*soft SF*), у чијем средишту је човек.

Разлоге за незавидан статус француског предратног СФ-а треба тражити у низу фактора. Док се амерички СФ до 1950-их интензивно развијао двадесет година у специјализованим „палп” издањима, под окриљем обавештене критике, са општеприхваћеном генеричком етикетом и јасним уредничким смерницама, корпус француских дела, за период од преко осамдесет година, развијао се готово самостално, у оквиру књижевности „општег тока” и неспецијализованих издања, а тим га је теже утврдити што су „1880-е и почетак века обележени спектакуларним развојем дневне штампе, која је доживела невиђен тираж, праћен експлозијом броја и дистрибуције збирки популарне литературе”²⁹.

Иза неколико фигура које вреднује књижевна историја [...] оцртава се заправо комплексност жанра који се не може свести на једну дефиницију. Он се гради на вишеструке и контрадикторне начине, у пресеку низа динамика. Супротстављање назива жанра, било да се такмиче у истом периоду или дијахро-

су доступна само у електронској форми, а нека су преведена, рецимо, Didier de Chousy, *Ignis*, Paris, Nacette, 2012; Didier de Chousy, *Ignis, The Central Fire*, Tarzana, Black Coat Press, 2009. Међу писцима које нисмо поменули у раду су: Achille Eyraud, *Le Voyage à Vénus* (1865), Tony Moilin, *Paris en l'an 2000* (1869), Didier de Chousy, *Ignis* (1883), Georges Le Faure, *Les Robinsons lunaires* (1891), André Laurie, *Atlantis* (1895), Gabriel Tarde, “Fragment d’histoire future” (1896), Han Ryner, *L’Homme-fourmi* (1901), John-Antoine Nau, *Force ennemie* (1903, Prix Goncourt), Arnould Galopin, *Le Docteur Oméga. Aventures fantastiques de trois Français dans la planète Mars* (1906), Maurice Champagne, *Les Reclus de la mer* (1907), Alfred Franklin, *Les Ruines de Paris* (1908), Guy de Téraumont, *Le Miracle du professeur Wolmar* (1910), Émile Henriot, *Paris en l’An 3000* (1910), Octave Béliard, “La Découverte de Paris” (1911), Théo Varlet et Octave Joncquel, *Les Titans du ciel* (1921), Henri Allorge, *Le Grand Cataclysme* (1922), Noëlle Roger, *Le Nouveau Déluge* (1922), Noëlle Roger, *Le Nouvel Adam* (1924), Serge Simon Held, *La mort du fer* (1931), René-Marcel De Nizerolles, *Les aventuriers du ciel* (1935–1937), Denis Parazols, *Rêve à Vénus* (1935), Régis Messac, *La Cité des asphyxiés* (1937), René Daumal, *La Grande Beuverie* (1939). ANR ANTICIPATION, “Une brève sélection de récits d’anticipation, classés par ordre chronologique de parution”. <https://anranticip.hypotheses.org/bibliographie/oeuvres/>. 14.04.2022.

²⁸ Видети: Henri Delmas, Alain Julian, *Le rayon SF*, Toulouse, Milan, 1985.

²⁹ Claire Barel-Moisane, Jean-François Chassay (éds), *Le roman des possibles. L’anticipation dans l’espace médiatique francophone (1860–1940)*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2019, стр. 9.

но следе један други, показује разноврсност заједничких карактеристика које омогућавају дефинисање специфичних тенденција.³⁰

Ове тврдње доказује мноштво термина: уопштених и слабо одређених, као „научни роман” (*roman scientifique*), „научна имагинација” (*imagination scientifique*) и „научна антиципација” (*anticipation scientifique*), или „научно чудесно” (*merveilleux scientifique*) неовисно од Мориса Ренара, али и прецизнијих, као „необична путовања” (*voyages extraordinaires*) везана за Верна и његову традицију, или за Ренарове покушаје дефинисања и конституисања жанра, који се понекад сасвим сврставају у велсовску традицију³¹ – „чудесно-научно” (*merveilleux-scientifique*), „паранаучно” (*parascientifique*), „хипотетички роман” (*roman d’hypothèse*). Ниједан од њих није преовладао у време када је поменути књижевност стварана, а контекст ставља истраживаче пред многе недоумице: „Један од изазова које поставља француска књижевност научне имагинације лежи у немогућности да се терминологија, било да је свеобухватна или делимична, поклопи са мало теоретизованом праксом”.³² Осим постојања различитих струја, има и мешавина са другим генеричким моделима; сам Ренар их на крају користи да би могао живети од писања, нпр., *Кривотворени човек* је и полицијски роман.

Мора се ипак признати да време ради за француски СФ првог периода и његово признавање у националним и међународним оквирима. *Енциклопедија научне фантастике* Џона Клата и Питера Николса из 1993,³³ која је исте године доживела два издања, без резерве пише о „француском СФ-у”: „Период у распону од 1880-их до 1930-их, који је у великој мери претходно америчком процвату из 1920-их, био је истинско златно доба француског СФ-а: могли бисмо га назвати ером палпа у Француској.”³⁴ Поменућемо само неколико имена и наслова објављених у важним часописима, међу којима су данас најцењенији писци француског СФ-а, али и они које треба поново открити: у часопису *La science illustrée* (који је излазио од 1875. до 1905): Луј Буснар – *Тајне господина Синтезе, Десет хиљада година у блоку леда* (1889), Албер Робида – *Електрични живот: двадесети век* (1891–1892), Камј Фламарион – *Смак света* (1893–1894); у часопису *Le Journal des Voyages* (1877–1949): Вилфрид де Фонвијел – „На површини Марса” (1901), Пол д’Ивоа – *Стаклени аутомобил* (1907–1908), Морис Шампањ – *Душа доктора Кунса* (1912); у часопису *L’Intransigeant* (1880–1948): Морис Ренар – *Руке Орлака* (1920), *Господар светлости* (1933), Леон Грок – *Ловац химера*

³⁰ Claire Barel-Moisane, Jean-François Chassay, *нав. дело*, стр. 8.

³¹ Видети: *исто*, стр. 196.

³² Simon Bréan, « Fuir l’exotisme : l’aventure nostalgique’ du merveilleux-scientifique français », *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 43, Spring-Summer, Numbers 3–4, 2015a, стр. 194–208, стр. 195.

³³ John Clute, Peter Nicholls *et al.*, *The Encyclopedia of Science Fiction*, *нав. дело*.

³⁴ *Исто*, стр. 445.

(1923), *Побуна камења* (1929); у часопису *Lectures pour tous* (1898–1917): Морис Ренар – „Слушање таме” (1921), Раул Биго – „Гвожђе које умире” (1918), Жан де Киријел – *Крадљивци мозга* (1920), Ноел Роже – *Невидљиви домаћин* (1926), Албер Баји – *Етер-Алфа* (1929), Роже-Франсис Дидло – „Човек са маџим очима” (1934); у часопису *Je sais tout* (1905–1939): Жил Перен – *Халуцинације господина Форба* (1908), Ж. Х. Рони Старији, *Тајанствена сила* (1913), Морис Леблан – *Три ока* (1919), Жилијет Брино-Риби, *Онај који је потиснуо смрт* (1920), Морис Ренар, „Слика у дубини очију” (1920), „Жаба” (1922), Ернест-Морис Ломан, *Знаци на небу* (1923); у часопису *Sciences et Voyages* (1919–1944): Жозе Мозели – „Зрак Фи” (1921), „Челични конопац” (1921), Пјер Декло – *Господар света* (1921), Ж. Х. Рони Старији, *Смрт Земље* (1930).³⁵ У штампи нису излазили само необјављивани рукописи романа – попут *Хорде чудовишта* Анре Дарблена (Henri Darblin, *La horde des monstres*), који су читаоци могли открити од 1. новембра до 13. децембра 1928. у часопису *Sciences et Voyages*, или *С ону страну универзума* Раула Бремона (Raoul Brémond, *Par-delà l'univers*), научни роман који је у истом часопису излазио у наставцима од 5. марта до 28. маја 1931 – неретко су већ били издати. Жозе Мозели (José Moselli) је изузетак у односу на наведене ауторе, јер је скоро тридесет година објављивао искључиво у часописима издавачке куће Frères Offenstadt (*L'Épatant*, *L'Intrépide*, *Le Petit Illustré*, *Sciences et Voyages*), све до смрти 1940-е, укупно око 100 романа.

На Верну, као ни на Баржавелу, нећемо се задржавати због ограничене дужине рада, свакако су у питању класици, док су наши предмети мање познати и заборављени. Када је реч о француском златним добу, француска и англосаксонска критика најзачајнијим сматрају франко-белгијског писца Ж. Х. Ронија Старијег, једним од родоначелника романа антиципације, поред Верна, с тим што је тридесетак година млађи. Генерацијски јаз може

³⁵ *La science illustrée* : Louis Bousseard – *Les secrets de monsieur Synthèse, Dix mille ans dans un bloc de glace*, Albert Robida – *La vie électrique : le vingtième siècle*, Camille Flammarion – *La fin du monde* ; *Le Journal des Voyages* : Wilfrid de Fonvielle – “À la surface de Mars”, Paul d’Ivoi – *L’automobile de verre*, Maurice Champagne – *L’âme du docteur Kips* ; *L’Intransigeant* : Maurice Renard – *Les mains d’Orlac*, *Le maître de la lumière*, Léon Groc – *Le chasseur de chimères*, *La révolte des pierres* ; *Lectures pour tous* : Maurice Renard – “Aux écoutes des ténèbres”, Raoul Bigot – “Le fer qui meurt”, Jean de Quirielle – *Les voleurs de cerveaux*, Noëlle Roger – *L’hôte invisible*, Albert Bailly – *L’Ether-Alpha*, Roger-Francis Didelot – “L’homme aux yeux de chat” ; *Je sais tout* : Jules Perrin – *L’hallucination de monsieur Forbe*, J.-H. Rosny aîné – *La force mystérieuse*, Maurice Leblanc – *Les trois yeux*, Juliette Bruno-Ruby – *Celui qui supprima la mort*, Maurice Renard – “L’image au fond des yeux”, “La grenouille”, Ernest-Maurice Laumann – *Des signes dans le ciel* ; *Sciences et Voyages* : José Moselli, “Le rayon Phi”, “La corde d’acier”, Pierre Desclaux, *Le maître du monde*, J.-H. Rosny aîné, *La mort de la terre*.

Извор за ову листу је селективна библиографија Националне библиотеке Француске, објављена поводом изложбе посвећене чудесно-научној књижевности, коју смо кориговали, јер не разликује романе од приповетки. “Exposition ‘Le merveilleux-scientifique une science-fiction à la française’” (du 23 avril au 25 août 2019), “Bibliographie sélective”, avril 2019.

https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-04/biblio_merveilleux_scientifique.pdf. 7.04.2022.

се установити и поређењем његових „необичних путовања” са Верновим пустоловинама у непознатим пределима и до тада невиђеним условима: Рони Старији својом првом објављеном причом, *Kcuneuzu (Les Xipéhuз, 1887)*³⁶, врло оригиналном идејом о сусрету са интелигенцијом минералног порекла, несводивом на људске категорије мишљења, уводи модеран приступ мотивима ванземаљаца и „првог контакта” – који остаје његов оригиналан допринос СФ-у. У *Смрти Земље*, Рони Старији предвиђа изумирање човека због недостатка воде и могућност да буде замењен непознатом расом; у *Морепловцима бескраја (Les Navigateurs de l’infini, 1925)*, тројица астронаута са Земље сусрећу се са различитим обликом живота на Марсу; у *Тајанственој сили*, мистериозна сила уништава део светлосног спектра, што изазива ледену хладноћу, а људи одбацују цивилизацију и постају као звери. Овај роман Ронија Старијег налази се на листи дела научне антиципације француске Националне агенција за истраживање, док му је 1914. Морис Ренар посветио приказ „Научно чудесно и *Тајанствена сила* Ж. А. Ронија Старијег”³⁷, сврставајући га у ауторе струје научно чудесног, коју је он, у својству њеног теоретичара, на неки начин присвојио неколико година раније.

Поред Ж. А. Ронија Старијег, бројни други француски аутори задужили су жанр СФ-а, мада се на њега, по правилу, нису ограничили. Од краја 19-ог до средине 20-ог века, међу читаним писцима и делима су: астроном Камил Фламарион (Camille Flammarion, *La Fin du monde, 1893–1894*), познати популаризатор науке, који је написао бројна дела из астрономије и парапсихологије; илустратор и визионар Албер Робиде (Albert Robida, *L’Horloge des siècles, 1901–1902*), који у овом роману користи ретко коришћен мотив враћања времена уназад и предвиђа мрачну будућност човека у трци за временом и прогресом; новинар и драматичар Пол д’Ивоа (Paul d’Ivoi, *Le Corsaire Triplex, 1898*), који у овом авантуристичком роману, из серије од двадесет и једног „Ексцентричног путовања”, третира мотив осветника обдареног убиквитетом; глобтротер и лекар Луј Буснар (Louis Boussenard, *Les gratteurs de ciel, 1908*), који је најцењенији у Русији; Гистав Ле Руж (Gustave Le Rouge, *Le prisonnier de la planète Mars (1908)*, који најављује америчку научну фантазију (*science fantasy*) 1920-их, што се може рећи и за роман из исте године, сличне садржине, Жана де Ла Ира (Jean de La Hire, *La Roue fulgurante, 1908*); Рене Тевенен (René Thévenin, *Les chasseurs d’hommes, 1929–1930*), који глечерима окружује последње људске градове и

³⁶ У својој одличној *Енциклопедији научне фантастике*, З. Живковић понекад транскрибује имена и наслове код нас мање познатих француских аутора са енглеског: „Rosni / ‘Ksipéhuз””; име аутора је Рони, а превод наслова *Les Xipéhuз* са француског је *Kcuneuzu*.

Zoran Živković, *Enciklopedija naučne fantastike*, Smederevo, Heliks, 2010, стр. 393.

³⁷ Maurice Renard, “Le Merveilleux scientifique [sic] et *La Force mystérieuse* de J.-H. Rosny aîné” [*La Vie*, 3^e année, n° 16, 15 juin 1914, p. 544–548], *ReS Futuræ*, n° 11, 2018a.

’<https://journals.openedition.org/resf/1215>’. 7.04.2022.

открива невероватну истину на другом крају света; аутори двотомне епопеје о нападу Марса на Земљу, Тео Варле и Октав Жонкел (Théo Varlet, Octave Joncquel, *Les Titans du ciel*, 1921; *L'agonie de la Terre*, 1922), који сведоче о сумњи у солидност цивилизације после Првог светског рата; Режи Месак (Régis Messac, *Quinzinzinili*, 1934), који такође описује постапокалиптични свет после нестанка већег дела човечанства; најзад, Жак Шпиц (*La guerre des mouches*, 1938), кога интересују сродни сижери – пуцање планете на пола, или губљење превласти над њом после мутације мува.

Морис Ренар и жанр *merveilleux scientifique*

Међутим, када је у питању 20. век, уз Ж. А. Ронија Старијег, најстрожи данашњи критичари француског СФ романа првог периода, чак и Ж. Садул, издвајају само једног значајног писца, Мориса Ренара, двадесет година млађег. Он је свакако незаобилазан због свог историјског значаја. Наиме, Ренар је теоретичар струје „научно чудесно“ (*“merveilleux scientifique”*), која већ постоји када удара њене темеље и прозива је жанром, равно двадесет година пре него што Хјуго Гернсбек то чини за амерички СФ. Заснивајући поетику новоствореног жанра почевши од првог манифеста 1909. године, „О чудесно-научном роману и његовом деловању на поимање прогреса“³⁸, Ренар покушава да га институционализује и легитимизује: „Чудесно-научни роман је фикција заснована на софизму; циљ јој је да доведе читаоца до сагледавања универзума ближег истини; средство јој је примена научних метода за разумевање непознатог и неизвесног“³⁹. У току две деценије, посветио му је неколико чланака и постао најзначајнији теоретичар научног романа почетком 20. века, мада његов манифест „није застава постављена на нетакнутој територији: он одговара интересовању многих критичара за нови жанр романа“ крајем 19. века, а посебно после Вернове смрти 1905,⁴⁰ када „поређење између Велса и Верна, свеprisутно у критичким текстовима тих година, подстиче на истанчанију анализу односа између имагинарног и науке“.⁴¹ Осим тога, с обзиром на важност француске традиције фантастичне књижевности, која сеже до предромантичког периода 18.

³⁸ Maurice Renard, “Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l’intelligence du progrès” [Le Spectateur, t. I, n° 6, octobre 1909, p. 245–261], *ReS Futuræ*, n° 11, 2018b.

³⁹ <https://journals.openedition.org/resf/1201>. 7.04.2022.

³⁹ Исто, параграф (у даљем тексту скраћено: пар.) 34.

⁴⁰ За подробнију анализу критичког дискурса тог периода видети: Émilie Pézard, “Le genre de Jules Verne ou de Wells ? Le récit d’anticipation défini d’après ses modèles (1863–1935)”, in : Matthieu Letourmeux, Valérie Stiénon (dir.), “L’anticipation dans les discours médiatiques et sociaux”, *CoNTEXTES*, n° 19, 2018.

⁴¹ <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01921779/document>.

⁴¹ Émilie Pézard, “Défense et illustration d’un genre. Le merveilleux scientifique défini par Maurice Renard (1909–1928)”, *ReS Futuræ*, n° 11, 2018a, par. 2.

⁴¹ <https://doi.org/10.4000/resf.1383>. 02.05.2022.

века – поменимо само најпознатије наслове: Казотоваг *Заљубљеног ђавола* (1772), Нодијеовог *Јована Збогара* (1818), Балзакову *Шагринску кожу* (1831), Готјеову „Заљубљену покојницу” (1836) – многи аутори су већ спајали науку са фантастичним. Тако Мопасанова приповетка „Орла” (1886), која се сматра ремек-делом фантастичне књижевности, заслужује своје место и у књижевности научне имагинације, прецизније, у научно чудесној струји, јер Мопасан на халуцинације и удвостручавање личности гледа из медицинског угла. Он је један од оних који схватају да је изузетан напредак науке – и све важнији научни и технолошки изуми, нарочито бројни крајем 19. века – довео до лаганог губљења вере у натприродно, које је започело управо у периоду када Верн објављује своје прве романе, при чему је наука постала нови извор чудесног. У студији издатај крајем 19. века, *Данашњи романописци (Romanciers d'aujourd'hui, 1890)*, Шарл Ле Гофик (Charles Le Goffic) посвећује једва три стране научном роману, из којих се види да је Жил Верн и даље водећи писац, јер је „први у Француској знао да искористи научно чудесно, и то је управо било пресудно за његов огроман успех”⁴². Почетком 20. века, Ренар не дели мишљење Ш. Ле Гофика и одбија Вернов модел, замерајући му управо да није написао нити једну линију која се може приписати чудесно-научном⁴³. За Ренара је Е. А. По родоначелник чудесно-научног жанра, којег потом популаризује Х. Г. Велс: „Едгар По, са само две приче, ’Истина о случају г. Валдемара’ и ’Сећања г. Огиста Бедлоа’,^[44] основао је чисти чудесно-научни роман”⁴⁵. По узору на Поову причу о случају г. Валдемара (1845), у којој псеудо-научна објашњења бришу све необично (у овом случају, наступање смрти у стању хипнозе наводно може спречити пропадање леша), Ренар сматра да је чудесно-научно логичан „производ епохе у којој преовлађује наука, а да ипак није угасила нашу вечну потребу за фантазијом [sic]”⁴⁶. По његовом мишљењу, „то је заиста нови жанр који је управо процветао”, а од других дела која му припадају, наводи Велсово *Острво доктора Морона* (1896), СФ са примесам фантастичног, о хирургу који генетским модификацијама претвара животиње у људе; још један Ренаров пример овог жанра је амалгам СФ-а и хорора, *Доктор Цекил и мистер Хајд* (1886) Роберта Луиса Стивенсона, као и *Будућа Ева* Вилије

⁴² Charles Le Goffic, *Romanciers d'aujourd'hui*, Paris, Léon Vanier, 1890, стр. 341.

Што се тиче тврдње Ж. Садула да Верн није имао следбеника, имао је чак и подражаваоце: „После њега, цитирају г. де Ламота, који га, уосталом, најчешће копира”. У питању је Александар де Ламот (Alexandre de Lamothe), који је написао скоро четрдесет романа, од којих *Тајне Океана (Les Secrets de l’Océan, 1879)*, *Флора међу патуљцима (Flora chez les nains, 1883)*, и друге. *Исто*, стр. 341.

⁴³ Maurice Renard, “Du roman merveilleux-scientifique...”, *нав. дело*, пар. 13.

⁴⁴ Ренар наводи наслове Бодлеровог превода Поових прича, “La Vérité sur le cas de M. Valdemar” и “Souvenirs de M. Auguste Bedloe”, оригинални наслови су: “The Facts in the Case of M. Valdemar”, “A Tale of the Ragged Mountains”.

⁴⁵ Maurice Renard, “Du roman merveilleux-scientifique...”, *нав. дело*, пар. 5.

⁴⁶ *Исто*, пар. 2.

де л'Ил-Адама (Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 1886),⁴⁷ прича између фантастике и СФ-а, о стварању савршеног гиноида, у којој се први пут у књижевности користи термин „андرويد”.

Ренар је и сам важан СФ аутор, инспирисан Е. А. Поом и Х. Г. Велсом, с тим што сматра да само пет његових романа и неколико прича припадају чудесно-научном, будући да оно обухвата једино наративе у којима „наука досеже до чудесног или је чудесно размотрено из угла науке”⁴⁸, што значи да њихов предмет није познато или извесно, већ непознато или неизвесно, којем се приступа научним методама. У упуштању у непознато је, по Ренару, разлика између Верна и Велса: „Реч је, на пример, о томе да се концепира времеплов, а не да се прихвати како је фиктивни лик направио подморницу, баш у тренутку када су прави инжењери на трагу овог открића”⁴⁹. Верна искључују и други критичари, јер је „његово чудесно данас [1915] готово остварено напретком науке”⁵⁰. За разлику од већине њих, Ренар чудесно-научно не сматра додатном вредношћу наратива, он одређује „читавау поетику романа и тиме детерминише нови жанр”⁵¹. Он такође не дели Вернов, Гернсбеков или Кембелов ентузијазам према науци, која је по његовом мишљењу „велики чудоубица”, јер „[н]ема чуда осим у мистерији, у неразјашњеном”⁵², док је улога науке да објашњава и систематизује стечена знања о човеку и свету. Софизам спасава чудесно, наука је разоружана (вољно) погрешном премијом, за разлику од екстраполација реалних научних постигнућа верновске фикције. Притом, чудесно-научно није „декор”, а „оригинални став Мориса Ренара [...] у супротности је са понављајућим критичким дискурсом који чини научно чудесно само средством у служби друге сврхе”⁵³. У оквиру овог жанра, аутори треба да прошире видике читаоца, дајући им увид у бескрајне могућности света и у тајне које скрива, али он није синоним за антиципацију, „вредност чудесног је у максималном јазу који успоставља са свакодневном стварношћу”⁵⁴, те није потребно да се њихове хипотезе покажу тачним у будућности, једино фикција мора деловати вероватно. Напротив, чудесно-научно треба да одшкрине врата и оних реалности које никада неће доћи, оних немогућности које наука никад неће учинити могућим – у питању је ширење свести, а не верновска популаризација науке. Приметимо да је

⁴⁷ Исто, пар. 2, 5.

⁴⁸ Исто, пар. 7.

⁴⁹ Исто, пар. 13.

⁵⁰ Matthey Hubert, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915, p. 157, према Emilie Pézard, “Défense et illustration d'un genre...”, *нав. дело*, пар.10.

⁵¹ Emilie Pézard, “Défense et illustration d'un genre...”, *нав. дело*, пар. 12.

⁵² Maurice Renard, “Du roman merveilleux-scientifique...”, *нав. дело*, пар. 14.

⁵³ Emilie Pézard, “Défense et illustration d'un genre...”, *нав. дело*, пар.12.

⁵⁴ Emilie Pézard, “L'ombre de la merveille. Le merveilleux scientifique au second degré de Maurice Renard”, *ReS Futurae*, n° 11, 20186, пар. 3.

⁵⁵ <https://journals.openedition.org/resf/1312>. 17.03.2022.

„наука” у СФ-у ипак само део фикције, јер је мање или више смела екстраполација научних постигнућа дате епохе нужно проспективна, док скок у непознато на којем Ренар инсистира повезује чудесно-научно са најбољим СФ остварењима, која су плод неспутане маште на пољу немогућег. Ренар даје пример Велсовог времеплова, изума – који до данас није патентиран – заснованог на пермутацији одлика простора и времена:⁵⁵ „кроз време се може путовати”. Мада није остао без присталица, чудесно-научни жанр није прихватила већина критичара, а није ни публика. Сама еволуција Ренарове критичке мисли, као и покушај да га учини прихватљивијим, доводе до две промене назива: „паранаучно” и „хипотетички роман”, али је на крају и сам, принуђен да живи од писања, морао крајем 1920-их да одустане од „жанровске чистоте” коју је заступао.

Ренарово ремек-дело чудесно-научног жанра је *Плава опасност* (*Le Pêril bleu*, 1912), благо патинирана сликовитим и прецизним језиком популарних писаца с почетка 20. века, који његовом стилу даје посебан шарм, прожет дозираним хумором и растућом зебњом због низа обрта и све дубље мистерије која оставља без одговора становнике једне француске пограничне области: где нестају људи, животиње и предмети, који се једноставно дематеријализују, по тврђењу очевидаца? Сујеверје је овде испреплетано са науком: док становништво верује да нестале отимају духови локалног фолклора, испостваља се да су за то одговорни невидљиви, пауколики „ванземаљци”, Сарвани (Sarvants), настањени у паралелној димензији земљине атмосфере. Они врше експерименте над људима, сличне оним који људи врше над животињама (Ренар осуђује вивисекцију), али доказују моралну супериорност и „хуманост” своје цивилизације емпатијом за коју су способни: они великодушно одустају од даљих истраживања када схвате да наносе бол и патњу интелигентним бићима. Неантропоморфни третман фабуле романа одступа од потоњег коришћења мотива „отмице ванземаљаца” у америчкој СФ књижевности, у којој отети „бивају подвргнути физички понижавајућем и понекад болном третману од стране ванземаљаца који изгледају цинично равнодушни према њиховој патњи”⁵⁶. Тумачење оваквог гледања на бића са других планета „открива савремени амерички мит”, пошто, „као што је неколико критичара приметило”, овај наратив „препричава причу о афричкој трговини робљем премештајући је у савремени СФ контекст”.⁵⁷ Ванземаљци, најчешће тамније коже (зелене, сиве, итд.), обично отимају белце средње класе у тридесетим, одводе их из домова, везују и укрцавају на свемирски брод, а после експеримената на њима, приморавају их да забораве или потисну сећања на ово непријатно искуство; оваква обрада мотива отмице ванземаљаца у америчкој СФ књижевности, може се сматрати оним „што

⁵⁵ Maurice Renard, “Du roman merveilleux-scientifique...”, *нав. дело*, пар. 13.

⁵⁶ Adam Roberts, *Science Fiction*, London; New York, Routledge, 2006, стр. 106.

⁵⁷ *Исто*, стр. 105–106.

фројдовци називају 'враћањем потиснутог', иако на нивоу друштва", које се колективно ограђује, „гурањем у политичко несвесно", од немилых сећања на бруталан период робовласништва, које се не уклапа у вредности демократског друштва: „У случају отмице ванземаљаца, мејнстрим Америка машта о научно-фикционализованој верзији ропства из 18. и 19. века и умеће се у улогу жртве. То је у уској спрези са расом”.⁵⁸ Коришћење мотива отмице ванземаљаца указује на потребу да се узме у обзир национална специфичност СФ остварења, док, насупротив томе, постоји прећутан консензус о наднационалном дефинисању и вредновању жанра, које диктира амерички модел.

Закључак

Са око 18000 идентификованих наслова, не рачунајући безбројне кратке приче, СФ представља свет за себе, паралелни свет књижевности, који је и даље предмет остракизма: чак и данас се за његова најбоља остварења, која се не могу заобићи, радо заборавља припадност овом жанру. Предрасуде које су извор полемика и одбацивања, не погађају га само „споља”, већ и „изнутра”, што се види на примеру француског СФ-а до средине 20. века: то није једини пример, постојање британског „новог таласа” (*New Wave*) 1960-их и 1970-их такође се понекад доводи у питање, мада је имао велики утицај – између осталог, на француски СФ друге половине 20. века. Ипак, однедавно се пробудила свест о важности ове занемарене баштине и жеља да се она очува; поред процене природе и вредности књижевних дела од 1860. до 1940. године, поменути пројекат изучавања „романа научне антиципације” француске Националне агенције за истраживање има управо овај мотив. Од 2017. овом подухвату очувања баштине и преиспитивању преминације америчког СФ-а прикључила се и Национална библиотека Француске „Франсоа Митеран”, која је 2019. (од 23. априла до 25. августа) „овом мало познатом делу француске књижевности с почетка 20. века” посветила „јединствену” бесплатну изложбу „Чудесно-научно: научна фантастика на француски начин” (“*Le merveilleux-scientifique : une science-fiction à la française*”), обећавши будућим посетиоцима да ће их разгалити „путовање кроз време уз ове ауторе 'ловце на химере' и 'писаре чудâ', које открива богатство француске научне имагинације, чак и пре појаве америчке научне фантастике почетком 1930-их”⁵⁹. Задатак француских истраживача заиста није лак, видели смо да остаје много отворених питања, на које треба дати дефинитивне одговоре. Ко одлучује шта припада СФ-у и ко има последњу реч? Да ли његова трајно некомплетна дефиниција треба да буде универзална, дефинитивна и нормативна, или се може прилагођавати конкретним националним струјама и еволуирати? Да ли жанровска одредница мора бити

⁵⁸ Исто, стр. 106.

⁵⁹ Olivier Jacquot, “Exposition : le merveilleux-scientifique une science-fiction à la française”, *BnF, Hypotheses*, 11 janvier 2019. <https://bnf.hypotheses.org/7578>. 25.04.2022.

универзална, „СФ”, знајући да са њом треба прихватити и амерички модел и аршин, или је реалније да националне књижевности користе одреднице које више одговарају њиховом корпусу, а да притом не буду скрајнуте? У периоду од 1863. до 1950. француска варијанта СФ-а дала је између 2100 и 3000 наслова, она своју специфичност и свој европски печат дугују пре свега јакој књижевној традицији, као и чињеници да се развијала неовисно од америчког утицаја, што транскултурална перспектива може само подвући. Најбоља остварења треба извући из заборава и створити плодан терен за компаратистичке студије: очување књижевне, и сваке друге баштине, цивилизацијски је задатак.

ЛИТЕРАТУРА

Barel-Moisane, Claire ; Chassay, Jean-François (éds), *Le roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860–1940)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019.

Booker, Keith M., *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature*, Lanham; Boulder; New York; London, Rowan and Littlefield, 2015.

Bréan, Simon, “Fuir l'exotisme : l'’aventure nostalgique’ du merveilleux-scientifique français”, *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 43, Spring-Summer, Numbers 3–4, 2015a, стр. 194–208.

Bréan, Simon; Anne Besson et Évelyne Jacquelin (dir.), “Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels”, *ReS Futurae*, n° 6, 2015b.

<http://journals.openedition.org/resf/760>. 22.04.2022.

D'Amassa, Don, *Encyclopedia of Science Fiction*, New York, Facts on File, Inc., 2005.

