

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

ЈЕВРЕЈИ

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)
Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/2

ЈЕВРЕЈИ

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.



САДРЖАЈ

1

Часлав В. НИКОЛИЋ

БАРКА И АУТОПОЕТИКА: СИМБОЛИЧКЕ ФОРМЕ
ВОДЕ, ПЛОВИЛА И ПУТОВАЊА У СТАРОМ ЗАВЕТУ И У
РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 9

Никола З. ПЕУЛИЋ

ТРАНСФОРМАЦИЈА БЕСТИЈАРИЈУМСКОГ КОМПЛЕКСА
СТАРОЗАВЕТНЕ КЊИГЕ ПРОРОКА ЈОНЕ У РОМАНУ
О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 29

Ђорђе Р. РАДОВАНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСТВО КАО „ЧЕТВРТИ СВЕТ” АНДРИЋЕВЕ ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ / 39

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

ПЛАЋАЊЕ КРИВИЦЕ (ПЕТ ЈЕВРЕЈСКИХ ЛИКОВА
У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА) / 57

Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ

ПРОЦЕСУАЛНА ДУХОВНОСТ ЈЕВРЕЈСКЕ ТЕМЕ
У АНДРИЋЕВОЈ ПОЕТИЦИ (ИСТИНЕ) КАО ВИД
ОНТОЛОГИЗАЦИЈЕ ХРОНОТОПА ГРАДА / 67

Марија М. ШЉУКИЋ

ПОЈЕДИНАЧНО И КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ КАО ПОЕТИЧКА
КОНСТАНТА У ЈЕВРЕЈСКИМ ПРИЧАМА ИВЕ АНДРИЋА / 81

2

Анка Ж. СИМИЋ

ПСАЛМИ У СТАРОМ ЗАВЕТУ И СРЕДЊОВЕКОВНОЈ
АПОКРИФНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 91

Николина П. ТУТУШ

СЛИКА РАЈА У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ЦРКВЕНОЈ ПОЕЗИЈИ / 101

Предраг З. ПЕТРОВИЋ

БОГОДЕЈСТВЕНА СВЕДОЧАНСТВА БИБЛИЈСКИХ ИДЕОГРАМА / 117

Ђорђе М. ЂУРЂЕВИЋ

ПРЕЖИЦИ МАТРИЈАРХАТА У МАРИОЛОГИЈИ ПРАВОСЛАВНЕ
БОГОСЛУЖБЕНЕ ХИМНОГРАФИЈЕ / 129

Александра Д. МАТИЋ

КРАЉ СОЛОМОН У ЈЕВРЕЈСКОЈ И СРПСКОЈ
УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ / 145

Ана С. ЖИВКОВИЋ
ЈЕРУСАЛИМ У РЕЛИГИОЗНОМ ЕПУ *ИСТОРИЈА О ПОСЛЕДЊЕМ*
РАЗОРЕНИЈУ СВЕТАГО ГРАДА ЈЕРУСАЛИМА ВИКЕНТИЈА РАКИЋА / 165

Срђан В. ОРСИЋ
ЈЕВРЕЈИ У СРПСКОМ РОМАНУ 19. ВЕКА / 175

3

Василије К. МИЛНОВИЋ
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ КАО ИЗВОР ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ
И РАЗУМЕВАЊЕ ХОЛОКАУСТА: СРПСКИ И ЈЕВРЕЈСКИ
НАРАТИВ СТРАДАЊА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 185

Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ
СТРАДАЊЕ СРБА И ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ
ЈАСЕНОВАЦ ЉУБЕ ЈАНДРИЋА / 203

Krinka B. VIDA KOVIĆ PETROV
RETHINKING THE HOLOCAUST NOVEL IN YUGOSLAVIA: FROM HINKO
GOTTLIEB TO ALEKSANDAR PETROV'S *LIKE GOLD IN FIRE* / 225

Dubravka K. BOGUTOVAC
NOSAČ *SAMUEL* KAO NOSIVA SINEGDONA / 239

Andriјana A. NIKOLIĆ
RADOST I TUGA SAMOKOVLJINIХ JEVREЈA / 247

Ђорђе Н. КЕБАРА и *Стеван М. МИЛОВАНОВИЋ* (Данијел Перахија)
СОЦИОКУЛТУРОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ БЕОГРАДСКИХ
ЈЕВРЕЈА У ЗБИРЦИ ПРИЧЕ СА *ЈАЛИЈЕ ХАИМА С. ДАВИЧА*

Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ
ТО „ПОДМУКЛО ДЕЈСТВО БИОГРАФИЈЕ“:
ПРИПОВЕТКА „АПАТРИД“ ДАНИЛА КИША / 277

Тамара М. ЉУЈИЋ
КАПО – ТИТУЛА НЕМОГУЋНОСТИ ПОСТОЈАЊА
ИЗМЕЂУ „МИ“ И „ОНИ“ / 287

4

Оља С. ВАСИЛЕВА
„ГРОЗНИЦЕ ЈЕДИНСТВА“ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА / 299

Александра В. ПАУНОВИЋ
ЈЕВРЕЈИ У ПОЕЗИЈИ РАШЕ ЛИВАДЕ: *КОЛИКО НИСКО ДО БОГА?* / 309

Сузана Р. БУНЧИЋ
ПРИПОВИЈЕДНЕ СТРАТЕГИЈЕ И ПРИЧА
У РОМАНУ *ДОСИЈЕ ШЛОМОВИЋ* / 325

Јована Б. КОСТИЋ
ЕФЕКАТ ХОЛОКАУСТА У РОМАНУ *ГЕЦ* И *МАЈЕР* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 337

Марија С. ПАНТОВИЋ

„ОНЕ ГОВОРЕ СВОЈИМ ОДСУСТВОМ, ОНИМ ШТО НИКАДА
НЕЋЕ БИТИ”: О ПРИСУТНОМ ОДСУСТВУ У РОМАНИМА
ЦИНК И МАМАЦ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 347

Дина М. ЛИПЈАНКИЋ

ИЗМЕШТЕНОСТ ИДЕНТИТЕТА У ЕГЗИЛУ И НОСТАЛГИЈА ЗА
ИДЕНТИТЕТОМ У СНЕЖНОМ ЧОВЕКУ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 357

Александра В. ЧЕБАШЕК

ТРАГОВИМА СМРТИ У РОМАНУ АЛЕКСАНДРА
ХЕМОНА ПРОЈЕКАТ ЛАЗАРУС / 369

Gordana M. TODORIĆ

PROBLEM RAZGRANIČENJA SVETOVA
– SEMPER IDEM ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА / 379

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСТВО ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДЕТЕТА У РОМАНУ
SEMPER IDEM ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА / 387

Зорица Н. МЛАДЕНОВИЋ

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПЛУРАЛИТЕТ У ПЕСМИ
„ДО ВИЂЕЊА ДАНИЦЕ” РИЧАРДА БЕРЕНГАРТЕНА / 397

1

Часлав В. НИКОЛИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

БАРКА И АУТОПОЕТИКА: СИМБОЛИЧКЕ ФОРМЕ ВОДЕ, ПЛОВИЛА И ПУТОВАЊА У СТАРОМ ЗАВЕТУ И У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Уз моралне импликације, активне у памћењу других древних народа, прича о потопу тек у култури Јевреја добија природнофилозофске, теолошке и етнотехничке закључке, јер њихово разумевање природе, по Петеру Слотердијку, окончава матристичку илузију творевине и утврђује да је човек онтолошки наспраман непоузданој, проблематичној природи. Нојево грађење барке, као реакција на губитак тла, заснива историју конструктивизма, технолошке свести и зрелости хуманих бића. Препозната као принцип комплексне историје Израиља, барка није само „материјална структура” него је и аутопоетичко пловило *Старог завета* – симболичка форма објављ, савеза, путовања, траума, наде, спасења. У великој причи „о опасним путоловинама изабраног народа”, Аврамова и Мојсијева барка историјски потенцирају и драматизују вредност прве барке, јер после потоба „бити Јеврејин значило је трпети под империјама, лавирати између империја или тражити од империја заштиту, а никад не моћи, нити пожелети, да сам изградиш сопствено, једнако моћно царство” (Слотердијк 2015: 242–243). Ако историју света сагледамо као извештај о путовању барке, онда су и нарација о лутању народа и бродоломним судбинама многих појединаца у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, визије надоласка воде и потоба, а особито фигуре барки, чунова, чамаца и бродова, као наговештајни знакови решавања судбине хуманог принципа, неке од оних симболичких форми преко којих се може уочити како себе исказује, спецификује и разуме поетика ове књиге и поетика српске модернизистичке прозе. У књизи Црњанског проблематизује се „сан о обали на коју се може пристати после потоба” (Слотердијк 2015: 249), па преображај когна у простор плимне претње, света у океанску пустош, наша питања о принципу барке, инхерентном роману, позиционира и у мишљење о онтологији фикционог града.

Кључне речи: Јевреји, барка, вода, путовање, град

Барка: принцип

Потоп није тек догађај, већ наративни архетип, јер се у представи о тоталној поплави сабирају и сједињују сва претећа и катастрофичка испољавања природе. Постајући „архетип људског искуства катастрофе”, потоп спаја наду у претрајавање и „континуитет кроз појединца” и бојазан „од колективног изумирања” (Анлезарк 2006: 7). Сусрет душе са смрћу у сновима поприма карактер претварања у воду, јер, према Хераклиту, „душама јесте смрт да постану вода...” (Хераклит према Хилман 2013: 228). Што се ониричке представе ближе води, то су импликације тог навлаживања више пнеуматски релевантне. Посредством воде репрезентација сна се психизује и „почиње да се претвара у душу, будући да је вода главни елемент *rêverie*, елемент рефлексивних представа и њиховог непрестаног, неухватљивог тока” (Хилман 2013: 228). Продор воде у онирички конституисан свет представља танатичку легитимацију душе. Уживајући, док улази у воду, у

¹ caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

својој смрти, душа се растеређује ствари и властитих граница, а страховати од „вода из сна значи плашити се да ћемо бити окружени и загњурени у тело тог циклуса у којем душа ужива” (Хилман 2013: 230). Губитак ослонца и постојаности, предавање хладној, али пријемчивој води, сусрет са неперсоналним воде с једне стране обезбеђују уживање у представи, али с друге стране *ја* душе која сања тај сусрет прима као ужас, па „душа-*ја* страхује да ће се удавити у бујицама, вировима, цунамију” (Хилман 2013: 229). Међутим, дављење није укинуће, него трансформација, јер душа, Хилман и надаље следи Хераклита, умирући постаје вода, вода умирући постаје земља, да би од земље поново настала вода, а од воде душа (Хилман 2013: 230). Душа је, дакле, оно што жели „да тече, да се пробија”, па растварајући земљу као психичку супстанцу, душа омогућава да се из те у воду претворене земље појави ново копно. У *Старом завету* Ноје је јунак архетипског наратива о животној крхкости и немоћи човечанства онда кад га преплави природа. Прича о потопу налази се и у другим културама света, а не само у јеврејској и хришћанској традицији, што показује да ова митска структура има „дубљу резонанцу”. Премда се „ниједна велика историјска или праисторијска поплава не појављује као део заједничког искуства човечанства”, сама прича о потопу „постоји као део заједничког митолошког наслеђа” (Анлезарк 2006: 5–6). Првобитно присутна у ритуалу одвраћања од „понављања природне катастрофе”, легенда је ритуално маркирана и у хришћанској традицији, јер је „постала саставни део хришћанске ускршње литургије, у којој је препричана прича о потопу и симболично поново изведена у сакраменту крштења” (Анлезарк 2006: 6). Осим што је у причи о Ноју експлицитно приповедано о потопу, и неки други поетски или апокалиптички устројени делови *Старог завета* произлазе из представе потоба и у комбинацији са сликама земљотреса успостављају слику суда (Луис 1978: 8). Тако у тексту пророка Исаије божји гнев је оно што преплављује, а у псалмима олујна велика вода симболизује „невоље праведника из којих ће их моћи избавити само Божја интервенција” (Луис 1978: 9).

Приче о потопу имају „морфојеванђелски смисао”, јер симболички уобличавају ону форму која и метафорички, и технички, и кривичноправно уређује амбијент у коме човек задобија изгубљени „имунитет и спасење” (Слотердијк 2015). Услед злоупотребе слободе у рајском врту, историја започиње изгнанством у самооплемењивање „радом и плођењем”, а након што Каин, као „други праотац људског рода” братоубиством наново скриви и тако омогући увећање људског неваљалства на свету, жалост и кајање над створеним човеком изазивају Божје хтење истребљења: „Бог шаље потоп и изузетак чини једино у погледу Ноја и његових. Једино тај праведник сме да преживи и тако постаје трећи праотац људског рода.” (Зафрански 2005: 24) Божанско уплитање у светску историју преко катастрофичких природних догађаја „суштински је елемент у конституцији мита, дајући потопу не само контекст који се може тумачити, већ напоследку и трансцендентно значење” (Анлезарк 2006: 10). Преиначавање односа човека и природе у перманентно проблематичан режим одредило је ситуацију божанске интервенције и администрирања, којима се однос онога што живи и природе споразумно реформулише као уговорни релационизам са Творцем. „Нојев савез представља прву верзију некаквог *contract naturel* [природног уговора] – то јест укључења природе у божанско-људску правну сферу; без уговора о забрани потоба нема монотеизма.” (Слотердијк 2015: 241–242) Преображај концепта историјског постојања, омогућавање новог почетка не означава само реконфигурацију начина установљивања човековог живота, већ нешто мења у Божјем

односу према човеку. Уклањајући оштрицу проклетства од зла у људском срцу, Бог прихвата чињеницу човекове проблематичне онтологије, а реализам обележен разумевањем човека испуњава божанску хуманистичку перспективу: „Бог је од фундаменталисте постао реалиста. Своје створење је упознао из основа и постао је антрополог. Он се променио, није више само моћан, него постаје и милостив.” (Зафрански 2005: 24) Израз Нојеве воде налази се у књизи пророка Исаије како би означио идеју непроменљивог савеза, јер након што је Ноју обећао да вода више неће покривати земљу, и у току егзодуса Бог је Израиљцима обећао да се „у данима који долазе неће више љутити на свој народ” (Луис 1978: 8). Послепотопски свет означава и рedefиницију Божјег самоодређивања у односу на антрополошку раван, па савез између Ноја и Бога преуређује и положај законодавца. Уколико Бог препознаје нужност живљења са човековим злом, онда зло у *Старом завету* „не припада више само *conditio humana*, него и *conditio divina*”, што значи да Бог прихвата и то да се његово проницање у човека одигра као самооткривање (Зафрански 2005: 24). Уговорни догађај, Божје обећање о одржању света и човеково обећање о прихватању Божјих заповести, спаја нови почетак са правним институтом. Преко новума кривичног права – људске преступе кажњавају људи сами – човеков опстанак поставља се у нову драматуршку ситуацију: друштво. Остајући Божја деца, људи одрастају и „морају у сопственој режији предузети своје самоодржање”, док Бог, обећањем о непонављању потопа, „гарантује допуштене оквирне услове” (Зафрански 2005: 25). Историја хуманих бића није само антропологија зла, већ и напор социогонијске воље да превлада оно што јој из иманенције противречи. Савез са Богом представља уговорни акт заснивања новог облика цивилизовања, новог нормативног, симболичког и практичног оквира самоуређивања и самоочувања. Уговор са Нојем Зафрански назива другим стварањем, јер је првом генезом Бог укротио хаос, а другом инсталирао институт кроћења зла у човеку: „Показује се како су почетни хаос и зло међусобно темељно повезани. Обоје изискују стварање у смислу превазилажења. Прво стварање света, а онда стварање друштва.” (Зафрански 2005: 25)

Имагинација барке, у причи о Божјем решавању радикалне кризе светског бића и о Нојевом учешћу у подухвату реисторизације, раскрива принцип самозбрињавања као нови модалитет хуманог налажења у свету. Јер бити у лађи, пребивати изузет од воде, одељен, затворен и тајан, значи омеђити и затворити унутрашњи простор и омогућити му да се одвоји од спољашњег света. Група која се, као у библијској причи о Ноју, окружује, одваја, заптива свој простор заправо конституише једну могућу топологију, наспрамну животно онемогућавајућој природи спољашњег света. Негирајући околни свет, пројекат барке представља имагинативну инсталацију апсолутне куће. Барка је „аутономна, апсолутна, контекста лишена кућа, зграда без суседства”, која себе „потпуно деконтекстуализује” тиме што „не приања ни уз пределе ни уз суседне зграде” (Слотердијк 2015: 237–238). Кућоградња је у онтолошком и у архајскосимболичком смислу бродоградња, јер заштита и осмишљавање грађењем јесу и феномени спасења које се извршава елевацијом, ослобађањем куће њених веза са земљом. Представа губитка тла и догађај потопа, по Слотердијку, представљају „најважнији заједнички траг сећања у културама света”, док је градња барке била „почетак конструктивизма” (Слотердијк 2015: 238). Дефундаментализација, о којој је реч у библијској причи о Нојевој барци, означава губитак спољашњег тла и откриће унутрашњег простора као онога који плови свеобухватном и негостољубивом водом. Унутрашњи свет има техничке перформансе и успоставља не само техничке

перспективе. Нојева барка тако јесте „механички утерус” у којем живети не значи само осећати угодну заштићености, него разумети промењени, неблаготворни, претећи смисао спољашњег простора. Али из нарације о потопу само су Јевреји „извукли не само моралне већ и натурфилософске, теолошке, етнолошке закључке: после потопа природа се заиста не може више беспоговорно сматрати добром свемајком, ни небом ни земљом” (Слотердијк 2015: 240). Јеврејским самоосећањем „наспрот немајчинском околном свету” стварају се претпоставке за другачије историотворно постојање. Човеково време зато, сматра Слотердијк, не почиње стварањем, већ опадањем воде и преживљавањем захваљујући механизму барке. Почетак историје као технолошког доба рефлектује човекову наспрамност природи као димензију ступања у зрелост. Градња барке ефекат је и генеративни знак прекида „с матристичким илузионизмом”, па опредељујући свој живот конструисањем барке, човек стоји „наспрам природе као онтолошки одрасла јединка” (Слотердијк 2015: 240). Барка је историотворни принцип, пошто њену материјалну структуру у причи о једном догађају наслеђује њена „симболична форма збрињавања за спасени живот, уточиште наде” (Слотердијк 2015: 242). Отуда проналазак барке у историјском свету претпоставља умеће препознавања симболичких трагова културне концептуализације обезбеђивања живота. Не тек упоришна вредност техногенетске представе о човеку, барка је заносивајући принцип умећа хуманих бића да оно што је записано у структурама творевине, у њеним природним силама, положају животиња, смислу градских зидина прочита и растумачи као један текст. Онај ко зна да чита пронаћи ће барку, препознаће аутопоиетичко пловило у којем „окупљени људи, суочени с негостољубивим световима, користе своју имунопривилегију” (Слотердијк 2015: 242). Добар читалац ће, такође, у историји изабраног народа одиграној у светлу сужања, егзодуса и обнављања савеза са Богом умети да опази перманентну смисаодавну и наративнодавну присутност онтолошког знака барке. Препознат као „извор великих монотеистичких религија”, јудаизам је конститутивна компонента модерног света. Смисаоне одредбе универзалног значаја јеврејске културе књижевно су изражене у *Старом завету*.

Јудаизам: други у мишљењу Емануела Левинаса

Свакога ко би се овој теми с ентузијазмом обећао Емануел Левинас упозорава: Израел је мистерија. Тешко је одговорити на питања која опседају дух отшкринут димензији мишљења у којој се као предмет указује јудаизам: „Да ли је то националност или религија, фосилизована цивилизација која некако и даље постоји или страствена жеља за бољим светом?” (Левинас 1997: 24) Савремено поимање речи *јудаизам* подразумева различите концептуализације. Ипак, јудаизам, пре свега, „означава религију, систем веровања, ритуала и моралних прописа заснованих на Библији, Талмуду и рабинској литератури, и често у комбинацији са мистиком или теозофијом Кабале” (Левинас 1997: 24). Јудаизам није тек религија, већ је то култура која је истовремено претпоставка и ефекат религије, а испољава се као дух свестан свог историјског присуства. Ова осећајност властитога присуства, самосвест постојања посведочена је и у литератури религиозног карактера. За савремене Јевреје јудаизам је, назначавача Левинас, и нешто друго од културе: „нејасан сензибилитет састављен од различитих идеја, сећања, обичаја и осећања, заједно са осећањем солидарности према оним Јеврејима који су били прогањани зато што су Јевреји” (Левинас 1997: 24). Иако је реч о целини,

аспекти овог сензибилитета, културе, религије не могу се једноставно класификовати. Историја представља димензију јеврејског самоостваривања, јер се у свету одиграва авантура духа која утемељује идентитет: „Трауматично искуство мог ропства у Египту чини моју човечност, чињеницу која ме одмах повезује са радницима, сиромашнима и прогоњеним народима у свету. Моја јединственост лежи у одговорности коју показујем према Другом.” (Левинас 1997: 26) Преузимајући одговорност према лицу другог, човек омогућава да у свест ступи Бог: „Откривање лица другог човека у одговорности према њему, јесте начин на који чујемо глас Божји.” (Де Сен-Шерон 2009: 33) Емануел Левинас указује на то да „све оно што се не може свести на међуљудске односе заувјек представља не вишу, него примитивну форму религије” (Левинас 2006: 64). И талмудска мисао управљена је томе да положај религиозног закона одреди односом према другом човеку. Треба проникнути у лице другог, што је много више него га тек опазити, јер проницање расте у „однос одговорности”, захваљујући чему однос двоје испуњава реч божју и постаје троје, будући да се „даје одговор” Богу и тако се божанско уприсутњује: „Он је трећи који је ту. Само то не треба говорити као неку побожну ствар. У обраћању другом, то је почетно ”Ти.” (Де Сен-Шерон 2009: 34–35) Молитва у јудаизму, како о њој у тексту „Образовање и молитва” говори Левинас, има колективно значење, па иако се човек може молити приватно, примарни хоризонт молитвености јесте множински, скупштински, кворумски. Отуда и близина божанског за Јеврејина претпоставља присутност целог израелског народа (Робинс 2005: 39). Одговорност за другог Левинас поистовећује са талаштвом, као ставом који дефинише морални живот: „Талац је особа која ради уместо вас. А, ако не ради, онда је убију. У друштву постоји елемент перманентног таоца. Увек смо нечији таоци, али не тако да бисмо могли да се жалимо.” (Де Сен-Шерон 2009: 37) Јеврејин је одређен моралним циљем, у коме се као етичка егзистенција одиграва постојање људи једних за друге, чиме се омогућава да се циљ овог света испуни као уједињење човечанства и настајање другог света. Јевреји историји намењују план који, како је то и Сартр видео, без њих она не би имала: „Јевреји су први сматрали да историја може, или боље речено, треба да има исход, и излаз, који ће довести до неког трансцендентног догађаја, а не до неког баналног земаљског краја света. Почетку треба да одговара Искуљење, које ће бити истински ослобођење.” (Де Сен-Шерон 2009: 66) Јеврејско ослобођење од историје јесте „ослобођење изван историје” и као ишчекивање оно у цивилизацију инсталира нови релационизам са метафизичким. Сартр је закључио да „’супштину Јевреја, већ неколико хиљада година сачињава однос према једном Богу” (Де Сен-Шерон 2009: 69). Док други стари народи верују у мноштво богова, монотеистичким саморазумевањем Јеврејин се одељује, па је његова историја заиста света историја на начин који однос са Богом претвара у суштински и аутономизујуће својство. Отуда је Јеврејин у историјском театру метафизички карактер, али тако да је „неодвојив од религиозног, трансцендентног карактера” (Де Сен-Шерон 2009: 71).² Јеврејска судбина је за Левинаса „универзална парадигма”, па је природа јеврејског бића, отвореног трансценденцији, хоризонт отворен човечанству. Као „’улаз за религиозни догађај у свету”, Јеврејин је и више од тог улаза, јер је он „’сама немогућност једног света без религије” (Де Сен-Шерон 2009: 72). Димензију онога што је јеврејско, као судбина, историја, другост или

2 Пројекту обухватања бивствовања у онтологији измиче последња тајна бивствовања, па је религија „крајња структура”, јер „у њој између Истог и Другог остаје да постоји однос – идеја Бесконачног – упрокос немогућности Цјелине” (Левинас 2006: 65).

разлика чини осећање начина на који треба постојати, а треба постојати метафизички. Метафизика се, по Левинасу, „одиграва у етичким односима”, јер тек надовезујући се на моралне односе, признајући „предност другог и његово господарење”, „свака метафизичка тврдња поприма духовни смисао” (Левинас 2006: 56–57, 63). Разлика између молитвеног колективизма и солитаризма, како је Левинас схвата, није емпиријска, већ је примарно феноменолошка: „Колективност као оно што отвара крајње значење молитве је услов молитве, она је оно што молитву чини молитвом. Колективност је суштина молитве, било да се та молитва обавља приватно или јавно.” (Робинс 2005: 39) Онај ко се моли није појединачни, већ плурални субјект, јер омогућава да се кроз одговорност према другој обликују јединственост или индивидуација. У јудаизму захтев да молитва – која је суштински елемент јеврејског верског живота – буде колективна остварује се у емпиријском смислу, будући да колективитет отвара коначно, крајње значење молитве, која је и сама држање отвореном за могућност заједнице. У трочланој вези сваки однос са Богом иде преко упућивања на другог и на друге. Не молити се са другима, значи бити зазидан у соби без прозора, док је колективна молитва просторија са прозорима. (Робинс 2005: 39) Будући да се потврђује у односу дужности према другом људском бићу, човек је управо зато „незаменив за Божји план или, тачније, човек није ништа друго до божански планови унутар бића” (Левинас 1997: 26). Окончање историје извршиће се у знаку новог стварања, спасења, искупљења, сусрета целог човечанства са Богом, што је у јеврејској концепцији времена догађај шаломизације света: „Време Искупљења, неодвојиво је од друштвеног обнављања човечанства, прецизније речено од *Шаломизације* света, света у коме мир и братство између људи неће бити порицани сваког тренутка, сваког дана и ноћи.” (Де Сен-Шерон 2009: 74).

Барка у Роману о Лондону Милоша Црњанског

Човеково самообликовање у односу према трансценденцији представља једну приповедну форму, па се за Слотердијка прича о судбини Израиља након постојања улива „у роман о путовањима монотеистичке барке кроз ђудљивости епохе” (Слотердијк 2015: 242). Суочавајући Израиљ не само са јединим богом, него и са другим народима, *Стиари завеш* установљава приповедни облик историјско-друштвеног релационизма у коме положај изабраног народа условљавају политичко-војни институти других народа. Зато се старозаветна прича „развија као велики наратив о опасним пустоловинама изабраног народа на његовом путу кроз епоху у којој су империје увек биле империје других” (Слотердијк 2015: 242). Судбина Јевреја предочава драматичну условљеност властите егзистенције, што се у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског испољава и као општељудска талачка детерминација. Јер у *Стиаром завешу* „бити Јеврејин значило је трпети под империјама, лавирати између империја или тражити од империја заштиту, а никад не моћи, нити пожелети, да сам изгради сопствено, једнако моћно царство” (Слотердијк 2015: 243). У последњем роману Црњанског не постоји предодређујућа разлика између оних који трпе бездомност и оних који бивствују скућени и заштићени, јер је луталаштво опште. Његови ефекти очити су у судбини јеврејског виолинисте који свирајући проси милостињу, руских емиграната који прелазе из града у град нигде не налазећи смирујући интимитет, али и у судбини самих Енглеза у Лондону, чија егзистенција и култура универзализују стање несамовољности. Ако је у *Стиаром завешу* барка неизоставно потребна Јеврејима,

„као етнопоиетичка идеја о форми, као теолошки имунитетски принцип заснован на савезу”, јер би напуштање принципа савеза било „равно самоуништењу” (Слотердијк 2015: 243), у *Роману о Лондону* актуализује се ова имуногенетичка раван посредством симболичких израза принципа који рефлектује потребу за заштитом. Спасоносно путовање започето Нојевом барком наставља се у *Стиаром завешћу* приповестима о Авраму и Мојсију. Аврамова барка уоквирује „савез изабраности склопљен између Бога и народа који су у свој ритуал укључивали обрезивање”, док се у Мојсијеву барку укрцао „израилски егзодуски народ” онда кад је „залутао кроз време”, а „на тој барци, главни знакови савеза били су, поред обрезивања, поштивање Шабата и уважавање закона” (Слотердијк 2015: 244). Упоредо са хришћанством и барком Христове цркве, Јевреји реконфигуришу форму пловила као заштите, па је то пловило постао текст. У протекле две хиљаде година талмудски сандук или барка текста одражава уверење Јевреја „да не постоји ништа изван текста и његовог практично бесконачног коментарисања” (Слотердијк 2015: 244).

Њиховим преласком у хришћанство, библијска прича о потопу интегрисана је у културу Англосаксонаца, који су је трансформисали „у витални мит посредством кога су тумачили читаву историју и своје место у њој” (Анлезарк 2006: 1). Историчар енглеске цркве и народа Бид одређује есхатолошко значење приче, јер „вечни починак који је Христос понудио кроз нови савез усавршава утеху коју је Ноје пружио онима који су преживели потоп у крилу лађе” (Анлезарк 2006: 15). Бид је веровао да је тајна ковчега конститутивна за институт цркве, као што је вода елементарно суделујућа у ритуалу крштења и, с друге стране, претећи активна у виду земаљских невоља које споља прете арки. Они који нису приступили спасоносној лађи могу се упоредити „са онима који граде на песку”, док је Нојева барка налик кући са чврстим темељима – кући вере. Бид артикулише крсну симболику потопа, јер ковчег мистичним асоцирањем повезује не само са црквом, већ и са Христовим телом. Поштујући традицију патристичког тумачења, Бид у Ноју препознаје префигурацију Христа. Врата која на боку лађе затвара сам Бог наговештавају „зјап направљен на боку распетог Христа, из којег су потекли крв и вода, а овај отвор је и улаз у Цркву” (Анлезарк 2006: 57). У *Јеванђељу њо Јовану* изложена је Христова представа о многостаној Господњој кући, са којом се мистично може повезати простор Нојеве арке. Унутар ове везе приметна је и „повезаност цркве-арке и Соломоновог храма”, као што је у структури арке као храма „јужни прозор арке паралелан вратима Храма окренутим ка југу” (Анлезарк 2006: 58). Бидово је разумевање догађаја потопа есхатолошко, јер изненадну, непредвиђену поплаву поистовећује са доласком страшног суда. Наилазак потопа и опште уништење превладавају се у причи о Ноју изградњом ковчега, као што се трауматизам историјског искуства еманципује конституисањем свете цркве и њеним вођењем до новог света. Као што је у приповести о потопу супротстављена судбина оних који су били у ковчегу и оних изван ковчега, тако ће изгледати и есхатолошко решење историјске драме људске судбине. Потоп је уништио све оне који су остали изван арке, па би тако и сви који су предодређени за живот вечни требало да у часу краја света буду у цркви, док ће пропасти сви који буду били изван цркве: „И према овом смислу ковчег је очигледно Црква, Ноје Господ који гради Цркву у својим светима, док Потоп означава крај света или Страшни суд.” (Бид према Анлезарк 2006: 75) У хришћанству, према Биду, сакраменталне воде имају исти прочишћавајући ефекат као потопска вода,

па чин крштења уклања „древно проклетство и даје благослов вечног живота” (Анлезарк 2006: 82).

Ако је у *Другој књизи Сеоба* историја исприповедана као извештај у путовању барке једног национа, доживљаји несреће, напуштеност, неуспеси потраге за спасењем и збрињавањем у *Роману о Лондону* имају универзално значење. У овој књизи историја се испољава као криза традиционално схваћених империја, па под законима моћи трансетничког капитала сви подлежу економији опстанка и политици селекције. У нестимулативном свету преживљавање изискује проналазак самоконтекстуализујућих барки, односно обезбеђивање живота невољника „у спасоносном сандуку који обухвата текст и цркву” (Слотердијк 2015: 246). Да би и у свету *Романа о Лондону* принцип барке могао да се усправи као делотворан одговор епохалној пометњи, неопходно је за човека осигурати не тек економски статус, нити само политички третман, него интимни живот, јер однос двоје људи, Рјепнина и Нађе, темељно уређује перспективу имунопривилегије: „Барке се граде и успешно плове само онда кад међу људима у барци постоји принцип алијансе, апсолутни пол” (Слотердијк 2015: 246). Роман Црњанског као фантазам о барци потврђује једну онтолошку, али и приповедну особеност конституисања имунитета: принцип спасења јесте и принцип избора оних који ће бити спасени. Није отуда најдраматичније сазнање то да су изазову епохе изложени сви људи, нити то да сви емигранти подлежу ризику суицидалног чина, него то да је у причи о Рјепнину и Нађи сочиво наративне свести изоштрено над једном породицом. У малобројном скупу опажа се деконструкција сфере у којој се на призив спасења одговара покорношћу. „У свим фантазмима о барци селекција малобројних потврђује се као некаква света нужност; многи су позвани, али мало је оних који ће се укрцати.” (Слотердијк 2015: 247) Судбина епохалног бродоломника, попут Рјепнина, може зависити не од тога има ли барке која шаље поруку – у средишту Лондона налази се црква Светог Павла, чија су урбана централност и романескна примећеност знак њене активне инклузивистичке мисије – него од тога хоће ли прихватити да буде спасен.

Научивши једну енглеску успаванку у детињству, Рјепнин је „и брак, и човека и жену, упознао у вези са морем, и повезао, занавек, у људском животу” (Црњански 2004: 236). Стихови песме коју је као дечак понављао пред оцем дискурзивна су платформа која предговара Рјепниновом онтолошко-симболичком беспућу, али тако да тај предтекст о вечној вези мора, живота, човека и жене роман Црњанског преиначава и деконструира. Ако је у стиховима жена једног рибара по заласку сунца своје чедо почела да успављује успаванком о повратку оца детету, док су јој очи „биле упрте према западу откуд су рибарске барке почеле да се враћају” (Црњански 2004: 237), и овај се умирујући глас и ово се сведочење о повратку барке неутралишу у завршетку *Романа о Лондону*, у чијем оквиру престаје још само један одрешен, од обале удаљен и празан чун. Архетипска равна бивствовања, чија је репрезентација уписана у јунака, предвиђа непроменљиво искуство везе и верности: море је ситуациони и симболички гарант смисаодавности тоталитета у који је уклопљена судбина појединца. Јунак на крају романа излази на море како би се видело да су ишчезли сви симболички и онтолошки аргументи целине. У песми не само да је било лепо то што је море „до краја живота везивало човека на пучини и жену која га чека”, него је и та повезаност њиховој „љубави, и човеком, тешком раду, давала, неки смисао, неки непролазни смисао” (Црњански 2004: 237). Стихови успаванке коју је Рјепнин у детињству научио задали су у субјекту перспективу тражења смисла и поверења у смисао

као темељни план саморазумевања. Заволевши море као дечак, „уз оца, који је Енглеску волео”, јунак се отворио наративизацији идентитета која пловидбу субјекта и светску сцену те пловидбе фантазматски оптимализује, па је његова љубав за море била љубав за „неку чудесну причу, о неком, другом, великом, лепшем, свету” (Црњански 2004: 236). У глави „Чун у Версаљу” описује се Рјепнинов и Нађин живот у Паризу, пре доласка у Лондон, па се, између осталог, фигуром чуна обележава још једна дискурзивна перспектива којом се тај живот преводи у друкчији онтолошки пејзаж: „Нађа је била заволела чун, на језеру, у Версаљу. Чун на води. Чун на води претварао их је у књаза и књагињу, из бајки, ма колико да им се то, после, при повратку, чинило, смешно, па и вулгарно.” (Црњански 2004: 59) *Чудесне приче* конфигуришу један могући онтолошки план наспрам кога се, као контраритам тога плана, одиграва и увећава драма Рјепниновог живота. Море, Енглеска и властити живот, какве је Рјепнин заволео, или бајка о кнезу и кнегињи, какву је волела Нађа, ефекти су дискурзивне манипулације, док потоњи, лондонски трагизам ово двоје људи представља слом те мистификације: „Правио је чамце од папира на води, у њиховој Набережјаји. А после је заволео, прво, дрвено весло, па једрилицу, па клопарање великог бродског точка, – кад би стари пароброд замутио реку и ушао у Неву.” (Црњански 2004: 236) Приповедна свест региструје да је перспектива прототекста епохално превазиђена, па, и знатно пре краја романа, Рјепнину „сав тај свет, који излази тог дана на станице Лондона, није нимало личио, на тог човека и жену, у стиховима, којима га је отац научио”, као што људи и жене у Лондону „уморни су сувоземци, и не траже од мора ништа, сем једну од оних столица за одмарање, којих има, у Енглеској, лети, дуж обала, на милионе” (Црњански 2004: 237). Све су онтолошке релације древног света, љубав и лепота још само рефлексии анахроне симболизације, док посетиоци мора уместо снаге тоталитета сад траже тек плићак: „У њему могу да одморе своје ноге, са својим чукљевима и жуљевима, које је, као траг свог, асфалт, оставио, после толиких километара хода, увек у истом месту.” (Црњански 2004: 237) Када се кроз сећање на француску обалу Рјепнинова мисао продужи и осветли „море код Тарифе и, преко пута, Африку”, у овом ће се проширеном хоризонту указати Португалија. Призор ове земље саопштава о начину на који дух јунака прерађује садржаје прошлости, о томе како се унутар бића субјекта ситуирају онтолошка знамења: „Види и чунове у Португалу, у Ерицерији, у дубини, као у неком бунару. Све је то прошло. Једва се још тих слика сећа.” (Црњански 2004: 236) Приповедач омогућава да уочимо како је поглед јунака, ретроспективна снага његовог духа, она димензија у којој португалски чунови ишчезавају, као да су потопљени. Биће субјекта је постмнемоничка дубина што вртложи симболичке фрагменте, како би, на крају књиге, само то биће могло да се са сцене, иако ће чун бити пронађен, уклони без трага. Када се, кренувши на летовање у Корнуалију, загледа у мрачни прозор и учини му се „да види у огледалу, себе, опет, како напушта Русију, на Црном мору, у Керчу”, Рјепнинова визија ноћног укрцавања у чун изобличава библијску онтолошки установљену симбологију Нојеве барке:

„У сећању, сад, види само још једно брвно, преко којег, из блата на обали, улазе, брзо, у један чун морнарице, а назиру и обрис брода – олупине, мало даље, у води – који се накривио. Велика је гужва око тог чуна, а на обали долази и, до гурњава, и туча. Штаб је имао, међутим, осигурано место укрцавања, али на обали ипак остаје читаво брдо, сандука, намирница, оружја, а на њему и група уплаканих жена, болничарки, собарица, и љубазница, за које више места нема.” (Црњански 2004: 244)

У панорами својих доживљаја на летовању у Корнуалији јунак као *светлу тачку* диференцира приказ великог чамца добровољних спасилаца, „који излазе на океан, у бури, кад је неки брод у опасности” (Црњански 2004: 321). Ако галерија личности и спектар могућности наговештен функцијама личности које је Рјепнин сусрео у Корнволу опредељују један онтолошки негативан хоризонт јунаковог искуства, онда фигура чамца за спасавање као „једина светла тачка, са тог летовања” сугерише како у роману још постоји, премда је тај пролаз веома сужен, путања која дозвољава да јунак спознајно и ситуационо изабере неко имунопривилеговано решење свог живота:

„Тај велики чамцац, извучен на песак, на шинама, који чека знак да треба изићи на пучину, био је тако миран, усамљен, нем, на обали. Није био, ни модеран, снабдевен радиом, моторима, непотопљивим ребрима, него се поуздавао само у људе. У људе, које је терао неки чудан нагон да се брину, за друге. (Секс у том чамцу није био корен свега.) Корен свега била је нека дубока жеља, у људима, да помогну другима.” (Црњански 2004: 321)

Приметно је, међутим, како принцип барке иако перманентно присутан у идеји јунака о смисаоно непомирљивим разликама у свету нигде не устаљује своју онтологију, него обећање те онтологије сели из једног пространства у друго. Ако је у Рјепниновом детињству Енглеска означила простор оног другог које је велико и лепо, распршеност фантазма о енглеском свету окреће поглед јунака новим адресама, измешта и одлаже спокојство: „Одлазио је до тог чамца за спасавање и тамо би се смирио. Имао је, каткад, луду жељу, да оде, оде, али преко океана, некуд, у непознате земље.” (Црњански 2004: 322) На крају прве књиге *Романа о Лондону*, у глави „Премештени Рус”, мисао о одласку чамцем преокренута је у суицидални концепт. Враћајући се у Лондон, загладан „у океан, у Корнуалију, у сну”, Рјепнин је фигурацију чамца као светле тачке, преко које се из трауме лондонског искуства излази у други егзистенцијално-културни и онтолошки амбијент, преиначио у представу чамца као дефинитивне тачке Рјепниновог живота. У Рјепниновој визији чамца у Корнуалији преображава се у алатку неопходно да сценарио о довршавању трагикомедије живота – о завршавању које би било „и тише и лепше” него у Лондону – постане ситуационо изводљив и према фигури барке као према принципу онтолошког збрињавања недвосмислено сепаратан:

„Требало је само сачекати ноћ, кад је море мирно, изићи из плићака на пучину, у чамцу, и стати на крму. Пуцати у слепоочницу. Пао би у воду. Ако би џепове напунио шљунком, потонуо би, одмах, на дно, и, на дну, међу алгама, и морским звездама, и рибама, остао. А чун би море, сутрадан, избацило на песак, као још једну олу пину. Не би имао да гледа Нађу, кад остари, погрбљену, као оне старице што продају, у Лондону, на улици, рузмарин, и шибице. А и она би га памтила, онаквог, какав је био, кад су се венчали, у Атини.” (Црњански 2004: 342–343)

Не више знак пловидбе, кретања као повољног ситуирања судбине у свету, чамца је у Рјепниновој суицидалној самонаративизацији постао знак тачке, непокрета, празног места: „Да, да, тамо, у месту *St. Mawgan*, требало је ударити тачку на тај живот као на једну више причу о једном Русу. Нашли би само празан чун ујутру, који би таласи избацили на песак.” (Црњански 2004: 343) Субјект се удваја и наративно осмишљава крај свог живота, симболички успостављава причу о завршетку егзистенције „као да се ради о другом човеку” (Црњански 2004: 343).

Након што је, по Нађином одласку, и сам привремено напустио Лондон, наставивши се као коњушар у сеоцету Миклехем, јунак *Романа о Лондону* уочио је у себи дотад непројављене сентименталне релације са престоним градом, те се неспоразум и конфликтност у којима однос субјекта и града установљава фикциону визију света преокреће у одличје интимитета. Када се после „неколико дана растанка од Лондона” Рјепнин опет нашао у њему, зачудила га је радост у ситуацији повратка, јер као да се у сусрету задобило нешто што онда када јунак није у граду не може да се надомести. Јунак жели „да буде, неколико сати, са Лондоном, насамом”, а приповедач наглашава како ова жеља није тренутна навала неке тек искрсле, а одмах згасле осећајности, јер управо она преовлађује у догађају повратка: „Имао је стално, тог дана, ту жељу.” (Црњански 2004: 579) У простору измењеног односа са градом жеља открива шта је том променом руководило, па враћајући се Лондону јунак профилише и оне ситуационе и онтолошке чиниоце који су преиначили пређашњу урбану нелагоду у потребу да се у граду задржи, да остане у њему. Ако је, помисливши на свој живот ван Лондона, јунак постао сентименталан, онда приповедна свест која упућује на Рјепниново дуго лутање улицама хоће да дефинише једну онтологију требања откривену онда када је јунак напустио Лондон. А напустио га је тек по Нађином одласку у Америку, па је субјектова нова мисао о себи и Лондону повезана са фигуром жене на начин који пре њеног путовања није могао да се укаже у духу субјекта који је у том граду волшебно препознавао свог противника: „Лондон и Нађа били су му, сад, постали, као везани једно за друго. Жалио је своју жену, коју је био удалио од себе, а Лондон му је постао ближи, срцу.” (Црњански 2004: 579) Град се интериоризује, омиљује субјекту тек оног тренутка када се вољена жена удаљи, па парадоксалност Рјепниновог стремљења Лондону јесте у одсуству којим је простор почео да зрачи. Јунак је тај који повезује Лондон и Нађу, које у Лондону више нема, те град као знак савеза са одсуством наслеђује један град у коме тај савез, онда када је Нађе ту било, Рјепнин није могао да уочи, јер његово проницање у природу града није било и проницање у лице другог. Отуда иако су Лондон и Нађа везани, инстанце те везе немају исто психоемоционално и онтолошко читавање у јунаку, па је Нађа та која се жали и удаљава, док се Лондон приближава и омиљује. Осетна разлика у својствима која дефинишу сећање на жену и доживљај града везу у којој су се жена и град нашли показује као путању којом се помера сам јунак *Романа о Лондону*. Јер та веза града који се може волети и коме се може вратити са женом која се може жалити, али чије се удаљавање неће преокренути у повратак, растојање је које обележава темељну промену Рјепниновог односа према другом. Како тек Нађа као она која није ту обезбеђује да се ту може бити, онда Рјепниново откриће сентименталних разлога да се буде у Лондону јесте и приповедно откриће изостанка потребе за међуљудским односом. У том откривању онтолошки преображеног човека тек оно што није, чега нема, што одсуствује, као празнина, може град учинити простором хтења да се у њему буде. Рјепнин, дакле, жели да се настани у једној вези са испражњеним местом бића. Његово је искуство града потврдило историјски лук доживљавања урбаног као оног простора у коме човек може да оствари самоћу, анонимност, да се изгуби, ишчезне, да потоне у океану који је град. Дошавши до подземне станице код цркве Светог Павла – до станице која је била његово „омиљено место” у Лондону – Рјепнин се пита „откуд, то, да се он осећа, као код куће, баш ту”, а ово питање представља импулс самосазнајног испољавања приповедне пародизације простора као исказа јунакове сентименталности. Лондонске адресе

узглобљене су празнином и, као такве, оне су одреда празне: „Није знао, затим, куда ће, и, пролазио је улицама, погнуте главе, као сањив. Као они који немају куће.” (Црњански 2004: 578–579) Нестанак знања о томе куда се може ићи, повијеност, сањивост и препуштеност типологији бескућних оцртавају амбијент који је редефинисао однос према Нађи. Ова логика темељног преиначења произлази из Рјепнинове зближености са Лондоном, који је у бићу јунака везан са Нађиним неприсуством. Везујући Нађу и Лондон, Рјепнин и симболички деконструише инстанцу другог тако што распарчава разговорну, текстуалну перспективу односа према жени: „Са главне поште јавио се, телефоном, Џонсу, а на једном пулту написао је, на неким папирићима, Нађи, писмо.” (Црњански 2004: 579) Писмо, у којем би могла да се комуникативно реконституише и одржи веза са Нађом, расцепкава се и демонира, као да су баш папирићи – деградација и растројство писма – правоверни семиолошки одраз дисоцираног, у расипање запалог Рјепниновог ја. Повезујући Нађу и Лондон на онај начин који Нађу удаљава, а потврђује приоритетну присутност града, Рјепнин омогућава да кроз њега сагледамо и димензију принципа настањивања, збрињавања, заштите, претрајавања у барци. Веома је важно то писмо које Рјепнин расцеловљује, јер димензију имунолошког принципа који Слотердијк опажа у представи Нојевог пловила јеврејска самозбрињавајућа култура употпуњује градећи своју барку текста. Бити попут оних „који немају куће” за Рјепнина има одређену просторну физиономију, јер управо је Лондон за њега апсолутно одсуство куће. Када је јунак „као сањив”, онда је он „као они који немају куће”, чиме се повезује са онима чији се живот у британској престоници претворио у елементарну механику рада и спавања:

„Као они, а тих је много, који, ујутру, долазе у Лондон, на рад, а увече одлазе у околину, и, далека предграђа Лондона, на спавање. Да заспи, негде, где станују, целог свог живота. Ти, осим тог доласка, ујутру, и одласка предвече, и немају никакве друге везе са том, огромном варошином. Видео је само, тако, у пролазу са станице, и, на станицу.” (Црњански 2004: 579)

Бескућно мноштво које спава ван Лондона претвара сцену града у пространство које није могуће настанити. Град је истовремено пун и празан. И када су њему, људи ту нису настањени, као што тамо где станују нису удомљени. Веза са Лондоном представља перспективу живота у којој нема ни сна, ни присутности, ни дома. Изместивши се после Нађиног одласка у Миклехем, Рјепнин је управо постао један од оних чији је живот формативно обележен везом „са том, огромном варошином”, у којој се не може остати, јер се у њој може бити тек онако како се она може видети: „само, тако, у пролазу са станице, и, на станицу”. Уколико се досетимо свих околности које су установиле Рјепниново лондонско искуство, приметимо како оно испољава баш ову метаурбану свест према којој град више није сферична кугла, него је упркос својој непријатној огромности он изузет из перцепције оних који му се приближавају. Град о којем приповеда Црњански, дакле, није барка. У њега се не може трајно ступити, у њему се не може пловити, у њему се не може заспати. Град је непрекидна вањскост човековог живота, јер биће ту никада није унутра, оно само пролази и доследно се измешта изван, одстрањује се, ишчежава. Човек је у тој огромној вароши само сањив, јер се спава другде.

Јунак долази у Лондон како би сагледао промену која је, одређујући нови положај града у његовом интимном свету, означила разлику која одређује самог субјекта. Све што у Лондону види, он види другачије, јер се поредак његовог живота

реорганизовао, чиме су створене могућности да се град објави онако како субјекту који је градом дефинисан може открити оно што је то биће само. Мада се чини да је „случајно, стигао на Темзу” (Црњански 2004: 579), Рјепнин доласком до воде заправо предочава колико је преуређен његов унутрашњи свет, у који се наста нио тај град који није могуће видети, у коме није могуће живети, ни заспати. Иако је годинама шетао поред реке, нова ситуација није уобичајена, јер то што је „сагледао [...], преко Темзе, другу обалу” (Црњански 2004: 579) значи како се у овом перцептивном продужавању које приповедно треба изразити може пронаћи још једна симболичка реализација оне свести која, организујући елементе за причу о Рјепнину, себе као поетику одређује и у складу са неким општијим принципом. Рјепнин је враћен у Лондон како бисмо град видели онаквим каквим га не може видети ко други, јер то што хоће да се покаже припада утиску, причини, магнове ној свести и тамној дубини субјекта. Дакле, то што град хоће да каже може се изразити само под извесном претпоставком, у извесном самооткривању субјекта, па док гледамо оно што се јунаку чини да види, управо добијамо оно што тај сасвим особени град – реконфигурисан у духу бескућних милиона – преко Рјепнина хоће да каже о свету у коме је он постао могућ. Рјепнин види оно што му се у вези са објективним светом чини да он представља, па Лондон у роману Црњанског јесте Рјепнинов град – унутрашњи град у коме је могуће бити само ван њега. Привиђење је, опет, могуће под извесним ситуационим условима, па то што Рјепнин може видети сада у свом привиђењу омогућено је његовим осамљивањем. Односно, Нађин одлазак и Рјепниново остајање самим није само егзистенцијални удес, већ је и наративни услов да би се визија града која конституише овај роман учинила могућом. Отуда Рјепнинов и Нађин разлаз јесте чинилац поетичког самоомогућавања. Да је оно што се јунаку причињава не само могуће, него и потребно видети, показује управо дубина слике коју је могуће препознати као властито припадање њеној истини онда када се стекну услови за говор о тој истини. Отуда то што је јунак „видео, чинило му се”, али тек „сад, кад је био сам, празна, слика, мртвило, и ништа више” (Црњански 2004: 579).

Нашавши се у садржају властитог погледа, Рјепнин постаје фигура празне слике. Слика је ефекат метафизичке рефлексije, пошто јунак Црњанског на сцени којом корача налази тек обамрлост као тоналитет властитог хтења.³ Када се мисао јунака протегне по дубини његовог знања о простору, она ће обележити епохално важну разлику. „Знао је да је, ту, низводно и узводно, и пре сто година још, био један други свет и било живо као у Венецији.” (Црњански 2004: 579) Рјепниново знање о прошлости и виђење актуелног, свом животу саприпадног амбијента, потврђују исту ону разлику која се у његовом бићу као пукотина шири што он више жуди за властитом егзистенцијалном прошлошћу, немоћан да одговори измењеним условностима живота. До пре сто година на Темзи и око Темзе још је постојао „други свет”, једна живахност и угодност живота на води, упоредива са венецијанским савезом града и воде, па се баш пловидба барке реком сада уочава као приказ темељно важан за Рјепнинову епохалну рефлексiju:

3 Налик Хамлету, који у знаменитом монологу каже:
„Умрети – спавати – ништа више – реци,
да спавањем се сврши срца бол
и хиљада животних потреса
и наследних меду, ето то је циљ
и предано му тежи ти.” (Шекспир 1998: 108)

„Барке, чамци, олупине, хиљаду, две, три, пловиле су онда, као неким широким путем, ту, којим се улази и излази у ту варош и из те вароши. То је био, столећима, и главни пут, за пролаз кроз Лондон, главна улица за људе, за гомиле становника вароши, па и за странце.

Све је то било, сад, стало.” (Црњански 2004: 579)

Барке и друга пловила основне су фигуре у историји симболизације Лондона. Пут реке Темзе Рјепнин препознаје као акумулациони, циркулациони и дискурзивни траг из којег се конфигурисала слика британске престонице. Препоручујући да се у семиологији урбаног, о могућностима чијег заснивања говори у есеју „Семиологија и урбанизам”, истраже и „менталне представе о елементима града”, Ролан Барт наглашава важност имагинарне функције „воденог *шока*”, јер налази да пут воде у доживљајима становника града одређује и степен читљивости тога града:

„Постоји однос између пута и воденог тока и познато је да градови који пружају највећи отпор значењу и који уосталом стварају становницима тешкоћу за прилагођавање, јесу управо они који немају воду, градови без морске обале, без водених површина, без језера, без река, без водених токова. Сви ови градови пружају тешкоћу за живот, за читљивост.” (Барт 2016: 233)

Не тек сама Темза, већ њене барке речни пут претварају у систем означитеља, који конституише семантику Лондона. Пловила покрећу и значењски објективизују водену силу, усаглашавају је са кретањем, концентрисањем и судбинама људи. Лондон, чија је слика успостављена преко фигуре барке, био је, у Рјепниновој рефлексiji, имунопривилеговани простор. Тај простор било је могуће читати, а унутар слике, као ефекта разумевања и саморазумевања људи, своје место имали су и странци у Лондону. Када сагледа Лондон „преко Темзе”, Рјепнину се сада „кад је био сам” он учинио „празна, слика, мртвило, и ништа више”, чиме се радикализује Бартова мисао о спреси воденог тока, пута и читљивости града.⁴ Пловидба хиљада барки, чамаца и олупина, а не тек вода сама, била је израз вишестолетне разговетности Лондона, израз моћи становника и посетилаца да, пратећи траг барке, нађу *иуш*, што је значило активну моћ да се когнитивно обради и расветли садржина великог града. Семиолошки преврат у епохалном аранжману градског бића означен је заустављањем пловидбене трајекторије, па премда се на други начин све у Лондону креће, на месту његове формативне семиотизације Рјепнинов поглед налази непомићност и нечитљивост. Темза по којој су пловиле „барке, чамци, олупине” уистину је била пут – пут симболичког организовања, производње значења, грађења слика. Као у историји јеврејске барке, која се развила у велику барку текстова и њихових коментара, барка је и за Лондон представљала, у Рјепниновом доживљају, амблем моћи једног града да се дискурзивно објави. У граду у коме је све *стало* и апаратура која је обележавала покретљивост барке зауставља се, па је тек непокрет знак ишчезлог искуства онтолошке пловности:

4 Текст „Семиологија и урбанизам” изворно је објављен на француском језику у броју 153 часописа *L'Architecture aujourd'hui*, за децембар 1970. и јануар 1971. Отприлике, дакле, у време када излази и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског. Ово истичемо, јер се чини како се у истом тренутку и у фикцији и у теоријском мишљењу открива свест о граду као о дискурзивној форми, чија читљивост као разговетност урбане структуре али и чији рецептивни отисци у доживљајима грађана као читалаца дефинишу простор града.

„Гвоздене дизалице, непомици шлепови, са сидром, и ланцима, и ужадима, на палуби, све је то било непомично на води. [...] Понеки, дуги, чамац, био је извучен из воде, на суво. Било је не само барки, чамаца, и шлепова, непомицих, него и великих бродова, укотвљених, и привезаних, дуж обале.” (Црњански 2004: 579)

Водена непомициност прелива се у димензију урбане семиологије, па је принцип неактивне барке одражен у пражњењу означитељских ресурса градске архитектуре. Зато куће „са четири, пет, спратова, стајале су немо, као да су празне”, као што и сви прозори које Рјепнин сагледава „преко воде, бескрајни, били су закуцани даскама” (Црњански 2004: 579). У судбини заустављених бродова манифестована је судбина града, али тако да непомициност пловила откривена и као непомициност у плану града укаже на онај губитак који у онтолошком смислу делегитимише Рјепниново кретање:

„А као што су, и те зграде, и стоваришта, и њихове дизалице, стрчале, увис, својим непомицим чекрцима, и бродови су стајали непомично, у води, својим огромним телом теретњака, и високим димњацима, без дима. Све га је то сећало Нађе.” (Црњански 2004: 579–580)

Шта Рјепниново сећање на Нађу показује о начину на који јунак доживљава град као условљавајући простор? Ако непомициност фигура на води Рјепнина асоцијативно враћа фигури жене, питање „Какве везе је, то, имало са Нађом?” управо је исказано како би се та фигура дисквалификовала у симболизму града из којег је она отишла, а заправо како би се изузела у бићу човека који представу непомицих елемената, устављене и утихле барке, гради: „Никакве! Да је почео да виче, њено име, ни то не би обратило на себе, ничију, пажњу. Чули би да неко дозива, некога, а питали би се: шта је то, зашто тај човек виче? Ништа више!” (Црњански 2004: 580) Непомициност у којој су здружени барке, бродови, вода, град и Нађа сигнализира како се у Рјепнину нешто, као веза са светом, одвећ брзо тањи. Јер Нађа јесте „из Лондона, после двадесет и шест година живота са њим, отишла, нечујна”, али приповедач бележи да је њен одлазак у јунаку одражен као ишчезавање принципа ове жене у целини Рјепниновог самопрепознавања: „Била је тако брзо нестала, као да никад није, ни била, ту.” (Црњански 2004: 580) Нађа нестаје не зато што је отпутовала, него зато што редуцирање и ишчезавање Рјепниновог бића искључује принцип постојања Нађе, која биће другог обавезује смислом свог присуства. Али и Лондон, попут жене, може нестати: „Не само она, него и споменици, који су, тобоже, значили сећање на неке, ванредне, на неке незаборавне, на неке значајне, светске, догађаје, ни то се више није знало. Нити је ико пред њима застајао, нити их у пролазу погледао.” (Црњански 2004: 580) Непомициност барке симболички је формат онтолошког умора, довршености и згаснућа модернистичког субјекта. Док људи у граду пролазе покрај њега, тај пролазак не рефлектује више бодлеровску раномодернистичку вртоглавицу „од онога што пролази” и заузимање става према непрекидном покрету (Фуко 1995: 237), већ позномодернистичку заустављеност, немост и излазак из поретка актуелности: „Све је то пролазило, и поред Рјепнина, занемело; све је то била прошлост. Разлика је била само, у томе, да је све то, још, било, видно, ту, за њега, а његова жена није више била, ни то.” (Црњански 2004: 580) Шта град који још није ишчезао, али који се фосилизује, утишава, распршава и десемиологизује, пре него што и он нестане из свести јунака – о чему приповедач оставља траг на крају романа – још има да саопшти јунаку?

Поглед у барке, бродове и реку обликује епохално питање о смислу кретања модерним светом. Зато на појаву једног тегљача, који је, са „два велика, празна, шлепа”, узбуркао Темзу тако да се јунаку „то, чак, учинило и смешно”, иронијска стрелица Рјепниновог духа проналази како је „смешан и мост Тауера, до којег је био стигао, а који је знао још из детињства, са разгледница, кад му је отац долазио у Лондон” (Црњански 2004: 580). Рјепнинов смех силази у дубину личног искуства и баш тамо где се преко фигуре оца у јунаку градило хтење пловидбе тај смех открива да је онтолошки принцип барке постао неактиван. Јер посматрајући како је између две куле Тауера средњи део моста уздигнут толико „да би један повелики пароброд могао да прође”, јунак смисао проласка пароброда подређује оном значењу које открива као смисао свог живота у Лондону:

„У висини, међутим, изнад свега тога, два врха тих кула, били су везани, као неким пешачким мостом, као неким украсом, бесмисленим, за некога, ко, тамо, у висини, пролази некуда. Куда? Никуда. Зар то није било чудно, усред толиког гвожђа, толиких стоваришта, тегљача, дизалица, бродова, тај мост, у висини, над мостом, та веза, као за неког, ретког, усамљеника, коме то треба?” (Црњански 2008: 580)

Пешачки мост што наткриљује главни мост, Темзу и пловила управо је био онај симболички локус у коме је Рјепнин рашчитао темељну измењеност човечких изгледа да се у свету нађе онтолошки имунитет – барка. Ако реком плове пароброди, а ипак се проговара о томе куда, издигнутим пешачким мостом, иду усамљеници попут Рјепнина, онда то што чудноватом везом коју Tower Bridge успоставља са јунаком треба да се о смеру путовања покаже има значење обавезујуће и за сва друга путовања. Лондон је град великог, али празног пролажења: становници престонице пролазници су, пароброди пролазе, све пролази поред Рјепнина, сам Рјепнин „пролази некуда”. Када се на питање „Куда?” одговори „Никуда”, веза коју овај одговор гради између пешачког моста и јунака последњег романа Милоша Црњанског тада се показује као резонантна за укупни Рјепнинов доживљај Лондона. Када у својој мисли о мосту на Темзи изведе да је „најчуднија, најлуђа, најлепша, мисао градитеља” оно што је, на питање *куда*, препознао као одговор, Рјепнин у одговору празнине налази коначни план свог живота. Спознајом лондонског пролажења, којим се не стиже *никуда*, јунак свој поглед на судбину и град раздељује, тако да истовремено постаје онај који може да сагледа шта Лондон види и онај који из те спознајне оптике ишчезава: „Ваљда да би Лондон имао шта да гледа и да се пита: чему то? Али, да то види, само Лондон, а не види онај, ко оде из Лондона.” (Црњански 2004: 581)

Говорећи о принципу личности у портрету града Беча, Богдан Богдановић подсећа на то „како су, и колико, личност и судбина града нераздвојно повезани” (Богдановић 2008: 120). Међутим, у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског није реч само о томе јесу ли представе квартава једног града, његових улица, паркова, зграда, као и његових приградских насеља метафорички „верне идеалном узору целине”, колико то да се урбано самозаборавање, губитак идентитета и будућности могу одиграти у симболичком, психолошком и онтолошком простору издвојене субјективне свести. А да при томе катаклизмичност психодирективног догађаја, наизглед тек субјективна визија, ипак разорне ритмове проведе кроз целину фикционог света. То да је град стилска шифра, метафора која окупља друге метафоре, постаје најочигледније онда када се у романескној свести субјект изабере као темељна позорница дискурзивне, фикционе сензибилности, па онда приповест о једном човеку манифестује удес укупне урбане

морфологије и стилистике. Тада стилске шифре града, пренете или преформулисане преко осећајности главног јунака, „обезбеђују просторе досега успомена, метафизичко поље сопствености” (Богдановић 2008: 121), саопштавајући о поретку једног ја у коме су, и када симболички еруптирају и када пројаве симболичку оскудицу, град и субјект постали исто. Барка је метафора града као сфере културног збрињавања и могућности препознавања себе у симболичком језику. Физичка стварност урбаног остварује свој имунитет тек онда када град постане „културна форма”, „систем артефаката”, односно онда када је град чврсто угнездан у своје „метафоричко лежиште”, јер управо се „на немуштом језику симбола заснива свако дубље, интимно општење човека и средине, човека и града, човека и човека у граду” (Богдановић 2008: 118). Романескно установљен Лондон Црњанског представља управо метафору метафора, зато што кроз себе поново исписује мноштво других романескних текстуализација града. А како је већ град Лондон по себи симболичка шифра која сабира обиље других симболизација, онда роман о том граду, роман који артикулише вишегласје романескног жанра – *сви се пијаци романа слажу...* – и сам представља велику барку метафора. Када се у видокругу потешкоћа индивидуалне егзистенције на крају *Романа о Лондону* изрази и проблем заборављања, па ишчезавање успомена, заборав, постане начин да јунак реши свој однос са Лондоном,⁵ као што је то и начин да се прекине однос јунака и његове наративне репрезентације, постаје јасно како је предмет књиге Црњанског управо била културна форма као таква. Град, субјект, роман, текст, метафора – неки су облици принципа самообујмљивања, заштите и спасења на које бисмо, читајући *Роман о Лондону* Милоша Црњанског, показали у одговору Слотердијковој мисли о пловидби Нојеве барке кроз историју. Лондон је амбијент аутономије која је добила могућност да реализује своја конструктивистичка знања и хтења: „Град је у неку руку барка која је пристала на обалу – он представља брод за преживљавање који своје спасење не тражи више у слободном плутању по катастрофичким водама, већ се својевољно укотвљује на земљиној површини.” (Слотердијк 2015: 250) Ипак, књига о Лондону прекорачује урбосубјективизујући хоризонт, гледа и у оно што је с друге стране и после човека, града, културе, језика. Богдан Богдановић подсећа на Аристотелову метафору „да град треба да буде велики онолико докле допире људски глас” (Богдановић 2008: 31), а с обзиром на ову метафору која поистовећује град и глас примећујемо како романескни поглед ка Лондону јесте и поглед у оно изван савеза урбане сфере и хуманистичког препознавања. Тражећи чамце како би некуд отишао, јунак постепено напушта град, који представља модерничко решење потраге за имунопривилегованим простором. Када Рјепнин одлучи да напусти копно, да према суицидалном или неком другом науку исплови, он својим избором воде који значи заборав и тишину града потврђује Ничеову резултанту одласка у пловидбу: „Мост смо за собом разорили – не само мост, и копно смо разорили.” (Ниче према Слотердијк 2015: 250) Јунак *Романа о Лондону* је аутсајдерска фигура епохе која је препознала одсуство у одговорима на темељна питања. Емануел Левинас је сматрао да се улога Јевреја у историји састојала пре свега у стварању друштва и у обликовању типа човека који живи у демистификованом, разочараном свету, оног, дакле, човека коме се ништа нема рећи (Левинас 1997:

5 „А нека размисли, још једном, да ли не би било боље, да је тражио, и за себе, улаз у Америку. Тамо не би био незапослен, свакако.

То је последња успомена, о Лондону, коју је Рјепнин понео са собом, у глави, у Фоукстон. Рјепнин је стигао на станицу, тамо, потпуно миран. Могло је бити близу поноћи.” (Црњански 2004: 681)

54). Да ли је угаони камен света постављен тамо докле допире људски глас, пре свега као – глас литературе? Глас који хуманизује простор, враћа му карактер животне адаптивности, има изразиту важност у старозаветној причи о послепотопском свету. Као што управо институт гласа – града као вишегласног театра,⁶ Рјепниновог и Нађиног гласа, гласова у Рјепнину, гласа о ишчезлом јунаку, а свакако и гласа саме нарације као онога што ослушкују и у којем се настањују читаоци и тумачи – Црњански приповедно испитује док посматра потонули свет 20. века, објективизује принцип текста као барке и у форми романа установљава оно што су град и човек били.

ИЗВОРИ

Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, приредио Мило Ломпар, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.

Шекспир 1998: В. Шекспир, *Хамлет*, Београд: Књига-комерц.

ЛИТЕРАТУРА

Анлезарк 2006: D. Anlezark, *Water and Fire: The Myth of the Flood in Anglo-Saxon England*, Oxford University Press.

Барт 2016: Р. Барт, „Семиологија и урбанизам”, са француског превела Марија Панић, *Лишар*, број 61, 227–234.

Богдановић 2008: В. Bogdanović, *Tri ratne knjige*, Beograd: Mediterran Publishing.

Де Сен-Шерон 2009: M. de Sen-Seron, *Razgovori sa Levinasom (1992–1994); i Levinas između filosofije i jevrejske misli*, sa francuskog preveo Slobodan Damnjanović, Beograd: Albatros plus.

Зафрански 2005: R. Zafranski, *Zlo ili drama slobode*, preveo Saša Radojčić, Beograd: Službeni list SCG.

Левинас 1997: E. Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, translated by Sean Hand, Baltimor: The Johns Hopkins University Press.

Левинас 2006: Е. Левинас, *Тешкотности и бесконачности: оглед о екстериорности*, са француског превео Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен, Службени лист СЦГ, Загреб: Деметра.

Луис 1978: J. P. Lewis, *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature*, Leiden: E. J. Brill.

Робинс 2005: J. Robbins, Who Prays?, in: B. E. Benson, N. Wirzba, *The phenomenology of prayer*, Fordham University Press, 32–49.

Робинс 2008: K. Robins, „Ka Londonu: gradu izvan nacije”, *Studije kulture*, priredila Jelena Đorđević, 2008, 586–603.

Фуко 1995: М. Фуко, *Šta je prosvetiteljstvo?*, preveo Ivan Milenković, *Treći program Radio Beograda*, 102, 232–244.

Хилман 2013: Dž. Hilman, *San i Donji svet*, prevela sa engleskog Mirjan Sovrović, Beograd: Fedon.

6 Лондон је, према Питеру Акројду, увек био Вавилон, а овај „Вавилондон” представља „град испуњен многим разноликим и неразумљивим гласовима” и у којем, због тога, „постоје различити светови и времена” (Акројд 2000: 777 према Робинс 2008: 601).

**THE BOAT AND AUTOPOETICS: THE SYMBOLIC FORMS OF WATER, VESSELS,
AND TRAVEL IN THE OLD TESTAMENT AND IN MILOŠ CRNJANSKI'S NOVEL
ABOUT LONDON**

Summary

One of the most known stories in *The Old Testament* is the story of the flood. That story represents the culture of the Jewish memory but is also present in traditions of other ancient nations. The narrative about the flood and Noah's ark has moral implications and philosophical, theological, and ethno-technical conclusions. After the flood, the ancient Jews were experiencing nature as a hostile phenomenon. Their way of understanding nature is different in relation to other nations. Their understanding of nature is the end of a matristic illusion about creation, and it assumes that humans are ontologically opposed to an unreliable, problematic nature. Noah built the ark as a reaction to losing ground. Just that action and that object make up the first moment of the constructivism, technological consciousness, and the maturity of human beings. The ark is a principle of the complex history of Israel. It does not constitute only the material structure, but is also an autopoietic vessel of *The Old Testament*: it is a symbolic form of revelations, alliances, travels, traumas, hopes, salvations. *The Old Testament* is the story about the dangerous travels of one, chosen nation. To be Jewish meant suffering under empires, maneuvering among empires, or seeking protection from empires, but never being able to build your own, equally powerful empire (Sloterdijk 2015: 242–243). In the *Novel about London* written by Miloš Crnjanski, I see the story about the Jewish complex of modern history. The wanderings of strangers, their shipwreck fates, the visions of the river Thames, the ocean and the flood above the city, and in particular the figures of arks, barges, boats, and ships – those are some of the elements of the Jewish semiotics and ontology in literary fiction.

Keywords: Jews, boat, water, travel, city

Časlav V. Nikolić



Никола З. ПЕУЛИЋ¹

Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Чачак

ТРАНСФОРМАЦИЈА БЕСТИЈАРИЈУМСКОГ КОМПЛЕКСА СТАРОЗАВЕТНЕ КЊИГЕ ПРОРОКА ЈОНЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се, са посебним освртом на *Књигу пророка Јоне*, успоставља бестијаријумски комплекс *Старог завета*, те се кроз архитектуалну интеракцију споменуте књиге и *Романа о Лондону* сагледавају бестијске метаморфозе из пророчке књиге у роман Милоша Црњанског. Промишљајући о фигури кита, као доминантном бестијаријумском обележју *Књиге пророка Јоне* и *Романа о Лондону* Милоша Црњанског сагледана је промена изворне природе животиње као литерарног симбола. Кит као бестијаријумска фигура романа предочава укидање метафизичког и пророчког дискурса *Старог завета*. У *Роману о Лондону*, бестијаријумска фигура постаје дијаболички симбол, који надилази појединца и заробљава га у мрежу прозирног зла. Промишљајући о фигури кита у наведеним делима сагледаћемо преображај старозаветног бестијаријумског комплекса у контексту романа Црњанског.

Кључне речи: бестијаријум, бестијаријумска фигура, животиња, кит, јеврејска култура, Јевреји, *Књига пророка Јоне*, преображај

„Јеврејин сам, и бојим се Господа Бога небескога,
који је створио море и суху земљу.”
(Библија 2005: 855)

Бестијаријумске фигуре *Романа о Лондону* Милоша Црњанског немају дидактичку основу као средњовековни бестијаријуми или најпознатије дело оваквог типа *Физиолог*. За разлику од дела *Физиолог*, у *Роману о Лондону*, када се приповеда о зверима, изостаје хришћански и морализаторски хоризонт. Бестијаријум споменутог романа Милоша Црњанског, већ од *Прве главе романа* проговара о устремљености звери ка главним јунацима. Самим тим, хришћанска перспектива зверињака изостаје. Звери овог романа су устремљене ка негацији општепознатих моралних начела и принципа, тако да их можемо представити као антидидактичке вредности. Лондон постаје један гротескни град у коме се кроз бестијаријумске фигуре бришу јасне границе између стварности и илузије, доживљеног и измаштаног, садашњости и прошлости. У таквом свету јунак губи везе са метафизичким упориштима, губи своје божанско лице и постаје плен звери. Многе бестијаријумске фигуре у *Роману о Лондону* смештене су у сферу појавности и свакодневице Рјепниновог и Нађиног непосредног живота. Тако се на извештајан начин у лондонском поднебљу ствара атмосфера невероватног, чудноватог, посредована бројним семантичким метаморфозама бестијаријумских фигура. Бестијаријум Црњансковог романа говори о свету који се непријатељски опходи према Рјепнину, присуство звери у свету и око света романа, показује и испражњеност истог било каквог метафизичког деловања. Јунаци романа се сусрећу са чудовишним форматима, који се, као и сам Лондон не могу поразити.

1 nikolapeulic1@hotmail.com

Космогонија *Романа о Лондону* Милоша Црњанског не чува библијску сувереност, њену недељивост и њену целину, јер „као да свет није бог створио? Него онај Нечастиви” (Црњански 2012: 6). Постоји унутрашња разореност и пропадљивост читавог космичког простора романа, дефицит и пропадљивост суверености пре-романа, односно библијске космогоније. „Над аеродромом висе, као китови на небу, велики балони одбране од напада из ваздуха.” (Црњански 2012: 10) Кит који се појављује на небу, у *Првој глави романа*, представља дијаболички означитељ. Наиме, он је замаскирана дијаболичка интервенција, која се представља као преслијавање основе Божјег бића: стварања. У *Првој књизи Мојсијевој* „створи Бог китове велике и све живе душе што се мичу” (*Библија* 2005: 1). Божје стварање у *Првој књизи Мојсијевој* и дијаболичка космогонија у *Роману о Лондону* разликују се по томе што се Божје испуњава у константи живота садржаној у идеји непрестаног стварања, док дијаболичко блокира сферу битка ознаком прозирности и предметности. Као архетипски симбол, риба има двоструку природу, она је света, божанска, предмет култа и нечиста, демонска (Требјешанин 2008: 352). Фигурација небеске рибе јавља се као контраст Јахвином апсолуту и идеје-о-животу, јер се у њој укоренује дијаболичка будност. Настанак небеске рибе у *Роману о Лондону* није резултат Божјег стварања, јер оно као такво у романескном оквиру не постоји. Оно што је у основи промене тиче се с једне стране форме, а са друге стране онтолошке природе животиње. У роману Милоша Црњанског долази до онтолошке промене, а оно што може да се измени у својој бази, може и да се разори. Оно што *настаје* „заиста ишчезава, прелази у не-биће, док је не-биће ништа. Јер не-биће није ни одређени предмет, ни квалитет, ни квантитет, ни место” (Аристотел 2016: 22). Онтолошки комплекс рибе у *Роману о Лондону* као да је одстрањен од сопствене бити, риба губи своје карактеристике, а на том месту дијаболичко тријумфује у роману Милоша Црњанског. Преграђује се приступ оном бивствујућем, које је унутар сопствене проблематике одлучујуће (в. Хајдегер 2007: 11). Дијаболички означитељ садржан у бестијаријумској фигури кита не постаје нови организам као у *Првој књизи Мојсијевој*, јер биће рибе у *Роману о Лондону* није садржано у телу рибе, већ се јавља као одвојено *постојање*. Животиња ишчезава, јер бестијаријумски модус фигуре не може да се одвоји од дијаболичког заметка и на тај начин претвара живот у шупљину и прозирност. Дијаболичко „црпи одлучујући смисао бића, чиме генеза животиње остаје затворена” (уп. Хајдегер 2007: 10). Празнина овладава небеском рибом, а самим тим је и празнина од животиње неодвојива.

Животиња у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског не може да буде аутономна, дакле, један нужно нови организам-биће. У Ничевој филозофији се и човек представља као онтолошки неодређено биће, као конопац разапет између животиње и натчовека – конопац изнад амбиса (в. Ниче 2014: 11). Ђаво као над-свођујући појам романа и стваралац фиктивног свата, не дозвољава идеју да свако појединачно биће може да опстане као индивидуа, већ, делећи је у својој бити уситњава и сасвим унижава. Бестијаријумска фигура небеске рибе као „симбол представља спољашњу слику унутрашње чињенице” (Требјешанин 2008: 368). У дијаболичком поднебљу *Романа о Лондону* Милоша Црњанског стичемо утисак да се биће може одржати и после његове поделе и да његово измештање из природног становишта ништа не мења. Ђавољи симбол садржан у бестијаријумској фигури небеске рибе постоји кроз семантику скривеног, односно као обрнута перспектива и унутрашња скулптура. Свет *Романа о Лондону* у себе асимилије биће животиње, тело исте постоји као једна затворена форма, створена као

предметност у чулном регистру човека. У мотрењу свести-од на тај начин постаје видљиво оно од-чега, тј. предметни карактер бивствујућег као таквог (в. Хајдегер 2007: 10). Фигурацију небеске рибе одређујемо као прилог дијаболичкој суверености, односно додатка који има облик руке способне да привлачи ка прозирности и ђаволу. Кит се налази у небеском простору у коме може слободно да се креће, да манипулише и *освоји* онога ко га посматра. Поред добро познатог и очигледног значења он упућује на нешто несумњиво постојеће и битно, али недовољно одређено, скривено од разума и свести (уп. Требјешанин 2008: 368). Он непрестано опомиње и подсећа да је свет романа, свет коначности и заплетености у дијаболичке мреже прозирности. Символ рибе у Црњанскомом роману „превазилази пуки знак и представља спонтано настали, најпримернији израз за оно још непознато и појмом неизразиво” (Требјешанин 2008: 372). Бестијаријумску фигуру небеског кита означавамо као артифицијелну творевину проишавшу из ђавољих консеквенци и стратегија. Дијаболички уплив у свет *Романа о Лондону* је вишеслојан, јер се оно не представља у изворном облику, јер није до краја инкорпорирани. Ђаво у свету испражњеном од Бога даје себи слободу за ново *стварање*, док ће Ниче рећи да је посао грабљиве звери присвајање права на нове вредности (в. Ниче 2014: 24). На тај начин се изнова раскрива феномен дијаболичког у (пост)модерном концепту стварања света.

Присвајати себи право на нове вредности то је грабљење и посао грабљиве звери (в. Ниче 2014: 24). Небески кит у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског постоји као партитивна композиција, отпадак и негација Божјег принципа, јер као нужно предметан није садржан у библијској идеји-о-животу и не служи ничему. Фигура небеске рибе немо саопштава, обезнањује и омогућује другог кроз *саопштење*. Кит је инкорпорирани у романескни свет као нешто домаће и уредно, а у својој прозирности провоцира Рјепнина, коме места у таквом свету нема. Дијаболичко које „се додаје мора бити заједно с оним што расте, јер ако су одвојени, то би било настајање” (Аристотел 2016: 36). *Друго*, садржано у бестијаријумској фигури небеског кита јесте ђавоља силуэта уоквирена независним позиционирањем. Символ није ни апстрактан ни конкретан, ни рационалан ни ирационалан, ни стваран ни нестваран. Он је увек обоје: он је *non vulgi* (в. Требјешанин 2008: 368). Дијаболички хоризонт ове фигуре је у функцији конституисања искључиве аутократије и хегемоније. Превазилажење Јахвеовог стварања света оправдава агенса новог поретка романескног универзума. Ђаво није извор виталне енергије, јер његов предумишљај није садржан у идеји-о-животу човека. Дијаболичко у *Роману о Лондону* кулминира у трену када се јавља мисао да је човек у таквом свету превазиђен. Бестијаријумска фигура кита доживљава онтолошку негацију, односно неку врсту укидања живота као таквог. Сама могућност да биће буде у себи затворено, представља његову смртност, то јест најављује његову смрт (уп. Бојанић 2009: 78, 79). Тело рибе у *Роману о Лондону* представља смрт, у којој није садржана идеја васкрсења.

Човек Милоша Црњанског у овом роману је „биће-на-путу” (Поповић 1990: 14). У старозаветној књизи пут је важан сегмент у испуњењу воље Божје. Мотив кита заступљен у *Књизи о Јони* присутан је у оном смислу који показује пут покајања и спасења: „И замоли се Јова Господу Богу својему из трбуха рибљега, и рече: завапах у невољи својој ка Господу, и услиши ме; из утробе гробне повиках, и ти чу глас мој.” (*Библија* 2005: 855) У библијској традицији кит је својеврсна арка, реминисценција Нојеве арке. Јонин улазак у кита је улазак у мрачно стање, он је у утроби кита семе бесмртности, затворено у космичком јајету. Јонин

излазак је ускрснуће, ново рођење и обнављање једног стања (уп. Шевалије 2004: 336). Фигуру небеског кита у роману можемо посматрати као сигнификант празног простора, означитеља празнине, простор означен као пуко ништа, у коме пребива ђаво, скривајући се у тој нарастајућој празнини света. Кит симулира бескрај неба, неку перспективу у коју се небо издужује, али то је заправо онај бескрај којег нема и који представља тек метафизичку празнину. Иако присутан, ђаво романа остаје сасвим безобличан, јер се он не оглашава, па га јунаци и не примећују (уп. Ломпар 2000: 16).

Старозаветни пророци и пророчанства сачињавају суштински садржај целокупног откривења у *Сшаром завету*. Пророци су потицали из израиљског народа и проповедали су веру и кључне етичке категорије: спасење и пропаст, благослов и проклетство, и при томе, наглашавали да Јахве увек захтева право и правду, љубав и добро (в. Томић 2013: 19). После Јоиног укрцавања на лађу „Господ подиже велик вјетар на мору, и поста велика бура на мору да мишљаху да ће се разбити лађа” (*Библија* 2005: 855). Јонин боравак у утроби кита јесте заправо сусрет животиње са *непознатим*, односно категоријом споља. У *Књизи пророка Јоне* кроз бестијаријумску фигуру рибе анулира се пророкова непослушност као негативна одредница. Пророково пребивање у риби представља не само његов силазак у утробу животиње, већ и „уједно транс-силажење” (Башлар 2006: 175). Јоино самство и ћутање у старозаветној књизи открива троструки траг утамничења који води до пророковог преображаја, јер он бежи од пророчког остварења као таквог. Најпре, „Јона бјеше сишао на дно лађи, и легав спаваше тврдо” (*Библија* 2005: 855). Затим, путници „узеше Јону и бацише га у море и преста бура на мору” (*Библија* 2005: 855). На крају, „Господ заповједи, те велика риба прогута Јону; и Јона би у трбуху рибљем три дана и три ноћи” (*Библија* 2005: 855). Пророк пролази кроз хтонске просторе, где учачамо Јонину катабазу, силазак неке врсте, померање низбрдо, потонуће. Хтонски свет је таман, хладан, пуст, нељудски (в. Требјешанин 2008: 147, 148).

Риба као бестијаријумска фигура старозаветне књиге не вари Јону као храну, већ савладава и гута пророково одбијање Јахвеовог посланства. На тај начин животиња превазилази сопствену природу самоодржања, хранећи се другим-у-пророку, а не пророком. Затварање у шеол и *коначно* прождирање човека у *Књизи пророка Јоне* јесте немогуће, јер риба не претвара Јону у храну за себе, затим у себе и најзад, пророк не постаје део рибе који више није могуће разликовати од себе. Старозаветна *Књига пророка Јоне* осликава еквиваленцију живота и смрти: саркофаг је трбух, а трбух је саркофаг. Изаћи из трбуха значи родити се, а изаћи из саркофага поново се родити. Јона, који у утроби животиње остаје три дана, колико и Христос у гробу, јесте дакле слика васкрсења (уп. Башлар 2006: 112). Риба у старозаветној књизи постаје јединство неба, земље и воде, док у *Роману о Лондону* она постоји као извајани објект. У тренуцима пророковог боравка у утроби рибе спољашње (човек) није истински спољашње, побуњеник није више побуњеник, други није други. Стварање другог-кита у *Роману о Лондону*, које спроводи Ђаво, увек предусловљава коефицијентом дијаболичке агресивности, јер је она утелотворена у њега самога. Преуређени свет *Прве књиге Мојсијеве* који учитавамо у Црњанскомом роману увек наступа фронтално, делујући споља ка унутра, а у томе се сагледава стратегија дијаболичког раздора књаза Рјепнина. Бестијаријумска фигура небеског кита је псеудоприсутво које варира између објекта и бића-животиње. Дијаболичко намеће онтолошку празнину небеске рибе, како би сакрило оно *изнујра*. Из воље да гледамо у унутрашњост ствари,

да гледамо оно што се не види, што се *не сме* видети, настају необичне, напете *сањарије* од којих се мршtimo (уп. Башлар 2006: 11).

Испитивање дијаболичког кроз искуство Рјепниновог стајања на земљи која „је, и сад, окружена неким инсектима и чудовиштима” (Црњански 2012: 5), где је риба, а не Господ на небу, описујемо као позицију *исход* и категорију *прошив*. Мрежа прозирности се проширује на рачун другог (човека), гутањем другог, померањем граница у манифестацији сопствених симбола. Дијаболично у бестијаријумској фигури јесте „обзнана бића неког бивствујућег у његовог бићу ка мени” (Хајдегер 2007: 16). На тај начин, прозирност потискује и брише постојање човека, његову важност и сећање на њега, он ишчезава и губи се у нечем другом. Симболичко значење једноставно настаје мимо свести, искрсава изненада, рађа се однекуд спонтано (в. Требјешанин 2008: 372). Две различитости (човек и животиња) стоје једна наспрам друге, не мешајући се између себе, али и не удаљавајући се једна од друге. На том месту учитавамо само простор дистанце који је отворен појмом врсте. У том смислу би разлика у врсти, као распону између две коначности, одговарала бесконачности у проповедању Јахвине речи, која све то надилази. За бестијаријумску фигуру рибе у *Књизи пророка Јоне* човек је у извесном смислу објект – супротна појединачност животињи, оно што је за књаза Рјепнина небески кит. Субјект јесте субјект само за себе док не стане преко пута *другог* (в. Бојанић 2009: 89, 90). Када се *други* у *Роману о Лондону* пронађе и угледа, Рјепнин истог часа постаје његов објект, док други остаје дијаболички симбол. У лични простор било човека или животиње долази онај други, чије присуство одређујемо као акциденцију. Псеудодупликат животиње у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског нема виталну улогу у романеском свету, већ понавља ђавољи пут усмерен ка деструкцији човека. Дијаболично рефлектује противприроду, смрт надвладава концепт живота, а небеска риба означава крај самом (свом) бићу. Кит је схема, једна могућност (не)бића, тренутка, тј. оно што је конститутивно за тренутак; неко створено значење; које не приказује *предпојам*, тј. изискује неко Како приступања и пропитивања, он на свој начин захвата опстанак (уп. Хајдегер 2007: 22, 23).

Дијаболичка трајекторија, представљена у фигурацији небеске рибе, обележена је кроз измештање и извртање Јахвиног стварања. Кит као део пандемонијума Црњансковог романа разликује се од рибе у *Књизи пророка Јоне*, јер ђаво негира Рјепнина да би се дијаболично у артифицијелној животињи одржало. Тело небеске рибе јесте материјализован пакао, измештена композиција, коју непрестано уздрмава дијаболично (уп. Башлар 2006: 53). Фрактал, односно умањена композиција животиње као такве, покреће људску принуду осликану у суициду књаза. Посматрањем небеске рибе „прописује се опис једног одређеног начина гледања – при том без припадајућег сагледавања његових изворних мотива” (Хајдегер 2007: 33). Дијаболично у овој бестијаријумској фигури је толико прозирно и скривено да у Рјепнину, као посматрачу изазива равнодушност као према било каквом другом предмету. Опажање нам саопштава само то да нешто јесте, без обзира колико је то битно, логично, разумно, нужно или, пак, неважно, нелогично, неразумно и случајно (в. Требјашанин 2008: 299). Посматрање небеске летелице маскира свет ђавола и широку мрежу његових веза, које се не могу одгонетнути посматрањем, већ промишљањем о њима. Постојање небеског кита казује да је ђаволово постојање „шифровано и оно сигнализира да у волшебном *Роману о Лондону* постоји структура света која није непосредно очигледна” (Ломпар 2000: 29).

Неконзистентност бестијаријумске фигуре небеског кита огледа се у његовој недовршености, нецеловитости бића, односно животиње. Онај који бива у свету, јесте онај који живи од света (уп. Хајдегер 2007: 37). Животиња постоји као физички ентитет који поткрепљује дијаболичку аутархију, а рефлектује дефект света који уређује Јахве. Бестијаријумска фигура небеског кита велича дијаболички профил силе која се из ње манифестује. Да би се дијаболички потенцијал бестијаријумске фигуре нагласио потребне су ствари које изненађују. Демонски контекст *Романа о Лондону* не жели да се спозна као такав, јер не жели да објасни везу између свог имена и деструктивизма који демонстрира у свету. Говорење „о” њему самом јесте јавнопросечни начин у којем опстанак себе узима и ту одржава (в. Хајдегер 2007: 38). Ђаво се налази свуда, али и нигде, а нигде је одредиште које се предодређује и књазу Рјепнину. Дијаболичко се представља кроз константу која би представљала ђаволову сталност у понављању кроз време. Ђаво у Црњанском роману истовремено је садржан у свету видљивом, јер постоји кроз симболе, односно физичке ентитете мегалополиса, али и свету невидљивом, јер не жели да се представи у изворном облику, скривајући дијаболичку конотацију. Бестијаријумска фигура небеског кита завања својом предметношћу, скривајући ђавола у празнини бића. Кит „јесте онај „Нико”, који се у фактичком опстанку опходи као утвара” (Хајдегер 2007: 39). Животиња на тај начин не повезује Јахвеа и свет у идеји ширења живота као таквог, већ Ђаво у *Роману о Лондону* користи знак животиње да би се приближио књазу. У симболу животиње дијаболичка акциденција се представља кроз естетику *мршве* природе, лишене контекста живота. Излазак пророчког гласа из кита романа није могућ, јер пророк не може доћи до Лондона, јер нема Бога који би надзирао свет и који би наговестио преобраћење. Књаз Рјепнин се не сусреће непосредно са небеским китом, али је он под дијаболичким окриљем ове бестијаријумске и дијаболичке фигуре. Небески кит симболизује шупљину и „означава пасивно и негативно, наличје бића и живота: шупљина је виртуелно, али празно стециште постојања. Зато је боравиште смрти, прошлости, несвесног или могућег” (в. Бидерман 2004: 358).

Бестијаријумска фигура заклања небо и метафизички уплив, тако да су јунаци романа препуштени хоризонталном кретању и свету, који у дијаболичкој реинтерпретацији не садржи Бога као врховног творца. Јер „дође ријеч Господа Јони” (*Библија* 2005: 855), у *Роману о Лондону* таквог уплива нема, јер нема ни Господа. Узајамно прожимање не–бића небеске рибе и ђавола условљено је унутрашњом структуром дијаболичке природе. Небески кит романа служи као илустрација, својеврстан коментар деловања ђавола у свету романа. Животиња је лишена живота, али кроз свој знак празнине испољава читав арсенал ђавољих намера. Артифицијелност небеске рибе потпомаже дијаболичком принципу да оствари везу са Рјепниновом стварношћу. Бестијаријумска фигура делује по наметнутим законима унутрашњих нужности. Кит је „окренут ка томе да себе самога ту објективно добије, да се доведе у Ту” (в. Хајдегер 2007: 67). Ђаво кроз конструкције бестијаријумских фигура опонаша Јахвеов принцип стварања – „идеализује” стварност која окружује књаза. Чудовиште се утврђује у односу на норму, којој се не придаје, тек тако, врста егзистенције по себи иако се са нормом спонтано усаглашава (в. Каплер 1986: 6). Присуство дијаболичког симбола доводи у сумњу основаност и савршеност стварања у његовом тоталитету. На тај начин књаз Рјепнин види универзум у својој парцијалности и није у стању да продре у суштину прозирности која саблажњава. Рјепнин се спотиче о обезличеност дела чија му саобразност и однос са целином нису познати (уп. Каплер

1986: 8). Ефекат зачудности произилази из тога да је природа скренула са своје путање. Биће је објект свести, а истинско биће јесте биће природе (уп. Хајдегер 2007: 81). Бестијаријумска фигура небеске рибе јесте врста одступања, удаљавања од аутохтоне природе, резултирајући у симбол дијаболичког. Ђаво у *Роману о Лондону* одустаје од Божје прерасподеле животиња и делује на пољу где престаје биће, а почиње материја. Једно се не успоставља у тоталитету, него се разабире у диференцији, у односу (в. Вукашиновић 2010: 83).

Дијаболичка приказа јесте слика начињена по угледу на ствар из природе, али као таква се ван дијаболичког контекста не може видети. Рјепнин стоји пред оним што кит данас јесте, оно што као бивствујуће притешњује и што га као небивствовање угрожава (в. Хајдегер 2003: 391). На тај начин се Јахве и природа превазилазе, а дијаболичко се намеће као норма или образац стварања. Бестијаријумска фигура небеске рибе је оно што није у сагласности са „поузданим уређењем посматраног модела” (в. Каплер 1986: 12). Чудовишта у *Роману о Лондону* се умножавају током приповедања чинећи све разгранатију мрежу симбола, а притом изазивајући Рјепнинову потпуну афазису. Рјепнин је, после својих неуспеха, [...], све чешће ћутао, ћутећи одлазећи на посао (Црњански 2012: 196).

Бестијаријумска фигура има аколутички карактер, јер садржи референцу дијаболичког завијену у формирање саме празнине. Али питање о суштини бивствовања одумире ако не напусти језик метафизике, одумире зато што метафизичко представљање онемогућује да се мисли питање о суштини бивствовања (в. Хајдегер 2003: 357). Кроз симбол животиње дијаболички потенцијал романа се непрестано актуализује. Нечисти симболи се манифестују кроз очигледне појмове, али истовремено, они желе да остану иза стварности, у илузији-стварности. Отуда је јасно да се елементи света *Романа о Лондону* спајају међу собом, али се супротстављају и религиозној концепцији света. За дијаболички продор у Рјепнинову непосредну егзистенцијалну стварност неопходно је мењање стварности пре-романа. Ђаво ствара илузију, односно препричава стварност и уређеност Јахвеовог света, али са склоношћу да се његово присуство не препозна. Дијаболички уплив мења биће претпостављених обележја, изводи га из оквира онтолошке предодређености. Дијаболичка персонификација оличена кроз појаву небеског кита учествује у драми скривања празнине демонског уплива, чиме се укида и пророчки дискурс ове бестијаријумске фигуре. Кит не може да буде део ланца којим се ствара завет, јер је он дијаболички *conversio*. И једноставна слика, ако је нова, отвара један нови свет (уп. Башлар 2005: 134).

Јасна дијаболичка анатомија бестијаријумске фигуре небеске рибе открива збуњујућу слику која разара библијску космогонију, која је у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског неуочљива. Велику слику небеске рибе (ђавола), књаз доживљава у себи, још од тренутка у коме Рјепнин још увек није изведен на романескун позорницу. Животиња у *Роману о Лондону* отвара хоризонт празнине и понора који увлачи јунаке фиктивног света романа. Нити је псеудодупликат небеске рибе уништен, нити је Рјепнинова смрт на крају романа коначно објављена. Књаз напушта *шакав* свет, са утехом да ће нешто ново почети тек у загрљају невидљивих руку, које га чекају са друге стране океана.

ИЗВОРИ

- Аристотел 2016: Аристотел, *О настајању и нестјајању*, Београд: Дерета.
- Библија 2005: Библија – *Светио писмо Стјароџ и Новоџ завешта* (Стари завет по преводу Ђуре Даничића и Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода и преводима Светог владике Николаја), Ваљево: Глас цркве.
- Ниче 2014: Ф. Ниче, *Тако је џоворио Зараштустра*, Београд: Алгоритам.
- Црњански 2012: М. Црњански, *Роман о Лондону 1*, Београд: Mascom booking.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простиора*, Чачак, Београд: Градац.
- Башлар 2006: Г. Башлар, *Земља и сањарије о починку: оџлед о сликама интјимности*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Бидерман 2004: Х. Бидерман, *Речник симбола*, Београд: Плато.
- Бојанић 2009: П. Бојанић, *Хомеопатије: horror autotoxicus: о насиљу и хипохондрији: Кант, Хегел, Розенцвајџ, Левинас, Дерида...*, Београд: Службени гласник.
- Вукашиновић 2010: Ж. Вукашиновић, *Бивствовање, херменеутика, субјект: ка џраница-ма онтјолошке неутјализације тубивствовања*, Чачак: Легенда.
- Каплер 1986: К. Каплер, Појам чудовишта, Чачак: *Чудовишта и враџови, Градац*, XIII–XIV/73–75 (1986–1987), Чачак, 5–28.
- Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистифел: о скривеној фигури Романа о Лондону*, Београд: Филип Вишњић.
- Томић 2013: И. Томић, *Стјарозавештни пророци: служба пророка и пророчке књиге*, Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања.
- Требјешанин 2008: Ж. Требјешанин, *Речник Јунџових појмова и симбола*, Београд: Хеспериаеду.
- Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Пуштни знакови*, Београд: Плато.
- Хајдегер 2007: М. Хајдегер, *Онтјологија херменеутика фактјичности*, Нови Сад: Академска књига.
- Шевалије 2004: Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола: митјови, снови, обичаји, поштиуици, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад: Стилос, Киша.

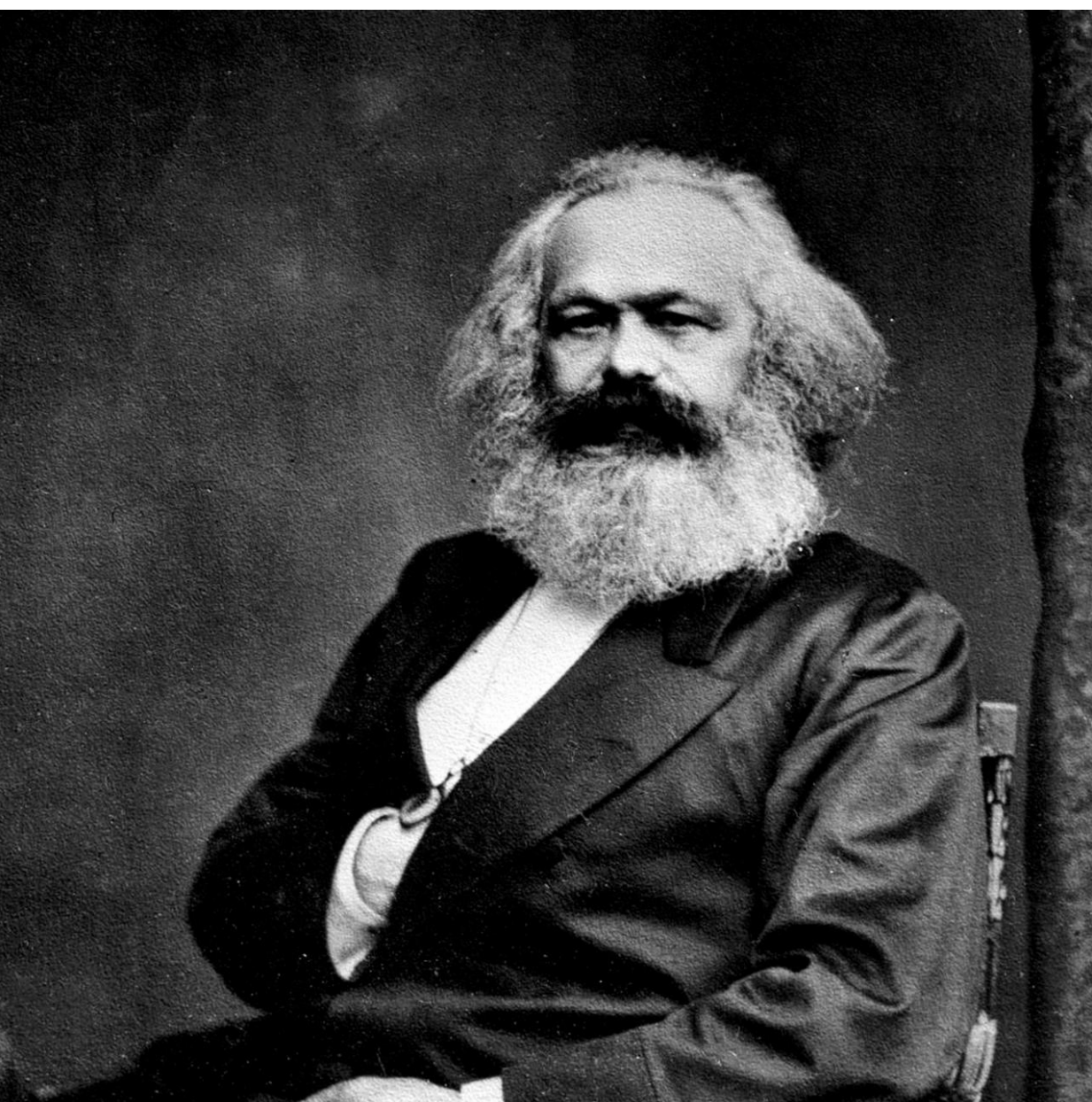
THE TRANSFORMATION OF THE BESTIARY COMPLEX OF THE OLD TESTAMENT
BOOK OF JONAH IN A NOVEL OF LONDON BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

In this paper, we examine the symbolic range of the bestiary figure of the whale. The diabolical cosmogony in *A Novel of London* and God's creation in the *First Book of Moses* are different in that God's creation is fulfilled through life's continuity, while the diabolical blocks the sphere of being through transparency and objectification. The figuration of the sky fish stands in contrast to Yahweh's absolute and the idea of life since diabolical wakefulness is rooted in it. The world of *A Novel of London* incorporates an animal, while its body stands as a closed form, created as a mere object in the sensory register of a human. Through the symbol of an animal, the diabolical potential of the novel is constantly being kept up to date. The Devil of transparency creates the illusion, namely, retells the orderliness of Yahweh's world, but with the tendency to keep its activities and presence secret. Diabolical personification, embodied through the appearance of the sky whale, participates in the play of hiding the vacancy of demonic inflow, which annuls the prophetic discourse of this bestiary figure. The whale cannot be a part of the chain that makes the vow since it is a diabolical *conversio*. The animal in *A Novel of London* opens the horizon of vacancy and abyss that drags the characters into the fictional world of the novel. Neither is the pseudo-duplicate of the sky fish annihilated, nor is Ryepnin's death declared at the end of the novel.

Keywords: bestiary, bestiary figure, animal, whale, Jewish culture, Jews, Book of Jonah, transfiguration

Nikola Z. Peulić



Ђорђе Р. РАДОВАНОВИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ЈЕВРЕЈСТВО КАО „ЧЕТВРТИ СВЕТ” АНДРИЋЕВЕ ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ

У раду се анализира онтолошки и поетички статус Јевреја и јеврејства у Андрићевој *Травничкој хроници*. Особеност колективног идентитета који се не остварује ни као искључујућа бинарност Другог, нити као хибридни просветитељски идеал Трећег (Трећег света); који је маргина маргине и периферија периферије, без јасно профилисаног центра према коме би се периферно могло усмеравати и конституисати, доводи у везу трауматично постојање јеврејства са позномодернистичком траумом Андрићевог романа и поетике, која своју идејност више не црпи из модерног (свехуманог) просветитељског дискурса, већ га оспорава и усмерава се тополошко-поетичкој, недискурзивној, оностраности у којој себе виде и приповедач и травнички Јевреји (и Јевреји уопште). Ситуација када знак мора да објави своју луталачку судбину јесте онај моменат у коме ахасверска судбина песника прилази судбини Јеврејина-луталице у расколу романа и књиге, књиге и текста, (божанског) гласа и писма (приче и писања), живе речи и графичке (текстуалне) интерпретације.

Кључне речи: јеврејство, идентитет, модернизам, просветитељство, даровање

„Сигурна” будућност и непомерно „кретање” историје

Има ли *Травничка хроника* Пролог и Епилог? Питање сасвим бесмислено ако се у обзир узме структурална позиција романа или непроблематични статус метафизике приче који захтевају заокружење и свођење „истог на исто”, победоносну тишину и уживање бегова чије се вековно искуство схватања историје и промена у њој још једном осведочава са нестанком двојице конзула и са ишчекивањем заборавља који ће, са престанком детињих игара, најзад наступити и преkritи трагове бурних конзулских времена – претворити их у причу, саобразити у казивање и још једном доказати да је оно што је *живом речју* једном потекло као истина о свету остало у границама *џе* истине и да је, штавише, *џу* истину обогатило и потврдило. Ничег, међутим, различитог нема тада (а делује да је посве различито и да је посве другачије) између (потврђене) афирмативне бесконачности коју оличавају травнички бегови и негативне (рђаве) бесконачности као сазнања које се епифанијски раскрива Жану Давилу док пребира по својој архиви и припрема се за коначни одлазак из Травника:

„Двадесет и пет година му је прошло у тражењу ’средњег пута’ који доноси смирење и даје личности оно достојанство без кога се не може живети. Двадесет и пет година се ишло, тражило и налазило, губило и поново стицало, од једног ’заноса’ до другог, а сада је, преморен, растрзан у себи, истрошен, дошао на тачку са које је кренуо када му је било осамнаест година. Значи да су сви путеви само привидно ишли напред, а у ствари водили уокруг, као варљиви лавиринти из источњачких прича, и тако га, уморног и малодушног, ево, довели на ово место међу поцепане хартије и

1 djordje.radovanovic@filum.kg.ac.rs

исплетуране копије, на тачку са које опет почиње круг, као са сваке друге тачке у кругу. Значи да не постоји средњи пут, онај прави, који води напред, у сталност, у мир и достојанство, него да се сви крећемо у кругу, увек истим путем, који вара, а само се смењују људи и нараштаји који путују, стално варани.” (Андрић 1961: 606)

Али, наставља приповедач-хроничар, са знањем и поуздањем које му неретко измиче и недостаје у овом роману, тако је „закључивала уморна и погрешна мисао (курзив Т. Р.) уморног човека, да уопште нема пута и да је ово куда сада треба да га поведе, гегуцајући, његов хроми заштитник, моћни кнез од Беневента, само део тог круга који је сав беспуће” (Андрић 1961: 606). Шта је то погрешно у Давиловим мислима? Ако приповедач сматра погрешним конзулово одрицање постојања средњег пута, онда се он приклања своме јунаку, јер ће и сам Давил, након што је решио питање финансијских издатака путовања, бивајући најзад сигуран да се враћа у домовину, почети да мења свој малодушни став, да се антејски преображава и да изнова верује да средњег (правог) пута негде и некада има:

„Као да је одавно напустио Травник, он није више мислио на Босну ни шта му је дала ни колико му је одузела. Осећао је само како му однекуд притичу снага и стрпљење и решеност да спасава себе и своје. И настављао је сређује пожутеле папире, да цепа све што је застарело и излишно, а да оставља и слаже оно што би му могло требати за даљи живот, у измењеним приликама, у Француској.

А тај механички посао пратила је, као нека упорна мелодија, неодређена али стална мисао: да ипак негде мора да постоји и тај ’прави пут’ који је он целог живота узалуд тражио; да постоји и да ће га човек кад-тад наћи и отворити за све људе. Он сам не зна како, када, ни где, али наћи ће га кад било његова деца, деца његове деце или још даље потомство.” (Андрић 1961: 627)

Контрадикторна, колико то само може бити, завршна сцена романа (сцена пред његовим *Епилогом*) сасвим побија претходно изнето Давилово сазнање о непостојању линеарног историјског процеса у који су укључени просветитељски идеали достојанства, напретка и разума. Делује да је сасвим непотребна и сувишна била она мисао која је конзула нагнала да историју схвата као лавиринт или као безизлазни круг вечитих понављања. Али, разлике ипак има. То што је „средњи пут”, као пројекција једне утопијске, потенцијално постојеће могућности, у тренутку негације постао средњи пут, без упозоравајућих наводника који сведоче о нечему жељеном, а још недогођеном, значи да приповедач у првобитним Давиловим речима распознаје један процес који доводи до укидања идеје средњег пута, те да се на крају романа не јавља изнова средњи, већ „прави пут” (без знака једнакости), опет под наводницима и опет у потенцијалу, али у потенцијалу који више и не припада конзулу и његовој онтолошкој самореализацији у временима која предстоје (или у временима која су била), већ будућим генерацијама, његовој деци и унуцима. Једним „кад-тад” помичемо се ка будућности и долазимо до закључка који је сав у знаку поверења у универзални, метафизички налог просвећености (једнога дана и „за све људе”). Тиме претходна мисао није побијена. Она је заправо природно довршена у оном духу у ком је и конструисана. Одбацујући став да се историјска спознаја може обликовати у садашњици,² подвлачењем епске (фикционалне) паралеле са оним већ догођеним у прошлости (у историји, у књижевности) Давил се одлучује за утопију будућег, где ће се започети преображај духа, појединаца и народа, под паролом ширења знања

2 Јер „Давилу недостају историјска свест, изграђено политичко становиште и проициљивост неопходна да се у садашњем и тренутном види опште и универзално” (Јерков 1996: 297).

и просвећивања других, најзад и десети као „прави пут” и као свеопшти полет једнакости и слободе у (само)сазнању. На тај начин, у коначници, Андрић еволуцију свог главног јунака не доводи до психолошке трансформације,³ већ се његово биће умирује превагом једног (конструисаног) дискурзивног суда у коме се готово савршено огледа просветитељско виђење историје:

„За њих (просветитеље – прим. Ђ. Р.) је јединство човјечанства представљало *идеал* који се може *пројектовати* тек за будућност, али при том нису били у стању користити тај идеал као парадигму за историјско тумачење и историјску презентацију, јер је у склопу тог идеала било, прије свега, да они изучавају и пишу историју као удио у њиховим заједничким напорима да омогуће једно такво сједињење. Свијет који су они познавали кроз искуствени чин, захтијевао је од њих да призову парадигму о презентацији и тумачењу која је, пак, подразумејувала чињеницу шизме и раздвајања, сукоба и патњи, као општепознатих реалности. *Сукобљености* сила, од којих су шизма и сукоб најјасније изражени, утврдила је модалитете њиховог искуства историје замишљене као процес прелажења из прошлости у садашњост. Прошлост је стога за њих *ишћала* неразум, а садашњост је била сукоб разума и неразума, док је сама будућност представљала вријеме које су они могли да осмисле као тријумф разума над неразумом и као савршено јединство и искупење.” (Вајт 2011: 72–73)

Уколико је просветитељска историја крајњи сазнајни хоризонт Давилове травничке одисеје, њен (ауто)поетички еквивалент је модернистичка поетика, особито поетика раног, послератног модернизма, у којој просветитељски обликован простор универзалне (заједничке, братске и свечовечанске) будућности и даље функционише као детерминанта на којој се модернистичко писмо (ма колико било двосмислено и неповерљиво више према сопственој моћи обликовања него према самој метафизици) и даље устројава као „стратегија целине” (Јерков 2010: 117) и као „поетички осмишљена обмана да постоји свет који *ће бити*” (курзив Ђ. Р.) дочаран” (Исто). Символички акт цепања непотребних докумената (записа) и слагање онога што од тих записа преостаје, а што може бити потребно као потпора и поткрепљење Давиловом будућем животу у Француској јесте модернистички чин *par excellence*, деконструкција архивске целине на рачун конструкције текста од оних делова који се могу инвестирати у пројектовани идеал онога што *ће* тек доћи.

Постмодернизам је увек у губитку. Целина архива пројављује рупе, пуко-тине и празнине недостајућих докумената, а реконструкција је фикционално (и самокритички) освешћено попуњавање архивских процепа. Модернизам селекује и организује, изабара и одбацује, конституише се у смиреном заборава свега што целину писања угрожава и у преобликованом (исписаном, поетизованом) сећању које себи прибавља само оне знаке чији је статус привилегован и који могу узети учешћа у структурирању текста. Андрићева проза, од својих почетака до романа-хроника исписаних током Другог светског рата, па све до *Проклетше авлије* и *Омерџаше Лајшаса* показује, међутим, постепен и напредујући процес одељивања, осамостаљивања и, најзад, одбацивања оних трансценденталних упоришта на којима је била заснивана као кохерентна целина у којој се не може распознати разлика између утемељујућег метафизичког налога приповедања (приче и причања) и самога текста у који се тај налог усађује. *Проклетша авлија* је већ *post festum* приповедање у коме се идентичан пролошки и епилошки део,

3 Уосталом, и Давилови психолошки ломови и посрнућа увек су дискурзивно обележени и уписани у међупростор произведених текстова, дневника, извештаја, поезије, писама и епа који узалудно покушава да доврши.

оно што роман окружује, јавља из перспективе смрти приче, те је приповедање и пре него што започне свесно да приче нема и да се може још једино казивати о њеном укинућу и кроз свест о том укинућу. Механички посао цепања папира који прати унутрашња мелодија у Давиловом бићу које је успело да изнова пронађе равнотежу и да се устали у нади у будућност која се њега лично већ не тиче и која припада његовој деци или деци његове деце, неодољиво подсећа на монотони звук сређивања и расподељивања инвентара, ствари и алата „заоста-лог иза покојног Фра-Петра” (Андрић 2004: 126) у *Проклетој авлији*: „– Даље! Пиши: једна тестера од челика, мала њемачка. Једна!” (Исто). После приче нема писања, па и захтев који се успоставља последњом реченицом „Даље! Пиши...” остаје без одјека јер „иза приче/историје о Проклетој авлији остаје огромна, несагледива празнина, снажно присуство оног скривеног, и само попис предмета за мртвим, мртвих предмета мртвог фратра, једна поражена прича и неизмерна белина гроба којој све припада” (Бошковић 2010: 64). Писање *Травничке хронике* се пак наставља, па када писац најзад „сведе рачуне” са својим јунаком, он роман не довршава, него га продужава у *Ејилоџ* у коме ће се поновити ситуација с почетка романа, окупљање травничких бегова у исто време и на истом месту само без бојазни и стрепње пред оним што гласине доносе и што се најављује као долазак страних конзула, већ са славодобитном потврдом властитог схватања света и историје и са „заслуженим” уживањем „у доброј, победничкој тишини” (Андрић 1961: 631). Завршетак романа „открива двострукост позиције Андрићевог приповедача” (Јерков 1996: 302), и то „експлицитно неслагање са Давиловим виђењем кружног тока живота и имплицитно подржавање романескног виђења кружног тока историје” (Исто). Ми бисмо рекли да се двоструки завршетак преваосходно односи на Давилово помирење са идејом правог пута и на враћање беговском победничком (оријенталном) фатализму у епилогу. Притом, та два завршетка нису толико „двострука” колико се може на први поглед учинити, јер је повратак оном на тренутак пољуљаном, а ипак одржаном и (на крају) стабилизова-ном гледишту о прогресу, односно о непроменљивости, условљен истоветним процесима онтолошке рекреације. Као што Давил мора да одбаци своје травничко искуство, немире и недоумице који су га распињали током конзуловања у оријенталној касабии, да би своје бићу могао да (изнова) присаједини поверење у прогрес који ће наступити са следећим генерацијама, тако и бегови рачунају на заборав конзулских времена који ће се (опет) остварити у њиховој деци: „Помињаће се још коју годину. Дјеца ће се на јалији играти консула и каваза, јашући на дрвеним пришкама, ја ће се и они заборавити ко да никад нису ни били” (Андрић 1961: 631). Заборав је услов реконструкције која се одвија правцем жељене дискурзивно-трансценденталне матрице. Давил заборавља да би било прогреса и у прогрес улаже само онај документарни слој архиве који се тој идеји не супротставља, кривотворећи истину свог бивања у Травнику на начин на који ће то (претходно) чинити и у својим званичним дипломатским извештајима. Бегови траже заборав да би било приче о конзулским временима која ће се надаље преносити као део вечитог искуства приче и причања у коме се то искуство осведочује и показује као непроменљива истина. У хармоничној унутрашњој мелодији која прати Давилово преуређење архиве огледа се беговска добра и победничка тишина. Али, шта је то што и бегови и Давил морају заборавити? То не може бити никаква „стварност” по себи, особито не у роману који непрекидно раскрива и п(р)оказује механизме наративног реконституисања једне историјске епохе и историје уопште у различитим ракурсима идеолошки, онтолошки и

поетички заснованих позиција. *То* може и мора бити искуство романа у целини, искуство приповедачке (над)инстанце која на метапоетичком и метаприповедном, метадискурзивном и метапсихолошком нивоу показује трауме, пукотине и расцепа у могућностима да се једно гледиште до краја уобличи и да се један наратив изведе тако да у себи садржи централизовану и усредиштену поенту, па била та поента прогрес или прича, линеарна или циклична историја, истина напретка или истина митског кружења и обогаћивања легендарног језгра од кога све започиње и у коме се ништа (суштински) не мења. Андрићев позни модернизам са ванредном осетљивошћу региструје оне метанаративе који су у неком тренутку били нераскидиви део његове властите поетике и сукобљава их новом искуству приповедања у коме су ти метанаративи коначно отцепљени и осамостаљени у односу на оно што бисмо назвали аутентичним у исказу и у писању. Етимолошки низ у коме се средњи и прави пут (прогрес) везује за *осредњост* у стварању, а осредњост за један (просветитељски) морал и за идеју *доброг* која Давила спречава да буде „добар” писац, преноси се, у епилогу, на „добру”, победничку тишину задовољног беговата, тако да ни *прогрес* ни *прича* више нису део аутентичног искуства уметности које пројављује роман у целини. Међутим, то уметничко искуство није никаква целовита структура у којој би глас приповедача остао сачуван и себе (као доминантног) оградио од других на тај начин што би и текстуалним и полифонијским раздвајањем (кроз различите гласове, ставове и идеје својих ликова) у друге пројектовао оне ставове које позномодернистичко приповедање одбацује, јер би се тиме приповедач само изједначио са ликовима и чинио исто што и они чине да се себе потврди и конструише као модернистичког *аушора*. Наиме, приповедачки глас се цепа и он је аутентичан једино онда када је поцепан, подељен, трауматизован и када роман пише из те трауме и када се у тексту, у графичким знацима, препознаје ситуација у којој је приповедач не више свемоћни стваралац (аутор, организатор) који остаје изван текста, већ је и сам део текста, завистан од текста који показује његову немоћ да буде поуздани приповедач и да собом оличава поузданост приповедања.

(Андрићев) Јевреји и просвећеност

Када, пред сам крај романа, Давилу пристигне неочекивана финансијска помоћ за одлазак из Босне, од травничких Јевреја, то јест од њиховог патријарха, Саломона Атијаса, западева се необичан разговор у коме остарели Јеврејин осећа да је наступио онај јединствени тренутак *слободног говора* и да пред њим, први и последњи пут, стоји човек коме се може казати, исповедити, рећи све оно што лежи на души босанских Јевреја и Јевреја уопште, а што је говор и исповест њихове властите судбине, потуцања и луталаштва, прилика да се раскрије идентитет и да се каже ко су и шта су заправо *Они* који нигде нису на своме, који не знају име ни место своје домовине, који не знају право ни свога ни туђег језика и који су истовремено и *све* и *ништа*:

„Заборављајући своје првобитно снебивање и тешку nelaгодност, све је јаче осећао потребу да овоме странцу каже још нешто, о себи и својима, нешто хитно и тајно, из ове травничке рупчаге, из влажне магазе, где се живи тешко, без части и правде, без лепоте и реда, без суда и сведока, као поруку упућену ни сам не зна коме, тамо неком бољем, уреднијем и просвећенијем свету у који се консул враћа. Једанпут да каже нешто што није само лукавство и опрез, што нема везе са стицањем и штедњом, са

свакодневним рачуном и цељкањем, него напротив са давањем и расипањем, са болном и великодушном гордошћу и искреношћу.

Али управо та силна жеља, која је одједном на њега наишла, да саопшти и достави даље нешто опште и крупно о свом постојању у животу и о мукама свих травничких Атијаса одувек, спречавала га је да нађе прави начин и потребне речи које би кратко а достојно изразиле то што њега сада гуши и натерује му крв у главу. Зато је говорио замуцкујући, не оно што га је свега испуњавало и што је толико желео да изрази – како се боре и како успевају да сачувају своју невидљиву снагу и достојанство – него само искидане речи које су му долазиле на језик.

– Ето... тако се одржавамо и тако имамо, и не жалимо... за пријатеље, за правду, за доброту која нам се указује. Јер ми... јер и ми...

Ту му се нагло овлажише очи и прекиде глас. Од забуне устаде.” (Андрић 1961: 615–616)

Читалац Андрићевог романа мора остати зачуђен пред овом сценом, не због тога или најпре не због тога што је она сама толико необична и што се у овај, назовимо га тако, разговор, најзад мора умешати сам приповедач да би га како-тако завршио, већ због њене важности и због одлучујуће улоге коју овај разговор игра у разјашњењу поетике романа. Јер, Јевреји се у *Травничкој хроници* појављују као једина конзулова подршка и једини народ који се *управо његовом* доласку радује (при чему то није радост због „отварања” земље и могућег доласка неких других конзула које ишчекује преостала обесправљена босанска раја) и њих у роману има, али углавном у улогама које су стереотипно обележене и онда када указују на посебност идентитета (трговци, имаоци, стицатељи, посредници, преводиоци) или када су дати у групно насликаним портретима без индивидуалног издвајања и нијансирања. Чак је и једини индивидуални портрет у тој малој травничкој заједници портрет једног од травничких лекара, Морде Атијаса, формиран више као квинтесенција општих особина којима се стереотип јеврејства додатно рефлектује и оснажује. Андрићево инсистирање на стереотипу, међутим, није никакав превид великог писца, нити су Јевреји маргинализовани зато што их је Андрић таквима видео, већ стога што је маргинализација и уђутканост њихова судбина, будући да не постоји онај Други коме би Они, и на плану личних контаката и на плану идеолошко-политичке блискости и небојазни могли подарити свој „говор”. Јевреји отуда морају да емитују знаке стереотипних представа о себи, односно да се утопе у представу других о Јеврејима и јеврејству како би уопште опстали и, макар и на одређено време (јер њихова је луталачка и несмирена судбина вечна), играли улогу флуидне и граничне, сумњиво постојеће четврте травничке заједнице. То „сумњиво постојање” не доводи у питање сам колективни идентитет, пошто Атијас несумњиво иступа у име заједнице и тражи начина да свој говор обликује као говор једнога „ми” („Јер ми”), али доводи у питање могућност (језичке, дискурзивне) презентабилности идентитета који је *не-савремен*, па се и говор губи и прекида када га треба изразити у смислу присаједињења другима („Јер и ми...”). Ако је траума Јеврејства траума потпуног одвајања и немогуће жеље да се буде са Другим „ми”, одакле год то Друго долазило, из просветитељског центра или са балканске периферије, смео ли се упуштати у теоријске генерализације и Јеврејима придавати одлике *периферијског идентитета*, те их само због њихове „потлачености” сврставати у „исти кош” са бунтовним босанским беговима или са хришћанском рајом? Колонијалистички критеријум раздвајања постаје крајње сумњив када треба повести рачуна о финим нијансирањима и разликама на којима приповедач инсистира, а које се појављују унутар самог периферијског идентитета. Да би своју теоријску

позицију уцеловио, колонијалистички дискурс досеже само до првог степена разликовања (централног и периферијског, колонијализованих и колонијализатора, потлачених и опресора), али не даље од тога. А управо су Јевреји тај *non plus ultra* колонијалистичког тумачења *Травничке хронике*. Окренути „великом свету”, са готово „елитистичким” осећањем припадања центру (јер, „поред свега, таквом свету припадамо” (Андрић 1961: 619)), а принуђени да живе „између (курзив Ђ. Р.) Турака и раје, бедне раје и грозних Турака” (Андрић 1961: 618), Јевреји негирају основне претпоставке на којима почива дихотомијско одређење периферног идентитета. Парадоксална жеља за центром и невољно пребивање на периферији дубоко проблематизују сваки покушај сврставања, па и Казазов покушај да се избегне поједностављењу колонијалистичке поделе тиме што ће јој придодати Колоњину идеју „трећег свијета”, односно „мудрост искључености” као неког *шрећег* појма који поменути дихотомију усложњава и у њу уводи разлику, не избегавајући да говори и о „аутоколонизирајућим гестима припадника различитих босанских етнија” (Казаз 2006: 275), не даје очекивани резултат, јер се и на етикету „трећег свијета” опет прилепљују *сви* (Босанци), па је тада *Трећи* само ново име за *Другог*, а „периферија периферије” и даље је само периферија, као што су и „разлике унутар различитог” заправо идентичне:⁴

„Од Ахмет-бега Церића, који је по ’по традицији бегова са крајине мрзео и презирао везира, ретко долазио у Травник и одбијао да прима ма од кога упутства или заповеди, преко фра Јулијана, Саломона Атијаса до православних свештеника, откривају се *идентичне реакције* (курзив Ђ. Р.), без обзира на разлике у етничкој и вјерској припадности, босанских становника на империјалне идолошке стереотипе о Босанцима. На тој основи се и формира Колоњина пројекција *шрећег свијета* који трпи процес поробљавања и маргинализације и успијева освијестити позицију своје искључености, али идентитарне вишеприпадности и хибридности.” (Казаз 2006: 275)

Када се под паролом Трећег света окупе сви, као једно јединствено (обједињено) мноштво, тада нестаје сваке могућности да се између њих самих установљавају разлике и почињу се мешати не само категорије раслојених колективитета, већ и они идентитети који пледирају на (трауматичну) индивидуалност и којима је дискурс колективног самозаснивања, као властити идеал, брана и препрека да доспеју до сопственог Ја (случај доктора Марија Колоње), те сва она укрштања на којима је Андрић изградио изванредно сложен мозаик травничког микрокосмоса губе на значају. Периферијски идентитет *per definitionem* постоји само ако постоји и центар према коме би се он могао усмеравати и одређивати, конституисати се из отпора и прилагођавања том центру. Колонијалистичкој херменеутици је такав центар нужан да би проговорила о појму периферије. Али шта учинити када таквог центра нема и када је он празно место жеље, једне *шамости* која се ни путем поетичке, ни путем политичко-идеолошке топологије не може ситуирати? И православни и католици и муслимани јесу експоненти тако дефинисаних периферијских идентитета, сходно идеји о просветитељском, то јест модерном, идентитарном самопрепознавању, зато што увек постоје централизоване упоришта из којих се раби и идентитет и разлика. Без обзира на то да ли су центри места професионалног или политичког повезивања или и једног и другог (Москва (Константинопољ?), Беч – Ватикан, Цариград – Мека), њихов је утицај на креирање босанских етнија увек симбиотичан. Претпостављено

4 „Трећи (и *петти*) свијет као етички коректив комуникације” (Казаз 2006: 282) каже Казаз, затварајући „трећи свијет” у своју „трећост” унутар које се све разлике могу надаље окупљати и експоненцијално множити.

братствеништво по вери тражи братствеништво по (политичкој) моћи да би себи прибавило идентитет (кроз отпор ако је политичка моћ већ присутна на датом простору – босански беговат или у сновима и жељама за ослобођењем и доласком руског (православног) или аустријског (католичког) конзула код хришћанске раје). Изузетак су, наравно Јевреји, једини који свој идентитет не граде на модерном, конфесионално-политичком (у савезу са моћи), већ искључиво на конфесионалном начелу (начелу вере, предања, традиције). Једна од кључних теза која је произвела (и која наставља да производи) модерни антисемитизам јесте „теза да Жидови, ослобођени националних или расних особености, творе групу посредством религиозног мњења и традиције и ни на какав други начин” (Хоркхајмер, Адорно 1974: 180). То није фашистички, већ управо либерални (демократски, просветитељски) концепт јеврејства. Књижевне теорије и приступи анализи књижевних дела, каква је и колонијална критика, несвесно репродукују и намећу оне исте политичке ставове на којима је изграђена просветитељска идеја и у односу на Јевреје и у односу на схватање историје уопште. У име утопијских идеала и будућих концепата заједништва (као што је хибридна Босна), разлике се пренебрегавају, па су и Јевреји периферијски идентитет, иако им недостају утемељења и упоришта да би то били и иако и сам Андрић у *Травничкој хроници* упозорава на тај недостатак и јеврејску самосвојност види у трауматичној потрази за оним што не могу имати (за политичким (и конфесионалним да како) очинством и земљом порекла), а што се замењује сурогатним фигурама изгубљене „шпанске отаџбине” или француског конзула (и француског цара) „који је за Јевреје добар као добар отац” (Андрић 1961: 17). Заобилазним путевима просветитељски програм толеранције и „једнакости у асимилацији” и прилагођавању универзалној парадигми општечовечанског постојања (сви су људи једнаки, тако да се међу њима наводно бришу разлике, што, међутим, увек иде на штрб оних који су угрожени, искључени – њихова се различитост брише), постаје невољни и несвесни сарадник оних покрета и идеја (међу којима је фашизам најекстремнији) који искључују уништавањем:

„Тиме што, међутим, либерална теза претпоставља јединство људи као нешто што је већ озбиљно она помаже апологији постојећег. Покушај да се мањинском политиком и демократском стратегијом избјегне крајња угроженост двозначан је попут целокупне дефанзиве посљедњег либералног грађана. Њихова немоћ привлачи непријатеље немоћи. Опстанак и појава Жидова компромитирају постојећу опћност мањкавом прилагођеношћу. Непромјењиво придржавање властитог поретка живота довело их је у несигуран положај спрема владајућих. Они су од владајућег поретка очекивали да их заштити, а да нису имали моћ у њему (курзив Ђ. Р.). Њихов је однос спрема господских народа био однос пожуде и страха. Увијек када су, међутим, напустили диференцију спрема владајућег бића они који су успјели у замјену су примили хладни, стоички карактер који друштво и данас намеће људима. Дијалектичка повезаност просвјетитељства и господства, двоструки однос напретка спрема окрутности и ослобођења, што су га Жидови осјетили и од великих просвјетитеља и од демократских људских покрета, показао се и у бити самих асимилираних. Просвјетљено самосавладавање којим су прилагођени Жидови у себи надвлађавали мучне знакове сјећања на подређеност другима, ово тако рећи друго обрезивање, водило их је из њиховог властитог трошног друштва право у нововјеко грађанство које је већ било неумитно на путу натраг чистом потлачивању, својој реорџанизацији као *својој* *својој* *раси* (курзив Ђ. Р.)” (Хоркхајмер, Адорно 1974: 181)

Просветитељство игра двоструку игру. Са једне стране, његови заступници у *Травничкој хроници*, попут Дефосеа (чијој отворености и слободи мишљења,

жељи за разумевањем прилика у Босни, мора припасти улога заступника скривених хегемонистичких агенди просветитељске идеје, будући да је Давил, у том погледу, одвећ подложен стереотипним раздвајањима и неприхватању непросвећених Других), позивају на превазилажење разлика (као разлика у вери) у име будућег (просвећеног, цивилизованог) суживота:

„– Како је могућно, – питао је Дефосе, – да се ова земља смири и среди и да прими бар онолико цивилизације колико њени најближи суседи имају, кад је народ у њој подвојен као нигде у Европи? *Четири вере* (курзив Ђ. Р.) живе на овом уском, брдовитом и оскудном комадићу земље. Свака од њих је искључива и строго одвојена од осталих. Сви живите под једним небом и од исте земље, али свака од те *четири групе* (курзив Ђ. Р.) има средиште свога духовног живот далеко, у туђем свету, у Риму, у Москви, у Цариграду, Меки, Јерусалиму или само бог зна где, само не онде где се рађа и умире. И свака од њих сматра да су њено добро и њена корист условљени штетом и наратком сваке од три остале вере, а да њихов напредак може бити само на њену штету. И свака од њих је од нетрпељивости начинила највећу врлину и свака очекује спасење однекуд споља, и свака из противног правца.” (Андрић 1961: 343–344)

Међутим, у последњем разговору са фра Јулијаном, у коме махом понавља и варира све оно што је и при првом сусрету говорио, Дефосе ће делимично одступити од претходно изреченог и (имплицитно) у питање довести постојање јеврејства као „четврте вере”: „Ви видите да је народ у Босни подељен на три или чак на четири вере, подељене и закрвављене међу собом, а сви заједно одвојени непрелазним зидом од Европе, то јест од света и живота” (Андрић 1961: 425). Неприметан и наизглед сасвим безазлен „лапсус” младог конзула могао би се (испрва) тумачити тако да иде „у прилог” Јеврејима, особито ако се има у виду да су стране у дискусији жучно супротстављене једна другој по питању потребе за постојањем чврсто омеђених и раздвојених конфесионалних идентитета. Јеврејима би тиме била призната и улога жртве и улога најпросвећенијег и најкосмополитскијег елемента унутар закрвљених травничких заједница. Ипак, у минус-поступку на који упозоравају Хоркхајмер и Адорно, критикујући дискурс просвећености, оваква афирмација јеврејства јесте само обратни вид његове негативе, те је признање космополитизима, својеврсне интернационалности и „напредности” Јеврејима, могуће само по цену њихове аконфесионалности. Ако је исти, либерални дискурс, најпре утврдио да је јеврејски идентитет сведен на религиозност и (властиту) традицију и предање, он ће, да би Јевреје уврстио у просвећено „човечанство”, захтевати њихово одрицање од религије, то јест од оног јединог што Јевреје и чини Јеврејима. Асимиловани Јеврејин, просвећени Јеврејин, Јеврејин унутар овог конгломерата једнаких, који су *људи*, а не вере и нације, више није Јеврејин и само *он није* док сви остали, и када су *људи, јесу* и морају бити и Французи, и Шпанци, и Немци итд. Истовремено, са захтевом, чији је „огледни материјал” јеврејство, иде и она друга страна тог захтева (фашизам је огледало просветитељства, простор који просветитељство обликује ограђујући се од њега): аконфесионално просвећено негатив је конфесионално непросвећеног, односно конфесионално има право на постојање само у спречи са нацијом чији су прерогативи земља, језик, порекло и моћ, као заштита за којом се трага споља, у крилу *истиоверног* „старијег брата”. Тиме је оцртана (просвећена) савременост у којој су Јевреји савршено *несавремени* и трауматизовани својом несавременошћу. И код Андрића и код Црњанског позномодернистички повратак просветитељској епохи, у *Травничкој хроници* и у *Дружој књизи Сеоба* условљен је потпуном изменом онтолошке перспективе из које се (нови) свет

сагледава. Велика померања, премештања, ратови, револуције и сеобе, преламају дотадашњи поредак и вертикалну трансценденцију, као везу по пореклу (по традицији, по очинству), замењују хоризонталним распростирањем и синхроним, геофилијским корелацијама из којих настају и у којима се проналазе различити колективни идентитети као замеци модерних нација. Просветитељство не зна за *очинство*, јер одбацује порекло и историју, а почетак времена види у сопственом преврату. Година револуције је година прва и дан револуције је *дан први* новог стварања света. Наполеон наставља да користи револуционарни календар и сви битни документи којима се осведочава тежња за успостављањем новог човечанства и нове једнакости, од којих је најчувенија *Декларација о правима човека и грађанина*, као *нова библија нове епохе*, носе на себи жиг ове временитости у којој *све креће изнова*.⁵ Међутим, иако собом заснива (то јест жели да заснује) новум светскости и историје, просветитељство не наслеђује улогу оца, пошто на синове не преноси наслеђе, него им оставља целокупан терет у проналажењу „правог пута”, обесмишљавајући своје *сага* (како то, у тренутку нихилистичког одрицања смисла историје и смисла садашњице као дела историјског кретања, чини Давил) за рачун магловите идеје *браћистива* које ће тек доћи (које ће увек тек доћи). Левинас, чија мисао о Другом баштини трагове узнемирујућег порекла – јеврејске различитости, управо условљава једно „просветитељско” братство очинством и изабраношћу (самосвојношћу у пореклу). Да би се било

5 Управо кроз *Декларацију* проговара немогући налог просветитељства, које је у *расколу*, јер захтева да истовремено постоје окцидентална историјско-политичка детерминација (утемељење) документа и његов позив на универзалност. Међутим, „Ако пошilhaлац има историјско-политичко име, његова декларација нема други домет до онај који одговара протезању тог имена. Ако треба да га превазиђе, и ако Декларација треба да се прошири на сва имена, пошilhaлац не треба да има властито име” (Лиотар 1991: 155). Јеврејство се нада у просветитељску универзалност, будући да *Декларација*, када истиче свој универзални карактер, брише историјско-политичко име пошilhaоца и позива се на Свевишњег, што је најближе јеврејском појму универзалног и тежњи да се, у поново успостављеном вертикали, изабрани народ повеже са оцем и да се из те везе позив прошири на све људе: „Јеврејска концепција о крају времена, јесте у ствари донекле сродна са новим Стварањем и храни се месијанском вером, која најављује спасење света, после чега ће читаво човечанство признати Бога ћивог, и признати да су Јевреји стварни Божији весници на плану спасења. Време искупења, неодвојиво је од дурштвеног обнављања човечанства, прецизније речено од *Шаломизације* света, света у коме мир и братство између људи неће бити порицани сваког тренутка, сваког дана и ноћи” (Де Сен-Шерон 2009: 74). Апстрактном Свевишњем није потребно да се објављује нити да своје присуство показује и доказује ако постоји сједињена заједница, јер он је, тада, и без објаве, већ ту: „у друштву у коме постоји једнакост, постоји и Бог” (Де Сен-Шерон 2009: 35). Али, ма колико с блиским (идентичним чак) чинио јудаистички идеал јединства са оним идеалом који *Декларација* прокламује (свет једнакости полази из једне етничке „базе” и шири се на све друге), проблематично је само оно *цепање* које произлази из *Декларације*, јер је само у *Декларацији* име народа историјско-политичко (име је знак историјско-политичке моћи), док је јеврејски позив конфесионално-идеалистички, не и историјско-политички. Треба имати у виду да се посебност јеврејства огледа и у његовој (принудној) лишености историјско-политичког идентитета и „да је недостатак политичке способности и просуђивања био изазван самом природом јеврејске историје, историје народа без владе, без земље и без језика” (Арент 1998: 8). Отуда (само) „Цепање пошilhaлаца Декларације на два ентитета, француски народ и људско биће, одговара двосмислености декларативне реченице: она представља један филозофски универзум и упоредо-представља један историјско-политички универзум. *Револуција* у *полицији*, *што Француска револуција јесте* (курзив Ђ. Р.), проистиче из тог немогућег прелаза из једног универзума у други. Отада више нећемо знати да ли је тако објављен закон француски или људски, да ли је рат који се води у име тих права освајачки или ослободилачки, да ли је насиље спроведено у име слободе репресивно или педагошко (прогресивно), да ли народи који нису француски, треба да се пофранцузе или уљуде, тако што ће добити Уставе усклађене са Декларацијом, макар то било и против Француза” (Лиотар 1991: 155).

у брату мора се најпре бивати у оцу јер „оно, дијете, не може опстојати ’за свој рачун” (Левинас 1976: 262):

„Зар стога јединствено дијете, као изабрано, није истодобно јединствено и нејединствено. Очинство се остварује као једна пространа будућност, а произведено ја опстоји истодобно као јединствено у свијету и као брат међу браћом. Ја сам ја и изабран, али гдје могу бити изабран ако не међу другим изабранима, међу једнакима. Ја као ја окренуто је, дакле, етички према изгледу другог: братство ја сама релација с изгледом, гдје се постиже истодобно мој избор и једнакост, то јест власт Другог нада мном.” (Исто)

Јевреји, који у француском цару, а, самим тим, и у француском конзулу, као његовом изасланику, „цару у малом”, гледају другог оца („као оца”, каже Андрић), носе у себи ту празну левинасовску наду да би се могао опросторити еденски споје оца и брата и да би се просветитељска једнакост могла постићи без асимилације – у једнакости народа који задржавају право да буду са другима и да буду оно што јесу („јер и ми”).

Онтолошка траума очинства

Потрага за оцем у фигурама које репрезентују (онтолошку и политичку) моћ и које су носиоци и ширитељи просветитељске идеје, јесте, међутим, само једна страна – оно последично трауме, које се исцрпљује у имаголошкој анализи. Истински проблем почива пак у суштински трауматичној вези са оним Оцем који свој народ привилегује и изабира, који му шаље глас и писмо о тој изабраности и који га оптерећује одабиром на који се (вољно или невољно) мора пристати (и пристајати). Као да су и сами таоци тога позива, травнички Јевреји понављају пут првобитног Егзодуса и селе се са запада на исток вођени не својом жељом, па чак ни жељом оних који су их из „друге отаџбине” протерали, већ законима неке неразумљиве логике и нужне механике која такво кретање омогућава и која себе не објављује у разумљивости и саморазумљивости ни прогонитеља ни прогнаних,⁶ већ у посебности Онога „који јест” (*Библија, Стиари завјети*, „Друга књига Мојсијева” 2001: 54), а који се диференцира и који свој народ диференцира непрелазном пукотином властите нерепрезентабилности и традицијом јудаистичког писма, културе, вере и расе која се у тој нерепрезентабилности одваја и (трауматично) упоседовљује:

„Овај простодушни народ (Јевреји – прим. Ђ. Р.) начињен је таоцем гласа који му не казује ништа, изузев да он (тај глас) јесте, и да је свака репрезентација и именовање истог забрањена, и да он, овај народ, треба само да слуша његов тон и да му се прилагођава (покошава).

Тај народ, кроз једноставну чињеницу овога ’откровења’, кроз несигурно и опскурно скидање вела са такве неименљиве Твари, непрестано је позиван да себе деконструира до тог степена да постаје пагански и да бива браћен механизмима (учинцима) сопствених идола. принуђен да се одрекне себе, он своју беду уписује у традицију, претвара у сећање овај заборав и од дубоког жаљења за сећањем прави врлину, *Achtung*, кантовско ’поштовање’. Од њега се захтева да не репрезентује, да

6 „Пре више од три стотине година дигао нас је из отаџбине, јединствене Андалузије, страшни безумни, братоубилачки вихор, који и данас не можемо да схватимо, и који ни до данас није себе схватио (курзив Ђ. Р.), разбацао нас свуда по свету и начинио од нас просјаке којима ни злато не помаже. Нас је, ево, бацио на Исток, а живот на Истоку није за нас лак ни благословен, и што човек даље иде и ближе се примиче сунчевом рођају, све је горе, јер је земља све млађа и сировија, а људи су од земље” (Андрић 1961: 618–619).

не представља изворну разлику на начин на који се то чини у другим религијама, укључујући и хришћанство, симболичком жртвовања, које је примарна економија репрезентације [...]

Узимање ове заједнице за таоце од стране Другог чини их 'његовим' народом, народом другог (другости), народом различитим од других народа. Овај „народ” неће имати бога као што други имају своје богове, нити своју територију, нити своју традицију (њен простор и њено време) као други [...] Изгледа ми, укратко, да су Јевреји, унутар окциденталног 'духа' који је толико преокупиран утемељујућим размишљањем, оно што се таквом духу одупире; унутар његове воље, воље да жели, оно што стаје на пут тој вољи; унутар његових постигнућа, пројеката и прогреса, оно што никада не престаје да изнова отвара рану непостигнутог [...] 'Јевреји', никада код куће где год да се налазе, не могу бити интегрисани, преобраћени или избачени. Они су увек далеко од дома и када су у дому, у својој такозваној сопственој традицији, која има егзодус за свој почетак, изрез, неприлагођење, поштовање према заборављеном.” (Лиотар 1997: 21–22)

Жељени идентитет је на Западу, али је нужни идентитет на Истоку. Жељени језик (сефардски, шпански) је на Западу („Памтимо језик наше земље, онакав какав смо понели пре три века и какав се више ни тамо не говори” (Андрић 1961: 618)), али је нужни „језик” (хебрејски, молитвени, без комуникације, без дијалога, речи, говора) на Истоку („Тако да није можда далек дан када ћемо чисто и људски моћи да се изразимо у молитви којој заправо и не треба речи” (Андрић 1961: 619)). Није братство на Западу (и братство са Другим уопште) немогуће само стога што просветитељски програм тражи одрицање (асимилацију) јеврејства, него је очинска стигма (разлика) на Јеврејима који би да дарују, тачније да се *дарују*, а, као Јевреји, не бивају прихваћени нигде, јер ниједна чиста репрезентација као целовит идеологем (просветитељски и сваки други) не може постојати ако унутар себе покуша да интегрише (очувано) јеврејство. Братству се Јевреји могу приближити и браћом (са другима) називати само у чиновима који доводе до њиховог истребљења – *брајтоубилаштва*. Као *савршена разлика* јеврејство је лакмус папир на чијој се површини мешају и илузорним постају све оне опозиције које у Андрићевом роману бивају креиране на културолошкој мапи Европе. Ако је Давил непоколебљиво на страни Окцидента и просвећене наспрот варварској Европи, па је „у тој његовој *Александрици* живела и Босна, оскудна земља са тешком климом и злим људима, али под именом Тауриде” (Андрић 1961: 103), у шифри (криптограму) Тауриде скривен је и назив једне окциденталне земље (земље бикова – Шпаније) која се варварском показује својим прогоном и уништавањем Јевреја, а чак и Колоња чије је левантинство представљено са очигледним приповедачевим симпатијама као идеја о (не)могућој спони (мосту) међу подељенима и коју је касније пригрлила и критичка литература (Казаз и аутор овог текста), не може да у свој свеобухватни корпус знања (просвећености) које тежи савршенству и свеукупности (знања које прелази границе и васпоставља хибридно) уведе и Јевреје (јеврејску веру и хебрејске списе). Трећи свет у знаку је броја три (Трећег) као отпора редукционистичкој бинарности која дели, али је и у знаку броја три који четвртог (Јевреје) искључује. Јеврејство постоји уз друге само онда када нешто негира. Екстериоризујући себе кроз мисију да (све)знањем репрезентује фигуру будућег „Босанца”, Колоња је трауматично испражњен од онога што, као индивидуа, субјективност, јесте. Зато, када говори о себи, он може да наведе *само оно што није*, цитирајући стихове Целалудина Румија: „Јер самог себе не могу да познам. Нити сам хришћанин, ни Јеврејин, ни Парс, ни муслиман. Нит' сам са Истока ни са Запада, ни са копна ни

са мора” (Андрић 1961: 381). Фигура „прикривеног писања” (Јерков 1996: 296) и фигура прикривеног писца појављује се на идентичан начин код Колоње и код Јевреја, само што је Колоња скривени (неисписиви) индивидуум – празнина која преостаје у минусу дискурса (идеологема) који га сачињавају (који сачињавају његово исписиво биће), док су Јевреји „скривени колектив”, чије се писмо, иако споменуто „памтимо, бележимо све што смо поднели, како смо се бранили и спасавали и – предајемо од оца на сина та скупо плаћена искуства” (Андрић 1961: 614), нигде не показује, јер то јеврејско писмо и писање јесте најаутентичније сведочанство онтолошко-поетичких исходишта *Травничке хронике*. Песник (приповедач) и Јеврејин морају се сусрести на месту на коме се жива реч одваја од писма, роман од књиге и књига од текста. Повест Андрићевог романа, повест о самој повесности, о могућностима и немогућностима њене фикционалне репрезентације, о модернизму који гранично опстојава на границама и рубовима смисла, има „*свој замештак у једној рани*: реч је ту о извесном јеврејству као рођењу и страдању писма”: „У сваком случају је то неизмерна судбина која калемџи повест *’расе њоникле из књиџе’* уцепљењем у коренито порекло смисла као слова, то јест у саму историчност” (Дерида 1990: 105). Уцепљујући се у писмо, тумачење и бескрајно (само)бележење, јеврејство писмом покрива и траговима *grapheina*-а назначавачу трауму једном занавек раскинутог савеза са божанским (очинским) гласом (који јесте, са којим се јесте и у коме се јесте), па је „насушност коментара као нужност поезије, сушти облик прогнане речи” (Дерида 1990: 109) и „Бог нам више не говори, он је прекинут: треба примити речи на себе. Треба се растати од живота и заједнице, и поверити се траговима [...] Разлика између живе речи и писма је грешка, гнев Господа који је ван себе, изгубљена непосредност и рад изван врта” (Дерида 1990: 111). *Хроника* овај налог „опонаша”, остављајући нам да се питамо о њеном стварном почетку. Да ли је почетак у *Прологу*, који потврђује искуство преношене живе речи и који *се потврђује у Епилогу* „као победничка тишина” (затварање круга, коначна рекапитулација) или је почетак у *књизи*,⁷ која расеца и рањава непобитну целовитост пролошког „мудровања” (калемљења речи на реч, живе речи на живу реч, истине *јриче без јисма*, без пукотина и прелаза)? Када се књига једном отвори, повратак на старо је немогућ и књига се не довршава, еп се не затвара:

„У корицама од картона, увезан зеленим тракама, ту је био рукопис његовог епа о Александру Великом. Од двадесет и четири замишљена певања, седамнаест је било написано, па и она нису била потпуна. Раније, он је, пишући о Александровим походима, имао стално пред очима *’Генерала’*, али сада, има већ више од годину дана, откако као своју личну судбину доживљује *слом живог освајача* (курзив Ђ. Р.), он не уме више ништа да каже о узлету и паду овога давно мртвог из свога епоса. И тако сада стоји пред њим ово започето дело као логички и временски апсурд: Наполеон је прешао велики лук свога успона и пада, и поново дотакао земљу, а Александар је још негде у лџу, осваја *’сиријске кланце’* код Исоса и не помишља на пад.” (Андрић 1961: 624)

Дешавају се „необичне и дотле непознате ствари у Травнику” (Андрић 1961: 9). Многе се доласци и одласци, пројављују трауматичне жеље за бивањем *Тамо*

7 „Њихов град то је у ствари једна тесна и дубока раселина коју су нараштаји с временом изградиле и обрадили, један утврђен *пролаз* у ком су се људи задржавали да живе стално, прилагођавајући кроз столећа себе њему и њега себи. Са обе стране руше се брда стрмо и састају под оштрим углом у долини у којој једва има места за танку реку и друм поред ње. *Тако све личи на најопа расклољену књиџу на чијим су страницама, с једне и друге стране, као насликани, башиће, сокаци, куће, њиве, гробља и џамије* (курзив Ђ. Р.)” (Андрић 1961: 10).