Delany, Samuel R., *Silent Interviews. On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics*, Hanover, University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994.

Delmas, Henri; Julian, Alain, *Le rayon SF*, Toulouse, Milan, 1985.

Živković, Zoran, *Enciklopedija naučne fantastike*, Smederevo, Heliks, 2010.

Jeff Prucher, *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York, Oxford University Press, 2007.

Јовић, Бојан, *Рађање жанра. Почети српске научно-фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.

Lebailly, Monique, *La Science Fiction avant la SF : Anthologie de l'imaginaire scientifique français du Romantisme à la Pataphysique*, Paris, Édition de l'instant, 1989.

Le Goffic, Charles, *Romanciers d'aujourd'hui*, Paris, Léon Vanier, 1890.

Pézard, Emilie, “Défense et illustration d’un genre. Le merveilleux scientifique défini par Maurice Renard (1909–1928)”, *ReS Futurae*, n° 11, 2018a. [’https://doi.org/10.4000/resf.1383’](https://doi.org/10.4000/resf.1383). 17.03.2022.

Pézard, Emilie, “L’ombre de la merveille. Le merveilleux scientifique au second degré de Maurice Renard”, *ReS Futurae*, n° 11, 2018b. [’https://journals.openedition.org/resf/1312’](https://journals.openedition.org/resf/1312). 17.03.2022.

Renard, Maurice, “Le Merveilleux scientifique [sic] et *La Force mystérieuse* de J.-H. Rosny aîné” [*La Vie*, 3^e année, n° 16, 15 juin 1914, p. 544–548], *ReS Futurae*, n° 11, 2018a. [’https://journals.openedition.org/resf/1215’](https://journals.openedition.org/resf/1215). 7.04.2022.

Renard, Maurice, “Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l’intelligence du progrès” [*Le Spectateur*, t. I, n° 6, octobre 1909, p. 245–261], *ReS Futurae*, n° 11, 2018b. [’http://journals.openedition.org/resf/1201’](http://journals.openedition.org/resf/1201). 7.04.2022.

Sadoul, Jacques, „Introduction”, in : *Une histoire de la science-fiction, tome V : La science-fiction française (1950–2000)*, Paris, Librio (n° 485), 2001.

Sadoul, Jacques, *Une histoire de la science-fiction, tome I : Les premiers maîtres (1901–1937)*, Paris, Librio (n° 345), 2000.

Roberts, Adam, “Jules Verne and H. G. Wells”, in: Adam Roberts (ed.) *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2006a, стр. 129–155.

Roberts, Adam, *Science Fiction*, London; New York, Routledge, 2006.

Slusser, George, “Why They Kill Jules Verne: SF and Cartesian Culture”, *Science Fiction Studies*, Vol. 32, No. 1, “A Jules Verne Centenary”, Mar., 2005, стр. 61–79. [’http://www.jstor.org/stable/4241321’](http://www.jstor.org/stable/4241321). 18.02.2022.

Slusser, George, “Science Fiction in France: An Introduction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 16, No. 3, “Science Fiction in France”, Nov., 1989, стр. 251–253.

Suvin, Darko, *Metamorfoze znanstvene fantastike. O poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb, Profil International, 2010 [1979].

Todorov, Tzvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Službeni glasnik, 2010 [1970].

Hubert, Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915, p. 157, према Emilie Pézard, “Défense et illustration d’un genre. Le merveilleux scientifique défini par Maurice Renard (1909–1928)”, *ReS Futurae*, n° 11, 2018. [’https://doi.org/10.4000/resf.1383’](https://doi.org/10.4000/resf.1383). 02.05.2022.

Clute, John; Grant, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1997.

Clute, John; Nicholls, Peter *et al.*, *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin’s Press, 1993.

Интернет извори

ANR ANTICIPATION. Romans d’anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860–1940) – Programme ANR. [’https://anranticip.hypotheses.org/presentation’](https://anranticip.hypotheses.org/presentation). 14.04.2022.

ANR ANTICIPATION, “Une brève sélection de récits d’anticipation, classés par ordre chronologique de parution”. <https://anranticip.hypotheses.org/bibliographie/oeuvres>. 14.04.2022.

“Exposition ‘Le merveilleux-scientifique une science-fiction à la française’” (du 23 avril au 25 août 2019), “Bibliographie sélective”, avril 2019.

https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-04/biblio_merveilleux_scientifique.pdf. 7.04.2022.

Jacquot, Olivier, “Exposition : le merveilleux-scientifique une science-fiction à la française”, BnF, *Hypotheses*, 11 janvier 2019. <https://bnf.hypotheses.org/7578>. 25.04.2022.

Biljana S. Tešanović

UN PATRIMOINE LITTÉRAIRE OUBLIÉ : LA SCIENCE-FICTION
FRANÇAISE DE 1863 À 1950 ET SA SPÉCIFICITÉ
(Résumé)

La science-fiction est née en Europe et s’est développée outre-Atlantique. Il est incontestable que Jules Verne y a contribué à titre posthume, en influençant Hugo Gernsback dès la création du genre ; néanmoins, son existence en France est souvent contestée entre 1863, lorsque Verne publie le roman *Cinq semaines en ballon*, et 1951, lorsque la France découvre la SF américaine ; au mieux, le « roman d’anticipation » est considéré comme une forme de proto science-fiction. Quelques noms seulement sont mentionnés à part Verne : J. H. Rosny aîné, Maurice Renard, théoricien du genre « merveilleux-scientifique », plus rarement Jacques Spitz et René Barjavel, qui établit le pont entre la première et la deuxième période de la SF française, « ressuscitée » après la Seconde Guerre mondiale sous l’impulsion américaine. Et pourtant, le catalogue bibliographique de la science-fiction d’Henri Delmas et d’Alain Julian dévoile une production importante entre Verne et Barjavel, environ 3000 titres. Mais ce corpus a majoritairement sombré dans l’oubli, jusqu’à récemment : l’ANR a financé un projet pluridisciplinaire d’étude du « roman d’anticipation scientifique » (2014–2018), environ 2100 titres. Nous tentons de dessiner le parcours de ce phénomène littéraire protéiforme, afin de relever la spécificité de la science-fiction française, qui lui vaut souvent l’exclusion de ce genre, et d’affirmer son droit à la différence par rapport au modèle américain.

Mots-clés : science-fiction française, « roman d’anticipation scientifique », genre « merveilleux-scientifique », J. H. Rosny aîné, Maurice Renard.

Примљено 28. августа 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Miša Aleksić
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet
miscia.aleksic@gmail.com

ITALIJA U SPEVU *ITALY* (1823) SEMJUELA RODŽERSA (1763–1855)

Apstrakt: *Predmet razmatranja u ovom radu jeste drugo izdanje prvog dela speva Italy (1823) Semjuela Rodžersa. Tekstualni, intertekstualni i tematski aspekti dela analizirani su sa ciljem da se opiše način na koji Rodžers kao engleski romantičar, ali i osobena spisateljska figura piše o Italiji, te razlozi njegovog interesovanja za određene pojedinosti italijanske istorije, književnosti i kulture. Osnovna teza koju iznosimo jeste ta da je za Rodžersov pesnički putopis sam odlazak u Italiju bio od sekundarnog značaja i da se suštinski put odigrao pre stvarnog – u čitanju tekstova, historiografskih i književnih. Pomenuti spev nije preveden na srpski jezik, a na izvornom jezičnom području ne postoji standardno izdanje, niti značajan broj radova koji su ovom spevu posvećeni.*

Ključne reči: *Semjuel Rodžers, engleski romantizam, Italija, putopisi.*

Abstract: *This paper analyses the second edition of the first part of the poem Italy (1823) by Samuel Rogers. It considers the textual, intertextual and thematic aspects of the poem to describe how Rogers, as an English Romantic, writes about Italy, as well as the reasons for his interest in specific aspects of Italian history, literature and culture. The hypothesis of this paper is that the poet's experience as a traveller in Italy was of secondary importance for the writing of the poem, since his real travel in Italy had actually occurred before – through his reading of literary and historiographical texts. Rogers' poem was not translated into Serbian. Also, there is neither a critical edition nor a significant number of studies about this work.*

Keywords: *Samuel Rogers, English Romanticism, Italy, travel writing.*

U *Predgovoru* najnovije biografije Semjuela Rodžersa, prvoj „sistematičnoj biografiji”¹ ovog pesnika napisanoj posle Robertsove knjige² iz 1910. godine, autor Martin Bloksidž pominje *mecotintu* Čarlsa Motrama *A Breakfast Party at Samuel Rogers' House*, na kojoj je engleski pesnik prikazan u društvu ni manje ni više do „Bajrona, Šeridana, Mura, Vordsvorta, Sautija, Kolridža i Kempbela”. Iako,

¹ Prevodi odlomaka iz tekstova na engleskom ovde i u ostatku rada su naši.

² R. E. Roberts, *Samuel Rogers and His Circle*, London, Methuen & Co, 1910.

kao što navodi autor, ova slika ne predstavlja realan događaj, sve ove ugledne ljude Rodžers zaista jeste poznao, a „neke i veoma dobro”. Rodžers je, naime, bio pesnik čiji je spev *The Pleasures of Memory* (1792) svojevremeno postigao znatno veću popularnost od Vordsvortovih *Lirskih balada*³, pesnik kojeg je sam Lord Bajron „poštovao kao vodećeg pesnika tog doba”⁴. On je dugo bio istaknuta figura engleskog društva svog vremena, a njegov ugled bio je postojan i tokom poslednjih godina njegovog dugog života, o čemu svedoči činjenica da mu je posle Vordsvortove smrti 1850. godine na zahtev kraljice Viktorije ponuđeno da postane poeta laureatus engleskog dvora.

Danas Semjuel Rodžers više nije poznata ličnost engleske i evropske književnosti, a to potvrđuje i činjenica da je *Italijanski dnevnik* (*Italian Journal*) jedino pesnikovo delo koje ima „moderno, anotirano izdanje”⁵, dok njegovi spevovi nemaju „standardno izdanje”⁶. U našem radu biće reči o spevu *Italy* (1823)⁷, jednom od dela koje je odigralo značajnu ulogu u oblikovanju romantičarske slike Italije⁸ i koje stoga može pružiti dodatne uvide u italijansko-engleske književne veze i doprineti razumevanju doživljaja italijanske istorije i kulture u Evropi 19. veka.

Samjuel Rodžers posetio je Italiju u dva navrata – prvi put 1814. godine, u periodu kada je za engleske putnike, po završetku rata, ponovo bilo moguće putovanje u kontinentalnu Italiju; drugi put 1821. godine, kada je dobar deo speva već bio napisan⁹. Prvo izdanje speva objavljeno je anonimno 1822. godine i nosi podnaslov *Part One*, a drugo datira već iz 1823. i nosi autorovo ime. U narednim godinama Rodžers objavljuje nova izdanja, neprekidno unoseći izmene u tekst i paratekst i dodajući nova poglavlja. Prvi deo speva obuhvata Rodžersovo putovanje kroz Italiju zaključno sa Firencem, a drugi deo, iz 1828. godine, sadrži poglavlja o Rimu, Napulju, Pestumu, Amalfiju, Đenovi... Dok prve verzije teksta nisu naišle na naročito pozitivan prijem i nisu donela Rodžersu značajnu materijalnu dobit, izdanje iz 1830. godine dovelo je do velikog preokreta u recepciji ovog dela i obnovilo Rodžersov književni ugled. Ono je, naime, ovog puta bilo praćeno ilustracijama koje su Tomas Stotard i Vilijam Turner¹⁰ izradili tada novom i skupocenom tehnikom gravure u čeliku, a koju je Rodžers mogao da priušti zahvaljujući velikom bogatstvu. Taj se finansijski riskantan poduhvat na kraju isplatio, budući da se prvi tiraž novog izdanja *Italije* vrlo brzo rasprodao.

³ Martin Blocksidge, *The banker poet: The rise and fall of Samuel Rogers, 1763–1855*, Chicago (Ill.), Sussex academic Press, 2013, str. 2.

⁴ *Isto*, VIII.

⁵ *Isto*, 179. To je izdanje priredio Džon Rigbi Hejl (John Rigby Hale), a objavljeno je 1956. godine.

⁶ *Isto*, X.

⁷ Spevu *Italija* (*Italy*) posvećena je i knjiga Ernesta Gidija naslovljena *Samuel Rogers et son Poeme "Italie"* (1959).

⁸ David Laven, “Lord Byron, Count Daru, and anglophone myths of Venice in the nineteenth century”, u *MDCCC 1800*, 2012, vol. 1, str. 8.

⁹ Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 226.

¹⁰ *Isto*, str. 268.

Turner, Rodžersov prijatelj i veliki ljubitelj poezije, entuzijastično je prionuo svom zadatku uprkos maloj novčanoj naknadi, a razlog tome je verovatno i to što je i sam bio snažno nadahnut Italijom posle duže posete 1819. godine¹¹. Njegove ilustracije bacile su novo svetlo na Rodžersov tekst, ali su ga i zasenile i po slavi bez sumnje nadživele¹². Tako je mladi Džon Raskin, uveren da je Rodžers autor i speva i ilustracija, pred pesnikom iskazao oduševljenje lepotom gravura, ali i određenu zadržku u pogledu samih stihova¹³. Pa ipak je Rodžers, veliki ljubitelj figurativnih umetnosti, zaista i uticao na konačni izgled ilustracija usmeravajući Turnera ka neoklasicističkim rešenjima¹⁴. U ovom radu nastojaćemo, pak, da u središte interesovanja vratimo sam tekst, koji ćemo razmotriti u širem književnom i kulturnom kontekstu.

Knjige o putovanjima bile su među najčitanim na kraju 18. veka¹⁵, a tekstovi o Italiji u Rodžersovo vreme gotovo da su predstavljali zaseban žanr¹⁶. Tokom 18. veka engleski putopisi postepeno postaju „književniji” i usredsređeniji na utiske pisca, a manje na preciznost i uverljivost opisa, nekadašnje prioritete¹⁷. U tom se pogledu svakako ističu Bajron i Vordsvort¹⁸. Pa ipak, tezu o „književnom” karakteru i subjektivnosti putopisa valja dodatno iznijansirati. Ako oni postaju „književniji” u smislu da su „naučni” karakter i informativnost delegirani u drugi plan, a opisi subjektivni i poetski oblikovani, pri čemu prisustvo autora kao protagoniste narušava neutralnost i dokumentarnost teksta, možemo reći da su neki od njih „književni” i u smislu da imaju za svoj predmet ne samu destinaciju putovanja, već *književnost* (u širem smislu) o njoj. Takva dela postaju upečatljiva ilustracija intertekstualnih teorija koje tekstu negiraju bilo kakvu referencijalnost na stvarni svet i posmatraju ga kao stecište drugih tekstova. U tom slučaju mogli bismo govoriti dakle pre o subjektivnosti *autora-čitaoca*, nego o subjektivnosti *autora-putnika*, budući da, kao u Bajronovom slučaju¹⁹, putopisac može biti „gotovo potpuno nezainteresovan” za mesto koje posećuje ili u kojem kao stranac živi. Drugim rečima, lični utisci, *ovde i sada*, postaju suštinski irelevantni, a ono čega u pročitanoj nema gotovo i da ne postoji.

¹¹ *Isto*, str. 269.

¹² *Isto*, str. 270–271.

¹³ *Isto*, str. 271.

¹⁴ Adele M. Holcomb, “Turner and Rogers’ “Italy” Revisited”, *Studies in Romanticism*, Boston, Vol. 27, 1988, No. 1, str. 67.

¹⁵ Nigel Leask, “Eighteenth-Century Travel Writing”, in *Cambridge History of Travel Writing*, eds. N. Das, and T. Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, str. 93.

Primeru radi, V. Sotbi (W. Sotheby) 1818. godine objavljuje spev *Farewell To Italy*, a Rodžersovoj Italiji prethodi i *Hodočašće Čajlda Harolda* kojem je, takođe 1818. godine, pridodato i četvrto pevanje o Italiji, kao i *Oda Veneciji* (1819).

¹⁶ Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 237.

¹⁷ David Laven, *nav. delo*, str. 99.

¹⁸ Carl Thompson, “Nineteenth-Century Travel Writing”, in *Cambridge History of Travel Writing*, eds. N. Das, and T. Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, str. 111.

¹⁹ David Laven, *nav. delo*, str. 9.

Bajronu je u tom pogledu zasigurno sličan njegov savremenik i poznanik Semjuel Rodžers. Iako su neki delovi, kao, na primer, stihovi o Pestumu, nastali na licu mesta²⁰, Rodžers u *Italiji* nije nalik nekim putopiscima 18. veka²¹ koji, radi veće uverljivosti i preciznosti (i iz straha od greške i kritike), saopštavaju čitaocu neposredne utiske zabeležene na samom opisanom mestu. Rodžers putuje Italijom 19. veka, ali takođe i, pre svega, Italijom minulih vekova, upoznatom kroz tekstove engleskih, francuskih i italijanskih autora.

Spev *Italy*, naročito u kasnijim izdanjima, predstavlja uz to kompromis težnja za informativnošću i subjektivnim, poetskim uobličavanjem stvarnosti – u *tekstu* autor daje pesničku obradu istorijskih ličnosti i događaja i sam katkad postaje učesnik u ispriповедanom, dok *paratekst*, u vidu pratećih napomena, preuzima zadatak informativnosti, objašnjava i dopunjuje ono što je opisano u stihu, a neretko se u njemu otvaraju nove narativne linije²².

Izrazito intertekstualni karakter Rodžersovog speva odnosno težnja ka citiranju nauštrb iznošenja novih zapažanja ima više uzroka i posledica. Zbog Napoleonovih ratova (1803–1815) za Britance su skoro dve decenije putovanja u Italiju bila veliki poduhvat, a „vrlo često” gotovo „nemoguća”²³. Glavni „pristup” Italiji bio je putem starijih putopisa iz vremena Velikog (obrazovnog) putovanja, sa akcentom na „književnom i klasičnom nasleđu Italije”, pri čemu su i nešto noviji vodiči vrlo često „reciklirali” opise iz perioda pre Francuske revolucije. Bajron je tako „pristigao u grad [Veneciju] sa već oformljenim idejama”, koje su nastale u *detinjstvu*, u *čitanju književnosti*: «I loved her from my boyhood – she to me / Was as a fairy city of the heart [...] / And Otway, Radcliffe, Schiller Shakespeare’s art / Had stamped her image in me»²⁴. I u *Italiji* čitamo da je Venecija mesto na kojem se ostvaruju „najraniji, najsrećniji” snovi, oni *književni*, koji se snivaju posle prvog susreta sa pričama čija je pozornica Venecija – “For a tale to catch / Credulous ears, and hold young hearts in chains, / Had only to begin, / There lived in Venice”²⁵. Sliku o Veneciji, izrazito literarnog karaktera, koju su imali naredni naraštaji oblikovala je mala skupina pesnika: Bajron, Šeli, Mur i – Rodžers, pri čemu je Bajron, kao najistaknutiji i najuticajniji, snažno uticao na ostalu trojicu²⁶. Istakli smo, dakle, dve pojedinosti koje mogu objasniti delom zašto se autor u svom spevu u toj meri oslanja na druge tekstove: putopisi s kraja 18. i

²⁰ Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 235.

²¹ Up. Leask, *nav. delo*, 97–98.

²² Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 275.

²³ David Laven, *nav. delo*, str. 6–7.

²⁴ *Isto*, str. 8.

²⁵ Rodžers zatim, kao primere, citira Voltera, odnosno poglavlje *Kandida* u kojem se pripoveda o istoimenom junaku i njegovom saputniku Martinu u Veneciji, u gostionici na večeri sa Šest stranaca; zatim Šilerovo delo *Ghost-seer*, poznato engleskoj publici od 1800. godine pod nazivom „Jermenin” (“The Armenian”); te na osnovu XXVIII knjige uticajne Daruove *Istorije Venecijanske republike* (1819) daje kratku i uzbudljivu priču o poznatom alhemičaru XVI veka Marku Bragadinu (*The Cypriot*).

²⁶ David Laven, *nav. delo*, str. 8.

početka 19. veka, nezaobilazna priprema za dalje pisanje o Italiji i sam put, i sami su bili neka vrsta intertekstualnog kolaža; literarizacija Italije odlikuje Bajronova dela koja su uticala na doživljaj Italije S. Rodžersa i potonjih naraštaja. Još jedan važan razlog nalazimo u napomeni uz poglavlje o Đinevri Orsini (1854: 283): “Except in this instance and another (...), I have everywhere followed history or tradition; and I would here disburden my conscience in pointing out these exceptions, lest the reader should be misled by them”. Ovakav vid pesničke obrade istorije sličan je onom koji je pre potpunog odbacivanja književnosti zagovarao Manconi (A. Manzoni), a to je istinita, verodostojna pesnička rekonstrukcija na osnovu pouzdanih izvora koja čitaocu može biti korisna i poučna. Sam pesnik kaže (1854: 257): “(...) and happy shall I be if by an intermixture of verse and prose I have furnished my countrymen on their travels with a pocket-companion”. Možemo stoga reći da izvori kojim se Rodžers služi imaju nekoliko funkcija: mogu pružati istorijsku potporu tekstu i jamčiti verodostojnost; mogu poslužiti kao potka koju pesnik razrađuje u svom tekstu; možemo uz to reći i da je obilje citata, iz dela iz različitih perioda i na različitim jezicima, i u funkciji isticanja pesnikove učenosti i poznavanja literature.

Uz to su, u vezi sa „intertekstualnom” Italijom, važna i određena tada uvrežena uverenja o ovoj zemlji: “It has been observed that in Italy the memory sees more than the eye. Scarcely a stone is turned up that has not some historical association, ancient or modern; that may not be said to have gold under it” (Rogers, 1854: 257). Takvo zapaženje Rodžers ponavlja i u samom tekstu: “Not a stone / In the broad pavement, but to him who has / An eye, and ear for the Inanimate World / Tells of Past Ages” (1823: 74–75). Ono što se već *desilo*, ono što se već *pročitalo* zasenjuje ono što se *sada* vidi, a takva usredsređenost na (romantizovanu) istoriju dovodi do toga da su za pisanje o Italiji važniji drugi tekstovi nego sopstveni utisci i zapažanja, i da se savremena stvarnost, zbivanja i ljudi na Rodžersovoj pozornici suštinski javljaju samo u vidu nagoveštaja, često u funkciji stvaranja kontrasta sa prošlošću u okviru opšteg mesta o dekadenciji Italije. Ono što ističe Laven²⁷ u vezi sa Bajronom važi i za Rodžersa – krah trgovine, siromaštvo i glad koji pogađaju Veneciju posle Napoleonovih ratova ne zaokupljaju pažnju ovog pesnika i nisu predmet njegovih razmatranja.

Istorizacija, mitologizacija i romantizacija u prvoj polovini 19. veka postaju opšti načini pristupanja italijanskoj kulturi zahvaljujući izrazito intertekstualnoj prirodi uzornih tekstova o Italiji, pri čemu određena dela postaju nezaobilazna literatura za sve one koji se bave italijanskim temama, a ideje i predrasude u njima sadržane opšte prihvaćene u to doba. *Istorija Venecijanske republike* (1819) Napoleonovog podanika grofa Darua (sa izrazito pristrasnom i uglavnom negativnom ocenom Venecije) i Sismondijeva *Istorija italijanskih republika* (1807), koje i Rodžers citira, dugo su vremena bile ključni historiografski tekstovi na ovu

²⁷ David Laven, *nav. delo*, str. 10.

temu, a Bajronu su poslužile za njegove istorijske tragedije²⁸, pa su njihove ideje o Italiji našle plodno tle u delima engleskih romantičara.

Posledica pomenutog je da se u tekstovima o Italiji iz tog perioda neretko govori o istim ličnostima i događajima i to uz isticanje sličnih sudova, opštih mesta, stereotipa, itd. Primera radi, Enriko Dandolo, Marino Falijer, Frančesko Busone (*il Carmagnola*), Frančesko II da Karara, Frančesko i Jakopo Foskari kao i Đovani i Garsija Mediči, o kojima pripoveda Rodžers, u to vreme često su bili predmet književnih i istoriografskih dela, budući da su njihove biografije naročito odgovarale ukusu vremena i bile podložne romantizaciji. Iz tog perioda su, primera radi, Bajronove tragedije “Marino Faliero, Doge of Venice”²⁹ (1821) i “The Two Foscari” (1821)³⁰, a Brand³¹ navodi roman (1830) D. Sajma o Frančesku Novelu, te otmicu venecijanskih nevesta i priču o Bjanki Kapelo kao neke od omiljenih tema engleskih romantičara, koje takođe nalazimo u našem spevu. Džon Mur, kojeg Rodžers citira u napomenama i koji je i sam bio putopisac, u delu *A View of Society and Manners in Italy* (1781) takođe govori o bakrenim konjima u Crkvi Svetog Marka u Veneciji, o Atili i osnivanju Venecije, o Enriku Dandolo, o porodici Foskari, itd. U vezi sa ovim temama pomenimo i italijanske predromantičarske i romantičarske autore: V. Alfijerija i tragediju *Don Garzia* (1789), i A. Manconija i tragediju *Il Conte di Carmagnola* (1820).

Ukažimo na činjenicu da se Rodžers služi u velikoj meri i italijanskim tekstovima. Italijanski autori uz to i sami postaju likovi speva, a njihove biografije predmet romantizacije. Primera radi, kada opisuje Firencu i okolna mesta, Rodžers zamišlja Makijavelijevu „prisilnu dokolicu” na osnovu čuvenog pisma Frančesku Vetoriju (1513); zatim opisuje Bokačovu družinu iz *Dekameron*a, te citira i desetu novelu VI dana; kada govori o komediji *dell'arte*, citira V knjigu Goldonijevih *Memoara*; a kada govori o Falijeru, devetu epistolu XIX knjige Petrarkinih *Familiars*. Petrarka je opisan u poglavlju “Arquà”, a u napomenama se pominju i Aflijeri, Foskolovi eseji o Petrarki, Pulči, Ariosto, Taso, Tasoni, Redi... Prvi deo speva završava se citatom Dantea, o kojem se govori u poglavlju “Florence”, dok se *Božanstvena komedija* citira u više navrata tokom speva. Priče o pomenutim ličnostima i događajima povezuju teme koje su romantičarskim autorima bile bliske i prijemčive, a koje se u prvom delu Rodžersove *Italije* učestalo ponavljaju i obrazuju celinu koja nam može osvetliti Rodžersovo poimanje italijanske kulture

²⁸ *Isto*, str. 16.

²⁹ Rodžers (1823: 179) implicitno pominje Bajronovo delo: “Of him and his conspiracy I had given a brief account; but he is now universally known through a Writer, whose poetical talents command as much the admiration of other countries as of his own”. O odnosu Bajrona i Rodžersa videti: Ernest Giddey, “Byron and Samuel Rogers”, in *The Byron Journal*, VII, 1979, str. 4–19, kao i Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 228–235, a o nekim citatima iz Bajronovog „Hodočašća” v. Adele M. Holcomb, *nav. delo*.

³⁰ Up. Charles Peter Brand, *Italy and the English Romantics, the Italianate fashion in early nineteenth-century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1957, str. 187.

³¹ *Isto*, str. 192.

i istorije. Odnos prema predmetu pisanja i specifično značenje koje taj predmet u delu poprima prema tematskoj kritici govore nešto o „unutrašnjem krajoliku” autora i predstavljaju temu dela³². Tema speva bi po našem mišljenju bila *Italija kao zemlja suprotnosti*.

Spev Semjuela Rodžersa u znaku je kontrasta ili antiteze, koja se u toku dela kontinuirano javlja u različitim vidovima – u opreci su tako slavna prošlost i trenutno stanje dekadencije, krvoločni tirani i nevine žrtve, lepota gradova, živahnost društvenog života i okrutnost vlasti i zakona; nekad su to sam pesnik-narator i priča koju pripoveda ili osećanja koja neki prizor ili istorijska epizoda u njemu pobuđuju, a katkad se ukazuje da sama narav Italijana u sebi krije nepomirljive krajnosti; antiteza neretko ima i strukturalnu funkciju – pevanja o uzvišenim događajima i ličnosti smenjuju se sa epizodama ličnijeg tona. U tekstovima u tom periodu Italija i njena istorija, a naročito određene epohe, generalno postaju mesto suživota raznih suprotnosti³³. Kontrasti kod Rodžersa, iako sveprisutni, nisu zaoštreni i negativno obojeni kao kod nekih njegovih savremenika, ali su za pesnika veoma privlačni zbog sposobnosti da proizvedu jak emocionalni naboj.

Tako Rodžersov dolazak u Italiju prate sučeljena, uzburkana osećanja – zanesenost njenom lepotom i žal za onom slavnom Italijom koju je upoznao kroz književnost: “Oh Italy, how beautiful thou art! / Yet I could weep – for thou art lying, alas, / Low in the dust; and they who come, admire thee / as we admire the beautiful in death” (1823: 50–51, kurziv naš). Slične zapise o stanju Italije i načinu na koji je stranci doživljavaju nalazimo kod Leopardija – u čuvenoj kanconi iz 1818. godine i njegova Italija, personifikovana kao *prelepa* gospa (*formosissima donna*), *siede in terra, negletta e sconsolata* (*All’Italia*, v. 15), spavši „tako nisko” sa negdašnjih visina (*da tanta altezza in così basso loco*), a slika posetilaca koji se dive Italiji kao „upokojenoj lepoti”, kao nečemu što postaje beživotni predmet estetskog iskustva, podseća i na Leopardijev zapis iz 1827. o Italiji koja u očima stranaca postaje muzej, a Italijani njegovi čuvari³⁴. Pri

³² « Le thème selon la thématique, c’est plutôt l’ensemble des significations qu’une œuvre prête à ces référents ou à ses références : il s’agit moins d’un objet extérieur à l’œuvre que d’une catégorie sémantique qui lui est propre ». « L’image du monde sensible (...) reflète donc un « paysage » intérieur : « l’objet décrit l’esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans » ; elle constitue l’« univers imaginaire » d’un écrivain... ».

Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, str. 81–83.

³³ Laven navodi: “Byron, as we have already seen, located Venice within a fundamentally literary space; but whether he was denouncing it as “Sea Sodom” or praising it as the product of some Radcliffean “Enchanter’s wand”, it also existed for him (...) within the realm of mythologised past” (kurziv naš). David Laven, *nav. delo*, str. 16.

“In Italy, amidst the cruelty and crudity of the masses of the people, there were men of virtue and feeling: poets lived among condottieri; the greatest artists were at the mercy of the plague and conspiracy. In this contrast lay much of the appeal of medieval Italy”. Charles Peter Brand, *nav. delo*, str. 189.

³⁴ “Quegli tra gli stranieri che più onorano l’Italia della loro stima, che sono quei che la riguardano come terra classica, non considerano l’Italia presente, cioè noi italiani moderni e viventi, se non

tome, navodi Leopardi, oni ne mare za „nas savremene”, „žive” Italijane, a takvo viđenje potvrđuje Bloksidžova³⁵ tvrdnja da se „Englezi načelno nisu zanimali za same Italijane, a Rodžersov dnevnik ne ukazuje na to da su ga zanimali osim kao figure na pejzažu”. Vidimo, dakle, da utisak Rodžersovog savremenika Leopardija nalazi uporište u stvarnosti, a da pesnička slika Italije u doba romantizma poprima slične obrise na njenom podneblju i van njega³⁶.