а не *Овде*, а курзивни знаци обележавају само оно што је у одсуству присутно и писмом романа недосегнуто: *пролаз*, *Тамо*, *трећи свети*. Све што је у роману казано као садржај, идеја, дискурс, спекулација, само је ткање које речима треба да омеђи свој истиноносни негатив који је губитак у писму и изгубљено средиште (изгубљени довршетак) књиге:

„Будућност није будући презент, јучер није прошли презент. Оно онкрај затворености књиге не треба ни чекати ни пронаћи. Оно је *тамо*, али *онкрај*, у понављању, али измичући му. Оно је тамо као сјена књиге, онај трећи у рукама што држе књигу, диференција у садашњости писања, размак између књиге и књиге, та друга рука...” (Дерида 2007: 319)

Модернизам се више не може задржати у садржају, нити може гајити илузију да уме да каже (да у казивању досегне) и да идејно уобличи оно што му је коначно измакло. Позни модернизам је модернизам форме и формално конституисање романа поставља замке самоме приповедачу. Он мора да говори као да се ништа није догодило и као да гарантује за истину написаног и мора да се оспорава у романескној структури, у курзивима и наводницима, у графичи која његов говор зауздава и доводи у сумњу:

„Песник је дакако *субјект* књиге, њена супстанција и њен господар, њен слуга и њена тема. И књига је доиста субјект песника, биће говора и знања које пише у књизи о књизи. Тај покрет којим се књига, *изговорена* гласом песника повија и савија у себе, постаје субјект по себи и за себе, тај покрет није нека спекулативна рефлексја или критика, него пре свега поезија и историја. Писмо се пише, али се исто тако крза у својој рођеној представи. Тако, у дубини ове књиге, која се бескрајно огледа у себи, која се развија као једно болно пропитивање о властитој могућности, форма књиге представља саму себе.” (Дерида 1990: 107)

Зато Андрић укида и одузима говор Саломону Атијасу, да би, уместо њега, саопштио оно што муцавом патријарху травничких Јевреја заиста почива на души, што би овај желео да каже, да *поручи* француском конзулу, али и то што приповедач *казује уместо* није и сасвим оно што би рекао да може да говори, јер „Кад би умео, *кад би могао уопиши* да *говори* (курзив Ђ. Р.), он би рекао *оштрилике* (курзив Ђ. Р.) ово:” (Андрић 1961: 617). *Суфлирани говор*, како Дерида назива потребу да се изрекне оно што би Други могао или желео рећи, то „насилно” преузимање туђих речи, јесте „крађа” дискурса, али крађа у којој је „лопов” свестан неисказивости онога што казује као замену, алтернативу примарном, искомском, „пра” изговарању:

„Крађа је увијек крађа неког говора или текста, неког трага. Крађа неког добра је то што је само ако ствар јест неко добро, ако је, дакле, добила значење и вриједност барем тиме што је неки дискурс жели. Било би помало глупо тумачити ове ријечи као опраштање од сваке друге теорије крађе, на разини морала, економије, политике или права. Те су ријечи *старије од шаквих дискурза* (курзив Ђ. Р.), јер омогућују да се есенција крађе и подријетло дискурза уопће приопће изријеком и унутар истог питања. Но сви дискурзи о крађи, сваки пут кад су одређени овим или оним границама, већ су нејасно ријешили или потиснули то питање, већ су се умирили у фамилијарности темелна знања: свако зна што значи красти [...]

Суфлиран: схватимо то истодобно и као *надахнути* неким *другим* гласом *који и сам чини текст шито* је *старији од пјесме* (курзив Ђ. Р.) мојега тијела, казалишта мојега покрета.” (Дерида 2007: 189–190)

Без назнака које суфлираности придају карактер *метасуфлирања*, одузети (украдени) говор би одиста носио значење крађе и прекрајања изворног не-изговореног. Приповедач, међутим, „чинећи несигурним” преузети говор,⁸ као да га он *мора казати*, али тако да се у његовом казивању јасно распозна графички и садржајно (приповедачевим упозорењем) условност казаног, избегава замци насиља – апсолутне идентификације (уласка „у исти појам” (Левинас 1976: 155)) са казивањем Другог. Он упозорава да његов говор није што и „говор” Атијаса (што и „говор” Јеврејства, говор Јеврејина (представника, патријарха) дарованог да „проговори”⁹) у име Јеврејства и он свој говор смешта међу наводнике, одваја од властите приповедне нарације и он у тај говор уводи курзивну реч (*Тамо*), не-место камо (и коме) се порука упућује, а на које никада не стиже, јер порука увек има погрешног адресата ако се жели упутити на адресу са које се одговара (на којој постоји нада у одговор), зато што *прави адресати* не одговара никада:

„То бисмо, ето, хтели да се зна *тамо*. Да наше име не угине у том светлијем и вишем свету који се стално замрачује и руши, стално помера и мења, али никад не пропада и увек негде и за некога постоји, да тај свет зна да га у души носимо, да му и *овде* (курзив Ђ. Р.) на свој начин служимо, и да се осећамо једно са њим, иако смо заувек и безнадно растављени од њега.” (Андреић 1961: 619)

Место рођења (идентификације, повезивања) песника (приповедача) и Јеврејина истоветно је: „Песник и Јеврејин нису рођени ОВДЕ него ТАМО. Они лутају, растављени од свога правога рођења. Самоникли су само из живе речи и писма” (Дерида 1990: 109). Али песник и Јеврејин нису исто. Док Јеврејин ћути, замуцкује и прекида се у сопственој трауми, песник га наставља, изговара, па макар тај изговор био и осетљив на истину неизговоривог, игрив у свом говору, померен у знаковима. То је разлика, „та *заједничка* немогућност да се примакне *средњишћу* светога текста и та *заједничка* неопходност егзегезе, тај императив тумачења друкчије је протумачен код песника, а друкчије код рабина. Разлика између хоризонта изворног текста и толкујућег писма чини несводивом разлику

- 8 „Предочење није започело у присуству једне ствари што је понуђена моме насиљу, а емпиријски узмиче мојим силама, већ у могућности да се то насиље учини несигурним, у могућности што настаје у додиру с бесконачним” (Левинас 1976: 155).
- 9 Логика „заветног дара” је логика (немогућег, трауматичног) посредовања – Од Бога (од божанског гласа, божанске речи) изабраном представнику изабраног народа, чиме се истиче „лична посебност неког од родоначелника (Аврама, на пример (или Саломона, међу Атијасима, додали бисмо – прим. Ђ. Р.))” (Бошковић 2010: 78–79), па изабраном народу и од изабраног народа другим народима, оваплоћењем гласа у писмо, аутентичног проговарања у недостижно слушање путем сталног рада интерпретације (талмудске егзегезе). Позван да дарује и обавезан да дарује, принуђен на даровање, Јеврејин је трауматизован јер он и може да дарује само трауму, онај дар који нико не прихвата, дар деконструкције, дар који њега деконструише и натерује у лудило када треба или када жели да дарује. У Андрејевој прози такво је лудило Рафе Конфортија у роману *Госпођица*. Конфорти не силази са ума зато што своје љубоморно чувано и дуго стицано богатство мора да расте на сарајевску сиротињу, већ зато што би желео да дарује више (друго) од онога што има и што једино може да да – *даровање само*, даровање као уздрже, даровање које би други прихватили, а не *прихватљају* га чак ни онда када им је дар неопходан да би преживели: „Пред некадашњим Рафиним дућаном видела се гомила света и чули гласни повици и таласи громког смеха. Погледала је бојажљиво и за тезгом угледала газда-Рафу како мокрим и земљавим рукама претура неко увело поврће. Био је потпуно смршао, жут и таман у лицу, без кравате и гологлав. Одело на њему нечисто и неуредно. Колутао је бојажљиво очима и *говорио нешто што се није могло јасно разабрати због неистинитих ујацица и гласног смеха гомиле* (курзив Ђ. Р.). Само кад би повисио глас, чуле су се поједине речи. – Ево, без паре крајцаре!... Мора народ да једе... Ја знам, ако други не знају... *Мора јести...* (курзив Ђ. Р.) Ево! *А народ као да одједном није више био гладан* (курзив Ђ. Р.), смејао се овом болеснику љубопитством са којим људи посматрају и најжалосније призоре чим се осете у множини” (Андреић 1967: 159).

између песника и рабина” (Дерида 1990: 109). Јеврејско је да тумачи у *писму*, да (скривено) *пише* и да никада не проговара, јер Јеврејин јесте расап говора и писма и у том разминућу Јеврејству је остављено писмо (егзегеза) као што је Богу остављено право на говор (на живу реч). Јеврејин пише и *ћути* и жели да проговори (да искористи јединствени тренутак сусрета, да пошаље *казану* поруку) и не може да проговори и:

„То или нешто слично би *рекао* (курзив Ђ. Р.). Али све то није уопште било потпуно јасно и одређено у његовој свести, а још мање дозрело до израза, него је лежало у њему, живо и тешко, али неизречено и неизражљиво. А ко у животу успева да изрази своја најбоља осећања и најбоље жеље? Нико; готово нико. Па како да их изрази травнички трговац кожама, шпански Јеврејин, који не зна ниједан језик овога света како треба, а и кад би их све знао не би му ништа користило, јер му ни у колевци нису дали да гласно плаче, а камоли у животу да слободно и јасно говори.” (Андрић 1961: 620)

Приповедач пак *говори*. Наводници којима се користи да би изразио судбину Атијаса и Јевреја нису само ограда којом се читалац наводи на то да препозна приповедачеву немоћ да каже оно што не може бити казано. Они су и *знак казивања*, живог говорења. Када приповедач самога себе цитира, он цитира оно што је рекао, што је *живом речју* представио. Тај амалгам писања и живе речи чини да модернистички писац и када освешћује понорност нарације и претпоставља њене непоправљиве губитке у трансценденцији, још увек задржава печат ауторског Ја, које је, у комбинацији говорења (приче) и писања (говора у писању, говора под писањем), најближе поимању Бога. Песник *даје реч*: „Дати реч. Бити песник, то значи умети дати реч. Дати јој да говори сама, што она може само у написаном [...] *Пустийи* писмо, значи бити ту само да му се остави пролаз, да се буде прозрачни елемент његове свечане поворке: све и ништа. С обзиром на дело, писац је у исти мах све и ништа. Као Господ” (Дерида 1990: 113–114). Заправо је сав (безнадни) напор приповедања у *Травничкој хроници* уложен у то да се *гласом писма* (гласом приповедача) премреже и испуне све оне разнородне тишине у роману и није случајно што се роман завршава синтагмом „победничка тишина”. Јевреји не дају реч, дају новац. Новац уз меницу, финансијско посредовање, документ који примаоца обавезује да суму у назначеном року врати, не као скривена побуда „трговачког народа” да не остане оштећен и закинут у ономе што даје, већ као гарант враћања поруке, обавезивање на ударје, обавезивање на одговор. Не новац као моћ, моћ јеврејства као моћ новца, политички улог у креирању стереотипне слике Јеврејина, лукавог и промишљеног зајмодавца, већ новац као немоћ, *универзално* средство размењивања, „чаробна флуидност” (Бодријар 1993: 61–62), оно једино што се од Јевреја као дар може и сме прихватити и једино што још може „да каже”: „Ја, Јеврејин, јесам сви језици и ниједан језик; Ја, Јеврејин, јесам луталица и *шамо* сам када сам *овде*; Ја, Јеврејин, јесам дародавац, чији се дар не узима када желим да дарујем себе; *Ја, Јеврејин, јесам*”.

ИЗВОРИ

Андрић 1961: Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета;

Андрић 1967: Иво Андрић, *Госпођица*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније;

Андрић 2004: Иво Андрић, *Проклетша авлија*, Београд: Новости;

Библија, *Стиари завјети*, „Друга књига Мојсијева” 2001: *Библија или Светио писмо Стиарога и Новога завјетиа*, Београд: Издање Библијског друштва;

ЛИТЕРАТУРА

- Арент 1998: Hana Arent, *Izvori totalitarizma*, Beograd: Feministička izdavačka kuća;
- Бодријар 1993: Žan Boudrijar, *Amerika*, Beograd: Buddy books, Kontekst;
- Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник;
- Вајт 2011: Hejden Vajt, *Metaistorija: Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*, Podgorica: CID;
- Де Сен-Шерон 2009: Mihael de Sen-Šeron, *Razgovori sa Levinasom*, Beograd: Izdavačko preduzeće Albatros Plus;
- Дерида 1990: Žak Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo;
- Дерида 2007: Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić;
- Јерков 1996: Александар Јерков, „Иманентна поетика и сазнајна моћ Андрићеве *Травничке хронике*”, *Књижевности: месечни часопис*, Год. 49, књ. 101, св. 5/6 (1996), стр. 294–303;
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha, Kniga 1, De/konstitucija*, Požarevac, Beograd: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Institut za književnost i umetnost;
- Казаз 2006: Enver Kazaz, „*Treći svijet i njegova mudrost isključenosti (slika imperijalne ideologije i prosvjetiteljske utopije u Andrićevoj Travničkoj hronici)*”, у: *Слика грузог у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник радова (ур. Миодраг Матицки), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 267–283;
- Левинас 1976: Emmanuel Levinas, *Totalitet i beskonačno*, Sarajevo: IP »Veselin Masleša«;
- Лиотар 1991: Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Dobra vest;
- Хоркхајмер, Адорно 1974: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva, Filozofijski fragmenti*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće »Veselin Masleša«;

JEW AS A FOURTH WORLD IN ANDRIĆ'S BOSNIAN CHRONICLE

Summary

This paper analyzes the ontological and poetic status of Jews and Jewishness in Andrić's novel *Bosnian chronicle*. The uniqueness of collective identity which is not realized through an exclusive binarity of the Other, or as an ideal hybrid identity of the Third, that identity which is the margin of the margin and the periphery of periphery, without a clearly defined center to relate itself to and constitute its peripheral status, reveals a connection between two traumas: the trauma of Jewishness and the trauma of writing in Andrić's late modernism and in this novel particularly. The situation when the sign (and the act of signification) must declare its wandering destiny, its wandering determination, is a moment when these two destinies, of a Jew and of a poet, become closer to each other, separating the voice (of a God, of metaphysics) from the letter, storytelling from writing, the living word from its textual representation and interpretation.

Keywords: Jewishness, identity, modernism, enlightenment, gifting

Dorđe R. Radovanović



Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ¹

Универзитет у Приштини – Косовској Митровици
Училишњи факултет у Призрену – Лепосавићу

ПЛАЋАЊЕ КРИВИЦЕ (ПЕТ ЈЕВРЕЈСКИХ ЛИКОВА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА)

У Андрићевим приповеткама, Јеврејима припада посебно место. Они су представљени као индивидуални и колективни изрази архетипске жртве. Рад има за циљ да аналитичко-синтетичком методом осветли ауторов приступ јеврејству кроз анализу пет јеврејских ликова (Рифка, Паула, Макс Левенфелд, Менто Папо, јеврејски дечаци) из следећих приповедака: „Љубав у касаби”, „Речи”, „Писмо из 1920. године”, „Бифе ”Титаник””, „Деца”. Извешћемо закључак да су разлози за појаву антисемитизма врло сложени и засновани на плаћању кривице.

Кључне речи: Андрић, Јевреји, антисемитизам, кривица, жртва

У приповеткама Иве Андрића о Јеврејима доминантне теме су рат и судбина човека у рату, а посебно јеврејског човека. Говорити о овој врсти Андрићевих приповедака значи најпре говорити о трагању за идентитетом, о неприпадању и усамљености у свету који се доживљава као непрекидно страдање, као опасност, страховање, као трагање за безбедним местом за живот, да би се напослетку схватило да такво место не постоји, да су свуда јед и патња. Ликови ових приповедака живе у тешким околностима, носе тешко бреме јеврејске судбине и у својим коренима једнако проблематичну подељеност између хришћанства, ислама и јудаизма (Стојановић 2003: 63). Свесни су своје издвојености, обележености пореклом које свакога часа може бити означено као непожељно за живот у заједници. Стога су стрепња и тескоба стални пратиоци њихових судбина. У складу са овом поставком, Андрић анализира различите облике преживљавања у ратном и послератном добу (од мирења са злом, пасивности, трпљења, понижења, преко отпора, освете, насиља, све до поражавајућег сазнања да „зло рађа зло”) указујући на феномене времена у којем живимо. Аутор са горчином испитује постојање хуманистичких принципа у оваквом свету. Трагајући у својим приповеткама, пре свега, за истином у свим аспектима живота, Андрић долази до сазнања да су насиље и зло неодвојиви део човекове природе, и то сазнање нуди као датост, као непомериву чињеницу (Леовац 1979: 85).

У свакој приповеци у нашем фокусу су: развој приче, судбина ликова, предодређеност те судбине, однос ликова према пореклу и породици, немогућност да достигну срећу, трагање за љубављу, друштвене околности у којима се прича одиграва, специфичност средине, најаве погрома, страхови, злочини, кривица.

Усредсредили смо се на анализу ликова, њихов проблемски идентитет који мучи све Андрићеве јунаке јеврејског порекла, али и оне двоструког порекла код којих је осећање збуњености и страха још израженије. Проблематичан идентитет води ликове у самоћу, издвојеност, патњу, али и у погрешне одлуке, најчешће кобне по њих саме. Она од рођења присутна потреба да остану уздржани спутава

1 snezana.bascarevic@pr.ac.rs

их да припадају ма којој групи, стога најчешће остају неприлагођени и у оквирима сопствене породице. Пратећи судбину јеврејских ликова у приповећкама, утврђујемо да ликове мучи тзв. јеврејски синдром, немогућност прилагођавања и суштинског припадања некоме/нечему и осећање кривице. Јеврејски синдром је усмерен на бригу о преживљавању и толико је јак да се сели и на друге ликове нејеврејског порекла, јер је време у коме Андрићев јунаци живе небезбедно за све. Сви ликови су у потрази за сигурним простором, за уточиштем које у суморном свету у коме обитавају не може да постоји. Промашеност и изгубљеност Андрићевих јунака је наглашена, без обзира на порекло и простор на коме живе (Палавестра 1998: 124). Андрић је истински познавалац људске психологије који прати драму човекове унутрашњости и тумачи тешке судбине ликова потврђујући да за њих, као ни за читаоца приповедача, нема утехе и да је изостајање утешног објашњења и какве – такве наде специфичност његовог књижевног дела.

Андрићев књижевни опус често сведочи о етничко-религиозним напетостима, о јазовима између различитих конфесија. Ове напетости и разлике узрок су што се његови књижевни ликови неретко понашају као типични представници једне одређене етничке или конфесионалне групе. Јевреји, живећи у простору између две конфликтне цивилизацијске парадигме, творе трећи културни фактор.

Циљ истраживања у овом раду је да се осветли ауторов приступ јеврејству кроз анализу јеврејских ликова: Рифке, Пауле, Макса Левенфелда, Менте Папе, јеврејских дечака и њихове функције у приповећкама: „Љубав у касабима”, „Речи”, „Писмо из 1920. године”, „Бифе ”Титаник””, „Деца” – у којима се писац бави генезом зла, његовим специфичним облицима и психолошким аспектима индивидуалне и колективне жртве са осећањем плаћања кривице, као наслеђеног архетипског оквира, без основа на појединачном плану.

Када су у питању женски ликови у приповећкама о Јеврејима, заједничко им је осећање празнине и усамљености. Оне трагају за зрелом и узвраћеном љубави, остварењем блискости, партнерске везе у којој ће се осетити слободно и заштићено, у којој ће моћи да буду оно што заиста јесу и да – као такве, своје – неке коначно припадну, али служе мушкарцима само за забаву. Судбина је одредила да остану употребљене, па одбачене. Безнадна љубавна веза Рифке и хришћанског момка у „Љубави у касабима” документује се у криминално-друштвеној хроници Вишеграда самоубилачком смрћу јеврејске девојке у Дрини.

Андрић о хришћанском момку пише:

„Леденик је из хрватске племићке фамилије, одрастао у Бечу био поручник код драгонера па због многих авантура и неких новчаних незгода морао да напусти службу. Користећи се добрим везама и својим знањем језика, склонио се у Босну, где је постављен за шумарског капетана у касабима” (Андрић 2018: 44). Затим описује јеврејску девојку:

„Рифка је кћи старог Папе, Јеврејина, који је прије педесет година дошао из Сарајева као сиромаштаклар, а данас је прави газда и трговац. Нема јој пуних шеснаест година, а већ одавно не може мирно да прође кроз чаршију. Ма како удешавала ход, све на њој трепти, игра и дрхти: хаљина, груди, коса. А младе дућанције које морају увијек да имају по једну такву *џилицу* (кад се једна уда друга дорасте), дижу главе с посла, цвркућу, кашљуцају и дозивају се” (Андрић 2018: 44).

Након приказивања главних актера, писац наставља са приповедањем из кога наслућујемо Леденикове нечасне намере:

„У то доба Леденик, не знајући шта да чини с дугим вечерњим сатима, пише свом другу из ескадрона, барону Гези Дурнајесу: Друга необична ствар је, ти већ погађаш, жена, то јест дјевојчица. Заправо је и она туђинка као и мост. У једног овдешњег трговчића, шпањолског Јеврејина, има кћи у седамнаестој години. Коса јој је загагитоцрвена и семитски бујна, кожа зачудо чиста и танка, а очи смеђе, готово тамне. Сјећаш ли се капетанице Фон Гразинг? Мала подсјећа на њу, само што је за двадесет година млађа, сто пута љепша и хиљаду пута невинија. Кратко: залогај за богове” (Андрић 2018: 46).

Схвативши да је употребљена, па одбачена „[о]д оне ноћи Рифка стварно и не долази себи. Види шта се око ње ради, чује доктора, учитељицу и мајку, разабире како јој говоре, и сама рекне понеку ријеч, али све то као у сну” (Андрић 2018: 47). Уследила је самоубилачка смрт: „Али се убрзо сазнаде да је дјевојке нестало. А сутрадан надође леш у једној затоци, међу кладима. Рибе је бјеху начеле. Јевреји се растркаше као мрави. Брзо изађе комисија и изврши преглед. Сахранише је одмах пред вече, у дну јеврејског гробља, крај саме цесте. Све су радили хитно и шутке” (Андрић 2018: 48).

Главна тема, чак и главни јунак Андрићевих приповедака је управо зло и аутор осећа дужност да кроз литературу говори о злу као чињеници која је саставни део човека, увек присутно, мање или више изражено, у складу са животним околностима. Преиспитује феномен зла, посебно, егзистенцијално и метафизички схваћен однос целата и жртве, при чему доминира проницање у лик целата. Специфичност Андрићеве прозе је смиреност са којом износи ово сазнање, прибраност са којом указује на оно што се догодило, наглашавајући чињеницу да су све монструозне ствари, сви злочини, ужаси, притисци, репресије, човекових руку дело (Зафрански 2005: 152). Мента Папу, пропалицу и отпадника од сарајевске јеврејске заједнице, иронија судбине сучељава са тлачитељем који је у свом свету и на свој начин исто тако пропала егзистенција. Менто Папо, жива негација стереотипа материјално успешног Јеврејина, у смртној опасности очајно жали што је изневерио пословичну јеврејску похлепу и страст за богатством. Андрић је приповетку „Бифе ”Титаник”” посветио управо страдању Јевреја у Независној Држави Хрватској, али се он овде усредсређује на психологију зла оличену у конкретном појединцу – у лику усташе Стјепана Ковића. Он је људски и духовни бедник који у усташким временима види шансу за остварење својих амбиција. Постаје потказивач, водич у пљачкању и убијању Срба и Јевреја. Он је необразован, склон крађи и лагању. Андрић наглашава његову јаловост понављајући како поглед људи увек „склизне” преко њега, јер заправо нема на чему да се задржи. Његова потреба да замаскира сопствену јаловост очитује се у бизарним и баналним поступцима као што су парадирање с лулом и црним наочарима и ношење футроле за тениски рекет испуњен летвицама и празне кутије виолине. Ковић се труди да се истакне међу усташама, те тражи и најзад добија „свог” Јеврејина – Менту Папу званог Херцика.

Херцику је јеврејска заједница сматрала изузетком и изродом, јер је заправо био боем без било каквог етничког или верског одређења, власник бедног бифеа-коцкарнице, локала од пар квадратних метара без столова и столица, иза којег је била још беднија собица, односно стан у којем је ситни Херцика живео с невенчаном женом, крупном католкињом Агатом. Пошто му није било стало до пара, никад их није имао, а кад су наступила усташка времена, полако је губио муштерије, жена га је напустила одневши шта год је у стану било од вредности, па и оне најмање и Херцика је остао сам у празном бифеу без игде ичега. Тад је

постао свестан да је и он Јеврејин, али знао је да не може да се супротстави већој сили и да нема снаге да некуда бежи, те је остао у свом бифеу, чекајући свој судбински ред. Тако се у „Титанику” догађа судбински сусрет између усташе Ковића и Јеврејина Херцике. Ковић покушава да се сети зашто треба да мрзи Јевреје, јер с њима није имао лични контакт, те се присећа католичког антисемитског стереотипа, оптужбе за деицид (уништење бога), који му је пренела мајка. Но „његов” Јеврејин био је као она празна кутија за виолину, јер Херцика није имао ни нажит, ни новац, ни било шта што би се дало опљачкати, већ само голи живот који је за Ковића био безвредан. Пројектујући своју немоћ у „свог” Јеврејина, Ковић га на крају убија. Пуца у Херцику као у сопствену јаловост коју више не може да подноси, прелазећи ону последњу границу људскости, поставши злочинац коме више нису потребни никакви разлози за вршење злочина.

Писац нам Херцику приказује као сина малог трговца, који је и сам некада био ученик трговачке школе и још као ђак почео да пије и да се коцка са беспосличарима по кафанама на периферији. Веселац и пијаница, у свом друштву препознатљивији под надимком Херцика него под личним именом, прешао је брзо пут који води до овог бифеа и коцкарнице на Хисегима. Сав уложени напор родитеља, рођака и осталих сарајевских Јевреја сефарда да га одврате са тог пута, остао је без успеха. У сарајевској сефардској општини сматрају Херцику изгубљеним човеком, шугавом овцом, изузетком и изродом каквог одавно није било међу Јеврејима, и управо поводом њега и понављају стару реч: „Ништа горе бити не може од нашег човјека кад се пропије и проневаљали” (Андрић 2018: 544). Радња надаље тече овако:

„Као да разваљује отворена врата, широко и набусито је ушао човек у усташкој униформи, са италијанском капом набијеном на чело и усташким знаком на њој, са великом кожном футролом од револвера на левом боку. У Ментиним очима то је улазио – најпосле једном! – та неразумљива казна и страшна судбина. У ствари, улазио је Стјепан Ковић, скорашњи усташа из једног летећег одреда који је сада бачен у Сарајево, иначе познати бањалучки беспосличар и сваштар” (Андрић 2018: 549).

Андрић детаљно описује извршавање задатка:

„Посматра Стјепан Ковић свога ’Жидова’ и незадовољан је самим собом и својим ’Жидовом’ и свим око себе. (’Дабоме, то су оставили мени. Мени је запало то!’ понављао је у мислима.) И то незадовољство прелази у огорчење које му стеже грло, удара у главу и изазива у њему потребу да нешто каже, викне, учини [...] И он стаде споро, зверски да се диже, сав се изви и закрену, као да се провлачи кроз невидљиву ограду и, забацујући руку за себе, извуче тежак парабелум, као неки последњи и пресудни доказ, упери га неодређено према страни на којој је стајао Менто и – окиде” (Андрић 2018: 557, 561).

Зло је неминовност, чињеница, стални пратилац живота, има га у свима, у свим околностима, не смо оним ратним, него и тзв. мирнодопским временима у којима зло и даље постоји само има притајени, скривени облик, перфиднији, али једнако опасан. Писац прати све случајеве, аналитички приступа феномену зла и приче јесу толико потресне, јер су одустале од утехе, а човек је остављен сам са собом и својом природом, без оправдања и објашњења за своје поступке.

Иво Андрић посматра и анализира догађај у целини, улогу појединца и групе; насилника и жртве. Прибрано реконструише дешавања на индивидуалном и глобалном плану. С подједнаком пажњом, прати одјеке, последице погрома, душевну празнину, неверицу, кривицу као и неминовне промене које се догађају на дневном плану. Да би догађаји били приказани што истинитије, верније,

аутентичније, лишени су сваког сувишног казивања, дигресија, објашњавања, изношења личног суда. Интензивно ређање слика, тешких сцена насиља и безумља у складу је с јасном тежњом да на читаоце остави аутентичан утисак, јер су размере страдања неподношљиве. Међу Андрићевим Јеврејима битну улогу имају и безимена деца из приповетке са истим насловом, изложена агресији хришћанске деце. Андрићева приповетка „Деца” бави се управо темом прекорачења граница, злом као друштвеним феноменом и отпором јединке према њему. Приповетка је замишљена као исповест једног приповедачавог пријатеља о догађају из детињства. Реч је о дечијој игри и деци као „малим људима” који измишљају „нове, често чудне и свирепе игре”. Описује се група дечака који у игри успостављају хијерархију додељивањем улога вође и следбеника. Ова структура аналогна је оној која се јавља и у другим скупинама: војсци, затвору, криминалним бандама, али је овде реч о игри. Једног дана другари позивају протагонисту приче да сутра пођу да бију Јевреје само зато што су Јевреји они „други”, а у многим дечачким играма подразумева се да постоје две групе: „ми” и „они”. Судбински сусрет се збива када се протагониста лицем у лице суочи с јеврејским дечаком који покушава да умакне гониоцима, међу којима је и он, када препознаје у гоњеном људско биће, те га пропушта, омогућавајући му да се спасе. Но, ту одлуку – да се гонилац идентификује с гоњеним и да му омогући спас – није лако донети, нити је лако живети с њом, јер је такав појединац изложен притиску групе којој припада – изопштавању и јавном презиру – због поступка који се тумачи као преступ и издаја. У приповеци „Деца” дечак који једини не чини зло и пропушта јеврејског дечака да побегне, бива кажњен и одбачен од другова, а починиоци зла не бивају кажњени. Он, видевши очи јеврејског дечака, не подиже летву којом је требало да га удари и овај успе да побегне.

Приповетка почиње овако: „Наш друг, проседи инжењер, причао нам је једне вечери ово сећање из свог детињства” (Андрић 2018: 244). Проседи инжењер приказује догађај: „Спустили смо се у улицу где се обично сачекују јеврејска деца ради туче [...] Али Јевреја није било. Љутито и заповеднички, Миле је предложио да пређемо у чаршију. Већ у првој улици Палика застаде и викну пригушено: – Ено Чифучади!” (Андрић 2018: 244–245). Детаљно описује свој сусрет са жртвом:

„Колико сам после могао да се сетим и просудим, дечак се малко сагнуо (био је то онај исти покрет за одбрану као малочас према Палики), одгурнуо ме лагано, додирнувши ме оном неповређеном руком у слабину, отклонио ме као најлакшу завесу, и потрчао са тутњем кроз узак ходник, поред мене непомична и поред моје уздигнуте летве, којој је на крају стрчао оштар и велики клинац” (Андрић 2018: 246).

Наводимо одломак који говори о његовом „плаћању кривице”:

„Палика је причао свима моју бруку и, карикирајући ме, показивао насред сокака како сам глупо пропустио Чуфче, док су се деца око њега грохотом смејала и правила шале на мој рачун. Миле је само ћутао, и није хтео да ме види ни да чује за мене. Показивали су ме прстом деци из других махала. А ја сам обарао поглед пред свима, сакривао се у школи за време одмора у нужник, и враћао се кући споредним улицама, као прокажен” (Андрић 2018: 247).

Немогућност заборављања и проналажења мира последице су порекла јунака, због којег они постају издвојени, неприпадајући и одувек свесни опасности која заувек вреба. Они који су једном због свог порекла били проглашени за нељуде, за недостојне живота, они не могу више да пронађу ниједан рационалан аргумент на основу кога би веровали да је живот добронамеран и гостољубив.

Син јеврејске, иако покрштене породице јунак је приповетке „Писмо из 1920. године”. Макс Левенфелд је снажан интелектуалац коме је успело да се ослободи симболичког насиља свакојаке религије и као атеист проницљиво дијагностира стање културе чији је темељ верска нетрпељивост и мржња. Насупрот стереотипу космополитизма своје формације, свестан је вредности патриотизма; хтео би да воли босанску отаџбину, али га њена мржња тера у свет. У серији јеврејских ликова у Андрићевим делима он је још један пример човека „између”. Он је човек подељеног порекла (отац из Беча, мајка из Трста, покрштени Јевреји), коме је судбина била одредила да проведе детињство и младост у Босни, човек књиге који је потом, као војник и лекар, искусио рат. Његов покушај изласка из стања „између” састојао се у одрицању од свега што је доприносило поделама: превазишао је своје етничко порекло, одбио је сваку веру и постао атеиста, одредивши се да једноставно буде човек. Међутим, ни то није било решење. Левенфелд, као лекар посвећен лечењу болесних, поставља дијагнозу босанске ендемичне болести. Узрок болести је мржња, а судбина болесника безнадежна. Мржња је оруђе нагона за уништењем и самоуништењем, сила која све позитивно преиначава у негативно. Аскетга мрзи сладостраснике, пијанице мрзе цео свет, трезвењаци мрзе пијанице, верници мрзе људе друге вере и невернике, они који воле мрзе друге који воле, јер воле нешто друго. Тако се племенита осећања – вера, љубав, осећање за правду – троше у мржњи, а раздвојеност народа и вера у Босни само мржњом премошћује. И ту, по Левенфелду, нема места за човека који не дели ову болест са ближњима. Левенфелд одлази из Босне, ради као лекар у Паризу, лечи сиромашне људе без накнаде, потом као добровољац учествује у Шпанском грађанском рату, у којем гине. Левенфелд је побегао из Босне, али није могао да побегне од мржње и сукоба два света који се одиграва свуда.

Наводимо упечатљиве Левенфелдове речи:

„Али видиш, има нешто што би људи из Босне, бар људи твоје врсте, морали да увиде, да не губе никад из вида: Босна је земља мржње и страха. [...] Можда би у Босни требало опомињати човека да се на сваком кораку, у свакој мисли и сваком, и најузвишенијем, осећању чува мржње, урођене, несвесне, ендемичне мржње. Јер тој заосталој у убојој земљи, у којој живе збијено четири разне вере, требало би четири пута више љубави, међусобног разумевања и сношљивости него другим земљама” (Андрић 2018: 319, 321).

Упркос свему, нажалост, овако је скончао:

„Прошло је опет седам-осам година. Једног дана, опет случајно, сазнао сам за даљу судбину овог мог друга. Кад је у Шпанији почео грађански рат, он је напустио све и отишао као добровољац у републиканску војску. Организовао је превизијашта и болнице, прочуо се својом ревношћу и знањем. Почетком 1938. године налазио се у једном малом арагонском градићу чије име нико од наших није умео право изговорити. На његову болницу извршен је ваздушни напад у по бела дана и он је погинуо заједно са готово свим својим рањеницима. Тако је завршио живот човек који је побегао од мржње” (Андрић 2018: 322).

Потреба за љубављу као испуњењем и избављењем од животних мука представља мотив готово свих дела Иве Андрића. Ликови су усамљени, несхваћени, отуђени од свих, па често и од своје најближе околине. Усамљенички живот подједнако је мучан за оне који животаре своје дане без игде икога, као и за оне који поред себе имају брачне другове, јер за њих остају странци, неспособни да остваре суштину блискост и разумевање. Усамљеност и неприлагођеност јесу последица, пре свега, њиховог порекла, компликованих породичних односа, криве

спојености, али и друштвених околности и захтева средине у којој живе. Једни су физички сами, други – у разговору, трећи – тужно сагледавајући своју судбину. У приповеци „Речи” супруг од Пауле тражи речи утехе, јер су током живота веома мало разговарали, али их не добија.

Андрић брачни пар представља овако: „На хотелском степеништу учтиво су поздрављали суседе, учтивошћу деветнаестог века, али нису се дружили ни с ким, нит су се после јела задржавали у трпезарији или у минијатурном салону” (Андрић 2018: 670). Паула смиреним гласом описује последње тренутке са супругом:

„Падао је на махове у агонију и ћутао, али чим би мало дошао себи једнако је понављао, преклињући ме: 'Говори, Паула, говори! Кажу шта било, ма шта, само реци нешто, реци!' – Тако све до јутрос, када је издахнуо. А мени се стегла уста и речи једне нисам успела да изговорим, иако сам живо желела и искрено настојала да то учиним. Гукала сам му као детету и трљала му руке које су стале да се хладе, али речи, речи нисам умела, нисам могла да кажем” (Андрић 2018: 672).

Наратор даље наставља причу:

„Тако се, после неколико дана, и опростила са мном, захваљујући ми истим формулама на добром суседству и малој услузи онога дана. И отпутовала је у Лондон, са обилним пртљагом у којем је негде била и урна са пепелом њеног мужа. [...] Остао сам на степеништу малог уредног хотела, у свести са сликом човека који је у најтежем часу узалуд тражио једну једину реч, као кап воде у пустињи, и са мојим недогледним размишљањима о животу људи и о смислу и вредности речи. После неколико дана сам отпутовао, и заборавио” (Андрић 2018: 672).

Након читања ових приповедака реконструисали смо дешавања у потрази за темом која је у овом широком спектру највише занимала аутора, а то је тема зла и плаћања кривице. Андрић показује огољено зло које не долази од неке више, треће силе, него од човека самог. Зло је извориште свега испричаног, оно је неунштиво јер је део човековог бића; питање је само када ће се појавити, јер га је тешко предвидети. Кључни проблем је у томе што се једно зло распирује другим злом, а злочин кажњава новим злочиним, па зато излаза нема. Ове Андрићеве приповетке истрајно се баве свим болним темама из ове сфере: плаћањем кривице која је наслеђена, а не стечена, насиљем, односом жртве и целата, истине, сведока.

Сагледани синхронизиски, ове приповетке и ликови показују да је Андрић приступао јеврејству из разних перспектива, комплексно и у контексту општијих тема, као што су живот појединаца и развој заједница у историјској дијахронији; питање идентитета, његових преображаја и мултикултуралности; проблем људског зла и улоге јединке/колектива у његовој генези и спровођењу; проблем друштвених „мањина” и маргиналних скупина – жена у традиционалном друштву и временима транзиције, људи са статусом „између”, изопштеника, дисидената.

Приповетке у којима се Андрић бави генезом зла, његовим специфичним појавним облицима и анализом психологије његових спроводитеља и жртава су „Деца” и „Бифе ’Титаник’”. Приповетке где се јеврејски ликови јављају у оквиру теме идентитета, названи људи „између” су: „Речи” и „Писмо из 1920. године”. У приповеци „Љубав у касаби” представљен је женски лик, кроз који је писац у своје сагледавање јеврејских тема увео родну перспективу.

Сви ликови у овим Андрићевим приповеткама (Рифка, Паула, Макс Левенфелд, Менто Папо, јеврејски дечаки) плаћали су кривицу коју нису лично

починили, већ им је остала у наслеђе. Извесно је да свака од ових пищевих приповедака носи заједничку поруку која се састоји у следећем – да школу толеранције, односно безусловног и доследног поштовања човека у његовој различитости, његовог пуног достојанства и унутарње слободе, нисмо прошли и да и даље о томе ваља говорити и на томе радити.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2018: И. Андрић, *Приче*, Београд: Лагуна.
- Видаковић Петров 1986: К. Видаковић Петров, *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу*, Сарајево: Свијетлост.
- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник.
- Вучковић 1974: Р. Вучковић, *Велика синџеза*, Сарајево: Свјетлост.
- Гркић 1993: Р. Гркић, *Искусства прозе*, Нови Сад: Српска читаоница и књижница у Иригу.
- Давид 2015: Ф. Давид, *Кућа сећања и заорава*, Београд: Лагуна.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд: Просвета.
- Зафрански 2005: Р. Зафрански, *Зло или драма слободе*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Јеремић 2007: Љ. Јеремић, *О српским писцима*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Конрад 2008: Ђ. Конрад, *Одлазак од куће и повратак кући*, Београд: Архипелаг.
- Конрад 2001: Ђ. Конрад, *Невидљиви глас*, Нови Сад: Стилос.
- Леовац 1979: С. Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.
- Ломпар 2009: М. Ломпар, *Моралистички фрагменти*, Београд: Нолит.
- Милер 2012: Т. Милер, *Истинити прича*, Нови Сад: Академска књига.
- Мирковић, 1981: Ч. Мирковић, *Једна деценија: књижевна вредновања (1970-1980)*, Београд: научна књига.
- Палавестра 1998: П. Палавестра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Поповић 2009: Р. Поповић, *Андрићева пријатељства*, Београд: Службени гласник.
- Савић 2001: М. Савић, *Упошреба шела*, Београд: Политика.
- Свенсон 2006: Л. Свенсон, *Филозофија зла*, Београд: Геопоетика.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лейа бића Иве Андрића*, Нови Сад/Подгорица: Платонеум/ЦИД.
- Џаџић 1996: П. Џаџић, *Иво Андрић, есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шутић 1998: М. Шутић, *Вешар и меланхолија: естетичко-теоријска истраживања*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

PAYMENT OF GUILT (FIVE JEWISH CHARACTERS IN ANDRIĆ'S SHORT STORIES)

Summary

In Andrić's stories, Jews have a special place. They are presented as individual and collective expressions of the archetypal sacrifice. The aim of the paper was to use the analytical-synthetic method to illuminate the author's approach to Judaism through the analysis of five Jewish characters (Rifka, Paula, Max Levinfeld, Mento Papo, Jewish boys) from the following stories: "Love in the town", "Words", "Letter from 1920",

“Buffet “Titanic”, “Children”. We have concluded that the reasons for the emergence of anti-Semitism are very complex and based on the payment of guilt that is inherited, not acquired, that we have not graduated from the school of tolerance, i.e. the unconditional and consistent respect for human beings in their diversity, full dignity and inner freedom, and that we need to continue discussing it and working on it.

Keywords: Andrić, Jews, anti-Semitism, guilt, victim

Snežana S. Baščarević



Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ¹

*Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет
Катедра за језик и књижевност*

ПРОЦЕСУАЛНА ДУХОВНОСТ ЈЕВРЕЈСКЕ ТЕМЕ У АНДРИЋЕВОЈ ПОЕТИЦИ (ИСТИНЕ) КАО ВИД ОНТОЛОГИЗАЦИЈЕ ХРОНОТОПА ГРАДА

У раду се настоји истражити процесуална духовност јеврејства и јеврејске теме („дуга борба њихових живота“) у онтологизацији Андрићеве романтичарске визије босанских националних идентитета и (пост)модернистичке иманенције и херменеутике Бића и Бивства. У приповедачком и есејистичком дискурсу актуализује се циклотворност естетског Бића у илуминативној матрици сарајевског хронотопа. Истражују се онтолошке премисе старозаветног, историјског, психолошког, идентитетског, родног и маргиналног аспекта карактеризације ликова у поетској духовности процесуалне форме Андрићевог дискурса – од утицаја експресионистичке поетике, илуминативне цитатности библијске легенде у „Победнику“ (1922) до реминисцентности *сипрадије* у онтологизацији историјске рељефности и саркастичне антиутопије („Писмо из 1920. године“, „На јеврејском гробљу у Сарајеву“, „Деца“, „Бифе *Титаник*“, „Легенда о побуну“) у експлицитној и имплицитној Андрићевеј „поетици детаља“ као обрасцу и симптому издвојености и општости у онтологизацији балканске историје и есхатолошке визије.

Кључне речи: Андрић, поетика детаља, поетска духовност, процесуална форма, Јевреји, онтолошки, (естетско) Биће

Поетичке и херменеутичке премисе аутореференцијалности знака

Кад од двога учините једно, и кад унутарњу страну
учините као извањску и извањску као унутарњу, и
горњу страну као доњу страну, [...] лик уместо лика
– тад ћете ући у краљевство.

(*Еванђеље по Томи*, Ужаревих 2011: 21)²

Андрићево „умеће приповедања“ (као особен наративни систем) постаје знаковита основа преображаја испитивања (пост)структуралистичких стратегија у актуализацији значења текста као генеративне матрице идентитета *Андрићеве визије светла*. И у ревидирању поетичких образаца интенционалности ауторског криптограма, и у субверзивној активности симптоматичког гледишта или адаптивних интерпретативних токова (Абот 2009: 177), ново читање Андрићевог дела реактуализује динамику фокализације и дискурса као темељне узусе не само поетске духовности већ и у наративној полифонији указује на премисе онтологизације као тражени оквир идеолошке платформе – где је моћ

1 snjelez@gmail.com

2 Еванђеље по Томи (коптски језик, могуће изворно на арамејском) – збирка Исусових изрека, ранохришћански спис, не налази се у канону *Новог заветта*. Пронађена је тек у 20. веку, рукопис садржи 114 изрека које се приписују Исусу, од којих се око половине налази и у канонским јеванђељима *Новог заветта*, док су остале изреке биле непознате пре открића.

приче актуализована и као „идеолошки формант наше свијести о свијету” (Лешић 2012: 54). У непрестаном афирмативном приступу књижевнокритичке рецентности, сакрализацији и(ли) табуирању Андрићевог дела, често му је одузимана могућност да делује једним од својих највреднијих агенаса – дубоком историјско-антрополошком и политичком прониљивошћу којом дело, опсесивно преокупирано човековом егзистенцијом и његовом историјском судбином, „засијеца у тај свијет бавећи се његовим најболнијим и најмрачнијим питањима у непоткупљивој жељи да га расвијетли и разумије у емпатијској потреби за његовим искушљењем и ослобођењем од повијесног фатума” (Ловреновић 2012: 15). Савремена запажања обезбеђују и нову концептуалност Андрићевој епској фази и целокупном приповедачком, критичком и есејистичком делу у контексту онтолошког прозирања раних кодова и облика контемплативне, медитативне, дневничке, интимно-исповедне лирике и експресионистичке прозе. *Ex Ponto* (1918) и *Немири* (1920), књиге лирске прозе у времену доживљајно-контемплативног обрачуна са собом (процес преображаја „огњеног ја”³ – кривња, спознавање кривње и потрага за аутентичном субјективношћу и коначни исход у помирену и пронађеном ја) – које као „мање успеле” за живота писац није уврстио у своја сабрана дела – у једној циклаторној или радијалној актуализацији егзистенцијалног и онтолошког питања исказују се као почетни простор проницања драме исповести, али и конзистентности ширих историјских и културолошких тема, библијске цитатности и митских обриса хуманистичке амбивалентности. У напору да изнађе ону синкретичку форму којом би објединио осећај и рефлексију о њему, којом би помирио максималну отвореност значења речи, да се реч и слика синтагматски повежу у рефлексију о њима, „Андрићев лирски ја, кренувши из модернистичке парадигме, проналазио се у импресионистичкој, неосимболистичкој и експресионистичкој организацији језичног материјала” (Маринковић 2003: 5–15). Управо ове поетичке особености младог Андрића препознају се и у великим прозним структурама (од песама у прози до лирских и прозних записа компонованих без чврсте фабулативне основе, са богатим и бројним микронаративним целинама у основи приповедне линије приче).

Од драмско исповедних, унутрашњих разговора са душом, настојећи да пронађе приповедачке облике у којима би транспоновао властиту визију света као скицу (пишчеве) свести о сопству, Андрић је *реч-пронађеницу* налазио и актуализовао употребљавајући процесуалну форму грађе у дијалогском критицизму, непосредном нарацијом и причом о актуелним и историјским збивањима и личностима, неретко тежећи ка алегоријском уопштавању историје и легенде у стваралачкој дијахронијској и цикличној интенцији, груписањем приповедних фрагмената интеграционом динамиком личности, топоса или времена (Живковић 1994: 316) – односно дајући оно што је „конкретно сржно и поетски веродостојно” (Леовац 1999: 168). Тако је тражена константа Андрићевог *ирагичног хуманизма* везана управо за континуитет његове лирике, исходно актуализоване у тананом рефлексивно-исповедном тону лирског дневника *Ex Ponto*, а медитативна својства лирике, остварена у кратким прозним формама (дневничким записима) *Немира*, приближавају поетски текст приповедачком, у којем се палимпсестно читава циклаторна лирска рефлексија о сталности, непроменљивости и неизменљивости света само једне стварности „са вечитом плимом и

3 Ослобађање свога „ја” и свега личног као стваралачки став Андрић наговештава већ у *Ex Ponto*: „Нека овај од Бога послан бол сажеже све моје у мени, нека спали огњено ја као рану и нека ме исцијели од посртања на путу жеља и маштања” (Андрић 1975: 86).

осеком нама само делимично познатих а увек несумњиво истих закона”. Како је запажено, „управо нас Андрићева наративна поезија, а не нека (његова) филозофија приближава тајни о људској егзистенцији, како је садржи поетска духовност његовог дела” (Леовац 1999: 161).

У контексту претходних истраживања, поетички и херменеутички обриси савременог читања Андрићевог дела као да структурно-семиотички описују путању од *мимезе* до *дијегезе*, односно од мимезе као „референцијалне заблуде” (Рифатер) до семиозе, као пут од значења до смисла, што се моделативно може актуализовати двослојном *Мубијусовом шраком*, којој је за дохваћање саме себе, тј. за изградњу ауторефлексивне релације, односно аутореференцијалног знака (као нужан и довољан услов), потребно само једно удвајање (једно понављање), где се почетна *једнослојна двостраност* (оријентабилност) преображава у *двослојну једностраност* (неоријентабилност) приповедне стварности и поетске духовности процесуалне форме.⁴

Онтолошки обриси јеврејске теме у Андрићевом делу – рана поетска исходишта

Уврстивши у истраживачки фокус књиге *Јеврејски писци у српској књижевности* (1998) књижевна имена попут Исака Самоковлије, Станислава Винавера, Давида Албахарија, Оскара Давича, Александра Тишме, Данила Киша и Филипа Давида – Предраг Палавестра, аутор ове запажене студије, констатује да иако ова књига није обухватила Андрићево стваралаштво, Иво Андрић је писао о Јеврејима и јеврејским темама више и боље него већина јеврејских приповедача у српској књижевности (Палавестра 1998). Шира семантичка обухватност и следственост антрополошког оквира овог мотивског комплекса аналитички се прониче и литерарно наговештава жанровском полифонијом медитативног и лирског тоналитета Андрићеве друге књиге *Немири* (1920). На рубу циклизације лирске прозе, између немира и усуда – извучи се снажна рефлексивна нит у прозирању егзистенцијалног апсурда човека на стратишту неизвесности и скепсом преломљене вечности. Насиље и револуција, у обухвату радијалности и амбивалентности пада и тријумфа – актуализовани су у лирско-медитативном запису експресионистичког иктуса и субверзивној интонацији апострофираног записа „Изнад победа” (*Немири*, циклус „Немир дана”, 1920). У страдању *мало* човека, изнуђени пацифизам индивидуалне свести само је контрапункт тихом жртвенику непојамног ратног терета, али не и плена:

„Бог држи руку на тјемени побијеђених, а победник је сам и његова радост пламти и гасне. Све што је наде, утјехе и љепоте на свијету открива се очима побијеђених; побједници су слијепи, дрхте и горе, и немају ништа до своје дивље пламене радости иза које остаје пепео.

Јер што су друго данашње побједне него сутрашњи поразе? [...] Ко ће побиједити човјека?

[...] Нема пораза ни побједа него увијек и свуда, код поражених једнако као и код побједника, нападнени и понижен човјек.”

(Андрић 1920: 21–22)

4 Удвајајући се и узајамно се пројектујући, знакови добивају различит семиотички статус. Али у тренутку када се та двослојна аутореференцијална структура формира – разлика се одмах и укида, односно релативизира, те се успоставља однос потпуне еквиваленције: план садржаја може постати планом израза; предмет може постати знаком, а знак предметом; свет – текстом, а текст – светом (Ужаревих 2011: 246).

Непосредно после лирско-медитативне фазе књижевног развоја, кад је у другој књизи *Немири* (1920) актуализовао сублимност јединствене стварности данашњих победа као сутрашњих пораза⁵, Андрић ће ову опсесивну тематику као *повраћину слику* творачки илуминирати старозаветним извором архетипског набоја у причи „Победник” (1922). Андрићева кратка приповест „Победник” (1922), уврштена у постхумно обједињену целину књиге *Кућа на осами и друге приповећке* (1976), знаковита је пролегомена у књижевнокритичку, есејистичку, историјску и приповедну актуализацију библијске нотираних есенцијалне тематике онтолошког идентитета у симболизацији хронотопа пута – вођства и избављења „изабраног народа”. Илуминативна основа цитатности библијске приче актуализује се у психолошкој интроспекцији егзистенцијалне драме свети. Обухватност визије савладана је и у вештој фокализацији приповедне динамике, у синтетизованој призми историјског и митског искуства илуминативном цитатношћу старозаветне приче о сукобу младог Давида, слуге израелског цара Саула и будућег владара Израела, и Голијата као представника Филистејаца, народа који се детаљније не помиње у *Библији* (1950: 256).⁶ Хиперболом интензиван однос снаге и благости, мача и камена, силе и милости чистог и храброг пастирског срца од Господа изабраног сина слуге Јесеја Витлејемца, у Андрићевој приповедној цитатности поетски се продубљује непосредном актуализацијом Давидове самосвести и психолошке драме, која симболички повезује архетипску матрицу почетног простора канонизације изабраног вође са опалесцентним значењем повратне слике *победе* у савременом историјском тренутку. Као да се у експресионистички заокруженој завршној сцени јарког контраста – агона Давидове усамљене свести⁷ и слављеничке масе, која његово измучено тело славодобитно узноси до царског олтара – прозире „кап отровног млека” победе и слава као „страшно сунце мученика” (Дучић 2001: 111):

„Одједном се у њему јави и букну свест и све претвори у неподносив бол и терет који је претио да смрви. [...] Ипак се све обавило – ко зна да ли за дуго времена или кратак час? – он се дигао и коракнуо, у огњу и омаглици, осећајући нечовечанску косу међу прстима и тежину одсечене Голијатове главе уз лево колена.

Никад земља није била тако тврда.

Наједном поче да разабере јеврејски поклич, продоран и избезумљен и тежак тресак филистејског оружја које бежи.” (Андрић 1977: 135)

Опипљив траг „мрака у душама хероја” (од наклоности првог краља Израела Саула до његове потоње неутажене љубоморе и мржње), удваја се Давидовим сећањем на страшни приказ слава извесног победника (једног „добитника на тркама”), чиме се семантички потцртава радијалност повратне слике и семиотички продубљује агон, дуалност и контрапункт човековог егзистенцијалног положаја у друштвеном хијатусу победе и пораза, у души мисленој израелског и јудејског краља, праведника, војсковође и уметника:

„Сећа се да је у општем удивљењу и заносу, видео победничког тркача пуна прашине која се од зноја претворила у благо, крвавих ногу, набрекних дамара, беспомоћно раширених руку и отворених уста, са лицем самртно жутим, пуним бразда и са очима

5 Реминисцентност на филозофију живота Волта Витмена (1819–1919), о чијем делу је Андрић писао у *Књижевном јузу*, 1. 8. 1919. године (Андрић 1977б: 157–165).

6 *Свето писмо Староз и Новог заветна*, Прва књига Самуилова, 17. глава.

7 У делу се сагори, ослепи, оглухне и изгуби за све. Ко би рекао да је овако мрачно у душама хероја!” (Андрић 1977в: 136)

које су у несвести тужно кружиле. Изгледало је као да је поклич хиљада само самистостан дар најнесрећнијем међу њима.” (Андрић 1977в: 137)

Између „деснице Господње”, срећног поклича занесених људи Израила (симболичког друштвеног контекста): „Најјачи нека царује!” и лајтмотивске мисли хероја и жртвеника – штуро се потцртава неумитност или дијалогична отвореност (процесуалност као смена крутих узуса) човековог хтења и тврдих закона постојања у генеративној рефлексiji као особеном рефренском стиху контрапункта и градијације поетско-прозног записа:

„Никада земља није била тако тврда.” (Андрић 1977в: 135)

„Никада земља није била тако близу ни тако тврда.” (Андрић 1977в: 137)

Попут засвојеног моста као егзистенцијалног и есенцијалног (симболичког) луга људске луцидности и сублимног јединства, та *повраћина слика* бива све већа и све снажнија уколико се пишчева уметничка моћ и мисаоност у све-прожимајућем болу прометејском снагом хуманистички усмеравала. „Двослојност једностраности” призваног света остварује се динамичном изменом понављања и сећања (путем сећања стиче се свест о понављању), извесном цикличном дијалектиком као животном игром противности које се потиру (између егзистенцијализма и релативизма). Процесуални преображај лирског у епско не сублимира се у епско-трагичном, већ као „епичар-мудрац” (Леовац 1999), Андрић ће митско-типским поступком оквирне приче (Андрић казује причану причу) у „Победнику” (1922) сублимирати суму и срж животних збивања али и цитатну основу онтолошке димензије претходнице („Изнад побједа”, 1920), где је вишезначност „света живота” свака вербална нијанса која отвара маневарски простор „алтернативним реакцијама на исти дјелић језика” (Иглтон 1987: 65). Латентном митологизацијом текста животопис је одређен парадигмом „догађа се оно што се већ догодило” (Цацић 1992: 168–178) у динамичној пулсацији два лица истог естетско-егичког значења сновидног, поетског, фантастичног и фантомског – „у бежању од нижег ка вишем”.

Генеалогija и непојамност зла – смисао човекове судбине

Пишчева креолизована спознаја историје није дата као историја дешавања и знања, него историја коју је сублимисала извесна мудрост, а ову поезија, са делотворним поступком епске, приповедачке ироније,⁸ која нам даје потребну дистанцу према предмету у митско-типском сликању (Леовац 1999: 168). Својим симпатијама писац се не удаљава много од драматичног историјског (и прототипског) полазишта, него га у прави час поетски преображава тако да митологизација текста постаје на флуидан начин део историјске стварности. Покрети душе, релативности и недогледности равнања људских судбина – исказани су оним испод свести пониклим мотивима који „на први поглед незнатни и неважни, постају средиште за разумевање читавих стања” (Богдановић 1981: 67; према Богдановић 1931) у трагању за детерминантама психолошких полуа историјске и индивидуалне стварности као сржне конкретности и поетске веродостојности.

Актуализација сећања на детињство сублимно и сржно прожима наративну потку изведену нијансираном онтологизацијом деце игре у Андрићевој причи „Деца” (1935). Причу одликују прецизно уочени и хумором прожети детаљи

8 Попут Томаса Мана, померајући узбуђење директног, исповедног у индиректни говор митема и поетема.

свакодневне дечје игре „сурових жеља”, који прерастају у пасаже о страху, болу и раној спознаји тврдих закона подељеног света. Посредујући наративни оквир у духу објективног приповедања, актуализованим сећањем на детињство наратора – „нашег друга, проседог инжењера”, писац нас уводи у свет дечјег несташлука у времену сакралности, у издвојеним данима Страдалне недеље и током обележавања Великог четвртка – као семиотичким премисама удвојеног знака јединствене ехаристијског лика (Пасхалне и Тајне вечере).⁹ У сећању наратора то време је обележено одласком његових другова у суседну махалу ради туче са јеврејском децом, а „на те експедиције ишло се само неколико пута преко године, редовно о нашим или јеврејским празницима” (Андрић 2017: 244). Нагли преображај дечје игре (трк, протрчавање, тољага, летва и гумена цев) од наговештаја покрета који води у ново и непознато, у предворје узбудљивог и страшног света „у ком се носи кожа на пазар” – у сурову егзистенцијалну игру као семиозу дубљих антрополошких (не)препознавања – исказује се кроз дечаково преступништво (не удара и пушта јеврејског дечака да побегне и тако га избавља од својих другова) и отпадништво од правила дружине као симболичког корелатива ширег социјума матичне средине. Тако се тренутак распомањене дечје игре драмски предочава као архетипско стање раслојеног света, откривајући ране болове, болна чуђења и дуге патње, знакове (не)спознавања, агоналности, антагонизма, мржње и незнања – и одговорне љубави у подвојености и јединству библијског топоса.

Управо у преображају и приближавању дискурсне полифоније ка интерпретативном обухвату различитих наратива (историје, приче, мита, личности пијца) може се актуализовати приповедна, есејистичка и антрополошка синтеза приче „Писмо из 1920. године” (1946). Стваралачка равнотежа хомодијегетичког и хетеродијегетичког приповедања остварује се у особеној дијалогичности наративних светова и динамичној измени фокализатора, где се оквирна нарација илуминативно бремену у жанровском раслојавању дискурса ауторског криптограма (приповедача) и свепрожимајуће (медијантне и међукултурне) свести сарајевског пријатеља, лекара, интелектуалца и докторског сина – покрштеног Јеврејина Макса Левенфелда. Случајни послератни сусрет пријатеља на железничкој станици у Славонском Броду 1920. године отвара приповедну ситуацију као епистолау полемичког наратива, есејистичку и антрополошку студију – и драму свести:

„Човек који седи поред мене мој је давнашњи познаник и пријатељ кога сам за последњих пет-шест година изгубио из вида. Зове се Макс Левенфелд, лекар и лекарски син. Радио се и одрастао у Сарајеву. Отац му је као млад лекар напустио Беч и настао се у Сарајеву, где је стекао велику праксу. Пореклом су Јевреји, али већ одавно покрштени. [...] Заједно смо ишли у сарајевску гимназију, само што је он био за три разреда преда мном, што у тим годинама значи много. [...] Тада између нас није било додира. Све нас је делило – године, изглед и навике, имовно стање и друштвени положај наших родитеља.” (Андрић 2017: 314)

Хронотоп сусрета израста у динамичну основу нараторове реминисцентности на младост, узоре и задивљеност коју је осећао у интелектуалној и хуманистичкој инспиративној снази гимназијских друговања и полемичких разговора. Дијалогичност уметничких и мисаоних светова остварена је особеном

⁹ Пасхална вечера као обележавања јеврејског пророка Елијаха (Илије), знаковитог весника долашка Месије и јеврејског спасења и истовремено актуализовање ехаристије као најсветијег канона хришћанске цркве (*Библија* 1950: 31, Јеванђеље по Матеју, глава 26: 26–28) – учртва се наративним иктусом као подтекстуална кодираност збиљских детаља дечје игре и ауторфлексивности нараторовог коментара.

апотеозом Гетеовог *Прометјеја*, у илуминативној читатности и знаковитој издвојености стихова које Макс чита свом млађем пријатељу – у младалачком заносу, оживљеном пркосу и самосвојности прометејске мисли (*Ево ме где седим, сиварам људе / по својој слици, / род мени раван, / да тирји, да пљаче, / да ужива и да се радује, / и да се не осврће на шебе, / као ни ја!* – Андрић 2017: 316).

Као епистоларна основа приповедне прозе настале непосредно после Другог светског рата (1946, *Прељед*, Сарајево), „Писмо из 1920. године” својим поетички иманентним наративним оквиром психолошког, реалистичког и симболичког усмеравања дискурсне полифоније, тежи ка поетској духовности амбиваленције, парадокса, оксиморона, (по)етичке дијалогичности и антрополошке удвојености, која не само да је била „изворна и аутентична црта пишчеве психологије и његова карактера” (Палавистра 1992: 141), већ се овде исказује као генеративна матрица и повратна слика ауторског криптограма и потиснутог сопства (у Максовом цитирању и животном сведочењу древног латинског правила: *Non est salus nisi in fuga*¹⁰). Семантички склопљен сегмент парадокса, ироније и сете огледа се у завршном самеравању жртвености прометејског хуманизма и (ауто)рефлексивности нараторовог коментаторског пасажа у епилогу или судбинској предестинацији правдољубивог искушеника – Макса Левенфелда:

„Кад је у Шпанији почео грађански рат, он је напустио све и отишао као добровољац у републиканску војску. Организовао је превијалишта и болнице, прочуо се својом ревношћу и знањем. Почетком 1938. године налазио се у једном малом арагонском градићу чије име нико од наших није умео право да изговори. На његову болницу извршен је ваздушни напад у по бела дана и он је погинуо заједно са готово свим својим рањеницима.

Тако је завршио човек који је побеђао од мржње.” (Андрић 2017: 322)

Поетика наслова симболички премешта читалачко искуство у прецизну историјску сферу после Првог светског рата, али истовремено нотира тренутак објаве приповетке (1946) као драмски потцртану иронију повратне слике страдања у јединственој топонимији града, те семиотички бремени онтолошку позицију документарности хуманистичким идеализмом и животним епилогом Макса Левенфелда у снажном контрасту архетипске прометејске наде младог човека и трагизма историје као филозофије модернистичке скепсе.

Изван сваке идеолошке мимикрије, лик Макса Левенфелда, ситуиран у једном друштвеном хијатусу¹¹ као портрет јунака у психолошкој, етичкој и идентитетској профилираности – исказује се у непатвореном луку – од прометејске оданости узусима хуманистичког идеализма до слободарске жртвености новог европског нараштаја. У жанровским обрисима писма као дијалогске нарације двојице гимназијских пријатеља, Максова Другост исказује се у хибридности завичајног и стеченог религијског идентитета (друга домовина покрштеног Јеврејина), а у контексту слојевитих етника босанске домицилности потцртава се трајним одредницама: *Швајцарци, дошљак, чифујски куфераши*. Судбина јунака идеалисте, оданог прометејском миту и хуманистичким налозима европског просветитељства и рационализма, а разочараног у човека и човечанство после драматичног искуства касапнице Првог светског рата, појављује се као стална Другост модерног милитаристичког устројства света, али и у односу на нормативни поредак

10 Стара латинска изрека: *Само је у бежању сјас* (или: *Нема сјаса осим у летју*).

11 Како запажа Макс Левенфелд у писму о Босни као *Другој домовини*: „Између разних вера јазови су тако дубоки да само мржња успева понекад да их пређе” (Андрић 2017: 321).

„босанских” идентитета позицијом *унутрашње дужности* (унутрашњег странца), која једина може својим свеукупним хуманистичким потенцијалом критички сагледати друштвене норме идентитетског хијатуса босанских народа и владајуће хијерархије. Макс Левенфелд рођењем нужно прелази преко свих идентитетских граница и досеже облик космополитског идентитета – између колоса историјске трагике и хуманистичке утопије, мржње и прилежности, особене слубљености са светом у великом утопијском сну прометејског алтернитета.

Живот као демонска игра: приповедач-посматрач и епичар-мудрац

Оквир двослојности (двослојне једностраности) на којој се склапају два тако антиподна, а ипак блиска стилска прожимања парадокса, ироније и сете, развијен је и у драмском крешенду потоњих приповедних ситуација – кроз сраз ликова као носилаца двоструке маргинализације и патолошких девијација. Социолошки оквир одбачености као генеративна матрица зла и злочина, крвника и жртве – актуализован је егзистенцијалном физиономијом страха, нацистичког погрома, пљачкашког и убилачког усташког похода Стјепана Ковића и самртног плеса јеврејског жртвеника Мента Папа („Бифе Титаник”, 1950).

У уверљивој психолошкој атмосфери мале трошне сарајевске кафане, симболичког назива Бифе *Титаник*, као поетског сигнала драмски потцртане ироније и гротеске призване стварности, у „беди без дражи и сликовитости”, у бастрадности средњоевропске и блискоисточне амбијенталности као „архитектонском изразу живота без мисли и видика” (Андрић 2017: 543) – актуализоване су агоналне свести крвника и жртве – у мучној егзистенцијалној промашености ситног јеврејског крчмара и коцкара Мента Папа – порочног *Херцике*¹², последњег изданка породице Папо, чија се генеалогичка постојано провлачи кроз Андрићева дела (Џацић 1957: 183) и усташе Стјепана Ковића, који је приказан као „од детињства мучен и мучан човек”, „један од оних јалових и упуштених људи који нити вену нити сазревају” (Андрић 2017: 551), између осећања незнатности и ниже вредности и незајажљиве воље за моћним овладавањем и прогоном других. Двострукоост догађања (амбивалентност мита – могућност да се догађа у времену и изван времена) потцртава се драмским исказом природе човека, која је надмоћна у односу на животне мене и опстаје као посувраћени образац онтолошког одређења и у завршним сценама ратне драме као самртног плеса две недосегнуте људскости, изобличене, отуђене и огољене егзистенције, где је и тренутак смрти поетизован гротеском, трагиком, иронијом и сетом над демонском игром и надиграним човеком:

„Сутрашњим даном хоће Јеврејин да га завара, а он осећа да *сутира* не постоји за њега, да је везан за ову ноћ и за овог Јеврејина и да овде и сада треба да се покаже ко је и шта је Стјепан Ковић. [...] Не гледајући тачно где гађа, притискајући једнако грчевито окидач и држећи револвер, који је био на рафално паљење, невешто и далеко од себе, Стјепан засу мецима као грмљавином и муњама угао собе у коме је Менто неприродно и фантастично махао рукама, скакао и поигравао као да претрчава између муња и прескаче преко њих.” (Андрић 2017: 561)

Архетипска снага библијског призора *водопада* рајских осуђеника и прогнаника – „анђела који су покушали да се отму испод божје власти и да постану

12 Маркирана маргиналност и друштвена изопштеност лика експлицирана је у идентитетском препознавању и вредновању јеврејске заједнице: „Ништа горе бити не може од нашег човека кад се пропије и проневаљали” (Андрић 2017: 544).

богови” као застрашујућа опомена непрекинутог, силног *дажда*, структурно се надаје у повратној слици „Легенде о побуни” (1968–1969), наратији илуминативне библијске матрице проклетства и прогона у одређењу неумитности људске судбине – на сакралном и онтолошком пресеку Андрића као наратора и *ејичара-мудраца*¹³:

„Величина (и страхота) људске судбине није само у начину на који човек долази на свет ни у томе како се тешко бори за своје одржање, и како брзо одлази под земљу, губећи све своје и себе сама. Та величина и та страхота огледају се, чини ми се, исто толико у кобној снази човекове маште, у његовој способности да, тако ситан и слаб, пролазан и угрожен, замисли и истка светове и односе који су према њему исто оно што и океани, континенти и сазвежђа према зрну песка или кратковечном мехурићу на површини воде.” (Андрић 2017: 827)

Ови реторички модели помажу стварном читаоцу да постане део ауторске публике како би разумео иновације током прихватања могућности које наратив нуди. Као што Андрић воли да оствари „згуснути покрет” (Леовац 1999: 190), тако следствено жели да приповедачки прикаже сржну животну слику и смисао прошлог догађаја у епилошкој маркираности аутореференцијалног знака као „недостижној мудрости у сагледавању судбине човека у свету” (Велмар-Јанковић 2013: 55). Незнатним стилским преображајима догађај се тако премешта из актуелног историјског тренутка у онтолошку основу портрета народа, датог кроз хронотоп пута, јасно исцртаног пулсацијом архетипске слике човека-предводника и следства – *убоџоџ љука* као Лотикиних штићеника у роману *На Дрини ћуирија* (1945):

„Тако су, користећи се мраком спарне летње ноћи, прешли мост, са нешто ствари и болесним дечаком на ручним колицима, са куферима, и завежљајима у рукама, Лотика, Цалер, Дебора и Мина. После тридесет година сад је хотел био потпуно затворен и остао без живе душе у њему. Мрачан, начет још од првих граната, он је већ изгледао као давнашња рушевина. А они су већ изгледали првих корака преко моста, онако престарели или нејаки, сакати или угојени, кривоноги и ненавикли пешачењу, добили одједном изглед јеврејске сиротиње, јадних бегунаца који од памтивека обијају друмове по свету.” (Андрић 2017: 545)

Трагом идентитета повратне слике – чиниоци живљеноџ животиња у онтологизацији хронотопа града (синтетска исходишта)

У оквиру првог издања Андрићевих *Сабраних дела* (1963) појављује се под назнаком „други књижевни облици” и особен избор приповедачке и путописне прозе *Стазе, лица, њредели*, у тријадном јединству насловљених делова. Управо сећањем на *убоџу срећу* вишеградске стазе на којој је засновао своју мисао о богатству и лепоти створеног света (Андрић 1977а: 10), Андрић је у прву тематску целину „Стазе” (у допуњеном издању) уврстио два своја записа о Сарајеву, настала у непосредној хронолошкој близини: „Један поглед на Сарајево” (1953) и „На јеврејском гробљу у Сарајеву” (1954)¹⁴.

13 Запажено је да извори Андрићеве исконске и исполинске прозе нису гносеолошки, него онтолошки. Закључак је да ниједно знање није довољно добро и истинито ако не произилази из искушења и патње, из онога што егзистенција не зна о себи, а собом тумачи (Первић 1981: 135).

14 Самеравајући флуидност проживљених обриса живота („Новембарска сећања”, Андрић 1983: 54–55), говорећи о томе да море, земље, лица и утисци имају за њега боју и облик минулих доживљаја, Андрић луцидно запажа да су једино од тога изузети – Сарајево и Босна: „Њих се не сећам

У запису „На јеврејском гробљу у Сарајеву” Андрићу је у физиономији старог „гробља сарајевских сефарда на немилосрдној стрмини изнад Миљаке” – сагледао почетни простор и повратни иктус јеврејске „трагичне географије”, саткане од слова црног, плитко сеченог хебрејског записа на камену „са гордим ставом” и „тог дивног „материнско-маћехинског” шпанског језика као стамене „две шифре у дугој борби њихових живота” (Андрић 1977а: 138). Поетиком надгробних записа као особеном „поезијом гробаља за песнике живота” јер „смрт није поетичнија од живота”, писац реконструише духовност егзистенције народа који још од 15. века, прогнан из Шпаније, лута и снагнати по босанским постојбинама као „једна мала, силом прилика и навикама херметички затворена заједница у којој је било тешко стицањем, мучно чуваног и увек угроженог богатства и, много више, црне сиротиње” (Андрић 1977а: 136).

Андрићева (*свољашња*) слика Јевреја одређена је пишчевим трагањима за обрисима трајне запитаности *unde malum*¹⁵ у трагичној историјској предестинацији као митској задатости готово ритуалног одвијања антрополошког опстанка граничних идентитета Јевреја и Левантинца¹⁶ у босанској Другости – „као мало, издвојеног човечанства које грца под двоструким Источним грехом и које треба још једном да буде спасено и откупљено а нико не види како и од кога” (Андрић 2016: 196). У пророчком ишчекивању месијанског искупљења као вечном напору да се стигма несреће разобличи, потре и превазиђе – особена психологија *живљеног живота* обједињене жртве и мучитеља, прогнаног и прогонитеља – агонално се исказује као „*poussier humaine*, људска прашина што мучно промиче између Истока и Запада, не припадајући ниједном, а бијена од оба” (Андрић 2016: 195–196).

Враћајући се у послератним записима (*Стизе, лица, предели*) особености-ма лирског говора из прве стваралачке фазе, актуализујући хронотоп града као антрополошки издвојену премису бића, Андрићева онтолошка слика потцртана је егзистенцијалном драмом народа који своју Другост мармира у односу на сложену идентитетску прожетост босанских идентитета – али и у односу на архетипску матрицу своје митско-историјске предодређености. Символички потенцијал хронотопа града генерише се и врхуни у амбивалентности највећих туга и тријумфа цивилизације, у згуснутој збиљи антрополошког каледоскопа попут хијатуса хебрејско-шпанско-„босанско”-турског културног идиома у егзистенцијалном дрхтају и замуцкивању (пред француским конзулом) старог Саламона Атијаса, травничког трговца кожама, шпанског Јеврејина „који не зна ниједан језик овог света како треба, а и кад би их све знао не би му ништа користило, јер му ни у колеџи нису дали да гласно плаче, а камоли у животу да слободно и јасно говори” (Андрић 2016: 314).

У историји и традицији (препознатљивој цикличности и радијалности) Андрић тражи *извесности* животних граничника (Јасперс) као симболичке узусе народа који је одувек „хтео да живи, и увек су им у току њихове тешке историје отимали понешто од живота” (Андрић 1977а: 137). У том процесу препознају се удаљени делови јединствене стварности „изабраног народа”, творачки повезани

јер их никад нисам ни заборавио, они стоје трајни и стварни преда мном, неизмењени и живи, јер не подлежу ни сили заборавља, ни магији сећања” (Андрић 1983: 55).

15 Питање као генеративна матрица арапских, хришћанских и средњовековних јеврејских мистика: *Одакле извири зло?*

16 У реминисцентном пропламају духа сугестивног левантинског лика – доктора Марија Колоње (*Травничка хроника*, 1945).

повратном сликом као илуминативном снагом *двослојног јединства* трагизма лепоте и зрна истине у досегнутој радијалности Мубијусове траке. У исходишту Андрићеве наративне полифоније прозире се криптограм приповедача као великог писца – а сам субјект (макар и као призвана рања „згашеног огњеног ја”) јесте исходна (мета)наративна инстанца (Женет), која коначно конструише дијалогски наратив као кохерентан дискурс – дајући причи смисао, али истовремено процесуално траје и као епифанија пуног говора на празно место истине у вавилонском шуму *алијеришети* и *деценјерираности* као парадоксалних залага јединства на граници светова и згаслим ивицама Бића – „јер самога себе не могу да познам” (Џелаледин Руми, према Андрић 2016: 196). Андрићево приповедачко актуализовање антрополошких оквира јеврејске теме могуће је схватити као артикулацију етике, њеног сједињавања са естетским, а аутономна етика субјекта (и књижевности) могућа је као аутономна етика Другог, кога субјект текста посредује бивајући такорећи „етички неутралан” (Кордић 2011: 96) оног тренутка кад се свепрожимајући бол „огњеног ја” и личности-патника, личности-посредника и личности-приче обједине у Андрићевој недостижној мислености, загледаној у несхватљиву људску историју и истинску судбину човекову – „од патње, кроз патњу, до смирења” (Велмар-Јанковић 2013:56).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1918: I. Andrić, *Ex Ponto*. Zagreb: Književni jug.
- Андрић 1920: I. Andrić, *Nemiri*, Zgreb: Naklada St. Kugli.
- Андрић 1920: I. Andrić, *Ex Ponto*, Beograd: S. V. Cvijanović.
- Андрић 1946а: И. Андрић, Писмо из 1920. године, *Прећлед*, год. 1, књ. 1, св. 1 (мај 1946), Сарајево, 27–35.
- Андрић 1946б: I. Andrić, Noćni razgovor 1941, *Napredak: hrvatski narodni kalendar*, god. 36 (1946), Sarajevo, str. 120.
- Андрић 1955: Isak Samokovlija (predgovor slovenačkom izdanju Samokovlijinih pripovjedaka), *Život*, god. 3, Sarajevo, 97–99.
- Андрић 1961: И. Андрић, *Записи о Гоју*, Нови Сад: Матица српска.
- Андрић 1963: И. Андрић, *Знакови: приповећке*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Slovenije; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1975: I. Andrić, *Ex Ponto*, Beograd: Univerzitetaska biblioteka „Svetozar Marković” (reprint izdanje).
- Андрић 1976: I. Andrić, Ivo, *Umetnik i njegovo delo. Sabrana djela Ive Andrića*, Sarajevo: Svjetlost; Zagreb: Mladost; Beograd: Prosveta; Ljubljana: Državna založba Slovenije; Skoplje/Skopje: Mislа.
- Андрић 1976: И. Андрић, *Ex Ponto*, *Немири, Лирика. Сабрана дела Иве Андрића / приредили Радован Вучковић, Мухарем Первић, Вера Стојић, Петар Џадић*; књ. 11, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Slovenije; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1977а: И. Андрић, *Спазе, лица, предели. Сабрана дела Иве Андрића*, књига X, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Slovenije; Скопље/Скопје: Мисла.

- Андрић. 1977б: И. Андрић, *Историја и леџенда: есеји I, Сабрана дела Иве Андрића*, књ. XII, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1977в: И. Андрић, *Кућа на осами и груџе приповејке. Сабрана дела Иве Андрића*. Књига XV, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1977г: И. Андрић, *Историја и леџенда. Сабрана дела Иве Андрића*, књ. XII, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Ex Ponto; Немири; Лирика*, допуњено издање, *Сабрана дела Иве Андрића* књ.11, Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље/Скопје: Мисла.
- Андрић 1983: I. Andrić, *Staze, lica, predeli*, dopunjeno izdanje, knj. 10, Sarajevo: Svjetlost; Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Ljubljana: Državna založba; Skoplje/Skopje: Mislа; Titograd: Pobjeda.
- Андрић 1994: И. Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*: превео и приредио за штампу З. Константиновић: разговор: Р. Вучковић, Београд: Просвета.
- Андрић 1994: И. Андрић, *На сунчаној стирани*. Нови Сад: Матица српска.
- Андрић 1998: И. Андрић, *Поезија*, А. Јерков (прир.), Сремски Карловци: Каирос.
- Андрић 2015: И. Андрић, *Буне и немири*. Београд: Службени гласник.
- Андрић 2016: I. Andrić, *Travnička hronika, Romani*, Beograd: Laguna.
- Андрић 2017: I. Andrić, *Priče*. Beograd: Laguna.
- Абот 2009: Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бахтин 1986: М. Бахтин, *Литературно-критическе студије*, Москва: Художественная литература.
- Бахтин 1988: М. Bahtin, *Jedinstvo hronotopa, Polja*, (1988), 355, Novi Sad, 354–357.
- Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Бахтин 2013: М. Бахтин, *Естетика језичког стваралаштва*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Библија 1950: *Библија. Свето писмо. Стари завет*. превео: Ђ. Даничић, *Нови завети*, превео: В. Стефановић Караџић, Њујорк – Лондон: Савет библијских друштава.
- Богдановић 1981: М. Bogdanović, *Приповеке Ive Andrića*, у: В. Milanović (ur.), *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, Sarajevo: Svjetlost, 62–69.
- Велмар-Јанковић 2013: С. Велмар-Јанковић, *Сродници*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Вучковић 2006: Р. Вучковић, *Андрић: паралеле и рецеиција*. Београд: Свет књиге.
- Вучковић 2009: Р. Вучковић, *Паралеле и укрштања*, Нови Сад: Матица српска.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд: Алтера; Ниш: Филозофски факултет.
- Гадамер 2011: Н. G. Gadamer, *Istina i metoda*, Beograd: Fedon.
- Делез 2010: Ž. Delez, *Razlika i ponavljanje*, Beograd: Fedon.
- Дучић 2001: Ј. Дучић, *Пет кругова*, Нови Сад: Orpheus.
- Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, Београд: Просвета.

- Иглтон 1987: Т. Eagleton, *Književna teorija*, Zagreb: SNL.
- Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta.
- Јасперс 2000: К. Јасперс, *Филозофска вера*, Београд: Плато.
- Јеремић 1999: Љ. Јеремић, *На Дрини ћуприја – Андрићева вечна задужбина*, у: Р. Вучковић (ур.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковач 2012: Z. Kovač, *Andrićev dijaloški narativ o modernizaciji*, у: Z. Lešić (ur.), *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 81–95.
- Кољевић 1978: Н. Кољевић, *Иконоборци и иконобраниоци*, Београд: Просвета.
- Кољевић 2007: С. Кољевић, *Вавилонски изазови: о сусрећима различитих култура у књижевности*. Нови Сад: Матица српска.
- Кољевић 2009: С. Кољевић, *Одјеци речи*, Београд: Службени гласник.
- Кордић 2011: R. Kordić, *Etika književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Леовац 1999: С. Леовац, *Есеји о српским писцима*, Београд: ДМП; Сарајево: Ослобођење; Бања Лука: Књижевни атеље.
- Леовац 2000: С. Леовац, *Разматрање о књижевности и уметности*, Бања Лука – Београд: Глас српски: Књижевни атеље.
- Лешић 2012: Z. Lešić, *Pripovjedač Ivo Andrić*, у: Z. Lešić (ur.), *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 53–73.
- Ловреновић 2012: I. Lovrenović, *Andrić kao naše ogledalo*, у: Z. Lešić (ur.), *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 13–17.
- Милутиновић 2012: Z. Milutinović, 'Niti mogu da rastumačim, niti da zaboravim': *Andrić, zlo i moralistička kritika*, у: Z. Lešić (ur.), *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 17–27.
- Милутиновић 2018: Z. Milutinović, *Bitka za prošlost – Ivo Andrić i bošnjački nacionalizam*, Beograd: Geopoetika.
- Мукарџовски 1987: J. Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd: Prosveta.
- Нојман 2011: I. Nojman, *Istok u formiranju evropskog identiteta*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Палавестра 1992: П. Палавестра, *Књижа о Андрићу*. Београд: БИГЗ: Српска књижевна задруга.
- Палавестра 1998: П. Палавестра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Первић 1981: М. Pervić, *Priponetke Ive Andrića*, у: В. Milanović (ur.), *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, Sarajevo: Svjetlost.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Својство као дружи*, Београд: Никшић: Јасен.
- Секулић 1999: И. Секулић, *Исток у приповеткама Ива Андрића*, у: Р. Вучковић (ур.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 31–44.
- Ужаревић 2011: J. Užarević, *Möbiusova vrpca: knjiga o prostorima*, Beograd: Službeni glasnik.
- Хајдегер 2013: М. Hajdeger, *Bitak i vrijeme (odlomci)*, Podgorica: Oktoih; Beograd: Štampar Makarije.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Иво Андрић: Ex Ponto*, у: Р. Вучковић (ур.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 3–13.

- Џаџић 1957: П. Џаџић. *Иво Андрић: есеји*. Београд: Нолит.
- Џаџић 1992: П. Џаџић. *Митско у делу Иве Андрића. Храстова града у каменој кайији*, Београд: Научна књига.
- Шутић 1994: М. Шутић, Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике, у. М. Шутић (ур.), *Андрић у светлу естетике*, Београд: Институт за књижевност и уметност. Задужбина Иве Андрића, 29–72.
- Шутић 2010: М. Шутић, *Трагање за методом*, Београд: Службени гласник.
- Шутић 2017: М. Шутић, Апотеоза херојства (Иво Андрић и Млада Босна), *Књижевна историја*, год. 49, бр. 161 (2017), Београд, 105–132.

PROCEDURAL SPIRITUALITY OF THE JEWISH THEME IN ANDRIĆ'S POETICS (OF TRUTH) AS A TYPE OF ONTOLOGIZING THE CHRONOTOPE OF THE CITY

Summary

The paper seeks to explore the procedural spirituality of Jewish themes ("the long struggle of their lives") in the ontologizing of Andrić's romantic vision of Bosnian national identities and the (post)modernist immanence and hermeneutics of Being. In the narrative and essayistic discourse, the cyclic creation of the aesthetic Being is actualized in the illuminative matrix of the Sarajevo chronotope. The ontological premises of the Old Testament: historical, psychological, those related to identity, gender, and the marginal aspect of characterization in the poetic spirituality of the procedural form of Andrić's discourse are explored – from expressionist lyrics, illuminative citations, Biblical legends in "Pobednik" – "The Winner" (1922) to the reminiscence of suffering in the ontologizing of historical relief and sarcastic anti-utopia ("Na jevrejskom groblju u Sarajevu" – "At the Jewish cemetery in Sarajevo", "Pismo iz 1920" – "Letter from 1920", "Ljubav u kasabi" – "Love in the town", "Bife Titanik" – "Buffet Titanic") in Andrić's explicit and implicit "poetics of details" as a pattern and symptom of isolation and generality in the ontologizing of Balkan history and the eschatological vision. That is why Sarajevo was an obsessive topic for Andrić. He began and finished his literary work with it – from the origin of the first short story "Put Alije Đerzeleza" – "The Travel of Alija Đerzelez" (1920), "Mustafa Madžar" (1923), "Mara milosnica" – "Marry the Merciful" (1926), "Smrt u Sinanovoj Tekiji" – "Death in Sinan's Tekke" (1932) to the last two, during his life unpublished works, *Omer-paša Latas* (1976) and the collection of short stories *Kuća na osami* – *The Secluded House* (1976), which are connected to Sarajevo via their plot and heroes (Vučković).

Keywords: Andrić, poetics of detail, poetic spirituality, procedural form, Jews, ontological, (aesthetic) Being

Sanja V. Golijanin Elez

Марија М. ШЉУКИЋ¹

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије

ПОЈЕДИНАЧНО И КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ КАО ПОЕТИЧКА КОНСТАНТА У ЈЕВРЕЈСКИМ ПРИЧАМА ИВЕ АНДРИЋА

У раду се уочавају, запажају и образлажу сва она битна обележја идентитетског кода, која у највећој мери дефинишу и детерминишу ликове Јевреја и њихове судбине омеђене временом и простором, а донекле фундаментално маркиране сменом историјских епоха, назначене и активирани процесом памћења и сећања, како на индивидуалном, тако и на колективном плану. Методом анализе сагледавају се начин живота, традиција, обичаји, веровања, митски слој, навике, етнографске карактеристике, језичка диглосија сефардских Јевреја на простору Сарајева, Вишеграда и Травника, као и издвајање контраста света деце и одраслих. Циљ рада представља дубинско и свеобухватно продирање у све слојеве и нијансе приказивања сефардских Јевреја кроз перципирање животног циклуса од рођења до смрти, кроз целовито наративно самеравање уграђено у срж Андрићеве поетике.

Кључне речи: Иво Андрић, *Јеврејске приче*, аналитичка метода, појединачно и колективно памћење, традиција, обичаји, језичка диглосија

Иво Андрић је одрастао, стасавао и школовао се у срединама у којима су коегзистирали Јевреји као део колективне заједнице тих средина, па је неке своје индивидуалне успомене у функцији приповедача уградио у интегрално ткиво приповедака и романа. Један од пишчевих пријатеља био је Калми Барух, чувени хиспаниста и проучавалац сефардских Јевреја, што је писцу омогућило да на потпунији и дубљи начин допре до свих запретених слојева унутрашњег живота јеврејске заједнице у целини и у појединостима, што нарочито долази до изражаја приликом психолошке карактеризације ликова. Ликови Јевреја заступљени у пишчевим романима, *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Проклетја авлија*, *Госпођица* и у неколицини приповедака омеђени су темама и мотивима карактеристичним за живот сефардских и ашкенаских Јевреја. Нарочито су упечатљиви портрети појединих Јевреја у романима, тако да они надрастају ткиво романа и постају засебне индивидуализоване целине, то јест они постају независни ликови од романа у коме су првобитно настали.

Приступ приликом обликовања јеврејске заједнице као целине, писац изражава кроз низ индивидуалних ликова, који својом суштином репрезентују дух заједнице уоквирене касаблијском атмосфером, вредностима и квалитетима. Продирући у срж својих ликова, аутор изражава како њихов спољашњи свет кроз начин живота, вредности, религију, културни модел, обичаје и обреде, пеме и приче, начин одевања, превасходно језик којим говоре, тако и обликујући њихов унутрашњи свет, расположења и осећања.

Приликом формирања тема и мотива писац сагледава и обликује Јевреје кроз три аспекта посматрања: речи, језик, повест; другост и памћење.

1 marijasljukic0402@gmail.com

Приповедни ареал се поклапа са стварним и животним ареалом Андрића, тематизују се нарагани са простора Сарајева, Вишеграда и Травника, чиме се постиже аутентичност приповедања. Приповедач у наративно ткиво интерполира поједине реалне личности, које процесом стварања постају доминантни књижевни ликови за репрезентовање духа и атмосфере колектива.

На живот сефардских Јевреја утиче мултиконфесионална и мултикултурална нова средина у којој су се обрели по доласку из Шпаније током 16. века, која се разликовала од њихове светле Андалузије, јер је била засенчена понеким тамним тоновима учмале касабе. Индивидуално памћење се остварује кроз перспективу појединца, који у своја индивидуална сећања уграђује вредности, веру, обичаје и обреде карактеристичне за средину у којој живи, а пре свега за јеврејску заједницу којој припада.

„individualno pamćenje. Ono nije u potpunosti izolovano i zatvoreno. Da bi se spomenuo sopstvene prošlosti, čoveku je često potrebno da se pozove na uspomene drugih. On se oslanja na reperne tačke koje postoje izvan njega, a koje fiksira društvo. Štaviše, funkcionisanje individualnog pamćenja nije moguće bez instrumenata kakvi su reči i ideje, koje pojedinac nije izumeo već ih je pozajmio od sredine u kojoj živi. Takođe, tačno je da se sećamo samo onoga što smo videli, uradili, osetili ili mislili u jednom trenutku vremena, to jest da se naše pamćenje ne podudara sa pamćenjem drugih. Ono je u prostoru i vremenu prilično usko ograničeno. Takvo je i kolektivno pamćenje, ali njegove granice nisu iste. One mogu biti skućenije, ali i udaljenije.” (Albvaš 2015: 30)

Јеврејска заједница је приказана кроз визуру неколико карактеристичних индивидуалних идентитета, који у бити оличавају и изражавају традицијске карактеристике заједничке већини припадника овог колектива, чиме се на недвосмислен начин показује обликовање колективног памћења као фундаменталног приступа сагледавања фигура и ликова, како из сефардског, тако и из ашкенаског миљеа.

„Lična sećanja pojedinaca u interakciji su s kolektivnim sećanjem. Ipak, pojam kolektivnog sećanja nije dovoljno jasan i u njemu se stapaju važne razlike. Veća i sveobuhvatnija sećanja uključuju porodicu, komšiluk, generaciju, društvo i kulturu u kojoj živimo. Ove dimenzije sećanja razlikuju se po svom obimu i dometu, preklapaju se i ukrštaju u pojedincu koji ih inkorporira na razne načine. Ljudi stižu ova sećanja ne samo neposredno - proživljavanjem, nego i kroz interakciju, komunikaciju, učenje, identifikaciju i usklađivanje. Često nije lako odrediti gde se jedna vrsta sećanja završava, a gde počinje druga.” (A. Asman 2015: 72)

Сефардски и ашкенаски Јевреји су се међусобно разликовали по неколико битних карактеристика, по менталитету, који је обликован средином у којој су живели, обичајима и језику.

„На јеврејском гробљу у Сарајеву” кроз две перспективе сагледавања, макро и микро простора и знамениту фигуру шетача, Андрић остварује целовити домен дела. Макропростор места сећања у коме кроз понирање у историјске епохе приказује развој и опстојавање јеврејске заједнице. Микропростор места сећања представља споменик подигнут жртвама Другог светског рата на коме су назначена имена логора смрти као топографске одреднице колективног трауматичног искуства, тако да је хоризонту очекивања и рецепцији читаоца препуштено да надопуни пуни смисао најтрагичнијег периода у развоју невиног јеврејског народа и његовог страдања на тлу Босне, само зато што су припадници тог народа.

Функција шетача се у потпуности остварује кроз призму самеравања макропростора целокупног јеврејског гробља, разматрањем различитих и многозначних епитафа исписаних на споменицима. Сви они нам говоре и указују на

традицију, обичаје, обреде, а понајвише на језик, обједињавајући временску перспективу од прошлости преко садашњости ка будућности.

Развој јеврејске заједнице као колектива, односно промене настале услед утицаја средине у којој сада живе, уочљив је на споменицима испрва исписаним хебрејским словима, а касније на шпанском и „босанском” језику, као трајним траговима прошлости. Кодификацијом и очувањем шпанског језика у што вернијем облику оном понетом из постојбине, трудећи се да у њега унесу што мање нових речи, својствених средини у којој су се обрели, језик постаје један од најтрајнијих идентификатора идентитета на колективном нивоу. Они су очували комуникацијску функцију ладино језика, превасходно кроз приче и песме, које су пратиле све етапе у развоју индивидуе, од рођења, венчања до смрти, преносене са колена на колена унутар колективног искуства.

Фигура шетача је значајна за посматрање традицијског начина живота у односу на друге заједнице, односно испољавања другости, која се очитује на три нивоа, вера, језик и повест (то су они догађаји и доживљаји битни за формирање колектива унутар историјског искуства) и обичаји и обреди. Домен различитости условљава донекле одвојеност од других, јер су већим делом међусобно упућени на остале припаднике јеврејске заједнице.

Језичка диглосија је представљала јединствен начин путем којег су они покушавали да премосте баријеру у комуникацији са другим заједницама. Они су се хебрејским служили при религијским обредима, шпанским су говорили међусобно у оквиру породице и шире заједнице. Посебан труд су уложили у учење „босанског” и турског језика, који су им омогућавали контакте са средином у којој су живели и властима. Због своје посебности и другости нису учествовали у свим аспектима пословне сфере, већ су само радили као лекари, апотекари, трговци, одређене занатлије, а касније и као власници угоститељских објеката. Макро и микро простор јеврејског гробља обједињује памћење, прво породично, у оквиру породица и фамилија, а наткриљује га колективно памћење кроз одавање пијетета свим умрлим и настрадалим Јеврејима.

У „Победнику” Андрић из необичног угла посматрања сагледава догађај победе Давида над Голијатом, представљајући сам чин победе. Писац активира митско-историјско време и простор кроз доживљај, који је имао изузетан значај у прошлости Јевреја. Андрић истовремено кроз перципирање архетипског јунака, преузетог из старозаветних извора, представља кохезиони модел обликовања колективног памћења у садашњости и да је бол део победе. У „Победнику” доминира митско памћење Јевреја кроз историјску раван, која повезује прошлост, садашњост и будућност и представља срж постојања јеврејске заједнице. Давид као национални јунак подстиче индивидуално и колективно памћење код Јевреја, што их покреће на очување традиције и истрајност, како у лепим, тако и у тешким етапама њиховог развоја.

Лик Морда Атијаса, Андрић обликује посредством породичног памћења као нуклеуса колективног искуства. Мордо се бави традиционалним породичним послом лекара и апотекара, заснивајући своје занимање на старим књигама из завичаја као чуварима сећања на арапске и шпанске рецепте и тинктуре лекара. Писац при карактеризацији породице Атијас повезује утицај природе на формирање човека, јер су раније генерације живеле у влажној котлини, која је обликовала њихов физички изглед, били су ниски и бледи: „био је ситан човек, сав зарастао у браду, бркове, солуфе и обрве, одевен у пругасту антерију и модре

шалваре” (Андрић 1999: 18). Код Морда се јавља психолошка особина карактеристична за Јевреје – одмереност у понашању и говору.

„Шта да се каже о човеку који ништа не говори, нигде не иде, ни са ким се не дружи, ништа не тражи, него гледа свој посао и своју кућу. [...] Тако седи у својој радњи, зими и лети, увек исти, једнако одевен и једнако расположен: савијено клупко ћутања које нити пије кафу нити пуши дуван нити учествује у чаршијским разговорима и шалама.” (Андрић 1999: 18–19)

Андрић проматра портрет Саломона Атијаса у *Огласку Наполеоновог конзула*, представника познате породице Атијас из травничке средине као једног од изузетно индивидуализовано остварених ликова, који се дубљим разматрањем може подвести под карактеризацију целокупног идентитета колектива. Књижевник кроз ову породицу приказује принцип патријархалности и повезаности у оквиру породице на којем се заснива целокупна заједница. Мушки представници породице прелазе баријеру и контактирају са осталим, другим заједницама, тако да Саломон Атијас као човек од највећег угледа у оквиру породичног круга Атијас сусреће се са одлазећим француским конзулом Давилом, како би му новчано помогао. Давил уз изразе захвалности перципира важност превазилажења другости и истицање значаја међусобне сарадње. „говорио је о својој симпатији и свом разумевању за Јевреје, о човечности и потреби да се људи, без разлике, схватају и помажу” (Андрић 1999: 23).

Приликом физичке карактеризације Атијасовог лика уочавају се и психолошке црте вредноћа, опрезност и сналажљивост. Он као изразити представник јеврејске заједнице предочава конзулу особине штедљивости, мудрости и истрајности јеврејског народа кроз векове и значај породичног и колективног памћења, јер је у саму њихову бит и мисао уткано горко плаћено искуство, да могу да превладају све невоље само ако употребе довитљивост, која се генерацијски преноси.

„И везир је заиста оштар, оштар и тежак господин. Али он једанпут има посла са Јеврејима, а ми смо претурили десетине и десетине везира. [...] Одлазе везири, заборављају шта су радили и како су поступали, долазе нови и сваки почиње изнова. А ми остајемо – памтимо, бележимо све што смо поднели, како смо се бранили и спасавали и – предајемо од оца на сина та скупо плаћена искуства. Ето, зато наша чекмеџета имају два дна. До једнога допре везирова рука и испразни све, али испод тога остане увек нешто за нас и нашу децу, да се спасе душа, да се помогне свој пријатељ у невољи.” (Андрић 1999: 24–25)

Намера Саломона Атијаса је била да преда поруку преко конзула другом и другачијем свету, у који конзул одлази, о начину живота у Травнику у оквиру своје заједнице, заједничкој традицији, обичајима и обредима, који их одликују, свим оним битним и не тако важним одликама, које су обликовале и условиле њихово на тај начин изражено претрајавање у простору и времену.

„где се живи тешко, без части и правде, без лепоте и реда, без суда и сведока, као поруку упућену ни сам не зна коме, тамо неком бољем, уреднијем и просвећенијем свету [...] да саопшти и достави даље нешто опште и крупно о своме постојању у животу и о мукама свих травничких Атијаса одувек, [...] како се боре и како успевају да сачувају невидљиву снагу и достојанство” (Андрић 1999: 26).

Атијас је пун захвалности према конзулу и његовом уважавању јеврејске заједнице.

„нама Јеврејима указивали пажњу какву никад нисмо доживели ни од Турака ни од странаца. Призивали сте нас као људе, не издвајајући нас од осталих. [...] Зато се усуђујемо да вас замолимо још и ово: да будете наш сведок на Западу са кога смо и ми дошли и који би требало да зна шта се од нас учинило. Јер, чини ми се, кад бисмо знали да неко зна и признаје да ми нисмо оно што изгледамо ни онакви како живимо, лакше би нам било све што морамо да носимо” (Андрић 1999: 27).

Порука коју жели Саломон да пренесе у својој бити изражава важност памћења речи и искуства, као и покушај да се та њихова колективна свест уклопи и угради у формирање новог и другачијег идентитета условљеног одвојеношћу од завичаја и неприлагођеношћу новој средини. Он је перципирао тровековно искуство у новој средини и важност очувања вере, језика, песама, јела и обичаја и утицај процеса заборављања кроз мењање и донекле губљење самобитности, али и битност очувања вере и слике прошлости живота из завичаја.

„А ко у животу успева да изрази своја најбоља осећања и најбоље жеље? Нико; готово нико. Па како да их изрази травнички трговац кожама, шпански Јеврејин, који не зна ниједан језик овога свега како треба, а и кад би их све знао не би му ништа користило, јер му ни у колевци нису дали да гласно плаче, а камоли у животу да слободно и јасно говори” (Андрић 1999: 29).

У галерији јеврејских ликова Андрић поред изразитих мушких представника остварује два у бити различита женска лика, који уцеловљују женски принцип заснован на дихотомiji, односно Рифка својом лепотом, а Лотика својом домишљатошћу, представљају два посебна начина сагледавања живота.

У „Љубави у касабџи”, касабџа својом особеншћу утиче на физичке и психолошке особине ликова, пре свега на нивоу менталитета, расположења и осећања. Рифка својом младошћу, лепотом и љубављу према човеку друге вере проузрокује преломни моменат укрштања судбине човека у односу на средину, што обликује њену коб. Јеврејска средина функционисала је на принципу међусобне удаје и женидбе, па је Рифка кршењем моралног кодекса патријархалне средине изазвала незадовољство своје породице, заједнице и свих становника касабџе, што је условило њен трагичан крај у водама Дрине. Андрић кроз лик Рифке и њене заљубљености исказује посебан тип другости, љубав према човеку друге вере и однос „ми” и „они”, јеврејска заједница наспрам других, што се коси са њиховим кодексом понашања према другим заједницама. Незадовољство осталих мештана касабџе према Рифки, као и природна појава, суша, која их је задесила, буди у њима исконско понашање празноверице, па изливају каблове воде на њен гроб. Након тога се све само наизглед враћа у првобитно стање. Природни циклус се наставља, нова девојка својом лепотом привлачи погледе становника касабџе, а Рифкин отац жени обојицу синова. Јеврејин тако превазилази смрт кћерке, која је прекршила кодекс, јер по колективном памћењу урезаном у њихове животе, они се жене и удају унутар заједнице ради самоодржања вере и традиције, која их обавезује, због опстанка колектива.

Лотика је стварна особа из вишеградске средине, коју је Андрић интерполирао у књижевни текст. Она припада ашкенаским Јеврејима, који су се након аустроуграске окупације населили на подручју Босне у Вишеграду, где је отворила хотел близу моста. Андрић Лотикин лик гради на основу укрштања перспектива прошлости и садашњости кроз непрестано смењивање аспеката уочавања. Лотика је описана као изузетна жена, која превладава стереотипе и улази у пословну сферу, која је била намењена искључиво мушкарцима. Лотикин хотел

у прошлости је добро пословао, па је она помагала својим рођацима у завичају Галицији, граду Тарнову, а са својом породицом је лепо живела у Вишеграду. Двострука перспектива времена је условљена преплитањем Лотикиних индивидуалних сећања на успешне прошле дане, са садашњим не тако сјајним стањем рада њенога хотела због велике конкуренције, као и периода њене младости са зрелим годинама. Андрић је Лотику представио као припадника јеврејске заједнице, који су испољавали брижност према породици и широј фамилији, али истовремено и марљивост и промућурност у пословима, како би се увећао добитак. С годинама су се промениле прилике и људи, па је Лотика донекле била разочарана у припаднике новог нараштаја својих рођака, којима је помагала, јер они нису испољавали емпатију према сиромашнијим рођацима како би им помогли да и они успеју у животу.

„Уморна је Лотика, али није обесхрабрена. После сваког губитка и неуспеха, она се прибере, стегне зубе и продужи да се брани. Јер, сав њен рад последњих година своди се на одбрану, али она се брани са истим циљем пред очима и са истим упорством са којим је некад стицала и подизала. У овом хотелу она је 'мушка глава' и за целу касабу тетка Лотика” (Андрић 1999: 52).

Концепт индивидуалног памћења и сећања, Андрић је омогућио преко Лотикиног лика дубљи продор и самеравање стања, прилика и промена у развоју јеврејске заједнице, а која само преко истакнутих појединаца остварује потпунији смисао напредовања.

Андрић почетну просторну пројекцију приповетке „Писмо из 1920. године” започиње са позиције неместа, односно места измештеног из уобичајене просторне нарације, јер се само са таквог становишта може разумети и продрети у смисао егзистенције лика, који самом својом бити и припада јеврејској заједници, али и не припада нигде. На железничкој станици сусрећу се два пријатеља из школе, чије је почетно пријатељство било ограничено другошћу. Главни лик Макс Левенфелд и његово детињство и одрастање израћају из индивидуалног сећања наратора, а пун смисао његовог бивствовања се заокружује његовим писмом пријатељу наратору у коме имплицитно наговештава свој одлазак из Босне због мржње, која влада на простору на коме живе људи, који припадају различитим религијама, што нам указују сатови у ноћној тишини.

„Тешко и сигурно избија сат на католичкој катедрали: два после поноћи. Прође више од једног минута [...] и тек тада се јави нешто слабијим али продорним звуком сат са православне цркве, и он искуцава *своја* два сата после поноћи. Мало за њим искуца промуклим, далеким гласом сахат-кула код Бегове џамије и то искуца једанаест сати, аветињских турских сати, по чудном рачунању далеких, туђих крајева света! Јевреји немају свога сата који искуцава, али бог једини зна колико је сада сати код њих, колико по сефардском а колико по ешкенаском рачунању. Тако и ноћу, док спава, у бројању пустих сати глувог доба бди разлика која дели ове поспале људе који се будни радују и жалосте, госте и poste према четири разна, међу собом завађена календара, и све своје жеље и молитве шаљу једном небу на четири разна црквена језика. А та разлика је, некад видљиво и отворено, некад невидљиво и подмукло, увек слична мржњи, често потпуно истоветна са њом” (Андрић 1999: 66).

Главни лик Макс Левенфелд је обележен двострукошћу егзистенције, порекло води од покрштених Јевреја, али он себе перципира као атеисту. Пројекција прошлости главног лика маркирана је увођењем културног сећања, оличеног у његовој разноврсној библиотеци као сублимацији памћења. „Kultura sećanja se u najvećoj meri zasniva, [...] na oblicima odnosa prema prošlosti” (Asman 2011: 29).

Библиотека је основа његовог образовања, које га одваја од средине у којој живи, јер су му све те књиге отвориле видике, па се он издигао изнад људи, којима је окружен. Мржња која лебди око њега обликује његову пресудну одлуку да напусти место рођења и да своје даље бивствовање оствари у другачијој средини, коју он сматра слободнијом за остварење његове даље егзистенције и формирање сопственог идентитета. „Ono što predstavlja specifičnost [...] jeste ukrštanje problematike pamćenja s problematikom kako kolektivnog, tako i ličnog identiteta. [...] Srž problema je u mobilizaciji pamćenja u službi traganja, potrage, traženja identiteta” (Riker 2015: 167–168). Он као лекар у Паризу помаже свим људима из његовог завичaja без обзира на разлике, па га његова племенита мисија одводи у Шпанију, током грађанског рата, где је трагично изгубио свој живот у болници, у којој је радио. Ова приповетка се остварује кроз индивидуално памћење повезано са историјским и културним сећањем, чиме се заокружује целина егзистенције главног лика преломљеног кроз призму онога што јесте и онога што би желео да постане.

Андрић приповетку *Речи* сагледава кроз оптику односа изговореног и неизговореног, прећутаног и личних повести, сагледаног кроз индивидуално памћење. Приповетка *Речи* је обликована као својеврсно сећање на старији јеврејски брачни пар, који пред знацима фашизма напушта Аустрију и проналази свој мир у Паризу. Живот мужа је одредио посао антиквара током кога је он свој смисао проналазио у свету боја и нијанси, док је пред лицем смрти спознао праву суштину живота и вредност света речи. Последњи његови тренуци маркирани су потрагом за бити суштинске, насушне речи, којом би се могао обликовати и обухватити свет речи и исплести повест. Његова супруга чак и у тим тренуцима не може да се ослободи невидљивих нити ћутања, које су је везивале током брака. Тек после његове смрти, у разговору са суседом она проналази своју суштину кроз речи, које су јој недостајале све те године и схвата да пуноћу егзистенције може обликовати једино кроз своје мисли и исказати их речима. Приповетка је утемељена на двоструком оквиру приче, јер кроз сећање наратора ми сазнајемо важност речи и њиховог смисла, да човек може говорити а да ништа не каже, али и кроз повест супруге наратив о необичном пару, који у драматичним тренуцима открива и спознаје значај изговорене речи наспрам дугогодишњег ћутања.

Андрић приповетке „Деца” и „Бифе *Тийаник*” проматра из перспективе развоја зла кроз улоге прогонитеља и жртве. У приповеци „Деца” функција зла је разматрана кроз само наизглед децу игру, која оставља озбиљне, а понекад чак и трагичне последице у животима деце, која су посматрана из перспективе другости, понајпре у домену вере. Аспект сагледавања догађаја у приповеци дат је кроз визуру учесника догађаја као одрасле особе, који кроз своја сећања обједињује перспективе прогонитеља и жртве, кроз дихотомију одрасли – деца, прогонитељ – жртва, други – јеврејска заједница, „ми” – „они”, сагледана је слика нетолеранције према другости. Нетрпељивост према јеврејској деци посебно долази до изражаја уочи и на велике празнике, јер се преко празника вршила кодификација и утемељење заједнице, па су зато ти дани имали посебан симболички значај.

Инжењер продирањем у прошлост кроз своја сећања приказује догађаје из визуре детета, надограђујући и обogaђујући их објашњењима и закључцима одрасле особе, чиме се ствара целовита перспектива приповетке.

„Мали људи, које ми зовемо 'деца', имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губе их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно

изишли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност” (Андрић 1999: 82).

Ти догађаји и доживљаји путем сећања остављају трага као слике прошлости на његову садашњост, а манифестују се кроз његово несвесно, путем снова. „У сну сам виђао готово увек исто: јеврејски дечак са мученичким лицем протрчава поред мене, лак и незадржљив као анђео, а ја га и опет пропуштам без ударца, иако знам унапред шта ме због тога чека” (Андрић 1999: 84).

„Бифе Титаник” је компонован из двоструке перспективе, односно истовремено се приказују визуре жртве и прогонитеља, који се у завршним сегментима приче преклапају све до драматичнога краја. Андрић, стварајући ову приповетку, опредељује се да лице зла прикаже кроз угао посматрања индивидуалних ликова из чега се може докучити сукоб усташа и Јевреја, усташе су прогонитељи, а Јевреји невинне жртве, чиме се истиче њихово страдање само због друге вере. У приповеди је описан необичан Јеврејин, који је то само по пореклу. Менто Папо приказан је као власник бифеа „Титаник”, боемске природе, што заради то и потроши. Јеврејска заједница га не прихвата због таквог његовог понашања. Прогонитељ, Стјепан Ковић био је неуспешан човек, необразован и без икаквих особина путем којих би се истакао у животу, па, иако је постао усташа, није био као други, требала му је одлучност и одсечност у обављању поверених задатака. Менто је био његова прва жртва, први Јеврејин, кога је требало посетити. Али због ниподаштавања од самих усташа, Стјепан добија баш уплашеног и без новца Јеврејина, који покушава да причом искупи свој живот, али му то не успева, јер је Стјепан бесан, што је Менто такав какав јесте и његов живот ништа му не значи, нема вредност за њега. Он га убија покушавајући да на тај начин надомести своје недостатке и постане одлучнији човек, како би се уклопио у новонасталу ситуацију.

Стварајући наратив у коме у целости активира и реактивира све оне теме и мотиве повезане са животом јеврејске заједнице, а остварене кроз индивидуално и колективно искуство, Андрић проналази оно што је заједничко и универзално обележје људске судбине. Писац кроз приказивање и показивање вере, обичаја, обреда, етнографских одлика и културе Јевреја, преко изразитих индивидуалних ликова у својим приповеткама и романима, дочарава нам живот јеврејске заједнице у оквиру времена и простора. Посебну пажњу поклања језику и језичкој диглосији као трајном обележју идентитета, путем кога Јевреји чувају колективно памћење и сећање на постојбину.

ЛИТЕРАТУРА

- Албваш 2015: М. Albvaš, *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, u: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, 29–59.
- Андрић 1984а: I. Andrić, *Na Drini ćuprija* (Sabrana djela, knj. I), Sarajevo: Svjetlost; Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Ljubljana: Državna založba Slovenije; Skopje: Mislа, Titograd: Pobjeda.
- Андрић 1984б: I. Andrić, *Travnička hronika* (Sabrana djela, knj. II), Sarajevo: Svjetlost; Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Ljubljana: Državna založba Slovenije; Skopje: Mislа, Titograd: Pobjeda.
- Андрић 1999: И. Андрић, *Јеврејске приче*, Београд: VERZAIpress.

- Асман 2011: А. Асман, *Duga senka prošlosti*, Kultura sećanja i politika povesti (prevela Drinka Gojković), Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Асман 2015: А. Асман, Сећање, индивидуално и колективно, у: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, 71–86.
- Асман 2011: Ј. Асман, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama* (preveo Nikola B. Cvetković), Beograd: Prosveta, Službeni glasnik.
- Асман 2015: Ј. Асман, Колективно сећање и културни идентитет, у: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, 61–70.
- Васић 2011: Д. Васић, Вишеградски Јевреји, суграђани којих више нема, *Свеске Заужбине Иве Андрића*, XXX/28, Београд, 89–102.
- Видаковић-Петров 2012: К. Видаковић-Петров, Јеврејски ликови у делу Иве Андрића, у: *Научни саставак слависта у Вукове дане*, Иво Андрић у српској и европској књижевности, 41/2, Београд: Међународни славистички центар, 189–202.
- Ђукић Перишић 2005: Ж. Ђукић Перишић, Андрићеви Јевреји, *Свеске Заужбине Иве Андрића*, XXIV/22, Београд, 345–365.
- Пувачић 1986: Д. Пувачић, Иво Андрић и Јевреји, *Свеске Заужбине Иве Андрића*, V/4, Београд, 137–148.
- Рикер 2015: Р. Рикер, О памћењу и подсећању, у: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, 167–179.

INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY AS POETIC CONSTANTS IN JEWISH STORIES BY IVO ANDRIĆ

Summary

The paper explores and explains the important features of the identity code, which mostly define and determine the characters of Jews and their destinies, limited by time and space, and to some extent fundamentally marked by the change of historical epochs, indicated and activated by the process of memory and remembrance, both individually and collectively. The method of analysis examines the way of life, traditions, customs, beliefs, the mythical layer, habits, ethnographic characteristics, and the linguistic diglossia of Sephardic Jews in Sarajevo, Višegrad, and Travnik, and it highlights the contrast between the world of children and adults. The aim of the paper is a deep and comprehensive penetration into the layers and nuances of portraying Sephardic Jews through the perception of the life cycle from birth to death, through complete narrative self-absorption built into the core of Andrić's poetics.

Keywords: Ivo Andrić, *Jewish stories*, analytical method, individual and collective memory, tradition, customs, linguistic diglossia

Marija M. Šljukić

2

Анка Ж. СИМИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПСАЛМИ У СТАРОМ ЗАВЕТУ И СРЕДЊОВЕКОВНОЈ АПОКРИФНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Компаративном методом доводимо у саоднос текстове старозаветне књиге *Псалама* и средњовековног старозаветног апокрифа *Како Давид написа Псалтир*. Испитујемо порекло псалама, прилике у којима су извођени, инструменте уз чију пратњу се изводе псалми, догађаје и богослужбене чинове које псалми прате, знаке ауторства појединих псалама и слично. Нарочиту пажњу посвећујемо смислу, анализи и естетици псалама који су настали ради слављења Господа, у Старом завету и средњовековној књижевности.

Кључне речи: Стари завет, апокрифи, псалми, религија, естетика

Књижевноуметнички текст јесте одређен за рецепцију и није стварно завршен оног часа кад је произведен јер није постао предметом рецепције. Да би постао стварним делом, неопходан му је читалац. На размеђи књижевног стваралаштва и рецепције завршава се стваралачки процес у облику текста фиксираним писмом који тако добија своју посебну егзистенцију, делом независну од творца и чина стварања. Значи ли онда то, питаћемо се, да се живи духовни рад, који је уложен у процесу књижевноуметничког стварања, претвара у „ништа” и да се губи у пуком субјективизовању предметнога? Одговор који нудимо јесте негативан, јер у облику дела које је из споменутог духовног рада проистекло, тај исти рад се сада изнова поставља као предмет. Књижевно дело постоји само потенцијално у интервалу који започиње са завршетком историје његовог настанка и књижевноестетичког стварања од стране активног субјекта и његовог одвајања од овога и који се завршава онда када оно постаје предметом рецепције чиме ступа у историју свога деловања. Тек путем рецепције дела се поново укључују у друштвену и индивидуалну свест из којих су иступила у одређеном облику, задржавајући статус недокончане егзистенције. Оваквим запажањима иду у прилог и Гетеове мисли у вези са књижевним делом које се састоји од речи и слова, а које човек мора призвати у живот духа и срца.² Читаоци свакако морају бити активни и ово се не сме схватити метафорично. Стваралачкоестетичкој делатности на страни аутора, која у себе укључује и компоненту естетике деловања, одговара рецепциоестетичка делатност из свеукупности људских делатности. Као и свака друга делатност, и читање је одређено предметом на који се управља, дакле књижевним делом. Специфичност дела као књижевноестетичког предмета одређује и особеност делатности кроз коју се оно усваја. Важно је напоменути да устројство дела као особеног производа који у облику текста стиже у руке читалца као предмет рецепције, рецептивној делатности посредује предметну

1 anka.simic@filum.kg.ac.rs

2 Goethe, *Brief an Zelter*, 24. August 1824, Weimarer Ausgabe IV, Band 38, str. 228.

одређеност. То значи да читаоци могу реализовати једно дело тек у границама оних могућности које им допушта оно сâмо као предмет рецепције. Правила у опхођењу читаоца са делом одређена су предметним особинама самога дела и културним хоризонтом читаоца. Дела, даље, код читалаца изазивају приближавање било позитивној, било негативној оцени, док се у случајевима када се читаоци слажу у погледу вредности дела, једна иста оцена може образлагати на сасвим различите начине. Једно исто дело може се, дакле, реципирати на различите начине, не само када га читају потоње генерације, већ и када га један исти читалац чита више пута. Примећујемо да је овде у питању својеврсна дијалектика усвајања: тиме што дело усваја, читалац га трансформише за себе, али у исти мах, трансформишући дело за себе, читалац се и сам мења, тиме што реализује могућности које садржи дело шири своје властите могућности, те тиме што реципира дело, читалац допушта да дело делује и на њега. Читаоци тако и примају и делају, а дела су и предмет њихове делатности, али и управљају том делатношћу. Ово није, важно је да напоменемо, каузални, узрочно-последични однос, већ један посебан облик узајамног односа чији се чланови међусобно прожимају. Читаоци претварају дела у предмет естетског, емоционалног и интелектуалног уживања на тај начин што путем њих задовољавају своја књижевна интересовања, па и животне потребе, чинећи их тако средствима сазнања, стицања знања и информисања, трагања за идентитетом, средствима самоостварења и самопоtvrђивања, образовања, али и забаве и разоноде. Дела омогућавају да упознамо ауторе, да проширимо своја књижевноестетичка, књижевнокултурна и књижевноисторијска знања, да спознамо лепоте песничког језика, као и законитости и технике књижевности. Само читање и мора и не сме бити дистанцирано. То значи да дело ваља читати повезивањем са књижевноисторијским процесима и филозофско-естетичким схватањима, с обзиром на његову естетичку структуру, језик и слично, али се никако не сме допустити одрицање уживања у њему и свесног ослушкивања поруке коју дело има. Само читалац који ужива просуђујући и просуђује уживајући, изнова ствара дело! Рецепција књижевног дела јесте резултат једне посебне апстракције у процесу лектире која се примењује онда када се дело посматра теоријски, али свакако није стицање знања које би се могло разлучити од доживљавања.

„Свако се може обавестити о књижевним делима преко исказа других о њиховој лектури. Али, никаква рецензија, никакав преглед романа, никаква историја књижевности не могу заменити сопствено познавање дела. [...] Оно истинско, оно посебно што може да пружи књижевност, остварује се само у саобраћању појединца са појединачним делом.” (Nauman 1978: 151, 152)

Свако дело упућује публику на одређени облик рецепције и свако дело евоцира код читалаца одређени *хоризонти очекивања*. Уметнички карактер дела, тако, одређујемо реконструкцијом овог хоризонта очекивања. Промена у начину на који се дело прихвата или одбија, одражава *промену хоризонтиа*. *Иновација* или *модернишеи* јесте, при томе, мерило литерарног процеса. Захваљујући њима, ми смо у стању да исправимо или променимо наше гледање на дела у прошлости. За разлику од класичне естетике идеалистичке филозофије, која је веровала у постојање апсолутних норми, али и од естетике која се ослања на норме које се обликују у токовима формирања укуса, које израстају из масовне производње уметничких дела или за које се верује да се могу одредити на основу аутономности и тоталитета дела, Јаусово основно мерило естетике рецепције, као

комуникативне функције књижевности, јесу управо иновација и модернитет. Он, затим, ову тезу о иновацији или модернитету као основној естетичкој норми ставља у систем *дијахроније* и *синхроније*, с обзиром на то да се књижевност, као и језик, развија и хоризонтално и вертикално. Дијахронија представља континуирани историјски развој, тачније функционалну повезаност новог дела са делима пре њега. Синхронија упућује на хетерогену многоструку која у својим структурама испољавају дела настала у исто доба. Дијахрони и синхрони систем или, боље речено, процес, морамо откривати, сматра Јаус, као део ширих система и процеса, тј. *историјских кретања у целини*.³ Књижевно дело није објекат који постоји за себе, а посебно није објекат који свим посматрачима, у свим епохама нуди исто лице. Зато историја књижевности мора бити процес рецепције и продукције естетичког, што га актуализовањем књижевних текстова остварују: читалац који прима, критичар који промишља и писац који производи. Средњовековна књижевност не занемарује идеал лепога, али уметничка лепота се доживљава као форма и вид апсолутне стварности. Уметнички феномен за средњовековну естетику има корен у самом бићу. Средњовековна уметност и књижевност имају озбиљан, егзистенцијалан карактер јер се склад и лепота у свом вербалном, или ликовном испољавању, посматрају као сами производи оног основног творачког акта којим је формиран и којим постоји свет. Такође, религиозни поглед на свет налази се и испољава у старим текстовима, у смислу да се на живот гледа у односима вечног и пролазног, у поларизацији људског и божанског. Културно биће средњовековног човека, дакле, као и културно биће старе српске књижевности, састоје се од три основна елемента: учености, добродетељи и култа, као идеала и норматива. Хришћанство је полазило и од неких интелектуалних идеја хеленизма, те се тако придавао велики значај духовном, „логосном”. У представи о Богу доминирала је представа о Логосу – вечно и апсолутном Уму, апсолутном Интелекту који собом осмишљава сву егзистенцију. Умност или здравоумност разумевана је као нужна манифестација божанског у људском бићу. Ако је врхунац људске егзистенције био у проширивању сазнања истине, онда је писана реч, као израз умне активности, морала бити посебно негована и цењена. Човек је зато писао са једним осећањем метафизичке одговорности за сваку реч, као да служи службу Богу, Логосу. Зато је писање разумевано као подвиг и облик литургије. Аутор је, у средњем веку, извршилац једног вишег творачког акта. Својим делом он не открива суштину стварности, већ се та суштина сама открива преко његовог дела, служећи се њим и његовим делом као инструментом свог сопственог стваралаштва. Својеврсни поетски тоталитет, условио је и појаву једне посебне врсте историзма – „библијско-хришћански историзам”. Он не почива на погледу уназад, на одређивању временске дистанце са које се прошлост призива да буде рационализована и искоришћена у посматрачевом времену, већ је

3 Х. Р. Јаус уметнички предмет прихвата као систем знакова са естетичком функцијом (ослањајући се на прашки и руски структурализам), а истраживање рецепције као посебно посвећивање овим знацима као континуираном редоследу њихове конкретизације, при чему постоји непрекидан низ конкретизација. Али, за Јауса је могућност конкретизација сужена структуром дела. Да би открио распон могућих конкретизација одређених структуром дела, дакле дијалектички однос између ове структуре и њених потенцијалних конкретизација, Јаус прибегава херменетици. Значи, не можемо се предати бескрају комбинација на линији пошљалаца — порука — прималаца, и не можемо се задовољити закључком да се знаци у току конкретизације литерарног дела у свести дугог низа читалаца мењају, па се тако онда мењају и норме. Морамо одредити конкретизације у читаоцу, који се историјски може уоквирити, и за одређену структуру дела, како бисмо стекли услове за размишљање и тумачење ових конкретизација. Ово је важно зато што знак или порука јесу знак, односно порука, само када је реч о неком коду.

његов основ у „вечном презенту”. Дакле, средњовековна уметност припада једној метафизичкој, спиритуалној сфери, уздижући се изнад времена, негирајући га.

Стара (српска) књижевност обухватала је много родова, књижевних и научних, те много области: догматику, полемику, егзегезу, аскетику, мистику, црквено беседништво, философију, граматику, географију, медицину итд. С обзиром на то да је обимом врло велика, Павле Поповић научну пажњу посветио је прегледу списа који непосредније спадају у праву књижевност. Ти списи су у *поезији*, која је *профана* и *црквена* и које има врло мало, и *прози* која обухвата следеће родове: *романе* и *приповејке*, *апокрифе* и *хагиографије*, *биографије* и *похвале* и *историју*. „Апокрифи су неканонични списи хришћански; с почетка они су били забрањивани, а после нису. То су махом списи који су постали у последња два века пре и првим вековима после Христа. Они су често лепо и поетични, каткад лепши од извесних канонских списа.” (Поповић 1999: 20) Деле се на старозаветне и новозаветне а, у већини случајева, у српску књижевност улазе преко превода са грчког. Што се старозаветних апокрифа тиче, посебну групу чини циклус о Цару Давиду и његовом сину Соломону. У овим апокрифима налази се много већи број појединости о њиховом животу него што се може наћи у Библији. Томислав Јовановића истиче како се по својој необичности и уметничкој лепоти међу овим делима издваја нарочито *Слово како Давид написа Псалтир* (Јовановић 2000: 489). У њему се говори о настанку *Псалтира*⁴, при чему у тексту учачамо нарочиту тежњу да се објасни завршни стих у Псалмима: „Све што дише нека хвали Господа!” (Псалам 150, 6) Тако су жабе ставиле до знања Давиду да и оне желе да славе Господа слободно, те да их он не сме у томе спречавати. Давид је схватио смисао жабе поруке, те на крају својих *Псалама* исписује своју мисао која у апокрифу постаје централни мотив са маштовитим разрешењем.

„Тада Давид рече: ’Сваки створ да хвали Господа.’ И написа Псалтир. Би укупно 365 псалама. И зали их оловом и врже их у море и рече: ’Ако је ово права реч Господња, нека се појави из мора.’ И проведе Псалтир у мору 70 година. И по Давидовој смрти баца Соломон мрежу у море. И извуче реч и нађе Псалтир са 153 псалма. Тада их објави свету. И испуни се свет песмама псаламским. Тако и Господ наш Исус Христос у најновија времена на томе месту баца мрежу и ухвати 153 рибе као и Соломон. Испуни се свет божанством и правом вером, јер рибе беху речи Божије, Нови завет и крштење Христово. Богу нашем слава у векове. Амин.” (Јовановић 2000: 491)

Псалми⁵ представљају стари књижевни род развијан код Јевреја и уобличен као збирка од 150 песама, записаних у разна времена. Коначна редакција извршена је средином II века пре Христа. Од 150 псалама, 72 су са натписом Давидов, 9 са натписом Давиду, 12 са натписом Асафов, 12 су синова Корејевих, један је Идитуна, један Етамов, један Соломонов, два Агеја и Захарије, један Мојсијев, ненаписаних је 39. У храму, уз пратњу свирала (инструмента сличног грчкој харфи) певали су се псалмоспеви по садржају подељени на: хвалоспеве, тужбалице, захвалнице, жалопојке за отаџбином, прорицања о Месији. Владета Јеротић истиче како постоји присна веза Псалама и живота и деловања Исуса Христа, што се види из Јеванђеља: по Матеју (26, 30 и 27, 46), по Луки (23, 46 и 24, 44). Псалми се помињу и у Делима апостолским, а апостол Павле подстиче вернике да певају химне (Јеротић 2017: 9, 10).

4 **Псалтир**, књига псалама у православљу (*Речник религијских појмова* 2009: 342).

5 Књига псалама дели се у пет књига: Прва књига обухвата Пс 1–41, Друга Пс 42–72, Трећа Пс 73–89, Четврта Пс 90–106, Пета Пс 107–150 (Харингтон 1987: 321, 322).

Духовно богаћење снажно и доживљајем и сазнањем условљено је читањем Богом надахнутих *Псалама*. У тим речима садржан је сав људски живот, расположења душе и покрети људских мисли тако да свако ко их чита може узети од њих за оне потребе које код себе сагледава. Хришћанске књиге, најпре *Свето писмо*⁶ и у њему *Давидови Псалми*, представљају обележја српске прошлости, у смислу онога што је вредно и непролазно у православној и народној традицији. У питању су обележја не само прошлости, већ и будућности која је незамислива без „камена-међаша” сваког народа у историји – његове религије. Зато у овом раду покушавамо да на извешан начин приближимо вечну важност и савременост *Давидових Псалама* данашњем читаоцу. Указивањем на свеобухватну вредност *Псалама* Богом надахнутих, откривамо жељу (намеру) средњовековног писца коју препознајемо и као своју – да се на посредан начин, преко књига, делује на читаоце, нарочито на поколебале у вери и нади, обесхрабрене и уморне, да читају божанствене *Псалме* у којима се „крије силна енергија која при читању обузима читаоца целог, обнављајући, регенеришући и подмлађујући сваку ћелију у човековом организму” (Јеротић 2017: 11).

Псалми су свој облик добијали спонтано. До нас су дошли из културне средине која се знатно разликује од културе XXI века. Вилфрид Харингтон (1987: 328) истиче како израелска поезија не припада појединцу, већ да је у правом смислу она дело једног народа. Главни извор надахнућа јесте богослужење (мада нису сви псалми настали као израз богопоштовања) у којем је на особен начин Израел постао свестан себе као Божијег народа. Историја спасења најављује се у заједници, а то аутентично најављивање речи Божје јесте делотворно и доноси спасење. Дакле, оно што извире из вере у исто време веру и буди. Многи су псалми тако настали из литургије и израелских литургијских благодана. Као одговор на потребе одређеног обреда, састављани су прикладни псалми, од стране краљева, свештеника, пророка. Псалми су се понављали и постали традиција. Током времена настали су одређени стилови псалама, тј. одређене књижевне врсте које су се одржавале. Тако, између осталих, постоје хвалоспевни псалми којима је својствено не само да хвале и уздижу Бога, већ да је та хвала и битно несебична (што уочавамо и као својство апокрифа *Како Давид напиша Псалтир*). У њима нема захтева, псалмиста не мисли на себе, а структура текстова углавном се састоји од: позива на слављење Бога, развијања мотива за слављење и закључка који се неретко састоји од понављања уводног позива. Уочена теоцентричност јесте пажња усмерена на Божје деловање. Израелска мисао била је колективна, тако да су тескоба и патња појединца, као и спасење које му долази од Бога, били саставни део историје спасења, која јесте интимна и посебна, али која одражава велику откупитељску драму кроз коју Бог води свој народ. „Тако конкретно искуство псалмисте није нешто искључиво индивидуално. То је побудна слика великих догађаја која се тиче цијелог народа” (Харингтон 1987: 350, 351). Према *Библији* кроз историју спасења одражава се свест да је Бог слободно изабрао Израел, да то није био издвојени догађај, већ низ милосних захвата који су водили према испуњењу у Христу. Зато је појединац, Израелац, одговарао спонтано

6 **Свето писмо, Библија**, главни извор и писани ауторитет јеврејске религије и хришћанства. То је оно „што је написано нама на поуку”. Име је добила по луци Библос близу данашњег Бејрута. Чине је Стари и Нови завет. Први део (Стари завет се односи на период пре Христа, састоји се од четрдесет и шест књига) хришћани су преузели из јеврејске религије. Нови завет (односи се на период после Христа) састоји се од четири јеванђеља (Матејево, Марково, Лукино и Јованово), Дела апостолских, двадесет и четири посланице и Откривења Јовановог. То је једна од најчитанијих, најраспрострањенијих и највише превођених књига (*Речник религијских појмова* 2009: 59).

на божанску дарожљивост према целом народу и појединцу – изразом дивљења Божијој доброти, изразом слављења и захваљивања (*Сваки створ да хвали Госјода*). Такође, и мимо израелских оквира, Библија учи да сваки човек који упозна Бога мора одговарати на исти начин, мора да искаже славу и захвалност. Старозаветно хваљење никада није захвалност само за примљену милост. Оно је увек усмерено према будућности и већој милости.⁷ У време испуњења захваљивање доминира молитвом хришћана. У Израелу је захвалност основно обележје молитве. Захваљивање се повезује са исповедањем вере у Бога и са признавањем његове славе и доброте јер признавање Бога нужно води слављењу Њега. Химне хвале тако јесу својеврсни одговор на Божју објаву. У Библији, објава или приказивање Његове Речи никада није изношење неке науке, система или филозофских рефлексија о божанским стварима, већ су то *догађаји*. Химне хвале певају о тим догађајима! Одговор Божјег народа, који носе химне, увек је одговор на чињенице, на доживљај Бога као створитеља који води бригу о свима и свему окружујући их својом љубављу.

„Библија, свеукупни *Стари* и *Нови Завети*, јесте, по свом претежном прегнућу ка ритмизованом и стилски узвишеном говору – једна песма” (Младеновић 2012: 9). Њену душу сачињава религиозна лирика отелотворена у збирци од 150 псалама, у *Књизи Псалама*. Тачније, *Псалми* су микрокосмос целог *Старог завета* у смислу сажетог духовног искуства Израиља и свеукупне развијености старозаветне теолошке мисли и осећања.⁸ У питању је конкретан, сликовит, песнички језик који се изражава живим сликама, поређењима и симболима. У својеврсном лирском доживљају обрађују се велике теме из историје спасења, а у молитвеном, захвалном и похвалном ставу износе се главни догађаји јеврејске историје и самог човека који је спреман да свој живот живи као одговор на Божји позив. С тим у вези, наша пажња у даљем раду биће усмерена на тај лични песнички израз као израз поетско-религиозне егзистенције, као сведочанство једне поетске обликотворне воље. Цару Давиду⁹ приписује се скоро половина псалама, због чега се у старозаветном предању ова књига назива *Псалтир* или *Псалми Давидови*. Према библијском предању, цар Давид је имао велики музички и песнички таленат. Својом песмом и свирањем на харфи ублажавао је душевни бол, певао тужне песме, а највише показивао љубав према служењу Богу. Своју поезију писао је на основу богатог наслеђа песништва околних народа, али и на основу богате књижевне баштине коју је затекао у својој земљи. Порука и смисао псалама одраз су пишчеве вере и живота. Писац заправо полази од конкретног

7 „[...] И извуче реч и нађе Псалтир са 153 псалма. Тада их објави свету. И испуни се свет песмама псаламским. Тако и Господ наш Исус Христос у најновија времена на томе месту баци мрежу и ухвати 153 рибе као и Соломон. Испуни се свет божанством и правом вером, јер рибе беху речи Божије, Нови завет и крштење Христово. Богу нашем слава у векове. Амин.” (*Како Давид написа Псалтир*)

8 Нема нити једног догмата хришћанске вере који није испеван у стиховима *Псалтира*, од стварања видљивог и невидљивог света, преко историје старозаветног Израиља, до односа Бога и човека, као и Закона који је Бог дао човеку. У питању је својеврсна енциклопедија: социолошких, антрополошких, месјанских и других тема које се тичу човековог живота.

9 Цар Давид је једна од најзаслужнијих и највећих личности у историји старозаветног Израиља. Свом сину Соломуну оставио је државу која се простирала од Дамаска до Египта, и од источних граница Зајорданије до Средоземног мора. Утемељитељ је Израиљског царства, „изврстан државник и далековидан дипломата, који се умео служити и верским институцијама и расположењима за остварење својих политичких циљева. Његове заслуге за величину Израиља су неспорне и не треба се чудити што су га наредна поколења идеализовала. Припадност роду Давидовом била је велика част” (Косидовски 1993: 384).

живота у вери и молитви. У дубокој побожности и религиозности, али и понижности, грешности и кајању, дају се многи одговори на животна питања. Тако је сваки псалам једна молитва и један песников одговор на сопствено искуство које је доживео са Богом (*Све што дише нека хвали Господа!*). Давида је као поету надахњавао сам Господ, прожимао је читаво његово биће, био је тајна његовог успеха и живота прожетог поетским и религиозним открићењима. *Псалми Давидови* представљају религиозну лирику непрегледне лепоте, са читавим репертоаром расположења и осећања: од потиштености, смирења и резигнације, до наде, дивљења, усхићења захвалности и похвале лепоти живота. Одликује их једноставност, сажети и строги стил, али потресни религиозни жар. Смисао Давидовог живота и певања био је у хвалењу и благосиљању Бога, у благодарењу за сва добротина која му је учинио. Давидов Бог је стварност, једна реалност у његовом животу. Он га стално зове, дозива, трага за њим, те чезнући за његовом присутношћу он нас упорно позива и опомиње – *Сваки створ да хвали Господа*. Једна од сталних црта Давидове поетике, која се може наћи готово у сваком Давидовом псалму, јесте прослављање Бога свом силом његовог унутрашњег тројства: умом, срцем и духом. Такође, у Давидовим псалмима уочавамо одређено пророчко надахнуће, месијанског карактера. У апокрифу је записано: „И испуни се свет песмама псаламским. Тако и Господ наш Исус Христос у најновија времена на томе месту баца мрежу и ухвати 153 рибе као и Соломон. Испуни се свет божанством и правом вером, јер рибе беху речи Божије, Нови завет и крштење Христово. Богу нашем слава у векове. Амин” (491). Осветљена Новим заветом, Давидова поезија добија и нови значај, при чему су њени старозаветни корени нетакнути и сачувани. Песник пева о доласку Месије, Исуса Христа, и успостављању Његовог царства, као темеља царства Божјег.

Давидово религиозно-поетско надахнуће јесте један од начина да са Богом оствари тренутке псалмистичке теофаније¹⁰. Уочавамо како Творца доживљава као Бога открићења. Јер његови су псалми видљиви у смислу поетског знака повезаности са Богом. То су надахнуте речи оваплоћене Духом Божјим, усмерене ка есхатолошкој перспективи. С обзиром на то да Давидова поетика настаје као плод његове вере и заједнице у љубави према Богу, то његово ступање у својеврсни слободан однос љубави према Богу и псалмопојцу и читаоцу пружа могућност доживљаја трансформације своје личности из смртне, у бесмртну, вечну. Псалми су васпитач и ванвременски извор сваког будућег религиозног песништва, као и књижевности уопште.

ИЗВОРИ

Библија, Стари завет превео Ђура Даничић, Нови завет превео Вук Стеф. Карацић, Издање Британско и инострано Библијско друштво, Београд, 1991.

Како Давид написа Псалтир, Јовановић 2000: Т. Јовановић, Стара српска књижевност: хрестоматија, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, стр. 489–491.

Псалтир, Превео Епископ умировљени захумско-херцеговачки Атанасије, Манастир Хиландар, Манастир Грачаница, Манастир Цетињски, Манастир Тврдош, Братство Св. Симеона Мироточивога, Врњачка Бања, 2000.

¹⁰ **Теофанија**, појављивање божанства, њихово показивање људима (Речник религијских појмова 2009: 413).

ЛИТЕРАТУРА

- Архимандрит Емилијан 2006: *Радујмо се Господу: тумачење Псалама*, Краљево: Манастир Жича.
- Благовости, *душо моја, Господо*: Свети Оци тумаче Псалтир, Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског, Београд, 2008.
- Богдановић 1989: Д. Богдановић, *Свети оци и учитељи цркве, Мала приручна историологија*, Београд: Издање Хиландарског фонда Богословског факултета.
- Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја српске књижевности*, 1, *Стара српска књижевност*, Београд: Досије, Београд: Научна књига.
- Бојовић 2006: Д. Бојовић, *Старозавјетни образ крста*, Црквене студије, год. 3, бр. 3, Ниш: Центар за црквене студије, стр. 199–212.
- Бојовић, Крстић 2011: Д. Бојовић, Д. Крстић, *Премудрост у Светом писму и српској књижевности*, Ниш: Филозофски факултет.
- Дрејн 2003: Ц. Дрејн, *Увођење у Стари завет*, Београд: Clío.
- Jaus 1978: Н. R. Jaus, *Estetika recepcije*, Izbor studija, Prevela Drinka Gojković, Beograd: Nolit.
- Јеротић 2017: В. Јеротић, *Божанска и људска мудрости у Давидовим псалмима*, Београд: Ars Libri: Zadužbina Vladete Jerotića: Partenon.
- Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Айокрифни старозавјетни: према српским преписима*, Београд: Просвета: Српска књижевна задруга.
- Косидовски 1993: З. Косидовски, *Библијске леџенде*, Београд: СКЗ.
- Митрополит Амфилохије Радовић 1996: *Историјски пресеј тумачења Старог завета*, Никшић: Јасен-Бијели Павле.
- Милин 1994: Д. Милин, *Старозавјетна историја*, Нови Сад: Матица српска.
- Младеновић 2012: Г. Младеновић, *Давидови псалми као израз поетско-религиозне егзистенције аутора*: докторска дисертација, Београд.
- Nauman 1978: М. Nauman, *Književnost i problemi njene recepcije*, u: *Teorija recepcije i nauči o književnosti, Nauka o književnosti, pravci, pojmovi, problemi*, prir. Dušanka Maricki, Beograd: Nolit.
- Поповић 1999: П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, приредио академик Мирослав Пантић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовановић 1925: Т. Радовановић, *Еволуција месијанске идеје у Старом завету с обзиром на модерну критику*, 1. део, Београд: Графички институт „Народна мисао”.
- Ракић 1993: Р. Ракић, *Библијски речник*, Београд: Савремена администрација.
- Трифунковић 1974: Ђ. Трифунковић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: „Вук Караџић”.
- Харингтон 1987: В. Харингтон, *Увод у Стари завет*, II издање, Загреб: Кршћанска садашњост.
- Цвитковић 2009: И. Цвитковић, *Речник религијских појмова*, Нови Сад: Прометеј.
- Шнидевинд 2011: М. В. Шнидевинд, *Како је Библија постала књига; Текстуализација древног Израила*, са енглеског превео Иван Недић, Крагујевац: Каленић.

PSALMS IN THE OLD TESTAMENT AND MEDIEVAL APOCRYPHIC LITERATURE

Summary

Using a comparative method, we compare the texts of the Old Testament book of Psalms and the medieval Old Testament apocrypha as David wrote the Psalter. We examine the origin of the psalms, the occasions in which they were performed, the instruments with which the psalms are performed, the events and liturgical acts that accompany the psalms, the indications of the authorship of individual psalms and the like. We pay special attention to the meaning, analysis and aesthetics of the psalms that were created to glorify the Lord, in the Old Testament and medieval literature.

Keywords: Old Testament, apocrypha, psalms, religion, aesthetics

Anka Ž. Simić



Николина П. ТУТУШ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет²
 Одсек за српску књижевност

СЛИКА РАЈА У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ЦРКВЕНОЈ ПОЕЗИЈИ

У раду се сагледава слика раја у српској средњовековној црквеној поезији са циљем да се представе њени основни елементи, њихова функција и потенцијални извори. То подразумева тумачење најчесталијег приказа раја као врта у којем расте, цвета, зелени се и благоуха цвеће и плодовито дрвеће напајано изворима свеже воде у чијим крошњама се настањује рајска птица. Сазнања о овом питању употпуњују се компарацијом са старо-заветним приказом едемског врта.

Кључне речи: слика раја, српска средњовековна црквена поезија, Едем

Слика раја у *Светом писму*

Рај, место блаженства и насеље праведника, највиши је идеал живота хришћанина и његов главни циљ (Поповић 2004: 705–706).³ Први помени и описи раја у хришћанској традицији везују се за *Стари завети*. Библијска прича о рају првобитно се односи на врт у Едему засађен руком самог Бога као место намењено за живот првих људи, Адама и Еве (Пост. 2: 8; 2: 15) – „Свети Јован Дамаскин пише да је Рај ’био истински божанско место и достојно пребивалиште онога који је створен по образу Божијем; у њему ниједна од бесловесних животиња није пребивала, него само човек, створење руку Божијих’”, док Свети Јован Златоусти потврђује да је „човеково царско и владарско обитавашиште био Рај” (Роуз 2002: 138).⁴ Едемски врт је рај на земљи – у њему владају изобиље и плодност, а једини услов човековог пребивања у њему је безгрешност, односно послушност. Позициониран на истоку, он је приказан као раскошни пејзаж који обилује сваком врстом дрвета, „лепих за гледање и добрих за јело” (Пост. 2: 9),

1 nikolina.tutus@ff.uns.ac.rs

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Астекти и идентитети* и њихово обликовање у српској књижевности (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије под руководством проф. Светлане Томин.