Pa ipak, doživljaj savremenih Italijana igrao je važnu ulogu u poimanju italijanske istorije i kulture, a imao je i važne političke implikacije. Ujedinjeno Kraljevstvo i propala Venecijanska republika imali su, naime, mnogo toga zajedničkog, a Bajron je više nego većina savremenika podsticao sunarodnike da izvuku pouku iz njene propasti i ukazivao na činjenicu da njegova domovina nije ništa uradila da odbrani Veneciju od strane agresije³⁷. Neugodna sličnost bila je uzrok zbog kojeg su „(...) predstave o dekadenciji i slabljenju, moralnoj izopačenosti i kukavičluku, tiraniji i nevlasti, kako bi se izbeglo uspostavljanje paralela” između „nekada moćne Venecijanske države i savremene Britanske ustavne monarhije”, bile veoma privlačne i opšte uvrežene. Za propast Venecije bile su krive njene despotske vlasti, ali i sami Venecijanci, a takvo je viđenje našlo potporu u *Istoriji* grofa Darua, koji je svojevremeno tražio način da opravda francusku agresiju³⁸.

Refleks svega toga je i da kod Rodžersa nalazimo obilje nasilnih i mračnih epizoda iz italijanske prošlosti kao i određenje italijanske naravi koje je, iako nije ni izbliza tako oštro kao kod nekih savremenika, u nekim pojedinostima ipak slično engleskom kolonijalnom diskursu. Rodžers eksplicitno opisuje italijansku narav, iako, služeći se preteracijom, kaže da bi to valjano umeo kad bi imao „Krabovo pero”, a pri tome, slično kao što se činilo u orijentalističkim spisima, opisuje Italijane kao „robove Ljubavi” i „Mržnje, večito u krajnostima”³⁹. Slika o narodu koji se upravlja emocijama, a ne razumom, koji je sklon krajnostima, najboljem i najgorem što ljudski duh može da iznedri, nalikuje i Leopardijevom

come tanti custodi di un museo, di un gabi-netto e simili...”, Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, e-book, str. 887.

³⁵ Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 182.

³⁶ Pa ipak, iako su i italijanski autori isticali kontrast između prošlosti i sadašnjosti Italije, na slične opaske iz pera stranaca nisu uvek blagonaklono gledali – tako je Gabrijele Pepe, koji je Lamartena izazvao na dvoboj da bi odbranio čast svoje zemlje koju je ovaj ukaljao svojim stihovima, i sam govorio o dekadenciji Italije, kao i mnogi njegovi sunarodnici ranije.

Anna O’Connor, “L’Italia: La Terra dei Morti?”, u *Italian Culture*, XXIII, 2005, vol. 1, str. 37.

³⁷ David Laven, *nav. delo*, str. 16.

³⁸ *Isto*, str. 20: “To the modern historian of Venice, Count Daru, are traceable the chief source and spread of the generally received ideas regarding the hideous nature of Venetian laws [...] at the same time it is notorious that Daru was strongly biased against the Venetians. A devoted adherent of the «empire» he felt that the more he dwelt on the wickedness of Venice the better he vindicated Bonaparte’s unscrupulous conduct towards her...”

³⁹ Up. citat kod Branda, *nav. delo*, str. 189–190: “Unhappily the energy and violence which marked their national character was often directed to evil purpose by such dark and vindictive passions as, in these more temperate times, we find it difficult to account for or excuse. It is hard for us to credit the strength of the story passions in southern climes...”

zapisu o Napuljcima⁴⁰. U poglavlju o lakeju Luidiju, Italija je opisana kao mesto gde *sve i svi* odišu radošću, a navodni uzrok takođe podseća na orijentalistički diskurs – iz teksta možemo apstrahovati ideju, uvreženu u to vreme, da narav naroda određuje klima njegovog podneblja. Luidi je veseo, pričljiv, bezbrižan, što je sasvim očekivano za nekog ko živi u takvim krajevima: “In a *clime*, / where all the world was gay, thou wert the gayest”. Sličan citat nalazimo u ranijem poglavlju: “What delight / (...) / To hear once more the sounds of cheerful labour! / – *But in a clime like this where are they not?*” (1823: 39).

U više navrata Rodžers opisuje susret sa Italijanima, ali, kao što smo napomenuli, oni ostaju samo „figure na pejzažu”, a mogli bismo reći da su često i figure otrgnute sa svog stvarnog, istorijskog i društvenog krajolika i prenete u neki bezvremen prostor (veoma je upitno, takođe, da li su ti susreti stvarni ili samo plod fikcije). Tako, kada govori o ruralnim krajevima Italije, Rodžers je sklon opisima tipičnim za one pisce koji su određeni kao *picturesque travellers*, sklone estetizaciji predela, detaljno i slikovito opisanog, sa velikom pažnjom posvećenom „obliku, proporciji, harmoniji i tonu”⁴¹. Jedna od odlika takvih pisaca je i da „idealizuju seljaštvo i pretravaraju ga u estetski ugodne figure na pejzažu” i „posmatraju njegove navike, a naročito navike dece”. Ponašanje seljaka za Rodžersa je ugodno jer je „prirodno i neusiljeno”⁴² (*natural and unaffected*). U spevu se opisuje „radosni rad” seljaka, „većinom mladih i nežnijeg pola”, berba grožđa u blizini jezera Como, praćena pesmom i smehom, a cela scena posmatrača ispunjava zadovoljstvom i radošću. Pominje se zatim sin izvesnog Filipa Morija, koji Rodžersu nosi darove od oca, a takav gest u tuđini, kaže pesnik, „dopire do srca, a preko srca do glave i uklanja uske nazore ponikle u domovini a na njihovo mesto kalemi Blagonaklonost prema svima” (1823: 41). Na taj način „uski nazori” o Drugome, koji se spoznaje čitanjem tekstova kakva je bila, na primer, pomenuta Daruova istorija, Drugome nenaklonjena, nestaju kada ih sama stvarnost i kakav nesebičan postupak opovrgnu. Vidimo da Rodžers, kao što žali zbog stanja savremene Italije (te tako za razliku od nekih njegovih savremenika ne smatra, ili to barem u spevu ne iskazuje, propast Venecijanske republike pravednom i zasluženom), tako, barem u poeziji, iskazuje i spremnost da odbaci predrasude engleskog putnika i prigri „Blagonaklonost prema svima”.

Rodžersov susret sa tajanstvenom devojkom imenom Anđelika, „nalik Armidu”, a na mestu sličnom njenoj palati, dobar je primer načina na koji Rodžers opisuje susret sa Italijanima – još jednom pesnika stvara slike u stihu, „prizor pun čari” (*a scene full of witchery*), na kojem „lepršaju” (*flitting*) ljudski obrisi,

⁴⁰“(…) Parlando con un famoso ed eloquente avvocato napoletano, il Baron Poerio (...) ho dovuto ammirare in quel popolo semibarbaro o semicivile piuttosto, una quantità di delitti atroci che vincono l’immaginazione, una quantità di azioni eroiche di virtù (spesso occasionate da quei medesimi delitti), che esaltano l’anima la più fredda...”, Leopardi, *nav. delo*, str. 895–896.

⁴¹Videti: Martin Blocksidge, *nav. delo*, str. 80–91.

⁴²*Isto*, str. 87.

a ne stvarni ljudi, a odakle „čarolija” zapahuje „šume i vode”. U poglavlju “Bergamo” Rodžers se pak čini osjetljivijim nego drugde za tada aktuelne probleme italijanskog društva, ali opet ne bez romantizacije i književnih asocijacija. Na tom mestu pesnik opisuje dva siročeta, „nalik prosjacima”, čiji su se roditelji utopili u jezeru Garda, a čija ga muzika, „univerzalni jezik”, navodi na setu. Zatim opisuje susret sa pesnikom odevenim u svečano odelo puno zakrpa koji mu uz reči pune hvale predstavlja svoj sonet te odlazi prihvativši njegovu milostinju. Siročad pak podsećaju Rodžersa na prošla vremena u kojima su muzika i pesma bile cenjene i bile spas od siromaštva (“such *then* the power of song”), na Petrarkino vreme i vreme kada je dom porodice Dela Skala „vazda bio otvoren za nesrećne”, a među njima i Dantea (Rogers, 1854: 255). Ironičan komentar Rodžersov da, ako je sonet koji mu je pesnik predstavio zaista njegovo delo, „onda ga je Petrarka morao od njega ukrasti”, podseća i na one čuvene opaske Madam de Stal o okoštalosti italijanske književnosti⁴³.

Setno sećanje na slavnu prošlost Italije upoznate kroz literaturu predstavlja lajt-motiv čitavog speva. Pesnička slika umiruće Venecije, bliska engleskim romantičarima, javlja se u spevu i kao citat Vordsvortovog soneta *On the Extinction of the Venetian Republic* (1807), o „najstarijem detetu Slobode”, nevesti mora, čiji se sudnji dan nazire; a dok obilazi grad, pesnik sluša „usamljenu” pesmu gondolijera, „možda poslednjeg”, koji peva „kao u vreme kada je Venecija bila Venecija, o Tankrediju i Erminiji”. U tom poglavlju, naslovljenom „Gondola”, koje predstavlja upečatljiv primer intertekstualnosti u vidu dugog citata i u kojem je najjasnije istaknuta subjektivnost pesnika-naratora, nalazimo prepev pesme Antonija Lambertija *La Biondina in gondoleta*. Još jednom je lično iskustvo dovedeno u vezu sa nekim *tekstom*, a ovde ga Rodžers suprotstavlja svojoj situaciji – Rodžers ima „manje sreće, ako je Ljubav Sreća”; on „hodi sam” na mesečini, istražuje puste i negostoljubive predele, osluškuje „razgovor” borova, tumači tajni jezik prirode i sanja o Grčkoj i borovima na planini Ida. A kada pesma zamine, Rodžers čuje „glas Venecije na samrti” (1823: 90). Tako će i portreti venecijanskih velikodostojnika u Duždevoj palati u budućnosti će imati samo zadatak da „pokažu šta je (Venecija) nekada bila!” (*Isto*, 103), a ni Firenca više nije ono što i nekada – u napuštenim odajama u palati porodice Kolalto nalaze se spomenici „firentinske umetnosti, kada je Firenca bila slavna” (*Isto*, 54). U tom gradu sve je „čarolija” (*all is enchantment, Isto*, 132), „prošlost koja se nadmeće sa sadašnjošću”.

I Venecija je grad koji se, kao što smo pomenuli u vezi sa Bajronom, čini začaranom zemljom koja zbog brojnih zbivanja i preobraženja tokom vekova postaje nešto nepojmljivo i neuhvatljivo, više nego i samo more (“The sea, that emblem of uncertainty, / Changed not so fast many and many an age / As this small spot”, *isto*, 77–78). Rodžers, „kao u snu”, pristiže u „plutajući grad”, do

⁴³ Gospođa de Stal jedna je od poznatih stranih ličnosti, poput Uga Foskola i Alfonsa de Lamarina, koje je Rodžers upoznao i ugostio u svom domu. Ernest Giddey, *nav. delo*, str. 5.

kojeg vodi „nevidljivi put”, na kojem nema traga čoveka. Venecija gubi svoje realne obrise i postaje pozornica na kojoj se odigrava istorija. Pesnik u XIII pevanju, naime, kaže: “Emperors, Popes / (...) / have performed here *their* several parts / Then left the *stage* to others” (*Isto*, 74, kurziv naš). A građevine na Trgu Sv. Marka Rodžersu izgledaju kao „emblem sebe samih” (*Isto*, 102). Ono što pesnik vidi u Veneciji neizostavno postaje povod da se govori o njenoj prošlosti, koja istovremeno fascinira i zastrašuje, a kontrast postaje dvostruk – sučeljeni su nekadašnja slava Venecije i njeno savremeno stanje dekadencije, kao i opšta vedrina i veselost ljudi na njenim trgovima i mračna zbivanja koja su se događala iza kulisa. Tako je život Enrika Dandola dat u dve slike – venecijanskog dužda nose preko Trga Sv. Marka, naočigled brojnog sveta, prvo na „vladarskoj stolici”, a zatim, u pogrebnoj povorci, na mrtvačkim nosilima; a u Veneciji je danas, kaže Rodžers, na Trgu karneval i maske su na sve strane; sutra – gubilište, krvnik, pogubljenje neznanog zločinca zbog neznanog zločina. Dve prikaze sede rame uz rame ili se međusobno gone, pod budnim okom arhangela Gavrila na Zvoniku Sv. Marka, Užas i Veselje (*Horror and Mirth*)⁴⁴. Pesnik se zatim penje uz mermerne stepenice na ulazu u Duždevu palatu (*La scala dei Giganti*), niz koje se, kako navodi, otkotrljala glava jedinog dužda čijeg porteta u Sali Velikog veća nema (“Where, among all drawn in their ducal robes, / But one is wanting”) – dužda Marina Falijera, pogubljenog 1355. godine zbog izdaje⁴⁵. Kroz raskošne odaje Duždeve palate, u „zlatu i kedrovini”, gde su „kraljevi pirovali” i koje su odzvanjale „radosnom pesmom”, „stupa se u tminu”, u tamnice u kojima su stradali Frančesko da Karara i Frančesko Busone (*il Carmagnola*), o kojima pesnik sluša od „dobrog starog Nikole” dok prelazi Most uzdača ka Novim tamnicama, idući istim putim kojim su išli zatvorenici. Još jednom Rodžers nastoji da jamči za verodostojnost informacija – „Trideset i pet godina (Nikolin) je stric proveo na ustavi, ali (o tome) nikad nije govorio, iako ga je mnogo toga tištilo” (*Isto*, 81), a figura „živog” Italijana je samo „oživljeni” dokument, istoriografski ili književni izvor koji progovara u stihu.

Pa ipak, nema radosnijeg mesta od Venecije (“Yet what so gay as Venice?”), čije ulice danonoćno vrve od žamora ljudi sa svih strana sveta i u kojoj, kao na „začaranoj zemlji”, vlada opšte i neprekidno veselje (“Assembling in St. Mark’s / All nations met as on enchanted ground”). Zanimljivo je i to što i lični utisak putnika o atmosferi grada ima svoje uporište u nekom drugom tekstu – Rodžers u napomenama (1854: 268–269) citira pismo firentinskog humaniste Frančeska Prišanezea o ugodnoj gozbi koju je u svom vrtu u Veneciji priredio Ticijan, a na

⁴⁴ “Underneath, / Where the Archangel (...) / Blesses the City from the topmost-tower, / (...) there continually / Two phantom-shapes were sitting, side by side, / Or up, as in sport, chasing each other; Horror and Mirth”. Rogers, 1823: 78.

⁴⁵ O tom događaju govori i Petrarka u devetoj epistoli XIX knjige zbirke *Familiars*: “Namque hunc Veneti ducem suum (...) quem in illa urbe semper ut numen aliquod antiquitas coluit, nudiustertius in ipsius palatii vestibulo decollarunt”. Petrarca, 2004, XIX, 9.

kojoj su prisustvovali Pjetro Aretino, Jakopo Sansovino i Jakopo Nardi. Onaj koji je u Veneciji predat zadovoljstvima i uživanju ipak mora stalno biti na oprezu i ne sme sebi dopustiti da izusti nepodobnu reč – jer budno oko vlasti, „misteriozne”, „nevidljive”, sveprisutne „kao vazduh koji se diše”, prati svaki korak i reč svojih podanika i ne prašta nikakav prestup protiv svojih zakona, a od njene Moći nije, tokom istorije, bio siguran ni sam dužd.

Ono što smo rekli za Rodžersovu Veneciju važi i za njegovu Firencu. Ta „vilinska zemlja” (*fairy-land*) natopljena je krvlju i njome još odzvanjaju jauci ubijenih – “But look around and say / Where is the ground that did not drink warm blood, / The echo that had learnt not to articulate / The cry of murder?” (*Isto*, 156). A ona je istovremeno i pozornica istorije na kojoj se pojavljuju velikani, pretvoreni u romantičarske tragičke junake, neshvaćene i prognane, koji prkose nepravdama svog vremena – Dante, Makijaveli, Galilej, pa i Milton, koji čuvenom italijanskom naučniku dolazi u posetu 1638. godine, ali ne sluti, kaže Rodžers, da će ga zadesiti sličan, koban usud. To su oni veliki ljudi koje pominje Brand (1957), koje njihovo doba ne zavređuje, a još ih, povrh svega, okrutno kažnjava – poput Filipa Strocija, „poslednjeg, najvećeg Florentinca”, neprijatelja tiranina vojvode Alesandra Medičija. A fascinaciju takvim istaknutim pojedincima, osim romantičarskim kontekstom, možemo objasniti i sledećim stihovima, koji uvode spomen na F. Strocija: “But let not Sculpture, Painting, Poesy, / Or They, the Masters of these Mighty Spells, / Detain us. Our first hommage is to Virtue”. Svojevrsna je misija Rodžersova „rehabilitacija”, u ime „Vrline” i uz združene napore njegovih savremenika, nepravedno osuđenih velikana⁴⁶, ustalih u ime slobode protiv svojih tlačitelja.

Rodžers međutim optimistično gleda na budućnost Italije i predviđa njeno uskrsnuće u slavi i slobodi: “But why despair? Twice hast thou lived already; / Twice shone among the nations of the world, / (...) / and shalt again” (IX, kurziv naš). U tome nas može podsetiti na neke italijanske savremenike⁴⁷ ali i na Dantea – kao što Rodžers vidi plamen koji se „rasplamsava tamo gde je nekada goreo slavno”⁴⁸, i Dante govori o „svetom semenu Rimljana” u Firenci iz kojeg može možda iznići mladica dostojna svoga porekla (*Inferno*, XV, 73–78). Zanimljivo je pak da se i kod Rodžersa i u pomenutoj Leopardijevoj kanconi na stihove o stanju Italije nadovezuju stihovi o herojima klasične grčke i njihovoj besmrtnoj slavi – Leopardi zamišlja grčkog liričara Simonida kako peva hvalospev u čast junaka preminulih

⁴⁶ Tako je i grof Francesco Busone (*il Carmagnola*) za Rodžersa “great and noble captain”, a Manconi u „Istorijskim napomenama” uz svoju prvu tragediju navodi da se među savremenim istoričarima, koji se ne oslanjaju na historiografsku tradiciju, pronalazi samo jedan koji je „u potpunosti ubeđen da je Karmanjolu snašla pravična kazna”. Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, 1999, str. 12.

⁴⁷ Macini, Đusti, Đordani i mnogi drugi Italijani videli su u „propadanju Italije (...) seme obnove zemlje”. Anna O’Connor, *nav. delo*, str. 37–41.

⁴⁸ “Even now the flame / Bursts forth where once it burnt so gloriously...”, Rogers, *nav. delo*, str. 51–52.

kod Termopila, a Rodžers pominje drevnu Atinu i Spartu i odjek slavne prošlosti koji iznova odzvanja duž Egejskog mora i budi vrlost i usnule duhove.

U ovom radu smo izneli osnovne podatke o okolnostima nastanka speva i njegovoj recepciji, te pristupili njegovom razmatranju sa stanovišta engleskih putopisa 18. i 19. veka, određivši Rodžersov spev kao spoj književnog, subjektivno obojenog teksta i informativnog, historiografskog parateksta; a zatim sa stanovišta englesko-italijanskih veza u doba romantizma, ukazavši na glavne historiografske i književne izvore i uzore, kao i na ideje koje iz njih pesnik preuzima i integriše u svoje delo. Rodžersa smo uporedili sa Bajronom kao pesnika koji istorizuje, mitologizuje i romantizuje Italiju i usredsređuje se na njenu prošlost, načelno zanemarujući savremeno stanje zemlje i goruće društvene probleme. Ukazali smo na intertekstualnost kao ključnu odliku speva i razmotrili njene korene i posledice i izneli tezu da su Rodžersov referent drugi tekstovi o Italiji, a ne sama Italija, te izdvojili nekoliko funkcija tekstualnih izvora; na kraju smo izdvojili glavnu temu speva, istakli tematsku i strukturalnu važnost antiteze kao niti-vodilje teksta, kao i neke paralele sa stvaralaštvom Rodžersovih savremenika, engleskog i italijanskog porekla.

Rodžersov spev, koji je, kao što smo podsetili, učestvovao u oblikovanju slike Italije koju su prigrlili naredni naraštaji, zbog broja izdanja i revizija i obilja citata predstavlja veoma zanimljiv tekst koji zaslužuje dalju i još detaljniju analizu, a naročito sa intertekstualnog stanovišta (naročito kada su u pitanju italijanski tekstovi). Spev Semjuela Rodžersa, njegova znatiželja i prilježno čitanje svega što je o Italiji imao na raspolaganju nesumnjivo su podsticajni i inspirativni i dan-danas za sve one koji se Italijom i njenom kulturom bave.

LITERATURA

Blockside, Martin, *The banker poet: The rise and fall of Samuel Rogers, 1763–1855*, Chicago (Ill.): Sussex academic Press, 2013.

Brand, Charles Peter, *Italy and the English Romantics, the Italiante fashion in early nineteenth-century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1957.

Collot, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, XLVII, 1988, pp. 79–91.

Giddey, Ernest, “Byron and Samuel Rogers”, in *The Byron Journal*, VII, 1979, pp. 4–19.

Gill, Stephen (Ed.), *William Wordsworth, The Major Works*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Holcomb, Adele, “Turner and Rogers’ “Italy” Revisited”, *Studies in Romanticism*, Boston, XXVII, 1988, No. 1, pp. 63–95.

Laven, David, “Lord Byron, Count Daru, and anglophone myths of Venice in the nineteenth century”, in *MDCCC 1800*, 2012, vol. 1, pp. 5–32.

Leopardi, Giacomo, “All’Italia”, in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano: Mondadori, 1968.

Leopardi, Giacomo, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 2001. E-book, URL = https://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leopardi/pensieri_di_varia_filosofia_etc/pdf/pensie_p.pdf, konsultovano 25. 8. 2020.

Leask, Nigel, “Eighteen-Century Travel Writing”, in *Cambridge History of Travel Writing*, ed. N. Das, and T. Youngs, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 93–107.

Manzoni, Alessandro, *Il conte di Carmagnola*, 1999, e-book, URL = <http://livros01.livrosgratis.com.br/lb000915.pdf>

O’Connor, Anne, “L’Italia: La Terra dei Morti?”, in *Italian Culture*, XXIII, 2005, vol. 1, pp. 31–50.

Petrarca, Francesco, *Epystole familiares*, Biblioteca Italiana, 2004. URL = <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000255/bibit000255.xml>, konsultovano 25. 8. 2020.

Rogers, Samuel, *Italy, A Poem. Part the first*, London: John Murray, 1823.

Rogers, Samuel, *Italy, a poem*, London, Edward Moxon, Dover Street, 1854.

Thompson, Carl, “Nineteenth-Century Travel Writing”, in *Cambridge History of Travel Writing*, eds. N. Das, and T. Youngs, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 108–124.

Miša Aleksić

L’ITALIA NEL POEMA *ITALY* (1823) DI SAMUEL ROGERS (1763–1855)
(Riassunto)

Il presente contributo offre un’analisi della seconda edizione della prima parte del poema *Italy* (1823) di Samuel Rogers, testo che non è stato tradotto in serbo e che in generale attira scarsa attenzione da parte della critica e storia letteraria al giorno d’oggi. Sono stati analizzati alcuni aspetti testuali, intertestuali e tematici del poema con lo scopo di descrivere il modo in cui Rogers, da romantico inglese, racconta l’Italia, nonché le ragioni del suo interesse per alcuni aspetti della storia, letteratura e cultura italiana. Secondo la tesi che sosteniamo, l’esperienza di viaggio in Italia è stata di secondaria importanza per la stesura del poema di Rogers, dal momento che il suo vero viaggio attraverso l’Italia aveva avuto luogo in precedenza – nella lettura dei testi letterari e storiografici. Si tratta dunque di un’Italia fatta di testi, ovvero di un’Italia in primo luogo (ri)letta e (ri)scritta piuttosto che effettivamente visitata e direttamente vissuta. L’autore giunge alla conclusione che la visione dell’Italia che emerge dal poema, romantica e mitizzata secondo il gusto dell’epoca, è caratterizzata da una spiccata presenza di contrasti: quelli tra il passato e il presente, tra le tenebre e la luce, in un ritratto del Belpaese in chiaroscuro.

Parole chiave: Samuel Rogers, romanticismo inglese, Italia, letteratura di viaggio.

Примљено 14. јуна 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Ивана Кочевски
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
ivana.kocevski@fil.bg.ac.rs

ПРЕОБРАЖАВАЊЕ ОСЕЋАЊА ЛИЧНЕ ПОБУНЕ
У ДОЖИВЉАЈ КОЛЕКТИВНЕ РЕВОЛУЦИЈЕ
НА ПРИМЕРУ РОМАНА
*NEJKRÁSNĚJŠÍ SVĚT MARIJE MAJEROVE**

Апстракт: *После готово пуног века од настанка романа Марије Мајерове Nejkrásnější svět (1923), у овом раду приступамо новом читању његовог текста. У погледу на чињеницу да је Мајерова писала социјалну прозу која је често имала и ангажовани карактер у чијем светлу је најчешће била тумачена њена књижевна поетика, нови приступ у анализи текста овог романа односи се на расветљавање важности улоге главне јунакиње Ленке Биланске у откривању властите самосвести и одлучности да се супротстави најпре оцу, а потом и да узме учешће у друштвеним променама. У раду се аспектује лична еманципација јунакиње у јеку актуелних друштвених промена после Првог светског рата и оснивања Чехословачке републике.*

Кључне речи: *Марија Мајерова, женска права, социјална борба, патријархални конзервативни односи, еманципација, чешка књижевност, Први светски рат.*

Abstract: *After almost a full century since the publication of Marie Majerová's novel Nejkrásnější svět (1923), in this paper, we present the new approach to reading its text. Given the fact that Majerová wrote socially engaged prose, in light of which her literary poetics was understood and interpreted, the new approach to analyzing the text of this novel refers to pointing out the importance of the role that the main character Lenka Bilanská had in revealing her self-awareness and determination to oppose her father at first, and then to participate in social changes. The paper highlights the personal emancipation of the heroine amid current social changes after the First World War and the founding of the Czechoslovak Republic.*

Keywords: *Marie Majerová, women rights, social struggle, patriarchal conservative relations, emancipation, Czech literature, World War I.*

*Рад је настао у оквиру пројекта *Књижевност и визуелне уметности: руско-српски дијалог*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (евиденциони број пројекта 178003).

Различите друштвено-политичке и културне околности које су преображавале земље чешке круне у оквиру Аустроугарске монархије на прелому између 19. и 20. века, директно су утицале на формирање књижевног обрасца Марије Мајерове, која се сматра једном од оснивача чешке социјалистичке прозе. Амбијент рударског Кладна у коме сазрева као личност, почев од 1894. године где се породица настанила због запослења очуха – Алојза Мајера, по коме књижевница носи презиме, допринео је списатељчином блиском сусрету са пролетарајатом, радничком класом, штрајком радника, али и социјално-демократским покретом. Њеним књижевним интересовањима, темама, изабраним мотивима, потпомогло је и познанство са анархистичким песницима – Франтишком Гелнером (František Gellner) и Станиславом Костком Нојманом (Stanislav Kostka Neumann) у чијем неконформистичком, и пре свега радикалном, социјалистичком часопису *Nový kult* (1897–1905)¹ Мајерова објављује своје прве песме, као и у часопису радничке политичке странке – *Dělnický kalendář Československé strany sociálně demokratické v Rakousku* (1894–1918).

Њени животни ставови и политичка опредељења су једнако били под директним утицајем оба брака која је имала, најпре са Јозефом Стивином (Josef Stivín)² у годинама 1904–1920, а потом и са Славобојем Тусаром (Slavoboj Tusar)³ у годинама између 1922–1931, као и под утицајем боравка у Бечу (1904–1906) и у Паризу (1906–1907). Сама Мајерова се по повратку из Париза прикључила социјално-демократској странци, а са оснивањем Комунистичке партије Чехословачке (1921) постала је њен члан, уз активно учешће у редакцији часописа *Rudé právo* (1920–1995), најзначајнијем комунистичком гласилу у Чехословачкој.

Управо у вези са овим реалијама, књижевни почеци Мајерове доводе се у везу са соц-реалистичком прозом, иако је списатељица успела да брзо превазиђе сентиментални клише социјалне прозе, као и конвенционалну фабулу о тешком животу радника, те наивно представљену тенденциозност таквог садржаја. Лудмила Лантова (Ludmila Lantová) коментарише да је „у ситуацији, када Мајерова почиње да пише, њено окретање ка пролетаријату било усамљен поступак”⁴. Међутим, честа тема прозе Мајерове било је упра-

¹ У загради су наведене године када је часопис излазио.

² Јозеф Стивин (Josef Stivín, 1879–1941) био је политичар Чехословачке социјално-демократске странке у посланик Народне скупштине (1918–1920). Осим тога, од 1911. године био је и главни уредник социјално-демократских часописа *Dělnické listy* и *Právo lidu*.

³ Славобој Тусар (Slavoboj Tusar, 1885–1950) био је типограф, графичар, илустратор. Његов рођени брат је био Властимил Тусар (Vlastimil Tusar, 1880–1924), новинар, политичар, председник чехословачке црвено-зелене коалиције Прве републике. Осим тога, био је и уредник најпре прашког, а потом бечког радничког часописа *Dělnické listy*.

⁴ Ludmila Lantová, „Marie Majerová”, *Dějiny české literatury IV. – Literatura od konce 19. století do roku 1945*, Ed. Z. Pešat, E. Strohsová, Praha, Victoria Publishing, 1995, pp. 572–573. Сви цитирани преводи са чешког језика у раду су ауторски.

во социјалистичко, данас бисмо можда радије рекли социјално, освешћивање јунака, који постају свесни властитога значаја и важности у оквиру колектива у коме живе. То је вероватно и био начин на који је Мајерова, релативно периферни књижевни жанр довела у уметнички контекст чешке предратне књижевности. Оно што ће веома брзо постати евидентно у поетици ове чешке књижевнице јесте занимање за судбину, пре свега жена, односно, у њеним делима превладаће осликавање социјалног притиска и тежине друштвених конвенција којима су жене биле изложене.

Јиржи Хајек (Jiří Hájek) стога препознаје двоструки правац књижевних интересовања Мајерове. Први у вези са директно проживљеним социјалним искуством током детињства и ране младости у амбијенту радничког Кладна и у предграђима Прага и Беча; док се други правац односи на приказ судбина жена у савременом свету.⁵ Ова два књижевна тока ће се узајамно прожимати кроз прозно стваралаштво Мајерове, нарочито прве две деценије 20. века, почев од романа *Panensství (Чедност, 1907)*, и различитих избора приповедака – *Povídky z pekla (Приповетке из пакла, 1907)*, *Plané milování (Јалова љубав, 1911)*, *Červené kvítí (Црвено цвеће, 1912)*, *Dcery země (Кћери земље, 1918)*, и *Mučenky (Мученице, 1921)*. Управо Хајек примећује да је између првог романа *Panensství* и приповедака *Mučenky* Мајерова написала читав низ „приповедачких студија о женским судбинама које претежно имају психолошко-аналитички и социјално-критички карактер“⁶. Тај развојни пут у епском приповедању Мајерове добио је својеврсну синтезу у роману *Nejkrásnější svět (Најлепши свет, 1923)*, за који Беджих Вацлавек (Bedřich Václavěk) сматра да је велика животна, мисаона и уметничка синтеза Мајерове, будући да је књижевница за собом имала револуционишуће трауматично искуство рата које ју је још више приближило левици, као и проживљено колективно јединство са масом, управо због револуције која се десила током рата.⁷ У овај роман, у коме оновремена соц-реалистичка критика препознаје традицију реалистичког сеоског романа, Мајерова утјекава властита револуционарна уверења и виђење света, те у његове редове концентрише неколико значењских слојева. Јозеф Хора (Josef Hora) о овом роману каже:

Нови роман Марије Мајерове *Најлепши свет* поставио је себи задатак да продуби широко конципирану породичну слику са оштром визијом друштвене борбе која се са сеоске сцене сели у Праг, како би одразила буђење нове генерације за револуционарни социјализам на примеру неколицине људи.⁸

⁵ Jiří Hájek, *Marie Majerová*, Praha, Československý spisovatel, 1973, p. 17.

⁶ Исто, стр. 34.

⁷ Bedřich Václavěk, „O epickou synthesu“, *Tvorbou k realitě*, Praha, Svoboda, 1950, p. 95.

⁸ Josef Hora, „Marie Majerová: Nejkrásnější svět“, *Čítanka české literární kritiky*. František Buriánek (Ed), Praha, Československý spisovatel, 1974, p. 331.

Важним се чини, ипак, напоменути да је роман *Nejkrásnější svět* имао свој преднацрт у вези са објављивањем истог текста у наставцима у бечком листу *Dělnické listy*, у суботњем прилогу „Besídka”, у коме је излазио од 8. јуна 1912. до 28. јуна 1913. године. Како читамо у тексту Здењке Бастлове (Zdeňka Bastlová) „Podoby románu *Nejkrásnější svět*” („Облици романа *Најлепши свет*”), неки од критичара сматрају да је верзија романа засебно штампана (1923), заправо, развијенија верзија оне објављене у часопису, док други сматрају да је у питању самостално ново дело.⁹

У својој студији „Ke vzniku *Nejkrásnějšího světa* Marie Majerové” („Уз настанак *Најлепшег света* Марије Мајерове”) Лудмила Лантова упоређује књижно издање романа са предатном, часописном верзијом, и проналази да се оне поклапају када је реч о основним цртама фабуле, у којој млада и талентована девојка из млинарске породице којом доминира деспотски отац, чезне да се издигне из средине која јој не дозвољава да развија своје способности.¹⁰ Сличности се препознају и када су у питању односи између различитих ликова, као и мотиви из спољашњег света. Међутим, када је у питању централни мотив романа – „најлепши свет”, Лантова скреће пажњу да је он имао потпуно различито значење за јунакињу Ленку Биланску у тексту који је настао пре Првог светског рата, у односу на исту јунакињу у издању романа објављеном после рата. Надовезујући се на ово становиште, Лантова касније закључује, да је преузимање и прерађивање готових целина заснованих на њиховој актуелизацији постала „типична одлика технике романа”¹¹ Марије Мајерове¹².

Међутим, према тумачењу Здењке Бастлове у питању су два потпуно самостална дела, у вези са чиме она таксативно наводи разлике у погледу на

⁹ Zdeňka Bastlová, „Podoby románu *Nejkrásnější svět*”, *Česká Literatura* 3, 1986, pp. 258.

¹⁰ Ludmila Lantová, „Ke vzniku *Nejkrásnějšího světa* Marie Majerové”, *Česká literatura* 4, 1957, p. 494.

¹¹ Ова, последње наведена, тврдња Лантове била је критикована и од саме Марије Мајерове која је послала реагујуће писмо редакцији часописа *Česká literatura* 1958, 6 (1), 128, на које одговара тадашњи главни уредник Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) текстом под истим називом под којим је објављен текст Лудмиле Лантове 1957. године – „Ke vzniku *Nejkrásnějšího světa* Marie Majerové”. У њему се наводе само делови писма Мајерове у којима се објашњава генеза настанка романа *Nejkrásnější svět*. Између осталог, ту се наводи да је – пре него што је роман почео да излази, био промишљен само целовит смисао приповести о јунакињи и основни нацрт радње, док се само разрађивање дела реализовало постепено у току објављивања у часопису *Dělnické listy*. Осим тога, тврдња да књижевница „прерађује готове целине засноване на њиховој актуелизацији, што је типична одлика технике романа Марије Мајерове”, Мајерова одлучно одбацује јер је непримењива на њене остале романи (*Náměstí republiky, Haviřská balada, Přehrada*), (Mukařovský, ed. 1958: 128). Налазимо, међутим, једнако као што је и тадашња Редакција часописа *Česká literatura* приметила, да је Лантова требало да своју тврдњу ограничи на ово конкретно дело, или на она дела која су излазила у часописима пре објављивања у виду књиге.

¹² Ludmila Lantová, „Ke vzniku *Nejkrásnějšího světa* Marie Majerové”, *Česká literatura* 4, 1957, pp. 496–497.

изградњу ликова, али и када је у питању фабула, карактер ликова, као и сам амбијент у коме се радња одиграва. Штавише, она каже да је структура обе верзије романа толико различита, да се може уочити већ на први поглед. По њој је верзија из часописа на нивоу форме, тек „пуко експонирање ликова без било каквих друштвених односа, приказаних само у њиховој психичкој индивидуалности; док уметничка форма романа објављеног у књизи представља специфичан облик развијања класне свести“¹³.

„Најлепши свет“ се као издвојена синтаagma може тумачити очекивањима и сновима младе јунакиње, али ти снови и очекивања су се свакако мењали са животним искуством саме књижевнице која је осмислила карактер своје јунакиње. Лантова најпре за часописну верзију романа, истиче да се најлепши свет односи на реализацију жеље Ленке Биланске да се ослободи постојећих односа у којима живи, у вези са чиме она чезне за животном радошћу која би била реализована животом који не би био ни на који начин ограничен. С друге стране, за касније самостално објављен роман, Лантова подвлачи да сам назив романа добија конкретнији социјални садржај – стремљење ка бољем свету – под којим се подразумева социјалистички уређен свет. Налазимо, притом, да је круцијална тврдња Лантове када каже: „Сликом ‘најлепшег света’ овде се помера правац Ленкине борбе за унутрашњу самосталност, која се поистовећује са преобраћањем у револуционарну социјалистичку“¹⁴.

Дакле, у поређењу две различите верзије романа *Nejkrásnější svět* (оне из часописа, и самостално објављене у књизи), може се закључити да је, и поврх идентичних мотива, дошло до значајног померања идејног оквира ка коме се Мајерова окренула (од иманентне до колективне борбе главне јунакиње). Међутим, становишта смо да то не мора нужно бити случај, већ да је оновремена књижевна критика у духу соц-реализма управо имала намеру да то истакне. Не споримо констатације изречене о роману Мајерове од стране критике коју у раду иначе наводимо, но циљ нам је да укажемо и на универзални карактер и уметничку вредност списатељичиног дела, независно од времена у коме је оно настало, и независно од тенденциозности у погледу на њен друштвени и политички ангажман.

У поговору романа *Nejkrásnější svět* из 1952. године, Јозеф Штефанек (Josef Štefánek) процењује да је у вези са ликом Ленке Биланске „присутан први покушај да се у чешкој књижевности ослика позитиван јунак – активни борац против капитализма“¹⁵. Оно што је занимљиво у вези са представљеном тематиком романа је то да, књижевница борбу за социјална права и једнакост не приказује из угла градске средине, колектива и фабричких радника – експлоатисаних и угњетених без било каквих права. Уместо тога,

¹³ Zdeňka Bastlová, „Podoby románu *Nejkrásnější svět*“, *Česká Literatura* 3, 1986, p. 262.

¹⁴ Ludmila Lantová, „Ke vzniku *Nejkrásnějšího světa* Marie Majerové“, *Česká Literatura* 4, 1957, p. 495.

¹⁵ Josef Štefánek, „Doslov“, *Nejkrásnější svět*, Marie Majerová, Praha, Orbis, 1952, p. 346.

Мајерова је изабрала сеоску средину и једну средње стојећу породицу млинара да би показала корен проблема везаног за израбљивање које се јавља, не само између различитих класа, већ између мушкараца и жена, односно родитеља и деце. Дакле, у првом плану може бити класна, али пре свега родна диференцијација приказана на чешком селу почетком 20. века. С те субјективне перспективе се, потом, проблематика преноси на цео колектив, на земљу, па и на читаву Европу.

Главна јунакиња, Ленка Биланска одраста на селу у породици млинара који је млин узео у најам, што значи да није његов власник. Управо због тих дугова и константне трке за преживљавањем и исплаћивањем зајмова, породични односи су хладни и затегнути; деца су занемарена у смислу нежности и блакости, већ одрастају у атмосфери страха од оца, и у тешким наметима рада. Мајерова изграђује карактер личности Ленке Биланске кроз различите ситуације у којима се она налази, почев у окружењу својих ближњих, потом у школи, на свадби старије сестре, у сусрету са старим пријатељем Отокарком Бореком, потом са Романом у кога се заљубљује, коначно у Прагу када живи код сестре и пријављује се да волонтира у болници током Првог светског рата.

Јозеф Штефанек односе Ленке са осталим јунацима тумачи потпуно у духу соц-реалистичке критике и идеолошког ангажовања. Мишљења смо ипак, да се ти односи не морају нужно доводити у везу са социјалистичком борбом, већ могу бити илустрација непросвећених породичних односа, и заосталог патријархалног система. На пример, Штефанек каже да су „конфликти Ленке са тиранским оцем заправо сукоби једне осећајне душе са прорачунатошћу човека који је у потпуности опседнут финансијским дуговима”¹⁶. Ова тврдња, заправо, није тачна. Штавише, сама Мајерова описује старог Биланског као човека који напорно и вредно ради као млинар, и који је притом опседнут да се ослободи свог статуса зависног сељака, те настоји да купи млин како би га оставио својој деци. Међутим, његова тиранија се не може довести у везу са новчаним дуговима, нити се њима може образложити, као што се ниједним разлогом не може оправдати. Строгост, агресија, одсуство сваког вида милосрђа, наметање апсолутистичке воље жени и деци, невезано је за социјални статус човека или за државно уређење. Психолошки профил тиранина и деспота може се препознати у било ком добу, и у било ком социјалном сталежу. Дакле, такви људи нису производ само и искључиво лоших материјалних прилика.

Даље, Штефанек говори за Ленкину мајку да она у њој „болно препознаје ропкињу, упрегнуту у долап привредних и породичних проблема млинарске породице са петоро деце и угњетену самовољом плаховитог му-

¹⁶ Исто, стр. 351.

жа”¹⁷. Поменуто ропско потчињавање Ленкине мајке мушичавом, јаросном и горопадном мужу само је слика времена у коме жене немају право гласа, али имају јасно дефинисан положај у породици – онај који је увек потчињен мужу, брату, оцу; то је слика устаљених конзервативних и патријархалних односа који немају везе са државотворним поретком – било капиталистичким, било социјалистичким, јер су слике и односи таквих породица, нажалост, присутни и у једном, и у другом друштвеном уређењу и то кроз читав 20. век, независно од чињенице што је ово дело настало двадесетих година 20. века.

Међутим, у студији Нире Јувал Дејвис (Nira Yuval-Davis) *Род и нација* (Gender and Nation, 1997) проналазимо и ово становиште, којим се одбацује појам патријархата као засебног друштвеног система који је независтан у односу на друге типове друштвених система, попут капитализма и расизма. Уместо тога, ауторка објашњава, да је у погледу расподеле моћи и материјалних ресурса у друштву, угњетавање жена посебан и недељив део друштвених односа. Према различитих онтолошких темеља и засебних дискурса, род, етничност и класа у конкретним се друштвеним односима међусобно преплићу и повезују.¹⁸

Примитивизам конзервативне, непросвећене средине је можда тема за какву социолошку студију, али Мајерова не пропушта да ослика управо такав амбијент у коме Ленка живи у вези са етикетирањем слободнијих девојака:

Девојке су биле строго разврставане према томе да ли су пролазиле по путу само током дана, или да ли туда иду увече када је мрак. То се никада није могло сакрити. Није се о томе говорило, али се знало. Локалне бабе су о томе водиле тачне белешке у оговарачким хроникама.¹⁹

Чак и у сцени када се Ленка сусретне са осионом, дрским и размаженим Јиржијем Хладиком, који жели да је понизи и има по сваку цену, Штефанек је становишта да је у питању „девојчино суочавање са социјалном стварношћу”²⁰. Наравно, да о насиљности поменутог лика – Јиржија Хладика, не морамо да говоримо из перспективе социјалних услова, иако је Мајерова управо ово имала на уму; да прикаже богатог кулака који не може да се суочи са чињеницом да му сиромашно девојче говори не. Међутим, једна је ствар ипак ту важна и треба је признати Мајеровој, а то је да она кроз, било субјективне, било колективне конфликте, види проблеме који се могу решити одлучношћу и борбом. Зато њена јунакиња пркоси Хладиком, и одлучује да се оглуши о очеву забрану да чита књиге, те самовољно наставља са учењем, и радо прихвата Борекову понуду да га замени у улози колпортера

¹⁷ Исто, стр. 351.

¹⁸ Nira Yuval-Davis, *Rod i nacija*, prev. Mirjana Pačić Jurinić, Zagreb, Ženska infoteka, 2004, p. 19.

¹⁹ Marie Majerová, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 159.

²⁰ Josef Štefánek, „Doslov”, *Nejkrásnější svět*, Marie Majerová, Praha, Orbis, 1952, p. 351.

радничких листова, те на крају без преомишљања одлучује да напусти очев дом, и проба да се сама сналази за живот у Прагу. То је самоиницијативно просвећивање и еманципација јунакиње Мајерове, која се својим изборима разликује од мајке и две сестре – Марије и Ане, које се утапају у давно утабану стазу којом су корачале жене њихове породице, да буду добре, послушне и трпеливе супруге. На тај начин Мајерова поистовећује борбу за женска права са социјалном револуцијом и борбом за радничка права.

Заправо сама списатељица у разговору са Ладиславом Птачком (Ladislav Ptáček) током 1929. године, говори о својим намерама у вези са осмишљавањем ове јунакиње у којима препознајемо становиште које заступамо у раду:

У Најлепшем свету сам желела да обухватим период после преврата где је на првом месту стајало питање равноправности жена. Жене су постале пропагаторке, агитаторке, постајале су личности из јавног живота. Овде сам настојала да створим тип жене која ради за неку конкретну идеју. И зато што ми је пролетерско окружење најближе, зато сам изабрала жену тог кова, да ради на ослобођењу пролетаријата.²¹

Еволуцију карактера Ленке Биланске Мајерова гради постепено. На самом почетку приповести Ленка се издваја од својих сестара карактером. Као дете је представљена помало охоло и дрско, што се препознаје у речима њене сестре Ане: „’Ти си некако баш поносна,’ дочекала ју је Ана. ’Имам школу,’ рече Ленка. ’Она припада свима!’ Ана ће на то. ’Дрвеће је моје, и врт је мој, и извор је мој, пан учитељ је мој, и школа је моја. Сунце је моје и Праг је мој’”²². Овим самољубивим и хвалисавим речима Ленке, Мајерова описује јак и одлучан карактер девојчице која ће се касније у животу постидети жеље за поседовањем материјалних ствари, али која ће ту своју дечију лакомисленост преобразити у борбу да све ствари које је побројала, припадају свима. Њена одлучност ће потом бити пољуљана у сукобу са оцем, који не дозвољава ћеркама да се образују и да имају своју вољу.

Млинар своју омразу према школи и образовању исказује следећим речима:

Педагогија за људско лицемерје. На груду седи и децу одгајат. Зашто људима приређивати лакрдијаштво? Покрашће те и осрамотити те. Једино те земља неће изневерити. Шта у њу посејеш, то ћеш у њој пронаћи; колико дубоко заореш, толико високо ће изнићи жито. Тога се држи. И доста!²³

²¹ Ladislav Ptáček, „Rozhovor s Marií Majerovou”, *Rozpravy Aventina 19*, 1929–30, p. 219.

²² Majerová, Marie, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 32.

²³ Исто, стр. 42.

Међутим, ни овакве придице му нису биле довољне, већ је желео да своју поенту акцентује понижењем ћерке тако што јој је показао ђубриште и рекао, да је управо то висока школа за жене, те ју је на ђубриште и одвукао, и тамо је усред гнојива посадио. Мајерова своју јунакињу, потом, представља речима: „Пожурила је одатле са пробуђеном свешћу да, када би имала у том часу снагу и моћ, убила би оца. У свом срцу је то учинила”²⁴.

Ово је револуционарни отпор Мајерове против уврежених патријархалних односа, то је раскид са навикнутом послушношћу која је постојала између родитеља и деце, старог и новог, традиционалног и модерног, религије и једног потпуно новог односа према свету у коме нема места за мистичног Бога.²⁵ И Вацлавек примећује унутрашњу потребу јунакиње за променама, али уочљиво акцентује њено преображавање које тече од иманентне борбе у колективну побуну, када каже да је пре свега унутрашња потреба за слободним животом водила Ленку све даље на завојитом путу од сеоског млина, преко ангажмана неговатељице у болници током рата, до радничке функционерке и ватрене говорнице и заговорнице „најлепшег света” социјалистичког друштва, која од нејасне слутње морално ослобађајуће основе класне борбе, стиже до чврсте уверености да се ту не ради о утопији, него о плану који је могуће реализовати, те се цела ставља у његову службу.²⁶

Преобразба Ленке Биланске која кришом од оца чита књиге у шуми, подстакнута је обновљеним познанством са некадашњим пријатељем из грађанске школе – Бореком. Он привремено постаје Ленкин прозор у велики свет у који она није имала приступ, јер јој је то бранио отац. У кратком дијалогу који воде, стиче се увид у Ленкина спознања о постојећим односима у друштву, вероватно главној намери Мајерове, што се огледа у њиховом разговору када Ленка пита Борека:

„Да ли је истина да цео свет припада неколицини милијардера који нама владају” [...] „То је истина”, одговара јој Борек, „Такав је данашњи друштвени поредак. Према праву и закону дозвољава да се рад милиона људи експлоатише у корист оних који су конфисковали земљу, машине и моћ.”²⁷

Дакле, све до разговора са Бореком, Ленка се занимала само за неправде које су биле директно њој учињене, што се ограничавало на породичне односе. Ово је добра илустрација управо теме нашег истраживања, где Ленка преноси неправду коју је субјективно доживела код куће, на судбину читавог

²⁴ Исто, стр. 43.

²⁵ Ово се нарочито огледа у вези са портретисањем лика Ленкине сестре Марије, за коју Мајерова каже: „Није се молила како би купила небеско краљевство. Изговарала је речи молитве из поштовања према људском створењу у себи” (Majerová, 1952: 156).

²⁶ Bedřich Václavěk, „O epickou synthesu”, *Tvorbou k realitě*, Praha, Svoboda, 1950, p. 98.

²⁷ Marie Majerová, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 159.

колектива. О том путу Ленкине промене која води ка коначној трансформацији у „колективну побуну”, Лантова каже да је у питању главни уметнички допринос овог романа; историчарка књижевности то образлаже чињеницом, да на основу слике труда једне жене и њене тежње за самоопредељењем, Мајерова у *Нејлешнем свету* ствара слику преобразбе јунакиње у револуционарну социјалисткињу. Развијен лик јунакиње Ленке који представља наслеђе женске прозе Мајерове, стапа се овде са новим задатком да отелови развој политичке и класне свести. При томе Мајерова успева да изгради јединство између емотивног и идејног света јунакиње.²⁸

Међутим, осим личне и индивидуалне Ленкине борбе – најпре за властиту добробит против престрог оца, касније преобразбене у борбу за социјалну равноправност, кроз приповест романа Мајерове се провлачи и питање заинтересованости њене јунакиње за питање положаја жена у друштву. Дакле, овде није битна само „индивидуална и класна” борба, већ борба за родну равноправност у вези са којом се истиче статус жена у породици, њихов однос према супругу, те потом и њихов ангажман у колективу, и колико се друштво уопште брине за жене. Борек одводи Ленку у најсиромашнију четврт у селу, и показује јој да људи који немају ништа живе у чатрљама заједно са домаћим животињама, у којима неретко остављају дојенчад саму. Он притом објашњава Ленки да „су мајке понегде ипак код куће, али да то није ништа боље, јер су те сиромашне жене због беде и незнања понижене у свом материнству”²⁹.

Коначни Ленкин пробој из субјективне борбе и корак ка колективном ангажману види се у вези са напуштањем породичне куће, што је списатељичина критика патријархата поистовећеног са капитализмом. О овој Ленкиној одлуци, Јозеф Хора каже да се поступком напуштања породичног дома „довршава Ленкино буђење ка социјализму, подстакнуто револтом према имовинско породичном робовању код куће на млину”³⁰. Мајерова описује своју јунакињу после доношења животне одлуке одласка у Праг, на следећи начин:

И поврх телесне исцрпљености и душевне малаксалости, осећала је да се чврсто нечему нада што није њена лична срећа, већ ствар читавог слоја људи, потлачених као што је она, једнако притешњених чудовишним вратима кроз која одлазе људи за својом срећом.³¹

²⁸ Ludmila Lantová, „Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu”, *Česká Literatura* 3, 1959, p. 268.

²⁹ Marie Majerová, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 166.

³⁰ Josef Hora, „Marie Majerová: Nejkrásnější svět”, *Čítanka české literární kritiky*. František Buriánek (Ed), Praha, Československý spisovatel, 1974, p. 332.

³¹ Marie Majerová, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 172

Ленкина активна партиципација у историјским токовима, и то не само за социјална права, већ и за права жена, у великој мери је иницирана њеном жељом да на било који начин докаже себи и целом свету да је самостална и корисна. Коначно, уз Борекову подршку и властиту одлучност, Ленка је уз помагање у болници, проширила властиту активност у корист колектива. Она је почела да држи говоре којима је апеловала на свест и буђење жена, на потребу за борбом за боље услове рада и равноправност, што се може протумачити као израз њене револуционарности.

На овај начин почиње Ленкин активни ангажман у борби за људска и акцентовано женска права. Мајерова описује да Ленка одлази на састанке не само у урбаној средини, већ да своје занимање управља и на освешћење и агитацију жена у сеоској средини. С тим у вези, Мајерова наводи Чешко-моравску висораван где се њена јунакиња упознаје са различитим видовима израбљивања сеоског живља, чешких горштака. Она обилази ткаонице, стакларске радионице и слична места. Оно што је, притом, важно, јесте да списатељица наводи да у многим фабрикама заправо раде жене, а сцене које верно описује увеличавају њихово мучење и злоупотребу у смислу да ту раде малолетна лица, трудне жене, старице и слично.

Одлазила је запосленим женама у рафинерију нафте, фабрику мармеладе, предioniце вуне и памука, где су оне хитро непрестано од јутра до вечери трчале за енглеским машинама, и пратиле хиљаду игала за предење, како би прекинуту нит учас поново повезале. Тако су ту трчале и четрнаестогодишњакиње које су имале дечија тела и остарела лица, тако су трчале трудне жене, тако су трчале жене од шездесет година [...] Пробдела је ноћ са експедиторкама новина, са разносачицама, око поноћи је разговарала са куварицама, служавкама и конобарицама кафана и забавних предузећа. Упознала се са девојкама које су служиле, оне су јој показале промрзле прсте од рубља које су прале у хладној води [...] Жене су јој одговарале својом пријемчивошћу коју је рат учинио још осећајнијом. Ишле су да је виде, слагале су се са њом, звале су је када би се скупиле и стављале је на чело када би се одлучиле да посете канцеларије које су сматрале одговорним за скупоћу и јавно зеленашење.³²

Представљено преображавање личне побуне Ленке Биланске у доживљај колективне револуције дешава се у оквиру настајања прве Чехословачке републике. Мајерова својом приповедачком прозом управо захвата те догађаје, истичући значај и улогу социјалне демократије³³ у процесу

³² Исто, стр. 258–259.

³³ Статус социјално-демократске партије био је значајно ослабљен до краја Првог светског рата, јер она у Аустроугарској није успела да искористи изборни успех из 1907. године, те је већ на следећим изборима 1911. значајно изгубила своје бираче. Опадање утицаја странке је нарочито било потпомогнуто Светским ратом, јер су радничке партије водећих зараћених сила гласале за рат. Вођење самосталне чехословачке државе, чију је независност прогласио Народни одбор 28.10.1918. године, било је стога поверено Томашу Гаригу Масарику. Марија

постизања суверенитета државе. После проглашења Прве Чехословачке републике октобра 1918. године, Ленка је од Борека сазнала да неће бити никакве борбе за власт радничке класе, већ да ће представници Народног одбора сами организовати револуцију, и то револуцију без крви. Ово је свакако изазвало револт дела омладине који је очекивао радикалне промене у друштву. Управо се кроз дијалоге Ленке са Бореком прати њен социјални ангажман, упућеност у актуелне прилике и обавештеност о току рата, о радничком покрету, о положају жена, у вези са чиме се и њена свест изоштрава у погледу ових питања, и повећава се њено активно учешће у друштвеним догађајима.

У фокусу истраживања и описа позиције жена према политичкој заједници кроз анализу текстова који су излазили током Првог светског рата у српском часопису *Жена*, Ана Коларић указује да постоје две позиције које жена може да заузме према држави: припадање и неприпадање³⁴. Ленкино припадање држави огледа се управо у њеном коментарисању политичке одлуке да се револуција заврши мирним путем:

Како је могло да се деси да је социјализам који је удружио и просветлио милионе радника без народносне разлике, у историјском тренутку затојно тако жалосно? Где је нестао Марксов позив: Пролетери свих земаља, уједините се? Зашто се нису ујединили аустријски са српским, немачки са руским, француски са пруским радницима, како би у једном моћном замаху руке одбацили оружје или га уперили против својих прогонитеља?³⁵

Ово је Ленкин идеалистички и наивни ламент над отрежњујућом стварношћу да је утопијска идеја била сувише велики залог за праксу у животу. Ленка и сама долази до тог закључка када наглас коментарише: „Не могу да верујем, али изгледало ми је да је сав социјализам и сва нада у социјалну револуцију, да су сви планови за будуће боље људско друштво, били само измишљотине и самозаваравања који никада нису имали корен у стварном животу”³⁶.

Поред оновремене соц-реалистичке критике, о карактеру романа Мајерове се чак и у *Лексикону чешке књижевности* (*Lexikon české literatury*) из 2000. године истиче како је – „у вези са таласом пролетерске књижевности

Мајерова је у социјално-демократску странку ступила током 1908. године, међутим незадовољна политичким правцем којим се странка управљала, већ после 1918. године приклонила се њеној левици, те се 1921. године прикључила Комунистичкој партији Чехословачке. Свој поглед на свет утква и у текст романа *Нејленин свет* што се недвосмислено чита у следећим редовима: „Та сви смо ми, и ви и ја другови, до недавно били социјалне демократе. Јесмо ли данас комунисти? То је природни развој, јер је комуниста најбољи и најдоследнији социјални демократа” (Мајерова, 1952: 316).

³⁴ Ana Kolaric, *Rod, modernost, emancipacija*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017, p. 220.

³⁵ Marie Majerová, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952, p. 180.

³⁶ *Исто*, стр. 181.

Мајерова у роману *Најлепши свет* укључила изразито социјалистичку перспективу стапања индивидуе са револуционарним колективом³⁷. Карактер Ленке Биланске се не стапа с колективом, већ је њена природа управо оно што је од колектива издваја, и што истовремено представља покретачку силу да се јунакиња ангажује како би помогла – најпре себи, у смислу промене начина живота и статуса у породици, а потом и колективу, у вези са активним учешћем у болници када ради као неговатељица, и у вези са држањем говора најчешће женама. Мајерова је за своју јунакињу осмислила двоструку судбину. Издање романа из 1923. године приказује Ленкину трагичну судбину у којој јунакиња умире од последица рававања током активног учешћа са револуционарним одбором, док је у издању романа из 1952. године, ауторка дозволила својој јунакињи да настави да живи, како би учествовала у реализовању властитог уверења да је „најлепши свет” ипак могућ.

Управо у вези са овом одлуком Мајерове налазимо величину и значај њеног романа, јер сва настојања њене јунакиње нису обесмишљена бесмисленом смрћу. Можда Ленка Биланска није високо образована жена, можда су њена уверења наивна и превише идеалистичка, али њено срце је на правом месту. Она се бори против неправде, али не самољубиво и себично, већ алтруистички и пожртвовано. Како читамо у студији Нире Јувал Дејвис, „Жене не репродуцирају нацију само биолошки него и културно”³⁸, управо је у овоме величина и значај књижевног домета како јунакиње Биланске, тако и књижевнице Мајерове.

Заинтересованост списатељице за људска, и првенствено женска права, што је кроз вишеслојно грађен роман између осталог представљено, чини прозу *Nejkrásnější svět* актуелном и данас, после пуног века од њеног настанка. Текстом *Најлепшиг света* се можда не дају смернице адекватног политичког програма и ангажмана, али се подстиче одлучност, пожртвованост, неумољивост у борби за лична уверења и добробит заједнице.

ЛИТЕРАТУРА

Bastlová, Zdeňka, „Podoby románu *Nejkrásnější svět*”, *Česká literatura* 3, 1986, pp. 258–263.

Hájek, Jiří, *Marie Majerová*, Praha, Československý spisovatel, 1973.

Hora, Josef, „Marie Majerová: Nejkrásnější svět”, *Čítanka české literární kritiky*. František Buriánek (Ed), Praha, Československý spisovatel, 1974, pp. 331–332.

³⁷ Eva Taxová, *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce* 3, Svazek M–Ř, redakce Jiří Opelík, Praha, Academia, 2000, p. 67.

³⁸ Nira Yuval-Davis, *Rod i nacija*, prev. Mirjana Paić Jurinić, Zagreb, Ženska infoteka, 2004, p. 147.

- Kolarić, Ana, *Rod, modernost, emancipacija*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017.
- Lantová, Ludmila, „Ke vzniku Nejkrásnějšího světa Marie Majerové”, *Česká Literatura* 4, 1957, pp. 494–497.
- Lantová, Ludmila, „Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu”, *Česká Literatura* 3, 1959, pp. 249–278.
- Lantová, Ludmila, „Marie Majerová”, *Dějiny české literatury IV. – Literatura od konce 19. století do roku 1945*, Ed. Z. Pešat, E. Strohsová, Praha, Victoria Publishing, 1995, pp. 572–585.
- Taxová, Eva, *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce* 3, Svazek M–Ř, redakce Jiří Opelík, Praha, Academia, 2000.
- Majerová, Marie, *Nejkrásnější svět*, Praha, Orbis, 1952.
- Ptáček, Ladislav, „Rozhovor s Marií Majerovou”, *Rozpravy Aventina* 19, 1929–30, p. 219.
- Mukařovský, Jan, „Ke vzniku Nejkrásnějšího světa Marie Majerové”, *Česká literatura* 1, 1958, p. 128.
- Štefánek, Josef, „Doslov”, *Nejkrásnější svět*, Marie Majerová, Praha, Orbis, 1952, pp. 343–352.
- Václavek, Bedřich, „O epickou syntesu”, *Tvorbou k realitě*, Praha, Svoboda, 1950, pp. 87–104.
- Yuval-Davis, Nira, *Rod i nacija*, prev. Mirjana Paić Jurinić, Zagreb, Ženska infoteka, 2004.