3 Хришћанско поимање раја подразумева два значења: 1. земаљски рај који је Бог створио за прве људе и 2. небески рај, небеско царство, у којем обитавају душе праведника и светих људи (Брокгауз, Ефрон 2007: 487). Први, земаљски, рај човек је изгубио прекршивши Божју заповест, а небески рај је оно чему током свог живота тежи – главне одлике, уједно и заједничке, земаљског и небеског раја јесу бесмртност и блаженство.

4 „То значи да је земља у прво време у средишту божанске стваралашке пажње, да је она прворазредна творевина у односу на све друге творне светове, јер је баш њој намењено да буде првобитно едемско, рајско, најпросто слатко, укусно и угодно станиште (Пост. 2, 8) за божанску врхунску творевину, за човека, кога Бог ствара управо по свом сопственом лику (Пост. 1, 26–27)” (Лома 2003: 14).

„У том смислу земља је божански створена ради човека као врт за њега, а он живећи и радећи (2, 15) у њему треба да осведочава своју боголикост” (Лома 2010: 43).

од којих није прецизирана ниједна биљна врста, а у чијем центру се налазе дрво живота и дрво познања добра и зла (Пост. 2: 9). Мотив плодности развијен је описом четири рајске реке које из Едема истичу и које врт непрестано напајају водом и тиме осигуравају његово зеленило, раскош и лепоту (Пост. 2: 10–14). Реч је о простору у којем је сусрет људског и божанског могућ и у којем човек бива део директног заједништва са Богом.⁵ Након Евиног и Адамовог кушања плода са дрвета познања добра и зла и протеривања из рајског врта, Едему је додељен чувар, херувим, чији је задатак да пламеним мачем палог човека одврати од насилног уласка у место блаженства (Пост. 3: 24). На основу стихова *Посићања* рајски врт се не приказује као ограђен простор, међутим, на ту специфичност његове представе упућује етимологија јеврејског (*gân*) и грчког (*παράδεισος*) назива за Едем, према којима он означава ограђен, заштићен простор (Мирковић 1958–1959: 215; Widerman 2004: 320).⁶

У *Старом завету*, поред наведене књиге *Посићања*, рајски врт се најчешће помиње у *Књизи пророка Исаије* и *Књизи пророка Језекиља*. И док се у *Књизи посићања* рајски врт именује као *врт у Едему* (2: 8), *врт едемски* (2: 15; 3: 23) и само као *врт* (3:1, 2, 3, 8, 10) и означава географски одређено место створено и поверено првим људима на земљи да га раде и да га чувају (2: 15), у *Књизи пророка Исаије* он је, поред *Едема*, назван и *вртом Господњим* (51: 3), а код пророка Језекиља, поред *врта Едемског* (Јез. 36: 35), односно *Едема врта Божијег* (Јез. 28: 13), и *вртом Божијим* (Јез. 31: 8–9). Он, пре свега, фигурира као симбол благостања и изобиља, радости и напретка, плодности и благостања, милости Божије – Језекиљ живот праведника без греха који је у милости Божијој, а који подразумева изобиље и свако добро, изједначава са боравком у едемском врту (Јез. 28: 11–13), чиме едемски врт постаје метафора богоугодног живота праведника који ни у чему не оскудева. Његова функција јесте подсећање на изобиље и сладост у којој је живео први човек, што за собом повлачи слабу развијеност његовог описа.

Новозаветне представе раја односе се на место пребивања праведника након смрти, тј. након Последњег суда (Ракић 2004б: 299). У већини случајева оне не подразумевају представу раја као врта, с тим да ту могућност ни не искључују – у *Откривењу Јовановом* Божји рај се одређује као врт у којем је засађено дрво живота (2: 7). У *Јеванђењу по Луки* рај је место у којем ће се заједно са Христом наћи покајани разбојник и он се изједначава са Царством Христовим (23: 42–43). У *Јеванђењу по Јовану* за рај се каже да има много станова (14: 2), док се у *Другој посланици Коринћанима* сазнаје да се рај налази на трећим небесима (12: 2–4). Есхатолошка димензија која карактерише појам раја у текстовима *Новог завета* везује се за Христов долазак и жртву ради спасења људског рода којима се он поново отвара за палог човека.⁷

5 „Прва и друга Мојсијева прича о постању узајамно се смисаоно и сликовно допуњују. Тако је она прва само систематичан увод у ову другу, која се одликује људском присношћу са Богом управо као Јахвом у рајским околностима Земље као човековог изворног дома, у коме је Бог непосредно присутан, те нескривен и, вероватно, већ објављен под својим властитим именом – Јахве” (Лома 2010: 37).

6 У прилог томе иду и ликовне представе рајског насеља које су декорисале гробнице раног хришћанства – врт бујне вегетације и разноликих птица сликан је са оградом која је симболички представљала границу између света живих и света мртвих (в. Мирковић 1954–1955).

7 „Са човековим падом Рај је престао да буде стварност ове земље и постављен је ван нашег домања. Међутим, благодаћу Божијом, хришћанима је поново постао доступан кроз Другог Адама, Господа Исуса Христа, и ми можемо да се надамо да ћемо га задобити. Ми, у ствари, кроз Христа не само да можемо да се вратимо у стање у којем је Адам био пре пада, него можемо да се узнесемо и до стања узвишенијег од тога, односно до стања које би Адам задобио да није било пада” (Роуз 2002: 145).

Закључак који следи јесте да се рајем у *Светом писму* именује или идеално, историјско место које обилује сваким добром створено за човека (првобитни рај на земљи, тзв. физички, географски рај), или безгрешан живот праведника који је у милости Божијој [„стање благодатног општења с Богом” (Ракић 2004б: 299)], или место пребивања праведника у вечности (тзв. небески рај). Првобитни рај је, дакле, смештен на земљи и одређен за овоземаљски живот људског рода без тешкоћа и муке, без непријатеља или ненаклоности природе, у потпуној хармонији са Творцем – значење саме речи *едем* јесте милина, задовољство (Ракић 2004а: 267). Међутим, онога тренутка када Адам и Ева згреше Богу, када прекрше његову заповест и кушају плод са дрвета познања, и када бивају кажњени протеривањем из рајског врта, он постаје забрањен за људски род и „узноси се са земље” (Роуз 2002: 130) – стога се након прародитељског греха под рајем сматра рај на небесима, где је сам Бог и његови анђели. Рај тако задобија есхатолошко значење, он је место спасења, духовног обитавања праведника у вечности (Роуз 2002: 131; Јовановић 2009: 415). Управо такво значење раја је присутно у нашој средњовековној црквеној поезији и, сразмерно важности коју је средњовековни хришћанин додељивао идеји раја и учењу о загробном животу, уметнички и естетски је веома успешно обликовано.

Слика раја у српској средњовековној црквеној поезији

У српској средњовековној поезији, службама, канонима и акатистима којима се прослављају светитељи, нови становници рајског насеља, слика раја заузима важно идеолошко и естетско место.⁸ Њом се посредује основна и најважнија хришћанска мисао о смрти као поновном рођењу праведника, а уметничка решења српских средњовековних писаца ретко кад остају на нивоу приказа земаљског раја из *Прве књиге Мојсијеве*, већ бивају обogaћена новим мотивима, изворно везаним за библијску књижевну традицију, што утиче на степен њихове живописности. Живописност се огледа и на нивоу именовања – у делима наших средњовековних писаца *рај, рајски врћи, рајско насеље, рајска красотиа*, називају се још и *домом Господњим, двором Божјим, небесима, небеским царством, вишњим царством, ложницом небеском, виноградом, житињом/житињом Господњом, земљом крошких, тамо где је радоси праведних и где је дрво живота, врћом* у којем *процветавају, цветају, благухају* и свој *плод дају финик(с), кедр, маслина, јабука, винова лоза, пшеница, крин и ружа*.⁹ На рај, управо због слике

8 Најпознатија слика раја у српској средњовековној књижевности је опис Свете Горе као земаљског раја дат у аренги *Хиландарске повеље* Стефана Првовенчаног и у *Житију Светог Симеона Саве* Немањића. Света Гора је представљена као равна ливада, красна по свом изгледу, у чијем центру се налази дивно, разгранато дрво, богато лишћем, цветовима и плодом, које одише и пријатним мирисом, а поред дрвета налази се слаткогласна и мудра птица (Првовенчани 1988: 56), односно као мирна ливада на којој су дрвета красна узрастом и плодовима и на којима поју слатке птице, а у њеном средишту је слаткогласна и пустинољубна грлица (Свети Сава 1986: 108–109). Односом ових двеју песничких слика и истраживањем њихових могућих књижевних извора бавила се Ирена Шпадијер, која је указала на старозаветну, античку и византијску литерарну традицију и средњовековну ликовну традицију као њихове предлошке, при чему се посебно посветила расветљавању утицаја *Житија Светог Андреја Јуродивог* и *Повести о Варлааму и Јосафу* на обликовање слике раја у наведеним делима српских писаца (Шпадијер 2015: 113–125). О утицају средњовековне ликовне уметности на представу раја у *Хиландарској повељи* Стефана Првовенчаног писао је својевремено и Светозар Радојчић закључивши да и ликовна и књижевна стилизација раја садрже исте елементе (Радојчић 1966: 41–50).

9 Овом приликом пажња ће бити посвећена представама раја као врта у којем је засађено племенито дрвеће (дрво живота, дрво плодовито, кедр, финик, маслина, јабука) и на чије гране слећу

едемског врта у *Првој књизи Мојсијевој*, у којој су доминантни мотиви дрвета живота у његовом центру и рајске реке, упућују и синтагме: *код источника, поред/крај извора воде, при извору вода*. Становници рајског насеља, дома Божијет и Христовог, јесу *анђели и праведници* међу којима су и српски светитељи.

Сви наведени примери, изузев житнице,¹⁰ подразумевају слику врта којег краси високо и разгранато дрвеће богато цветом и плодом, најлепше цвеће пријатног, угодног мириса, у њему се налази и извор или кроз њега протиче река. Битно је истаћи да директног описа раја готово и нема, него се слика раја изграђује посредством метафоричког приказа праведника, житеља рајског насеља, који подразумева употребу широког фонда биљних врста богатог симболичког значења. Узор за такав поступак српски писци преузимају из самог *Светиоџ писма* где се праведници сликовито изједначавају са рајском вегетацијом. Притом, они не преузимају само модел, него и библијски књижевни хербаријум – српски средњовековни монаси могли су приликом путовања у приморске крајеве видети палму и маслину, али мали број њих је могао видети кедар ливански.

Рајско дрвеће. Већ у првим српским службама јављају се развијене, веома лепе слике рајског пејзажа који почива на приказивању дрвећа, шире и уже одређеног, у зависности од тога да ли је биљна врста дрвета наведена или не. Тако се насеље праведника осликава као врт у ком расте *дрво живоџа, рајско дрвеће, дрво плодовиџо, дрво крај/поред извора вода/воде духовних*, али и *финик(с), кедар, маслина и јабука*.

Дрво живота, према *Првој књизи Мојсијевој*, налази се у центру Едема (2: 9), што му у хришћанској традицији даје вредност рајског насеља, а такође се поистовећује са Христом – „оно је праобраз нашег благодатног и блаженог живота у Господу Исусу Христу; само с њиме сједињен човек може имати у себи духовни и благодатни живот” (Ракић 2004а: 255). Оно је саставни део рајског пејзажа, место насладе и место сабирања праведника у нашој старој црквеној поезији:

„Младићки у старости
да тесним путем ходиш изволевши,
у пространство раја
до дрвета животног стиже,
где сад у наслади радујеш се,
да и ми до тога стигнемо –
Христу, Симеоне, моли се”
(Теодосије С1: 179);

„Оче богомудри, Петре,
у зборове испосничке уврстио си се,
бестрашћем украсивши се,
уселио се јеси у обитељи преподобних,

рајске птице.

10 Представа раја као *житнице* ослања се на библијску причу о Јосифу (Пост. 37–50), који се у српској средњовековној књижевности назива и *пшеницодавцем* (Непознати Раваничанин С2: 169), а подразумева и новозаветну мисао о богатству на небесима као истинском и непропадљивом (Мт. 6: 19–21). Она садржи сложено симболику *пшенице* (хлеба) као тела Христовог, евхаристијског дара, које је пут ка спасењу човека. У том смислу, *житница* у старој српској црквеној поезији је небеско складиште човекових добрих дела учињених за живота, залог његовог спасења – *клас* који рађа *пшеницу* је праведник који чини добро и усавршава своје врлине (Теодосије С1: 203; Теодосије С1: 391; Данило Бањски С2: 99, 113; Непознати Крушедолца С3: 29; Пајсије Јањевац С3: 363, 369).

тамо где је светлост незалазна,
тамо где је дрво животно,
и сада моли се Христу Богу
да се спасу душе наше”

(Теодосије С1: 477);

»[...]
због тога те Христос усели
тамо где је радост праведних,
тамо где је дрво живота,
нас непрестано помињући
што божаствени спомен твој служимо
да појемо твоје уснуће”

(Непознати Крушедолац С3: 25).

Поред примарног значења рајског насеља, синтагмом дрво живота представљају се још Христ (Теодосије С1: 397, 435) и Свети Сава, као они који обитавају у рају (Теодосије С1: 367). Једино је Свети Сава, од свих српских светитеља, назван дрветом живота. Објашњење се проналази у значају Савиног рада на ширењу и учвршћивању православне вере међу српским народом. У Теодосијевом *духовном рају/Егему духовном* дрво живота или само *дрво* односи се на Светог Саву као праведника који је напојен богословским учењем, али и на православну веру коју Сава укоренеује у срца верника (Теодосије С1: 367, 389, 399).

Рајем се простире многобројно плодовито дрвеће – мотив плодности неизоставни је део рајског пејзажа. Он је врло експлицитан, с тим да је и услов плодности, оно без чега дрво не би могло да расте, сазрева и даје свој плод, а то је вода, река или извор, често наведен. Дрво плодовито засађено крај извора воде и напajано њом до свог цветања и давања плода је праведник обдарен благодаћу Светог Духа, напajан богозанањем и богословљем, који сазрева духовно негујући и развијајући своје врлине које су плод његовог животног подвига. Плодовитост се огледа на два начина – као приношење добрих дела Господу и као приношење духовне хране својим верницима, с обзиром на то да праведници након смрти често бивају проглашени за светитеље чије се мошти јављају чудотворним, а њима се верни народ исцељује и крепи. Такву плодовитост праведник постиже управо доспећем у рај.¹¹ С мотивом плодности у овом контексту уско је везан мотив небеске, духовне трпезе – мошти су духовна храна верницима (нпр. Пајсије Јањевац С3: 341), а сам праведник у рају приступа небеској трпези, чиме се манифестује његово заједништво са Богом (нпр. Непознати Крушедолац С3: 63, 119).

Дрвеће које се посебно истиче у рајском врту јесу *финик*, *кедар*, *маслина* и *јабука*. Све наведене биљне врсте, сем јабуке, нису биле блиске средњовековном човеку нашег поднебља, већ је за њих могао сазнати читајући *Светио писмо* или одлазећи на даља или ближа путовања.

Финик или палма (*Phoenix dactylifera*), дрво веома лепо, високог стабла које се завршава круном дугачких листова и крупних плодова, било је врло распрострањено у Палестини и њеној околини (Ракић 2004б: 189). Изузетно је цењено

11 *Дрветом плодовићим и дрветом засађеним крај извора воде* симболички се представљају многи светитељи: Свети Симеон (Теодосије С1: 189), Свети Сава (Теодосије С1: 329; Непознати писац С3: 215), Свети кнез Лазар (Непознати Раваничанин С2: 145), Свети краљ Милутин (Данило Бањски С2: 99), Свети краљ Стефан Дечански (Григорије Цамблук С2: 309), Свети Јоаникије Девички (Непознати Девичанац С2: 389), Света мајка Ангелина Бранковић (Непознати Крушедолац С3: 13), Свети деспот Јован Бранковић (Непознати Крушедолац С3: 95).

због своје плодитости (финик свој род даје читав један век) и корисности (плодови су јестиви, од њих се правило вино, од лишћа су се плели конопци, стабло се користило као грађевински материјал) (Ракић 2004б: 189). Све те карактеристике учиниле су финик погодним за симболично представљање праведника, с тим да је у библијској књижевности финик и симбол победе над смрћу, мира, мучеништва и бесмртности (Јовановић 2009: 43; Biderman 2004: 280–281; Курер 2004: 123; Ракић 2004б: 189) – „пошто се из стабла палме стално појављују нови избоји, док стари одумиру, она симболизује идеју васкрсења, или рајско дрво” (Марјановић 1995: 524).¹² Унутрашњост и спољашњост Соломоновог храма биле су осликане, поред херувима, и палмама, што доста говори о најранијем поштовању овог биљног симбола (Марјановић 1995: 524).

Кедар (*Cedrus Libani*) „припада породици четинарских дрвета. Гране и стабло расту више у ширину него у висину, али може достићи висину преко 30 метара. Са широко раширеним гранама, он је лепо дрво и пружа густ хлад. Дугачке иглице, које расту у скупинама преко 20 заједно, зими не опадају” (Ракић 2004а: 513). „Кедар на Ливану, лепих грана и дебела хлада и висока раста” (Јез. 13: 3) коришћен је за изградњу првог и другог храма у Јерусалиму (1. Сам. 7:2; 2. Дн. 7:2; 1. Цар. 8: 9; Језд. 3: 7; 1. Цар. 6: 9; Јер. 22: 14) и Соломоновог двора (1. Цар. 7), његова отпорност и постојаност, као и пријатан мирис његове смоле, чинили су га погодним за такву врсту употребе (Ракић 2004а: 513). На тим особинама, које се позитивно вреднују, почива и његово библијско значење праведника, изабраног народа, „угледа, моћи, дуговечности” (2. Цар. 14: 9; Пс. 92: 12; Јез. 17: 3, 22; 31: 3), али и безбожника који се погордио и због тога био кажњен (Јез. 31: 8–11) (Ракић 2004а: 513).¹³ Врло је значајна и чињеница да је реч о четинарском дрвету, које је зелено током читаве године, због чега се кедар сматра и симболом бесмртности. У светоотачкој литератури кедар је симбол трајности и Божијег благослова (Biderman 2004: 154).

Према стиховима наше средњовековне црквене поезије рај је *дом/гвор Господњи/Божји* у којем је засађано ово дрвеће изразите лепоте и снаге:¹⁴

„Иго Христово примив, Симеоне,
и његов крст узев пође за њим,
засадив се у дому Господњем
процвета као финик,
као кедар ливански
умножио јеси чеда твоја,
љубимац Духа,
чудотворац јавио си се,
Христа Бога моли за све нас”
(Сава Немањић С1: 21).

То је уједно и најучесталија слика раја у српској средњовековној црквеној поезији. Финик и кедар, симболи праведника који доспева у рајско насеље, врло

12 С тим значењем лишће палме се користи и у богослужењу, тј. у црквеној обредној пракси прослављања Цветне недеље (Чајкановић 1994: 161; Брокгауз, Ефрон 2007: 778).

13 У српској средњовековној црквеној поезији кедар никада нема негативно значење гордог безбожника, већ позитивно – Божјег праведника.

14 Синтагме *дом/гвор/гвори Господњи/Божји* у ужем смислу могу се односити и на цркву, која се такође сматра рајем (Поповић 2004: 471) – мошти које се налазе у цркви на симболичком нивоу одговарају светитељима који се налазе у рају. Непосредно изједначавање цркве са рајем присутно је и у делима српских средњовековних писаца (Теодосије С1: 205; Теодосије С1: 399; Данило Бањски С2: 115).

често се јављају заједно (Сава Немањић С1: 21; Савин ученик С1: 39; Теодосије С1: 189; Данило Пећки С2: 69; Данило Бањски С2: 85, 107), а нису ретке ни представе финика самог (Непознати Милешевац С1: 99; Теодосије С1: 335; Данило Пећки С2: 53; Марко Пећки С2: 211; С2: 271; Непознати Крушедолац С3: 43; Непознати Крушедолац С3: 119; Пајсије Јањевац С3: 337, 341, 343), као ни самог кедра (Теодосије С1: 481; Непознати Девичанац С2: 381, 383, 389; Непознати писац С3: 215, Пајсије Јањевац С3: 347).

Симболичка значења финика и кедра, као и њихово заједничко појављивање, изворно су везана за *Светио писмо*. Реч је о парафрази 92. псалма Давидовог: „Праведник се зелени као финик, као кедр на Либану узвишује се. Који су засађени у дому Господњем, зелене се у дворима Бога нашега” (Пс. 92: 12–13). За разлику од старозаветног текста, у српској средњовековној црквеној поезији за финик се у већини случајева, уместо глагола *зеленети се*, везује глагол *процветати*. Њиме се указује на једну битну одлику раја – на мирис. Пријатан мирис основно је обележје цвета, а у оквиру идеје раја као врта где се налазе они који су процветали својом врлином, благоуханије се јавља као основни знак препознавања светости и неизоставан је мотив у приказивању моштију светитеља (Трифуновић 2006: 8, Поповић 2008: 71).

Финик и кедр, приликом сваког заједничког јављања, готово увек су смештени у *дом Божији* (Савин ученик С1: 39; Данило Пећки С2: 69) / *Господњи* (Сава Немањић С1: 21; Данило Пећки С2: 69) / *[Христив]* (Данило Бањски С2: 107) или *двор Господњи* (Данило Бањски С2: 85), једино се код Теодосија одређују у *Христиа* (Теодосије С1: 189). Слично је и са фиником када се јавља самостално – он је у *дому Господњем* (Непознати Милешевац С1: 99; Марко Пећки С2: 211; Непознати Крушедолац С3: 43), *дворима Господа / оца небеског* (Теодосије С1: 335; Непознати Крушедолац С3: 119), *на висини* (Данило Пећки С2: 53; Марко Пећки С2: 211), *крај воде* (Пајсије Јањевац С3: 337), а у два случаја његова месна позиција није ближе одређена (Марко Пећки С2: 271; Пајсије Јањевац С3: 341). Кедр је обично смештен у *писцини* (Теодосије С1: 481; Непознати Девичанац С2: 381, 383), *на Ливану* (Непознати Девичанац С2: 391), у *дворима Божијим* (Пајсије Јањевац С3: 347)

Финик је увек *процветио*, ређе *давидски/исламски/духовно процветио добродељима/вером*. Једини пример у којем се за финик не везује појам процветавања проналази се у *Служби Светиом цару Урошу* Пајсија Јањевца, где се финик појављује са *ружом* као *лејорасли*:

„Од рода светла био јеси, блажени,
као ружа процветао јеси у цркви
и као финикс лепорасли
благоухањем је испунио јеси,
лаж јереси разрушив невидљивом силом,
и нас не заборави молителе ти,
Урошу достаблажени”

(Пајсије Јањевац С3: 389).

Пајсије Јањевац уместо глагола *процветати* уз финик везује мотив благоухања, који му је по значењу еквивалентан, с обзиром на то да оба појма подразумевају постојање доброг, лепог и пријатног мириса. Образложење за овакав поступак може се пронаћи у самим стиховима – ружа је процветала, те би стога понављање исте радње и за финик било уметнички слабије решење. Осим руже,

крин је такође рајско цвеће са којим се финик јавља, иако врло ретко (Марко Пећи С2: 235).¹⁵

Међутим, слика раја непознатог монаха из крушедолског манастира јединствена је у старој црквеној поезији – у *Служби Светиом геспошу Јовану Бранковићу* финик је рајско дрво врлине на које је душа праведника, симболички представљена голубом позлаћених крила, након смрти долетела. Финик није симбол и самог светитеља, праведника, него дрво рајске красоте на којем се он, захваљујући својој целомудрености и врлини, настанио. За овај пример може се рећи да један од ретких, условно речено, непосредних описа раја:

„По престављењу своме,
Јоване преблажени,
као голуб целомудрени
на финик добродетељи узашао јеси,
крила имајући позлаћена,
којима узлетев,
у рајској красоти настанио се јеси
и божаственом храном наслађујући се
с радошћу појеш:
Славословимо те, човекољупче”
(Непознати Крушедолац С3: 119).

Уз кедрар се, било да се приказује са финик(с)ом или самостално, увек јавља глагол *умножити*, који се такође може довести у везу са његовим библијским описом где се говори о његовој бројности на Ливану и у Јерусалиму, где га је било „као дивљих смокава које расту по пољу” (1. Цар. 10: 27) (Ракић 2004а: 513). Способност умножавања кедрар у контексту приказа раја као врта у којем он расте доводи се у везу са способношћу праведника да умножи православне вернике и монахе, своја *чеда, свој народ, људе своје*, и своје хришћанске *врлине, добродетељи*, због којих је и заслужио живот у рају. Уочљива је јасна подељеност између онога шта се умножава и светитеља који се симболом кедрар као жител раја представља. Свети Симеон, оснивач династије и кључна личност за утврђивање православља међу Србима, Свети Сава, Свети Петар Коришки, Свети архиепископ Јевстатије и Свети Јоаникије Девички, свештена лица и црквени поглавари, духовници, као кедрар умножавају своје вернике и монахе (Сава Немањић С1: 21, Савин ученик С1: 39, Теодосије С1: 189; Теодосије С1: 481; Данило Пећи С2: 69; Непознати Девичанац С2: 381, 383, 391) и своје хришћанске врлине (Непознати Девичанац С2: 391), док Свети краљ Милутин, пре свега истакнути владар, као кедрар умножава такође врлине (Данило Бањски С2: 85), али и свој народ, при чему се евоцирају Милутинова проширења српске земље (Данило Бањски С2: 107).

Изузетак су стихови Пајсија Јањевца посвећени Светом Симону, где се не истиче способност кедрар да се умножава, него његова висина. На основу висине кедрар, рајског дрвета и метафоре праведника, успоставља се веза између овог света и небеског насеља – својим врлинама Свети Симон је досегао Божије дворе, духовно узрастао до њих:

„Као кедрар јавио се јеси висок
добродетељима узвисујући се,
у дворима, богоносни, Божјим
настанио се јеси,

¹⁵ О симболици рајског цвећа међу којим се крин и ружа посебно истичу в. Поповић 2008: 70–76.

као доброцветни рај јавивши се
и као источник истачеш
благодатна исцељења”

(Пајсије Јањевац С3: 347).

Посебну пажњу привлачи слика раја у *Служби Светом Јоаникију Девичком* непознатог девичког монаха:

„Као дрво, оче,
засађено при изворима вода,
процветао јеси као кедр на Ливану,
добродетељима божаственим
умножио се јеси, преподобни,
и осењујеш недужне,
врућином опаљиване”

(Непознати Девичанац С2: 389–391).

У *Служби* се симбол кедр јавља самостално, без симбола финика. Међутим, при томе није изостављен и глагол *процветашти*, карактеристичан део синтагме у којој је финик главни члан, а у једном случају он се чак везује за кедр. Испуштање финика, а задржавање глагола *процветашти*, сугерише на својеврсно стапање значења ова два симбола, која се, по наведеним примерима судећи, у XV веку доживљавају и разумевају као истозначни, при чему се писац одлучио да кедр буде забележен. Можда је разлог управо у његовој способности размножавања, чији симболички потенцијал бива максимално искоришћен, што се потврђује и сталним присуством глагола *умножити се*.

Процес стапања, изједначавања, ова два симбола видљив је и у *Служби Светом Симону* Пајсија Јањеваца (XVII век), где је подразумевао испуштање кедрa, а задржавање његове основне карактеристике, *умножавања*, која се везала за финик (Пајсије Јањевац С3: 337).

Још једна занимљивост у слици раја где се кедр јавља самостално односи се на лоцирање кедрa, које, поред уобичајеног, библијског, везивања за Ливан, планине богате шумом, подразумева пустињу, чиме се реферише на пустиножителство светитеља о којима се пева – Светог Петра Коришког и Светог Јоаникија Девичког.¹⁶ Готово истоветне слике кедрa у пустињи проналазе се у Теодосијевој *Служби Светом Пејтру Коришком* (Теодосије С1: 481) и у *Служби Светом Јоаникију Девичком* непознатог Девичанца (Непознати Девичанац С2: 381). Притом, битно је и схватање пустиње у хришћанској мисли као места где праведник процветава својим врлинама, које је повезано са библијским симболичким значењем пустиње као местом искушења, очишћења и подвига (Лихачев 1998: 60–61; Le Gof 1999: 74). „На основу веровања да је испуњена злим силама, Сатаном и демонима, сматрана је погодним амбијентом за подвргавање искушењима и подвизивање, где се, према веровању, у осами и непрекидној молитви откривају Бог и анђели” (Јовановић 2009: 526–527), због чега пустиња у хришћанском свету задобија статус анахоретског раја (в. Поповић 2008: 71).

За разлику од финика и кедрa, *маслина* (*Olea europaea*) и *јабука* (*Malus pumila*) се ређе јављају. Маслина је одувек сматрана вредним дрветом, како због свог плода, тако и свог свог стабла – од дрвета дивље маслине Соломон је

¹⁶ „Под пустињом је могуће подразумевати и испосничка пребивалишта, келије монаха-пустињака у пећинама, које су првобитно биле само у виду природног заклона прилагођаваног молитви и становању [...]” (Јовановић 2009: 527).

„саградио два херувима изнад Ковчега завета, као и двокрилна врата на улазу у светињу над светињама (1. Цар. 6: 23)” (Ракић 2004б: 40). У Палестини је и данас распрострањена, а њеном узгоју је од давнина посвећивана велика пажња – „цареви су имали велике маслињаче (1. Дн. 27: 28)” (Ракић 2004б: 39). „Џењена због своје дуговечности и лепоте” (Јовановић 2009: 43), маслина је у *Шаром завету* симбол снаге и праведника (Купер 2004: 102), мира (Biderman 2004: 227; Gerbran, Ševalije 2009: 550) и радосне вести (Ракић 2004б: 39), а у *Новом* се доводи у везу са Христом, који се сматра племенитом маслином (Јовановић 2009: 43). Такође, она је један од симбола раја (Gerbran, Ševalije 2009: 550). Посебно се ценило њено уље, које је служило за миропомазање краљева и свештеника (Biderman 2004: 227), и као такво симболисало богоизабраност и Божији благослов.

У средњовековној црквеној поезији она учествује у приказу раја са истим значењем као што га има и дрво плодовито. Маслина се смешта у *рај/рајско насеље*, она је *плодовићна/плодна* (Теодосије С1: 141; Теодосије С1: 345; Данило Бањски С2: 81), *исламски ваистину засађена крај извора воде* (Непознати Крушедолац С3: 121), она *истиче/излива милости* (Теодосије С1: 193; Данило Бањски С2: 119) и *осветићава/ћомазује својим уљем* (Теодосије С1: 141; Пајсије Јањевац С3: 337).¹⁷

Помињање *јабуке* је најређе – она се само једном јавља као део рајског пејзажа. Сасвим неоправдано, стицајем преводилачке грешке (Бојовић 2019: 184), јабука је у хришћанској традицији постала носилац негативног значења плода дрвета познања добра и зла чијим су кушањем Адам и Ева изгубили дом и били протерани из места блаженства.¹⁸ Јабука, на основу *Песме над ђесмама* (2, 3), добија сотериолошки карактер и постаје симбол спаса (Јовановић 2009: 36). У српској средњовековној књижевности јабука нема негативно значење узрочника човековог пада – она је, као и у византијској химнографији, најчешће евхаристијски симбол, симбол тела и крви Христове (Бојовић 2019: 184). Међутим, у средњовековној црквеној поезији јабука, на основу свог пријатног, благог мириса (*јабука благовона*), којим се манифестује Божије присуство, односно праведников живот у рајском насељу, добија и позитивно значење рајског дрвета (Непознати Раваничанин С2: 195).

Еквивалентан симболу дрвета плодовитог у српској средњовековној црквеној поезији јавља се симбол *саднице*. Садница је, попут дрвета, *многочицна* и *плодом изобилна* (Непознати Купиновљанин С2: 455), *нова засађена у дворима дома Бога нашега* (Непознати Крушедолац С2: 467), *новозасађена у рајском врћу* (Непознати Крушедолац С3: 99). Занимљиво је да она у рајску слику српске књижевности улази у XV веку захваљујући непознатим писцима културних списа за прослављање светитеља из породице Бранковић – садницом се симболички представљају Свети деспот Стефан Бранковић, Свети архиепископ Максим Бранковић и Свети деспот Јован Бранковић и ниједан други српски светитељ. Непознати писци су управо у симболу саднице видели могућност посредовања идеје о Бранковићима као праведницима који потичу из нове владарске породице, али који настављају духовну, културну и државничку традицију својих немањићких претходника – садница је „култивисана млада биљка која се пресађује” (Вујанић, Гортан-Премк 2007: 1184), а Бранковићи

17 О широј симболици маслине у српској средњовековној црквеној поезији в. Тутуш 2017: 74–77.

18 Јабука се у српској Библији наводи као превод јеврејске речи *tappuah*, међутим „тешко је рећи на које се заправо дрво мисли” – могућа решења односе се, поред јабуке, на дуњу, лимун, поморанџу и кајсију (Ракић 2004а: 397), с тим да се ово питање и даље сматра отвореним.

су праведници који се из туђине враћају у своју земљу и својим подвигом заслужују настањење у месту блаженства.¹⁹

Рајска птица. Култни списи посвећени светим Бранковићима посебни су због још једне појединости – у *Служби Светом деспошу Јовану Бранковићу* непознатог крушедолског монаха присутан је мотив рајске птице (Непознати Крушедолац С3: 119), што је јединствен случај у старој црквеној поезији.²⁰

Хришћанске представе раја од најранијих времена садрже мотив птице који се тумачи симболичком сликом човекове душе.²¹ „Према учењу светог Григорија Назијанског, [птица] представља душу васкрслих праведника” (Јовановић 2009: 520), при чему се акценат ставља на крила која омогућавају одвајање од земље и свега овоземаљског и уздизање ка висини небеса (Gerbran, Ševalije 2009: 239).²² Старозаветна прича о едемском врту не садржи мотив рајске птице.²³ Њено порекло у средњовековној уметности Светозар Радојчић објашњава стапањем два бића античке митологије – сирене и алконоста, чији је изглед „у византијској уметности био устањен: птичији део подизао се до врата, тако да је само глава била људска – мушка или женска”, а њено главно обележје био је рајски глас (Радојчић 1966: 45).²⁴

У *Служби Светом деспошу Јовану Бранковићу*, као и код Светог Саве, реч је о мотиву голуба, који у хришћанској симболици има најистакнутије значење међу птицама (Јовановић 2009: 520) – голуб се сматра представом Светог Духа (Јн. 1: 32; Лк. 3: 22; Мт. 3: 16; Мк. 1: 10) и душе праведника (Gerbran, Ševalije 2009: 238–239; Јовановић 2009: 520).²⁵ Непознати писац даје једноставну, али уједно и зна-

19 Света мајка Ангелина Бранковић не приказује се симболички као садница, чиме се овај мотив везује искључиво за мушке чланове породице.

О мотивима увођења симбола *саднице* у култне списе посвећене светим Бранковићима в. Тутуш 2018: 15–16.

20 У српској средњовековној књижевности мотив рајске птице присутан је у аренги *Хиландарске повеље* Стефана Првовенчаног и у Савином *Житију Светог Симеона*, где је саставни део пејзажа земаљског раја. Међутим, када је реч о црквеној поезији, јавља се само у *Служби Светом деспошу Јовану Бранковићу*.

21 Иконографске представе раја у сликарству раног средњег века подразумевају присутност мотива птица којем се додељује значење трансценденције душе и узласка на небо (Марјановић 1995: 515, 529; Радојчић 1966: 45). Још у уметности катакомби рајски врт је приказиван са птицама „које могу јести грозд или бити унутар биљних врежа, лозица, чиме су представе истовремено добиле ехаристијско и есхатолошко значење” (Јовановић 2009: 520). Исти је случај и када је реч о дуборезу олтарске преграде, која се сматра дверима Небеског Јерусалима (Јовановић 2009: 414) чији је програм укључивао мотиве птица, лозица, расцветаних крстова, палмета и цветова (Ђоровић Љубинковић 1965: 10, 24–27).

22 Чак и када се душа преминулог представља умањеном нагом фигуром човека, она неретко подразумева постојање крила (Јовановић 2009: 241).

23 Према *Првој књизи Мојсијевој* птице, и све остале водене животиње, створене су петог дана (Пост. 1: 20–23), с тим да се у стиховима који описују Едем оне не појављују као његови становници.

24 Светозар Радојчић у раду *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и моштив раја у српском минијатурном сликарству* посебан део посвећује мотиву рајске птице, сирина или алконоста, указујући притом на његову присутност у иконографији скулптуре студеничког западног портала и у Стефановој *Хиландарској повељи*, изводећи паралелу између рељефа надвратника, на коме су са десне стране престола са Христом и Богородицом представљене две птице – сирин и орао, са Стефановим описом Свете Горе (Радојчић 1966: 45–46). На основу његовог тумачења, које се ослања на Стефаново изједначавање Саве са рајском птицом, као и на називање Стефана Немање небопарним орлом у *Житију Светог Симеона*, сирин у Студеници могао би се схватити као симболичка представа самог Светог Саве (Радојчић 1966: 46).

25 То се потврђује и на примеру декорације надгробних споменика: „U simboliци nadgrobnih spomenika golub je 'ptica duše, koja leti u raj i tamo sedi na drvetu života ili pije vodu večnog života, a izleće iz usta umirućih mučenika ili u svom kljunu nosi krunu mučenika” (Biderman 2004: 99).

чењски садржајну, слику голуба – он је *целомудрен* (непорочан) и његова крила су *позлаћена* (знак посвећења). Запажа се да упечатљиве елементе византијског приказа рајске птице, сирина алконоста, стара црквена поезија није задржала, али да јесте задржала њену најзначајнију карактеристику – рајски глас:

„у рајској красоти настанио се јеси
и божаственом храном наслађујући се
с радошћу појеш:
Славословимо те, човекољупче”
(Непознати Крушедолац СЗ: 119)

Закључак

У српској средњовековној црквеној поезији рај се увек односи на небески рај, место блаженог пребивања душа праведника и светих. Његова представа подразумева неколико основних типова – најчешће је реч о рају као врту, винограду и житници. Слика раја као врта садржи мотиве плодовитог и процветалог дрвећа (дрво живота, плодовито дрво, финик, кедр, јабука, маслина; садница) и цвећа (крин и ружа), мотиве извора, реке или воде, и само у једном случају и мотив рајске птице. Флорални мотиви представљају симболичку вегетацију раја којом се посредује идеја о праведнику као оном ко насељава рајски врт, при чему је потребно истаћи да симбол дрвета живота у неколико примера означава и православну веру, тј. православно учење. Од најстаријих дела црквеног песništва симболи кедрa и финика су најучесталији – први пут се јављају у *Служби Светиом Симеону* Светога Саве, а присутни су и у стваралаштву Пајсија Јањевца, с тим да је приметно да временом долази до њиховог стапања (у стваралаштву непознатог девичког монаха и Пајсија Јањевца ови симболи се јављају самостално и неретко долази до преласка уобичајених атрибута једног симбола на други). Симболи јабуке и маслине су мање заступљени, а њихово значење је исто. Сви наведени симболи биља обухватају и мотив плодности, у вези са њим и мотив небеске/духовне трпезе, мотив процветања и мотив благоухања, којима се активирају битни чиниоци идеје о праведнику у хришћанској мисли као што су богатство добрим делима и врлинама, присуство Божије благодати и светост. Њихово порекло везује се за *Светио писмо*. Симбол саднице еквивалентан је симболу дрвета и знатно је млађи – у српској средњовековној поезији први пут се јавља у XV веку. Једини зооморфни елемент слике раја, мотив рајске птице, такође има симболичко значење праведника, његове душе, и уже је одређен (целомудрени голуб позлаћених крила).

Сличност између слике раја у српској средњовековној књижевности и старозаветног описа врта у Едему, раја на земљи, очигледна је – и средњовековна и библијска књижевна традиција представљања раја у великој мери подразумевају исте основне елементе, с тим да је средњовековна симболичка рајска вегетација раскошнија. Како је својевремено у науци показано, реч је о елементима топоса идеалног пејзажа, *locus-a amoenus-a*, у чијем корену се налазе античке књижевне стилизације, а чији се „минимум реквизита састоји од једног дрвета (или више дрвећа), једне ливаде и извора или потока. Могу да се додају певање птица и цвеће” (Курцијус 1996: 323). Овај топос неизоставан је у средњовековном хришћанском поетском опису раја (житија, повеље, ликовна уметност, фунерарни програми), што се потврђује и на примеру старе српске црквене поезије, у којој

се његовим посредством изражавају новозаветне идеје о спасењу праведника и његовом духовном обитавању у месту вечног блаженства.

СКРАЋЕНИЦЕ

- 1. Сам. – *Прва књиџа Самуилова.*
- 1. Цар. – *Прва књиџа о царевима.*
- 2. Дн. – *Друџа књиџа дневника.*
- 2. Цар. – *Друџа књиџа о царевима.*
- Јез. – *Књиџа пророка Језекиља.*
- Језд. – *Књиџа Јездрина.*
- Јер. – *Књиџа пророка Јеремие.*
- Јн. – *Светио јеванђеље по Јовану.*
- Лк. – *Светио јеванђеље по Луки.*
- Мк. – *Светио Јеванђеље по Марку.*
- Мт. – *Светио јеванђеље по Маттеју.*
- Пост. – *Постане (Прва књиџа Мојсијева).*
- Пс. – *Псалми Давидови.*
- С1 – *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа прва.*
- С2 – *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа друга.*
- С3 – *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа трећа.*

ГРАЂА

- Библија 2005: *Библија: Светио писмо Стпороџ и Новоџ заветп, Ваљево: Глас цркве.*
- Свети Сава 1986: *Свети Сава, Сабрани сџиси, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.*
- Србљак 1970: *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа прва, Београд: Српска књижевна задруга.*
- Србљак 1970: *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа друга, Београд: Српска књижевна задруга.*
- Србљак 1970: *Србљак: службе, канони, акаџисџи, књиџа трећа, Београд: Српска књижевна задруга.*
- Стефан Првовенчани 1988: *Стефан Првовенчани, Сабрани сџиси, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.*

ЛИТЕРАТУРА

- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato.
- Бојовић 2019: Д. Бојовић, *Српска књижевност и Светио предање: истраживање рецеџије библијске и светпоошачке књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Брокгауз, Ефрон 2007: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, *Иллюстрированный энциклопедический словарь*, Москва: Эксмо, Форум.

- Вујанић, Гортан-Премк 2007: М. Вујанић, Д. Гортан-Премк, *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Гербран, Шевалије 2009: А Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: STYLOS.
- Јовановић 2009: З. М. Јовановић, *Кроз двери ка светлости: лексикон литурџике, симболике, иконографије и градителства православне цркве*, Стара Пазова: САВПО.
- Коњевић, Татић 2006: Р. Коњевић, Б. Татић, *Речник назива биљака*, Београд: ННК ИНТЕРНАЦИОНАЛ.
- Купер 2004: Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: Nolit.
- Курцијус 1996: Е. Р. Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ле Гоф 1999: Ž. Le Gof, *Srednjovekovno imaginarno*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Лихачев 1998: Д. С. Лихачев, *Поэзия садов к семантике садово-парковых стилей. Саг как тексти*, Москва: Согласие.
- Лома 2003: М. Лома, Прва библијска прича о стварању земаљског света, *Књижевна историја*, 119, 5–24.
- Лома 2010: М. Лома, Библијска прича о постању човека и Раја (Пост 2, 46–25), *Филолошки преглед*, XXXVII, Београд, 33–70.
- Марјановић 1955: М. Марјановић, Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису, у: В. Ј. Ђурић (уред.), *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, Београд: Српска академија наука и уметности, 513–532.
- Мирковић 1954–1955: Л. Мирковић, Старохришћанска гробница у Нишу, *Старинар*, књ. V–VI (нова серија), Београд, 53–71.
- Мирковић 1958–1959: Л. Мирковић, Ограда на сликама раја у катакомбама Рима и ранохришћанским гробницама у Печују и Нишу, *Старинар*, књ. IX–X (нова серија), Београд, 215–216.
- Поповић 2004: Ј. Поповић, *Дошатајска православне цркве III*, Београд: Задужбина „Свети Јован Златоусти“ Аве Јустина Ђелијског.
- Поповић 2008: Д. Поповић, Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији, *Зограф*, 32, 69–81.
- Радојчић 1966: С. Радојчић, Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству, у: Г. Острогорски (уред.), *Хиландарски зборник*, 1, Београд: [б. и.], 41–50.
- Ракић 2004а: Р. Б. Ракић, *Библијска енциклопедија, I, А–Л*, Београд: РЕПРОГРАФ.
- Ракић 2004б: Р. Б. Ракић, *Библијска енциклопедија, II, Л–Ш*, Београд: РЕПРОГРАФ.
- Роуз 2002: С. Роуз, *Стварање светиња и рани човек: православно тумачење књиже Поствања*, Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Трифунковић 2006: Ђ. Трифунковић, Чуло мириса код старих српских писаца, *Источник*, 57, 5–16.
- Тутуш 2017: Н. Тутуш, Поетски хербаријум српске средњовековне црквене поезије – симболика дрвета, маслине и винове лозе у Србљаку, у: Ј. Делић (уред.), *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 65, св. 1, 71–85.
- Тутуш 2018: Н. Тутуш, Флорална симболика у културним списима посвећеним светим Бранковићима. У: Анђелковић, М., Секулић, М. (уред.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књ. 2, 13–21.

- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђоровић Љубинковић 1965: М. Ђоровић Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, Београд: Научно дело.
- Шпадијер 2015: И. Шпадијер, Алгоритија раја код Светог Саве и Стефана Првовенчаног, у: Б. Миљковић, Д. Целебџић (уред.), *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ: Зборник у часті Мирјане Живојиновић*, I, Београд: Византолошки институт Српске академије наука и уметности, 113–125.

THE IMAGE OF PARADISE IN SERBIAN MEDIEVAL LITURGICAL POETRY

Summary

This paper discusses the symbolic image of paradise in Serbian medieval liturgical poetry – the elements that make it up, their meaning, the reason for their appearance and potential origin are considered, and then compared with the Old Testament description of the Garden of Eden, as the earliest description of paradise in Christian tradition. The result of the undertaken research indicates the existence of several typical representations of paradise, where the most common is a garden where fruitful trees grow and blossom (tree of life, cedar, date, olive, apple), where flowers grow (lily, rose) with the help of fresh water, and in whose canopy birds of paradise (pigeons) live. Such a depiction of paradise basically corresponds to the ancient literary stylizations of the *topos* of the ideal landscape, the so-called *locus of amoenus*. Medieval liturgical poetry is about floral and zoomorphic motifs that function as symbolic representations of the righteous who inhabit the places of eternal bliss and their origin is connected to the Holy Scriptures. The ultimate conclusion is that the *topos* of the ideal landscape is an indispensable part of the medieval poetic description of paradise and that it relies heavily on the biblical literary tradition (Old Testament image of paradise and the righteous and New Testament teachings on the salvation of the righteous and their eternal life in bliss).

Keywords: image of paradise, Serbian medieval liturgical poetry, Eden

Nikolina P. Tutuš



Предраг З. ПЕТРОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Православни богословски факултет
Систематска теологија
Увод у богословље

БОГОДЕЈСТВЕНА СВЕДОЧАНСТВА БИБЛИЈСКИХ ИДЕОГРАМА

Јудео-хришћански приступ старојеврејским идеограмима утемељен је на еклисиолошкој природи и карактеру доласка Месије, односно Спаситеља света. Овакав долазак божанског Месије посведочен је кроз вишезначна сагледавања библијског текста. Јеврејски идеограми којима је писан древни библијски корпус представљају најстарије и најаутентичније сећање човека на његово божанско порекло, односно, на домостројно сродство. Отуда се Бог и у Старом и у Новом завету богоименује Оцем, као што се и људи именују боговима. Ово Вишње Сродство удомостројује се или уобличује, ако то није неке те тешка реч, и у литерарном облику, дарујући преко својих изабраника одговарајуће литерарне симболичне парадигме истинског начина постојања како у Старом, тако и у Новом завештању Царства небеског. Богодејства Оца и Сина и Светога Духа имају свој јасно сазнатљиви хоризонт у одговарајућим *богоуклопљеним* јеврејским идеограмима. Изучавање старојеврејског библијског текста ваља узимати најозбиљније, како не бисмо остали ограничени само на видљивим речима писма попут чулног сазнавања земаљских ствари, не видевши притом Небеса која се крију иза појавне стране његових идеограмских облика. Немерљив је значај библијског текста за свест о еклисиолошкој природи не само светописамског текста, већ и створеног света уопште.

Кључне речи: Стари завет, старојеврејски језик, идеограми, тајноводство, Реч Божја, Бог (Отац), Дух Свети, христологија, еклисиологија

Увод

Наша тема односи се на неколицину сотириолошки важних порука старојеврејског, као и старогрчког писма на којима су написане књиге Старог и Новог Божјег завештања Царства небеског. Посебност, односно, оригиналност оба писма (алефбета, односно алфавета) не огледа се у њиховој нарочитој старини², већ у начину на који су богонадахнути писци записивали божанске поруке. Сматрамо да су ове поруке, односно словесне силе божанских дејстава одређивале начин њиховог записивања, тако да су идеограмске вредности литерарно-симболичних знакова наједанпут постале видљиви литерарни одрази сила божанских дејстава. Ови литерарни одрази (сила божанских дејстава) човековим словесним садејствима бивају оствариве и препознате као божанске у широј реалности физичког света. Ову димензију божанских речи (порука) старојеврејски језик сведочи у Старом, а старогрчки у Новом завету. Имамо притом у виду да

¹ djpredragpetrovic@gmail.com

² У науци преовладава мишљење да је феничанско и египатско писмо старије од јеврејског, а још више од грчког писма, тако да неки аутори сматрају да је јеврејско писмо оригинално било пиктографско, а да се изменило због ропства на вавилонском поднебљу са преовлађујућим арамејским обликом писања. Уп. Benner 2005: 9. С друге стране, на просторима од данашње Италије до Мале Азије постојало је готово идентично писмо које је много старије од пиктографског египатског писма.

новозаветна порука не може бити мерена правим мерама уколико се ерминевтичко богатство старозаветног језика извуче из оквира Господњих речи: „нисам дошао да укинем (закон или пророке), него да испуним” (Мт. 5, 17). Отуда и наша пажња усмерена је управо на боґодејствене поруке древног старозаветног језика. Започећемо, стога, веома интересантним мишљењем Стивена Каца који говори о словима јеврејске азбуке као о моралним ајџомима који констџиџуџу физичку реалностџ. Поменути аутор жели да повуче разлику између јеврејске мистичне традиције с једне, и западне филозофије (и епистимологије) с друге стране. По његовим речима, западна филозофија (и епистимологија) кређу се између платонистичке и софистичке филозофије. Платонисти стоје на становишту да истинско знање постоји ван језика тако да се реториком знање не може постићи. Софисти опет, негирајући могућност знања суштине, афирмишу реторичко убеђивање као основ сваког знања. Код Јевреја међутим, бива сасвим супротно. Писмо је по себи сведочанство живота, тако да би јеврејска слова чинила заправо „моралну реалност” (Katz 2004: 196). Истина би на тај начин била везана за слова, односно идеограме. Сличан смисао сагледавамо и када пажњу усмеримо на унутрашње поруке текстова божанских завештања којима се обзнањују дубоке истине везане за стварање, одржање и спасење човека, а кроз њега и читавог створеног света. Приступ таквим, литерарно исказаним боґодејственим истинама постојања представља својеврсни канон, или установу коју није човек измислио силогистичким домишљањима сопственог ума. У редовима који следе уверићемо се да би тако нешто у најмању руку било немогуће. Отуда би и дивљење божанским порукама у старојеврејском и старогрчком тексту библијске речи потицало управо из свести о дејствима божанских узрока видљивих постојања која су боґонадахнути писци на неки начин литерарно *скрили*, или, на литерарни начин *оћкрили* у видљивој, односно, пријемчивој форми онога *шџо Дух Светџи ѓовори Црквама*. У том смислу користићемо упоредну ерминевтику која с једне стране има своје корене у боґооткривењима и боґопознањима описаним у Старом завету, а с друге, открива будуће циљеве божанског домостроја спасења, тако да старозаветне поруке без новозаветних тајноводствених хоризоната постојања бивају по себи недостатне у покушају одгонетања коначног смисла постојања света (уп. Levenson 1993: 51)³. Због тога и старозаветно и новозаветно богословље у многама превазилази појавну страну библијског текста. Видљиви текст Светог писма представља управо видљиве, или гносеолошки јасне врхове божанских порука упућених свим људима (будући да свако може имати приступ Светом писму), док истовремено, тајноводствена природа боґонадахнутих речи, иако скривена, јесте блиска онима са *свешћџеним ушима*⁴, односно онима који чују *шџа Дух ѓовори Црквама* (упор. Откр. 3, 6).

Шта сведочи Писмо: Ко је Бог који је створио небо и земљу?

Полазимо најпре од седмог стиха четрдесетог Псалма Давидовог у коме налазимо тајанствену поруку неке Незнане Личности којом Она указује на

3 Интересантно је и запажање аутора који као да се поиграва смислом којим су старозаветни писци писали боґонадахнуте списе смером (с десна у лево) супротним од начина писања новозаветних списа. Он наике сматра да је неопходно читати Стари завет „уназад”, односно схватајући његове поруке из перспективе Новог завета, док би Нови завет ваљало читати „унапред”, односно имајући у виду типолошко предање Старог завета. Уп. Haas 2015: 17.

4 Διούσιος Ἀρεοπαγίτης, PG 3, 633D.

скривене божанске воље запажане у унутрашњим значењима језика богонадахнутих списа Светог писма. Речи тог псаламског стиха гласе: „Тада рекох, где, ја долазим, у свитку књиге писано је за мене”. Ко је та скривена Личност о Којој је писано у Писмима и Која долази, и о којој пева тајновидац цар и пророк Давид?

Започећемо речима старојеврејског текста књиге Постања у којој стоји: „У почетку створи Бог небо и земљу” (1: 1), односно, *בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ*. Одмах на почетку наилазимо на, благо речено, немоћ превода да искажу комплексна значења која проистичу већ из прве библијске реченице.

Божанско стварање света подразумева стварање ни из чега. Иако је уобичајено да се глагол *בָּרָא* (бара), који има значење *створи*⁵, користи углавном у смислу стварања ни из чега, исти глагол се може наћи и на неким местима библијског текста која не подразумевају стварање ни из чега (на пример, Пс 50: 10). Исти глагол може имати идеограмски додаток *ך* (каф) и творити глагол *בָּרַךְ* (barak) са значењем *благоволити* (уп. Wenham 1987: 14), док у облику *בָּרַר* (барар) има значење *очишћења* (уп. 2Сам 22: 27), али и *из(а)брања* (1Днев 7: 40; 9: 22). Свако од ових значења говоре литерарно-символичним језиком о богатству добра божанског чина стварања света. Бог као да стварајући сваки јестествени ниво постојања, истовремено благосиља, ствара чистим и, на неки начин, *избира* постојање творевине.

Уобичајено је да се неком унапред одређеном логиком глагол *בָּרָא* (бара) по синтаксичком смислу припаја следећој речи у низу, а то је реч *Боџ*, односно, *אֱלֹהִים* (Елохим), тако да смисао првих библијских речи буде у томе да „У почетку *створи* *Боџ*..”, а не „У *почетку* *створи* *Боџ*...”. Можда је у питању својеврсна ерминевтичка инерција будући да се идеограмски збир *בְּרֵאשִׁית* (*бѣрешит*) од стране самих јеврејских преводаца у Септуагинти преводи са *ἐν ἀρχῇ*, односно са *у почетку*, преко чега, или мимо чега ум некако „прође”. Међутим, иако се друго слово алефбета, *ב* (*бѣи*), на овом месту узима са значењем предлога⁵, *и*пак не можемо *прећи* *преко*, *барем* *за нас* *мноџо* *важније* *чињенице*, *а* *и*пак *је*, *да* *прва* *реч* *првоџ* *стиха* *започиње* *заправо* *са* *друџом* *по* *реду* *речју* (!), *са* *идеограмским* *збиром* *בָּרָא* (*бѣи*, *реш*, *алеф*, као *бара*) као почетном делу прве речи *בְּרֵאשִׁית* (*бѣрешит*). Ово запажање нам је веома важно како бисмо уочили да је идеограмски пар сачињен од *ב* (*бѣи*) и *ר* (*реш*), повезан идеограмским збиром- *בַּר* (*бар*), са значењем *син*, као у месијанском 12. стиху другог псалма чије се почетне две речи „*љуби*⁶ *и* *целивај*⁷ *сина*” (*בָּרַךְ נִשְׁכִּי בַר*, *наику* *бар*), настављају речима: „да се не разгневи и (да) не нестанете (са пута), и да не сагорите у тренутку гнева Његовог”. Превод Седмдесеторице садржи на овом месту и речи: „...јер његов гнев се наједном запали. Блажени су (сви) они који налазе прибежиште у њему” (Пс 2: 12), односно, у Сину (о коме је у овом стиху реч). Међутим, у преводу старојеврејског текста на старогрчки (под називом *Сейтуагинта*) прве две речи псаламског стиха имају сасвим другачији смисао. У Септуагинти на овом месту стоје речи: „*δρά-ξασθε παιδείας*”, са значењем *зѣраби*⁶ *поуку*, или *савеи* или *наук(у)*⁶, *и*пак *да* *се* *у* *свим* *модерним* *преводима* *на* *сербском* *језику* *налазе* *ерминевтичке* *варијације* *овоџ* *стиха* *из* *превода* *Седмдесеторице*⁷.

5 Основно значење имена овог слова јесте *кућа*, или *шатор*, или *скинија*. Уп. Petrović 2019: 1031–1033.

6 У преводу умировљеног Епископа херцеговачког Атанасија (Јевтића) стоји: „Прихватитете в-спитање...”. Види Псалтир 2012: 8.

7 Једини модерни превод овога стиха који заправо чува месијанску поруку налазимо у ономе који је начинио проф. Предраг Самарџић користећи масоретски текст Псалама. Он речи (*rb wqvn*,

Следи нагађе да реч בראשית (брешит) својим литерарно-символичним смислом на тајноводствени начин идеограмски скрива, али и *открива* унутрашњу свезу Незнаноџ Бога са Личношћу кроз Коју Незнани Бог ствара небо и земљу. Из примера стихова другог Псалма очигледно је да реч בן (бен) није и једина старозаветна реч која има значење син. С друге стране, реч בַר (бар, син) користи се и на другим местима старозаветног текста, а не само на поменутом (уп. Petrović 2019: 1031). То нам говори да Неко ко је Син (неком Невидљивом Боџу) има непосредног удела у чину стварања света. Управо ову истину преноси нам апостол Павле када говори о Сину Боџем да је „икона Боџа невидљивоџ, прворођени (од) сваке твари, јер у Њему се све сазда, оно што је на небу, и оно што је на земљи” (Кол 1: 15–16). Јасно је да апостол Павле као велики богојавитељ божанских тајни постојања тумачи на овом месту управо стварање света из првих стихова књиге Постања. Присетимо се да апостол Павле сам за себе говори да је *по Закону био фарисеј и по правди Закона беспрекоран* (Филип 1: 5–6), тако да нам је он по преимућству апостолски ауторитет у тумачењу скривених порука Старог завета. Књига Постања започиње, дакле, именицом Син (בַר, бар), којој се надаље придружује први по реду идеограм алефбета, идеограм који у фонетском смислу не означава један одређени глас, или само један глас. Могли бисмо рећи да идеограм א (алеф) сам по себи није *гласан*, то јест, да је сам по себи *безгласан*, или опет, да се не открива сопственим гласом.

Идеограм א (алеф) у својој древној пиктографској варијанти имао је облик воловске главе и његово основно значење указивало је на снагу, али и на Бога и божанско. Отуда не треба да чуди због чега је ово слово у тајноводственом библијском смислу остало и фонетски загонетно. Идеограм א (алеф) привлачи пажњу својом тајанственошћу; њему на неки начин његово *непосредно окружење* придаје одређени глас. Као да овај идеограм самог себе не именује; као да га његови *посредници* именују. У речи *свешлости* (јевр. אור, ор) идеограм א (алеф) испред идеограма ו (вав) као да чини самогласник о. Међутим, синтаксички ו (вав) је на овом месту носилац самогласника о, што је обележено тачком изнад знака, док идеограм א (алеф) остаје по себи безгласан. Ако је у овој речи идеограм א (алеф) безгласан, због чега онда стоји уопште на том месту? Будући да се ништа не дешава случајно⁸, слободни смо приметити да литерарни симболизам идеограмског збира אור (ор) говори с једне стране да због присуства идеограма א (алеф) створена светлост (о којој је реч) указује на богодејство, односно, на једно од божанских имена, док с друге, идеограм ר (реш), о коме ће касније бити више речи, указује на присуство још једне *Личности* која се такође светлоименује, као у псаломском стиху „у светлости Твојој видимо светлост” (36: 9). У том смислу, Бог Логос се богоименује као *свешлости истиништа* (Јн 1: 9), док је стварање светлости заправо конкретно богодејство на основу кога се Бог светлоименује и у односу на друге димензије светлости постојања, као што се у другом смислу Бог именује именом *Сунце Правде*. Најпре, сам Давид назива Бога *свешлошћу* и

нашку бар) преводи речима, „Целујте сина...”. Види, Псалтир 2003: 17. Сматрамо да би, не само ради акривичности, већ и ради указивања на богатство смисла одређених речи, библијски преводи морали укључивати одговарајуће коментаре будући да се на овом месту ради о богословској истини која има велику месијанску важност за садашњи историјски тренутак.

8 Колико је нама познато, у старозаветном тексту и не постоји реч или израз који би значавао *случајност*, или *случај*. Израз חסד (микре) се у енглеским преводима појављује са значењем *случаја*, или *среће*, иако има значење самог *дешавања*, односно *догађаја*. Склони смо разумети коришћење *случаја* у контексту утицаја нечистих сила, којим неправедници у критичним за њих тренуцима правдају своје проблематичне начине постојања, или своја наводна незнања.

сјасењем (Пс 26: 1). Апостол Јован открива нам такође да је Бог *свeтлoст*, и да у Њему нема никакве таме (уп. 1Јов 1: 5). Идеограм *א* (*алеф*) може бити сагледаван и као литерарни символ Бога *Кога нико никада није видео*, и кога објављује, односно, именује управо *Син који је у наручју Очевог* (Јн 1: 18). С друге стране, *א* (*алеф*) дејствује као призив тајноводства прве заповести Божје предате Мојсију Боговицу, а по првој заповести сва пажња се усмерава на Божје име.

У ширем смислу идеограм *א* (*алеф*) открива Невидљивог Бога као Непостижног, тако да се Он ћутањем, или одсуством сувишних речи узвишеније поштује. Због тога можемо рећи да се Невидљиви Бог не може затворити у наше речи и појмове, већ се ћутањем може много узвишеније поштовати. *Алеф* стога, после слова *ב* (*бет*) и *ר* (*реш*), открива Невидљивог Бога чији је Глас заправо Реч Његова, Син Његов, односно, Истина Његова кроз коју Невидљиви ствара свет.

Дакле, Невидљиви Бог ствара свет кроз Реч Своју, односно, кроз Свога Сина (упор. Јн 1: 3), али истовремено, стваралачка делатност Речи Његове не бива без Духа, или *Даха Очевог*. Истовремено, Дух Божји ништа не дејствује мимо Личности Сина Божјег. Отуда почетна два идеограма означавају Сина (идеограмима *ב* и *ר*, бар), и Духа Невидљивог Бога идеограмима *ר* (*реш*) и *א* (*алеф*), зато што је Дух Свети, заправо Дух Невидљивог Бога (*רוח אלהים רב*, Руах Елохим) који је у свеколиком домостроју спасења на Сину (уп. Ис 61: 1; Лк 4: 18). Заједно са трећим по реду идеограмом, препознајемо својеврсни литерарно-символични отисак заједнице Личности Сина, односно *Почетка* (уп. Откр 22: 13), Духа и Бога Оца. Свуда где је Дух Господњи свуда је и Син, и где је Дух Господњи, ту је и Истина (уп. Јн 16: 13). Стварањем света Дух Очевог богодејствено обезбеђује читавој творевини Тајну њеног јединства по узроку постојања са Сином и Богом Оцем.

Примећујемо, међутим, да не указују само прва два идеограма библијског текста на Реч Божју, односно на Сина Божјег. Апостоли, али и први хришћани уопште, називали су Господа Исуса Христа и *главом* (Дап 4: 11; 1Петр 2: 7), тумачећи христолошку позадину месијанских стихова цара Давида, „камен који одбацише зидари, он поста *глава* (*ראש*) од угла” (Пс 117: 22). На другим местима, говорећи о еклисиолошком смислу брачне заједнице, апостол Павле сведочи да је муж *глава* жени „као што је и Христос *глава* Цркви” (Еф 5: 23), и *Оштац славе* (1: 17) „све покори под ноге његове, и Њега (Христа) постави изнад свега за *главу* Цркви” (1: 22). Управо апостол Павле говори да *Он који је глава шела, Цркве, јесте и „Почетак и Прворођени из мртвих”* (Кол 1: 18). У овом контексту апостол Павле изнова указује на христолошки или месијански смисао прве библијске речи, односно, првог идеограмског збира. Овога пута у питању је реч *ראש* (*рош*) као саставни идеограм у претходној речи *בראשית* (*брешит*), и овај идеограмски збир чине идеограми *ר* (*реш*), *א* (*алеф*) и *ש* (*шин*). У овом контексту *ראש* (*рош*) носи значење *глава* што би у одговарајућем литерарно-символичном значењу изнова указивало на Личност Сина Божјег, а буквално би значило у *узглављу*, или у *заглављу*, односно „у *Почетку*⁹ (у Сину)” (уп. *Откр* 22: 13). *На тај начин творевина је предзамисљена од Бога да божански дар постојања, односно своје богоустановљено онтолошко узглавље* вечно има у Сину Божјем.

Следећа богословска стварност коју помињемо односи се на символични садржај израза *небо* и *земља* (из Пост. 1: 1). Литерарно-символична тајноводства старојеврејског текста на која указују речи *небо* и *земља* пројављују у свом основном библијском облику, зачудо, четири речи, и то *אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ* (*ет хашиамајим вeет хаарец*). Запажамо најпре да се идеограми *алеф* и *шав* (*א*)

9 Види више о овој теми код Petrović 2019b: 1032–1033.

појављују испред речи *небо* (שָׁמַיִם) и *земља* (אֶרֶץ). Тумачење ова два идеограма добија нарочито на значају ако се има у виду да се они у читавом старозаветном тексту јављају чак на 9590 места(!)¹⁰, због чега нам се намеће управо питање њиховог тајанственог смисла. Као и сваки други смисао старозаветних истина, и смисао ових идеограма био би незамислив без новозаветног Узора, односно, Архетипа, зато што Свето писмо Новог завета лако открива христолошки смисао овог идеограмског пара. Наиме, сам Господ именује себе рекавши: „ја сам *алфа* и *омега*, *први* и *последњи*, *почетак* и *свршетак*” („ἐγὼ τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὦ ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος”, Откр 22: 13; види и 1: 8). Логос Божји открива апостолу Јовану заправо идентично богоименовање, тако да Јован преноси грчким језиком поруку коју би у идеограмском облику **א** (*алеф-шав*) пренео и Јеврејима када би се обраћао њима њиховим, јеврејским језиком¹¹.

Идеограми **א** (*алеф-шав*) указују и на друге христолошке аспекте библијског богословља. Широм старозаветног текста они показују заправо христолошко порекло старозаветног богословља које је с једне стране небеско, а с друге, земаљско. Здружени са речима *небо* и *земља*, они указују на *синовску сродност* читаве творевине, тако да Господ који је скривен иза идеограма **א** (*алеф-шав*) долази у свет показујући да је управо Он Творац света. Притом, Он не долази од „овога света” већ *одозго*, да би кроз творевину позвао човека на домостројно сродство са Богом. У Христу су божански лако сједињени *наднебеско* и *земаљско*, *видљиво* и *невидљиво*, или боље, видљиви човеков свет и Невидљиви Бог. Ово је један од разлога због кога идеограми **א** (*алеф-шав*) стоје и поред речи *небо*, а са придодатим идеограмом **ו** (*вав*), и поред речи *земља*. У овом случају идеограм **ו** (*вав*) као везник и сведочи о свези неба и земље, будући да сједињује први и други идеограмски пар **א** (*алеф-шав*), показујући на тај начин да је Један и Исти Онај Који дејствује стварање неба и земље. Идеограми **א** (*алеф-шав*) у контексту стварања неба и земље указују на вишњу сродност твари са Творцем. Ова сродност нарочито је посведочена светлосним изласком Господа из *срца земље* (уп. Мт 12: 40), чиме Он Сам показује због чега је створен свет.

Веома интересантно мишљење износи библијски истраживач Сандфорд који у идеограму **ו** (*вав*) не види уопште везник *и*, већ оригинални древни пиктографски знак који указује на одговарајуће сједињење, будући да овај идеограм по себи има значење *клин*, али и *кука*. Санфорд заправо жели рећи да Мојсије није имао намеру да користи везник *и* попут начина на који ми користимо исти везник у вербалним или литерарним „набрајањима”, него да укаже на повезивање унутрашњих значења појединих пиктограма или њихових међусобних збирова. По мишљењу Санфорда, идеограм **ו** (*вав*) указује на неког, или на неке субјекте, тако да не представља везник, већ и ствар одређеног субјекта. Његово најстарије значење било је *премосийши*, *повезаши*¹². Можда бисмо у прилог овој занимљивој тврдњи могли додати и запажање које се односи на веома мали број речи старожеврејског језика које уопште и започињу овим идеограмом. Ако се притом из тог малог броја изузму одговарајућа јеврејска и персијска имена, тада остају само речи: *кривица*, *клин* (*удница*) и *дете*¹³.

10 Уп. MATIS, 2014, XIX. Од овог броја 2251 пут овом идеограмском пару припаја се и идеограм **ו** (*вав*), док се 7339 пута идеограми (**א**) налазе без других припојених идеограма.

11 Уп. Petrović 2019: 1034–1036.

12 Види код Sandford 2015.

13 У питању је укупно 10 речи (!?) од којих само три имају значења мимо именовања. Види класични јеврејски и халдејски речник код Strong 1890: 34.

а) О Божјем имену

Богоименовања у Старом и Новом завету нису просто мислене конструкције већ изрази за богодејства без којих не би било божанских именована. Због тога велики богословски значај ваља придати библијским богоименовањима. Тако, на пример, Мојсије говори Богу: „када дођем синовима Израилевим и кажем им: Бог ваших отаца шаље ме к вама, а они ми кажу, које је његово име? Шта ћу им рећи?” Бог одговара Мојсију, „ја сам који јесам (יהוה אֲשֶׁר אֲהִיָּה, *exje ašer exje*)”. Уз то Бог говори Мојсију: „тако ћеш рећи синовима Израилевим: *Ја Сам* (יהוה, *exje*) ме је послао (к) вама. И још рече Бог (אלהים, *Елохим*) Мојсију: тако ћеш рећи синовима Израилевим, *Госпог* (יהוה) *Боџ* (אלהי) отаца ваших, Бог Авраама, Бог, Исаака, и Бог Јакова ме је послао к вама. *То је моје име вечно*, и то је мој спомен у сва покољења” (Изл 3: 13). Питање које нам се намеће на овом месту, гласи: по чему би тајанствено име ЈХВХ означавало богодејство? Ако ово богоименовање постоји мимо конкретног богодејства, због чега је било забрањено користити га свакодневно?

Свако име Божје говори о одређеном богодејству. Ово *неименовано име* преведено је у преводу Септуагинте са Κύριος, а на српском са *Госпог*. Међутим, јеврејски превод имена *Госпог* гласио би אֲדֹנָי (Адонај), као, на пример, у Псалму (8: 1) или у Поновљеним законима (10: 17), а не Јахве, или Јехова! Уместо речи која није име Јахве, нити Јехова, Јевреји говоре הָשֵׁם (*хашем*), што значи *име*, док се мисли на ово неизговорано божанско име. Могућност за конкретно богодејство које стоји иза јеврејског Тетраграматона (יהוה, *југ хе вав хе*) можемо наћи у истраживању унутрашњег значења овог идеограмског збира. Наиме, идеограме ך (југ) ה ((хе) ו (вав) ה (хе), чине четири, односно три идеограма, ך (југ), ו (вав), и идеограм ה (хе) који се понавља, и који има значење *ошкривења*, због чега указује и на *пажњу*. Међутим, да би нешто изазвало (нашу) нарочиту *пажњу*, то „нешто” морамо спазити као својеврсно откривење, и то што пажњом спознамо мора имати јасан богодејствени знак као основ одговарајућег литерарног симбола. Оно што у нашем Тетраграматону или божанском имену (הָשֵׁם, *хашем*) најпретреба да привуче нашу пажњу јесте идеограм ך (југ), који је у свом пиктографском облику био представљен *руком*, док идеограм ו (вав), како вех рекосмо, има значење *клин*, али и *кука*¹⁴. У *контексту Господњеџ домостроја спасења препознајемо конкретнио богодејство које стоји иза богоименовања ך (југ) ה (хе) ו (вав) ה (хе)*, а оно јесте преславна голготска жртва нашег Господа, која је још једно у спаситељном низу богодејстава Његове свештене Земаљске Литургије. Његово име би језиком Његовог домостроја спасења значило обраћање нарочите пажње на идеограме ך (југ) и ו (вав), односно на *клинове* и *руке* у Његовој Крсној Жртви како би се, када приспе време, препознало *оно* о чему су писали пророци. Другим речима, његово Крсно богодејство скривено иза старозаветног Тетраграматона сада призива ово посвудашње старозаветно Име попут страховитог сотириолошког упозорења које би гласило: „Руку Спази, Клин Спази” (!), односно, „Пази на Руку, Пази на Клин”! Слободни смо на овом месту приписати Богу речи Његовом изабраном народу како бисмо боље показали смисао старозаветног Тетраграматона. Бог као да говори преко својих пророка поруку:

„Послаћу међу вас Сина Мог Љубљеног Јединородног, који је са мном пре свих векова. Он ће доћи у обличју слуге и неће на очи бити ништа чега ради бисте га пожелели. Али, не дајте да вас преваре. Када Он дође будите опрезни и спремни! У

14 Уп. Strong 1890: 34.

Псалмима ћете наћи много знакова који ће се на Њему обистинити. Он ће чинити велика чудеса. Напослетку предаће га и Он ће много пострадали. Убиће га на дрвету са разбојницима! Дао сам вам и знак да ће копље пробости ребра Његова. Пазите, дакле, добро, и ако до тада већ нисте увидели да је Он Син Мој Љубљени, спазите знак $\aleph \eta \aleph$, спазите Његове *руке* прободене *клиновима!*” Зар на овај смисао не указује и пример апостола Томе који старозаветну тајну Тетраграматона жели ишчитати са Тела Господњег? Он наике говори: „док не видим на рукама његовим место (тѳлов) од *клинова* и не ставим прст свој на место клинова, и не ставим руку своју у ребра његова, нећу веровати” (Јн 20: 25), да би му Господ Сам рекао: „принеси прст свој овде и *сјази руке моје*, и принеси руку своју и стави у ребра моја, и не буди неверан него веран” (Јн 20: 27). Апостол Тома сагледава овога пута дубоку васкршњу тајну богодејства Онога који рече Мојсију за Себе: „ \aleph (јуд) η (хе) \aleph (вав) \aleph (хе) је моје име...” (Изл. 3, 13), дакле богодејствено име којим је крсно уисторизовано спасење човека од греха и смрти!

Међутим, у чему лежи разлог тајанствености смисла старозаветног богоимена \aleph (јуд) η (хе) \aleph (вав) \aleph (хе)? Ако сме да се користи и призива неко од других богоименовања одакле тада вео тајанствености око овог имена? Сматрамо да је тајанствени старозаветни Тетраграматон указивао на тада још неостварено историјско богодејство. Једино на основу одговарајућег богодејства може бити богоименовања. Другим речима, тајанственост идеограмског збира \aleph (јуд) η (хе) \aleph (вав) \aleph (хе) односила се на именовање Божје којим он именује једно од својих *будућих богодејстава*, а кога данас називамо Крсном Жртвом. Не треба заборавити да Бог *Самог Себе* именује овим Тетраграматомом $\aleph \eta \aleph$ (уп. Из 3: 13). Али, када је дошла *џуноћа времена* да се обистини од пророка богонајављено богодејство, и када се са Сином Божјим догодило све оно на Голготи што се нас ради до тада требало збити (Његово Распеће, Смрт и Погребење), најпре је требало да се фарисеји и књижевници сете значења Тајанственог идеограмског збира, будући да је њихова наука била у наводном изучавању Писма. Насупрот њима, свети оци су научени од Духа Светога у старозаветним богодејствима и јављању тзв. Јахвеа (Јехове) Мојсију препознали заправо *Личности Сина и Лођоса Божјег*, а не Бога Оца (уп. Перић 2015: 29). Старозаветне и Новозаветне тајне Духом светим разоткривају се не само до данас, већ до свршетка света. Тиме се заувек потврђује најстарије памћење човека о томе да се Бог може именовати само на основу Његових живо(то)носних историјских прогреса. Не постоји истинско богоименовање без конкретних божанских похођења која на неки начин сама остављају свој историјски траг у облику богослужбено-символичних дејстава кроз наша, али и божанска богоименовања. Божанска имена су симболи препознавања Бога и људи, због чега божанствени Дионисије Ареопагит говори о немогућности да се без богоначалних симбола уздигнемо до божанских стварности (уп. Διονύσιος, ΡΕ 3, 376С). Отуда призивање божанских имена јесте еклисиолошка стварност као најважнији човеков посао на земљи, или боље, његов једини истинити смисао доласка на свет.

Закључно питање: да ли је Месија богоименити или човекоименити појам?

Преостаје нам да још једним богословским сведочанством укажемо на запањујућу распрострањеност *месијанске христологије* у Старом завету. Дубљим увидом у библијску синтаксу запажа се да је заједница Оца, Сина и Духа Светог тајанствено приказана (или откривена) и на нивоу библијских речи у њиховим

идеограмским збировима. Међутим, у старозаветним пророштвима стоји записано све што ће се са Месијом збити када дође у обличју слуге. Да бисмо стекли јасан увид у библијску извесност о божанској природи Месије који страда обраћамо нашу пажњу на још једно загонетно име у Старом завету, име које је у пуноћи времена месијанског богодејства потпуно промакло запажању књижевника и фарисеја. Ради се о богоименовању Личности Месије.

Арханђел Гаврил објављује ово чудесно име Марији у догађају Благовести, и то име је Исус. На старојеврејском језику ово име гласи יְשׁוּעַ (Јешуа) и има значење *спасење*, али и *Спасиштељ*! Стари Завет је бременит и овим именом; именованье יְשׁוּעַ (Јешуа) налази се на много библијских места. С друге стране, тајанствено име у старозаветном тексту чини и сам назив *Месија*; ово име долази од јеврејског מָשִׁיחַ (*мэшијах*), што значи *Помазаник*. У Исаијином пророштву, али и не само код Исаије, срећемо оба имена као *скривене бисере или знамења* библијског текста. Тако, на пример, у 10. стиху 53. главе Исаијиног пророштва, а у речима יַאֲרִיךְ יָמֶיךָ (*јаарик јамим*) које имају значење „продужиће дане његове”, почевши од другог идеограма י (југ) у речи יַאֲרִיךְ (*јаарик*) сваки 20. идеограм који се броји правцем с лева на десно (дакле, уназад у односу на јеврејски начин писања који је с десна у лево), све до идеограма י (југ) у 6. речи 8. стиха, тачније у речи מִי (*ми*), открива се идеограмски збир који твори значење: יְשׁוּעַ שְׁמִי, (*Јешуа ими*), односно „Јешуа (Исус) је моје име”! Другачијим бројањем, овога пута с десна у лево, од 6. стиха Псалма 22. (почињућег речима, „Ја сам црв, а не човек”), од идеограма י (југ) с краја прве речи וְאֵנִי (*вэаноки*), сваки 11. идеограм по реду, све до идеограма ו (*ајин*) у 3. речи 8. стиха יִלְעָנִי, (*јалигү*), открива у одговарајућем збиру име „Исус” (יְשׁוּעַ, Јешуа). Такође, од идеограма י (југ) у речи אֵן (*ен*) у 12. стиху, бројећи с лева на десно, сваки 45. идеограм закључно са идеограмом ת (*хет*) у четвртој по реду речи 1. стиха הַשָּׁחַר, (*хашхар*), открива се идеограмски збир מָשִׁיחַ יְשׁוּעַ (*Јешуа Мэшиах*) са значењем „Спаситељ Помазаник”! Слободни смо закључити да на овај начин Сам Бог именује Себе давно пре богодејства своје Земаљске Литургије. Он је будући Спаситељ Помазаник! Када би Он био само човек, не би могао себе назвати Спаситељем у време пророка Исаије, јер стоји, како рекосмо: „Исус је моје име יְשׁוּעַ שְׁמִי, (*Јешуа ими*)”! На тај начин, једино у Личности Сина Божјег, Господа Исуса Христа можемо разумети праву, христолошку поруку пророка Исаије који пре Јована Богослова пророкује: „Ја сам *први и последњи, говори Господ*” (Ис 44: 6). Господ заправо и нема људско име, већ носи Име Његовог *домостроја спасења помазањем Духа Светијога*, Име Које је *изнад сваког имена* (уп. Филип 2:9), јер које Име под небом може човека и свет *спасишће и помазати бесмртношћу* осим Имена *Помазаника Спасишћеља*?! То значи да је Син Божји у Месији не само א (*алеф*) и ת (*тав*), односно, Први и Последњи, већ и Обзнањени, између осталог и временским значењима тајанственог старозаветног Тетраграматона יהוה као Онај „Који Јесте (הוה, *хова*), Који Беше (היה, *хаја*) и Који Долази (יהי, *јехје*)” (Откр 1: 8), тако да је идеограмским збиром י (југ) ה ((*хе*) ו (*вав*) ת (*хе*) именован Онај који је Властитељ сваког времена спасења!

Из свега предреченог можемо закључити да христолошка значења старозаветног богословља чији се смисао открива у новозаветним богодејствима и богоименовањима, људски ум не може просто „успут” да измисли. Она морају бити откривена без примеса онога што бисмо могли назвати „историјски *могућа* значења”. То значи да конкретна историјска богодејства, попут страдања на Крсту и Васкрсење јесу основ наших богослужбено-символичних богоименовања. Божанска имена су управо због богодејствених стварности чврста попут *камена* на

коме Сам Бог гради у нама Себе, односно, наше будуће вечно постојање. Наше призивање јесте у томе да боґодејства признамо и призивамо, односно препознамо и пустимо да нас прожму како бисмо већ од сада живели у њима по својој пријемчивости, или, пак, да их порекнемо и у Дан Суда једном за свагда осетимо на себи страхоту Господњих пророчких речи, „који падне на тај камен разбиће се, а на кога он падне, сатрће га” (Лк 20: 18)!

У том смислу, важност нашег закључног питања излази у први план само ако о Месији говоримо из етиолошке перспективе постојања човека и света. У том смислу препознавање божанске Личности Бога у Месији, Личности кроз коју је остварено пост(о)јање света описано у књизи Постања, значајно је за нас управо са етиолошке, тајноводствене, а не са критичко-историјске тачке гледишта која је као по правилу идеолошки пристрасна, или пак по својој моћи недостатна. Тако есхатолошко-историјска тајноводствена етиологија подразумева наратив за који можемо рећи да нуди *прошли историјски разлог садашње реалности* (уп. Coats 1983: 10) али и разоткривање неисказаних догађаја прошлости кроз *боґопророхећа*, односно, *будућа божанска ошкривења*. Утолико се приступ садашњој реалности мора изменити из садашње перспективе „објективне датости” постојања, у истинску, боґодејствену реалност постојања, и пратити наследујућа боґодејства, не по „географским”, већ њиховим *узрочним местима* пројављиваним кроз еклисиолошки, односно, јерархијски начин постојања човека и света (уп. Петровић 2019: 107–111).

ИЗВОРИ

~ybwtkw ~yaybn hrwt, Hebrew Old Testament, 1966: Norman Hanry Snaith, The British and Foreign Bible Society, London, UK.

Septuaginta: id est Vetus Testamentum Graece iuxta LXX interpretes, 1935: Alfred Rahlfs, Stuttgart, Privil. Wurt. Bibelanstalt.

Псалтир (са девет библијских песама), 2012: превод црквено грчког и словенског Псалтира, Епископ Атанасије, умир. Херцеговачки, 2. дорађивано издање, Братство св. Симеона Мироточивога, Требиње-Врњци.

Псалтир (јеврејско-српски), 2003: превео Предраг Самарцић, изд. Хришћанска мисао (Библиотека Свечаник), Београд.

Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, Περί τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱεραρχίας, PG [= Migne, J. P., Ἑλληνικὴ Πατρολογία - Patrologia Graeca-PG, Paris, 1857. Reprint Ἀθήναι, 1987], 3.

Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, Περί θεῶν ὀνομάτων, PG 3.

ЛИТЕРАТУРА

Benner 2005: J. A. Benner, *Ancient Hebrew Lexicon of the Bible (Hebrew Letters, Words and Roots Defined Within Their Ancient Cultural Context)*, Virtualbookworm.com Publishing Inc. College Station, TX, USA.

Coats 1983: G. W. Coats, *Genesis, with an Introduction to Narrative Literature* (FOTL 1; Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, USA).

Hays 2015: R. B. Hays, *Reading Backwards: Figural Christology and the Fourfold Gospel Witness*, SPCK Publishing, London.

- Katz 2004: S. B. Katz, *Alphabeth as Ethics: A Rhetorical Basis for Moral Reality in Hebrew Letters*, *Rhetorical Democracy, Discursive Practices of Civic Engagement*, ed. Gerard A. Hauser, Amy Grim, Lawrence Erlbaum Inc., Mahwah, NJ, USA.
- Levenson 1993: J. D. Levenson, *The Hebrew Bible, the Old Testament, and Historical Criticism: Jews and Christians in Biblical Studies*, Westminster/John Knox Press, Louisville, Kentucky, USA.
- Sanford 2014: William H. Sanford, *MATIS (Mesaianic Aleph Tav Interlinear Scriptures)*. Vol. 1, *Torah (with Strong's Numbering and Hebrew Dictionary)*, Compiled by William H. Sanford, CCB Publishing, British Columbia.
- Перић 2015: Д. Перић, *Бољочовек Христос почетиак и крајњи циљ Библијске антропологије*, Теме хришћанске антропологије, књига I, ПБФ, Београд, 23–39.
- Петровић 2019а: П. Петровић, *Приврженост светиа Узроку постојања (Етиолошки аспекти црквеног предања божанственог Дионисија Ареопагитиа)*, Досије студио, Београд.
- Petrović 2019b: P. Petrović, *The Christological Aspects of Hebrew Ideograms*, *Bogoslovni vestnik*, 79, 4, Glasilo Teološke fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 1027–1038.
- Wenham 1987: G. J. Wenham, *Genesis 1–15, Word Biblical Commentary*, Word Books, Waco, TX USA.

РЕЧНИЦИ

A Concise Dictionary of the Words in Hebrew Bible; with their Renderings in the Authorized English Version, 1890: James Strong, S.T.D., LLD, Abingdon Press, Nashville-New York, USA.

THEURGICAL TESTIMONIES OF BIBLE IDEOGRAMS

Summary

The Judeo-Christian approach to ancient Jewish ideograms is based on the ecclesiological nature and character of the coming of the Messiah, that is, the Saviour of the world. This coming of the divine Messiah was witnessed through multifaceted perceptions of the biblical text. The Jewish ideograms to which the ancient Bible corpus was written represent the oldest and most authentic memory of man's divine origin, that is, of an indigenous kinship. Hence, in both the Old and New Testaments, God is called God the Father, just as people are called gods. This Higher Kinship is also strengthened or shaped, unless someone finds it a difficult word, in a literary form, giving through their elects the appropriate literary symbolic paradigms of the true way of being in both the Old and New Testaments of the Kingdom of Heaven. The divine actions of the Father and of the Son and of the Holy Spirit have their clearly recognizable horizons in the properly divinely befitting Jewish ideograms. The study of the Hebrew biblical text should be taken most seriously, so that we do not remain confined to the visible words of the scripture, such as the sensory knowledge of earthly things, without seeing the Heavens hiding behind the appearing side of its ideographic forms. The importance of the biblical text for the awareness of the ecclesiological nature of not only the biblical text, but of the created world in general, is immeasurable.

Keywords: Old Testament, Ancient Hebrew language, ideograms, mystagog, Word of God, God (Father), Holy Spirit, Christology, Ecclesiology

Predrag Z. Petrović



Ђорђе М. ЂУРЂЕВИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Докторске студије Српски језик и књижевности

ПРЕЖИЦИ МАТРИЈАРХАТА У МАРИОЛОГИЈИ ПРАВОСЛАВНЕ БОГОСЛУЖБЕНЕ ХИМНОГРАФИЈЕ

У раду се на основу гинолошких библијских фигура (Премудрост, Царица небеска, Мирјам, Марија Богородица и Жена обучена у сунце) разматра претпоставка постојања развојне фазе јудаизма, у којој је он био близак матријархалном поретку. Хришћанско предање, великим делом сачувано у православној богослужбеној химнографији, пружа широк увид у матријархалну базу мариологије. Тако Богородица бива повезана са архетипским мотивима сунца, месеца, посуде, воде, земље, седења, биљака, животиња, ткања, а што су све карактеристике, које Ерих Нојман препознаје као оне које припадају Великој Мајци, матријархалној богињи.

Кључне речи: матријархат, мариологија, теотокологија, теологија храма, богослужбена химнографија, теопоетика

1. О МАТРИЈАРХАЛНОЈ БАЗИ МАРИОЛОГИЈЕ

Библијско-хришћанска мариолошка матрица профилише се као простор додире и метаморфозе две наизглед супротстављене религијске епистеме: старе, паганске, и нове, новозаветно-хришћанске. Иако хришћанство идентитетски себе доживљава као *verro religio*, утврђено оваплоћењем Бога у историји, оштар прекид између датих епистема ипак не постоји. Премда се Исусове речи: „Не милите да сам дошао да укинем Закон или Пророке; нисам дошао да укинем него да испуним” (Мт 5, 17) односе на јеврејско социјално-религиозно уређење, оне могу бити и ознака самог односа новог, хришћанског човека према наслеђу античког света. Део тог односа био је неоспорно рушилачки, за шта као једна од најубедљивијих илустрација може послужити *Житије Светиога Аверкија*². *Аверкијев однос према систему, који му не припада, јесте патријархални*. То је поредак насилне смене, ратничког односа према другоме, и као такав, суштински, противречи хришћанству. „Мушкарац се даје да би победио; жена спасава приносећи себе и на жртву и на дар”, рећи ће Павел Евдокимов (2011: 156), те „мајчинска нежност коју је изродило поштовање Богородице уноси у хришћански хуманизам сасвим посебну ноту благости и објашњава порекло женске осећајности код

1 djordje.djurdjovic@filum.kg.ac.rs

2 Између више сличних места, у *Житију* (2016) посебно се истиче следеће: „После ове усрдне молитве светитељ заспа, пошто већ беше пала ноћ; и у сну њему предсташе младић неисказане лепоте, који, дајући му у руке жезал говораше: Аверкије, иди сада у име моје и овим жезлом полупај начелнике заблуде! – Пренувши се од сна Аверкије разумеде да му се у виђењу јавио сам Господ, јер осети у срцу свом неисказану радост. И испунивши се ревности он одмах устаде, па узевши велику мотку, на коју наиђе, он те исте ноћи у три сата по мраку похита ка Аполоновом храму, у коме се јуче бучно празновало и много жртава принело. У томе храму беше много великих, скупоцених и веома украшених идола. Стигавши пред храм, Аверкије нађе врата закључана. Он удари у њих, и она се тог тренутка отворише. Ушавши у храм, свети епископ стаде најпре ударати идола Аполоновог, а затим и остале. И све их полуца и разби у ситне делиће.”

великих мистика” (Евдокимов 2001: 155), на основу чега „Библија ствара од жене религијски принципи људске природе” (Евдокимов 2001: 157). Отуда, фигура Марије Богородице постаје база вишеструког, свепрожимајућег помирења: Бога и човека, Христа и Адама, матријархата и патријархата, пагана и хришћана, једном речју – Марија Богородица постаје апсолутно екуменистичко биће.

У овоме раду бавимо се управо помирењем матријархалног и патријархалног поретка, оствареном у маријанској фигури, те, конкретно, матријархалним остацима у хришћанским презентацијама дате фигуре.

С једне стране, неодвојивост мариолошког комплекса од Божијег оваплоћења, или, чак, апсолутна Богородичина везаност за рођење Бога Исуса и његову људску природу, чини да је основни постулат мариологије управо мајчинство. Дати моменат мариологију премешта унутар христологије. Мимо христологије не може се говорити о Богородици, те у том смислу „Марија никада није могла бити и није могла постати богиња у паганском смислу” (Бенко 2004: 2).

Премда Исусова личност начелно представља прекид у развоју култа пре-хришћанских богиња, и премда је Богородица као таква остварена као апсолутни новум религиозне мисли, она, са друге стране, оцртава неоспорну архетипску повезаност са матријархалном богињом, Великом Мајком, као и са паганским богињама. Маријански култ не само да је у себе апсорбовао дате култове, „већ је Марија у ствари заменила та божанства и наставила их у хришћанском облику” (Бенко 2004: 2). Отуда се мариологија не развија као пука репетиција култова праисторијских и античких женских божанстава. Како су први хришћани били конвертити, тако су заједно са њиховим крштењем, рећи ће Стивен Бенко (2004: 4), *кршћене* и паганске религије, те је у „мариологији хришћански Геније сачувао и трансформисао неке од најбољих и најплеменитијих идеја паганизма”. Отуда је уместо „регресије у паганизам”, мариологија заправо „прогресија ка јаснијем и бољем разумевању женског аспекта божанског и улоге жене у историји спасења”³ (Бенко 2004: 5).

Простор у ком се сусрећу старе богиње и нова Богородица јесу примордијална искуства обнављања природе, обнављања постојећег бића⁴, рађање, те посебно уверење да је материнство нераздвојиво од космичких процеса⁵. Оплођено стваралачком Божијом речју и осењено Светим Духом, Маријино невино тело, с једне стране, оцртава рајско, неподељено Адамово тело, док, са друге, оно је „јасан одјек рајске девичанске земље – нетакнуте земље, која је у себи носила обећање несањаног обиља”, њено тело је сама постањска „девичанска земља, и самим тим савршен избор за женски пар у процесу ’новог стварања’” (Бенко 2004: 11). Дате, несумњиво паганске, представе⁶ упућују на то да појмови као што су ’девица’ и ’мајка’ нису хришћански проналасци, но је хришћанство „изоштрило и оплеменило слике које су већ постојале у бројним облицима у паганској

3 Павел Евдокимов управо своју књигу, која се бави овом проблематиком, именује *Жена и спасање света* (ориг. *La Femme et le salut du monde*, 1958).

4 Зато ће Јован Дамаскин испевати песму у Богородичину част: „О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь” (*Окѣих*, глас 8, недеља) – „Теби се, Благодатна, радује сва твар: Анђелски сабор и људски род; Освећени Храме и Рају Духовни, девичанства Похвало, из Тебе се Бог оваплоти и Дете постаде, Он, Предвечни Бог наш, јер крило Твоје учини престолом, и утробу Твоју показа широм од небеса, Теби се, Благодатна, радује сва твар, слава Теби”.

5 Догматик трећег гласа открива мистерију Маријиног рађања: „Родила бо еси без отца Сына плоти, / прежде век от Отца рожденнаго без матерѣ” – Бог Син у времену се телесно рађа од Мајке, у вечности бестелесно од Оца.

6 Довољно је упутити на грчку богињу земље Геју.

митологији” (Бенко 2004: 12). Посреди су, заправо, архетипови, који своје место налазе у различитим религијама. У том смислу, именовање „Мати Божија”, потпуно је пагански израз испуњен новим хришћанским значењем” (Бенко 2004: 18). То даље не значи да Марија постаје богиња, нити да је хришћани поштују попут богиње, иако је „у ствари Марија преузела функције паганских женских божанстава и за многе побожне хришћане чинила је и чини све оно што су древне богиње радиле” (Бенко 2004: 18).

Паганска позадина за формирање Богородичине фигуре креће се од вавилонске, анатолијско-фригијске⁷ и египатске⁸ до греко-римске⁹ митологије, међутим, због ограничености обима овога рада, пажњу ћемо преусмерити на неколико библијских и апокрифних извора мариологије. Библијски старозаветни текст преваходно је важан због гинолошких, протомаријанских фигура Мирјам, Царице небеске, Премудрости, као и једне од најтајанственијих у Старом завету – *ruah*.

2. ВЕЛИКА ГОСПА

Краљ Јосија 623. г. пре н. е. спровео је велику верску реформу, услед чега у први план јудаизма долазе мојсијевско-егзодусни, односно патријархални аспекти. Јахве, израиљски Бог мојсијевске традиције, постаје својеврсни амалгам старијих божанских имена и њихових карактеристика (в. Баркер 2016: 92). У пререформисаном јудаизму, ’Бог Свевишњи’, *El Shaddai*, имао је више божанских синова, док је „Јахве био прворођенче ових синова, чувар Израиља” (Баркер 2016: 94). Важан обредни моменат представљао је крунисање давидијанског цара, где је он, после миропомазанја и увођења у трон, постајао „Јахвеово људско присуство” (Баркер 2016: 93), односно постајао је Емануил – ’Бог са нама’. У искуству првих хришћана, Јахвеове објаве у Старом завету схватане су као објаве ’Сина Бога Свевишњег’, те је за прве хришћане Јахве био исто што и друга личност Свете Тројице (в. Баркер 2016: 94). У *Јеванђељу од Луке* (1, 32) именује се ускоро рођени Месија: „Он ће бити велики, и назваће се Син Вишњег”, што је исто име намењено Јахвеу (Баркер 2016: 94). У обредном смислу, рођење давидијанског цара дешавало се у најсветијем делу храма, у Светињи над Светињама, док 110. псалом може бити повезан управо са датом праксом. У трећем његовом стиху помиње се *’shahar*, ’денница’, ’зорњача’, или ’звезда јутарња’, док дати стих у црквенословенском преводу гласи: „из чрева преже денници родих Тя” (Пс 110, 3) – „Из утробе пре звезде јутарње родих те”. Поред тога што се у *Пројојеванђељу Јаковљевом* приповеда о девојци Марији, којој бива омогућен улазак у забрањени део храма, у већини православних цркава изнад олтара фрескопише се Марија Богородица, док се на њеној одећи сликају три звезде. Дате звезде ознаке су њеног девичанства пре, током и после рођења, међутим, као такве, оне представљају сурвивале данас непознатих чинова древног обрета, те Маргарет Баркер (2016: 94) поставља питање: „Ко је била мајка Месије, јутарње звезде? Ко је била мајка Сина Бога Свевишњег?” У једној од молитава Литургије апостола Јакова, свештеник казује: „Боже Сведржитељу, преславни Господе, који

7 Култ богиње Кибеле веома је снажно утицао на стварање представе Марије Богородице. Дати култ је називан *Magna Mater*, а расветљавању дате фигуре посвећена је студија Лин Ролер, *У поштрази за Божињом Мајком, Култи анатолијске Кибеле* (ориг. *In Search of God The Mother, The Cult of Anatolian Cybele*, 1999).

8 Посебно се истиче блискост са богињом Изидом, која рађа Хоруса, Бога-Сунца, али и богињом-кравом, Хатор.

9 Исп. мит о Летином рађању Аполона.

си нам даровао улазак у Светињу над Светињама (подвукао Ђ. Ђ.) доласком јединородног Сина Твога”, чиме се изнова указује на постојеће паралеле. Богородица је та која је, у хришћанском искуству, суштински, родивши Христа, омогућила улазак у Светињу над Светињама.

Царева мајка била је позната под именом Велика Госпа, док су они заједно чинили владарски пар у раном јудаизму. Дато уређење припада матријархату, где су породицу изворно сачињавали мајка и син. „Царски пар имао је пандане на небу”, рећи ће Баркер (2016: 95), међутим, Јосијина реформа ништи дати поредак. Пророчанства пророка Михеја и Исаије, пре Јосијине реформе, говоре о породици која ће родити пастира Израилу (Мих 5, 2–4), односно Девици која ће родити Емануила (Ис 7, 14). Дати стихови у потоњем јудејском искуству добијају месијанско, у хришћанском несумњиво христолошко значење, међутим, они изворно упућују управо на гинолошку, дивинизирану фигуру, која је била перципирана као небеска владарка и као *Јахвеова мајка*. Одељак из *Књиже пророка Исаије* (7, 11) гласи: „Ишти знак од Господа Бога својега”, међутим, како показује Маргарет Баркер, међу кумранским списима пронађен је одговарајући одељак, који гласи сасвим другачије: „Затражи знак Мајке Господа Бога свога” (према Баркер 2016: 95). Апокрифно *Јеванђеље од Јевреја* приказује Исуса како говори „о својој Мајци Светом Духу и да је она била глас који је чуо на крштењу” (Баркер 2016: 95). Уколико је то одрживо, занимљиво је поменути и тропар Богојављања, где се глас Бога Оца, који потврђује Бога Сина, именује као ’родитељев глас’. Иако се и у изворном, грчком, као и црквенословенском језику, реч *родитељ* (*gennator*), јавља у мушком роду, сама претпоставка рађања не може искључити из себе гинолошки моменат, те ће Маргарет Баркер (2016: 95) рећи: „Било је људи у Исусово време који су знали да Јахве има мајку”.

У 44. глави *Књиже пророка Јеремије*, која описује Јудејце одбегле из разореног Јерусалима, непуне четири деценије после Јосијине реформе, оприсутњује се фигура *Царице небеске*. Цитат из поменуте главе пророчке књиге:

„Него ћемо чинити све што је изашло из наших уста кадећи *царици небеској* (подвукао Ђ. Ђ.) и лијући јој наливне, као што смо чинили ми и оци наши, цареви наши и кнезови наши по градовима Јудиним и по улицама јерусалимским, јер бејасмо сити хлеба и беше нам добро и зло не виђасмо. А од кад престасмо кадити царици небеској и лити јој наливне, ништа немамо и гинемо од мача и од глади. И кад кадимо царици небеској и лијемо јој наливне, еда ли јој без главара својих печемо колаче служећи јој и лијемо јој наливне?” (Јер 44, 17–19)

Да је *Царица небеска* била заиста поштована пре Јосијине реформе показују редови: „као што смо чинили ми и оци наши, цареви наши и кнезови наши” (Јер 44, 17). Дати редови упризорују пророчку опомену да су греси људи довели до пропасти и страдања, међутим, „катастрофа се догодила зато што су престали да поштују царицу небеску, која је штитила град и давала им храну” (Баркер 2016: 96–97). Управо је моменат описан код Јеремије моменат у ком патријархални принцип, оличен у насилној реформи, замењује матријархат.

2.1. Премудросѝ

Као једна од најважнијих старозаветних гинолошких фигура јавља се *Премудросѝ*, која се превасходно оприсутњује у *Причама Соломоновим* и *Премудросѝима Соломоновим*. У *Причама* сама Премудрост говори о свом пореклу: „Господ ме је имао у почетку пута својега, прије дјела својих, прије свакога времена.

Прије вијекова постављена сам, прије почетка, прије постања земље” (Пр 8, 22–23), те, пре и током стварања света, „бијех код њега храненица, бијех му милина сваки дан, и весељах се пред њим свагда” (Пр 8, 30). У Пр 3, 18 она се назива дрво живота, што ће касније бити ознака и саме Богородице (Минеј, 1. октобар, *Покров Пресвете Богородице*), док се у Прем 9, 17 она назива и Духом Свети. Дато повезивање Премудрости и Светог Духа поткрепује тезу да је Свети Дух заправо формиран у гинолошком контексту (в. ниже).

Стихови: „А са Тобом је Премудрост која зна дјела Твоја; присутна, када си стварао свијет, којој је познато шта је угодно у очима Твојима и шта право у заповијестима Твојима. Ниспошљи њу са светих небеса и са трона славе Твоје пошљи је, да би била са мном и помогла ми да познам шта је Теби угодно” (Прем 9, 9–10) упризорњују Премудрост као божанску савладарку, која се налази уз самог Бога, она је фигура која рађа и која, даље, помаже сину-краљу у владању на земљи. Јеванђеоско продужење приче у Богородицу и Исуса сасвим је очигледно; приметно је и то да се за Премудрост везује исти глагол (низпослати) као и за Духа Светог. У Соломона посреди је „божански пар који су родитељи краља, Бог је супруг Премудрости, Логос је син Премудрости, своје мајке, кроз коју је универзум преведен у биће. Премудрост је прва рођена мајка свих ствари” (Баркер 2016: 101–102).

Премудрост је, дакле, она тачка у Староме завету кроз коју се прелама матријархат у патријархат, при чему, она јесте та фигура која омогућава делимично и сакривено продужење и чување матријархата као таквог кроз библијски патријархат.

2.2. Мирјам

Књиџа бројева у 12. глави доноси сукоб између Мојсија, као оличења патријархата, с једне стране, и његовог брата Арона и сестре Мирјам (у Даничићевом преводу Марије) са друге. Тренутак у ком Арон и Мирјам заједно говоре: „Зар је само преко Мојсија говорио Господ? Није ли говорио и преко нас?” (Бр 12, 2) важан је зато што се у њему и жена јавља не тек као потенцијални пророк, већ кроз коришћење перфекта показује се да је и жена била та кроз коју је Бог проговарао. Иста та нит протегнуће се и до Богородице, када ће Бог објавити Свој Логос (Јн 1, 18) путем оваплоћења управо кроз жену, док ће се друга нит, повезана са Мирјамином губом (чиме бива кажњена за преступ), уписати у новозаветне покајне блуднице. „У жидовској традицији Мирјам је важила као један од предводника Изласка, уз своју браћу Мојсија и Арона”, те „ако се Мојсије показао као бог-краљ у Изласку 7, 1, није ли тада Мирјам божица-краљица?” (Лич, Ајкок 1988: 64). Посреди је, дакле, тренутак који претходи Јеремији и који приказује сукоб два поретка, при чему Мојсије у званичној верзији постаје „законодавац, Арон првосвештеник, док Мирјам, старија сестра која нестаје са сцене, бива кажњена због изазивања Мојсија” (Баркер 2016: 97), чиме је јасно оцртано истискивање матријархата. Међутим, матријархат као такав не бива укинут, он и даље наставаља да постоји, скривен у патријархату, налазећи се на границама, или иза граница канона, па се тако у апокрифима може пронаћи да Мојсије задобија улогу краља, Арон остаје првосвештеник, док се Мирјам повезује са Премудрошћу, постајући „преткиња краљевске куће, мајка краљева Јерусалима” (Баркер 2016: 97), на тај начин уписујући се у фигуру Велике госпе.

2.3. Ruah, pneuma, Свети Дух

Осим њих, једна од кључних спона Старог и Новог завета јесте фигура *ruah*. У Старом завету *ruah* је вишеструк и вишезначан појам. С једне стране, *ruah* означава 'ветар' и 'дах', и то не као „постојећи 'елемент', већ као удар ветра или даха који носи силу, с тим што остаје загонетно одакле и куда” (Кубат 2008: 80). Са друге стране, *ruah* означава 'дух', такође у активном, мотивационом положају, те „*ruah* није нормалан дух који припада животу човековом, већ је посебан догађај даха у којем се испољава динамична виталности човекова” (Кубат 2008: 81). Посебна блискост између динамичности и светости јавља се у старо-заветном именовању *ha-qodesh* – Дух Свети (в Кубат 2008: 87). У *Сейиуаџини* се *ruah* преводи најчешће као *пнеума*. На словенским језицима Свети Дух, као трећа личност Свете Тројице, јавља се у граматичком мушком роду, међутим, на грчком језику *пнеума* је у средњем роду, док је на јеврејском *ruah* у женском роду. Дато одређење Светог Духа не значи да се њиме – односно, *њоме* – у Свету Тројицу унесе женски аспекти. Међутим, неразликовање полова у Богу каснијег је настанка, те поменуто упућује на важну улогу гинолошког принципа у хијерофанији. Апокрифно *Јеванђеље по Филију* приказује моменат промишљања и оспоравања лукинско-јеванђејског наратива о безгрешном зачећу: „Неки су рекли: 'Марија је зачала уз помоћ Светог Духа.' Они греше. Они не знају шта говоре. Када је још жена зачала за женом?” (*Јеванђеље по Филију* 2013: 103). Како је већ речено, у *Јеванђељу по Јеврејима*, Исус чује мајчин глас са неба, док, рећи ће Евдокимов: „Постоји дубока веза између Светог Духа, Премудрости Божије, Пресвете Богородице, и женског начела. [...] Свети Дух је *ипсостасно мајтеринство*” (Евдокимов 2001: 222), те „Свети Дух не замењује Оца, али ствара материнско стање као *духовну* способност рађања, умножавања битија” (Евдокимов 2001: 223). Отуда, управо Свети Дух бива тај, који у Марију удахњује нови живот, ново рађање, оличено у партеногенези.

2.4. Визуелне представе: фигуристине и иконе

Матријархалну подлогу јудаизма, а преко њега и хришћанства, потврђује и велики број фигурина из Јерусалима и Јудеје, од којих ниједна није датирана после Јосијине реформе. Специфичне су по томе што не приказују цело женско тело, већ само горњи део, руке, груди и рамена (исп. Богородичину икону Живоносни источник), док на глави доминирају веома крупне очи. Ове фигуристине могу представљати каанинску богињу плодности, сексуалности и рата, Астарте, односно, што је прихватљивије, Јахвеову пратиљу¹⁰ (в. Гринер 2016). Маргарет Баркер сматра да „како су свештеници изгубили своје визије, напуштајући Премудрост, велике очи (ових фигура, Ђ. Ђ.) могу симболизовати дар пророчтва, те ове фигуристине могу означавати *Госиу*” (Баркер 2016: 98). Уколико је одржива претпоставка Маргарет Баркер, онда се кипови Марије Богородице, посебно заступљени у западној цркви, могу сматрати далеким потомцима ових фигурина, јер њих – јудејске и римокатоличке фигуре – повезује иста нит – Велика госпа. За разлику од чувене Вилендорфске Венере, сужавање женског тела, уочљиво и код

¹⁰ Графит са натписом из Горњег Синаја из осмог в. пре н. е. приказује „две хуманоидне бивоље фигуре, описане као Јахве и Ашратах. Научници су претпостављали да је Ашратах његова пратиља, но пре је да је она његова мајка” (Баркер 2016: 98). На графиту представљена је и крава како доји своје теле, док се нпр. у химнографији празника Ваведња Пресвете Богородице, она назива јуницом (в. ниже).

тзв. кикладских белих богиња, приближава их „дечјој визији, перцепцији првих година човековог живота” (Павловић 2000: 99). На тај начин, а посебно истицањем груди као материнске ознаке¹¹ ове фигурине превасходно бивају повезане са идејом мајке. Њихове бујне груди не упућују на еротско, већ их оне пружају ономе ко им приступа. Вилендорфска Венера пак своје танане руке држи на грудима, чиме на својеврстан начин ствара еротичку границу између свог тела и тела другог. Икона Богородице Млекопитатељнице, оне која млеком пића/доји Исуса, приказује је обнажене дојке.

Поред истакнутих груди, посебно интересантан може бити и мотив очију, посебно уочљив у трећој песми Канона Богородици пред њеном иконом *Ушולי моя њечали*: „Призри, Чистая, милостивным Твоим оком / и избави мя всякаго навета видимых и невидимых врагов, / ослепивши зеницы очес их.” – „Погледај, Чиста, милостивним Својим оком, и избави ме од сваке невоље видљивих и невидљивих непријатеља, ослепивши зенице њихових очију.” Три Богородичине иконе¹², Борколабовска, Едеска и Абуљска, показују веома широке Маријине очи, те се цитирана песма Богородичиног канона појављује као језичко-молитвени израз иконичке представе, а које се архетипски могу уписати у прастаре фигурине.

И у црквеној песми, савременим киповима, као и на приложеним иконама, можемо пронаћи црте које указују на непрекинуту линију у приказивању старозаветне Премудрости и њеног оличења у Великој Госпи, потом у новозаветној Богородици.

Велика Госпа била је Царица небеска, уједно и Премудрост, док мариолошке представе своје корене управо налазе у датим религиозним наративима.

3. МАТРИЈАРХАЛНИ СУРВИВАЛИ У МАРИОЛОГИЈИ БОГОСЛУЖБЕНЕ ХИМНОГРАФИЈЕ

Приликом прекомпоновања матрице о Великој госпи у мариолошку, дошло је до везивања старозаветних гинолошких аспеката за христолошке, те је „Христос постао сунце, премда је госпа првобитно била сунце. Христос је постао Дрво живота, премда је првобитно ово био симбол мајке” (Баркер 2016: 108), итд. Рана црква још увек је носила сећање на Велику Госпу, што је увелико обликовало како *Прошјојеванђеље Јаковљево*, тако и целокупно химнографско песништво, посвећено Богородици. Како је једна од кључних претпоставки теопоетике то да „наши *teo-logoi* припадају подручју мито-поетских исказа”, услед чега „*teo-logos* није теологички, већ тео-поетички” (Шимић 2020: 264), тако се богослужбени, химнографски текстови профилишу као теопоетски текстови у правом смислу те речи. Како ће се у даљем раду приказати, поред тога што их идентитетски одређује сакрални карактер, толико, с друге стране, представљају поље у ком је ауторова/песничка религијска имагинација стварала представе Марије Богородице, које су дубоко уроњене у матријархалну базу. Под богослужбеним текстовима подразумевамо оне литургичке текстове који се користе, и данас, у богослужењима Православне цркве, а који су, највећим својим делом, настајали у првом миленијуму хришћанства. Будући да се у овоме раду бавимо матријархалним аспектима фигуре Марије Богородице, црквене, богослужбене књиге, као што су *Минеји*, *Триоди*, *Октоих* и сл. незаобилазни су документи за

11 Јудејске фигурине и кикладске беле богиње оцртавају једну веома важну сличност: њихове руке су увек склопљене испод груди.

12 Дате иконе доступне су на <<http://pravicon.com/>> (10. 2. 2020).

архетипско проучавање мариологије. Ти текстови, осим што баштине библијску традицију – традицију записаног, чувају традицију усменог, те је на одређени начин, богослужбена химнографија проширење библијско-јеванђеоских наратива.

3.1. Сунце и месец

Иако је сунце одређено као симбол мушког а месец као симбол женског, у формирању хришћанске Богородице дошло је до брисања дате разлике. Дата дистинкција нарушена је тиме што се месец доста ређе појављује у мариолошком комплексу, док се сунце са Богородицом повезује посредно.

Месец повезан са Богородицом појављује се у химнографији празника Успења Пресвете Богородице, односно у *Чину поџребења Пресвете Богородице*. Почетак дате песме гласи: „Солнце, видѣвшее прежде зашедшее Солнце Правды, / видитъ нынѣ и Луну зашедшую, / Дѣву и Матерь Свѣта”. Препознавање Богородице као месеца тече, дакле, преко успостављања паралеле са представом Исуса Христа као сунца. Према Сунцу-Богу-Христу, Богородица има нижи статус, који се огледа у датој констелацији.

У матријархаџу, месец је, као ноћни симбол, био повезан са Великом Мајком ноћног неба, која је рађала дан и која је рађала сунце (в. Нојман 2015: 76). У хришћанству сунце бива везано за Исуса Христа, који је назван нпр. сунце правде које обасјава светлост разума (Минеј, 25. децембар, *Рођење Исуса Христа*), умно сунце, итд. У православној химнографији неће се успостављати директна веза Богородица-сунце, што је догматски условљено, али и архетипски предодређено. Богородица јесте мајка Бога, мајка-месец-ноћ која рађа сунца, што одговара матријархалној позадини. Осим таквог становишта, прецизније посматрање црквених песама у којима се јавља мотив сунца показује да је оно имало веома важну улогу у култу Велике госпе Старог завета. У Угариту је „постојала Девица Мајка синова Бога, који су били звезде. Она је била creatrix (створитељка), позната као Атират (Athirat), угаритски еквивалент са Ашерах/Ашратах (Asherah/Ashratah). Она је била богиња сунца, обично описивана као она која узнемирава море. Њен симбол било је вретено и њен син је био уједно и јутарња и вечерња звезда” (Баркер 2016: 99). Чувена је тринаестовековна, милешевска фреска Богородице, где је она управо представљена са вретеном, у *Пројојеванђељу Јаковлевом* она преде¹³ црвено предиво, чиме се означава да ће родити Бога као човека. У јеврејском језику, лексема *shemesh*, у значењу сунце, била је уједно и мушког и женског рода, док тек касније, у грчком и латинском постаје само мушког рода. У том смислу, значајан је и словенски, као четврти богослужбени језик, у ком сунце бива у средњем роду, што, такође, може упућивати да сунце ипак изворно није било ознака маскулинитета. У стиховима *Књиге пророка Малахије* (4, 2): „грануће сунце правде и здравље ће бити на зрацима његовима”, сунце је оригинално у женском роду, те би правилан превод гласио: „грануће сунце правде и

13 Ткање и предење спадају у значајне ознаке Велике Мајке. „Не говоримо случајно о 'ткивима' тела: ткање које у космосу, на 'хучном раздобљу времена', и, у мањим размерама, у утерусу жене тка Женско” (Нојман 2015: 275), те „женско не само да мора да се брине о облачењу људи, него их облачи у тело које сама плете и тка” (Нојман 2015: 279). У том смислу, Богородица Исусу тка одао од људског меса и костију, те се кроз Богородицу Бог облачи у човека. Зато ће се у осмој песми *Канона Андреја Кријског* певати: „Яко от оброчения червленицы Пречистая, / умная багрянница Емануилева, / внутрь во чреве Твоём плоть исткася: / темже Богородицу воистинну Тя почитаем” – „Као од пурпурне материје изатка се тело у утроби твојој, Пречиста, духовна скерлетна хаљина Емануилова; зато Тебе истиниту Богородицу поштујемо”.

здравље ће бити на зрацима њеним”. Међутим, постојање могућности да се у јеврејском језику појави сунце и у мушком роду довели су до тога да је „Госпа ишчезла”, док је „оригинални текст упућивао на женску фигуру” (Баркер 2016: 102).

Православна химнографија задржава поједине старозаветне представе дате женске фигуре, у којима се види блиска повезаност жене и сунца. У богородичну девете песме Молебног канона Пресветој Богородици, Марија је означена као чистија од сунчане светлости (*Канон Светијој и Живоначалној Тројици* на полуноћници), она је у трисунчаној слави; Марија је означена као најсветлије јутро, које носи сунце Христа (*Канон благодарствени Богородици*). Велики је број песама у којима се јавља мотив обасјавања људи који се налазе у тами. Иако је у датим сликама доминантно хришћанско разумевање таме као искуства огреховљеног човека, из датих представа огледа се постојање Велике Божиње која уноси светлост у свет. Марија је облак, „из Негоже возсия солнце, и мене озаряя, и сушим во тьме подая велию милость” (*Осмогласник*, глас 5. недеља).

Постоје и оне представе које су сличне грчком богу Хелију, где он на својим кочијама вози сунце, док је Богородица двоколица (цсл. *колесница*) умног сунца (*Акафисти Преподобнословенней Владычице нашей Богородице и Приснодеве Марији*), односно, њена утроба јесте „Солнца носило” (*Минеј*, 8. септембар, *Рођење Исуса Христа*).

Иако није означена као само сунце, у појединим сликама Богородица се појављује већом и снажнијом од сунца (треба напоменути да се у датим случајевима сунце разумева као небеско тело, а не као Христос), те она својим блиставим омофором више од сунчевих зрака освећује Цркву и људе, одагнавши таму грехова (*Минеј*, 1. октобар, *Покров Пресвеште Богородице*).

Осим тога, важност светлосног мотива у мариолошком комплексу показују и молитвени стихови, у којима се Марија испрва јавља као свећа која прима светлост, а којој се касније химнограф обраћа са „луче умнаго Солнца”, као и „светило незаходимаго Света” (*Акафисти Преподобнословеној Владычици нашиој и Богородици и Приснодеви Марији*).

Сви поменути примери указују да је Богородица настала на основама некадашње, заборављене богиње, чији је култ био веома снажно повезан са соларним светлосним мотивима.

3.2. Посуда

У *Прошјејеванђељу Јаковљевом* Јосиф ће имати визију, те казује: „И погледавши на земљу, видех посуду како стоји и раднике како леже и руке им ка посуди испружене” (ПЈ 2005: 19). На основу дате слике, посуда се јавља као својеврсна паганска статуа, којој се верници клањају, што иде у прилог тези да је посуда један од кључних ознака велике Божиње Мајке. *Посуда* јесте матерински симбол, односно „материца у којој се обликује нов пород” (Гербран, Шевалије 2009: 735). Посуда, у онтолошком смислу, у себи задржава све што из ње произлази. Приликом семантичког разјашњења дате матријархалне карактеристике, блискост женске утробе и унутрашњости посуде долази у први план, при чему „жена није само посуда која, као и свако тело, нешто садржи, него је, и за себе и за мушкарца ’посуда живота по себи’, посуда у којој настаје живот, и која све живо рађа и отпушта из себе у свет” (Нојман 2015: 61), одакле је сасвим јасна и уочљива паралела са Богородицом.

Мариолошки комплекс богослужбене химнографије доноси читав каталог посуда, којима се Марија означава.

У првој стихири на *Господи возвах* празника Благовести, архангел Гаврило се обраћа Марији са „Божественная стамно манны” – „Чинијо Божанствене мане”. Тако Богородица у себи садржи свог Сина, божанску храну¹⁴.

Кроз успостављање паралела са Старим заветом, Богородица јесте *кивои* – златни ковчег Старог завета: химнограф недвосмислено казује: „Моисеову же кивоту уподобљаю тя” (*Осмогласник*, глас 5. недеља), док архангел Гаврило приказује Марију као свети ковчег завета, из ког ће се оваплотити Исус Христос (Отпусни тропари богородични, глас 1).

Укључена у христолошко-светлосни комплекс, Богородица ће бити означена и као неугасиви чирак (цсл. *лампада*) (*Осмогласник*, глас 2, недеља) и свећњак, док њена утроба постаје златна кадионица (*Минеј*, 21. новембар, *Ваведене Пре-свите Богородице*).

Осим поменутог, важност посуде огледа се и у следећем: „Женско се појављује као велико зато што је оно што оно садржи, што штити и храни, утопљава и обезбеђује мало, беспомоћно, од њега зависно и њему потпуно на милост и немилост” (Нојман 2015: 61). Уколико се дато примени на православно иконичке представе Богородице уочава се да је она увек већа од Христа. Икона Богородице заштитнице Свете Горе из 19. века приказује Богородицу већом од целог полуострва. Како смо раније поменули, у олтарима православне цркве увек се фрескопише Богородица, која наткриљује цели олтарски део, а преко тога, и целу цркву, тиме, целу земљу и све живуће на њој. „У матријархату, син је по правилу чврсто држи уз себе” (Нојман 2015: 68), што не бива у потпуности укинато ни у хришћанској митологији. Нпр. позната је четранаестовековна икона из манастира Ватопеда (икона 4), именована као Паримитија (Упозорење) или Утешитељка, за коју се везује предање о томе да је Богородица са иконе проговорила, упозоравајући манастирско братство да због гусара не отвара манастирске капије. Младенац Исус пак, сматрајући да братију треба казнити, диже своју руку, како би затворио мајчина уста, док Она, задржава руку свог детета, и изговара започето. Тако, у означавању Богородице као *шире од небеса* проналазимо сурвивале Божиње Мајке која у свом окриљу држи своју децу, створени свет.

3.3. Вода

Једна од најпознатијих Богородичних икона јесте Живоносни источник. У различитим верзијама, представљен је само горњи део њеног тела, док је доњи скривен унутар велике фонтане у облику посуде из које истиче вода. Како у митолошким матрицама најчешће из воде настаје живот, тако се вода профилише као матерински симбол. Поменута угаритска богиња била је карактеристична по томе што је узнемиравала море, па се и између мора и Велике Мајке може успоставити одређена паралела, која се налази и у мариолошком комплексу. У догматику петог гласа „В Чермнем море” – „У Црном мору” успоставља се паралела између израиљског проласка кроз Црно море и Маријине партеногенезе. Како

14 Један од важних елемената који упућују на Велику Мајку јесте и њена улога у храњењу своје деце. У том смислу, карактеристичан је богородичен поретак трпезе: „Бист чрево Твоје свјатаја трапеза, имушчаја небеснаго хљеба”. Богородичина материца постаје трпеза са које верници једу хлеб-Христа.

је Израил прошао кроз море неоквашених чланака, тако је Логос прошао кроз Мајку, не повредивши је. Мимо ове старо-новозаветне паралеле, слика је значајна због тога што се у њој Марија доводи у близину са морем, односно њено тело постоје једнако мору као великом телу. „Та мајчинска вода, међутим, не само да садржи него исто тако и храни и преображава, с обзиром на то да се све што живи изграђује и своје постојање одржава захваљујући води која је млеко земље.” (Нојман 2015: 67) Постоје и друге паралеле које повезују Маријино рађање са акватичким мотивима.

Сцена из *Књиге о судијама* (Суд 6, 40) приказује Гедеоново руно кроз које пролази роса, а које остаје суво, па је роса веома честа у православној химнографији (нпр.: „из Тебе бо яко дождь на руно шпед Слово Отчее”, *Осмогласник*, глас 1, недеља). Маријина утроба, такође, може бити представљена као водени простор, те стихира на вечерњи у четвртак светле седмице показује Марију као источник, из ког извире свако благо, „обилие же исцелений, благодеяния источающий всем независтно, требующим крепости душ, и здравия телесе, водою благодати”. Доста је и других песама у којима је вода која извире из Богородице исцељујућа, међу којима је једна од најпотреснијих следећа: „На стесненный жены от каркина сосец, вода возливается, Дево, источника Твоего, Владычице, и абие престаша страсти смертоносныя струею, и каркин просто изыти позна.” – „На груди жене, раком растрвене, Излива се вода Извора Твога, Дево Владичице, И одмах од тока тога, Смртна прекратише се страдања” (*Триод цветни*, Петак Светле седмице).

Осим исцељитељске моћи, од Богородице „роса укану, пламень многобожия угасившая” (*Канон благодарствени Богородици*), што могу бити прежици некадашњих злих богиња које су доносиле потоп.

Такође, акватички моменат задобија своје место и у опевању Маријиног рођења, где Јован Дамаскин пева: „Затворяяй бездну и отверзаяй ю, / возносьяй воду во облацех и даяй дождь, Ты давый Господи, от неплоднаго корене прозябнути Анны святыя пречист Плод, и родити Богородицу” (*Минеј*, 8. септембар, *Рођење Пресвете Богородице*). Маријино рођење, дакле, бива праћено великим тектонским променама – земља се отвара и затвара, док се вода узноси у висину. У додиру земље и кише, осушени корен оживљава и Богородица, попут биљке, процветава.

3.4. Биљке

Хербални мотиви мариолошког комплекса сурвивали су некадашњих богиња вегетације и плодности. У догматику другог гласа успоставља се паралела између неопалиме купине (Изл 3, 2) и Богородице, у истом христолошком искуству као што је био случај и са повезивањем Богородице и мора. Уколико се отклони христолошки слој, који је новији, налазимо Велику Мајку Земљу „која рађа сав живот”, и која је „првенствено мајка све вегетације” (Нојман 2015: 68). Тако ће Богородица често бити означена као цвет неувењиви (*Канон благодарствени Богородици, Акаџистѣ Преблагословеној Владичици нашој и Богородици и Приснодеви Марији*), који процветава своје дете, док ће само њено рођење, такође, бити означено кроз флорални моменат. Богородица јесте Богомдани засад (*Минеј*, 8. септембар, *Рођење Пресвете Богородице*) и тајни виноград (*Минеј*, 26. децембар, *Сабор Пресвете Богородице*). Како Исус бива означен као чокот, тако Богородица постаје винова лоза, која рађа грозд-Исуса, али, такође, на њој се, као на

дрвету, рађа „яблоко благовонное” (*Канон благодарствени Богородици*), јабука најдубљег поштовања.

Арборални мотиви превасходно подразумевају поменуто процветање, али и олиствање. У богородичну осме песме *Канона Светиој и Живоначалној Тројици*, пева се да Богородица *олисџава* „од трисунчане славе” Исуса Христа. Дете се, дакле, јавља као плод (грозд или јабука) или као лист, док мајка постаје велико дрво рађања. Средиште „вегетативне симболике јесте дрво. Као плодносно дрво живота, оно је женско: рађа, храни и преображава; у њему су ’садржани’ и од њега зависе његово лишће, огранци и гране” (Нојман 2015: 68).

Хришћанство је и овде учинило интервенцију, те Исус постаје дрво, које расте из Маријине утробе. Отуда и обраћање Богородици са: „одушевленный рају, древо посреде имуџи жизни Господа” (*Канон благодарствени Богородици*) – ’одушевљени рају, који посред себе имаш дрво живота Господа’. Такође, Исус умире на дрвету, на крсту, чиме су „жртва, смрт, поновно рођење и мудрост испреплетени на новој равни. Дрво живота, крст и дрво за вешање представљају амбивалентне облике материнског дрвета. Оно што на дрвету виси, дете мајке-дрвета, од ње подноси смрт али од ње прима и бесмртност” (Нојман 2015: 305). Цела група богослужбених песама, именована као *крестиобогородични*, пева Богородицу која стоји подно *дрветџа*, разапетог Сина, оплакујући га. Уколико се томе дода да је Богородица била сведок смрти свог Сина, али не и његовог распећа, те представа Богородице Пијете, мајке која у свом крилу држи мртво дете, може бити оправдана Нојманова претпоставка (2015: 270) да се управо у Пијети налазе формални трагови некадашње богиње смрти.

3.5. Седење, *ирестио*

Представа Пијете значајна је и због тога што указује на још једну карактеристику Велике Мајке, која због свог великог тела јесте слабо покретна и често седи на земљи, где „попут брежуљка или брега припада земљи чији је део и коју утеловљује” (Нојман 2015: 122). У богородичну на полуноћници Марија ће бити означена као необорива стена, док ће се у богородичном отпустањеном гласу 4, на јутрењу у среду, рећи: „Ты еси гора, от неяже неизлагодланно отсечеса Камень” – „Ти си гора (планина), од које се неизказиво одсече Камен”, Исус Христос. Богородица, дакле, у датој представи, јесте сама планина, само брдо, од које се одваја (рађа) дете.

Име египатске богиње Изиде етимолошки се одређује као трон, престо на коме седи фараон, док хришћанска Марија бива означена као „херувимский престол” (*Богородични ошџустџиџељни*), „престол Царев” (Богородични воскресне, глас 5), „престол огненный Вседержителя” (*Канон благодарствени Богородици*), „престол великаго Царя” (*Триод џосни*, Недеља сиропусна), „престол огњенозрачни и седилиште / престо Цара Небеског” (*Минеј*, 25. март, *Благовестиџи*). Богородица у датим представама оприсутњује Велику Мајку Богињу која седи на престолу и која је уједно престо своме сину.

3.6. Земља

Повезаност матријархалне богиње и Марије Богородице огледа се у мотиву земље и земљорадничком обрађивању земље. Матријархална представа мушкарца подразумевала је да је он сејач, при чему је његова улога била пасивна. Семе није припадало мушкарцу, оно је потицало из земље и он је једноставно

враћао земљи оно што је од ње настајало. Патријархат ствари поставља у другачији поредак, семе постаје власништво мушкарца, док земља постаје пасивни елемент рађања. Трећа песма Канона Покрова Пресвете Богородице упризорњује Богородицу као „неорану њиву”. Иако се рађање Исуса превасходно може схватити у патријархалном искуству, где је „мушко семе стваралачки елемент, док је жена као посуда само његово пролазно боравиште и место на којем се храни” (Нојман 2015: 84), ипак представа Богородице као неоране њиве означава да у рађању Исуса не постоји мушкарац. Поменуто ознака Светог Духа као женског принципа, такође, ништи мушко присуство, те се рађање детета – Исуса одвија у матријархалним оквирима.

3.7. Живошине

Химнографија празника *Ваведена* оприсутњује Богородицу кроз архетипску представу мајке-краве, која се у конкретном случају јавља као јуница. Четврта литијска стихира, глас пети, опева Марију као „трилетствующую Юницу” – „тролетну јуницу” која се уводи у храм. За свој предобраз представе мајке-краве могу се пронаћи у египатској богињи Хатор, која је, „као и све прамајке, мајка свог оца и кћерка свога сина; према парадоксалној, али истинитој формулацији мита, она рађа мушко од којег је рођена” (Нојман 2015: 265), што се у потпуности уклапа у однос између Богородице и Христа.

У трећој песми Канона похвале Пресвете Богородице, певаног у суботу пете седмице Великог поста, химнограф се обраћа Богородици: „Юнице Юнца рождшая непорочнаго, радуйся верным; радуйся. Агнице, рождшая Божияго Агнца, вземлющаго мира всего прегрешения; радуйся теплое очистилище.” – „Јунице, која си вернима родила непорочног Јунца; радуј се. Јагњице, која си родила Божијег Јаганца, који је на себе узео сва прегрешења света; радуј се топло очистилиште.” Дата песма уводи и представу Богородице као безгрешног женског јагњета, док је трећа животиња са којом се Богородица повезује голубица (*Триод њосни, Седмица четврџа Великог њоста, суботџа*).

Јуница, јагњица и голубица јесу животиње које својом симболиком недвосмислено упућују на смиреност, доброту, невиност, то су, такође, и жртвене животиње, у чему се може огледати и Маријино добровољно саможртвовање и давање на службу Богу.

4. ЗАКЉУЧАК

На основу кратких напомена о значају Јосијине реформе у процесу измене матријархалног у патријархални поредак, те важности Велике Госпе у теолошким оквирима раног јудаизма, у раду смо покушали да успоставимо старозаветно-новозаветну гинолошку паралелу између поменуте фигуре и Марије Богородице. Несумњиви матријархални супстрат, осим што је имао пресудну улогу у формирању Велике Госпе, те Премудрости, Царице небеске, Мирјам, *ruah*, увелико је присутан у мариолошком комплексу. Матријархат, дубоко потиснут Јосијиним реформом, изнова је у виду сурвивала нашао своје место у Богородичиној презентацији. Као такав, он бива постављен у снажан христолошки контекст. Изворно матријархалне слике и именовања бивају испуњени хришћанским садржајима и значењима. Христологизација матријархалне основе задржава Богородицу у њеном човеколиком оквиру, те ни у једном тренутку она не постаје богиња, иако јој се својеврсна дивинизираност не може одрећи. Зависност од

Христа бива кључна у Богородичином идентитетском одређењу, што, како је у раду показано, није представљало препреку да матријархални архетипови буду изнова активирани.

ЛИТЕРАТУРА

- Баркер 2016: Margaret Barker, *Wisdom Imaginary and the Mother of God, The Cult of Mother of God in Byzantium, Texts and Images*, ed. Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham, London, New York: Routledge.
- Бенко 2004: Stephen Benko, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Boston: Brill Leiden.
- Богослужбене књиџе. <https://sites.google.com/site/toloskaparohija/bogosluzbene_knjige>, (15. 9. 2019).
- Гринер 2016: Aaron Greener, *What Are Clay Female Figurines Doing in Judah during the Biblical Period?*, <<https://www.thetorah.com/article/what-are-clay-female-figurines-doing-in-judah-during-the-biblical-period>> (10. 1. 2020).
- Житије 2016: *Житије Светиоџ Равноајостјолноџ Аверкија, ейскоја Јерајољскоџ*, Јустин Поповић, *Житија светиџ за октобар* (22. октобар), <<https://svetosavlje.org/zitija-svetih-11/23/?pismo=lat>> (27. 1. 2021).
- Евдокимов 2001: Павле Евдокимов, *Жена и спасање светиа: О благодатним даровима мушкарца и жене*, Цетиње: Светигора.
- Јеванђеље по Филију 2013: *Јеванђеље по Филију*, у: *Гностички текстови*, изабрао, предговор и коментаре саставио Душан Ђорђевић Милеуснић, изворне текстове са енглеског превео Новица Петровић, Чачак: Градац; Београд: Б. Кукић.
- Кубат 2008: Родољуб Кубат, *Основе старосавезне антропологије: Теолошка перспектива*, Београд: Универзитет, Православни богословски факултет; Нови Сад: Беседа.
- Лич, Ајкок 1988: Edmund Leach, D. Alan Auscock, *Strukturalistička interpretacija biblijskog mita*, Zagreb: August Cesarec.
- Нојман 2015: Ерих Нојман, *Велика мајка: Феноменологија женских облика несвесноџ*, Београд: Федон.
- Павловић 2000: Миодраг Павловић, *Поетика жртвеноџ обреда*, Београд: Просвета
- ПЈ 2005: *Прошјејеванђеље Јаковљево*, у: *Апокрифи новозавейни*, прир. Томислав Јовановић, Београд: СКЗ, Просвета.
- Ролер 1999: Lynn E. Roller, *In Search of God The Mother, The Cult of Anatolian Cybele*, University of California Press.
- Шимић 2020: Крешимир Шимић, *Теоешика: џенеологија и перспектива*, у: *Diacovensia*, бр. 28 (2), стр. 247–270, доступно на <<https://hrcaк.srce.hr/240320>> 5. 2. 2021.

**REMNANTS OF THE MATRIARCHY IN THE MARIOLOGY OF ORTHODOX
LITURGICAL HYMNOGRAPHY**

Summary

The paper discusses the assumption of the existence of a developmental phase of Judaism in which it was close to the matriarchy, based on gynecological biblical figures (Wisdom, the Queen of Heaven, Miriam, Mary the Virgin and the Woman Dressed in the Sun). The Christian tradition, largely preserved in Orthodox liturgical hymnography, provides a broad insight into the matriarchal base of Mariology. Thus, the Mother of God is associated with archetypal motifs of the sun, moon, vessels, water, earth, sitting, plants, animals, weaving, mill, and all the characteristics that Erich Neumann recognizes as belonging to the Great Mother, the matriarchal goddess.

Keywords: matriarchy, Mariology, theotokology, temple theology, Virgin Mary, liturgical hymnography, theopoetics

Ђорђе М. Ђурђевић



Александра Д. МАТИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

КРАЉ СОЛОМОН У ЈЕВРЕЈСКОЈ И СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ

Рад истражује представу краља Соломона/Соломунa унутар јеврејске и српске усмене баштине. Комплексна фигура Соломона сагледава се како у старозаветним легендама, тако и у апокрифима, мидрашкој и талмудској литератури, те у српском усменом приповедном стваралаштву. Поред интернационалног комплекса мотива, митско-магијских, демонолошких и езотеријских наслојавања, до културолошких и жанровских трансформација, настојали смо да укажемо и на непроменљиве мотивске, структурне, семантичке аспекте у конституисању старозаветног владара као фигуре препознатљиве у сваком књижевнофолклорном окружењу. Генезу и могуће правце развоја мотива и сижеа не пратимо нужно из јеврејског ка српском књижевно-културном простору, иако је старозаветна литература несумњиво извршила пресудан утицај на српску народну књижевност, већ се фокус ставља на процес „размрежавања” лутајућих мотива и сижеа и њихово увезивање са фигуром Соломона.

Кључне речи: Соломон/Соломун, Библија, Мидраш, Талмуд, фолклор, бајка, мит, демонологија, мудрост, мизогинија

Библија и фолклор

Научна веза између проучавања Библије и проучавања фолклора има дугу, сложenu историју. Области библијских студија и фолклористике неретко имају заједничко поље изучавања како у погледу садржаја, тако и методологије. Јеврејска усмена традиција доминантан је елемент широког фолклорног комплекса присутног унутар јудео-хришћанских светих списа, те је одатле претежно вршила утицај и на друге усмене традиције, конституишући интернационални фонд. Отуда вишетомна антологија *Јеврејских народних бајки* (2006–), прикупљених из богате ризнице Архива јеврејске народне приче на Универзитету у Хаифи, педантно упоређује јеврејске народне приче са Арне-Томпсоновим индексом фолклорних мотива. Било да су забележене из сефардске, источноевропске (ашкенарске) или пак арапске традиције, јеврејске народне бајке послужиле су као витални носиоци талмудске традиције, познате као усмена Тора или усмени закон.²

Једна линија нашег истраживања бави се стога односом библијског канона и јеврејске усмене традиције на примеру фигуре краља Соломона, док у другој линији настојимо да утврдимо путеве генеze сижеа прича о Соломону у српској

1 aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање библијских утицаја на српски фолклор претежно се досад сводило на епско усмено песништво, те на усмена предања. Значајне резултате у тој области доноси студије: *Библијски мотиви у српској народној књижевности* Вукашина Баговића и *Заједничка шемајско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције* Наде Милошевић Ђорђевић, те радови у зборнику са Научног састанка слависта у Вукове дане *Српска књижевност и Свето писмо* (1997).

усменој књижевности, који се не могу једносмерно означити. Фокус ће бити на мотивским, структурним и семантичким аспектима подударности, као понављајућим обрасцима, и на импликацијама које јеврејска, односно српска култура има на конституисање усмених садржаја, како би се осигурала позитивна рецепција и даље преношење наратива. Интеркултуралне и интернационалне димензије сижеа о мудрој краљу биће особито истакнуте, да би се указало на чврсте спреге и заједничку духовну вертикалу удаљених култура али и да би се још интензивније могло указати и на места разилажења, односно специфичности интерпретација и процесе акумулација унутар различитих култура. Дакле, вишесмерност кретања интертекста представља једно од полазишта, а у раду ће бити указано и на потенцијалне изворе и путеве којима су јеврејски наративи доспели у српску културну средину.

У изучавању библијског канона осврнућемо се и на евентуалне процесе „реорализације” фолклора, термина који уводи фолклориста Маргарет Милс, како би указала на многобројне начине којима се библијски текстови поново „спуштају” у усмену културу и изнова подвргавају процесу „понародњавања” (Милс 1990, према Нидич 2018: 3). С тим у вези, размотрићемо и однос талмудских и мидрашких предања са библијским текстом, с обзиром на то да је идеја усмене Торе кључан појам рабинског јудејства (Штембергер 2014: 47). Као што су Хомерови епови били посматрани спрам „живе” јужнословенске усмене књижевности, на основу стилских одлика може се донекле пратити да ли су рабински текстови или неки њихови делови настали као плод усменог предања (Штембергер 2014: 54). Примењено на наш предмет изучавања, приликом истраживања је примећено, како је претходно утврдио и Дејан Ајдачић, да се у Библији сведочанства о владару Соломону више ослањају на историјске наративе, него приче о Соломону у јеврејском Талмуду, где старозаветни лик добија и нове црте, те да се одступања умножавају у каснијим прерадама и промењеним етноконфесионалним оквирима (Ајдачић 2010: 214). Осим тога, покушаћемо да укажемо и на супротан смер генерисања наратива о Соломону, односно да су многи мотиви интернационалног, фолклорног карактера накнадно привезани за лик легендарног израиљског владара.

Интернационални комплекс: Соломонско решење

Легенде о краљу Соломону присутне су у библијској, апокрифној, мидрашко-талмудској и средњовековној литератури. И усмена и књижевна традиција притом истовремено се показују и као акумулативне и као иновативне у конституисању фигуре Соломона, јер се обликују око различитих извора, циљева, публике. У Библији Соломон је градитељ Храма, мудрац који поседује људска и надљудска знања и смисао за правду, владар који свом народу доноси благостање митских размера, велики, архетипски муж у полигамној заједници итд. Библијска историја највећу пажњу ипак усмерава ка Соломоновој посвећеној владавини. Најпознатија библијска прича о Соломону, интернационално сажета у израз Соломонско решење, јесте прича о Соломоновој пресуди и има своје варијанте у фолклору многих народа, те се посматра у науци као писана варијанта народне приче (Бен-Амос, Ној 2007: 238). Фолклорна природа приче доказује се доминацијом управног говора, ограниченим бројем протагониста и једносмерним током радње, али несумњиви доказ је свакако уписаност интернационално познатог мотива у Арне-Томпсонов индекс фолклорних мотива (926С), што

значи да су многе паралелне приче пронађене у светском фолклору, посебно на Далеком истоку и у Индији (Јасиф 1999: 29–30).³ У Арне-Томпсоновом индексу прича је класификована као „Соломонско решење“⁴.

У ширем контексту, Соломонова пресуда чини део шире приповедне целине о Соломоновој владавини, која је означена као „златно доба Израила“ (в. Косидовски 1965), а у Старом завету је осмишљена као засебан сегмент у *Књизи о царевима*. С обзиром на то да је Соломонов сан⁵ у којем тражи од Бога разум и мудрост да влада претходи овој причи, разуме се да је библијски смисао приче важно посматрати контекстуално – односно да покаже испуњење Божјег обећања и илуструје Соломонову мудрост. Мотив јављања бога у сну, притом, такође је познат блискоисточној традицији, тј. египатској приповедној традицији о краљевима (Бен-Амос, Ној 2007: 31). Ели Јасиф ипак претпоставља да је прича о Соломоновом решењу изворно независна јединица која је интегрисана у библијски контекст, тачније да аутор *Прве књиге о царевима* није приписао причу Соломону, већ се приписивање Соломону већ развило у прелитерарној традицији (Јасиф 1999: 30). У својој библијској кристализацији изворна народна прича свакако је претрпела значајну књижевну прераду тако да се више не дефинише као народна прича.

У погледу структуре, прича се састоји из два дела: предочавања предмета спора (утврђивање мајчинства) и решење. Како примећује Ели Јасиф, већи део приче испосредован је дијалогом жена и Соломона о томе којој припада беба, са неколико реченица које изговара наратор. Дијалози, односно контрадикторна сведочења двеју жена бивају покретачи радње, што у наративном смислу јесте одлика усменог текста. Прича достиже врхунац застрашујућом краљевом наредбом да му донесу мач и да се беба пресече, што на тренутак баца сумњу на краљеву мудрост. Али оно што се чини пресудом испоставља се као домишљат трик којим се постиже циљ и који резултира препознавањем праве мајке. Наизглед апсурдна, понуда компромиса – деобе бебе напола, представља један скривени емоционални тест са претпоставком да ће се пробудити мајчински инстинкт у оној чије је дете уистину (в. Хансен 2002: 228). Каснији извори у јеврејској традицији уместо смртних бића уводе демонске жене, док је Соломон уместо мудраца представљен као маг (Бен-Амос, Ној 2007: 238), што одговара његовом митско-магијском профилу, који развија мидрашко-талмудска традиција, и о којем ће бити речи. Очигледна поента библијског наратива о Соломоновој владавини, међутим, ипак је заснивање легитимитета и ауторитета самог краља Соломона, особито стога што је у Израилу цар отеловљење народа (Фрај 1985: 123), како у тријумфу, тако и у поразу, те се у својој мудрости – величањем цара велича читав израиљски народ.

Соломон се у неколиким причама показује као велики познавалац људске психологије. О томе сведочи и поменута старозаветна прича о двома женама,

3 Једна индијска верзија приписује мудро решење Буди.

4 У оригиналу: Cases solved in a manner worthy of Solomon

5 Када је Соломон отишао у Гавеон да принесе жртве паљенице, Јахве му се јавио у сну и рекао да бира који дар жели. Соломон, свестан одговорности владара великог царства, изабрао је мудрост која је потребна судији. Његов избор мудрости, а не дугог живота, богатства, части или свргавања непријатеља, веома се допао Јахвеу. Мудрост младог краља убрзо је стављена на искушење. Пред њим су се појавиле две блуднице, свака је носила дете, једно живо, а друго мртво. Њихов спор се односио на одлуку о томе ко је мајка живог детета. Соломон је, рачунајући на мајчински инстинкт, наредио да се живо дете мачем пресече напола. Проблем је решен тако што је права мајка детета устала против ове пресуде.

али још изразитије потврде налазимо у неким апокрифима и мидрашкој књижевности. У апокрифу „Премудрости Соломонове”, о украденом наследству, краљ разрешава спор преваром, јер првом сведоку нареди да му шапуће на уво испитујући га ко је и одакле је, а следећи се поведе мишљу да му је претходни све признао па сам открије истину (Јовановић 2005: 422–423). Концепција мудрости унеколико се, дакле, разликује у небиблијским приповестима, тачније проширује се. Соломон јесте праведни судија, али његова праведност не потиче увек из исправног тумачења и коментарисања закона, те његова примене на конкретне ситуације, већ из фолклорне домишљатости, па чак и превара и трикова.

У мидрашкој књижевности налазимо приповетку „Соломон открива лопова”, која, као и у претходно представљеном апокрифу, дочарава Соломонову досетљивост и мудрост. Тројица путника намерника заноће у шуми и одлуче да закопају новац на једно место али током ноћи један од њих ископа новац и сакрије на друго место. Отишавши код краља Соломона да им открије ко је лопов, он, уместо да их испитује, подвргава их обрнутој логици, односно задаје им загонетку (у виду приче), под изговором да му је потребна њихова помоћ у разрешењу. Тако се заправо зачиње прстенаста композиција са загонетком унутар загонетке.⁶ На основу њихових одговора, краљ утврђује ко је крадљивац, а пошто га краљеви људи почеше испитивати, он призна да је украо новац и где га је закопао (Вербер 2003: 30–32).