Ivana Kočevski

TRANSFORMING THE FEELING OF PERSONAL REBELLION INTO
THE EXPERIENCE OF A COLLECTIVE REVOLUTION
ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL
NEJKRÁSNEJŠÍ SVĚT BY MARIE MAJEROVÁ
(Summary)

A new reading of the novel *Nejkrásnější svět* by Marie Majerová offers a modern reader a different angle from which all the actions of the main character Lenka Bilanská could be understood. First of all, her character is depicted as a young woman who defies her father in order to educate herself and earn more freedom, but as the narrative flows, Lenka grows from an oppressed rural girl into a brave woman-speaker who participates in awakening women's self-awareness and gradually engages herself in the social struggle for political beliefs. This novel by Marie Majerová was always reviewed and analyzed by social realistic critics as a part of Majerová's personal beliefs and social struggle, but none the less it still accents the will, strength, and persistence of a girl who believed in herself and did not lose the faith to fight not only for herself but for others as well. What is important in this novel is that Majerová shows how her heroine outgrows self-concern and transforms her personal rebellion into the experience of a collective revolution. The historical moment in which all the situation is illustrated is very important. It was the first years after World War I and the creation of Czechoslovakia which shed specific light on all presented events. On the

one hand, Majerová indicates the importance of women's rights to educate and express themselves, and on the other, her novel represents a point of view that social equality is very important and that it should be fought for.

Keywords: Marie Majerová, women rights, social struggle, patriarchal conservative relations, emancipation, Czech literature, World War I.

Примљено 20. августа 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Драгана Д. Савин
Институт за ратарство и повртарство
Нови Сад
dragananauka@gmail.com

РУСКИ КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК ДИМИТРИЈА ЂУРОВИЋА

Апстракт: Циљ рада је покушај ревизије значаја и доприноса заборављеног педагога и научног радника др Димитрија Ђуровића (1882–1945) српској (југословенској) међуратној русистици. Д. Ђуровић је за собом оставио богату и хетерогену научну и публицистичку заоставштину у којој посебно место заузимају два русистичка дела: Руски књижевни језик, Београд 1931. и Речник руско-српскохрватског језика, Београд 1936, и два славистичка: Говори общеславянског језика (с лингвистическој картој), Варшава 1913. и Народност старо-црквенословенског језика, Београд 1928. У овом раду је представљена граматика руског језика Руски књижевни језик (Београд, 1931), један од два најзначајнија Ђуровићева рада као и његова рецепција у савременој домаћој русистичкој мисли.

Кључне речи: Димитрије Ђуровић (1882–1945), међуратни период, русистика, граматика руског језика, рецепција.

Abstract: The aim of this paper is to try to revise the significance and contribution of the forgotten pedagogue and scientist Dr. Dimitrije Đurović (1882–1945) to Serbian (Yugoslav) interwar Russian studies. D. Đurović left behind a rich and heterogeneous scientific and journalistic legacy in which two Russian works occupy a special place: Russian Literary Language (Руски књижевни језик), Belgrade 1931 and Dictionary of the Russian-Serbo-Croatian Language (Речник руско-српскохрватског језика), Belgrade 1936, and two Slavic works: Speeches of the All-Slavic Language (with linguistic map) (Говори общеславянског језика (с лингвистическој картој), Warsaw 1913 and The Nationality of the Old Church Slavonic Language (Народност старо-црквенословенског језика), Belgrade 1928. The paper presents the grammar of the Russian language Руски књижевни језик (Belgrade, 1931), one of the two most important works of Đurović, as well as its reception in contemporary domestic Russian thought.

Keywords: Dimitrije Đurović (1882–1945), interwar period, Russian studies, grammar of the Russian language, reception.

1. Увод

Димитрије Ђуровић (1882–1945)¹ је оставио дубок траг у српској (југословенској) русистици и славистици у међуратном периоду, међутим, стицајем неповољних друштвено-политичких и идеолошких околности Д. Ђуровић бива препуштен заборава, упркос дугогодишњем преданом просветном и научном раду и великом броју публикованих научних и научно-популарних издања и чланака. Д. Ђуровић је већи део свог школовања провео у царској Русији, где је започео своју педагошку и научну каријеру. У Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца са породицом долази 1920. године. Од доласка у домовину због социјално-економских и приватних околности почиње његов ход по мукама: многобројне селидбе (градови и села од југа до севера земље), мењање послова и школа (образовне установе различитог нивоа), предмета које предаје (руски језик, српскохрватски језик и књижевност, црквенословенски, немачки језик и историја). Све те животне околности су утицале на то да је његова славистичка заоставштина веома хетерогена по тематици, изузетно широког дијапазона: од поезије и палеославистичких тема на почетку каријере, преко уџбеника, историје књижевности, речника, преводилаштва, до научно-популарних чланака и политичких осврта и расправа на крају живота и каријере. Лингвистичку русистику Димитрије Ђуровић је задужио са два капитала рада: *Руским књижевним језиком* (школском граматиком), Београд 1931, и *Rečnikom rusko-srpskohrvatskim sa gramatikom ruskog jezika*, Београд 1936. (прво од три издања²), а славистику – својом докторском дисертацијом *Говоры общеславянского языка (с лингвистической картой)*³ објављеном 1913. у Варшави и радом *Народност старо-црквенословенског језика*, Београд, 1928.

2. Биографија Димитрија Ђуровића

Димитрије Ђуровић (Петрово Копито, Даниловград, 1882 – Маутхаузен, 1945) је започео школовање у Даниловграду, где је завршио основну школу, да би потом наставио образовање у Русији са стипендијом за даровите ученике. У Новгороду завршава гимназију, потом уписује студије словенске филологије и упоредне граматике индоевропских језика, а школовање наставља у Москви, Прагу, Лајпцигу и Петрограду. После дипломирања 1907. године, наставља да се усавршава у Петрограду, где је 1912. магистрирао, да

¹ Детаљније о животном и професионалном путу и најпотпунију библиографију Д. Ђуровића видети: Савин, Драгана, „Живот и дело др Димитрија Ђуровића из Петровог Копита (1882–1945)”, *Октоих* 11/2, 2021, стр. 141–166.

² *Речник руско-српскохрватског језика* је изашао у три издања: 1936 (издање: Нолит, Београд), 1946 (издање Француско-српска књижара А. М. Поповића, тираж 6000), 2000 (издање Дерета, тираж 500).

³ Више о Ђуровићевом докторату видети: Драгана Савин, „Говоры общеславянского языка (с лингвистической картой)”, *Славистика*, 25/2, 2021, стр. 239–257.

би после годину дана и докторирао на тему *Говори общеславјанског језика (с лингвистическе карте)* 1913.

Димитрије Ђуровић започиње професионалну каријеру 1908. у Варшави. Исте године у Варшави склапа брак са професором гимназије Софијом Козловски (Холм, Русија, 1886 – Улцињ, Црна Гора, 1923)⁴ са којом је добио двоје деце⁵.

Породица Ђуровић због почетка Великог рата, бива приморана на евакуацију из Варшаве у Кијев 1915, а затим наредне школске године у Одесу. У оба ова града Ђуровић ради на Универзитету⁶.

За породицу Ђуровић је прекретна година 1920. када се досељавају у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. По доласку у домовину Д. Ђуровић мења неколико радних места⁷. Природна тежња и велика жеља Димитрија Ђуровића била је да оствари универзитетску каријеру и у својој домовини, будући да је имао све потребне услове за то: одговарајућу академску титулу, искуство у раду на универзитетима и објављене монографске јединице и научне радове. Убрзо по пресељењу у Београд 1927. године, Д. Ђуровићу се указала шанса да настави универзитетску каријеру, почиње да предаје руски и црквенословенски на Православном богословском факултету (ПБФ) као хонорарни наставник (1927–1932/33) док паралелно са тим ангажовањем бива распоређен у Државну трговачку академију⁸ у којој предаје српскохрватски, историју и немачки језик (школска 1929–1930). На Војној академији у Београду предаје руски језик (1930–1937), потом као професор у пензији од 1938. хонорарно држи часове руског језика на Високој економско-комерцијалној школи.

⁴ Новак Миљанић, „Прилог био-библиографији др-а Димитрија Ђуровића”, Библиографски вјесник 1, 1977, стр. 130.

⁵ Сергије Ђуровић (Варшава, Пољска, 1909 – Београд, 1994), доктор економских наука и професор Универзитета у Београду, и Марија (1912–1945), професорка гимназије.

⁶ Ксенија Кончаревић, „Из историјата наставе славистике на Православном богословском факултету у Београду: др Димитрије Ђуровић (1882–1945)” [Пн:] Богољуб Шијаковић (прир.), Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати 5, 2010, стр. 169.

⁷ Д. Ђуровић постаје предавач руског језика на Филозофском факултету у Скопљу. Филозофски факултет напушта самовољно због приватних ралога, те прелази у Улцињ (1923), где се запослио као професор и директор гимназије, видети: Ксенија Кончаревић, *нав. дело*, 169. Током боравка у Улцињу умире му супруга Софија. Следеће три школске године (1924–1927) службује у гимназијама: у Алексинцу, Суботици и Бачком Петровцу, видети: Доброло Аранитовић, „Био-библиографија Димитрија П. Ђуровића (1882–1945)”, *Библиографски вјесник* 2–3, 2000, 61. О формалним аспектима педагошког рада Д. Ђуровића у Алексинцу, видети: Зоран Стојановић, *Гимназија у Алексинцу: од 1918–1941*, Библиотека „Вук Караџић”, 2015. Интересантне податке о његовом раду у гимназији у Бачком Петровцу, видети: Boldosky, Samuel, *Riaditelia Gimnázia v Petrovci 1919–2009*, 2009, стр. 37–38. У Београду се са децом настањује 1927.

⁸ Д. Ђуровић је додељен за професора Академији указом краља под бројем ИВг. 23456/0, 5. септембра 1929, да на дужност ступи 20. септембра 1929, видети: *Извештај Државне трговачке академије у Земуну за школску 1929/30*, Земун, Штампарија Дим. Пуљо, 1930, стр. 19.

Димитрије Ђуровић је 1942, у ратом захваћеном Београду, ухапшен од Специјалне полиције и одведен у Бањички логор⁹ а потом депортован у концентрациони логор Маутхаузен¹⁰, где је окончао живот у крематоријуму неутврђеног дана 1945. године, пред сам крај рата и ослобођења логора.

3. Руски књижевни језик, Београд (1931)¹¹

Д. Ђуровић 1931. године у издању Издавачке књижарнице Геце Кона из Београда, публикује своју граматiku руског језика на 130 страна, којој даје назив *Руски књижевни језик*.

Прво од два најважнија дела Димитрија Ђуровића, којим је задужио међуратну русистику јесте његова граматика. У периоду кад излази ово дело русистичка уџбеничка литература није имала велики фонд наслова. *Руски књижевни језик* је трећа граматика која је изашла у међуратном периоду¹². Стога је подухват тад већ искусног Д. Ђуровића вредан поштовања како по материјалу и новим приступима које доноси, тако и по обиму и концепцији. Ђуровићева граматика се појављује 17 година после првог издања Кошутине *Граматике руског језика*. II. *Облици*¹³, а следећа граматика излази 17 година касније (1948. у Загребу излази граматика Мирослава Кравара¹⁴). До појаве Крварове *Граматике* као посебног граматичког приручника, граматике су чиниле саставни део уџбеника руског језика из којих се учио руски језик.

На метаплану *Руски књижевни језик* је посебан уџбеник. Р. Радојчић Ђуровићевој граматизи даје својства и уџбеника и приручника¹⁵.

У погледу макроструктуре у овом раду се издвајају следеће целине: *Увод* (3–9) се састоји од *Руске графике* (5–6) и *Реформе правописа* (6–9). *Фонетика* (10–33) има два саставна дела *Физиологија гласова и фонетика* (13–16) и *Графика и изговор* (16–33). После *Фонетике* долази *Морфологија* (34–99) потом поглавље под називом *Из синтаксе* (101–117), на крају књиге

⁹ Новак Миљанић, *нав. дело*, стр. 130.

¹⁰ Доброло Аранитовић, *нав. дело*, стр. 62.

¹¹ Поглавља 3. и 4. овога рада су саставни, делимично измењени, делови наше докторске дисертације под називом *Славистичко дело Димитрија Ђуровића*, која је пријављена на Филолошком факултету у Београду.

¹² Пре Ђуровићеве граматике изашле су: *Граматика руског језика за средње школе и самоуке*, М. Анђелковића, Београд, 1922. као треће издање и *Руска граматика за седми и осми разред реалних гимназија*, С. М. Куљбакина, Београд, 1930. Видети: Ксенија Кончаревић, „Прилог проучавању међуратне славистике: Русистички опус др Димитрија Ђуровића”, *Славистика* 12, 2009, стр. 500.

¹³ Кошутинева граматика је имала више издања 1914, 1952. и 1965.

¹⁴ Више о Крваровој граматизи (Miroslav Kravar, *Gramatika ruskog jezika za više razrede srednjih škola*, Zagreb, 1948) видети у: Ружица Радојчић, *Структурно-садржинске и функционалне карактеристике дидактичких граматика руског језика у инословенској (српској и хрватској) говорној средини*, докторска дисертација, 2016, стр. 172–185.

¹⁵ Ружица Радојчић, *нав. дело*, стр. 145.

се налази *Додатак* (119–130), који чини избор краћих прозних и поетских текстова за читање, *Литература предмета* (131), *Исправке* (132) потом и *Садржај* на четири стране.

Д. Ђуровић у уводном делу књиге (стр. 3–9) није експлицитно напоменуо коме је намењена ова *Грамматика*. Овакав приступ материји је карактеристичан за аутора, срећемо га у већини његових већих студија. У *Уводу* он одмах приступа материји којом се бави, правећи етнолингвистичку и поетску припрему за увођење граматичког материјала који следи. На самом почетку Ђуровић дефинише језик и каже да је он: „израз душе народа, слика његових мисли, осећања, расположења, појмова, жеља. Народ уноси у свој језик своја запажања и разумевања, читаво богатство своје душе, размишљања моралног и верског осећања, своја знања, свој хумор и искуство; зато је језик главни његов споменик”¹⁶. О богатству неког језика се процењује на основу способности језика да приказује садржаје народног сазнања и у том смислу је, за Д. Ђуровића, руски језик један од најбогатијих светских језика а на њему је написана најбогатија књижевност, те је руски главни представник словенске породице језика. У овим уводним реченицама се види утицај етнолингвистике а посебно Вунтове „народне психологије”, то је нит која се провлачи и у већини његових публицистичких чланака.

Као познавалац дијакронијских наука, он додаје и податке из те области, који би били значајни за стицање једне опште слике о пореклу и развоју словенских језика. Аутор истиче да је руски језик настао из прасловенског, под њим се подразумева говор Словена из доба њихове „етнографске целине”¹⁷, када су користили заједничко име *Словъне* и имали мање-више заједничку „језичку индивидуалност” али са дијалектолошким особинама. Како је прасловенски незабележен језик, Ђуровић објашњава да се реконструисање прасловенског језика врши уз помоћ упоредне граматике словенских и индоевропских језика.

Д. Ђуровић потом даје неколико историографских и културолошких информација као и више података о развоју руског књижевног језика. Руси се деле на три језичке групе: Великорусе, Малорусе и Белорусе. Политичко и културно средиште Руса је на почетку стварања „хришћанско-словенске културе” био Кијев¹⁸. У Кијеву је живео и летописац Нестор, један од најстаријих „повесничара наше расе” који у летопису пише све што је чуо, видео и сазнао о Словенима, као и о руским племенима и њиховим веровањима и обичајима¹⁹. Касније, водећу улогу преузима Москва која постаје културно и политичко средиште околних кнежевина. Руски књижевни језик се развио из московског говора јер је то један од

¹⁶ Димитрије Ђуровић, *Руски књижевни језик*, Београд, 1931, стр. 3.

¹⁷ *Исто*, стр. 3.

¹⁸ *Исто*, стр. 4.

¹⁹ *Исто*, стр. 4.

најмузикалнијих великоруских говора²⁰. На том говору су писане књиге и ширила се просвета а писци су овај говор обогаћивали у лексичком смислу. Утицај црквенословенског језика на руски књижевни језик био је од посебног значаја јер је имао велики утицај на његово формирање.

У делу посвећеном руској графици у еволутивном развоју Д. Ђуровић даје неколико практичних информација о начину на који се стварају правописна правила и како се она мењају²¹. У старој Русији, скреће пажњу аутор, није било организованих школа и није било школских књига, а Руси су учили читање и писмо из књига које су дошле са словенског југа, од Јужних Словена, које су биле написане ћирилицом. Током времена изговор се мењао у свим словенским крајевима, а тешко бреме је било на плећима преписивача који су током преписивања често грешили, тј. дешавало се да један преписивач у истом споменику једну реч пише на различите начине, односно приликом преписивачког рада није било доследности у писању. Правопис се појављује са појавом школа и уџбеника „као опште примљени начин сликања речи на писму, потчињени обавезним правилима писма књижевног језика”²². Д. Ђуровић објашњава да правопис фиксира само један моменат историје језика а да су слова остала током времена иста по броју док су се гласови током времена мењали „и постепено ступали у фазу савременог књижевног изговора”²³. Аутор ту информацију илуструје еволуцијом гласовима *ж, ш, ц, ч, џ* како у изговору тако и у правопису, те стога закључује да се у руском језику не чита то што је написано, док слова савременог правописа не бележе све гласове који постоје, односно да у књижевном језику има мање слова него гласова.

Д. Ђуровић истиче да се раније у школама мало пажње посвећивало књижевном изговору иако је више пута кроз историју покретано питање правописа и изговора. Напослетку је дошло до реформе правописа у мају 1917. када је савет комисија на челу са А. А. Шахматовом предложио реформске измене а Министарство просвете својим декретом од 17. маја 1917. наређује да се због ратних услова реформа постепено уводи у живот²⁴. Реформске промене Д. Ђуровић преноси детаљно у 13 тачака²⁵.

²⁰ Исто, стр. 4.

²¹ Димитрије Ђуровић, *нав. дело*, стр. 5–6.

²² Исто, стр. 5–6

²³ Исто, стр. 6.

²⁴ Исто, стр. 7.

²⁵ Реформа правописа је садржала следеће промене: 1. слово *ѣ* замењено је са *е*: вера, семья, в избе, 2. слов *ѳ* је замењено са *ф*: форма, кафедра, 3. слово *ѣ* се не пише на крају речи и у сложеницама: хлеб, посол, контр-адмирал, али се пише у средини речи у значењу деобног знака: сѣмка, разъянить, адъудант. Ова тачка је опширније образложена у *Речнику*, 4. Слово *і* замењено је са *и*: учение, Иоани, высокий, 5. препоручује се, али није обавезна употреба слова *ѣ*: вѣл, всѣ; 6. треба писати префиксе, које он назива – приставке: *из, воз, вз, раз, роз, низ, без, чрез, через* испред самогласника и јасних (звучних) сугласника са *з* али треба заменити *з* словом *с* испред нејасних муклих (беззвучних) сугласника и испред *с*: извините, воззвание,

Аутор додаје у наставку да правопис наређује: 1) да се без промене чувају правила о употреби *о* и *е* иза *ч, ц, ж, ш, џ*; 2) да се пише слово *ь* у свим случајевима где се оно употребљавало и раније у правопису (речь, вещь, рожь...). Потом упоређује разлике између руског и српског писма (Ђуровић 1931б: 8). У наставку аутор изражава своје неслагање са појединим тачкама у реформи и наводи интересантну информацију да је и он сам учествовао у научним споровима о тим словима посебно 1917. године бавећи се дужином и изговором *ѣ* у московском говору.

Фонетика као посебно поглавље *Руског књижевног језика* започиње поднасловом *Физиологија гласова и фонетика*²⁶, у којем Д. Ђуровић објашњава разлику између онога што проучава физиологија гласова и онога чиме се бави фонетика, што чини новину у поређењу са граматичким приручницима који су јој претходили. Он сматра да гласовне промене постају разумљиве ако се изучавају кроз физиологију гласова, односно да „Физиологија гласова изучава органе речи, помоћу којих се стварају гласови у овом или оном језику, наречју, говору извесног времена”²⁷. Артикулација говора се учи од детињства и она током времена постане навика и чини систем који се зове национални и по коме се разликује једна нација од друге. И због тога је језик, по Ђуровићевом мишљењу, најсигурнији чувар националности. Овде је приметан утицај Вунтове психологије народа који је показан кроз схватање да је физиологија гласова показатељ националне природе једног народа, будући да је језик најбољи чувар националности²⁸.

разумно, низвергать, безвольный, чрезвычайно, исправить, воспитать, всхождение семени, расстаться, роспись, неисполанный, бесполезно; 7. писати у genit. придева, глаголских придева и заменица *-ого, -его-* уместо *-аго, -яго*: доброг, пятого, которого, синего, свежего, 8. треба писати у nom. и accus. pl. женског рода придева, глаголских придева и заменица *-ые, -ие,* уместо *-ья, -ія*: добрые, старые, синие, какие; 9. треба писати *онѣ* уместо *онѣ* у nom. pl. женског рода; 10. треба писати у женском роду: *одни, одних, одним, одними* уместо *однѣ, однѣх, однѣм, однѣми*; 11. писати у gen. sing. личне заменице женског рода *ее* или *еѣ* уместо *ея*, 12. приликом дељења речи на слоге: сугласник (један или последњи у групи сугласника) непосредно испред самогласника не мора се одвајати од овог последњег. Слово *ѣ* испред сугласника се не мора одвајати од претходног самогласника. Такође се не могу одвајати крајњи сугласници, крајње *ѣ* и група сугласника на крају речи од претходног самогласника. Приликом преношења речи које имају „приставке”, не може се преносити у следећи ред сугласник на крају префикса, ако се овај сугласник налази испред сугласника, него треба делити овако: *под-ходить*, а не *по-ходить, раз-вязать*, а не *ра-вязать*; 13. допушта се сливено и раздвојено писање у прилозима састављеним из спајања именица, придева и бројева с предлозима: *встороне* и *в стороне, втечение* и *в течение, сверху* и *сверху, вдвое* и *в двое*, в. Ђуровић, Димитрије, *Руски књижевни језик*, Београд, 1931, стр. 7–8.

²⁶ Овакав приступ фонетским проучавањима сматра се новином у односу на раније граматике, видети: Ружица Радојчић, *нав. дело*, стр. 146.

²⁷ Димитрије Ђуровић, *нав. дело*, стр. 13.

²⁸ *Исто*, стр. 13.

Физиологија гласова је значајна и због проучавања историје језика јер она помаже у дијалектолошким изучавањима која су саставни део историје језика. Она се од фонетике разликује по томе што се бави проучавањем гласова говора на субјекту који говори, док фонетика проучава акустичку перцепцију гласова и њихових спајања.

Надаље Д. Ђуровић презентује поделу језика на две стране, тј. језик по њему чине спољашња или материјална страна и унутрашња или психичка страна језика. Испљивање и артикулација гласова чине спољну страну док значење гласовних група или гласова чине њену унутрашњу страну. Стога аутор закључује да је језик психофизичка појава. Реч почиње свој живот у психичкој средини, истиче Ђуровић, у човечјем сазнању и потчињава се законима. Неки језички процеси се одвијају као последица аналогije. По мишљењу Паула и Делбрика гласовне промене се шире у друштвеној средини а крећу од личности, од појединца, што је у оно време већинско мишљење лингвиста, док је аутор, заједно са Будеом, ближи теорији Вунта и његовој новој теорији народне психологије, која се ставља насупрот „старе хербатовске индивидуалне психологије интелекта”²⁹. Аутор истиче да је свака језичка појава најбољи показатељ постојања народне душе али и да је то оправдање за Вунтову психологију народа јер гласовна појава припада језику друштва а не индивидуалном језику³⁰.

Поглавље које је Д. Ђуровић посветио *Графици и изговору* састоји се од 20 мањих целина. На почетку овог поглавља аутор доноси информације о савременом руском правопису о његовом саставу од 32 слова а посебну пажњу посвећује словима њ и њ која за разлику од осталих јер не означавају гласове него су само знаци. Аутор даје историјски преглед употребе ових слова у предреформском правопису до 1917, затим објашњава њихову природу у прасловенском као и индоевропско порекло, позиције у којима се данас срећу у писању.

Трећа целина *Граматике*, која заузима и највећи део књиге је посвећена морфологији. *Морфологију* аутор дефинише по традиционалном обрасцу речима да је морфологија „наука о облицима појединих речи, које ове добијају у саставу израза при слагању подмета и прирока, као и њихових додатака”³¹. Речи се деле на променљиве (које имају деклинацију или конјугацију, а руски термини су: склонение и спряжение) и непроменљиве, што представља тековине традиционалног граматичког учења. Именице, заменице, придеви и бројеви имају деклинацију, а глаголи конјугацију. Систем деклинације чине облици рода, падежа и броја, а систем конјугације – радња, начин, стање, лице и време. Постоје три рода и седам падежа и Д. Ђуровић их приказује и на руском и на латинском: именительный (nominativus), родительный

²⁹ Исто, стр. 15.

³⁰ Исто, стр. 16.

³¹ Димитрије Ђуровић, *нав. дело*, стр. 37.

(genitivus), дателњни (dativus), винителњни (accusativus), звателњни (vocativus), творителњни (instrumentalis) и предложњни (locativus), иако руске ознаке за падеже није користио у *Руском језику*.

Потом се Д. Ђуровић детаљно бави променом именица, заменица, бројева, значајан и посебно детаљан преглед је посвећен глаголима, грађењу глаголских времена, глаголским придевима, прилозима, погодбеном начину, а напослетку и прилозима, предлозима, свезама и усклицима.

Поглавље *Из синтаксе* посвећено је врстама реченице (просте и сложене), реду речи у реченици, особинама субјекта и предиката, односно у оригиналу подмета и прирока.

После поглавља *Синтакса*, долази *Додатак*, који се састоји од 11 руских књижевних текстова, разних жанрова, док су текстови у потпуности и акценговани.

После *Додатка* долази *Литература предмета*, где је евидентирано 11 значајних радова из руске лингвистике, које је аутор користио током рада од Радована Кошутића до А. А. Шахматова.

Исправке долазе после *Литературе предмета* и немају страничну нумерацију, аутор указује на 17 штампарских грешака, мада их има многоструко више.

На самом крају књиге се налази прегледно и детаљно урађен *Садржај* на 4 странице.

4. Рецепција Руског књижевног језика

Ђуровићев *Руски књижевни језик* из 1931. године је дело, које није наишло на одзив критичара у своје време, за разлику од неких других ауторових монографских радова. Разлоге за то можемо потражити у чињеници да стручњака за руски језик у то доба није било у већем броју, а и положај руског језика у школству је био доста нарушен, стога тематика граматике руског језика није привлачила пажњу јавности. С друге стране у ново доба, посебно током друге деценије XXI века, интересовање за ово Ђуровићево дело показало је више истраживача у својим радовима или докторским дисертацијама, покушавајући да ревалоризују део Ђуровићевог русистичког опуса.

Прво помињање Ђуровићеве граматике проналазимо у монографији која се бави историјатом уџбеника руског језика у српском школству до 1941. где се Ђуровићева *Грамматика* и *Речник* не квалификују као уџбеничка литература намењене настави³². Истини за вољу, сам Ђуровић не ставља никакву одредницу у наслову, поднаслову или уводу, која би истакла коме је *Грамматика* намењена. Међутим, „ово дело несумњиво садржи синтезу

³² Дамљановић, Дара, *Руски језик у Србији. Уџбеници до 1941. године*, Београд, 2000, стр. 153.

научног и дидактичног приступа у излагању материје³³, са чим се потпуно слажемо. Д. Ђуровић издаје *Руски књижевни језик*³⁴ у периоду рада на Православном богословском факултету (ПБФ) те се због те чињенице али и концепције и организације књиге може закључити да је била намењена као уџбеник за високошколску намену за студенте ПБФ³⁵, будући да су се Кошутиневи *Руски примери* и *Граматика* користили на студијским групама руске и словенске филологије. Разлог због кога ова *Граматика* није доживела већу популарност и више издања може се потражити у подразумеваном високом, факултетском, предзнању за потенцијалне кориснике, којих у Србији није било много, будући да се руски језик на високошколском нивоу учио на Филозофском факултету, на ПБФ, у Војној академији, и на Музичкој академији, од оснивања 1937³⁶. Почетком двадесет првог века се интересовање за рад Димитрија Ђуровића буди, те се у наредном периоду све више осветљавају поједини аспекти Ђуровићевог живота и рада³⁷.

Д. Дамљановић помиње оба Ђуровићева рада у својој монографији о уџбеницима руског језика, али их само условно сматра уџбеничком литературом јер по њеном мишљењу, нису намењени наставном процесу³⁸. Ауторка у овом делу монографије, у поглављу *Историјат наставе и уџбеничке литературе*, више пажње посвећује *Руском књижевном језику*, дајући сажети опис садржаја Ђуровићевог дела: „У уводном делу

³³ Ксенија, Кончаревић, „Из историјата наставе славистике на Православном богословском факултету у Београду: др Димитрије Ђуровић (1882–1945)” [In:] Богољуб Шијаковић (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати* 5, 2010, стр. 175.

³⁴ *Руски књижевни језик* као српску граматiku руског језика, не помиње П. Пипер видети: Предраг Пипер, *Лингвистичка русистика. Огледи и чланци*. Београд: Филолошки факултет, 2012, 421–432. Аутор у раду истиче да је за предавање руског језика као страног језика неопходно да постоје добре граматике. Појединачни аутори граматика стварају углавном једнотомне граматике, које су намењене за средњошколско образовање а такође и за шири круг корисника. П. Пипер помиње граматике Р. Кошутине 1914, Н. Радошевић 1959, В. Николић 1966, Р. Маројевића 1983, 2001, Б. Тошовића 1988, Б. Станковића и Ј. Несторов 1978, 1999, П. Пипера и М. Стојнић 2002 и Н. Лаиновић-Станковић 2002, видети: Предраг Пипер, *нав. дело*, стр. 451–452.

³⁵ Дара Дамљановић, Ксенија Кончаревић, *нав. дело*, стр. 130.

³⁶ *Исто*, стр. 117.

³⁷ Поред поменутих радова Ксеније Кончаревић, који су у целости посвећени Димитрију Ђуровићу, и једног сегмента у монографији о уџбеницима Д. Дамљановић, још неколико истраживача је посветило пажњу неком аспекту Ђуровићевог професионалног живота, у оквиру својих радова као што су: Предраг Пузовић, *Годишњи извештаји Православног богословског факултета Ректорату Универзитета од 1920. до 1940.* [In:] Б. Шијаковић, (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, 2. Београд, Православни богословски факултет, 2007, 77–97; Зоран Ранковић, *Предавачи Црквенословенског језика на Богословском факултету до Другог светског рата*, [In:] Б. Шијаковић (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, 7. Београд, Православни богословски факултет, 2010, 73–78. и Ружица Радојчић, *Структурно-садржинске и функционалне карактеристике дидактичких граматика руског језика у инословенској (српској и хрватској) говорној средини*. Докторска дисертација, Београд, 2016, стр. 145–171.

³⁸ Дара Дамљановић, *нав. дело*, стр. 153.

монографије објашњен је појам руски књижевни језик, порекло руског језика, његова припадност и историјски развитак. Затим је дата фонетика, морфологија и синтакса руског књижевног језика. У краћем додатку штампани су одломци прозних дела великих руских писаца Л. Н. Толстоја, В. Корољенка, И. С. Тургенева, Д. Н. Мерешковског, Достојевског и стихови Ф. Тјутчева³⁹. Следећа и последња информација о овој граматици се односи на Ђуровићеве изворе које је користио приликом израде књиге а то су Кошутећ и његова *Фонетика*, више Шахматовљевих радова, као и дела аутора Дурново, Чернишов, Ушаков и Буда⁴⁰.