Како објашњава Џон Дрејн у *Увођењу у Стари завети*, Соломонова премудрост подразумева низ различитих способности, па осим тога што се под мудрост подводи осећање за правду, те разрешавање правних спорова, како смо установили на основу претходних приповедака, његова мудрост укључивала је и „политичку вештину у опхођењу са сопственим народом и дипломатију у међународним односима (1Цар 5, 7.12), као и поседовање таквог знања које бисмо ми окарактерисали као ботаничко или зоолошко (1Цар 4, 33)” (Дрејн 2003: 137).⁷

Соломонове дипломатске али и интелектуалне вештине особито се истичу у причама о Соломону и краљици од Сабе (краљици савској у Даничићевом преводу Старог завета), при чему краљица поставља низ загонетки Соломону, а он их успешно разрешава, што у српској усменој прози одговара загонетним формулацијама, тајанственим порукама и задацима које изриче, осим Соломуна, девојка прошеница, мудри старац и специфични заточници (Самарџија 2011: 171). У старозаветној причи врло се сведено говори о њиховом сусрету: „А царица

6 Реч је о девојци и младићу који су се заклели једно другом на вечну љубав, али после извесног времена родитељи девојку обећају другом младићу. Пошто није хтела да прекрши заклетву, замолила је вереника да је не дира док се не разреши завета. Пошто је добила разрешење јер је поштено поступила, пође са својим вереником кући а уснут их сретну разбојници. Најстарији међу њима им преотме све благо и почне је нападати, а она га замоли да чује њену причу и замоли га да је пусти, да остане неокаљана, а сав новац нека узме. Чувши причу, старац се сажали и пусти их, вративши им чак и благо. Завршивши причу, краљ Соломон пита трговца које од свих најдостојнији хвале. Први похвали девојку, други младог мужа, а трећи разбојника који је вратио новац. Тако Соломон закључи да је трећи лопов јер му је само новац напамети.

7 „Мудрост Соломона као судије усмерена је на проналажење лукаво смишљене подвале превараната, крадљивца или отмичара и заснована је на Соломоновом познавању подлости и тамних страна људске природе. Мудрост Соломона као саветодавца ослоњена је на разрешавање проблематичних односа међу људима па и животињама. Премудри Соломон, дакле, своју мудрост користи за уклањање проблема који изазивају или би могли да изазову некажњено нарушавање друштвеног реда. У односу према женама Соломонова мудрост не разрешава проблем других људи, већ показује његове животне погледе, који са својом заштреном оценом о женама чине језгро заплета догађаја о коме се приповеда. Соломоново умеће разобличавања ту није усмерено на појединачног прекршиоца, већ разобличава цео женски род.” (Ајдачић 2010: 218)

Савска чу глас о Соломуну и о имену Господњем, и дође да га искуша загонеткама. И дође у Јерусалим са силном пратњом, с камилама које ношаху мириса и злата врло много и драгога камења; и дошавши к Соломуну говори с њим о свему што јој бјеше у срцу. И Соломун јој одговори на све ријечи њезине; не бјеше од цара сакривено ништа да јој не би одговорио” (1Цар, 10, 1–3). У мидрашкој књижевности, међутим, приповетка „Соломон и краљица од Шаве” обogaћена је многим детаљима, а нарација је развијенија, почев од иницијалног оквира који велича снагу Соломоновог краљевства и самог краља до загонетања и одговора које Соломон даје. И ако је сусрет Соломона и краљице од Сабе историјски догађај⁸, он је задобио понешто од архетипског надметања полова, односно митског агона, који се у фолклорној свести неретко моделује као надмудривање, а у коначном се разрешава равнотежом „мушког” и „женског”.⁹ Бајковна формула надмудривања у српској усменој приповеци „Дјевојка цара надмудрила” (Караџић 1870: 105–108) доноси супротносмерно искушавање – те се унутар приповетке развијају загонетне форме које цар поставља сиромашној девојци, али ипак потврђује припадност овог мотива много ширем корпусу светске прозе.¹⁰

Дакле, и за српске народне приповетке, попут новела, бајки, шаливих прича, карактеристично је укључивање наративних микројединица, па се и у јеврејским народним и српским народним причама „мудросног” типа налазимо пред загонеткама које „Премудри” упућује саговорнику. Приповетке о Соломоновом надметању са савском краљицом и са сестром Дејан Ајдацић сврстава под исти тип на основу гендерног принципа који је садржан у њима. Наиме, Веселин Чајкановић забележио је приповетку под насловом „Мудри Соломун и сестра му” (Чајкановић 1999: 76), у којој Соломунова мудрост уступа пред сестрином мудрошћу, те домишља како да јој доскочи.

„Соломон, наиме, не зна да реши проблеме који му задају, али он препредено сазнаје решење од сестре и представља га као своје. Његова мања мудрост пред другима јавно није откривена, а његова мудрија сестра коју он уходи уз подршку помоћника, не добија одговарајуће признање. Сам Соломон у овим причама не испољава женомрзачке ставове из других прича.” (Ајдацић 2010: 215)

Недостатак мудрости у овом случају надомешћује се довитљивошћу, која се Соломуну приписује, видели смо, и у апокрифним и мидрашким текстовима, а надметање полова у овом случају разрешава се победом мушког принципа, што потврђује и укореењеност у патријархални модел друштва, а са друге стране оправдава величину старозаветног мудраца.

Приповетка коју је Вук Караџић унео у *Српске народне приповјетке* под називом „Ђевојка, удовица и пуштеница” делимично пародира фигуру старозаветног јунака представљајући га као дете. Наиме, човек који намери да се ожени, не може да се одлучи да ли да изабере девојку, удовицу или распуштеницу, па одлучи да оде некаквом старцу, да га подучи. Иако старост у народној свести подразумева и мудрост, позиција се преокреће, те старац упућује човека да оде Премудроме. „Синко! ја ти на то не умијем ништа казати, него иди премудроме

8 Поједини извори налазе потврду за историјско постојање краљице од Сабе, док други одричу и Соломуну историјски лик.

9 Уп. У српском усменом песништву такав се митски сукоб кроз надмудривање остварује у песми „Кујунџија и хитропреља”.

10 Особито је интересантно што исти мотив о мудрој жени која као најдражу ствар из куће свога мужа износи њега самог, из српске бајке „Дјевојка цара надмудрила”, проналазимо у готово идентичном облику у јеврејској бајци под називом „Шта је жени најдраже” (в. Вербер 2003: 58–59).

(т.ј. Соломуну), он ће ти знати казати, шта је боље; па дођи посиље, да ми кажеш, шта ти је рекао.” У загради се Премудри једноставно идентификује као Соломун, што се може разумети као „економично подразумевање мудрости” (Самарција 2011: 282), које одређује и рецепцију наративног модела. Премда и у јеврејском фолклору наилазимо на представу Соломона као „мудрог детета” у вези са мотивом скривеног блага, у српском фолклорном фонду дете се углавном одређује епитетом „лудо”, те наступа парадоксална ситуација у којој се дете Соломун именује као „Премудри”: „Онда га узме један слуга, те га уведе у двор, па пружи руку на једно дијете, које бјеше узяхало на штап па трче по двору: ”Ено оно је Премудри.” (Караџић 1870: 154) Овакав парадокс појачава међутим знање које имамо о Соломону као мудрог владару, те управо таква утврђеност омогућује усменом приповедачу да се поигра његовим идентитетом. Наизглед бесмислен и збуњујући одговор Премудрог захтева „накнадно одгонетање, те ће се нужно укључити искусан тумач (старац), како би пасивном главном јунаку разјаснио почетну (или вечиту) дилему” (Самарција 2011: 282). Старчево тумачење откриће мизогини став Соломуна, који представља константу у стилизацији његовог лика у народним причама (о чему ће више бити речи даље у раду):

„Е мој синко! није то премудри ништа онако рекао: ако узмеш ђевојку, ти знаш, т.ј. она ће држати, да ти све знаш боље од ње, па ће те слушати какогођ ти оћеш; ако узмеш удовицу, она зна, т.ј. она је већ једном била жена, па сад мисли да све зна; зато неће те ћети слушати, него ће све ћети да ти заповиједа; ако ли узмеш пуштеницу, чувај се мога коња (па тебе штапом преко ногу), т.ј. чувај се да те не ожеже онако, као што је и првог мужа ожегла” (Караџић 1870: 155)

Све наведе загонетке нису само интелектуални изазов већ у контексту библијске историје представљају кушање мудрости великог краља, којим се потврђује поседовање божанске мудрости и знања, али унутар других фолклорних традиција удаљава Соломона од библијске ауре и подводи га под типску личност мудрог владара, неретко га представљајући једнодимензионално.

Иако су његова мудрост и градитељство доминантне теме у старозаветној легенди, изузеци у оваквом једносмерном величању Соломоновог лика присутни су у прва два поглавља, која приказују сумњиву слику Соломоновог ступања на престо, и понекад се приписују засебном делу, и последње поглавље, које описује Соломонове грехе у старости, које узрокује слабост према женама. Творци Старог завета, како истиче Ајдачић, нису обоготворили ове краљеве, иако су они, стицајем историјских околности, успели да уздигну моћ своје државе више но њихови претходници или потомци. Како ни сама Библија не крије сагрешења „Премудрог”, тако се његова представа усложњава и у фолклору других народа. „Као лик препознатљивих црта који је прихваћен у словенском прозном фолклору Соломон се почео појављивати у приповеткама у којима се преплићу мотиви прича који нису првобитни биле везане за њега, долази до контаминација, али се неки мотиви из прича о Соломону појављују и са другим актерима који га замењују.” (Ајдачић 2010: 214)

Женски род и Соломон

Фигура мајке. На равни односа са најближим сродницима у усменој и књижевној биографији краља Соломона уочавамо сличност са епским и историјским

биографијама наших великих јунака. Улога мајке Витсавеје, која је особито изражена у Библији, пренела се увелико и на српска усмена предања.¹¹

„Соломон је ступио на престо у атмосфери скандала и котеријских интрига. Да се његова мајка Витсавеја, амбициозна и предузимљива жена, није удружила с Натановом странком и да није узела у руке остарелога Давида, по свој прилици би остао један од многобројних анонимних царских синова, о којима не знамо ништа поуздано.” (Косидовски 1965: 367)

Витсавејин узвишени статус показује се у ситуацијама у којима она делује као посредник између поданика и краља: „Говори цару Соломону, јер ти он неће одбити, нека ми да за жену Ависагу Сунамку” (1Цар 2:17), што ће је донекле учинити старозаветним панданом Богородици, која добија привилеговани статус и посредује у име верних који јој се моле.¹²

Иако је веће право на престо имао четврти Давидов син Адонија, уз помоћ своје мајке Соломон је заузео престо и обрачунао се са својим супарницима, „не устукнувши чак ни пред обешчашћењем храма” (Косидовски 1965: 368). Иако ова епизода, забележена у библијском тексту, не иде у прилог величини старозаветног краља, несумњиво ствара асоцијацију на сцену из епске народне песме „Урош и Мрњавчевићи” из два разлога: један је тематизовање сукоба око презимања трона након смрти великог цара Душана, а друга је управо скрнављење храма, јер Вукашин Мрњавчевић у поменутој песми ножем погађа врата Самодреже цркве.

„Краљ допаде на црквена врата,
по диреку удари ханцаром,
из дирека крвца покапала.” (СНП II)

„И јавише цару Соломону: Јоав утече у шатор Господњи, и ено га код олтара. А Соломон посла Венају сина Јодајева говорећи: иди, уложи на њ. И ушав Венаја у шатор Господњи рече му: цар је казао: изиди. А он рече: нећу; него овдје хоћу да умрем. А Венаја јави цару говорећи: тако рече Јоав и тако ми одговори. А цар му рече: учини како је рекао, уложи на њ, и погреби га, и скини с мене и с дома оца мојега крв праву коју је пролио Јоав.” (1Цар 2, 29–31)

Витсавеја представља пример библијског карактера мудре жене и мајке, каква је у усменој епици била Маркова мајка Јевросима. У таквој улози наћи ће се Соломунова мајка у приповеци „Соломуна проклела мати” из Чајкановићеве збирке приповедака, премда се син само именује као Соломун, али је по свему судећи нижег порекла. Како је приметио Дејан Ајдачић, ушавши у словенски фолклор преко апокрифних предања, фигура Соломона бива лишена етноконфесионалних црта, како јеврејских, тако и хришћанских, а како видимо, чак нема ни висок друштвени положај (Ајдачић 2010: 214).

Сиже о клетви коју мајка упућује Соломону – да не умре док „не види морске дубине и небеске висине”, различито је обликован у два извора: збирци приповедака Вука Караџића и Веселина Чајкановића. Пре свега, Вукова верзија је

11 Опширније о лику Соломона у односу са женама у усменој прози балканских Словена в. Ајдачић 2010.

12 Међу осталим ослободиоцима Израиља, Нортроп Фрај и Соломона идентификује као прототип месије. Као цар који је признат од мудраца, Христ је, према Фрају, антитип Соломона, легендарног цара мудрости, док је посета мудраца Христу антитип посете царице савске Соломону (Фрај 1985: 221).

знатно краћа јер изоставља, односно кондензује, важан наговештај инцеста¹³ и мизогинију, коју Чајкановићева варијанта развија опсежно:

„Премудри Соломун једноћ у разговору рече пред матером својом да се свака жена може преварити. Мати га за то врло искара говорећи му да то није истина. Послије тога неђе Соломун матери својој некако докаже да је и она као и остале жене. Мати се његова за то врло расрди па га прокуне да не умре док не види морске дубине и небеске висине” (Караџић 1870: 157).

„Била је тако једна удовица, и имала је једнога сина, а било му је име Соломун. Он се је вавијек скитао по селу и прелу, али му мати тога није трпљела, него га је вавијек прекоравала. А Соломун јој рече једном: ’Мучи, мати, све су жене неваљале!’ Али му она рече: ’Па ако су све, ја нијесам.’ Али он рече: ’Јеси и ти,’ и с тим отиде ван из куће” (Чајкановић 1999: 242).

Након расправе, Соломун смишља како да искуша мајку и докаже да је и она као све остале жене, те шаље слугу да је додирима раздражи док је умива, како би га она позвала у своје одаје. Међутим, уместо слуге, у мајчине одаје одлази Соломун и додирује јој груди и стомак, а како му се она постепено предаје, Соломун открива свој идентитет и потврђује јој да је био у праву, а мајка га прокуне. У обе варијанте мизогинија се исказује стереотипном представом о жени као развратном бићу, склоној блуди. Женомрзачком сентименту, генерисаном у затвореним патријархалним системима, склони су и многи други јунаци српске усмене књижевности, премда се неке назнаке могу наћи и у јудео-хришћанској традицији. Рабински мидраш *Књиге Постања* (хеб. *בראשית* Берешит) нпр. жену приказује као слабију карику већ од самог стварања. Тако се тумачење Евиног изгона из рајског врта у мидрашу упоређује са древним грчким митом о Пандори и њеној кутији, при чему се ослобађају сва светска зла. У том контексту, прва жена уподобљује се Пандори и постаје одговорна за сва зла која задесе свет (Берковић 2009: 310).¹⁴

Соломонова женидба. Соломон је у библијској историји упамћен као владар са највише жена – седам стотина и чак триста конкубина, што је несумњиво било подстицајно за многе неканонске приповеде о краљу. Неретко је отуда краљева женидба тема приповедака. Иницијални мотив у Чајкановићевој варијанти приче „Соломуна проклела мати” побуђује асоцијацију на увод једног старозаветног апокрифа „О Соломуну”, у којем Давид прекорева свог сина јер чини блуд са женама других царева и наговара га да се жени: „Свим царевима иђаше прерушавајући се као неки пребег и чињаше блуд са женама царевâ. И узимаше белег од царице. И када одлажаше у своју земљу, пушташе белег који узимаше од жена. И тако чињаше свим царевима ругајући им се. Давид рече: ’О, Соломоне, узми себи жену, не чини тако!’” (Јовановић 2005: 426) Соломон бира жену изузетне лепоте, а отац га упозорава да велика лепота доноси несрећу, чиме се, као и у српском фолклорном фонду, препознаје мотив урокљивости, односно зле коби коју превелика лепота носи. Охола, неоплемењена лепота коју носи Соломонова жена довешће до тога да се поведе за даровима које је донео цин – слуга

13 Ајдацић наводи да постоји апокриф о Соломуну и инцестуозној вези са мајком, прича слична причи о Едипу. „Мада је мотивација наређења да се дечак убије нешто друкчија него у грчком миту, мајка наређује да Соломона убију јер он као дечак показује женомрзачке црте, Соломон одраста код простих људи и не знајући се враћа у свој дом и постаје љубавник своје мајке.” (Ајдацић 2010: 216)

14 У једном старозаветном апокрифу „Како Давид написа Псалтир” Соломон пореди злу и језичаву жену са љутом лавицом, а њено чедо назива аспидом (Јовановић 2005: 420).

кипарског цара, те да пребегне другом цару.¹⁵ Детаљ о томе како цин усмрћује Соломонову љубу да би је извео из двора, а потом јој враћа живот, даје апокрифу бајковни карактер. Како појашњава Снежана Самарџија, „интернационални мотив о неверној жени иначе може бити стилизован према законитостима различитих жанровских система” (Самарџија 2011: 282), од чега ће зависити заправо и начин обраде и исход сукоба. Популарност старозаветног јунака, сматра Самарџија, отвара пут овом мотиву, као и свим другим мотивима који шире његову биографију у српској усменој прози.

Загонетни смех. У српској усменој прози неверство Соломонове жене обликовано је пак новелистички, у приповеци коју је Вук Караџић чуо у свом родном Тршићу и забележио под именом „Једна гобела у као а друга из кала”. Мотив неверне љубе која издаје мужа да би отишла за другог изузетно је наглашен у српским епским песмама, особито средњих времена, а у усменој прози реч је о међународно познатом мотиву. У контексту сагледавања представе о јеврејском краљу, истичу се два кључна мотива: женска превртљивост и лакомост, а потом и Соломонова мудрост. Међутим, Соломонова препознатљива мудрост у народним приповеткама најчешће послужује посве другачијој сврси. Како истиче Дејан Ајдачић, „Упркос томе што је најмудрији, Соломон као човек, мора да решава проблеме са којима се суочава и обичан човек” (2010: 218). То значи да је непредвидивост жене, превара и надметање са њом најчешћи Соломонов изазов у фолклорним представама. Попут типских фолклорних јунака новелистичког обликовања, Соломон прибегава и преварама не би ли победио и надмашио свог супарника. Зато, када дође да врати своју жену, она свом новом супругу каже да нипошто не разговара са Соломуном, знајући да је његова највећа снага управо у његовој памети. Наслов приповетке пословично обликован уистину осветљава и једну филозофску мисао о променљивој срећи, изречену метафоричким језиком, коју Соломун изговара док га возе на губилиште. Знајући да је преварио супарника и да ће се извући из заробљеништва, Соломон са загонетним осмехом изговара „Смијем се гледајући како једна гобела у као, а друга из кала” (Караџић 1870: 157), или, како стоји у апокрифу, „Господару, чудим се где точак на точак уседа, а оба у блато” (Јовановић 2005). Из перспективе цара Соломон изгледа као некаква луда која се смеје окретању точкова, те се у обе варијанте пита у чему ли је та славна Соломонова мудрост.

Мотив окретања точкова (гобела у овој варијанти) уграђен је како у писану, тако и у усмену традицију од средњег века у причама и песмама о мудрому краљу Соломуну.

„Приче о загонетном смијеху заробљенога бића, додуше без мотива о дубљему смислу вртње котача, припадају иначе раширеној међународној традицији. То су приче о преварно уловљеноме митском бићу, дивљем човјеку, средњовековном чаробњаку, чак и кажњеном анђелу, који се трипут загонетно насмијао, знајући неке ствари скривене људима и затим протумачио тајанствене разлоге тог смијеха” (Бошковић Стули 2006: 37).

Имајући у виду да се у неканонским текстовима Соломуну неретко приписује чаробњаштво, а и многа митска својства, то нам је јасније откуда ова епизода у усменој и апокрифној приповести. Пореклом мотива загонетног смеха

¹⁵ У српској приповеци „Једна гобела у као, а друга из кала” није посебно мотивисан пребег Соломонове жене, нити је епизода развијена као у апокрифу, већ се само напомиње да се „загледа” у другог цара.

бавила се Маја Бошковић Стули. Она преноси једну причу из византијског извора, забележену код Константина Порфиrogenита, о заробљеном вођи афричких Сарацена (Солдану) који се први пут насмејао док су га водили на губилиште и овако протумачио тај смех: „Видјех кола и котаче, гдје се врте и за то се насмијам, јер и ја бијам некоћ глава, а ето ме сада ниже свих, па опет ме може Бог узвисити” (према Бошковић Стули 2006: 34). И у једном руском рукописном зборнику из 17. века постоји сличан мотив у приповести о Соломуну и демону Моролфу, као и у руским биљинама. Загонетне речи које Соломун изговара у двама различитим варијантама гласе: „Предње точкове вуче коњ, али зашто ђаво носи задње точкове”, или: „Предње точкове вуку коњи, но камо журе они задњи?” (Јагић 1948, 124; Веселовски 1882, 581, према Бошковић Стули 2006: 35). Како преноси Бошковић Стули, претпоставка је да су руске рукописне приче о Соломуну, а посредно и биљине, дошле из изгубљених јужнословенских рукописа грчкoвизантијског порекла из 12–14. века, а потврду проналазе управо у српским усменим причама о Соломуну, особито у причи „Једна гобела у као а друга из кала”, којој је сиче врло близак руским рукописима и биљинама, те садрже и мотив загонетног смеха због окретања точкова. „Слутња о јужнословенским рукописима показала се исправном: пронашла су се чак три” – рукопис из Народне библиотеке у Београду из XIV века, Народне библиотеке у Софији из XV–XVI века и Југословенске академије у Загребу из XVI–XVII века (Поповић 1919: 36).

Шекспировски мотив. Значајна разлика између Вукове приповетке „Једна гобела у као...” и свих наведених руских и српских рукописа јесте у једном, најзглед споредном мотиву – а то је шума која се креће. Када Соломун пође да тражи своју жену коју му је цар преотео, поведе са собом и војску. Кад дође близу двора, он уђе у царев двор а своје људе остави у шуми с наредбом „кад чују да труба затруби, онда да иду на њезин глас њему у помоћ, носећи сваки пред собом по зелену шумнату грану”. Пошто је цар кренуо да му одсече главу, Соломун га превари и некако приволи да га не посече ту у двору, него насред поља. „Свежи ме, каже му Соломун, па ме изведи на поље изван града, те ме погуби на видику; па прије него ме погубиш, заповједи да се три пута затруби у трубу, да чује сватко, и ко хоће да може доћи да види, па ће поћи и гора да гледа ће цар цара губи” (Караџић 1870: 156). Наивни цар пристане на то, особито да види је ли истина што му Соломун каже, стави га на кола и пође са њим да га погуби.

„Кад дођу на мјесто ће хоће да га погубе, цар заповједи те се једанпут затруби. Кад чују трубу војници Соломунови, они се крену. Кад се други пут затруби, они се стану примицати, али се људи нијесу виђели него само зелене гране пред њима као гора. Цар се томе врло зачуди и увјери се да је истина што му је Соломун казао, па заповједи те се затруби и трећи пут; у том, Соломунови војници стигну на оно мјесто, те Соломуна отму, а цара и све његове момке и дворане похватају и побију”. (Караџић 1870: 156)

У свим наведеним рукописима, војници Соломунови на знак трубе просто дођу у помоћ свом цару, не носећи никакве „зелене шумнате гране”. Вукова приповетка је једна варијација наше старе писане приповетке о Соломуну, са интернационално познатим мотивом. О мотиву шуме која се креће у светској литератури и српском фолклору писао је Павле Поповић. Наиме, Поповић упућује читаоце на сцену из Шекспирове трагедије *Магбет*, када вештице проричу Магбету да „неће дотле бити побеђен док бирнамска шума не пође на Дунсинан, и да њему не може наудити ни један којег је жена родила” (Поповић 1919: 33). Када Малколм, претендент на престо који је Магбет на силу отео, дође са војском у бирнамску шуму, он „заповеди да сваки војник одсече по једну грану и понесе

пред собом, не би ли се тако цела његова војска заклонила од непријатеља све док не дође прса у прса с овим”. Како образлаже Поповић, извор Шекспиров за мотив о шуми која се креће могла је бити стара енглеска хроника Холиншеда. А пре Холиншеда иста се легенда налазила код шкотског историчара Хектора Боетија, као и у роману *Леуциј и Клиџофон* грчког писца Ахила Татија (IV век), затим код персијског историчара Табарија (X век), француског хроничара Емоана (XI век), а уз то и у народним приповеткама: двома немачким и једној староарапској.

Када су посреду српске народне приповетке, Павле Поповић најпре истиче приповетку из Вукове збирке „Једна гобела у као а друга из کالا”, истичући да „том мотиву ни налик није дата она црна и трагична боја с којом се он јавља у Шекспировој драми. Вукова је приповетка ведрa и љупка, са свим тим мотивом” (Поповић 1919: 33–38). Испитујући могући ток мотива, Поповић пише: „Мотив о шуми која се креће, који је Шекспир узео из Холиншеда, могао нам је доћи из неке нама непознате словенске или српске версије писане приче о Соломуну, која би садржавала и тај мотив, ако нам није дошао из народне традиције арапске, у којој га има.” (Поповић 1919: 70)¹⁶

Митско-бајковни портрет Соломона

Дејан Ајдачић је приметио да се неке приче балканских Словена о Соломону састоје из контаминација различитих сижеа, а то се особито односи на већ помену причу „Соломуна проклела мати”, која се састоји из приче о сагрешењу (према мајци) и клетви, и друге о спашавању Соломона са дна мора или са неба. На тај начин у причи се укрштају и преплићу две поетике – реалистичке приче и приче о чудесима. „Иако се и једна и друга прича ослањају на довитљивост Соломона, прва је ближа предању са елементима моралне поуке, док је друга блиска бајци и спашавању главног јунака са оног (горњег и доњег) света.” (Ајдачић 2010: 219) Наведено запажање може се применити на сагледавање целине фигуре Соломону у српској усменој прози. Наиме, иако се Соломон претежно везује за новелистичке сижее, његова је фигура у изворној култури обележена многим митско-магијским цртама, које су несумњиво одредиле и његов профил у новом окружењу.

Пут у онострано. Свакако у сагледавању процеса митизације ове историјске личности пре свега ваља истаћи похођење различитих сфера, односно у причи о мајчиној клетви – *небеске висине и морске дубине*. Овај сиже усмених приповедака кореспондира са једним предањем које бележи Никола Беговић о троделној слици света. „Око Земље је пјесковито море, у њ да угазиш, више никада не би свијета видио... Небеске висине и земаљске дубљине не може нико измјерити”. (према Самарџија 2011: 293) Ако су наведене димензије недоступне обичном човеку, претпоставка је да Соломун није од овог света, односно да је упућен у тајне оностраног или пак да спознавањем небеских и морских димензија пролази

16 „Исти мотив о шуми која се креће, налази се још и у две народне песме, обе из збирке: Владимира Красића. У једној (бр. 13), чији је предмет битка руске војске (која је бечком ћесару у помоћ дошла) с Турцима кад су ови на Беч навалили, бан Михаило, син Јована Московича рускога цара, кад су дошли у једну шуму близу Беча, заповеда овако својој војсци: О устајте браћо и јунаци! Сваки сјечи по јелову грану И покривај себе и коњица: Нека мисле јаничари Турци да је њима гора у помоћи. Јаничари одиста помисле 'да је њима гора у помоћи', али брзо увиде у чем је ствар и мало после, буду до ноге потучени. У другој песми (Пренејаки Лазо), која је доста чудна и оригинална по својој садржини, Стеван Бановић спрема војску, ставља јој 'пренејаког Лаза' на чело, говори им: Ви укршт'те по јелову грану, Задите је коња за колане: Кад идете, да се зелените; Кад станете, да се не видите. Они тако послушају Бановића и добију битку.” (Поповић 1919: 38)

процес иницијације у виша знања. Легендарни мудрац међутим у Чајкановићевој и Караџићевој варијанти на различите начине долази до других сфера. У Караџићевој варијанти, која је краћа и сведенија, с дна мора Соломуна износе ђаволи, док га нојеви узносе на небо, пошто их претходно изгладни а онда мами јагњетом на ражњу, све док јурећи за храном не ударе у небо. Комична стилизација ових сцена одвлачи пажњу са митског значења ових путовања, али је код Чајкановића пак митолошки слој јасније исказан.

У Караџићевој варијанти Соломун се спушта у море у гвозденом ковчегу, везаном веригама које држи жена на обали. У овој верзији помиње се само да „неко” дође те превари жену да су Премудрога појеле рибе и да га никад неће извући, због чега она испушта вериге. Унутар ове приче зачиње се још један микронатив легендарног типа о томе како су ђаволи нашли штаку, капу и одежду Светог Јована, па се свађају не знајући како да поделе. Овде се Соломун поново представља у својој библијској стилизацији, као праведни судија, јер се ђаволи одлуче да оду Премудроме да их измири. Премудри пак искористи ситуацију да изађе из ковчега рекавши „Како ћу вас ја из ковчега намирити, кад нити видим вас ни онога око чега се свадате? Него ме изнесите на бријег па ћу вас онда намирити” (Караџића 1870: 158). Када га ђаволи изнесу на брег, он прекрсти ђаволски плен и они се разбеже.

Код Чајкановића се много јасније испољава бајковна структура, а симптоматично је то да су сви помагачи женска бића. Јунак најпре у планинској колибици проналази бабу, чија кћер испољава особине митског бића јер „иде свако вече звијезде будити”. Баба је у нашим народним приповеткама изузетно сложено и загонетно биће које подсећа на вештицу или је пак сродна богињи смрти, а често тражи херојску жртву или жели хероја за зета (Матић 2010: 131). Иако својим задацима и препрекама неретко спречава јунака да дође до циља, баба се јавља и у функцији саветодавца, па као и у наведеној приповеци, даје упутства и помаже Соломону.

Вероватно неко старо женско соларно божанство, бабина кћер узноси јунака на небо и враћа га на земљу. Потом, на сличан начин као код Караџића, пастирица поред мора даје сандук јунаку, па тек када прође „неколико земана”, ђаво је превари да пусти уже. Соломунов митски статус потврђује и тристагодишњи боравак на дну мора, да би га након тог периода ђаволи извукли да им помогне у дељењу новца, слично као код Караџића. Завршетак ове бајковите приповести је такође другачији у Чајкановићевој варијанти јер се Соломун враћа мајци и она потврђује да је био у праву те наставља да живи по своме.

Како објашњава Снежана Самарџија, на онај свет стиже се испод водене површине, а ређе се тајновите одаје уздижу ка небу (Самарџија 2011: 293). Морамо се такође присетити и народне бајке „Ђаво и његов шегрт” (Караџић 1870: 36–40), у којој се боравак у стаништима под водом приписује ђаволу. Шегртова способност да преживи на дну воде гради се као вид варирања преласка границе између живих и мртвих. Пошто овлада најпре том вештином, ђаволов шегрт изучава и усавршава и друге моћи. Попут свог мајстора, не само да без тешкоћа из подводног царства долази на копно, већ брзо и ефикасно мења телесне пропорције и сопствена обличја, као последица оностраних знања (Самарџија 2013: 69). Према изреченом моделу, можемо тумачити и боравак Соломуна под водом као прелазак с ону страну живота и враћање са вишим знањима о свету. Присуство ђавола потврђује боравак у подземљу, а осим тога тзв. водењак или водени ђаво у веровањима је хтонско биће посебних својстава, с којим жене одржавају

сексуалне односе (Пејчић 2003: 66), те није необично што у другој варијанти Ђаво превари жену и „одведе у своје мисије” (Чајкановић 1999: 244). С друге стране, у Чајкановићевој варијанти Соломун борави међу звездама, које су персонификоване, односно, према словенској митологији, такође божанска бића, што му даје знања и о свету небеских божанстава.

У мидрашкој књижевности Соломон прелази небеске висине на орлу, на свом ћилиму или пак на крилима ветра. Соломон је представљен као господар над духовима, животињама, ветром и водом, што је засигурно утицало и на бајковни сиже о боравку у неземаљским сферама. Једна од таквих мидрашких приповедака је „Тајна златног дворца”, у којој, летећи на крилима ветра седам дана и ноћи, доспева до величанствене палате на којој није било улаза. Наратив даље потврђује не само Соломонову моћ над другим бићима већ и бајковну структуру приче с обзиром на то да се у функцији помоћника јављају виловњаци и орлови. Наиме, како виловњаци не проналазе улаз, доводе се све старији и старији орлови, не би ли открили неки траг. У коначном ће најстарија птица од хиљаду и триста година открити да су врата на западној страни, али да их је сакрио песак нанесен ветром. Следећи се у функцији помоћника налазе ветрови и олује који се подижу са свих страна света не би ли одували „земљу и прашину вековима нагомилану на улазна врата” (Вербер 2003: 36). Откривши улаз, Соломон наилази на мноштво древних натписа на вратима који усмеравају његову авантуру, а у унутрашњости палате ступа у одају од драгог камења, сребра и злата, из које се даље спушта у пећину. У дну пећине, иза још једних врата са натписом „Смрт је пре времена узела краља који је овде моћно владао и уживао у свим добрима земаљским”, Соломон доспева у престону дворану, у којој је на престолу седео кип древног краља. Узнемирен доласком „смртног човека”, он позива злодуде, виловњаке, анђеле смрти, морске аждаје и све друге мрачне силе да га нападну. Међутим, још једном се потврђује Соломонова натприродна моћ јер их краљ подсећа да је он њихов господар те их протерује у морске дубине (Вербер 2003: 37). Поента приче, међутим, подсећа великог краља да нико на овом свету нема неограничену моћ, те да постоји оно чиме се не може господарити. Посреди је натпис на плочици око краљевог врата:

„Хиљаде сам јунака савладао,
Хиљаде краљева потукао,
Хиљадама земаља сам владао,
Али једну једину смрт – нисам могао!” (Вербер 2003: 38)

Видна је сличност са описима доњег света у словенској митологији и усменим предањима, јер, како сведочи Војин Матић, доњи је свет час отворена пећина, час затворен вратима, пун драгог камења, настањен демонима, аждајама а често и њима врло сличним царевима (Матић 2010: 140–141). Према митологеми силаска у доњи свет, наиме, јунак бива упућен у највеће светске тајне и најдубља знања и мудрости. Долазимо до закључка да је и у јеврејској и у српској бајци посредни фантазам о превазилажењу смрти у виду умирања и поновног рађања, замагљена симболиком путовања на дно мора, небеске висине, под земљом, у разним „тамним вилајетима”, што је и централно место већине религија (Матић 2010: 149).

Демонологија. Моћ коју Соломон поседује над духовима, животињама, ветром и водом, приписује се у неким јеврејским предањима чаробном прстену са четири драгуља, која су му подарили анђели који су имали моћ над ове четири области. Сличан прстен помиње се и у причама о „1001 ноћи”, а у српској усменој

прози у бајци „Нудотворни прстен” (Чајкановић 1999, бр. 52) и њеним варијантама, где змијски цар поклања магични предмет сиромашу а губитак прстена се приписује његовој несмотреној жени – којој вештица одузме прстен на превару. Сличност са предањем о Соломону је најевидентнија управо у том мотиву: Соломонов обичај био је да скине прстен кад се умивао и да га преда једној од својих жена да га чува. Једном приликом, док је прстен био код жене, побуњени дух Сакр поприми Соломонов облик и задобије прстен. Преузевши престо, владао је четрдесет дана, а за то време је прави краљ лутао земљом, сиромашном и запуштеном. Четрдесетог дана Сакр је спустио прстен у море, где га је прогутала риба коју је сиромашни риболовац уловио и дао Соломону за вечеру. Соломон је пресекао рибу, пронашао прстен и вратио се на власт.¹⁷ Његово четрдесетодневно изгнанство сматрано је казном за идолопоклонство које је у његовој кући четрдесет дана упражњавала једна од његових жена. У рабинској литератури такође је распрострањена легенда да је Соломон због својих грехова изгубио краљевство, богатство, чак и разум.¹⁸

Нека предања приписују губитак престола Асмодеју (Ашмедају), који је био заточеник Соломона. Једног дана цар упита Асмодеја у чему се састоји демонска супериорност над људима, а Асмодеј одговори да ће то демонстрирати ако му Соломон скине ланце и да му магични прстен. Соломон се сложио, при чему је Асмодеј прогутао краља (или прстен, према другој верзији), а затим га далеко одбацио и заузео престо. Лик Асмодеја у талмудским предањима мање је злокобног карактера. Једна талмудска легенда чак Асмодеја спомиње као Соломоновог помагача у изградњи јерусалимског храма. Легенда о Соломону и Асмодеју била је доказ да је Бог омогућио Соломону да стекне вештину да протера демоне и да је он оставио богат фонд списа против урока и упутстава за употребу егзорцизама. Соломон је, будући да је био мудри краљ, касније сматран познаваоцем бројних научних поља и аутором бројних научних дела, али посебно се истиче његово владање езотеријом.

Дејан Ајдачић такође објашњава да у Талмуду Асмодеја називају кнезом демона:

„Асмодеј је у књизи о Тобији (једној од деутероканонских књига, књига додатих Библији) похотни демон који редом убија седморо мужева Саре (3: 8), а Тобију, у кога се загледа Сара, поучи арханђео Рафаел како да магијски одагна Асмодеја (8: 3). Ова легенда је код православних Словена постала позната под називима Разговор Соломона са Моролфом и Казивање о Соломону и Китоврасу. У католичким теолошким списима и инквизиторским приручницима овај демон се налази високо у хијерархији демона.” (Ајдачић 2015)

У нашој демонологији постоји сиже који Љубинко Раденковић сматра подударним са јеврејским предањима о Соломону и Асмодеју, а тиче се боравка демона у подземљу и изласка доком дана: „девет царевих кћери – вештица свако вече одлази на провод код врагова, а до њих долазе кроз врх брда: ”Тако идући

17 У српској народној песми „Наход Симеун” постоји сличан мотив о проналаску симболичког предмета у јелу, тј. у риби. У бајци „Царев син и Циганин” рибе помажу јунаку да пронађе прстен на дну мора (Чајкановић 1999, бр. 34).

18 Рабин Арманд Каминка језгро ове легенде проналази у Херодотовој историји. Херодот пише како је извесни маг запосео персијски престо у одсуству правог владара све док један од угледних Персијанаца није постао сумњичав и навео његову супругу да га у сну искуша и сазна истину. На сличан начин у талмудској легенди се искушава Асмодеј – тако што се женама наређује да му погледају ноге, јер ноге демона су сличне ногама кокоши. На тај начин је Асмодеј уклоњен са трона (Каминка 1922: 223).

дођу на врх једног брда и онда најстарија удари ногом о земљу и рече – Црна земља, отварај, тебе гром туче – и земља се отвори. Онда оне унутра, а шилбот за њима. Кад тамо, ал’ они дођу у једну лијепу собу, и на сред собе стоји златан сто и на њему сједи дијете и држи у руци златну јабуку, а вавијек од ње угриза а она вавијек цела.” (према: Раденковић 1996: 62) За ђаволског цара Асмодеја се каже:

„Он је на планини, ископао је себи бунар, напунио га водом, покрио каменом и запечатио својим заклетим прстеном. Сваки дан излази он на небо и учи се у школи земаљској. После тога прилази он бунару, гледа свој печат, отвара га, пије, удаљује се, поново запечативши свој бунар.” (према: Раденковић 1996: 62)

Сличне способности пак – узлетања на небо и силаска у подземље, приписују се и Соломону, те је њихова веза изражена до те мере да Асмодеја можемо сматрати Соломоновим алтер егом, односно демонским двојником. Поједини извори карактеристике Асмодеја, према његовим представама у Талмуду, саме-равају са фигуром Мефистофелеса, односно Соломоновог злог духа „који је запосео краља у старости, након што се ослободио дисциплине и огрезао у греху” (Каминка 1922: 221).

Легенде о мудрому јеврејском краљу Соломону и демонима припадају апокрифним делима – која нису уврштена у свете списе. Већ од XIV века у Русији су у оптицају били посебни индекси „одбачених” текстова, чије порекло и време продора није утврђено. Сличност ових легенди са средњовековном јеврејском (талмудском) књижевношћу и неким одликама њиховог језика омогућавају нам да у њима видимо превод са хебрејског оригинала, али да ли је превод начињен у тадашњој Кијевској Русији или у јужнословенским земљама, којима су сличне приче такође биле познате, није утврђено.¹⁹

Господар животиња. У свим представама израиљског владара орао је птица која најчешће извршава његова наређења. Ова уважавана, Божја птица, сматра се и господаром неба, те је особита и вредност онога кога ова птица узноси на небеса. Кабалистичка традиција бележи легенду о томе како је Соломон јахао на великом орлу на чијим је леђима био постављен престо и који га је носио до мрачних планина иза којих су пали анђели били оковани ланцима. Орао би се наслонио на ланце, а Соломон би помоћу прстена на коме је било урезано Божје име приморао два анђела да открију сваку тајну коју је желео да сазна.²⁰

Орао је једна од најзаступљенијих библијских птица. У Библији су са орлом упоређени они који се ослањају на Бога: „Они који се у Јехову уздају добијају нову снагу. Подижу се на крилима као орлови” (Исаија 40: 31). Старозаветни текстови чак и сведоче да се Бог може јавити у облику орла: „Као што орао измамљује орлиће своје, диже се над птићима својим, шири крила своја, узима их и носи на крилима својим, тако га Господ вођаше, и с њим не бјеше туђега бога” (5Мој 31: 11). Бог долази с висина и обузима човека, изненада га граби и уздиже, преноси у друге сфере: „дух ће те Господњи однијети, а ја нећу знати” (1Цар

19 Детаљније на: http://www.drevne.ru/lib/solomon_o.htm

20 Акадски мит о Етани на сличан начин описује узлет на орловим крилима ка богу Ануу и богињи Иштар (3000–2000. пре н. е.). Етана је пастир који је покушао на леђима орла да досегне небо и тако набави лек за своју жену која није могла да роди. Етана ослобађа орла који је био заробљен од стране једне змије у подножју једног дрвета и покушава да досегне небо, али му лет не успева. Енкиду у *Епу о Гилгамешу* приповеда свој сан, из којег сазнајемо да је орао дошао по њега и понео га у висину. Пењући се све више и више, Земља му је изгледала све мања, да би у једном тренутку „земља (је) била као каша од брашна, а море као валов за воду”. Онда га је орао пустио, и падао је све док се није пробудио.

18,12). Посреди је, дакле, слика једног духовног путовања, узлетања које је представљено метафором орловог лета, јер висине које походи орао надилазе људско искуство и отварају невиђене хоризонте. Отуда је такво искуство дато премудром краљу. Вреди стога као конфронтирану још једном поменути представу узлетања на небо у српској приповеци „Соломуна проклела мати” из Караџићеве збирке:

„За то ухвати два ноја, па им за неколико дана не да ништа јести док добро огладне, па им онда привеже за ноге велику котарицу у коју он уђе и сједне држећи рукама више себе и више нојева на дугачком ражњу печено јагње. Нојеви желећи да би пециво дохватили, полете у висину и тако су све лећели докле Премудри не удари ражњем у небо, па онда обрне ражањ на ниже те га нојеви снесу на земљу.” (1870: 159)

Наведена слика пародија је неограничених моћи премудрог Соломона у јеврејским бајкама. Не само да је ној у односу на орла птица недостојна небеских висина, но се показује и како нојеви ударају главом у небо вођени својом глађу, усмеравани печењем којим их Соломун мами. Тако се спрам надахнућа које симболизује представа орла који крстари небом, подмеће слика похотљивих птица обманутих сочним пленом.

У јеврејској усменој традицији још је једна птица често заступљена у причама о Соломону – а то је пупавац. Соломонова присност с царством животиња и духовна долази до изражаја управо у већ поменутој мидрашкој причи „Соломон и краљица од Шаве”. Иницијални оквир приче представља величанствен пријем у Соломоновом двору, у којем бораве сви краљеви суседних земаља. Како би гостима показао сву своју моћ и величину, наредио је да позову и све небеске птице, шумске звери, вилењаке и виле, при чему једино пупавац изостане, али се по доласку изговара да је путовао на другу страну света и на истоку пронашао земљу у којој се не зна за великог краља. Пупавац ће добити функцију гласника који односи писмо краљици од Шаве и позива је да посети његовог господара. У другим предањима, пупавац је и птица која ће Соломону откривати и изворе воде и камен за грађење храма итд. У словенској традицији пупавац се пак доживљава „као нечиста и туђинска птица” (Гура 2005: 447), а према једној легенди, пупавац је некада био цар птица и чак му се и орао покорavaо, те је желео да постане птичји бог, због чега га је Бог казнио и одредио да буде смрдљив и да крешти, а као знак дрскости доделио му је и ћубу на глави (2005: 448). С друге стране, нека украјинска веровања га сматрају јеврејским малим богом или духом, а неретко се назива и жидовском кукавицом. У Пољској се сматра да у пупавцу пребива душа Јеврејина (2005: 448).

Интересантно је да Вук Врчевић бележи шаљиву причу у којој се иницијални мотив великог пријема код Соломона понавља, али птица која изостане није пупавац већ врабац. Откуда ова инверзија постаје јасно у даљем току приче, јер уследи дијалог Соломона и врапца, који се завршава комичном поентом – у чему је врабац најпогоднији избор из орнитолошког репертоара.

„Соломон га почне ружити говорећи: длака ме држи, да те сада не прокунем да ти отпане кљун да се по грдили измеђ осталих тица познаваш. — А врабац му одговори: ти можеш, али знади, да ћу ти сав твој двор разорити и да ћу ти чинити да се твоје кољено утре. Цар се зачуди на ове ријечи и промисли: како да ова мала тичица може мене толико квара учинити? Па га упита: хе газијо! Дедер кажи ми, како би могао ти то мене учинити, пак ћу ти опростити. Врабац му одговори: ја бих пошао у земљу вакупску, те бих се толико ваљао кроз земљу да би ми од оне земље остануло неколико између мојега перја, па отолен бих полетио на твој двор и ону земљу отресао над

шљеменом од твоје куће, која би ти се у онај час од вакупске земље срушила, те тебе и сву твоју чељад стрпоштала. Кад то зачу Соломон одмах нареди орлу: пушти га.” (Врчевић 1868: 194).

Вук Врчевић доноси у напомени и објашњење ове шаљиве приче: „Вакуп је турска ријеч и значи све оно што је црквено или манастирско, а код Турака што припада џамији. Из ове приповијетке лако ће сваки читалац виђети, у каквој цијени наш овдашњи народ сматра и боји се да му што црквенога у кућу не улезе без благослова” (Врчевић 1868: 194). Увиђамо да је у Врчевићевој причи дошло не само до контаминације сижеа већ и до значајних културолошких преплета, при којима фигура старозаветног краља бива уплетено у народна веровања својствена јужнословенским народима.

Још једна јеврејска бајка у којој важну улогу Соломоновог савезника има птица носи назив „О Касији, доброј кћери мудрог Соломона”. Соломону се овде приписује једно ограничење, и поред све мудрости, а то је немогућност да предвиди будућност те одлази код пророка који му саопштава да ће му се кћи удати за сиромаша, те он долази на идеју да на далеком пустом острву сагради кулу без улаза у коју ће је заточити и где ће је посећивати само орао који јој доноси храну. Случај учини да орао понесе неког сиромаша сакривеног од олује у волујску кожу и остави га на кули, где се принцеза Касија заљуби у њега и роди му сина. Тако се, упркос свим очевим напорима, показује да се од судбине не може побећи.

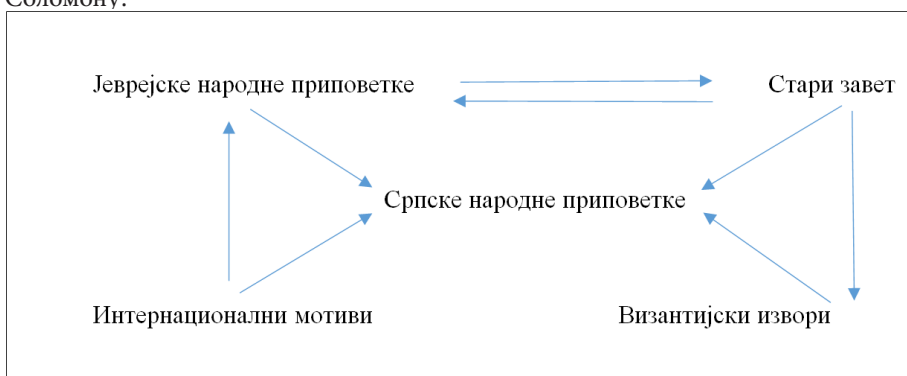
Како бележи Владан Ђорђевић, једна турска легенда сличан догађај приписује султану, којем је пророк предвидео да ће му кћи умрети од змијског отрова у осамнаестој години. Да би спречио њену рану смрт, султан сагради кулу на малом удаљеном острву усред мора али на њен осамнаести рођендан поклони јој корпу с воћем, из које изађе змија и уједе принцезу те она умире тачно као што је предвиђено пророчанством (Ђорђевић 1874: 47–48). Немања Радуловић потврђује да се може говорити о оријенталном пореклу мотива, иако је неретко локализован и преведен у културноисторијска предања (Радуловић 2012: 190). Он појашњава да је затворена царева кћи један од типичних ликова бајки, а затварање принцезе тумачи као успомену на женску пубертетску иницијацију, односно на затварање девојака у посебну кућу и забрану контаката са спољним светом (Радуловић 2012: 189). Радуловић истиче да се том приликом остварује напетост између спољашњег и унутрашњег света (2012: 189), при чему у јеврејској варијанти из спољашњег света долази младожења а у турској – смрт. Аутор сведочи и о постојању наведеног мотива у српској усменој традицији, у збирци Ђорђа Стефановића Којанова (бр. 13), где отац зазида кћерку да би је сачувао, а отима је змај; и у збирци Р. Добросављевића (бр. 2), где се и цар и кћер затварају у кулу да би избегли налет непријатеља, а она нестаје из куле (2012: 189). У избору народних умотворина *Од златна јабука* Васка Попе проналазимо исти мотив у причи „Од суђења се не може утећи”, где цар затвара кћер у стаклени двор али на судњи дан девојка затражи грожђа из којег излази змија и усмрти је (Попа – Константиновић 1971: 61).

Сагледавањем свих наведених наратива, несумњиво је да је библијски краљ био погодан за бајковну обраду, особито што су у јеврејској традицији Соломону приписивана и извесна езотеријска и мистична знања и вештине, које су му омогућавале контакт са демонима, кретање у различитим сферама, те разумевање немуштог језика тј. говор животиња, као и многе друге натприродне способности које поседује и јунак бајке.

Закључак

Сложеност фигуре Соломона у библијској и усменој књижевности проистиче и из различитих сврховитости текстова, али и из различитих традиција у којима се укоренило име старозаветне личности. Од легендарне мудрости Соломона до магијских и митских својстава, несумњиво је да је Соломон постао важан интернационални лик усмене традиције. Отуда се слажемо са Дејаном Ајдачићем да „[не] постоји јединствени лик Соломона, јер је он у неким причама и варијантама народни мудрац, негде праведни, негде осioni владар, некада је он некористољубиви судија, а некада пожудни моћник који не преза ни од чега.” (Ајдачић 2010: 219)

Поред све комплексности, настојали смо да након сагледавања грађе укажемо и на генезу и могуће правце развоја мотива који се јављају у причама о Соломону:



Трансформације мотива и сижеа остварују се по различитим принципима, од жанровских до културолошких исклизнућа. Тако долазимо до закључка да смер кретања није праволинијски, односно не креће се нужно из јеврејског ка српском књижевно-културном простору, иако је старозаветна литература несумњиво извршила пресудан утицај на српску народну књижевност, већ се остварује процес „размрежавања” лутајућих мотива и сижеа и њихово увезивање са фигуром Соломона.

ИЗВОРИ

- Бен-Амос, Ној 2007: Dan Ben-Amos, Dov Noy, *Folktales of the Jews, Volume 2: Tales from Eastern Europe*, Jewish Publication Society
- Вербер 2003: Е. Verber, *Jevrejske narodne bajke*, Beograd: Narodna knjiga Alfa
- Врчевић 1868: В. Врчевић, Српске народне приповијетке понајвише кратке и шалјиве. Биоград: Српско учено друштво
- Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Апокрифи. Старозаветни*, Beograd: Просвета – Српска књижевна задруга
- Караџић 1870: В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, друго умножено издање. Беч, у наклади Ане, удовице В. С. Караџића
- Попа – Константиновић 1971: В. Попа, *Од златна јабука* – Р. Константиновић, *Расковник*, Beograd: Младо поколење

Сџари завѣџи Госџода нашеџа Исуса Христџа, 1867. године, прев. Ђуро Даничић
 Чајкановић 1999: В. Чајкановић, *Срџске народне приповеџке*, Београд: Гутенбергова галаксија

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић 2010: Д. Ајдачић, Премудри Соломон и жене у фолклору балканских Словена, *Компјаративни дослџђењења слов'њанских мов и лџтератури*, Випуск 12, 214–220.
- Ајдачић 2015: Д. Ајдачић, Представе о ѓаволу у руској, украинској, пољској и српској књижевности деветнаестог века, *Књижевна историја*, год. 47, бр. 157, 75–100.
- Историко-литературни портал „Древнерусская литература“, http://www.drevne.ru/lib/solomon_o.htm, приступљено 15. 9. 2020.
- Бошковић Стули 2006: М. Bošković Stulli, *Priče i pričanje: stoljeća usmene hrvatske proze*, Zagreb: Matica hrvatska
- Берковић 2009: Берковић, Od mizoginije do kulta: Etiološko čitanje Postanka, Kairos – *Evangeoski teološki časopis / Godište III*, br. 2, 305–320.
- Ђура 2005: А. В. Ђура, *Симболика живоџиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо: Логос: Александрија
- Дрејн 2003: Ц. Дрејн, *Увођење у Сџари завѣџи*, Београд: Clío, 120–129.
- Ђорђевић 1874: В. Đorđević, *Carigrad i Bukurešt: pisano prilikom putovanja njegove svjetlosti gospodara knjaza srpskog Milana M. Obrenovića IV*, Državna štamparija
- Јасиф 1999: Е. Yassif, *The Hebrew Folktales: History, Genre, Meaning*, Indiana University Press
- Каминка 1922: Armand Kaminka, The Origin of the Ashmedai Legend in the Babylonian Talmud, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 13, No. 2, University of Pennsylvania Press, 221–224.
- Косидовски 1965: З. Косидовски, *Библијске легенде*, Београд: Српска књижевна задруга
- Матић 2010: В. Матић, *Дейињсџиво народа*, Београд: Службени гласник
- Нидич 2018: S. Niditch, Folklore and the Hebrew Bible: Interdisciplinary Engagement and New Directions, *Humanities*, 7, 6, Basel, СТР.
- Пејчић 2003: П. Пејчић, *Митџолошке метџафоре о жени у Срба*, Нови Сад: Прометеј
- Поповић 1919: П. Поповић, Из наших народних приповедака, *Из књижевности*. Св. 2, Београд: Г. Кон, 1–72.
- Самарција 2011: С. Самарција, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник
- Самарција 2013: С. Самарција, Из дубина и вирова: представе о подводном свету у српској усменој прози, *Aquatica: књижевности, кулџура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 65–84.
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиња у народној маџији Јужних Словена*, Београд: Балканолошки институт САНУ
- Радуловић 2012: Н. Радуловић, Смрт од змије у наративима о судбини (ATU 934), *Ђује и јакреџи — књижевности, кулџура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 185–198.
- Фрај 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Beograd: Prosveta
- Хансен 2002: W. Hansen, *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press

Хирш и др. 2020: Emil G. Hirsch, Ira Maurice Price, Wilhelm Bacher, M. Seligsohn, Mary W. Montgomery, Crawford Howell Toy, „SOLOMON”, *Jewish encyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13842-solomon>, приступљено 5. 9. 2020.

Штембергер 2014: Г. Штембергер, *Увод у Талмуд и Мидраш*, Фондација „Конрад Аденауер”, Савез јеврејских општина Србије, Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Правни факултет Универзитета у Београду

KING SOLOMON IN JEWISH AND SERBIAN ORAL TRADITION

Summary

The paper explores the portrayal of King Solomon in Jewish and Serbian oral heritage. The complex figure of King Solomon is inspected by looking into legends of the Old Testament, Biblical Apocrypha, Midrashic and Talmudic literature, and Serbian oral folk storytelling. Besides examining the international composition of the motifs, mythical-magical, demonological, and esoteric layers, cultural and genre transformations, I have insisted on pointing out the fixed motifs, structural and semantic aspects in the establishment of the old-testimonial ruler as a figure recognizable in any folk literature. The genesis and possible directions of the motif and syuzhets development are not axiomatically observed as a direct impact of Jewish on Serbian culture and literature, although the literature of the Old Testament has undoubtedly made a pivotal effect on Serbian folk literature, but as a process of “net weaving” of recurring motifs, syuzhets, and their interconnecting with the figure of King Solomon.

Keywords: King Solomon, The Bible, Midrash, Talmud, folklore, fairy-tale, myth, demonology, wisdom, misogyny

Aleksandra D. Matić

Ана С. ЖИВКОВИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ЈЕРУСАЛИМ У РЕЛИГИОЗНОМ ЕПУ ИСТОРИЈА О ПОСЛЕДЊЕМ РАЗОРЕНИЈУ СВЕТАГО ГРАДА ЈЕРУСАЛИМА ВИКЕНТИЈА РАКИЋА

Наше истраживање обухвата поетске слике Јерусалима у религиозном епу *Историја о последњем разоренију светиаго града Јерусалима* (1804) Викентија Ракића. Књижевно-историјском и аналитичком методом установили смо степен удела јудео-хришћанских идеја о граду Јерусалиму у српској књижевности предромантизма: будући да се перспектива епског субјекта постепено сужава, од географске панораме града ка Храму, очигују се структурни чиници јеврејског концепта града-храма. Када је посреди поетички идентитет Ракићевог пева, закључујемо да поменути религиозни еп не настаје на трагу српске средњовековне поклоничке праксе, особито због директне интертекстуализације историјског дела *Јевејски рати* Јосифа Флавија. Ракић се појединим аспектима тумачења догађаја деловањем Божијег промисла приближава писцима средњовековног доба, али егзотичним укусом за пределе Блиског Истока (Јерусалима), симболиком бројева и боја, те римованим десетерцима, пева сасвим у духу српског предромантизма – стилског правца епохе просвећености.

Кључне речи: Викентије Ракић, Јерусалим, религиозни еп, храм, предромантизам

Библијски почетак и крај људске историје обележени су настанком градова. Након почињеног братоубиства, Каин постаје оснивач града Еноха². Без обзира на то што град као први историјски облик људских насеобина настаје у контексту изгнанства и казне, град се у библијској перспективи распознаје као сакрални простор, будући да су, на пример, Аврам и Мојсије представљени као „дошљаци из месопотамијских, односно мисирских градова” (Фрај 1985: 182). Поред вишеструких прагматичних разлога (заштићеност, суживот, заједништво), у досадашњим истраживањима осветљени су и метафизички аспекти стварања градова и рађања урбаног идентитета: трагање за смислом, људска потреба за симболичним местом одавања поште умрлима, човекова жеља да се утисне у локалитет и простор, надомештање линеарне ускраћености кретања вертикалним напредовањем историје ка вечности (в. Мокрањац 2015: 30–35). Сходно томе, идеја поистовећивања града и храма развијала се под окриљем јеврејске традиције, о чему сведоче старозаветне пророчке књиге, особито *Прва књига Самуилова* путем објаве богоизабраности будућег цара Давида³, те *Прва књига дневни-*

1 ana.zivkovic@filum.kg.ac.rs

2 У *Књизи Постања* настанак првог града описује се као последица Каиновог грехопада: „И позна Кајин жену своју, а она затрудње и роди Еноха. И сазида град и прозва га по имену сина својега Енох.” (*Свето писмо, Пост 4: 17*)

3 *Прва књига Самуилова* приказује будућег цара Давида као врлинску личност наспрам самовољног цара Саула: „Тада Самуило узне рог с уљем, и помаза га усред браће његове; и сиђе дух Господњи на Давида и оста на њему од тога дана.” (*Свето писмо, I Сам. 16: 13*)

ка у којој су приказана кључна историјска збивања – доношење Ковчега завета у Јерусалим⁴ и Давидово установљење богослужења. Како су се у светом Ковчегу чувале плоче *Десет Божијих зајављених*, смештање ове старозаветне светиње у Давидов град означавало је почетак утемељења Јерусалима као религиозног, националног и политичког центра јеврејског народа. Ако је трајни Божији завет са Израиљем установљен на Синају, то значи да Јерусалим сада постаје град неупитног Божијег присуства. „Поступком преношења Ковчега у град, Синај се преобразио у Храм. Гора синајска и свети догађај који се одиграо у њеном срцу били су пренети у Шагор сведочанства, а потом у јерусалимски Храм” (Ердељан 2013: 29–30). Јеврејски концепт града-храма усталио се захваљујући изградњи Првог (Соломоновог) храма у 10. веку старе ере. Цар Давид прикупљао је материјал за градњу Храма и предао је детаљни нацрт здања своме сину Соломону. Први храм био је подељен на Светиште и Светиште над светиштем. Ковчег завета унет је у Светиште над светиштем, које „беше одвојено од Светишта двокрилним вратима од дивље маслине, широким 4 лакта (оба крила по два лакта)” (Плумац 1999: 48). Веровање Јевреја да се сакралност из ове Најсветије светиње ширила на читав Јерусалим, омогућило је прихватање идејног концепта града-храма.

Наведени концепт са својим структурним елементима утицаће и на стварање јеврејске визије Небеског Јерусалима, јер „у јерусалимском Талмуду и рабинској литератури уопште далеко је важнији појам небеског храма преко којег се посредно долази до закључка о небеском граду” (Ердељан 2013: 41). Поређењем *Старог* и *Новог завета*, јеврејске апокалиптичке књижевности (III век пре н. е. – 100. н. е.) и рабинске литературе, резултати истраживања⁵ указали су на постојање различитих значења идеје Небеског Јерусалима у јудистичкој традицији. Вавилонско ропство и рушење Првог храма (цар Навуходоносор, 586. пре н. е.) проузроковали су интензивнију напацију о поистовећивању земаљског и небеског града, али омогућили и формулисање разлика поводом јеврејског концепта крајњег, коначног, есхатолошког Јерусалима (в. Ердељан 2013: 37). Веома дуго, чак и након оскрнављења Другог (Зоровавељевог) храма (168. год. пре н. е.), рабински списи су се „највише бавили земаљским аспектима Јерусалима” (Ердељан 2013: 38), пишући о обновитељској политичкој и административној улози овога града, о узлажењу земаљског Јерусалима на небо и поновном силаску на земљу. Доба нове ере, заједно са историјским рушењем Трећег (Иродовог) храма 70. год. н. е. од стране Римљана, изменило је донекле јеврејски концепт будућег Јерусалима, који се више није искључиво подударало са овоземљаским и постојећим градом⁶.

За разлику од јудистичке традиције, хришћанство показује амбивалентни однос према Јерусалиму: (1) као богоизабраном граду и (2) граду који убија Божије пророке. „Могло би се, дакле, рећи да у новозаветним књигама уништење

4 Џон Дрејн објашњава значај овог догађаја за јеврејска племена: „За племена је ковчег Савеза увек представљао средишњи симбол њихове обавезе једних према другима, репрезентујући причу о бекству из Египта, Савезу са Богом на Синајској гори и заједничко служење Јахвеу које их је одржало заједно.” (Дрејн 2003: 117)

5 Више о томе видети у студији Јелене Ердељан (Ј. Ердељан, *Изабрана места: конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, 2013, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања).

6 Када је посредни концепт Небеског Јерусалима, резултати истраживања Јелене Ердељан веома су значајни за разумевање идејних разлика и приступа јеврејске и хришћанске традиције овом појму, будући да се тек у Еноховој апокалипси Јерусалим први пут помиње као град божанског порекла и град у којем ће се јавити Месија (в. Ердељан 2013: 40).

земаљског Јерусалима постаје коначно и иреверзибилно, те да је то тачка у којој се јеврејски и хришћански однос према Јерусалиму коначно раздвајају из заједничког корена из кога су потекли и гранају сваки у свом правцу” (Ердељан 2013: 42). Удаљујући се од историјског значења Јерусалима као престонице Израила, хришћанство је усвајало алегоријски, есхатолошки и етички смисао небеског града. Алегоријско тумачење Небеског Јерусалима као Цркве Христове, заједнице уписаних у *Књижу живоїа*, постало је примарно захваљујући патристичкој и теолошкој интерпретацији *Откривења светіог Јована Богослова*⁷. Тумачење Вишњег Јерусалима као симболичне слике евхаристијске заједнице верних представља синтезу небеских и земаљских чланова Цркве. Небески Јерусалим алегоријски је приказ Царства Божијег у којем су сви житељи сједињени Телом Христовим и благодаћу Духа Светога (в. Поповић 1978: 744–745).

Како бисмо у српској књижевности предромантизма одредили природу рецепције и степен удела јудео-хришћанских идеја о граду Јерусалиму, наше истраживање обухватиће вишеструке могућности тумачења историјског и небеског Јерусалима у религиозном епу Викентија Ракића под насловом *Историја о последњем разоренију светіаго града Јерусалима и о узећу Констјантинінојоља*⁸ објављеном на славеносрпском језику 1804. године у Венецији. Уколико узмемо у обзир чињеницу да је издање Ракићевих спева о разарању Јерусалима (70. г. н. е.) и паду Цариграда (1453. г) интегрално, као и да је година штампања – 1804 – подударна години почетка Првог српског устанка, можемо претпоставити да су српска устаничка збивања мотивисала тршћанског песника и пароха да напише епове о коначној пропасти двају великих градова – Јерусалима и Константинопоља. Како је Викентије Ракић службовао као свештеник у српској цркви Светог Спиридона у Трсту од 1798. до 1810. године, директно је учествовао у прикупљању новчаних средстава за подизање устанака у Србији⁹, те је могућно да је и епским песништвом желео да подржи идеју српске револуције. Уколико је први спев посвећен светом граду Јерусалиму, а други Цариграду, односно хришћанској средњовековној престоници, која је „место установљено као Нови Јерусалим” (Ердељан 2013: 61), значењски распони Ракићевих дела као да се распростире до још једног града – Београда – словенског Новог Јерусалима¹⁰. Чини се да су двоструки разлози, литерарни и политички, утицали на настанак поменутих Ракићевих спева: (1) био је то „спонтани покушај да се читава стара српска

7 Представа силаска божанског града са небеса имала је пресудну улогу приликом усвајања алегоријског смисла: „И видјех небо ново и земљу нову; јер прво небо и прва земља прођоше, и мора више нема. И ја Јован видјех град свети, Јерусалим нов, гдје силази од Бога с неба, приправљен као невјеста украшена мужу својему. И чух глас велики с неба гдје говори: ево скиније Божије међу људима, и живљеће с њима, и они ће бити народ његов, и сам Бог биће с њима Бог њихов. И Бог ће отрћи сваку сузу од очију њиховијех, и смрти неће бити више, ни плача, ни вике, ни болести неће бити више; јер прво прође.” (*Светіо писмо, Откривење 21: 1–4*)

8 У нашем раду користимо издање Ракићевог епа из 1854. године. Еп је преведен на српски народни језик и штампан црквеном ћирилицом у Београду (В. Ракић, *Историја о последњем разоренију светіаго града Јерусалима и о узећу Констјантинінојоља*, Београд, Књажеско српска књигопечатња, 1854).

9 „Капитал српске трговачке општине почетком XIX века био је већи од капитала Лојда, а према аустријским полицијским извештајима, само 1807. године је послато устаницима у Србију из Трста и са Ријеке 70000 форинти.” (Павић 1991: 12)

10 Више о Београду као словенском Новом Јерусалиму видети у студији Јелене Ердељан, посебно у поглављу „Престонице православних Словена у позном средњем веку: Нови Јерусалими као Нови Царигради?” (Ј. Ердељан, *Изабрана мјеста: конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, 2013, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања).

књижевност путописа и житија обнови у стиху” (Павић 1991: 88); (2) али са тежњом да опевани историјски догађаји имају поучну улогу у будућој српској историји и култури, о чему сведоче песникове напомене у „Предисловију ка читатељима” на почетку и у завршном објашњењу под насловом „Степенаја” на крају интегралног издања. Ракић сагледава пад Јерусалима и Цариграда као испуњење праведног Божијег суда и последицу престапа Божијих заповести: пропаст престонице јеврејског народа уследио је због неблагодарности Богу и жестоке срџбе, док је грчка цивилизација пострадала због гордост и нечистоте. Чини се да је песник пророчки предвидео да ће неслога српских великаша умногоме отежати подизање и успешност устанака, те у „Предисловију” потцртава Божију истину да „чрезъ мудрость, мужество и согласіе народи расту, стое и славе се” (Ракић 1854: 4).

Ракићев еп има специфично обележје: не настаје на аутобиографској подлози поклоничког путовања у Свету земљу. Сходно томе, јавља се питање блискости предромантичког религиозног епа средњовековним жанровима, који су, такође, уобличавали топос Јерусалима. Међутим, како Ракићева *Историја о последњем разоренију светишаго града Јерусалима* може „бити означена као својеврсна песничка обрада дела Јосифа Флавија под насловом *Јудејски рати* (*De bello iudaico*, крај I века н. е.)” (Ераковић 2008: 43), стиче се утисак да овај еп не исходи из српске средњовековне традиције описивања Свете земље, будући да поседује јасни историографски подтекст.

Књижевна историја препознала је извесну поетичку нестабилност овог аутора, премда Ракић начелно припада српском предромантизму – стилском правцу епохе просвећености. Када је посреди литерарни рад Викентија Ракића, Скерлић је међу првима уочио да овај „побожни хришћански песник и версификатор старих хришћанских романтичних легенди, стоји у пуној супротности са нехришћанским рационалистичким добом у којем је живео и ван општега духовног покрета који се на крају XVIII века оцртавао у српском друштву” (Скерлић 1953: 89). Док Скерлић овог песника сагледава као настављача старе црквене традиције, Сава Дамјанов истиче како управо наклоност библијским и житијним темама открива природу новог предромантичког сензибилитета, јер „култ средњег века заузима веома важно место, не само као историјски период у којем су утемељени нови национални митови и легенде, већ и као својеврстан простор мистерије, тајанства и чуда” (Дамјанов 2005: 356). Међутим, како се у *Историји о последњем разоренију светишаго града Јерусалима* разумевање и доживљавање света не посредују фантастичким мотивима, ониричким визијама или сновидним представама, испитаћемо смисао средњовековне симболике и царског града Јерусалима како бисмо расветлили књижевноисторијски и поетички идентитет поменутог религиозног епа у односу на обележја старе српске књижевности и књижевности (анти)просветитељске оријентације. Ракић се креће ка поетици предромантизма и самим одабиром источњачке (блискоисточне) теме: „Љубав за Исток и наклоност за егзотично постају мере новог укуса” (Павић 1991: 56). Ако поетска историја о разорењу Јерусалима има поучни смисао, то значи да се отаџбина не упоређује више само са славним грчким или римским светом, већ и са удаљеним, недовољно познатим, земљама и народима Азије. Премда се може казати да је Ракићев спев заправо стиховани превод или поетска адаптација историјског дела *Јудејски рати* јеврејског историчара Јосифа Флавија, слутимо да је српски предромантичар извршио селекцију историографског материјала одабравши управо оне утиске и чулне слике које су својим семантичким

потенцијалом већ одступале од научног дискурса. Задивљен егзотиком јерусалимског предела, естетским обележјима Трећег (Иродовог) храма, обичајима јеврејског народа и свештеничког реда, Ракић инкорпорира певање са посебним поднасловом „Описаније Јерусалима” у свој еп. Ово певање стоји као засебна и готово самостална поема, настала синтезом два поглавља књиге *Јудејски рај*¹¹. Међутим, иако се може говорити о директној интертекстуализацији историјског списка Јосифа Флавија, мишљења смо да се Ракић определио управо за оне информације које су одговарале новом предромантичком језику – језику симбола – будући да „описује Соломонов храм у Јерусалиму 1804. године и тај опис у ствари је каталог симбола, који иду од најопштијих (четири елемента) до најсложенијих, који се баве мистиком бројева” (Павић 1991: 68). Средства поетског учинка: поступак градације, хиперболизација лепоте града и храма, симболика боја и бројева, потврђују тезу да је Ракићев спев у потпуности оригинално песничко дело. Перспектива епског субјекта постепено се сужава, од географске панораме града ка Храму, очитујући структурне чиниоце јеврејског концепта града-храма.

На основу досадашњих књижевноисторијских истраживања Ракићевог песничког опуса, установљено је угледање на далматинског песника Андрију Качића Миошића, о чему Драгољуб Павловић казује:

„Колико је нама познато, нико до сада није поменуо утицај Качићев на Ракића. Међутим, ми држимо да је тај утицај несумњив. Пре свега, немогуће је претпоставити да Ракић за време свог дугог бављења у Трсту није читао онда толико популарну Качићеву песмарицу. Затим, и у самим делима Ракићевим може се наћи потврде да је Ракић читао Качића. Када, на пример, Ракић у предговору своје *Историје о пагенију Цариграда* саветује читаоцу да ту историју прочита са ‘соболезнованијем срдца’ и да не верује ‘неким блајдословним који од зависти толику љагу наносе на Грке’, несумњиво је да он ту у првом реду има у виду једну од Качићевих песама о паду Цариграда из *Разговора угодног*, у којој Грци као ‘шизматичи’ не пролазе добро. Најзад, у погледу Качићевог утицаја на Ракића карактеристично је и то да је Качића први пут издао ћирилицом Ракићев пријатељ и следбеник у поезији Гаврило Ковачевић, у Земуну 1818.” (Павловић 2016: 246)

Како је Качић средином XVIII века дао „целовиту песничку интерпретацију ‘словинске’ историје” (Деретић 2002: 270) у римованом десетерцу, извесно је да Ракићев епски десетерац у *Историји о последњем разоренију светишаго града Јерусалима* настаје по узору на Качићево подражавање ритма народне јуначке поезије. У томе се састоји још један од особитих доприноса Викентија Ракића развоју нове српске књижевности, будући да је „први српски песник који је усвојио дикцију и облик народних песама” (Павловић 2016: 249).