Прве опсежније анализе овог дела налазимо код К. Кончаревић, како у описном тако и у компаративном усмерењу. К. Кончаревић истиче да се Ђуровићева грамика издваја у односу на све претходне по најобимнијем презентовању фонетског материјала, посебно у области описа руског акустичко-артикулационог гласовног система, потом и детаљне акцентуације, творбе речи и синтаксе⁴¹. Посебан осврт К. Кончаревић додељује литератури, коју је Д. Ђуровић користио, за коју сматра да је актуелна и релевантна, на основу година издања и реномеа аутора⁴². Надаље она примећује утицај Вунтових и Паулових идеја, које се очитује у Ђуровићевом методолошком приступу у коме он обраћа посебну пажњу на фонетику и физиологију гласова, повезивање синхроније са етимологијом, упоредном граматицом словенских и индоевропских језика, а највише се тај утицај примећује у повезивању лингвистике са психологијом, као и коришћење великог броја етнолингвистичких тумачења⁴³. Као позитивне стране у организовању и презентовању граматичког материјала, К. Кончаревић издваја и чињеницу да је Д. Ђуровић дијахронију ставио у службу синхроније, као што то чини и Р. Кошутећ, да користи и приступ истицања методских сличности између руског и српског не само разлика како то чине Р. Кошутећ и Ј. Илић⁴⁴. Поред тога што је ова грамика штампана новим руским правописом, као прва таква грамика код нас, у њој се разматрају и питања језичке нормативистике, коментари у вези са правописним променама⁴⁵. Закључне напомене ауторке о *Руском књижевном језику* се састоје у томе да је реч о граматици која је написана у кошутећевском духу, модерним научним приступом, са одговарајућим теоријско-спознајним коментарима и релевантном емпиријском грађом⁴⁶. Један од најважнијих закључака овог рада се састоји

³⁹ Дара Дамљановић, *нав. дело*, стр. 153.

⁴⁰ *Исто*, стр. 153.

⁴¹ Дара Дамљановић, Ксенија Кончаревић, *Методика наставе руског језика у Србији у XIX и XX веку. Прилози за историју*, Београд, Чигоја, 2010, стр. 127.

⁴² *Исто*, стр. 127.

⁴³ *Исто*, стр. 128.

⁴⁴ *Исто*, стр. 128.

⁴⁵ *Исто*, стр. 129.

⁴⁶ *Исто*, стр. 129–130.

у утемељеној тврдњи да је граматика, на основу концепције и структуре увршћеног материјала, написана као уџбеник за студенте Православног богословског факултета, који су имали веома висока предзнања, што им је омогућавало праћење и коришћење овог уџбеника, док сама граматика има и дидактичну а не само научну намеру⁴⁷. Овим ставом се аргументовано оповргава став Д. Дамљановић да Ђуровићев *Руски књижевни језик* није намењен наставном процесу⁴⁸, са чиме се слажемо, будући да се на основу анализе целокупног ауторовог стваралаштва, примећује његов приступ да у образовним установама у којима је дуже радио остави приручник-уџбеник неопходан за одвијање наставног процеса.

Р. Радојчић анализира *Руски књижевни језик* тако што га пореди са претходним граматицима полувековног периода истичући позитивне стране Ђуровићеве граматике, које се огледају у детаљној обради граматичког материјала, са посебним акцентом на фонетику, потом творбу речи и синтаксу⁴⁹. Утицај Вунта и Паула, Р. Радојчић примећује у Ђуровићевом схватању фонетике, која је неодвојива од физиологије гласова, што је и новина у приступу писања граматике. Од новина у Ђуровићевом приступу организовања и писања граматике, Р. Радојчић помиње и увођење психолингвистичких и етнолингвистичких елемената, детаљно излагање материјала из синтаксе, потом излагање творбених модела, коришћење дијалекатских обележја српскохрватског језика у објашњењима руских речи ради уочавања сличности и разлика између два словенска језика⁵⁰. Ова граматика такође „садржи малобројна вежбања која су преводног карактера, оријентисана на творбу граматичких облика”⁵¹. Напослетку Р. Радојчић *Руски књижевни језик* категоризује као практичну граматику са елементима теоријске, док у типолошком смислу истиче њен дидактични карактер иако је, по њеном суду са чиме се слажемо, висок ниво очекиваног предзнања потенцијалних корисника граматике⁵².

5. Закључак

Димитрије Ђуровић, као велики прегалац у области дидактичне литературе, 1931. године издаје *Руски књижевни језик* као граматику руског језика намењену студентима Православног богословског факултета. Д. Ђуровић као већ искусни предавач на захтевнијим курсевима руског језика конципира *Граматику* на модеран и нов начин, унесећи елементе психолингвистике, етнолингвистике, донекле и социолингвистике у

⁴⁷ Исто, стр. 130.

⁴⁸ Дара Дамљановић, *нав. дело*, стр. 153.

⁴⁹ Ружица Радојчић, *нав. дело*, стр. 169.

⁵⁰ Исто, стр. 170.

⁵¹ Исто, стр. 169.

⁵² Ружица Радојчић, *нав. дело*, стр. 171.

описивању фонетских и граматичких појава. *Руски књижевни језик* одликује се опширном и детаљно описаном фонетиком, коју аутор повезује са физиологијом гласова, потом је дат опис акцента, историјат правописне реформе у Русији и промене које носи нова реформа. Морфологија доноси потребна објашњења неопходна за учење руског језика а поглавље Синтакса одликује се опширнијом разрадом и објашњењима у односу на све претходне граматике. На крају се налазе изводи из текстова, који служе за граматичке и преводне вежбе. Ова дидактична граматика са елементима теоријске граматике, свакако је могла наћи места у ширем аудиторију конзумената, истини за вољу превасходно оних са вишим предзнањима, мада би и они са нижим нивоом предзнања могли наћи корисне информације.

Димитрије Ђуровић због свог русистичког и славистичког рада, *Граматики* и *Речника*, свакако заслужује једно од најзначајнијих места у историји српске (југословенске) русистике и славистике прве половине двадесетог века.

ИЗВОР

Ђуровић, Димитрије, *Руски књижевни језик*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1931.

ЛИТЕРАТУРА

Аранитовић, Добрило, „Био-библиографија Димитрија П. Ђуровића (1882–1945)”, *Библиографски вјесник*, 2–3, Цетиње, 2000, стр. 61–72.

Дамљановић, Дара, *Руски језик у Србији. Уџбеници до 1941. године*, Београд, Филозофски факултет, 2000.

Дамљановић, Дара и Ксенија Кончаревић, *Настава и методика наставе руског језика у Србији у XIX и XX веку. Прилози за историју*, Београд, Славистичко друштво Србије, 2010.

Извештај Државне трговачке академије у Земуну за школску 1929/30, Земун, Штампарија Дим. Пуљо, 1930.

Кончаревић, Ксенија, „Прилог проучавању међуратне славистике: Русистички опус др Димитрија Ђуровића”, *Славистика*, XIII, Београд, 2009, стр. 497–508.

Кончаревић, Ксенија, „Из историјата наставе славистике на Православном богословском факултету у Београду: др Димитрије Ђуровић (1882–1945)”. [In:] Богољуб Шијаковић (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, 5, Београд, Православни богословски факултет, 2010, стр. 167–182.

Кожутић, Радован, *ГраMATика руског језика. II. Облици*, Београд, 1914.

Миљанић, Новак Р. „Прилог био-библиографији др-а Димитрија Ђуровића”, *Библиографски вјесник*, 1, 1977, стр. 129–133.

Пипер, Предраг, *Лингвистичка русистика: студије и чланци*, Београд, Филолошки факултет, 2012.

Пузовић, Предраг, „Годишњи извештаји Православног богословског факултета Ректорату Универзитета од 1920. до 1940”. [In]: Б. Шијаковић, (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, 2, Београд, Православни богословски факултет, 2007, стр. 77–97.

Радојчић, Ружица, *Структурно-садржинске и функционалне карактеристике дидактичких граматика руског језика у инословенској (српској и хрватској) говорној средини*. Докторска дисертација, Београд, 2016.

Ранковић, Зоран, „Предавачи Црквенословенског језика на Богословском факултету до Другог светског рата”, [In:] Б. Шијаковић (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, 7, Београд, Православни богословски факултет, 2010, стр. 73–78.

Савин, Драгана, „Живот и дело др Димитрија Ђуровића из Петровог Копита (1882–1945)”, Октоих: Часопис Одјелења за српски језик и књижевност Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори, XI/2, Подгорица, 2021, стр. 141–166.

Савин, Драгана, „Говори општесловенског језика Димитрија Ђуровића”, *Славистика*, 25/2, Београд, 2021, стр. 239–257.

Стевановић, Зоран, *Гимназија у Алексинцу: од 1918–1941*, Алексинац, Библиотека „Вук Караџић”, 2015.

Boldocky, Samuel, *Riaditelia Gymnázia v Petrovci 1919–2009*, Báčsky Petrovec, Slovenské vydavateľské centrum: Gymnázium Jána Kollára so žiackym domovom, 2009.

Kravar, Miroslav, *Gramatika ruskoga jezika za više razrede srednjih škola*, Zagreb, 1948.

Драгана Д. Савин

РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК ДИМИТРИЯ ДЖУРОВИЧА (Резюме)

Д. Джурович оставил после себя богатое разнородное научное и публицистическое наследие, в котором особое место занимают два русских труда: «Русский литературный язык», Белград, 1931 г. и «Словарь русско-сербско-хорватский языка», Белград, 1936 г. В статье представлена грамматика русского языка «Русский литературный язык» (Белград, 1931 г.), одно из двух важнейших произведений Джуровича, а также его рецепция в современной отечественной мысли. В 1931 году Димитрий Джурович издал «Русский литературный язык» как грамматику русского языка, предназначенную для студентов Православного богословского факультета. Д. Джурович, как уже опытный преподаватель более требовательных курсов русского языка,

организује пособие на нови и савремени начин, уводећи елементе психолингвистике, етнолингвистике и отчасти социолингвистике у описивање фонетичких и граматичких појава. *Руски литературни језик* карактерише се обимном и детаљном фонетиком, коју аутор повезује са физиолошком гласом, затим описивањем ударца, историјом реформе орфографије у Русији и променама, уведеним новом реформом. Морфологија представља неопходне за учење руског језика објашњења, а глава «Синтаксис» разликује се више обимном обрадом и објашњењима по одношењу на све претходне граматике. У завршетку налази се избор текстова и фрагмената за читање, који се користе за граматичке и преводне вежбе. Ова дидактичка граматика са елементима теоријске граматике, безусловно, могла наћи место у више широј публици корисника, нарочито оних који поседују више основних прелиминарних знања, иако и оних који имају нижи ниво прелиминарних знања, могли наћи корисне информације.

Због своје предане и упорне научне и педагошке радње, Димитриј Ђуровић, безусловно, заслужује једно од најважнијих места у историји српске (југословенске) русистике прве половине ХХ века.

Кључне речи: Димитриј Ђуровић (1882–1945), међувојни период, русистика, граматика руског језика, рецепција.

Примљено 16. јуна 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

Даница М. Савић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
danica.m.savic@gmail.com

ПРОСТОР ИНТИМЕ И ПРОСТОР СВЕТА У ФИЛМУ ЉУДСКИ ГЛАС ПЕДРА АЛМОДОВАРА¹

Апстракт: *Рад се бави краткометражним филмом Људски глас (La voz humana / The Human Voice, 2020) Педра Алмодовара заснованог на истоименој једночинки Жана Коктоа (La Voix humaine, 1930). Поређење са драмским предлошком доприноси идентификовању елемената стваралачког поступка Педра Алмодовара који се препознају у декору, колористици, избору глумице. Простор и време, као примарне карактеристике света, посматрају се у светлу Лотманове семиотике филма. У филмској уметности која тежи да у највећој мери презентује стварност, простор поседује антропофилну вредност, односно простор је интелектуално-емоционални конструкт чији израз предочава важна егзистенцијална питања. Семантика филмског простора – куће, терасе, прага – као и предмети који га испуњавају, својом иконографијом употпуњују филмску нарацију.*

Кључне речи: *поетика Педра Алмодовара, филм Људски глас, Коктоова једночинка Људски глас, семиотика филма, простор интима, простор света.*

Abstract: *This paper deals with the short film The Human Voice (La Voix humaine, 2020) by Pedro Almodovar, which is based on the one-act play with the same name by Jean Cocteau (1930). The comparison with the theatric template contributes to the identification of the elements of Pedro Almodovar's creative process which are recognized in the decoration, coloristics and choice of the actress. Space and time, as primary characteristics of the world are observed through the prism of Lotman's film semiotics. In the film, as a form of art, there is a great tendency to present reality, a space with anthropophilic value, that is, a space as an intellectual and emotional construct whose expression presents important existential questions. The semantics of the film space – house, terrace, doorstep – as well as the items filling it, fulfill the movie narration through their iconography.*

Keywords: *poetics of Pedro Almodovar, film The Human Voice, Cocto's one-act play The Human Voice, semiotics of film, space of intimacy, space of the world.*

¹ Треба напоменути да у тренутку настанка овог рада нисмо наишли на претходне сличне радове који проблематизују однос Коктоове драме и Алмодоваровог филма или се баве овим филмским остварењем. Стога се надамо да ће овај рад допринети будућим истраживањима у вези са односом позоришне и филмске уметности, као и Алмодоваровог опуса.

Увод

Дејство филмске уметности се огледа у концентрисаности информација које преноси, тј. у целовитости структура које носе интелектуалну и емоционалну вредност. Разумевање ових структура представља суштински задатак семиотичког приступа филму. „Филмско значење је значење изражено средствима филмског језика и немогуће је изван њега. Филмско значење настаје на рачун својеврсног, само филму својеврсног спајања семиотичких елемената.”² Као и свако друго приповедање, филмско приповедање подразумева редослед иконичких знакова. Иконизму сликовних уметности на филму се придружује вербална и музичка нарација чинећи органску целину. Истовремено, разноврсне вантекстуалне референце којима филм обилује утичу на то да се доживљава као приповедање на вишем нивоу јер дозвољава уплив различитих културних модела. „Према томе, осећање стварности, осећање сличности са животом, без којих нема филмске уметности, није нешто елементарно, нешто што је дато непосредним осећајем. Представљајући саставни део сложене уметничке целине, оно је посредовано многобројним везама са уметничким и културним искуством колектива.”³

За разумевање филмског наратива, неопходно је препознавање кодова културе који су уписани у његов дискурс. Педро Алмодовар (Pedro Almodóvar) отворено говори о неоригиналности својих филмских остварења, при чему појам неоригиналности не треба схватати дословно, већ у контексту постмодернистичке парадигме која подразумева интертекстуалност⁴. Са друге стране, за разумевање филмских остварења овог аутора, поред уплива интертекстуалних кодова који се препознају у већој или у мањој мери, неопходно је излистати и стваралачке поступке који његов филмски израз чине аутентичним.

Поникао на предлошку Коктоове (Jean Cocteau) једночинке, краткометражни филм *Људски глас* (*La voz humana / The human voice*, 2020) носи у себи црте својствене поетичком изразу Педра Алмодовара⁵. Поред женске фигуре, својствене Алмодоваровом избору протагонисте, костими и филмски простор су предочени богатом колористиком. Специфичност радње самог оригинала – радња се ишчитава из монолога који имитира дијалог – наметнула је посебан однос према простору. Стога је семантичко тежиште филмске нарације усмерено на метафизику простора. „Филмски простор је интелектуално-емоционална конструкција, одговор осећања и имагинације

² Јури Лотман, *Семиотика филма*, Београд, Институт за филм, 1976, стр. 41.

³ *Исто*, 23.

⁴ Више о томе у: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Нови Сад, Светови, 1996.

⁵ У разумевању стваралачких поступака Жана Коктоа руководили смо се закључцима које износи Радослав Јоксимовић у књизи *Поетика Жана Коктоа*, док је у осветљавању поетичких начела Педра Алмодовара од значаја била књига Саше Маркуш *Поетика Педра Алмодовара*.

на потребе човека. За разлику од стварног простора, филмски заобилази свакодневну логику и представља израз и симбол важних људских питања.⁶ Као антропофилна вредност, простор се мери не/присуством човека у њему, својим границама и присуством предмета као траговима човекове интима. Стога, поетика простора у великој мери доприноси свеукупном изразу филмске нарације.

Обележја поетике Педра Алмодовара

Педро Алмодовар данас представља етаблирано име како европске тако и светске кинематографије. Препознатљивост овог филмског ствараоца изникла је на естетичким кодовима поп арта, кенпа, надреализма, француског ноар филма, који су код Алмодовара постали манир кроз чију естетику се прелама култ филмске традиције. „Реч је о једном од најартифицијелнијих режисера данашњице, чија су дела директно и декларативно инспирисана стотинама других филмова, радом модернистичких сликара, савремених модних креатора, аутора стрипова, телевизијом као медијем...”⁷ На трагу закључака Саше Маркуш уочава се да Алмодовар користи парадигму постмодернизма у начину представљања фикционалне стварности у својим филмовима. Начело интертекстуалности препознаје се као доминанта филмског наратива чији је дискурс неретко провокативан и шокантан у представљању хетерогености света који приказује.

У погледу жанра Алмодоварови филмови нису монолитни, већ су у питању жанровски пастиши. Као константа поетике овог шпанског уметника запажа се мелодрамски заплет који преузима из класичних холивудских остварења.

Мотиви којима барата Алмодовар не јављају се у класичним мелодрамама – чак би се, посматрано из позиције аксиологије овог жанра, морали сматрати опсценима. Јер, управо је мелодрама, у одређеним историјским раздобљима, истовремено успостављала и репрезентовала обрасце класичног грађанског морала. [...] овај аутор, заправо ‘присваја’ жанр – замењујући код који намеће друштво својим властитим кодом. Таква промена тачке ослонца је и легитимна и субверзивна – с једне стране, реч је о генерализацији Алмодоваровог погледа на свет, с друге, у питању је интервенција која осавременује и обогаћује клише.⁸

Заплет мелодраме, односно уметнички преиначена архетипска ситуација, имплицира неку врсту устаљеног разрешења. Хепиенд код Алмодовара неретко одступа од клишеизираних матрица – Алмодоварово финале,

⁶ Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, кинестетичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 116.

⁷ Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 9.

⁸ Исто, стр. 34.

запажамо да има одлике одложеног хепиенда⁹, односно хепиенда чија је реализација ван оквира приказаног. Филмски наратив се завршава позитивним исходом који представља почетак онога што је ван филмске нарације, а што треба да води ка остварењу парадигме устаљеног завршетка који подразумева срећан крај.

Још једна важна одлика поезике Педра Алмодовара јесте *одсуство сензационалистичке дистанце*¹⁰. „Режирајући бизарне, провокативне, неконвенционалне призоре, Алмодовар (попут Ворхола) не показује дистанцу, нити инсистира на изградњи издвојене ауре којом би били обележени. [...] То је приступ који код гледаоца ствара необичан утисак – он осећа сугестију да је збивање потпуно природно.”¹¹ Наиме, ситуације или ликови нису представљени дводимензионално – одсуство поларизације на добро и лоше управо је алмодоваровска константа због које се, неретко, провокативне или бизарне ситуације и ликови перципирају као природна датост. Одатле се Алмодоварови јунаци доживљавају као консеквентни¹², а самим тим и блиски реалности, јер се њихово делање одвија унутар граница *вероватности и нужности*. Пратећи аристотеловски кључ у погледу изградње драмских ликова, сем доследности делања, јунаци Алмодоварових филмова су *слични нама*, представљају модел *човека по средини*, па самим тим изазивају емпатију код гледалаца.

У свом опусу Алмодовар тематизује љубав и смрт, питање сексуалности, скривене или опсесивне људске страсти, и уопште сваки вид друштвено не/прихватљивог алтеритета. У фокусу стваралачког интересовања Педра Алмодовара налази се жена као протагониста. Женске фигуре његових филмова препознатљиве су као носиоци одређених патолошких стања – траума, перверзија или су стављене у граничне егзистенцијалне ситуације. У сваком случају, женски ликови су сликани богатим колоритом који се временом наметнуо као базични део поезике овог аутора. О комплексности женске психе и свом интересовању за њу Алмодовар износи следеће:

⁹Као илустративни пример одгођеног хепиенда наводимо филм *Кожа у којој живим (La piel que habito, 2011)* у коме главни јунак Винсент, после отмице и насилне промене пола, успева да побегне отмичару и да се врати мајци. У мајчином бутику ће се поново срести са девојком која му се свиђала, али га је раније одбила због свог хомосексуалног опредељења. Крај филма се може тумачити као одгођени хепиенд који одступа од очекиваног клишеа хепиенда дајући импулс за његову накнадну реализацију која остаје на нивоу логичке претпоставке – да ће се поновни сусрет, сада две жене, окончати романсом – јер је сам филм не приказује.

¹⁰Више о томе у: Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998.

¹¹Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 31.

¹²„Четврта ствар је да карактери буду доследни (консеквентни). Јер ако је баш и недоследно неко лице које песнику даје градиво за подражавање, и које представља одређен образац таквог карактера, опет оно треба да буде доследно у својој недоследности.”, Аристотел, *О песничком умећу*, превео Милош Н. Ђурић, Београд, Дерета, 2002, стр. 81.

Жене треба посматрати и слушати. Моја радозналост потиче из раног дјетињства, сјећам се мајке, баке и тетака, чији су ме разговори одувјек фасцинирали. Женски разговори су прави извор фикције и живота, схватио сам да у њиховом најобичнијем разговору има прича које треба запамтити. Трудно сам се да будем близу и да прислушкујем, тако сам се забављао и уживао све док ме не би примјетиле, страхујући од шамара. Занимали су ме и кућни женски разговори, али и они потпуно непознатих жена, на улици. Одувијек сам покушавао да проникнем у женску психу, сматрам да су жене забавније, посједују природну способност за глуму, имају више тајни, знају вас изненадити. И бестидне су, пријатељицама чак повјеравају пикантне детаље из своје брачне постеле. Реагују на спектакуларан, скоро филмски начин. А мушкарци? Па, некако ми се чини да су мушкарци састављени од мање дијелова него жене.¹³

Као омиљена тема у Алмодоваровом опусу, жена и женска психа приказани су у свом тоталитету – од опседнутости танатофилним еросом у филму *Матадор* (*Matador*, 1986), преко матрице бајке о уснулој лепотици у филму *Причај са њом* (*Habla con ella*, 2002), или архетипа мајке који је присутан у филмовима *Високе потпетице* (*Tacones Lejanos*, 1991), *Све о мојој мајци* (*Todo sobre mi madre*, 1999), *Врати се* (*Volver*, 2006) или *Хулијета* (*Julieta*, 2016), до архетипа остављене жене на који наилазимо у филмовима *Жене на ивици нервног слома* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *Цвет моје тајне* (*La flor de mi secreto*, 1995) или *Људски глас*.

Људски глас у алмодоваровском руху

Драма *Људски глас* (*La Voix humaine*, 1930) Жана Коктоа најпре се у Алмодоваровом опусу појављује као сценско извођење у филму *Закон пожуде* (*La Ley del deseo*, 1987). Тада се и јавила идеја о екранизацији ове Коктоове једночинке коју је Алмодовар најпре реализовао као филмски сценарио. Међутим, уместо *Људског гласа*, снимео је филм *Жене на ивици нервног слома* у коме је фабуларна окосница истоветна – напуштена жена чека позив свог бившег љубавника. Исту тему ће варирати и у филму *Цвет моје тајне* у коме се приказује психолошка драма жене која, мучена ишчекивањем мужевљевог повратка, не жели да прихвати крах брачне заједнице. Тек после три деценије од писања сценарија, Алмодовар ће екранизовати *Људски глас*. „Зашто је Алмодовара та прича прогонила толико дуго? ‘То је мистерија. То је драматична ситуација која ми се допада. Више пута сам користио ту идеју о остављеној жени која стоји на ивици амбиса. То уноси извесну динамику у оно што следи, јер је изгубила сву контролу’, рекао је Алмодовар новинару ‘Гардијана’ Рајану Гилбију...”¹⁴ Губитак контроле је

¹³ „Педро Алмодовар: Жене треба посматрати и слушати”, приредила Снежана Црквењаш (<https://gracija.me/pedro-almodovar-zene-treba-posmatrati-i-slusati/>), приступљено: 05.01.2022)

¹⁴ <https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/> (приступљено: 05.01.2022)

животна ситуација која представља опште место услед позиције чекања и патње, истовремено је иницијално језгро за развој драмског заплета. У свом „Предговору” *Људском гласу*, Кокто истиче: „Аутор воли искуство. Више побуда га је навело да напише ову једночинку: [...] сећање на један разговор ухваћен на телефону, озбиљна необичност гласова, бесконачно трајање ћутања.”¹⁵ Животност ситуације у којој се јунакиња *Људског гласа* налази сведочи њену универзалност имплицирајући емпатију и катарзу, јер јунакиња је *човек по средини*. Отуда могући одговор на Алмодоварову вишедеценијску окупираност Коктоовом једночинком.

Универзалност приказане радње или, прецизније, одсуства радње доприносе да *Људски глас* минимумом изражајних средстава постиже максимум експресивности. Како примећује Радослав Јосимовић:

Људски глас је солистичка вокална поезија, где свака реч има своју унутарњу драматичну музику, где свака реченица стално мења свој тембр и где се цела драма претвара у партитуру, у вербални ламенто за једном љубављу која се никад неће вратити. *Људски глас* је такође имагинарни дијалог, дат монолошки са синкопама и крајње загрцнутим цензурама и гласовима крицима који у тренуцима личе на неки кафкијански унутарњи монолог. У њима је музика готово четвртонска, нарочито када је интерпретира уметник са сјајним гласовним волуменом и смислом за нијансе душевних унутарњих вибрација. Јер мелодија *Људског гласа* је полифона у својој хомофонији и полихрому у својој моноримији.¹⁶

Као један од најзначајнијих француских уметника, Жан Кокто је подстакао експерименте новог, авангардног позоришта. За Коктоа је поезија неодвојива од позоришта, па је стога аудитивност значајна компонента његовог стваралаштва. Чак и људске баналности се акцентују под светлима позоришних рефлектора или, како сам Кокто изриче – „ја преоблачим опште место”¹⁷ – предмети и осећања, односно суштина самих ствари морају се брзо и нагло оголити да буду једва препознатљиви. Мотиве који припадају корпусу традиције Кокто преобликује на нов начин уносећи тако у општа места митских прича свежину коју даје несвакидашњи угао посматрања. У приказивању обичног и свакодневног уметников захтев је откривање важности, наизглед, неважног, јер у његовом позоришту није све апсурд нити је све маска. Императив је предочити људско у свему, јер „и најстрашнија ствар мора показати своје људско лице”¹⁸. Дајући примат поезији или гесту, Коктоова намера је била да створи позориште или филм који би био музич-

¹⁵ Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 143.

¹⁶ Радослав Јосимовић, *Поетика Жана Коктоа*, Београд, Слово љубве, 1973, стр. 146.

¹⁷ *Исто*, стр. 149.

¹⁸ *Исто*, стр. 150.

ко-поетска еманација у којој минимум театарских средстава постиже врхунску лепоту у једноставности израза. Одбацујући позоришну машинерију, Кокто у први план ставља глумца који на сцени оваплоћује *подземне токове људске свести*. Отуда је у *Људском гласу* мизансцен крајње симплификован: „Било је важно, дакле, изабрати најједноставнији пут: један чин, једна соба, једна личност, љубав и банални реквизит модерних соба – телефон. [...] Требало је насликати жену која седи, не неку одређену жену, интелигентну или глупу, већ једну безимену жену, и избећи брио, брзометни дијалог...”¹⁹

Насупрот Коктовој драми, Алмодоваров филм поседује богат мизансцен који својом иконичношћу приповеда паралелно са глумичиним монологом, можемо слободно закључити да га и употпуњује. Драма напуштања приказује време заустављено ишчекивањем позива или доласка бившег љубавника:

Па тако у филму *Људски глас*, жена посматра како пролази време поред кофера бившег љубавника, који би требало да дође по њих, али никада не долази, и немирног пса који не разуме да га је господар напустио. Два бића суочена са напуштањем. Током три дана чекања, она само једном изађе на улицу, да купи секиру и канистер бензина. Пролази кроз свакаква расположења, од немоћи до очаја и губитка контроле. Шминка се, облачи се као да иде на забаву, размишља да се баци са балкона, све док њен бивши љубавник не назове телефоном, али је у несвести јер је узела комбинацију тринаест таблета и не може да одговори на позив.²⁰

Коктоов „Предговор” и „Декор”, као увод у драмски текст, драгоцени су у контексту уптстава и дидаскалија којима пружају могућност за поређење са Алмодоваровом екранизацијом. Коктова је намера била да *напише комад који се не може читати*²¹, односно да читав мизансцен буде *изговор за глумицу*²², јер у његовом позоришту глумац треба да замени читав позоришни оркестраријум: „Дело би било засењено њеном игром, јер јој драма пружа могућност да игра две улоге: једну када глумица говори, другу када се изражава ћутањем, када слуша и одређује карактер невидљиве особе.”²³ У филму је овај есенцијални захтев Жана Коктоа и више него остварен како режијом тако и избором глумице. Наиме, Алмодовар је познат по томе што

¹⁹ Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 143.

²⁰ Драгана Данчић, „Алмодоваров *Људски глас* или ко уме и 30 минута му је довољно” (<https://lookerweekly.com/najavljujem0/almodovarov-ljudski-glas-ili-ko-ume-i-30-minuta-mu-je-dovoljno/>), приступљено: 05.01.2022)

²¹ Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 144.

²² Исто.

²³ Исто.

за своје филмове бира глумце²⁴ особене естетике што доприноси аутентичности његовог филмског израза. За разлику од позоришта, глумац на филму се појављује кроз релацију суштине коју представља и репрезентацију себе као филмског мита.²⁵ Избором Тилде Свинтон (Tilda Swinton) за свој први филм на енглеском језику, Педро Алмодовар потврђује естетику глумца као императив естетике својих филмова. Тилда Свинтон је упечатљива како по квалитету глуме и разноврсним улогама у којима се појављивала тако и по свом ексцентричном изгледу. Не само што се специфична естетика протагонисткиње уклапа у ауру Алмодоварових филмова, већ је и глумичин филмски мит²⁶ интензивира.

Коктоова препорука глумици је да не оставља утисак огорчења: „Личност је осредња жртва, до краја прожета љубављу [...] Писац је хтео да глумица остави утисак да крвари, да губи своју крв, као осакаћена животиња, и да једночинку заврши у соби препуној крви.”²⁷ Па ипак је финале Коктоове једночинке у свом патосу на граници патетике. У својој обради, Алмодовар проналази другачије решење које је не само уобичајеније његовом изразу већ је и прихватљивије садашњем тренутку: „Када сам га сада читао, чинило ми се да се женски лик сувише покорава. Осетио сам да савремене жене не би са тим могле да се поистовете. То се једноставно сада не дешава, зар не? Покушао сам да Тилдином лику дам више аутономности. Чак сам променио и крај да то што уради постане више чин освете, изјава о независности”, каже редитељ.²⁸ Сем измењеног краја и текста који смисаоно остаје у оквирима свог драмског предлошка, Алмодоварова обрада *Људског гласа* одступа од Коктоових упутстава и када су костим и декор у питању. Насупрот Коктоовом минималистичком захтеву да све буде бело²⁹,

²⁴ Нпр., за филм *Матадор* Алмодовар није желео глумце који подсећају на обичне људе, већ је желео да изгледају као да су сишли са божанског пиједестала. Са друге стране, од глумице специфичне естетике Роси Де Палме, коју популарно називају живом Пикасовом сликом, Алмодовар је створио светски познато име. Нестандардна лепота глумца који дефиљује кроз његове филмове истовремено се уклапа у нестандартне заплете филмског наратива, али га и допуњује чињећи Алмодоварову естетику препознатљивом.

²⁵ Више о томе у поглављу „Проблем филмског глумца” у: Јури Лотман, *Семиотика филма*.

²⁶ Према Лотмановом схватању, филмски мит представља семиотички ореол глумца који, заједно са спољашношћу и карактером глуме, редитељ узима у обзир при расподели улога. Као пример филмске митологизације наводимо пример Хичкоковог жаљења што је на захтев студија изменио крај филма *Сумња*, јер је претпоставка била да публика неће позитивно прихватити филм у коме је Кери Грант у улози хладнокрвног убице.

²⁷ Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 147–148.

²⁸ Матија Јовандић, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан” (<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022)

²⁹ „Кућна хаљина, спаваћица, таваница, врата, наслоњача, навлаке на намештају, абажур, све бело.”, Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 147.

што се може разумети и оправдати захтевима позоришне сцене, Алмодоварова филмска интерпретација већ на први поглед оставља утисак типичног алмодоваровског рука. Попут Хичкоковог (Alfred Hitchcock) мизансцена у филму *Позови М ради убиства* (*Dial M for Murder*, 1954)³⁰ где је тежиште радње засновано на дијалогу, и Алмодовар настоји да прикаже ограничени простор који ће властитом поетиком интимности приповедати кроз оно што симболизује или кроз живописну колористику. Наиме, интензивна црвена боја³¹ препознатљиво је обележје Алмодоваровог филмског органа где се симболика ове боје разлистава у укупности својих значења – живот, смрт, крв, љубав, страст. Сценографија и костим средство су за предочавање напетости ситуације или особина и расположења Алмодоварових јунака. Од богате колористике није изузет ни *Људски глас* – ентеријер и костими су не само колоритно и дизајнерски упечатљиви чиме се наслањају на већ осведочену алмодоваровску традицију, већ сопственом естетиком употпуњују филмску нарацију. У прилог становишту да је од свих представљачких уметности филм у највећој мери близак стварности иде и чињеница да је за овај филм брижљиво сакупљан намештај из свих великих градова света. Неке комаде намештаја, за потребе мизансцена, Алмодовар је донео из свога стана, као и за свој претходни филм *Бол и слава* (*Dolor y gloria*, 2019). Овај податак интензивира становиште о филму као уметности која је најближа стварном животу, док са друге стране на својеврсни начин утиче на филмску публику. Запажамо да лични предмети имају компензаторску улогу и да преиначено опонашају манир појављивања у властитим филмовима својствен Алфреду Хичкоку као једном од Алмодоварових филмских узора.

Простор интима

Готовао читава радња филма *Људски глас* одиграва се у простору куће чија симболика презентује митопоетски модел света заснован на разликовању бинарних опозиција. Бинарна логика, у овом случају представљена хоризонталним устројством света, у својој антропоцентричности предочава опозитне релације: центар – периферија, своје – туђе, унутрашње – спољашње и сл.³² За разлику од вертикалног модела света, хоризонтални модел не познаје опозицију горе – доле, односно модел космичког стабла, већ се рај и пакао поимају у истој линији са светом смртника. У Алмодоваровом филму кућа је простор мизансцена смештеног у филмски студио, аналогно томе, зидови студија представљају границу јунакињиног света. Овакав

³⁰ Радња Хичкоковог филма *Позови М ради убиства* одиграва се у простору који наликује позоришној сцени.

³¹ О препознатљивости колорита филмова Педра Алмодовара сведочи и податак да је у родној Ла Манчи добио трг интензивно црвене боје. (више о томе: <http://arhitekton.net/almodovarov-trg-u-srcu-la-mancha/>, приступљено: 08.01.2022)

³² Више о томе у: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд, Полит, 1983.

поступак изградње просторне паратаксе³³ наликује подражавању простора позоришне сцене где ограничени простор игре тежиште експресивности преноси на глумце. Истовремено, замишљена линија између позорнице и публике, дели стварност од фикције, док на плану микрокосмоса може представљати осећај стешњености, метафизичке границе где човек одмерава властите снаге кроз самопревазилажење. „Алмодовару се од почетка свиђала идеја замишљеног простора, у стилу филмског сета, како би што боље дочарао управо ту помешаност стварности и фантазије.”³⁴

Фикционални свет у свом хоризонталном моделу егзистира кроз недостатак интимних својстава и космичност куће какву познаје вертикално устројство света. По својим одликама, Алмодоваров мизансцен близак је симболици стана чији је однос са простором вештачки због своје истргнуто-сти из природе.³⁵ „Али транспозиција на људско уследи чим се кућа схвати као простор окрепљења и интимности, као простор који треба да згусне и брани интимност.”³⁶ Кућа симболизује човека, она је слика космоса, тј. микрокосмоса, али је и слика човека наспрам света. Башлар препознаје *материнство куће* као иницијални свемир, као колевку и локализацију интимности у свету, јер: „Живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен у крилу куће.”³⁷ Сlike интима читавају се у предметима који испуњавају простор куће. Предмети интима, такође, имају антропоморфна значења чија семантика употпуњује слику Алмодоварове протагонисткиње. „Организована и сублимирана форма филмског простора има моћ распо-ређивања акцената и диференцирања емоционалних температура различитих просторних аспеката (унутрашњи – спољни, блиско – далеко, горе – доле, испред – иза...), што нам омогућава њихово разумевање и преживљавање. Филм нам омогућује потпуни доживљај временопростора, а кроз њега целокупне људске стварности.”³⁸

Приказана из горњег ракурса³⁹, тј. удаљеним кадром одозго, као простор непокретности, кућа у великој мери подсећа на кућу за лутке. Илустрацију ове тврдње налазимо најпре у упечатљивом костиму, у жичаном моделу

³³ Више о томе у: Марко Јуван, „Простори текста, простори контекста”, у: *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 253.

³⁴ *Живели бисмо у новом филму Педра Алмодовара* (<https://buro247.rs/kultura/film-i-tv/iveli-bismo-u-novom-filmu-pedra-almodovara-ljudski-glas.html#>, приступљено: 05.01.2022.)

³⁵ Више о томе у: Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005.

³⁶ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 63.

³⁷ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 30.

³⁸ Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, Кинететичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 117.

³⁹ „Писао је и о томе како гледа филмове Брајана де Палме, коме одаје почит у *Људским гласовима* у неколико кадрова из горњег ракурса на којим стан Тилде Свинтон, претворен у

кројачке лутке, у предметима и часописима из света моде који чине део декора. Напоследку и у пасивности јунакињиног чекања, где попут беживотне лутке ишчекује онога ко ће је покренути на акцију, јер непокретност простора аналогна је непокретности бића. Са друге стране, сама јунакиња ће рећи: „Нећеш веровати, али Фабијан, мој агент, каже да су жене мојих година поново у моди. Безвремена лепота, како он каже. Клијенти воле моје бледило. Ту мешавину лудила и меланхолије.”⁴⁰ Може се закључити да је протагонисткињина професија у вези са глумом или са моделингом што свакако упућује на пасивну позицију лутке: „Треба да стекнем нове навике, да њима заменим оне које сам усталила са тобом. Иако не желим ништа да радим. Иако све радим попут аутомата.”⁴¹

У првој сцени јунакиња се појављује у филмском студију у црвеној кринолини која подсећа на венчаницу, болним уздахом постигнута је промена кадра где се у крупном плану приказују њена стопала у несвакидашњој обући, а она у црној хаљини. „Дисање је симбол интеракције особе са оним изван ње, и оспољавање утисака или ‘живота’.”⁴² Уздах и промена боје костима сведоче о нарушеној равнотежи интимног универзума. На овај начин се сигнално антиципира љубавна драма коју ће филмски наратив представити. Кроз предмете који су део њене интима интензивираће се утисак јунакињине напуштености и патње. Љубавникови кофери налазе се у углу крај врата, наспрам постеле која је сва у зеленој боји. Поново, по аналогону супротности или мањка, зелена боја⁴³ симболизује виталистички принцип, мајчинско уточиште, природу у свом ревиталистичком значењу. Кофери у углу упућују, кроз уприсутњену отсућност, на недостатак онога са ком се идентификују. „‘Доживљени’ угао на много начина одбија живот, скучава живот, сакрива живот. Угао је, према томе, једна негација Свемира.”⁴⁴ Није случајно што се изнад постеле налази слика женског акта са Еросом што имплицира некадашњи интимни склад и простор постеле и куће као место љубави и заштићене интимности. Исти случај нарушене микрокосмичке равнотеже, својом опозитношћу са ситуацијом у којој је јунакиња, илуструје и слика рађена у кубистичком маниру, на којој се налазе две загрљене фигуре. На

велики студио, изгледају као ископирани, примећује Гилби.”, у: Матија Јовандић, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан”.

(<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022).

⁴⁰ Реплика из филма *Људски глас* (све реплике из филма, ако другачије није назначено, превела Даница М. Савић).

⁴¹ Реплика из филма *Људски глас*.

⁴² Ендру Т. Каминс, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новаковић, Београд, Народна књига-Алфа, 2004, стр. 279.

⁴³ Више о томе у: Жан Шевалије, Алан Гирбран, *Рјечник симбола*, одредница „Зелено” 783–786.

⁴⁴ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 136.

овај начин простор интима је симболички рашчлањен – насупротив простора куће која је постала место напуштености, овичени простор слика егзистира као сећање на испуњен простор интима или жељу за њим. Просторна хипотакса⁴⁵ прави оштри контраст између јунакињиног стварног простора и простора за којим се чезне.

Као супститут за бившег љубавника, на постељу је положено његово одело. По магијском принципу *pars pro toto*, напуштена љубавница ће симболички убити свог љубавика секиром растргнувши његово одело управо да би му сачувала живот. У овом чину, који је близак ритуалу, истовремено је антиципиран и сублимиран јунакињин страх и жеља да може вољеног повредити:

Морам да идем. Да спасим и тебе и себе. Толико сам те волела. Бојала сам се да те не повредим. Зар ниси схватио да сам нервозна кад год бих у кухињи видела нож, одмах бих морала да га склоним. Плашила ме је помисао да бих га могла зарити у твоје груди. Да те убијем? Не, не, не, никада. Напротив. То је као... као са Мартом и њеном вртоглавицом. И најгора ствар са висином је да она постане привлачна када се суочи са празнином. То је зато што празнина привлачи попут магнета. Разумеш ли? То је као да је њен страх од висине присиљава да скочи. Иста се ствар мени дешава са ножевима. Страх да ће се нешто лоше десити теби. То ме натера да замислим своју руку како држи нож и како га зарива у тебе. Ја... престрављена сам од себе саме. Мислим, на тренутак сам замислила твоје рањено, крваво тело. Не можеш ни да замислиш како сам се осећала. Ја... престравила сам саму себе.⁴⁶

У филмској наративији кондензованост времена омогућава да се предоче најупечатљивији догађаји приче. Избор догађаја условљава *уметнички модел времена* које се увек перципира као *садашње*. „Ова способност за неравномерност, за произвољно скупљање и растезање, која представља услов настанка *уметничког времена*, која је немогућа у позоришту, постаје на филму нарочито испуњена значењем...”⁴⁷ Стога, у Алмодоваровом краткометражном остварењу феномен чекања приказан је трајањем времена без догађаја и јунакињиним кретањем кроз простор. Упечатљив је крупан кадар фиоке ноћног сточића испуњене бочицама лекова који осликава јунакињину жељу да скрати, односно да поништи време ишчекивања. Истовремено, овај кадар је и својеврсна антиципација онога што ће у телефонском разговору рећи свом љубавнику – узела је дозу лекова за коју зна да није смртоносна, јер је желела да је он пронађе, нашминкану и лепу – са друге стране, овај кадар открива јунакињину природу – јунакиња је жена слабих нерава која

⁴⁵ Више о томе у: Марко Јуван, „Простори текста, простори контекста”, у: *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 253.

⁴⁶ Реплика из филма *Људски глас*.

⁴⁷ Јури Лотман, *Семиотика филма*, Београд, Институт за филм, 1976, стр. 76.

узима медикаменте и посећује психотерапеута. Слика садржаја отворене фиоке предочава читав интимни живот у малом, па је стога дата у крупном кадру чија дужина додатно истиче његово значење. „Ормар и његове полице, секретер и његове фиоке, ковчег и његово двоструко дно су први органи тајног психолошког живота. Да није тих ‘предмета’ и неких других, исто тако валоризованих, нашем би интимном животу недостајао модел интимности. То су мешовити предмети, предмети-субјекти. Они као и ми, помоћу нас, за нас, поседују извесну интимност.”⁴⁸ Као скровиште слике интимног, фиока је, као и сви предмети који се могу отворати, простор који поседује дијалектику спољашњег и унутрашњег. Управо на овој дијалектици темељи се јунакињин модел света – интимност која је затворена и која се крије супротстављена је отвореном, простору света. Желећи да прекрати време које је заустављено у агонији ишчекивања љубавниковог доласка, јунакиња ће узети тачно тринаест таблета што у симболичком коду представља „број самог времена, број који представља довршетак временског низа”⁴⁹.

Мизансцен лишен дневног светла негира дан, односно ноћ као меру времена, интензивира утисак непрекидног трајања јунакињине агоније и њене заробљености у времену лишеном било каквог догађаја. „Осећај трајања је целовит тек када се веже са садржајем који поседује најочитији информациона и емоционални набој.”⁵⁰ Вештачка светлост лампе поништава дневни циклус времена стварајући илузију непрекинутог дана. „Лампа на прозору, то је око куће. Лампа се у царству имагинације никад не пали напољу. Она је затворена светлост која може само да се пробија напоље. [...] Лампа је знак великог чекања.”⁵¹ Тек телефонски позив успоставља меру времена дневног циклуса усмеравајући кадар на сат који се налази крај узглавља љубавника који се ишчекује. Овај кадар упућује да је љубавниково одсуство мера јунакињиног субјективног доживљаја времена. Односно, као да од тог тренутка време почиње поново да тече, јунакиња да говори и дела.

Излазак до продавнице алата је једини догађај ван простора куће, па је немогуће одредити колико чекање траје. Њен унутрашњи монолог с почетка филма, а потом и телефонски разговор са бившим љубавником, у функцији су саопштења времена које је протекло у чекању – три дана чека да дође по своје кофере: „Ноћ је била наша и нека читава јутра. Било је и поподнева која су се, као магијом, претварала у ноћи. Увек си се враћао. До

⁴⁸ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. стр. 88.

⁴⁹ Žan Ševalije, Alan Girbran, *Rječnik simbola*, Zagreb, Nakladni zavod Maticе hrvatske Zagreb, 1983 str. 714.

⁵⁰ Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, Кинестетичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 169.

⁵¹ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 52.

пре три дана.”⁵² Статичност времена приказана је крупним кадром којим је обухваћен сто на коме се налазе књиге и филмови, а у чијем првом плану су јунакињине руке које их слажу. Ово место у филму *Људски глас* не само што индиректно говори о јунакињи, већ је директно Алмодоварово реферирање на друга књижевна или филмска дела. Наиме, међу насловима се налазе остварења као што су Тарантинов (Quentin Tarantino) филм *Убити Била* (*Kill Bill*, 2003), *Све што небо допушта* (*All That Heaven Allows*, 1955) Дагласа Сирка (Douglas Sirk), Андерсонов (Paul Thomas Anderson) филм *Фантомска нит* (*Phantom Thread*, 2017), књига прича *Превелике среће* (*Too Much Happiness*, 2009) Алис Манро (Alice Munro), или Капотеова новела (Truman Capote) *Доручак код Тифанија* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958). Свим овим остварењима заједнички је мелодрамски заплет својствен самом Алмодовару. Истовремено, овакав поступак представља омаж ауторима који су утицали на формирање Алмодоваровог поетичког израза – Алис Манро, Даглас Сирк и др.

Праг и простор света

Кућа, као затворен простор, простор заштићене интимности, супротстављена је отвореном простору, односно простору света. Бинарна логика топоса куће овде подразумева хоризонтална опозитна значења унутра и споља, своје и туђе, улазак и излазак и сл. Нарушена хармонија простора интима преобраћа овај простор у своју супротност – кућа постаје антикућа, место привремене смрти, или синоним за бескућништво као пут ка спознаји⁵³. Осећај заједништва је нестао, своје се доживљава као туђе, простор заштите као простор претње јер поседује трагове присуства онога који се неће вратити. Створени су сви услови за *губитак контроле* који ће довести до метаморфозе јунакиње кроз „агресивност која чека”⁵⁴. Символичко убиство љубавника увертира је за јунакињин излазак из простора куће и уласка у простор света који је само наизглед затворен њој познатим границама простора филмског сета.

Губитак контроле који јунакињу води ка метаморфози приказан је градацијски. Најпре је предочен симболичким убиством где избор оружја – секире – упућује на кажњавање „несвесне особе, која искључиво живи у свету чула”⁵⁵. Овакав став подупире јунакињина реплика у којој свог некадашњег љубавника смирује речима да његово име ни пред ким није

⁵² Реплика из филма *Људски глас*.

⁵³ О простору антикуће, односно бескућништва на филму видети: Душица Тодоровић, „Нови Београд као лотмановски модел ексцентричног града (примери филмске нарације)”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIV, бр. 1 (2017): 65–102.

⁵⁴ Више о томе у: Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005.

⁵⁵ Ендру Т. Каминс, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новаковић, Београд, Народна књига-Алфа, 2004, стр. 270.

помињала: „Да, и прихватала сам ситуацију. Не кажем да сам уживала у томе да те делим, али с обзиром на околности, прихватила сам понижење. Иако сам патила попут животиње.”⁵⁶ Док наставља да говори о четири године патње и уживања у љубави, јунакиња се налази у крупном плану који кружи око ње доприносећи динамици изреченог. Време од четири године, техником хипотипозе⁵⁷, сажето је у кратак монологу коме је циљ да кроз евокативност предочи љубавну историју која је довела до приказаних догађаја. У тренутку када јој љубавник саопшти да по своје ствари неће доћи следи други ступањ јунакињиног градацијског губитка контроле, односно, јунакињиног постизања слободе да проговори о томе како је заиста провела последња три дана:

Не! Мораш доћи! Договорили смо се да ћеш доћи! Нећеш се опростити телефонским позивом од жене коју волиш више од четири године! Чекам те три дана, практично везана за кревет не излазећи никуда из куће! [...] Да ли сам добро? Збиља ме то питаш? Не! Нисам! Ова последња три дана више него једном сам изгубила контролу! Када ниси дошао и ниси звао, напала сам кревет секиром! И онда сам узела гомилу таблета! Када си позвао била сам без свести! Тринаест таблета, пребројала сам их! [...] Признајем да сам размишљала да скочим са терасе.⁵⁸

Кулминацијски губитак контроле иницираће прекинути разговор када ће јунакиња, најпре, за разлику од претходних монохроматских, обући дезенирану гардеробу, а затим кућу полити бензином. У тренутку када ватра почиње да захвата кућу, свом некадашњем љубавнику ће рећи: „Само те молим да одеш до прозора и погледаш ка месту где смо живели заједно. [...] Само погледај овамо и замисли ме. Да, неки дим. Да, неки пламен. Ја сам оно што гори, љубави моја.”⁵⁹

Аналогно симболичном убиству вољеног, по логици законитости *pars pro toto*, Алмодоварова јунакиња спаљивањем куће, заправо, поништава себе пређашњу. Симболична смрт прочишћујућег је карактера и у себи повезује опозитна значења ватре – њен деструктивни и њен творачки принцип. Ватра у себи садржи идеју стварања, кретања, метаморфозе. „На основу метаморфозе гради се тип приказивања целине људског живота кроз његове основне, преломне, кризне моменте. Дају се различити, и то потпуно различити ликови истог човека, у њему сједињени као различите епохе, различите етапе његовог животног пута. Овде нема настајања у правом смислу, али

⁵⁶ Реплика из филма *Људски глас*.

⁵⁷ О појму хипотипозе више у: Умберто Еко, „*Les sémaphores sous la pluie*”, у: *О књижевности*, Београд, Вулкан, 2015.

⁵⁸ Реплика из филма *Људски глас*.

⁵⁹ Исто.

постоји криза и препород.”⁶⁰ Као вид предочавања индивидуалне људске судбине, метаморфоза обележава потоњи живот јунака после преломног момента. Сходно томе, важност темпоралне категорије сагледава се као неповратност која оставља неизбрисив траг. Кризни моменти које фикција приказује, насупрот митској матрици која је подразумевала јавног човека, према Бахтиновом становишту, предочавају приватног, изолованог човека. „Кривица, казна, очишћење и блаженство зато имају приватно-индивидуалан карактер: то је лична ствар појединца.”⁶¹

Напустити кућу значи закорачити у непознато, у свет, кренути путем индивидуације. Па ипак, док посматра кућу у пламену, Алмодоварова јунакиња је још увек у простору филмског сета. Финална сцена овог краткометражног Алмодоваровог остварења, јунакињу смешта у медијални простор – простор прага⁶². Као медијални простор, праг је граница између споља и унутра, оностраног и ононостраног, затвореног и отвореног простора, док је истовремено и део оба простора које дели. Према Бахтиновом мишљењу, праг се „може подударати и са мотивом сусрета, али његово суштинско испуњење је хронотоп кризе и животног преокрета”⁶³. Као хронотоп кризе, у филму *Људски глас*, тераса представља место ишчекивања, исто као и у филму *Жене на ивици нервног слома*⁶⁴, док са друге стране, тераса је место на коме се размишља о смрти. Као минијатурна литица, тераса је место могуће смрти. У оба поменута филма терасе су богате вегетацијом, представљају имитацију природе у малом. Као да у оба случаја ритуално понављају, за човека заувек изгубљени, простор еденског врта. У овом контексту, тераса употпуњује симболику куће као космоса. Нарушена хармонија понавља првобитно човеково изгнанство. Као медијални простор који дели природу од цивилизације, она је и место њиховог сусрета. Танатофилни порив да себи одузме живот скоком са терасе, Алмодоварова јунакиња одбацује цивилизацијским разлозима – такво самоубиство би било неуредно, препуно крви.

⁶⁰ Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, у: *О роману*, Београд, Нолит, 1989, стр. 229.

⁶¹ Исто, 234.

⁶² О простору прага као простору кризе видети: Душица Тодоровић, „Породични и друштвени сценарији у књижевности: Андрићев Зеко и модел Илијаде”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLV (2018), бр. 1 (2018), стр. 9–45.

⁶³ Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”. у: *О роману*, Београд, Нолит, 1989, стр. 378.

⁶⁴ Имајући у виду филмове *Жене на ивици нервног слома*, *Цвет моје тајне* и *Закон пожуде* (јунакиња филма *Људски глас* ће у једном тренутку свом љубавнику одговорити – То је закон пожуде.), намеће се закључак о Алмодоваровој аутореференцијалности, односно, према Јувану, о поступку интертекстуалног преноса простора. У сва три поменута филма јунаци се боре са напуштањем од стране емотивних партнера. Интертекстуални пренос простора се у овом случају остварује кроз алузију или цитат чиме интензивира јунакињину ситуацију смештајући је у опус Алмодоварових мелодрамских заплета који су *Људском гласу* претходили и/или га на неки начин садржали.

Насупрот тераси као хронотопу кризе, простор прага егзистира као место животног преокрета. Последња сцена јунакиње са псом на изласку из филмског студија, док у њега улази ватрогасна екипа, предочава искорак у простор света, успостављање новог микрокосмичког поретка: „Хајде! Добар дечко. Деш, желим да разговарам са тобом. Сада сам ја твој господар. У реду? И мораћеш да се навикнеш на ту идеју да ћемо га заједно оплаквати. Шта мислиш о томе? Јесмо ли се договорили?”⁶⁵ Двоструко прекорачивши медијалне просторе прага – најпре праг куће, а затим и праг филмског сета – Алмодоварова јунакиња улази у простор неограниченог, отвореног, туђег. Простор света који се у последњој сцени открива, оивичен је вратима филмског студија, што доприноси утиску о свету као о бескрајном простору непознатих могућности. Око камере задржано је на простору прелаза у коме видимо јунакињу с леђа, тачка гледишта од унутра ка споља предочава како „једна дводимензионална физичка површина производи тродимензионалност као властити садржај, и где један сићушни делић простора који заузима израз може изразити велико пространство...”⁶⁶. Уоквирени свет који се открива поседује карактеристике којих је јунакињин свет био лишен – дневну светлост, а самим тим и проток времена, стабло у даљини као одлику природе, звуке који упућују на присуство других људи. „Почетак путовања је излазак у свет, почетак који разбија сваку илузију да се може увек и за сва времена остати у затвореном митском простору куће која обезбеђује сигурност у односу на пут – комуникацију са спољним светом. Прекорачењем кућног прага који у митопоетском моделу визуелно и семантички конкретизује јасну границу између унутрашњег и спољашњег света, започиње и разбијање илузије да је постојећи свет затворен.”⁶⁷ Неизвесно и непознато у хронотопу сусрета са самим собом, искорак на улици одакле допиру звуци спољашњег света, у филмској нарацији представљено је сфумато техником у којој се губе обриси јунакиње и пса што, поред неименовања јунака, појачава утисак универзалности приче. Модел јунакињиног света се суштински мења – простор кризе се преобраћа у простор могућности, искорак у свет поседује ревитализујућу снагу метаморфозе која је раније наговештена јунакињиним речима: „У будућности ћу бити практична жена, за промену.”⁶⁷

Закључак

Заобилазећи логику свакодневног, филмски простор представља својеврсни регистар симболичког чија је сврха да проблематизује важна егзистенцијална питања. Простор у Алмодоваровом филму *Људски глас*

⁶⁵ Реплика из филма *Људски глас*.

⁶⁶ Умберто Еко, „Les sépharotes sous la pluie”, у: *О књижевности*, Београд, Вулкан, 2015, стр. 182.

⁶⁷ Реплика из филма *Људски глас*.

употпуњује све оно што људским гласом није до краја изречено. Баш као и код Коктоа, на предлошку чије једночинке је филм настао, наизглед банална радња – чекање, посредством аудитивног елемента – људског гласа, открива драматичну егзистенцијалну ситуацију. Глас, односно монолог, замењује читав позоришни оркестраријум, каква је, уосталом, и била Коктоова намера. Поштујући предлошак, Педро Алмодовар осавременује, али и допуњује *Људски глас* – насупрот оскудном декору који је био пишчев захтев, Алмодоваров мизансцен својом иконографијом употпуњује филмску нарацију. Особености поетичког израза Педра Алмодовара, поред богате колористике и мелодрамског заплета, препознају се и у културним кодовима – филмовима и књигама чијим је ауторима на овај начин одата почаст и на које се сам Алмодовар угледао или чија је остварења екранизовао, затим, модним часописима и козметичким или одевним предметима познатих дизајнера што употпуњује став Саше Маркуш о Алмодовару као једном од најартифицијелнијих режисера данашњице.

У *Људском гласу* простор је двоструко затворен – границама куће и филмског сета што, уз одсуство дневног светла, појачава утисак егзистенцијалне стешњености јунакиње. Као иницијални свемир, кућа која траговима интиме уприсутује одсутност бившег љубавника, преображава се у простор негације виталистичког принципа. Па отуда доживљај заустављеног времена и јунакињина мисао о смрти. Поремећена хармонија микрокосмоса кроз губитак контроле јунакињу води ка рубном простору – простору прага, а самим тим и простору света. Финална сцена филма предочава јунакињину метаморфозу смештајући је у хронотоп животног преокрета. Пред њом се отвара простор света као простор ревитализације и могућности за остваривање хронотопа сусрета јунакиње са самом собом. Двоструко прекорачивши границе затвореног, Алмодоварова јунакиња поништава себе пређашњу, из пасивне позиције чекања прелази у активну позицију делања.

И у овом остварењу Алмодовар остаје веран свом поступку одложеног хепиенда. Наиме, типичног срећног краја нема, он је ван простора филмске нарације. Јунакиња је окончала једну тескобну животну ситуацију и у финалној сцени остаје на егзистенцијалној прекретници која треба да јој понуди или омогући поступке који би водили до њеног срећног завршетка.

ЛИТЕРАТУРА

Извори

Алмодовар, Педро, филм *Људски глас* (*La voz humana / The human voice*), El Deseo, 2020.

Kokto, Žan, *Toma varalica / Ljudski glas*, prevela Dragica Petrović-Cekić, Beograd, Kultura, 1962.

Примарна литература

Јосимовић, Радослав, *Поетика Жана Коктоа*. Београд, Слово љубве, 1973,

Markuš, Saša, *Poetika Pedra Almodovara*, Београд, Stubovi kulture, 1998.

Секундарна литература

Aristotel, *O pesničkom umeću*, preveo Miloš N. Đurić, Београд, Dereta, 2002,

Bahтин, Mihail, „Oblici vremena i hronotopa u romanu”, u: *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Београд, Nolit, 1989, str. 193–388,

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevela sa francuskog Frida Filipović, Београд, Gradac, 2005,

Dragović, Nono, *Poetika filmske režije, kinestetička teorija filma*, Pančevo, Mali Nemo, 2006

Еко, Umberto, „Les sémaphores sous la pluie”, u: *O književnosti*, Београд, Vulkan, 2015, str. 177–199,

Juvan, Marko, „Prostori teksta, prostori konteksta”, u: *Nauka o književnosti i rekonstrukciji*, Београд, Službeni glasnik, 2011, str. 240–266,

Каминс, Ендру Т, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новакоски, Београд, Народна књига-Алфа, 2004.

Лазаревић, Слободан, „Кућа, пут, видокруг”, u: *Преиначење митског обрасца, стваралачко присуство мита у савременој српској литератури и уметности*, Рача, Центар за митолошке студије Србије, 2001, стр. 173–180,

Lotman, Juri, *Semiotika filma*, Београд, Institut za film, 1976,

Meletinski, E. M., *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Београд, Nolit, 1983.

Тодоровић, Душица, „Нови Београд као лотмановски модел ексцентричног града (примери филмске нарације)”, u: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIV, бр. 1 (2017), стр. 65–102.

Тодоровић, Душица, „Породични и друштвени сценарији у књижевности: Андрићев Зеко и модел Илијаде”, u: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLV (2018), бр. 1 (2018), стр. 9–45.

Chevalier, J, Gheerbrant, A, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, preveli Ana Buljan i dr, 2. prošireno izdanje, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Наџион, Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad, Svetovi, 1996.

Интернет извори

„Almodovarov trg u srcu La Mancha” (<http://arhitekton.net/almodovarov-trg-u-srcu-la-mancha/>, приступљено: 08.01.2022)

Dančić, Dragana, „Almodovarov *Ljudski glas* ili ko ume i 30 minuta mu je dovoljno” (<https://lookerweekly.com/najavljujem0/almodovarov-ljudski-glas-ili-ko-ume-i-30-minuta-mu-je-dovoljno/>, приступљено: 05.01.2022)

Јовандић, Матија, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан” (<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022)

„Pedro Almodovar: Žene treba posmatrati i slušati”, priredila Snežana Crkvenjaš, u: *Gracija*, 40/2014 (<https://gracija.me/pedro-almodovar-zene-treba-posmatrati-i-slusati/>, приступљено: 05.01.2022)

Cvetanović, Jovan, „Живели бисмо у новом филму Педра Алмодовара” (<https://buro247.rs/kultura/film-i-tv/iveli-bismo-u-novom-filmu-pedra-almodovara-ljudski-glas.html#>, приступљено: 05.01.2022.)

Danica M. Savić

SPACE OF INTIMACY AND SPACE OF THE WORLD IN THE SHORT FILM *THE HUMAN VOICE* BY PEDRO ALMODOVAR (Summary)

This paper deals with the short film *The Human Voice* (*La voz humana*, 2020) by Pedro Almodovar which is based on the one-act play with the same name by Jean Cocteau (*La Voix humaine*, 1930). The comparison with the theatric template contributes to the identification of the elements of Pedro Almodovar’s creative process which are recognized in the decoration, coloristics and choice of the actress. The universality of the presented action contributes to *The Human Voice* achieving the maximum of expressiveness with a minimum of means of expression. Space and time, as primary characteristics of the world are observed through the prism of Lotman’s film semiotics. In the film, as a form of art, there is a great tendency to present reality, a space with anthropophilic value, that is, a space as an intellectual and emotional construct whose expression presents important existential questions. Bypassing the logic of the everyday, film space represents a kind of register of the symbolic whose purpose is to problematize important existential issues. The space in Almodovar’s film *The Human Voice* completes everything that has not been fully uttered by the human voice. Just as with Cocteau, the seemingly banal action – waiting, through the auditory element – the human voice, reveals a dramatic existential situation.

The semantics of the film space – house, terrace, doorstep – as well as the items filling it, fulfill the movie narration through their iconography.

Keywords: poetics of Pedro Almodovar, film *The Human Voice*, Cocto’s one-act play *The Human Voice*, semiotics of film, space of intimacy, space of the world.

Примљено 23. фебруара 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.

ИСПРАВКА

У претходном броју *Филолошког прегледа* (XLIX/2022, бр. 1, стр. 187–193) приказ под насловом: *Ranko Bugarski, Saga o ћирилици: ogledi o jeziku i nacionalizmu*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2021, 267 str. потписан је ненамерном омашком именом само једног аутора – Гордане Лалић-Крстин. У потпису треба да стоје имена аутора овим редоследом: **Вера Васић, Гордана Лалић-Крстин**.

Извињавамо се ауторима и читаоцима.

Уредништво

Christopher Kleinhenz, Davide Puccini (Direttori),
Letteratura cavalleresca italiana, Pisa – Roma,
 Fabrizio Serra Editore, I (2019), pp. 166.

In Italia, una tradizione classica ben radicata, non ha consentito di sviluppare una qualche forma di epica nazionale, ma non ha potuto impedire il diffondersi delle imprese degli eroi dei cicli bretone e carolingio, come degli “eroi e anti-eroi di altri filoni letterari in cui il cavaliere e la cavalleria stessa diventano oggetti o di elogio e rispetto o di beffe e ridicolo” (p. 9 n. n.). Infatti, essi ebbero ampia risonanza presso di noi creando, almeno intorno agli eroi più famosi, una popolarità che il tempo non ha potuto scalfire. E se l’“opra dei pupi” e i carretti siciliani attestano che forse non è ancora morta del tutto, non è superfluo riconoscere che i cantari cavallereschi sarebbero rimasti relegati nella letteratura popolare anonima se non avessero stimolato la sensibilità di un Pulci o di un Boiardo, in attesa della grande poesia epica ariostesca. Ebbene, a questo filone letterario è riservata una rivista che, in forma cartacea e a cadenza annuale, ha visto la luce nel 2019, la “Letteratura cavalleresca italiana”. Essa nasce sotto la direzione di Christopher Kleinhenz e Davide Puccini e con un Comitato scientifico internazionale, per rispondere appunto, come si legge nella breve *Introduzione* (p. 9 n. n.) “al desiderio di stabilire uno spazio culturale e accademico in cui sia possibile dedicarsi all’esame dello specifico argomento letterario, tanto in poesia quanto in prosa, indicato dal titolo della rivista” (*ib.*) e nel contempo offrire ad essi l’opportunità di “pubblicare i frutti delle loro ricerche e anche di commentare i contributi dei colleghi” (*ib.*). Questi i *Saggi*: N. Morato, *Bellona furens. Immagine e tempo nelle scene di battaglia tra medioevo ed età moderna*, pp. 13–28; Fr. Strologo, *I monaci, i giganti e il demonio: ancora sulla questione dei rapporti fra l’Orlando e il Morgante*, pp. 29–57; D. Puccini, *Consuntivo su berzo*, pp. 59–65; Ch. S. Ross, *The Topicality of Febosilla’s fier baiser in Boiardo’s Orlando Innamorato*, pp. 67–83; J. E. Everson, *Storia antica, storia contemporanea, storie inventate/e: il Mambriano e la crisi degli anni ’90*, pp. 85–104; R. Rinaldi, *Parlare o tacere? Una sequenza giudiziaria in Teofilo Folengo*, pp. 105–118; J. A. Cavallo, *Staging the Liberata’s Female Protagonists in an Apenninic Folk Tradition: Clorinda, Erminia, and Armida in the Tuscan-Emilian Epic Maggio*, pp. 119–135; P. Guaragnella, *L’ ‘alto’ e il ‘basso’. Per una rassegna delle descrizioni e perifrasi temporali nella Secchia Rapita*, pp. 137–151. E le *Recensioni*: *Li*

fatti de' Romani. Edizione critica dei manoscritti Hamilton 67 e Riccardiano 2418, a cura di D. P. Bénétiau (P. Siano), pp. 155–158; F. Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: da Trissino a Tasso* (L. Zipoli), pp. 159–160. *Indice dei nomi*, pp. 161–166.

Renato Gendre

КА НОВОЈ ПАРАДИГМИ УНИВЕРЗУМА
ИНФОРМАЦИЈА

Драгана Д. Јовановић. *Универзум информација:
Библиотека у свету савремених медија*. – Нови Сад:
Библиотека Матице српске, 2019. – 270 стр.

Доминација интернета и интернет технологија, чини се да је довела до преумеравања начина дигиталне дистрибуције информација. Ова размена информација почела је да се врши превасходно користећи инфраструктуру глобалне мреже, па је, самим тим, условила и смер развоја савремених библиотека. Као последица оваквих тенденција, јавила се потреба за померањем традиционалног поимања библиотеке, која се, у свом развоју и еволуцији, одређивала као својеврсни ентитет-посредник између књиге и читатељке/читаоца и услужног центра за штампане публикације различитих профила, према улози проактивног опскрбљивача мрежних услуга за дигиталне информационе ресурсе наше насушне. Управо књига *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија* ауторке др Драгане Д. Јовановић, која је предмет овог приказа, покушава да премости овај јаз у недостатку литературе које обрађује ову транзицију, истовремено пружајући допринос бољем и темељнијем сагледавању статуса библиотеке у савременом контексту и, наравно, временски посматрано, у данашњем тренутку, и то у односу на нове медије. Ова студија тежи да разоткрије какву улогу нови медији имају, и какав утицај остварују у домену функционисања, али и пословања библиотеке, уз жељу да се осветле начини како савремена библиотека, пресвучена у ново технолошко рухо, утиче на начин сопственог представљања у јавности, али и како новонастала библиотека остварује различите видове комуникације на свим релевантним нивоима, пре свега на релацијама корисника библиотека и библиотечких услуга. У том смислу, није зачуђујуће што нам студија др Драгане Д. Јовановић сигнализира да постоји извесна могућност заузимања, свакако, нових и разноликих позиција, али и ставова према креирању савремених организационих, пословних и комуникационих парадигми у XXI веку у домену библиотечког универзума информација под утицајем нових информационо-комуникационих технологија.

Књига *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија* помаже да се осветле оне референтне тачке које нам служе да сагледамо разноврсне начине на који медији, посебно савремени медији из домена информационо-комуникационих технологија, доприносе бољем и ефикаснијем промовисању библиотека, у циљу повећања видљивости библиотека и оснаживања и учвршћивања улоге библиотека у савременом информационо-оријентисаном друштву, не пренебрегавајући медиолошке аспекте, којима ауторка студије подробно анализира функционисање саме библиотеке као својевсног медија, и потенцијалне аспекте одабира конкретних начина којима се медији унутар библиотеке користе у унапређењу библиотечког пословања и организацији рада.

Када је у питању теоријски модел, поред еклектичких модела и компаративних метода, слободно можемо рећи да је ауторка увела једну новину, коју бисмо, условно речено, назвали контрастивно библиотекарство. Наиме, др Драгана Д.

Јовановић спроводи потпуно јединствене начине тестирања и упоређивања два система, француског и српског, који превазилазе уобичајене компарације, иако је доминантан компаративни метод, који доследно и успешно спроводи и примењује у свим сегментима студије. Но, погледајмо најпре формалне одлике ове студије.

Уводна реч (стр. 11–13) долази из пера Жељка Вучковића. Студија *Универзум информација* обухвата следеће делове: 1. Увод (стр. 15–23), 2. Библиотека у свету савремених информација (стр. 25–114), 3. Савремени медији у пракси: Библиотеке у Француској и Србији (стр. 115–209), 4. Однос према савременим медијима: Ставови библиотекара у Француској и Србији (стр. 211–228), 5. Прилог изградњи комуникационог модела у библиотечко-информационој делатности Србије (стр. 229–240) и 6. Закључак (стр. 241–249). Резимеи (стр. 251–256) се налазе после свих тематских блокова, а посебно користан и практичан додатак представља брижљиво и темељно састављен Именски регистар (стр. 257–260). Одељак Литература и извори (стр. 261–270) обухвата чак сто четрдесет и четири библиографске јединице преваходно најновијег датума, што сведочи о завидној информисаности ауторке студије у погледу ове специфичне и надасве захтевне теме.

Предмет истраживања студије др Драгана Д. Јовановић односи се на изучавање међуодноса библиотека и савремених медија, пре свега интернета, као и на употребу тих истих медија у процесу унапређења преваходно библиотечко-информационе делатности. Да под савременим медијима ауторка подразумева примарно медије који функционишу посредством интернета, нарочито вебa 2.0., налазимо већ у уводном делу студије, у коме ауторка ставља под своју истраживачку лупу управо значај стварања услова за нови начин приступања информацијама за нове модалитете учења, комуникације и пословања, али наглашава и релевантност еволуције комуникационих образаца, за које констатује: „Комуникациони обрасци су еволуирали, и данас се у највећој мери заснивају на проактивном ставу, као и на принципима интерактивности, партиципативности, непосредности, неформалности, што су одлике концепта [...] веб 2.0.” [курзив ауторке Д. Д. Ј.] (стр. 15).

Ако приметимо тенденције да савремени медији имају пертинентну улогу у склопу менаџерских задатака у библиотеци, као и да овако устројени савремени медији побољшавају организовање унутрашње комуникације у вертикалном смислу, по хијерархијским нивоима, као и у хоризонталној равни, међу запосленима, онда нам се чине потпуно умесним питања која ауторка поставља у уводном делу студије, а која гласе: „Која је улога модерних медија у библиотечко-информационој делатности? Како библиотекар виде утицај савремених медија у својој професији? Да ли се нови медији у довољној мери, и на прави начин користе за унапређење библиотекарства? Које су могућности за њихову бољу, свеобухватнију и сврсисходнију примену у овој области? Да ли су могућности које пружају модерни медији као нови начин комуникације адекватно искористићени у сврху повећавања видљивости библиотеке и јачања њене позиције у друштву?” (стр. 15–16). Ово су само нека од бројних питања које је др Драгана Д. Јовановић поставила и успела да пружи један целовит, заокружен, кохерентно изложен и аргументима поткрепљен одговор у својој студији.

На почетку тематског блока „Библиотека у свету савремених комуникација” ауторка истиче извесне аспекте библиотека као цивилизацијских обележја, с једне

стране, док, с друге стране, указује на значај и улогу библиотека у демократским уређењима. Указујући на „тектонске промене које захватају читав свет преобликујући индустријско друштво у постиндустријско [...]” и истичући да ове промене „[...] нису ефекат само једне нове технологије, него сливања и мултиплицирања више различитих технологија које се међусобно прожимају [...]” (стр. 28), ауторка посебно анализира и објашњава нову морфологију информатичког друштва, које је преваходно утемељено на знању, информацијама и учењу. Овако устројена спрега успоставља нове парадигме за претежно све компоненте које је сачињавају, а из целокупног овог механизма, свакако, нису изузете библиотеке. Штавише, ауторка примећује да ова спрега представља заправо нужност, нарочито ако библиотеке теже да опстану у новом свету умрежене интелигенције под доминацијом интернета и комуникационих технологија.

У тематском блоку „Концепти електронске, дигиталне и хибридне библиотеке” (стр. 32–38), ауторка уочава проблем усвајања нових парадигми у домену претраге и откривања информација, истичући нарочито и релевантне аспекте усвајања и дељења информација, што, према њеним речима, „[...] повлачи за собом питање сврсисходности досадашње структуре организовања и приступања информацијама” (стр. 32). Приближавајући нам фино ткање своје рафиниране анализе средстава медијације др Драгана Д. Јовановић тумачи и приближава нам својеврсни универзум у експанзији, који представља конкуренцију библиотекама и прети да угрози класичне библиотеке. Ауторка констатује да „[...] библиотека више нема монопол над чувањем и преношењем информација који је вековима био неспоран” (стр. 32), али ипак нуди једно компромисно решење кроз преусмеравање оваквих по библиотеку наизглед негативних тенденција на оптимистички оријентисане правце у којима описане параметре можемо „[...] посматрати као неку врсту еволутивног испита, примењујући законе опстанка, природне селекције, прилагођавања [...]” (стр. 33).

На почетку тематског блока „Библиотека или медијатека?” (стр. 38–45) ауторка указује на лингвистички занимљив податак, односно, генезу лексичке јединице *медијатека* (фр. *médiathèque*). Историјски посматрано, у библиотекама су се прикупљале и чувале књиге један дуги низ векова, на шта упућује и сâм њихов назив, али ауторка додаје да се „с појавом нових медија – аудио и видео касета, а затим и CD-а, DVD-а и интернета, у Француској [...] појавио појам *медијатека*” [курзив ауторке Д. Д. Ј.] (стр. 38). Следствено томе, ауторка нам предочава да је управо појава лексичке јединице *médiathèque* и њено стављање у оптицај заправо био терминолошки начин да се укаже на то да се „[...] у библиотекама појављују нови носачи информација, нови медији (или медијуми); овај назив заправо представља одраз жеље да се нагласи *савременост* библиотека” [курзив ауторке Д. Д. Ј.] (стр. 38).

Ауторка се бави положајем библиотеке и библиотекара у Француској (стр. 120–125), као и специфичним облицима комуникације на примеру Националне библиотеке Француске (фр. *Bibliothèque nationale de France*) у тематском блоку „Комуникација савременим медијима у Националној библиотеци Француске” (стр. 126–131), који обухвата следеће пододељке: „Веб-страница Националне библиотеке Француске” (стр. 131–133), „Национална библиотека Француске на Фејсбуку” (стр. 134–139), „Национална библиотека Француске на Твитеру” (стр. 139–142). Посебно занимљива су следећа два пододељка, који заокружују једну смисаону и логичну

целину овог дела тематског блока: „Синдбад” (стр. 142) и „Дигитална библиотека *Галика* и савремени комуникациони медији” (стр. 143–156).

Вреди истаћи да нас ауторка на оригиналан начин упознаје са метафорички обојеним нијансама савременог француског језика, нарочито када објашњава значајки одабрану алузију на библиотекара као морепловца у термину *Синдбад*, што у савременом француском језику заправо представља акроним SINDBAD, тј. *Service d'Information Des Bibliothécaires A Distance* (преводни еквивалент који нам ауторка обезбеђује гласи: *Библиотечки сервис за информисање на даљину*). Ауторка нам представља и *Галику* (фр. *Gallica*), дигиталну библиотеку Националне библиотеке Француске, коју приказује из више углова као дигиталну платформу која омогућава приступ дигиталним документима путем интернет мреже.

Своју истраживачку пажњу ауторка поклања веома битном међуодносу библиотека и савремених медија у тематском блоку „Париске јавне библиотеке и савремени медији”, истакавши партиципативне и проактивне приступе библиотечким задацима, након што је емпиријски испитала дигиталне колекције, могућности и перформансе иновативних технологија. Такође, она подробно описује медијатеку „Канопе ла фонтен” коју нам сликовито дочарава кроз „топли део” и „хладни део”. Наиме, топли део медијатеке је „[...] намењен размени мишљења и знања, дебатама и интерактивној комуникацији [...]”, док хладни део „[...] представља традиционално виђену библиотеку, чија је сврха стицање знања у тишини, без сувишног присуства других” (стр. 172). Потом следи концизан информативни опис јавне париске позајмне библиотеке „Франсоаз Саган”. Сматрамо нарочито похвалним да је ауторка студије испратила пажљиво планирану кампању библиотеке, која је претходила њеном отварању у мају 2015. године.

У поглављу „Однос према савременим медијима: Ставови библиотекара у Француској и Србији” (стр. 211–228), ауторка износи резултате опсежног истраживања ставова у домену утицаја савремених медија на библиотечко-информациону делатност. Конкретно, апарат испитивања који је користила за анкетање испитаника и испитивање ставова био је упитник. Посебно драгоцен додаток упитнику била је прецизно и пажљиво профилисана анкета, која је обухватила популацију запослених у националним, универзитетским и јавним библиотекама у Француској и Србији. Добијене резултате ауторка је анализирао превасходно компаративном методом. Овај део књиге садржи мноштво графикона, који илуструју битне статистичке податке и пружају визуелни приказ статистичких компарација, пружајући једну изузетну емпиријску арому овом импозантном, свеобухватном и амбициозном истраживању др Драгане Д. Јовановић. Анкете су статистички професионално одрађене, а резултати темељно анализирани, што чини студију беспрекорном у дескриптивно-статистичком смислу.

Пишући импозантну интердисциплинарно оријентисану и хвале вредну студију, *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија*, др Драгана Д. Јовановић морала је да разрешава бројне термилошке и транслатолошке изазове који су се нашли на њеном истраживачком путу. Ауторка је изналажењем адекватних преводних еквивалената доказала да се изазови такозване беспреводне лексике итекако могу превазићи уз мало креативног труда, али и користећи ерудицију какву ауторка поседује. Према нашем најбољем сазнању, ауторка прва код

нас пласира семантичку јединицу *лајбраритинг* (стр. 80), која означава друштвену интернет-апликацију за каталогизацију, дељење и чување књижних каталога и различитих метаподатака, коју користе аутори, појединци, књижаре и издавачи. Такође, успешно преводи, и по први пут уводи у српски језик, неологизам *Буктјуб* (стр. 82), као и семантичку јединицу *Bibliobsession*, коју је превела као *библиопсекусија* (стр. 168). Похвално је што ауторка оправдава умерену употребу англицизама, илуструјући ово конкретним примером из корпуса англицизмом *хард диск*, који је, по њој, прихватљивији од лексичке јединице *тврда плоча*. Ауторка сагледава све новонастале термине веома пажљиво, испољавајући импозантно познавање савременог француског, савременог енглеског и савременог српског језика, што је нужан предуслов за овако свеобухватно и успешно изведено компаративно емпиријско истраживање.

Да сумирамо свој непретенциозни приказ. Овај баланс и конзистентност успешног фузионисања широке теоријске перспективе и избора и начина третирања феномена, који се налазе под истраживачком лупом др Драгане Д. Јовановић, подржавају и потврђују теоријску и методолошку кохерентност студије *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија*, што резултира закључцима који су беспрекорно изведени. Циљеви истраживања студије изнети су јасно и прецизно, и како напредујемо у читању текста студије, са лакоћом можемо да пратимо експликације и елаборације проглашених циљева ауторке.

Ова интердисциплинарна студија прави пресек више различитих домена у једној тачки, односно, представља сусрет библиотекарства и информатике са лингвистичким областима, али и различитим аспектима естетике и комунологије. Слободно се може рећи, без икаквог претеривања, да је ауторка повезала и практичне примене разноврсних области рачунарске технике и информатике, пошто се претходно добро и темељно информисала о најактуелнијим темама из домена теорије информација, интернета и комуникационих технологија, што видимо у тематским блоковима: „Интернет и веб 2.0” (стр. 45–51), „Концепт 2.0 као темељ нових медија” (стр. 62–84) и „Библиотека 2.0” (стр. 84–92).

Несумњиве врлине писања др Драгане Д. Јовановић јесу јасност, доследност и систематичност у излагању поткрепљеном бројним табелама и графиконима, као и ауторкина способност компаративног уочавања и њено постављање предмета проучавања у ширу перспективу савремених збивања у домену библиотекарства и информатике, али и у домену употребе информационо-комуникационе технологије у овом сегменту људског знања. Изузетна вредност ове књиге огледа се у уверљивости ауторкине интерпретације резултата емпиријског истраживања, као и у брижљиво изведеној статистичкој компаративној анализи два модела – француског и српског. Сврхисходност ове импозантне и исцрпне студије налази оправдање у чињеници да оваква или слична студија до сада није постојала, ни код нас, а ни у региону, па ће тако бити попуњена празнина у овом домену библиотекарства и информатике. Књига *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија* др Драгане Д. Јовановић требало би да се нађе као неопходна литература у библиотеци свих стручњака заинтересованих за овај аспект библиотекарства, али и лингвиста и филолога који се баве терминолошким изазовима у оквиру терминолингвистике, стандардизације термина, лексичке неологије, социolingвистике, и који се у истраживачким напорима често налазе на месту пресека како интердисциплинарног

тако и интрадисциплинарног поимања бројних изазова. Управо ће студија *Универзум информација: Библиотека у свету савремених медија* помоћи да у будућим, слично профилисаним истраживањима, сигурним кораком и добро одабраном путањом започнемо ово путовање у фина ткања универзума информација.

Милош Д. Бурић

ИВО ТАРТАЉА (1930–2020)

Трећег новембра 2020. године, у својој деведесет првој, напустио нас је професор Иво Тартаља, последњи међу доајенима који су, године 1955, предвођени Војиславом Ђурићем, обновили Катедру за општу књижевност и теорију књижевности, тада још под окриљем Филозофског факултета београдског универзитета. Следеће четири деценије, дакле читав свој радни век, професор Тартаља остао је веран својој Катедри, а од 1960. године и осамостаљеном Филолошком факултету. Предавао је теорију књижевности, а како је по основној академској вокацији био филозоф, у свом стваралачком раду углавном се и кретао у интердисциплинарним просторима – између естетике и теорије књижевности, између теорије и историје, између светске и српске књижевности.

Овакву путању трасирао је већ својом докторском дисертацијом *Почеци историје опште књижевности код Срба*, одбрањеном 1961, а објављеном у посебном издању САНУ три године касније. Ова невелика књига, са наизглед неатрактивном темом, испоставила се, међутим, као непролазан научни допринос и незаобилазно сведочанство о утемељењу једне научне дисциплине и њеног институционалног проучавања код нас. Обавивши опсежно истраживање, Иво Тартаља је сачинио прецизан и занимљив наратив у којем је издвојио најбитније моменте рађања и првих корака српске компаратистике – од пионирских књижевноисторијских прегледа Божицара Петрановића (1834, 1858) и првог предавања из „присподобљене“, односно упоредне књижевности које је на београдском Лицеју фебруара 1852. године одржао Матија Бан, преко наставе Алексе Вукомановића, Ђуре Даничића и Јована Бошковића, до постављења Светомира Николајевића и званичног оснивања Катедре опште историје литературе на Великој школи 1873. године. Поред обиља чињеничне грађе коју је у својој дисертацији представио, због чега она остаје његово најцитираније дело, Тартаља је показао нарочит дар за осветљавање контекста, као и за портретисање својих и наших претходника, што је његовом штиву давало извесну литерарну ноту.

Својим дебитантским делом аутор нас је, као неки археолог знања, вратио нашим коренима, а путем историје своје дисциплине и њеног проучавања у нашој средини наставио је и у својој другој књизи *Ђуре Даничића лекције из естетике* (1968). А онда се, достигавши пуну стваралачку зрелост, окренуо савременој српској књижевности и њеном овенчаном корифеју Иви Андрићу. Филозофски образован теоретичар и историчар

књижевности увек је у први план истицао свој естетичарски интерес, па је и Андрићу приступио из специфичног, естетичко-теоријског угла, а та двојакост истакнута је већ у наслову и поднаслову његове најзапаженије, по многим и најбоље, књиге *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике* (1979). Именујући свој методолошки приступ књижевном естетиком, Тартаља је у овој студији трагао са суштином Андрићевог стваралачког поступка, комбинујући метод педантног књижевног историчара који прекопава архиве и упоређује варијанте рукописа са методом теоретичара коме професорска ерудиција омогућава суверено кретање кроз историју књижевноестетичких идеја, од најстаријих времена до живе актуелности. Када, на пример, пише о естетици поистовeћивања, он захвата временски распон од Аристотела, преко индијског естетичара Абхинавагупте из X века, до свог савременика Жоржа Пулеа. Као кључна реч Тартаљине интерпретације Андрића у завршници ове студије указује се појам дочаравања, за који тврди да „означава различите видове уметничког делања потпуније и тачније но што су у стању да их обухвате појмови подражавања, изражавања или, пак, грађење новог света”. Та реч се појавила у Андрићевој преписци са једном заинтересованом читаоцем његових романа, да би је пажљиви критичар пронашао у ранијим пишчевим списима о сликарству и музици. Употребљивост ове не тако старе изведенице Тартаља је видео у њеној поливалентности: „За разлику од термина као што су *одражавања, измишљања, изражавања* и слични, којима се покушава одредити искључиво природа уметничког чина, реч *дочаравања* означава и чин и учинак, поред ствараоца уметничког дела обухвата одашиљање тога дела и његов пријем.” Због тога ју је сматрао драгоценом и за теорију рецепције, тада такође актуелну.

Приповедачева естетика дочекана је са похвалама и данас се сматра једном од најбољих монографија о Андрићу написаним код нас. Тартаљино интересовање за дело нашег нобеловца тиме, међутим, није било исцрпљено, па је 1991. године објавио *Пут поред знакова*, студију која у извесном смислу представља наставак претходне, а у којој се акценат ставља на настанак главних Андрићевих романа, односно на креативни процес у којем од књижевне грађе настаје уметничко дело. У међувремену је, ипак, задовољио и једно друго интересовање, дискретно наговештено тиме што је у *Приповедачевој естетици* међу оне који се баве дочаравањем, поред уметника, сврстао и визионаре свих врста: пророке, револуционаре, утописте и антиутописте. Последње две категорије коинцидирају са предметом књиге *Београд XXI века – из старих утопија и антиутопија* (1989), па је основано претпоставити да је грађу за њу почео да сакупља још док је писао своју прву студију о Андрићу. Њен претежни део посвећен је расправи око ауторства анонимног списка „Београд после 200 година” (1871), односно о „неишчитаном писцу” Ђорђу НАТОШЕВИЋУ као могућем аутору, да би у завршном делу, поред тог

списа, били приложени и футуристички текстови Милана Јовановића Морског, Светолика Ранковића и Стојана Новаковића, о којима је претходно било речи. Из перспективе треће декаде XXI века занимљиво је како су аутори из друге половине XIX столећа замишљали будућност коју смо ми већ проживели или је непосредно пред нама, а нарочито како је на њихове визије гледано крајем XX века, у тренутку који је непосредно претходио великој технолошкој и информатичкој револуцији.

Између научних и наставничких послова, Иво Тартаља је приредио *Студије и критике* Љубомира Недића, три књиге сабраних дела Богдана Поповића и књигу Војина Ракића *Богдан Поповић: из разговора и сећања давних* (2004). Уз то је једно време био секретар Одбора за критичка издања САНУ (1972–1975), члан уредништва библиотеке „Књижевна мисао” Српске књижевне задруге, као и едиције „Српска књижевна критика” Института за књижевност, међу чијим оснивачима се такође налазио. Осим на матичном факултету, предавао је на постдипломским студијама у Новом Саду и Приштини, а као предавач помогао је факултетима у Нишу и Крагујевцу да стану на сопствене ноге. Пензионисан је 1. октобра 1995, у тренутку када је несумњиво могао још много да пружи студентима основних и постдипломских студија, али када закон није предвиђао могућност продужења радног односа ни за један дан.

Разуме се да марљиви интелектуалац попут Иве Тартаље није због тога остао да седи скрштених руку, него је, осим обрађивања свог врта, тачније винограда, прионуо да заврши започете и започне нове послове. Тако је, још 1998, синтетизовао своја вишедеценијска искуства предавача теорије књижевности у приручнику са тим насловом, непретенциозно га наменивши ученицима средњих школа, а вероватно и не очекујући да он постане његово најпопуларније дело, штампано у шест издања. Затим су, у размацима од по неколико година, уследиле још две књиге: *До праестетике* (2007) и *Песма о песми* (2013). У првој су рекапитулиране неке од ауторових дугогодишњих естетичарских или књижевнотеоријских преокупација, а у потоњој је, на трагу Војислава Ђурића, сабран низ огледа о ауторефлексивности или металитерарности књижевних дела разних епоха, жанрова и поднебља. Отуда поднаслов *Широм књижевности* верно одражава садржај једне лепо и занимљиво написане књиге за коју је аутор добио награду „Ђорђе Јовановић”, најпрестижнију у области есејистике. Наредне, 2015. године постао је лауреат тријеналног признања Матице српске за животно дело које носи име Младена Лесковца. Није без извесне симболике то што је признање које носи име једног од најособенијих историчара српске књижевности у 20. веку дошло у руке естетичару и теоретичару књижевности који је највише домете постигао на пољу историје књижевности, за које се награда и додељује, односно компаратисти који је најбоље тумачио српске писце, а као предавач највише задужио студенте српске књижевности.

Са професором Тартаљом, чији сам и сâм најпре био студент, поделио сам, као колега на послу, тек једну школску годину, 1994/1995. У првој сам ја био запослен, у другој је он био пензионисан. Но, било је то годину дана интензивне сарадње, посебно на дугим усменим испитима из теорије књижевности којима су претходила читања бројних писмених радова. Као потпуни почетник у настави, био сам импресиониран тиме са колико енергије, стрпљења, савесности и сталожености је професор у последњој години своје педагошке активности обављао заморни и неинспиративни испитивачки посао. Ипак, ако треба да издвојим особину по којој ћу га највише памтити, онда је то неупоредива скромност. И пре него што сам га изблиза упознао чуо сам анегдоту о томе како је својевремено оклевао да прихвати позив академика Ђурића да се придружи тиму који је оживљавао компаратистичке студије јер је међу колегама на филозофији постојао један кога је сматрао бољим и заслужнијим од себе. Тиме је, као што је познато, отворио врата обновљене катедре Николи Милошевићу, који ће постати њен најславнији наставник. Оно о чему могу да посведочим из прве руке јесте непопустљивост са којом је иначе благи и тихи професор Тартаља одбијао било какве опроштајне почести поводом одласка и пензију. А оно што сам сазнао тек припремајући се за његову комеморацију јесте то да је овај рођени Београђанин са презименом италијанског призвука изданак старе сплитске породице Срба католика чији је родоначелник био извесни Андрија Михације, забележен као судија у једном документу из 1239; да је изворно породично презиме било Јаковлић, први пут записано 1434, а да се надимак Тарталић, који ће потом постати и презиме, јавља већ три године после тога, те да је млетачки дужд, године 1444, породици доделио титулу *Conte Veneto*. Преци нашег професора Иве били су, дакле, грофови, још од времена које је претходило рођењу Леонарда и паду Цариграда. И како онда да он не буде скроман? *Noblesse oblige*.

Јован Попов

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = *Revue de philologie* : часопис за страну филологију / главни и одговорни уредник = *rédacteur en chef Jelena Novaković*. – Год. 1, број 1 (1963) – књ. 23, бр. 1/4 (1985) ; год. 24, бр. 1/2 (1997)– . – Београд (Студентски трг 3) : Филолошки факултет, 1963–1985; 1997– (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Доступно и на:

<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>. – Полугодишње. – Часопис има паралелну насловну страну на француском језику. Објављује чланке страних аутора у оригиналу (на немачком, француском и енглеском језику)

ISSN 0015–1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991