Певање под насловом „Описаније Јерусалима” може се поделити на пет мањих дескриптивних целина/слика: 1) географски идентитет Јерусалима; 2) градске зидине; 3) кула Псефина и три Иродове куле; 4) Иродов храм; 5) јеврејски обичаји у храму. Овакав распоред главних мотива указује на вишеструку промену перспективе певања. Епски субјект започиње описивање града из вертикалне и удаљене позиције. Видокруг се постепено сужава како се фокуси перцепције и певања мењају, будући да је у другој целини приметна хоризонтална перспектива, којом се обухватају бедеми и утврђење града. Посветивши трећу слику лепоти и градњи Иродових кула, епски песник у наредној целини усмерава пажњу ка Иродовом храму, описујући га првобитно из спољне перспективе, а затим и

11 Визуелну представу Јерусалима налазимо у потпоглављу IV главе *Јудејског раја* Јосифа Флавија („Опис Јерусалима”), док дескрипцију храма садржи потпоглавље „Опис храма и Антоније”.

из унутарње, доспевши тако у само средиште храма. Овакав песнички поступак манифестује градациони принцип структурирања текста, те слика о обичајима и правилима богослужења у храму представља на крају само један специфични додатак – етнопортрет јеврејског народа. Приметно је да је Ракић овакву перспективизацију Јерусалима обликовао према Јосифу Флавију који је на истоветни начин, сужавајући видокруг приповедача, поступно описивао Јерусалим и градску околину. Међутим, поступком сужавања светог простора, чини се, песник не само да подражава јеврејског историчара већ и начин приказивања сакралног простора у *Библији*. Понављањем мотива стене и камена, куле и зида, ствара се симболички смисао града, јер свака врста бедема/утврђења рађа идеју о уоквиравању посвећеног простора. Очитује се свест о концепту одвајања градског подручја од природе, те тежња да се вертикалном перспективом и варирањем мотива висине („једна гора добро је висока”, „двадесет и пет сва ту би висина”, „а двадесет такође висине”, „све остале Псефина премаша”, „Гипика је сва била висина”, „на врх’ кула беле голубице”, „олтар висок петнаест лаката”) Јерусалим означи као „највиши” град и „највиша” тачка света, као град чији „храм дотиче небеса” (Фрај 1985: 198).

Почетак „Описанија Јерусалима” садржи тачне и прецизне географске податке о положају града на двема горама (Горњи и Доњи град) раздвојеним долином Тиропеон¹²: „Јерусалим добро је утврђен, / Трима стенама тврдо је ограђен, / И на двема он стоји горама, / То долина једна дели сама.” (Ракић 1854: 12) Песник наглашава подједнако распрострањање града на широкој земљи, великој равнини, и стремљење увис високих горама и кулама. Међутим, поред обележја документарности, наслућује се и метафоричка представа града у којој се сучицу земаљски и небески простор, града који у исто време постоји у двема димензијама – историјској и метафизичкој.

У трећој целини доминантан је опис куле Псефине, која се издваја међу другим кулама не само по својој изузетној лепоти већ и особитом положају између севера и запада: „Кад ујутру Сунце исхождаше / Аравија сва с ње се виђаше; / С друге стране пак море се види, / Еврејске све границе гледи.” (Ракић 1854: 14) Песник наново променом спољне и унутарње тачке гледишта динамизује изглед куле која се не указује само у својој велелепној појавности, но постаје једна врста симболичког места – осматрачнице, са које се подједнако поглед пружа и ка мору, то јест Европи, и ка Арабији, то јест Азији¹³. Премда у овој дескрипцији Псефине препознајемо директну интертекстуализацију Флавијевог *Јудејског раша*, чини се да одабир цитата може бити конститутиван за разумевање симболичког осмишљавања Јерусалима у Ракићевом епу. Слутимо да је песничка парафраза прозног одломка семантички потенцијална јер управља ка важној идеји: јерусалимска кула Псефина, самим тим град у целини, распростире своју сакралност на читав свет. Погледом са Псефине као да се истовремено освештавају области јеврејског народа и пространства преко тих граница, подручја других народа.

Након слике Псефине, у трећој целини издвајају се описи и приче о трима кулама које је саградио цар Ирод Агрипа: „Три су ове биле такве куле, / По

12 Географски подаци преузети су из 4. главе V књиге Флавијевог *Јудејског раша*.

13 Мотив Арабије и мора преузет је из дела *Јудејски раш* у коме гласи овако: „Већ је сав трећи зид био вредан дивљења, а још више била је за чуђење Псефинусова кула на североисточном углу у чијој је близини подигао логор Тито. Са те куле која се уздизала у висину од седамдесет лаката могла се видети Арабија при сунчаном изласку и крајњи делови земље Јудејаца, све до мора.” (Флавије 1967: 378)

премногу Ироду су миле. / Своји' мили' имена им даде, / Од љубови ово на њи' спаде."¹⁴ (Ракић 1854: 14) Песник ствара егзотичне представе ових кула укрштајући прецизне мере њихових величина са мотивима воде и красне чесме, или потцртавајући зрачење светлости из камених зидова. Посебна вредност треће куле, посвећене Иродовој жени, наглашена је вишеструким хиперболама: „Таки мрамор не може се наћи, / нит' искуство то може постићи. / Блистање казат' се не може, / И красота, о велики Боже.” (Ракић 1854: 16) У овим пасажима лирски чиноци преплићу се са наративним, дескрипцију куле прати прича о односу Ирода и његове жене. Оно што привлачи нашу пажњу јесте именовање Иродових кула – које је, такође, уобличено наративном техником. Међутим, како је песник овим кулама и причама у вези са њиховим именима посветио знатнији део певања „Описаније Јерусалима” чини се да су окидачи за преузимање ових мотива из Флавијевог текста били мотиви брата, друга и жене. Представама Иродових кула Ракић је истакао начелне вредности епохе просвећености и поетике предромантизма: породичну љубав, пријатељство и идеалну драгу. То је моменат у којем Ракић излази из оквира библијске интерпретације града и приближава се гледиштима песништва грађанске оријентације.

Четврта целина „Описанија Јерусалима” посвећена је настанку и изгледу Трећег (Иродовог) храма. Песник фигурама цара Давида и Соломона подсећа на старозаветни приказ организације градње Првог (Соломоновог) храма: „Сва богатства Соломон потроши, / Докле цркву он ову соврши, / Са свих страна која су собрана, / Од Давида јоште добивена.”¹⁵ (Ракић 1854: 16) Почетна слика храма дата је набрајањем старих мера за дужину – лаката и аршина. Понављање мерних јединица, с једне стране, може бити знак подражавања историографске методе писања, међутим, с друге стране, може бити и показатељ Ракићевог библијског стила, будући да се, особито у *Старом завету*, истоветне дужне мере понављају као једна врста поткрепљења веродостојности чудесних и натприродних догађаја¹⁶. Када је реч о библијској/средњовековној симболици, песник се послужио врло упечатљивим симболима из V главе *Јудејског раџа* (вавилонски ћилим, хијацинт, висон, скерлет и пурпур). Значења различитих нијанси црвене и плаве боје преузима од Флавија, у чијем тексту наведене боје упућују на четири основна вида материје – вагру, земљу, ваздух и воду. Самим тим, необична храмовна завеса, односно ћилим, представља не само целокупни небески свод већ читави космички поредак. Оваква представа боја усмерава и ка библијској космогонији,

14 У 4. глави V књиге *Јудејског раџа* одломак о Иродовим кулама гласи овако: „Насупрот овој била је Хипикова кула и покрај ње још две које је цар Ирод био подигао на старом зиду. По величини, лепоти и чврстоћи није било сличних у васељени. Јер његовом по природи урођеном смислу за величанственост, и његовој бризи за град овим величанственим грађевинама, цар је хтео да да израза и својим најнежнијим осећањима и љубави трима најдражим особама, чијим је именима назвао куле: брата, другу и жени, којима овековечи спомен.” (Флавије 1967: 378–379)

15 Ракић је овим стиховима сажето обликовао информације из старозаветне *Прве књиге дневника* у којој се представља Давидов завет сину Соломону и јеврејским кнезовима: „И ево, у невољи својој припремио сам за дом Господњи сто тисућа таланата злата и тисућу тисућа таланата сребра; а мједи и гвожђа без мјере, јер га има много, такођер и дрва и камена припремио сам; а ти додај још. А имаш и посленика много, каменара и зидара и дрводјеља, и свакојаких људи вјештијех сваком послу. Има злата, сребра, и мједи и гвожђа без мјере; настани дакле и ради, и Господ ће бити с тобом.” (*Свето писмо, Прва књ. дневника* 22: 14–16)

16 Такве примере посебно налазимо приликом описа грађевина или израде предмета. У овом примеру посредни су тачне димензије Нојеве барке: „Начини себи ковчег од дрвета гофера, и начини прегратке у ковчегу; и затопа га смолом изнутра и споља. И начини га овако: у дужину нека буде триста лаката, у ширину педесет лаката, и у висину тридесет лаката.” (*Пост* 6: 14–15)

то јест стварању света, јер као да се јавља сугестија диференцирања сваког појединачног елемента из аморфне пратвари. Рецепцијом ових боја, стваралачке етапе надовезују се једна на другу градећи слику васељене: горњих вода, небеског свода, нашег ваздушног света, доњих вода, копна. Црвеном и плавом бојом постиже се циљ какав је остваривало и средњовековно фреско-сликарство: човек/читалац поставља се „у хармоничан однос са 'новим небом и новом земљом' (Отк 21, 1) Царства Божијег” (Ракићевић 2016: 407).

Задржавањем овакве унутарње оријентације и усмеравањем пажње на део храма који се налази иза завесе – Светињу над светињама – певање очитује доминанту доренесансне сакралне естетике. Јавља се симболика бројева (седам светила, дванаест хлебова, тринаест мириса). Приметно је да Ракић у овом одељку певања није успео да очува вишеструке симболичке могућности библијских бројева, будући да је одмах након навођења бројева откривао и њихова значења ослањајући се на тумачења Јосифа Флавија, те тако седам кандила представљају седам планета а „дванаест хлебова на столу круг зодијака и годињу” (Флавије 1967: 385).

Последња целина јесте културноисторијска слика јеврејских обредних правила посредством које се сазнаје да су у храму могли служити само беспорочни припадници левитског (свештеничког) рода: „Слободно је само тима било, / Облачити левитско одело, / Који су олтару служили, / Да су само беспорочни били, / Без порока и вина трезвени, / Висоном су одевени они.” (Ракић 1854: 18) Дакле, овим стиховима сажето је обухваћена основна поставка старозаветног моралног учења: „Израиљ је позван да буде послушан *Закону* на основу Божијих дела из љубави учињених.” (Дрејн 2004: 215) Етичка правила јеврејског народа подразумевају да људска доброта преузима своје особине од Бога. Сходно томе, Богу могу служити само они свештеници који живе према Божијим мерилима и познају озбиљност греха.

У чему се састоји значај Ракићеве поетске топографије града Јерусалима? Уколико контекстуализујемо певање „Описаније Јерусалима” у односу на целину пева *Историја о последњем разоренију светог града Јерусалима*, приметан је не само алегоријски смисао града – од земаљског ка Небеском Јерусалиму – већ и библијски начин тумачења представљених историјских дешавања. Пад Јерусалима и Цариграда интерпретиран је у смислу праведне Божије казне због почињених безакоња, односно историја се сагледава као резултат деловања Божијег промисла, што, с једне стране, иде у прилог тези да се Ракић овим значењским аспектима свога пева приближава средњовековној књижевној традицији. Међутим, будући да се спевом у целини акцентује и модернији историјски смисао града Јерусалима, мишљења смо да се секуларизованом сликом порушеног града представљају крах националне идеје и (не)могућност конституисања нове јеврејске заједнице. Чини се, спев о рушењу Светога града у тематском и смисаоном дослуху је како са старозаветним „Плачем Јеремијиним”, тако и барокним плачевима Захарије Орфелина („Горестнији плач”, „Плач Србији”). Одредивши сагрешења Јевреја узроком страдања, Ракић се донекле поистовећује са пророком Јеремијом, који јадикује закључујући: „Паде вијенац с главе наше; тешко нама, што згријешисмо!” (*Светло писмо, Плач Јеремијин* 5: 16) С друге стране, у поменутиим плачевима Захарије Орфелина наместо Јерусалима налазимо персонификовану представу мајке Србије.

„Српски читалац, читајући *Горестнији плач* на позадини *свог историјског искуства*, већ у првим строфама, иначе најдиректнијим цитатима *Плача Јеремијиног*, упоредо

са њиховим библијским пореклом може препознати и сличност са догађајима из недавне српске прошлости, то јест са Великом сеобом. Зато долази до *двоструке моштваице*: Српска историја јесте предмет плача, али не у својој конкретности, већ кроз њене опште принципе, који сличношћу са *Плачем Јеремиијиним* постају *судбински*.” (Николић 2007: 160)

Сходно томе, у српској књижевности барокног доба уобличена је идеја национализма која извире из јудео-хришћанске традиције. Отуд се Ракићево певање о Јерусалиму може довести у везу са актуелном и устаничком српском историјом. Порушени Јерусалим опомена је устаницима пред почетак Српске револуције 1804. године, али и имплицитни знак могуће обнове српске државности. Паралела са библијском историјом јавља се и у делима потоње стилске формације, особито у херојским и космичким песмама Симе Милутиновића Сарајлије. У песми под насловом „Избављавка” Сарајлија је приказао Србе као „најизабранији” народ међу словенским „изабраним” народима показавши да српска књижевност патријархалног романтизма „види идеју божије правде као историјску неумитност слободе, која се налази у основи сваког националног бића” (Потић 1985: 43). Штавише, у Сарајлијиној песми „На питање, шта све сам радим, одговор” душа, односно искра божанског бића, доведена је у везу са Мојсијем, јер „путује још једном – у историју, да би тамо открила законитости друштвеног догађања и апстраховала их као општи принцип” (Потић 1985: 51). Отуд, чини нам се, Ракићев Јерусалим јесте књижевни и религиозни знак, који истовремено означава град срећног краја људске историје и посведочава удео јудео-хришћанства у српском идентитету.

ИЗВОРИ

- Ракић 1854: В. Ракић, *Историја о последњем разоренију светиаго града Јерусалима и о узету Констаниинопоља*, Београд: Књајеско српска књигопечатња.
- Светло писмо* 1955: *Светло писмо старога и новога завјетта*, прев. Ђура Даничић, Вук Стефановић Караџић, Београд: Британско и инострано библијско друштво.

ЛИТЕРАТУРА

- Глумац 1999: Д. Глумац, *Библијска археологија*, Београд: Богословски факултет; Србиње: Академија Св. Василија Острошког.
- Дамјанов 2005: С. Дамјанов, Религиозни еп српског предромантизма: Библијске теме и стихована житија, *Лейпциг Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 3, Нови Сад, 356–360.
- Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Дрејн 2003: Џ. Дрејн, *Увођење у Стари завети*, Београд: Клио.
- Дрејн 2004: Џ. Дрејн, *Увођење у Нови завети*, Београд: Клио.
- Ераковић 2008: Р. Ераковић, *Религиозни еп српског предромантизма*, Нови Сад: Матица српска.
- Ердељан 2013: Ј. Ердељан, *Изабрана места: конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања.

- Мокрањац 2015: А. Мокрањац, *Град и храм*, Београд: Службени гласник.
- Николић 2007: Н. Николић, „Орфелин: недовршена модерност”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. III, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 155–213.
- Павић 1991: М. Павић, *Историја српске књижевности*, књ. 4. (Предромантизам), Београд: Досије, Научна књига.
- Павловић 2016: Д. Павловић, Викентије Ракић (општи поглед), у: Б. Чалић, И. Поповић (прир.), *Герасим Зелић. Викентије Ракић. Сава Мркаљ*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 245–249.
- Поповић 1978: Ј. Поповић, *Догматика православне цркве од Јустина Поповића. Књ. 3, [Екклесиологија: учење о цркви]*, Ваљево: Манастир „Белије”.
- Потић 1985: Д. Поттић, Лирика Симе Милутиновића Сарајлије, Београд: *Књижевна историја*, год. 18, бр. 69–70, Београд, 25–57.
- Ракићевић 2016: Т. Ракићевић, *Икона у литургији*, Београд: Манастир Студеница.
- Скерлић 1953: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
- Флавије 1967: Ј. Флавије, *Јудејски рат*, Београд: Просвета.
- Фрај 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Beograd: Prosveta.

JERUSALEM IN THE RELIGIOUS EPIC HISTORY OF THE LAST DESTRUCTION OF THE HOLY CITY OF JERUSALEM BY VIKENTIJE RAKIĆ

Summary

Our research includes poetic images of Jerusalem in the religious epic *History of the Last Destruction of the Holy City of Jerusalem* (1804) by Vikentije Rakić. Applying the literary-historical and analytical method, we have established the degree of Judeo-Christian ideas about the city of Jerusalem in the Serbian literature of pre-romanticism: since the perspective of the epic subject gradually narrows, from the geographical panorama of the city to the Temple, the structural figures of the Jewish concept of the city – the temple, are manifested. When it comes to the poetic identity of Rakić's song, we conclude that the mentioned religious epic does not originate on the trail of Serbian medieval pilgrimage practice, especially due to the direct intertextualization of the historical work *The Jewish War* by Josephus Flavius. Rakić approaches medieval writers, but thanks to his exotic taste for the Middle East (Jerusalem), symbolism of numbers and colors, and rhyming pentameters, he sings in the spirit of Serbian pre-romanticism – the stylistic direction of the Enlightenment.

Keywords: Vikentije Rakić, Jerusalem, religious epic, temple, pre-romanticism

Ana S. Živković

Срђан В. ОРСИЋ¹

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ЈЕВРЕЈИ У СРПСКОМ РОМАНУ 19. ВЕКА

Књижевноисториографским хронолошким принципом, уз имаголошке методе, покажемо трансформацију примарних општих, типских и стереотипних доживљаја Јевреја као странаца и епизодиста, у сасвим прихваћене, домаће и појединачне протагонисте у српском роману 19. века. Истовремено, упоредићемо третман Јевреја у српским срединама под турском и аустријском влашћу са положајем у слободној српској држави, показујући како су, од потпуних странаца, кроз 19. век, Јевреји постали интегрални и пуноправни део инклузивног српског друштва, одигравши у развоју наше државе значајну улогу и положивши при томе огромне жртве.

Кључне речи: српски роман 19. века, имагологија, Јевреји, слика Другог, тип, лик

Од самог зачетка романа као жанра у нашој књижевности, ликови странаца, сасвим у складу са општеприхваћеном одредницом која тврди да „странац отеловљује неког ко стоји на супрот прихваћеној, постулираној заједници, трансформише је или угрожава” (Билефелд 1998: 28), јављају се као протагонисти дела домаћих писаца. У овом раду, имаголошким приступом, осветлићемо како су Јевреји трансформисали српску културу на прелазу из деветнаестог у двадесети век.

Имагологија се бави, по дефиницији, књижевним проучавањем представа о страним земљама и народима, али и о својој земљи и народу. Са функцијом стицања критичке свести о властитим културним навикама и менталним рефлексима, залажући се за друштвено-историјски концепт и наднационални приступ, овај метод намеће ново читање класика као један од начина да извршимо и властито про(ис)питивање, те омогућава и разумевање стереотипа као представа о људима више обликованих постојећим и преовладавајућим сликама о њима, него објективном стварношћу. Кроз „слике у главама, стереотипне представе које групе и народи имају о себи и другима” (Рот 2000: 7), испратићемо „скуп идеја о страном које се процењују кроз процес литраризације али и социјализације” (Пажо 1994: 59), те приказати и како је један национ мислио, писао и поступио према својим суседима и сународницима другачије религијске припадности.

Да је књижевност, и када је насмешена или иронична, а и хуморно неспутана религијским плурализмом чаршије, ипак својеврстан репрезент стварности, потврдићемо и закључним премештањем нашег фокуса са раног и средњег, на позни „дуги деветнаести век”², где ћемо кроз заједничка страдања Срба и Јевреја, документована у материјалној оставштини јеврејске заједнице Србије, додатно описати степен инклузије Срба Мојсијеве вере у оновремено друштво Краљевине Србије.

¹ srdjan.orsic@ff.uns.ac.rs

² Енглески историчар Ерик Хобсбаум у својим истраживањима (Хобсбаум 2002), сковао је данас готово општеприхваћене синтагме „дуги 19.” и „кратки 20. век”, одређујући као камен међаш између два раздобља по много чему преломну 1914. годину.

„Први сатирички роман у српској књижевности” (Скерлић 1967: 171), 1832. објављени *Роман без романа* Јована Стерије Поповића (1806–1856), који хумором гарнира сваки свој сегмент, па и слику странаца у њему, доноси, у своје *Встиу-иленију*, несвакидашњу инвокацију, зазивајући, уместо муза, *йоловачу вина*, коју у имаголошкој и цивилизацијској равни, локализује у великим културама:

„Ти, која си код Чивута од Ноја, код Грка од Бахуса, код Римљана од Силене, а код Србаља од Краљевића Марка, пофаљена и представљена да срце човеку веселиш и свепогодном храброшћу пуниш; која ћуталицу оратором, простака историком правиш, и чиниш да твоју силу познавши нико не мисли да штогод не зна.” (Стерија 1999: 19)

Спомињући, као прве међу једнакима, Јевреје, Стерија то чини користећи за овај древни народ име које данас, у омниотолерантним очима и ушима двадесет и првог века, свакако нема негативну конотацију. Називајући Јевреје *Чивуџима*, Стерија – можда то и не знајући, или не желећи, него просто следивши такт епохе – као и бројни остали српски писци 19. века, користи погрдан назив, персијско-турског порекла, који се одомаћио међу свеколиком популацијом оновремене Хабсбуршке монархије. Пренет из османлијских у оновремена аустријска подручја, овај термин био је присутан као најобичније име за народ, без априорне негативне конотације, али и као јасан показатељ једног германског друштвеног стремљења да се домети једне културе, као и њени представници, њеним подсмешљивим преименовањем, спусте на тобожњој вредносној скали испод осталих „домицилних” европских народа.

Пратећи управо ове владајуће и владарске сигнале, и Богобој Атанацковић (1826–1858), књижевник епохе романтизма, у своје роману *Два идола* из 1851. доноси слику Јевреја која нимало не иде на част своје аутору, и која јасно указује на њене изворе. Говоривши о Јеврејима речником карактеристичним за непросвећене Немце онога времена, у своје својевремено популарном роману о Српском Војводству и борбама под аустријским царским барјаком са Мађарима 1848, тада двадесетшестогодишњи Атанацковић, са недовољним историјским отклоном, покушава да „лепим својим читаатељкама” (Атанацковић 1983: 5) представи време великог страдања за слободу и идеале. Стилски преромантичан, сентименталан и чак патетичан и где то никако не би смео да буде, Атанацковић сликама анђеоских Срба супротставља зликовце Мађаре, немајући такта да изнијансираном карактеризацијом бар донекле своје протагонисте учини стварним, а не сасвим измаштаним ликовима.

У складу са стереотипијом епохе, у овом делу находимо опањканог Јеврејина, „Исака сеоског Чивутина”, зеленаша који, по променљивим условима и уз обавезну превару, даје новац под интерес наивним Србима у Бачкој, који као да већ немају довољно проблема са незајажљивим мађарским спахијама. На менице преваром уписујући лаковерним и неписменим Србима много веће новчане суме од оних које су заиста од њега и узимали, „један Јуда” напада сиромашне сељаке, са намером да их сасвим упропасти. У даљој слици свеопште српске пропасти, у поратним временима, Атанацковић доноси и расплет – наравно, монтираног – судског процеса благочестивог Србина Бачванина са јеврејским лихваром:

„Они су преварили, они су отели од нас наше добро па делили с погаником, с Чивутином; али зато смо се намирили. Кад не може моја кућа бити која је моје дедиство, неће баш ни Чивутин се по њој ширити! Ти знаш шта сам учинио. Ја сам је запалио и, што огањ није покварио, то сам порушио и поломио...” (Атанацковић 1893: 149)

Ускогруд и неоспориви, а бидермајерски пренаглашен, национализам Атанацковићев данас је, и из угла једног новог читања, најпросто смешан. У жељи да својим драгим сународницама, претплатницама и читаатељкама остави један пре свега леп роман, Атанцковић је потпуно подбацио, створивши, за разлику од Стерије, без своје првобитне интенције, дело у којем, реактуелизацијом и новим читањем, налазимо хумор и на местима где је чак грешно и зазорно смејати се.

На путу од искреног и добродушног смеха, преко подсмеха, долазимо и до, у романима Јакова Игњатовића (1822–1889), лаког осмејка, односно до прве истинске и личне представе Јевреја у српским романима 19. века. И сам Игњатовић био је, као и Атанацковић, ученик школа у мађарском делу Дунавске монархије, па је у њима покупио и у живот понео стереотипе који су са улица ушли у гимназијске учионице и умове, што се види по његовом искреном сведочанству о ученичким данима: „Друга деца 'диктандо' штудије пишу, ја, као бајаги да пишем, малам магарце и чивутске колеге” (Игњатовић 1989: 38). Ипак, Јаков Игњатовић, чија до данас недосегнута креација *имагинарног Арајина* остаје као трајни допринос сликама странаца у српском роману 19. века, и о Јеврејима је мислио и писао, као и о свему осталом, из свог личног, ауторски профилисаног угла.

Ако би умео да зазвучи као апологета стереотипа, својим ликовима јеврејских зајмодаваца, препродаваца, банкара, лихвара, трговаца и бирташа, Јаков Игњатовић знао би да нађе баланс у ликовима ове вероисповести и националности према којима је гајио најискреније и пријатељско поштовање. Већ сам помињани термин Чивут, који и Игњатовић користи, код њега већ првим аспектом класичне игњатовићевске карактеризације, именовањем, пада у воду, јер јеврејски зеленаш у роману *Чудан свешћ*, који говори о (су)животу народа и народности у оновременој Славонији и Угарској, носи име исто као и сам романописац. Поред тога, и у обимној друштвеној приповеци *Кнез у кулаишилу*, Игњатовић, на примеру трговине вином на пародоброду који саобраћа од тадашњих угарских Доњих земаља ка Будиму, истиче једнакост међу нацијама, доведенима у потпуно једнаку раван, те названима, за ову прилику, одреда, оновременим погрдним именима:

„Ту мора да је бирташ Чивутин, каже Танасије, а Паштл додаје: – Није, то је Шваба; ал' знаш, фетер-кнез, сад смо сви Чивути кад тргујемо: и Шваба, и Рац, и Мађар. Има сад свакојакх Чивута, није ни један опет бољи од другога.” (Игњатовић 1988: 450)

И ауторов однос, и оваква номенклатура, говоре више о њему као типичном представнику грађанства Угарске, него као неком тобожњем антисемити српског порекла. Однос према Јеврејима, у којем су исти, без потребе и разлога, као и Срби именом Рац, погрдно називани Чивутима, био је општеприхваћен у Жуто-црној монархији, на чијим подручјима, све до пада Трећег рајха, ни овакав, а ни много гори приступ, није сматран за наopak и друштвено непожељан, него је, напротив, подстицан и прописиван својевремено и као обавезан.

У времену и на просторима у којима је Игњатовић живео и писао, институцију банке најчешће су у пракси замењивали локални јеврејски зајмодавци. Једна од тада уобичајених и, најчешће по зајмопримца погубних новчаних трансакција, у целости је приказана и у роману *Чудан свешћ* (1869):

„Ево га код Јакова Чивутина, изређа му све што је наумио. Чивутин се с почетка мало затеже, ал' напослетку опет попусти, јер је Гроздић у таквим стварима увек добра муштерија био, и погоди се овако. Он ће дати Ђоки сто форинти поред обвезнице на годину дана, интерес шест процената, али ће Ђока морати дати Чивутину и још једно јуτρο посејаног жита. Начине писмено, како Чивутин само уме и хоће, а две муштерије

које су од Чивута на вересију узимале, два млада мајсторчића, потписали су се као сведоци, а Ђока Гроздић начинио је крст, и то на форму св. Андрије крста; рука му није ништа дрхтала, јер је он већ навикнут такве крстове правити. Још иште Ђока од Чивута један стари шлајбук; Чивутин му одмах један извади, а Ђока са особитом грацијом слаже банке у шлајбук, затвори га, опрости се и оде.” (Игњатовић 1987: 54)

Такође, осим у новчаним трансакцијама, Срби су невоља допадали због *Чивути* и у војној служби: поново, ипак, својом кривицом. О томе сведоче и епизоде у којима је, разумевши шта Васа Решпект у истоименом роману приповеда Чесимана које је око себе окупио, антидржавне мисли и у кафани и уз пиће тобож планирана дела претпостављенима денунцирао „Један каплар Чивутин”, који је Решпекту напослетку и пресудио, јер је надређенима пренео и Васин план да, заједно са Аницом, бежи преко Хамбурга у жуђену слободу и нови свет, бродом у Америку, након чега је чудновати делија допао поново робије, на којој је и скончао.

Да за своју добит не искориштвају само Јевреји Србе, него да паролa „снађи се” влада и у обрнутом правцу, сведочи и одломак из најпознатијег Игњатовићевог романа, *Вечитиоџ младожење*, у којем сентандрејски српски трговачки караван стиже у Пољску и одседа у „једној чивутској меани”. У том тренутку, космополитизам Исаила Чамчића долази до пуног изражаја, те омогућава да се и на *шабес* дође до мрснога обеда:

„Чамча уђе у кујну, извади бритву и одсече парче од цигерице да кошта. Сад узме варјачу, па меша гушчије, па опет кошта. На то дође Рифка. Кад је видила како Чамча кошта гуске, јаукне, ухвати за руку Чамчу па се јадикује. – Но, шта је? – Јао, господару, шта сте урадили? Та то је било *кошер*, сад већ није више. Па, гле, и од цигерице фали; ваљда сте и чварке коштали? Убиће ме мој Арон! – Па шта је што сам коштао? – То ми не можемо јести, није *кошер*! – Шта вам ја могу помоћи? – рекне па хоће да излази. Рифка га ухвати за руку. – Господару, ми то не можемо јести; сад ви то купите, јер ће ме убити Арон. – Ја сад нећу, зашто нам одма’ нисте дали? – Купите, молим вас, даћу вам јефтино. Сад се стану погађати, и погоде се. – А ви наместите сто да једемо све то; исплатићу вам. Рифка, жалосна, намешта у једној соби сто за путнике, па одмах наложи ћеркама да другу гуску кољу. Вечера је готова. – Софро, Кречару, хајте да вечерамо, све је већ у реду.” (Игњатовић 1987а: 231–232)

Ипак, у целокупном опусу овог аутора, као централни приказ Јевреја, истиче се сцена из помињане приповетке *Кнез у куйаишилу*, у којој је приказана у пракси аустроугарска наводна и прокламована слобода и једнакост свих вера, у којој хришћанин – на нашу жалост, православни Србин, уз негодовање другог, толерантнијег сународника – из личног хира, приликом путовања парободом, спречава верски ритуал свог сапутника јеврејске вероисповести. Млади Миливоје, безразложно и из обести, омета Јеврејинову молитву:

„Дигне се и кнез, протре очи, погледа десно, лево; до њега се затежу кајишеви, не зна шта то значи. Кад то примети Миливој, који се такође дигао, погледа мрко на комшију, па се продере: – Иди даље, Авраме, тек се нећеш пред нама зауларити. И доиста га Чивутин послуша и оде на другу страну; не сме у коштац са бесним катаном.” (Игњатовић 1988: 456)

Незадовољан што неко на други начин исповеда своју религиозност, српски младић, потпуно непросвећено, износи закључке карактеристичне за време и простор у којем је растао и живео:

„Шта се пред нама улари та неверија; то је Чивут. – Шта се то с кајишеви’ веже? – Та, моли се богу чивутски, а ја то не трпим; имао сам и сам покрај коња с кајишеви доста

посла. – Та, бога ти, Миливоје, зар се тако Чивути богу моле? – Тако. – Но, то још не виде. Но ја га ипак не би’ терао, нек’ се моли богу по закону свом, као и ми по нашем. – То ја не трпим мени наочиглед, па крај. – Миливоје је у таквим стварима кратко насађен.” (Игњатовић 1988: 457)

Ипак, да се постара да о равноправности, барем код њега лично, ако не у К и К монархији у целости, остане осмехнут запис у пракси, Јаков Игњатовић се постарао у својој приповетки „Адвокат као холанер”. Поново на путу, у овом делу он дочарава и једног сасвим другачијег Јеврејина, који верске праксе препушта слободним тумачењима тренутка у којем се нашао. Путујући колима, овај Игњатовићев егземплар нових прилика и времена која су дошла, представља и за овог писца идеалног сапутника, јер „није био баш ортодоксан, православан Чивутин, него реформисан, управо калвински Чивутин, *шалмудиста*, који пију вина и једу шунке, и све без да мора бити *кошер*” јер „у таквим путештвеним околностима обично влада потпуна равноправност” (Игњатовић 1988: 349).

Сви странци у прозном опусу Јакова Игњатовића чине кичмени стуб српског деветнаестовековног романескног имагинаријума. Креирани сваки за себе, слични или различити по потреби приче и због пишчеве имагинације, а не спољашњих или увезених фактора, литерарну вредност имају и после сваког новог читања откривају углове из којих их ми можда нисмо, али писац свакао, са доборнамерним осмејком на уснама, јесте сагледао и описао. Након Јевреја као типова, па ликова, долазимо до Јевреја као декора, сценографије и тек уснутних чињеница у делима српских романописаца 19. века.

Данас заборављени писац, Стеван Матијашић, у свом једном сачуваном роману, 1897. објављеном делу *Профица Агнеша Јанковић*, доноси слику живота у велеграду, описујући живот у Будимпешти у другој половини претпрошлог столећа. Тамо находимо и Јевреје, као све бројнију и разгранатију успешну трговачку заједницу, која је у делу само поменута, међу осталим мноштвом народа у највећем граду оновремене Угарске.

Слику Јевреја у модерном времену и простору видимо и у роману Лазара Комарчића (1839–1909) насловљеном *Мој кочијаш*, штампаном 1887. У овом, по свим мерилима, ауторовом осталом опусу недораслом делу, опстају до данас само имаголошке аутослике српског политиканства, у свој својој непромењивости и гранитости. Помен Јевреја налази се у пасажу у којем оновремена опозиција оптужује власт да од народа хоће да на силу поузима и прода оружје *Чивушима*, тој одомаћеној, а страном, тобожњој претњи по нашу националну сигурност и безбедност.

Враћајући се кроз време уназад, пратимо слику Јевреја и код Милорада Поповића Шапчанина (1841–1895), у романима *Хасан-ага* из 1880. и *Сањало* из 1888. У њима, слику Јевреја селимо из аустријске царевине прво у Босну под Османлијама, а потом идемо у још увек сасвим неослобођени Београд у смирај турске власти. И у тим поднебљима, свака слика странаца подређена је у потпуности ауторовим славјанофилским имаголошким светоназорима. Његов роман-првенац доноси само помене Јевреја, као становника Босне који, делећи судбину осталих поробљених народа, стењу под турском управом, успевајући тек покатак да се баве својом примарном делатношћу, трговином. У свом другом роману, описујући неодсањане снове о општесловенском покрету, сили и слави, Шапчанин оставља и једну лепу и инспиративну слику београдског Дорђола, краја одвајкада насељеног и Јеврејима:

„све саме младе Рекалије, а међу њима по који мршави Јеврејин брохасте браде и бркова, погружен и перјав, трагичним погледима нуди вам црвеножуте неранце и бледе лимунове.” (Шапчанин б. г.: 300)

Наставак слика Јалије и Дорћола проналазимо и у романескној сторији о животу старога, тек ослобођеног Београда, у роману *Хаџи Диша* Драгутина Илића (1858–1926), у којем видимо преплет једне нестајуће полуоријенталне варошке средине и националне државе која на њеном тлу ниче и развија се. Слуга насловног протагонисте овог романа, судбински несрећни Јанићије Бик, слутећи тужан крај своје искрене љубави, увек би у лутањима стизао до градске јеврејске махале, у којој је чуо песму лепих тамошњих девојака, чији стихови гласе „Да ли знаш како се зове она ватра, што душу сажиже а срце спржи? Знам, душо, знам – то је љубав!”.

Епоха српског реализма оставља нам, као несумњиву и трајну вредност, књижевно стваралаштво Стевана Сремца (1855–1906), те галерију ликова коју баштинимо из ње. Међу свим Сремчевим успелим карактерима, и ликови странаца заузимају посебно и високо цењено место. Историчар по вокацији, а у својим књижевним делима и осмехнути примењени општенародни антрополог, Сремац је и о Јеврејима писао, на трагу Јакова Игњатовића, кроз своју специфичну, хуморну визију света.

Већ у свом првом роману, *Лимунацији на селу*, Сремац користи Јевреје, овде тек као помагало у извођењу хуморног ефекта својих речи. Говорећи оштрашћено о свом политичком противнику и његовој напабирченој тобожњој стручној литератури, Сремац пише да су његовог протагонисту, учитеља Сретена, надлежни сељаци „с краја на крај Србије као вечитог Јуду”, а да је овај, при томе, своју приручну библиотеку „носио са собом и на дужем и на краћем путу с таквим пијететом као оно – Боже ме прости – стари Јевреји што су носили Скинџију завета, или стари поганци своје домаће ларе и пенате” (Сремац 1977: 371).

У Сремчевој *Ивковој слави*, међу првим гостима у кући угледног нишког јорганџије, наилазимо на лик бившег Јеврејина, верског конвертита Мориса Розенцвајга, који се сада представљао као Милан Ружић, „тако да није морао да квари монограме на салветима, шнуфтиклама и тако даље” (Сремац 1972: 21).

И међу Сремчевим завичајним ликовима, у *Поју Ђири и поју Сјири*, том најнадахнутијем хуморном споменику животу у српској равници, такође налазимо карактеристичне ликове Јевреја, под већ објашњеним именом Чифути. Осим лика Лоренца Чифутина, који се у роману помиње само укратко као сеоски зајмодавац, Шолема Чифутина који је држао трафику и точио јефтинују ракију него у великој сеоској кафани, те младог јеврејског помагача у темишварској богато опремљеној трговачкој радњи, остали Јевреји нису присутни физички, него у хуморним поређењима или при изражавању ставова ликова о извесним људима и ситуацијама.

Попадија Сида помиње успут и *чифуцке* куварице и фрајле, док је књиге које је у богослужбеној пракси употребљавао њен сусед, а које нису биле строго и канонски признате, назвала, као њој непознат артефакт – наравно, сасвим погрешно – „чифуцким часловцима”. Међутим, и будућу сањану каријеру свога зета, и његов у футуру егзактном стечени положај и манире, поредила је иста попадија, овога пута по добру, са господом и Јеврејима:

„Господин хирург иде после подне у касину, тамо игра шаха, или пије пунч и чита новине, зна како ће овај цар онога фино преварити и разговарати се о томе, а кад једе грожђе, а он га опере у чаши, и не једе љуске, него их оставља у тањир, па кад

поједе, а он опере руке у истој чаши, као што сем велике господе још и Чивути раде” (Сремац 1972: 201).

Друга госпођа попадаја, Перса, помињана је од своје сусетке као *бешџија чифуцка*, због своје, стереотипно само за Јевреје тобож карактеристичне, штедљивости епских размера. И сама Перса била је, аустроугарски, бесна на трговце вештије од њеног супруга, који нису били те (не)среће, као ни владике, да се са њом огледају:

„Ја би’ то, видиш, јефтиније купила... Не умеш ти, Ђиро, да се погађаш. [...] Обешењак један чифуцки – љути се гђа Перса – каприцир’о се баш од попиног фланела да направи својим Чифучићима оне њи’ове чифуцке оченаше!” (Сремац 1972: 275)

У *Зони Замфировој*, Сремчевом од публике највољенијем роману, у опису сурета и дијалога Манета и Васке, помоћнице у кући хаџи-Замфирових, једна јеврејска песма, за коју је речено да је Зона радо пева, послужила је да се њеним пренесеним значењем о развоју љубавне приче обавести и један од протагониста:

„Што си поје? – Па, ете..., поче Васка, поје си песне, онеја што су од љубав и ашиковање. Поје си оно моме Еврејче, што си чешља косу и клне мајку си што гу роди да је Еврејка... Ете, на туја песну гу саг кеф; сал туј песну поје ели гони мене да гу ја појем... – Е, зашто да клне мајку кад неје Еврејка?!, пита је Мане. – Рисјанка је, та што гу треба веће?!... – Ех, а ти па бајајим не знајеш, бата-Мане, зашто! – Жива ми нана, не знам си, Васке. – Ама разбира се убаво на шта прилега таја песна!, вели Васка. – Неје, демек, Зона жална што је Еврејка, веће то се за друго ништо разбира.. – Е, што је па то друго? – Ете, жална је што је чорбацијска керка; а има, ете, ники што није чорбацијски син, а њој гу па много мило за њег’... а њојни викају... неје, ете, прилика.” (Сремац 1970: 69)

Поред ове јеврејске, и једна аутохтона нишка песма, општепопуларна и из овог дела произашла, повезана је у *Зони Замфировој* и са нишким Јеврејима, преко лика Сремцу најдражег међу њима:

„*Синоћке тје, леле, видо’*, Зоне... Сваки ју је знао и певушио, и жењени и нежењени, и млади чапкуни и стари дилбери певуше је. Чак и прозаични ћир-Моша Абеншаам певушио би је кад би што добро продао, или кад би, сарафећи, кога забушио и преварио, и он би, трљајући руке, певао ту песму” (Сремац 1907: 4).

Ћир Моша Абеншаам, својевремено легендарна личност града на Нишави таман колико је то био и сам Калча Ловџија, лик је којем је Стеван Сремац посветио и целу једну своју приповетку, насловљену по имену протагонисте. У њој, ћир Моша представљен је као типичан Јеврејин свога времена, предузимљив и послу окренут, али и штедљив и шкрт до крајњих граница прихватљивог у свим аспектима свог постојања. Најбољи и најдуховитији приказ Мошине шкртости – поред теме дела, анегдоте о томе како је задобио и изгубио право да по јефтиној цени пије кафу у угоститељским објектима недалеко своје радње – било је његово одело, толико демодирано „да га не би изабрао и понео ни најексцентричнији Енглез”, у коме Ћир Моша изгледа „налик на оне прописне оковане фуруне у казначејским канцеларијама нашим”.

Управо овакав Ћир Моша, особењак, представља транзициони лик, Јеврејина који је само по својој вероисповести и личним ћудљивостима другачији до осталих Нишлија, међу којима је потпуно одомаћен, прихваћен и, по свему осталом, један од њих. Неко наш, са киме се слободно шалимо, неко кога познајемо и по изгледу, и по понашању, о коме остају приче и легенде, није и не може више

ни да буде странац, него само још једна, тек у једном сегменту другачије испољена, манифестација наше тада мултиконфесионалне и напредне нације. Од у аустријским и угарским срединама представљених јеврејских општих типова, до у српским срединама представљених ликова Срба Мојсијеве вере, слика Јевреја у српском роману деветнаестог века прешла је свој пут, оставивши нам бројне и речите примере.

Да је код Јевреја у слободној Србији остварен напослетку двострук идентитет, који у себи баштини и јеврејско порекло и вероисповест, али и српску народност, језик и понос припадности српском роду и домовини, сведоче и дела која су сами оновремени Јевреји у Србији издавали, попут књиге *Беседа* посвећених српској омладини Мојсијеве вере (Коен 1897), коју је у Београду 1897. штампао Давид А. Коен (1854–1915), први адвокат међу београдским Јеврејима. Он се у својим надахнутим говорима залагао да наши Јевреји баштине и своју веру и традицију, али да негују и патриотизам и осећај пуног припадништва српском народу, са којим и међу којим вековима живе, делећи добро и зло. На трагу тих беседа, бројна српско-јеврејска удружења усмеравала су своје најмлађе чланице и чланове да раде и живе, на понос и рода и отаџбине. Истовремено, одазивајући се увек на позив за борбу за ослобођење и одбрану домовине, Срби Мојсијеве вере полагали су и држали заклетву своме краљу и отаџбини у свим српским ратовима, од оних са Турцима и Бугарима, па до оних који су значили готово и њихов биолошки нестанак.

У књизи *Јевреји Србије у Првом светском рату* (Кољанин, Радовановић, 2015), описано је колике су жртве за Србију, добровољно и не тражећи изговора, поднели њени Јевреји. У *Споменици погинулих и умрлих српских Јевреја у Балканском и Светском рату 1912-1918.* из 1927, побројани су сви див-хероји који сведоче да су наши Јевреји, у слободној српској држави, били њени пуноправни грађани, своји на своме, спремни да бране и одбране свој народ, род, отаџбину и домове. У потоњем, југословенском времену, након краха Краљевине, оваква симбиоза Јевреја и иних државних заједница јужнословенских народа никада више није васпостављена.

Данас, мање од хиљаду преосталих Јевреја у Србији може и треба да буде поносно, како на своје порекло, тако и на своје претке, који су их за Србију заувек својим жртвама везали. Србија, као држава свих њених грађанки и грађана, својим Јеврејима, такође, мора да се и у будућности на свему одужи, радећи на обнављању веза које је глобална политка двадесетог столећа, мимо наше воље, донекле прекинула.

ИЗВОРИ

Атанацковић 1893: Б. Атанацковић, *Два идола*, Београд: Српска књижевна задруга.

Игњатовић 1987: Ј. Игњатовић, *Чудан свет, Ситари и нови мајстори*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1987: Ј. Игњатовић, *Васа Решћекџи, Вечити младожења*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1988: Ј. Игњатовић, *Друштвене пријовешке*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

Игњатовић 1989: Ј. Игњатовић, *Мемоари 1*, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство.

- Илић 1908: Д. Илић, *Хаџи Диша*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Комарчић 1887: Л. Комарчић, *Мој кочијаш: слике 1883. године*, Београд.
- Матијашић 1897: С. Матијашић, *Грофица Агнеша Јанковић*, Сремски Карловци: Бранково коло.
- Стерија 1999: Ј. С. Поповић, *Роман без романа*, Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Сремац 1907: С. Сремац, *Зона Замфирова*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Сремац 1970: С. Сремац, *Ивкова слава, Вукадин, Пријовешке*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Сремац 1972: С. Сремац, *Пој Тира и њој Сиџа, Пријовешке*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Сремац 1977: Сремац, Стеван, *Пој Тира и њој Сиџа; Лимунација у селу*, Београд: Просвета.
- Шапчанин б. г.: М. П. Шапчанин, *Сањало, у Целокућна дела*, књ. 2, Београд: Народна просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Билефелд 1998: U. Bilefeld, *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*, Београд: XX век.
- Коен 1897: Д. А. Коен, *Беседе посвећене српској омалдини Мојсијеве вере*, Београд.
- Кољанин, Радовановић, 2015: М. Кољанин, В. Радовановић, *Јевреји Србије у Првом светском рату*, Београд: Јеврејски историјски музеј Србије, Савез јеврејских општина Србије.
- Пажо 1994: D. H Pageaux, *Images*, Paris: Armand Colin.
- Рот 2000: K. Rot, Klaus, *Sluke и glavata: ogledi о narodnoj kulturi и jugoistočnoј Evropi*, Београд: XX век.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, Јован, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Споменица 1927: *Споменица погинулих и умрлих српских Јевреја у Балканском и Светском рату 1912-1918*, Београд.
- Хобсбаум 2002: E. Hobsbaum, *Doba extrema*, Београд: Dereta.

JEWIS IN THE 19TH CENTURY SERBIAN NOVEL

Summary

During the 19th century, the image of the Jews in Serbian literature underwent a complete transformation. With the literary-historiographical chronological principle, along with imagological methods, we have evoked this change from the primary general, typical, and stereotypical experiences of Jews as foreigners and episodic characters, into the completely accepted, domestic, and individual protagonists. The presentation of Jews in the Serbian novel of the 19th century was explored through the opuses of the classics, as well as from the now-forgotten writers. Sometimes with humor and irony, but almost always with understanding and acceptance, Serbian novelists left testimonies about one nation and religion in time. The examples show the treatment of Jews in Serbian communities under Turkish and Austrian rule, as well as the position that Jews had in the free Serbian state. From complete foreigners, Jews became an equal and valued part of an inclusive Serbian society throughout the 19th century. Their image in the Serbian literature of the 19th century also testifies to the stages of their voluntary assimilation and double identification. Feeling and identifying as an integral part of the wider national community, the Serbs of the Moses faith, as they were proudly called at the time, played a significant role in the liberation and evolution of the Serbian state.

Keywords: Serbian 19th century novel, imagology, Jews, image of the Other, type, character

3

Василије К. МИЛНОВИЋ¹

Универзитет у Београду
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”
Центар за науку

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ КАО ИЗВОР ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ И РАЗУМЕВАЊЕ ХОЛОКАУСТА: СРПСКИ И ЈЕВРЕЈСКИ НАРАТИВ СТРАДАЊА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Овај рад ће истраживати пре свега српски наратив страдања у Другом светском рату, оличен у литератури Бранка Ћопића. Овај наратив ће бити промишљан спрам наратива књижевности о Холокаусту или у вези са њим, превасходно писан од стране великих српских и истовремено јеврејских писаца: Данила Киша, Александра Тишме и Давида Албахарија. Општи компаративни оквир ће бити обогаћен одређеним методолошким приступима карактеристичним за студије Холокауста. Рад ће у закључку представити српску књижевност као изузетно поље за паралелно истраживање и разумевање заједничког страдања у Другом светском рату, али и за борбу против сваког процеса манипулисања, порицања или дезинформисања.

Кључне речи: наратив страдања, култура сећања, Холокауст, Бранко Ћопић, хумор

Књижевност српског језичког корпуса – о заједничком животу Срба и Јевреја, пре и за време рата, о заједничком отпору непријатељу и изналажењу начина лечења трауме након рата – писана како од стране српских, тако и од стране јеврејских писаца, сведочи о трауматичном сећању на заједнички прогон, као и о испреплетаним наративима страдања. У српској књижевности, јеврејско страдање никад није било прећутковано, иако је било с времена на време прилагођавано државној политици Југославије. Но, увек је превладавала јасна свест о томе да је страдање Јевреја било део глобалног нацистичког плана, у оквиру кога уосталом ни српском ни осталим словенским народима није била намењена много срећнија судбина. У том смислу, за разлику од неких других европских народа и култура, у српској култури и књижевности не може бити речи о било каквом „такмичењу у страдању”, онемо што се у студијама о Холокаусту назива *competitive victimhood*. Када српски писци пишу о Холокаусту, пишу о свима јер је у огромној мери антифашистички отпор био заједнички.

О томе уосталом најбоље сведоче паралелни књижевни развоји наратива страдања, како од стране оних писаца који се баве специфично јеврејским страдањима у Другом светском рату – а неки од њих, попут Данила Киша, Александра Тишме или Давида Албахарија, спадају у сам врх антологијског одабира српске и европске књижевности – тако и од стране писаца који развијају, у извесном смислу, српски наратив страдања. Компарацијом ова два наратива лако можемо уочити њихову међусобну испреплетаност и сличност, али нам она може послужити и као извор за тумачење и боље разумевање Холокауста на нашем простору, као и уопштено страдања и заједничког отпора током Другог светског рата.

¹ milnovic@unilib.rs

Када је реч о репрезентативном узорку српског наратива страдања у Другом светском рату, свакако да се природно намеће стваралаштво Бранка Ђопића, књижевника који је огроман део свог укупног опуса посветио формирању овог књижевног наратива и то везаног за крај у коме је сам одрастао и у коме је активно учествовао у борбама током рата – подручје западне Босне око планина Грмеч и Козара, познатијег као Босанска Крајина, које је било поприште неких од највећих борби, али и злочина током Другог светског рата. Уосталом, у народу читавог тог региона остала је упамћена изрека „Крајина, крвава хаљина”. Страдање народа, махом српског, у овом подручју, у стваралаштву Бранка Ђопића добило је свог најоданијег и у књижевном смислу најзначајнијег сведока. Када данас читамо литературу овог писца, који свакако због свог славног хумора и у најтежим ситуацијама, до овог тренутка остаје један од најпопуларнијих српских писаца, чија су дела у свим антологијским одабирима српске књижевности, ми између осталог ишчитавамо сведочанство о жртвама и преживљавању, али и суочавању са непријатељем током рата и траумом након њега и то на сасвим специфичан и аутентичан начин. Наше је полазиште заправо да овај писац и његово стваралаштво данас може послужити као савршени водич кроз анализу ратне и послератне трауме и покушај њеног зацељивања путем послератног укључивања у изградњу новог посттрауматског живота и друштва. Као што се може видети управо на Ђопићевом примеру, то нажалост значи и отварање нових, мирнодопских али не и бенигних, претећих процеса који на свом крају доводе до нових сукоба. Другим речима, сами историјски процеси након Другог светског рата су дали на додатном значају Ђопићевој литератури.

Будући да је индивидуално сећање неизвесно, променљиво и условљено, оно што се обично назива „култура памћења” даје том процесу легитимитет, структуру и далеко већу сигурност (в. Асман 2011). „Различита, дакле, од спонтаног, усменог преношења традиције, култура памћења има своје институционалне форме засноване на писаним изворима” (Јовановић 2015: 25). У том смислу, „култура памћења” представља услов самоодржања упоједињене националне културе, па самим тим представља преферирани облик културне активности у контексту неке културе или традиције. С друге стране, међутим, међу теоретичарима у оквиру студија о Холокаусту као још увек младе научне дисциплине и везано за њих „културе сећања”, постоји добар део њих који указује на глобално флукутирање трауме и сећања, који имају интеркултурални значај али и утицај (Ротберг 2009, Крапс 2013, Силверман 2013). М. Ротберг чак уводи појам мултидиректних сећања (multidirectional memory) изводећи закључак да је сећање заправо резултат процеса који се формира и делује у интеракцији са причама и сећањима различитих група (националних, етничких, религиозних итд.) и да самим тим свако колективно сећање по природи ствари превазилази границе националних заједница (Ротберг 2009).

Иако често везана за страдања једне нације или групе, српска књижевност је управо плодно тле за уочавање и истраживање таквих процеса. Наиме, док неки од великих страних писаца овај наратив базирају на својим путовањима или краћим и дужим боравцима у другим културалним срединама (нпр. романи Џозефа Конрада засновани на његовим лутањима или Андре Малроа на његовом политичком искуству од Шпаније до Кине), како закључује С. Кољевић, „на Балкану за обраду таквих 'интернационалних тема' писац је могао остати и код куће” (Кољевић 2005: 10). У суживоту разних народа на овом подручју, сама

српска књижевност сведочи о испреплетаним судбинама, па и када је реч о рату, а самим тим и о испреплетаним наративима страдања.

Тај процес генералног културалног меморисања у оквиру српског традиционалног друштва, отпочео је са изванредно богатом усменом традицијом. Ова традиција, за разлику од општег мишљења, никада није јеђавала, па ни онда када је писана реч постала доминантна форма преноса информација. Тако је и свест о Холокаусту и страдањима у Другом светском рату великим делом, на нашим просторима, била преношена и подстицана „од уста до уста” (mouth to mouth), усменим путем, у оквиру различитих заједница. Литература Бранка Ћопића управо израста на тим традицијама као једно од најаутентичнијих сведочанстава ових процеса. Један од најпозванијих истраживача XX-вековне српске књижевности, М. Пантић, тако закључује: „Са Ћопићем је традиција усмене приче добила свој писани, канонски облик – хоћу рећи, Бранко је последњи ’изворни’ усмени приповедач српске књижевности, и то не само књижевности XX века, него, сва је прилика, наше књижевности уопште” (Пантић 2015: 96, 97).

Ћопић је тако свој приповедачки опус отпочео још пре рата збиркама *Под Грмечом* (1938), *Борци и бјежунци* (1939) и *Планинци* (1940), које су сведочиле о једној традицији усменог казивања, препуног сочности и једрине аутентичног језика. Но, таквим колоритним језиком, описује се сељак једног суровог краја, усамљен у забитима Грмеча, заробљен врлетима око себе, незадовољан сиротињом и тежином живота, вазда загладан у недокучиве даљине. Зато су и Ћопићеви јунаци маштари, сетни и меланхолични у сусрету са суровим окружењем. Вероватно најимпресивније то долази до изражаја у причи „Цар на Бекезу”, у којој писац приповеда тужну причу о ковачу који се гуши од брда око њега и бежи у свој свет од снова, па хоће да сагради машину што ће „сама од себе летјети”, којом ће побећи из овог непријатељског окружења. Његова замисао трагично пропада, а живот остаје уоквирен брдима као симболом безизлазности. Међутим, снага његове маште која му уопште омогућава преживљавање у тешким условима, постаје симболом онога што ће писац тек формирати у свом долазећем наративу.

Наиме, окупација, прве партизанске борбе и злочини усташа над тамошњим живљем мењају Ћопићев однос према завичајној планини. Смртоносне међаве и вуци што завијају по сву ноћ, Грмеч као уклети змај, сада постаје простор народног устанка и заштитник бораца против окупатора, јер нико као они не познаје ту планину. И нико као Ћопић није познавао ток самих борби, јер он је, као свега неколико писаца, писао у рату и из рата, као његов активни судеоник. Већ овде, дакле, уочава се сличност са писцима који се баве посредно или непосредно књижевном обрадом ужаса Холокауста, у оквиру кога нам предочавају јасно сећање на Холокауст. Код Данила Киша, на пример, као непревазиђени бол за губитком оца, а код Александра Тишме на основу личних сећања, додуше из сасвим специфичне „посматрачке” позиције белетризаације сећања једног скептика. Сећања из „породичног круга” биће дуго заштитни знак литературе Давида Албахарија, али дате у једној савременој књижевној обради ничеанског „ослобађања од историје”.

Језик којим Бранко Ћопић проговара о свему томе, међутим, остаје специфичан: сочан, аутентичан, народу драг и разумљив, управо близак усменом казивању. Зато је вероватно његова књижевност постала веома популарна у току самог рата, међу партизанима. О томе сведочи још један писац, партизан и учесник рата Антоније Исаковић:

„Када смо 1942. са пет пролетерских бригада прешли пругу Брадина-Коњиц и на њој порушили мостове, саобраћајне уређаје, као и све локомотиве и возове који су се те ноћи ту задесили, означили смо тиме своју намеру да кречемо у западну Босну, одређеније: у Босанску Крајину. [...] И како смо се приближавали Крајини, и водили борбе, ослобађали (Прозор, Дувно, Ливно, Гламоч) и неослобађали нека места (Купрес, Бугојно), слушали смо уснут приче о Крајишницима и Козарчанима. [...] Да су Козарчани углавном сви у шумарским капама, и многи у кожним капутима... [...] И још смо чули: да су са Крајишницима и Козарчанима двојица писаца, неки Скендер и Бранко; да су у селу Рибнику, у једној од воденица где седе и вазда пишу песме, приче и кратке комаде за приредбе омладине и бораца; уређују и испуњавају батаљонске листове, а чете их снабдевају догађајима и подвизима. Ми, пролетери из Србије, завидели смо им...” (Исаковић 2015: 56, 57).

Како је сам Исаковић истицао, оно што су чланци Иље Еренбурга били за Црвену армију, то су били стихови и проза Бранка Ћопића и Скендера Куленовића за југословенске партизане (Исаковић 2015: 61).

Већ у приповеци „Познаник из кланца” дешава се сусрет ове две фазе Ћопићевог стваралаштва. Наиме, прича започиње сусретом са једним сељаком, у коме писац проналази „живи извор спонтане жеље за нечим вишим и бољим у животу” (Глигорић 1981: 20). Сељакова нарација сва је у горућој жељи да сазна и нешто што је изван његовог суровог животног видокруга, па гаји велико поштовање спрам писане, нарочито штампане речи. Он тако отвара своје срце писцу, жељан обичне људске речи и разумевања. Управо ће тог сељака писац касније срести у рову и народној револуцији. Писац као да жели племенити етос овог сељака да угради у отпор и револуцију што следи. Управо саобразно негдашњој народној речи, која је епику јунака уграђивала у народни отпор Турцима. След овог трага који нас води усменој традицији потпуно бива потврђен опширним приповеткама „Мајка Миља” и „Мајор Баук”. Прва је у целини дата на фону фолклорног мита о пожртвованој мајци, старици, као својеврсном незаном јунаку револуције. Друга пак почива на епском подтексту о устаничком витештву и херојству. Нарочита снага ове приче, подређене колективу, јесте што је она сва дата „одоздо”, из перспективе народних маса. У сваком случају, док се у наведеним приповеткама нижу реални подвизи неустрашивог партизанског борца, народ нестрпљиво ишчекује нови глас о његовим јуначким делима, што им улива наду у коначно ослобођење. Епска традиција и колоритан језик, сасвим су подређени, дакле, једном идеолошком погледу, утемељеном, додуше, на реалним историјским догађајима. Уосталом, то ће касније од стране неких писаца и истраживача, нарочито у контексту потоњег Ћопићевог послератног прогона, служити као главни аргумент за тумачење његове литературе као „идеолошки” подобне (в. Марјановић 2017: 48–59). Нажалост, сам ће Ћопић својом судбином демантовати овакве наводе.

Та животодавна веза између сељачких маса, епске традиције и револуције, остаће неупитна и у наредним романима, својеврсним „епским панорамама” (Трифковић 1981: 33): „Пролом” и „Глуви барут”. Док се Ћопићева књижевност у овим раним приповеткама исцрпљивала у анегдотима, сликама стварности и илустрацијама, поступку блиском својеврсној уметнички обрађеној репортажи (које је Ћопић и писао у „Гласу Народно-ослободилачког покрета Босанске Крајине”, нарочито је била запажена, примера ради, репортажа „Битка на Бањој Луци” од 15. 1. 1944), дотле је у романима покушао прерасти ту анегдотичност и репортерску страст, свестан њихових уметничких граница, приказујући уздицање народне масе – од стихијног отпора и жртве до организоване војске. Но и

овде остаје карактеристична та „спољашњост” приказаног, како је критика већ приметила, својеврсно одбијање да се понире у нечију психу, да се задржи на опширнијој рефлексiji, чак ни да се прате само одређене личности. Напротив, пред нама израста реална стихија једног устанка, у свим њеним видљивим историјским манифестацијама, попут изузетно убедљиве уметнички обрађене репортаже са лица места. „Ђопић није остварио од те трагике људске, оне која се назире у његовом тексту када описује убијање Срба над понором; нити од оне која нарасте у страшним осветољубивим налетима устаника на варош када она гори, недужни људи се убијају, да би, касније, устаници, у изненадном налету усташа, били клани као пилићи [...] створио малу епопеју која се уклапа у једну целину” (Леовац 1981: 48).

Међутим, та реалистичност ове фазе Ђопићеве литературе погодује историјском тумачењу датих догађаја, јер представља уметнички обрађени историјски фактицитет, помоћу кога писац гради свој специфични наратив страдања свог народа у Другом светском рату. Тиме се овај наратив приближава потоњим, наравно у литерарном смислу много модернијим, наративима директне или посредне уметничке обраде Холокауста у делима Данила Киша, Александра Тишме или Давида Албахарија, који такође своју нарацију, у једном делу свог опуса, заснивају на историјском фактицитету. Тако у једном разговору Александар Тишма говори о свом доживљају Аушвица, приликом једне посете тог страстишта, па наглашава: „[...] открио сам ту своју неживљену спону с јеврејством. Огромну. Поклопило се то некако и с мојим литерарним отварањем, с тенденцијом да литературу базирам на документарном, на стварном, започету збирком приповедака *Насиље*. То ме је онда повукло и написао сам неколико књига о томе – *Књигу о Бламу, Уиошребу човека...*” (Николић 2001: 16). Још раније, како у својим дневничким записима бележи велики писац, ражалостио се када је један његов познаник до чијег мишљења му је стало за његову рану прозу констатовао да „приповедању недостаје локална боја, веза са тлом, стварност” (Тишма 2001: 179). Тај осећај „белосветске независности”, како Тишма каже, и потпуне невезаности, добијају свој драматичан обрт и историјско утемељење у новосадској „рацији” крајем јануара 1942. године, трауматичном догађају који ће Тишма на сасвим специфичан начин обрађивати. Иако у раној прози Давид Албахари спроводи стваралачки поступак, близак Ничеовом схватању историје, који сам аутор назива „ослобођењем од историје” (в. Албахари 1979: 864), каснији роман „Гец и Мајер” писац ће засновати управо на доступним архивским документима, везаним за истребљење београдских Јевреја и концентрациони логор Сајмиште. Овај логор, основан 1941. затворен је већ следеће године тако што су сви његови становници: деца, жене и старци, систематски убијани у покретној гасној комори, у једном камиону који је жртве превозио до страстишта Јајинци. У току та непуна два месеца, немачки есесовски официри, познати само по презименима Гец и Мајер, убили су на тај начин око пет стотина људи. И пре овог романа, Албахари ће обновити укус за историјско путем „аутобиографског плана”, а у поменутом роману ће први пут архивски документ послужити грађењу наратива. „Прошлост наратору није доступна посредством успомена, овог пута не могу да се репродукују, попут мајчиног, гласови јунака. До прошлости може се допрети једино захваљујући сачуваној архивској грађи, лишеној димензије индивидуалног” (Новак Бајцар 2015: 175).

Оно што ће, међутим, оштро раздвајати Ђопићев наратив од наратива наведених писаца јесте оно што ће ускоро постати незаобилазни знак распознавања

овог писца. Осим фолклорног наслеђа и епске традиције усменог казивања, као спецификама Ђопићевог српског наратива страдања у Другом светском рату, већ овде се у појединим моментима пројављују као феномени од суштинског значаја за ову прозу: хумор и лиричност.

Смех код Бранка Ђопића може бити производ неке конкретне комичне ситуације где се испољавају људске мане или недостаци, али је пре последица и израз веселог расположења и врцавог карактера његових личности. Управо то ће и бити разлог због кога ће Ђопић до данас остати један од најпопуларнијих писаца за децу, с обзиром на то да је велики део свога опуса Ђопић посветио овој литератури. „Ђопићев хумор проистиче колико из тока радње, ситуације и изгледа појединих јунака, толико и из карактеристичног надимка, шале, каламбура, коментара и поређења...” (Марковић 1981: 71). Такође, сам аутентичан Ђопићев језик, језик Босанске Крајине, који писац савршено познаје, пун је шетретлука и непатворене наивности, опет блиске традицији усменог говора. Сви ови токови пишчеве нарације као да су се у једну жижу саставили у најпопуларнијем Ђопићевом лику, лику славног митраљесца и партизанског команданта Николетине Бурсаћа.

Већ у другој својој збирци прича, Ђопић уводи два хумористична лика која развија на специфичан начин: легендарног Насрадин-хоџу и сељака Мартина Пеулића. Пишући о њиховим догодовштинама са нескривеном симпатијом према својим ликовима, Ђопић њихове авантуре заогрће плаштом хуманости и маштарства за неким лепшим и чаробнијим светом, уводећи их тако у ексклузивно и малобројно друштво пратилаца Сервантесовог славног „витеза тужног лика”. Када се традиција овакве нарације и фолклорно порекло поменутих ликова сусрело са феноменом народноослободилачке борбе и непосредног учешћа народа у њој, бљеснуо је сасвим спонтано и природно лик Николетине Бурсаћа.

„Незграпна момчина”, „сурово срце”, „страшни Ница, митраљезац голубијег срца” – то су само неки од Ђопићевих описа овог лика, кога уводи још у раним приповеткама из рата (на пример „Сурово срце”), а заокружује књигом *Доживљаји Николетине Бурсаћа* (1956). Суров у борби, незграпан у појави, Николетина је парадоксално истовремено мека природа, изузетно осећајан младић, иза чије грубе и застрашујуће спољашности – на шта указује већ и његово име у аугментативу – лежи најтоплија људска племенитост. И поред његове склоности ка заједљивости и љутитог ружења противника, чак и ликовања над пораженим непријатељем, он је на парадоксални, а аутентичан начин истовремено и носилац дирљиве и искрене људске ширине. И више од тога, сви они ликови Ђопићевих „планинаца”, са свим својим противуречностима, као да су се сјатили у личност овог „партизанског делије”, па је он у извесном смислу одјек самог краја из кога је потекао.

„Дах саме природе, откину комад планине и пашњака, животан и близак у свакој ситуацији, до краја доследан своје карактеру, мада не до краја прихватљив и разумљив по својим поступцима. [...] Николетина је изванредно сугестиван сведок и активан носилац револуционарног процеса у својеврсном облику и на пространом колосеку, подједнако жив и истинит кад изражава афинитете, али и отпоре дубоко укоренењих навика” (Новаковић 1981: 124).

Сва противречност овог лика, тиме постаје рана антиципација Тишминог господина Блама, који је додуше дат сасвим без пишчеве наклоности. И иначе, Ђопићев наратив страдања се оштро одваја од сличног наратива Киша, Тишме или Албахарија, по једној далеко живописнијој, разговорнијој и привидно мање

мрачној атмосфери, иза које се, међутим, крије иста траума и честа депресија. У случају овог Ђопићевог карактера, сва његова парадоксалност, али и пишчева храброст да неумивено говори о ратним анегдотама, нарочито долази до изражаја у три епизоде. Прва је Николетинино обраћање саборцима о братству, где он на свој оригинални начин ружи одомаћени обичај међу тамошњим српским становништвом да муслимане погрдно називају Турцима. Но, кад у том тренутку фијукне граната крај њих, Николетина сочно опсује Турке. Комичност ситуације произилази из сусрета прошлости и садашњости овог лика, која сведочи о тешкоћи раскидања са навикама. Слично се понавља и у његовом првом сусрету са позориштем. Још ненавикнут на глуму и недовољно образован, Николетина не опрашта свом најбољем другу, нераздвојном Јовици Језу његову улогу усташког шпијуна. Сасвим парадоксално, а у овим крајевима уобичајено, у овој епизоди смех и хумореска налазе се сасвим близу смрти, јер се она завршава погибијом Ђака Ведроње. Трећа епизода као потврда свих парадокса нагло израслог ратника јесте његов неочекивани сусрет са „цуретком од петнаестак година” у сред најжешћих борби, крви и смрти која све окружује. Тон овог сусрета пуног чарки, подбадања, једне игре младости и нагона, у екстремно непријатељском окружењу, једна је од најинтригантнијих карактеристика овог наратива, која није ту да покаже оно што јунаци живе, већ да покаже оно што немају, што им је откинуто од младости и живота (в. Тошовић 2015). У сваком другом сусрету двоје младих, „лајавица”, „смрад” и „ждребица” би били епитети сасвим неприкладни ситуацији, но овде се на њих јунак и јунакиња ни не базирају, препознајући сопствене одбрамбене механизме од неизрециво тешких околности у таквом језику.

И баш то – Ђопићев језик – јесте суштина његовог наратива страдања. И када извештава о историјским чињеницама којима, попут обдареног репортера лично присуствује, и када користи народно завештање за формирање фабула и ликова, и када је спадало и весељак увек спреман на шалу и поругу, чак и у најнеповољнијим ратним ситуацијама, сасвим близу смрти којом је окружен – Ђопић увек све то изражава сочним језиком краја из кога долази, препуним сликовитих епитета, фолклорних каламбура, живописних поређења, честог хумора и одједном сасвим лирске сете. Језик је пре но сви остали квалитети, оно што упућује на зрелост и значај ове прозе.

Његов генерално лиризован наратив (в. Тошовић 2013), наизглед парадоксални спој сете и ведрине, са непревазиђеним хуморним пасажима анегдотског карактера, осим несумњивог усменог порекла, израста такође на традицијама приповедне прозе српског реализма XIX века (и самог израслог на тековинама усмене традиције), али и потоњој лирској природи приповедача модерне – попут Боре Станковића, Ива Ђипика и пре свега Петра Кочића, који обрађује и поднебље и теме и језик будуће Ђопићеве књижевности. Но, како је већ примећено у критичким текстовима:

„док су Кочићеви људи цели од те земље из које је и он потекао, из тих тмурних крајинских планина, где је ретко наћи питома и покорна човека већ је све горопадно и љуто, дотле Ђопићеве личности, нарочито из првих збирки приповедака, питоми су, сетни, препуштени детињским фантазијама, очекују увек нешто чудно и лепо, али им стварност, неумољива и груба, продире у њихов свет маште [...], подсећа их на њихову сиротињу, јад и патње, и сузе им прекривају све што виде и што су видели” (Леовац 1981: 40).

Посебно се занимљива и плодотворна компарација оваквих стилова, читаоцу указује кроз упоредно ишчитавање позног приповедачког циклуса Бранка

Ђопића, видљивог у вероватно најзначајнијој Бранковој збирци приповедака *Башића слезове боје* (1970) и раног опуса једног Данила Киша очитованог у књигама „породичног циклуса” кога представљају збирка *Рани јади* и каснији познати романи *Башића, пјетео* и *Пешчаник*. Изузетно поетичне, ове књиге сведоче о изгубљеном рају детињства – код Ђопића репрезентованом детињим, обешњачким анегдотама, са приповедним пасажима који ултимативно улазе у сваки антологијски одабир српске кратке прозне форме, а код Киша у *Раним јажима*, кроз детињи бег од ратне стварности и губитак оца у машту и специфично повезивање с природом – који с протоком времена и деловањем ужасних историјских околности заувек нестаје, трансформишући се у сету и резигнацију, а каткад и у горчину зрелог доба. Тако, један наизглед небрижан стил препун поетике детињства, како се приближавамо крају читања ове прозе, постепено постаје резултат суочавања са сазнањем да раја нема и да смо каткад окружени сасвим непријатељским околностима.

„Онако како Бранко Ђопић пише о дједу Раду, Данило Киш пише о свом оцу, о генијалној фигури свога оца који као и добри и честити Раде Ђопић доминира [...] код обојице стваралаца препознајемо писање као одбрану од страха и смрти, од зла, писање из перспективе детета измешано са перспективом зрелог интелектуалног приповедача, стваралаштво као заштићени перивој (башту), простор утехе, уз обиље идентичних проседа [...] писање прозе ове двојице приповедача се на читаочеве очи претаче у поезију, најлепше странице о детињству, које се у оба случаја улива у гротескно представљање и очитује бол” (Ратков Квочка 2017: 204, 205).

Но, баш тада, у тренуцима очаја, смисао приповедне форме ова два дела постаје симболом непобедивог сећања, животне виталности и језичког надахнућа. Другим речима, поетске вредности се истичу као сами смисао, па и сам Ђопић закључује: „остадоше весело срце и лијепа ријеч, па се можеш разговорити у свакој невољи, макар и царства пропала”. Поводом Кишове прозе, слично закључује његов тумач: „Лиризам је нека врста језичке, једино могуће есхатолошке утехе” (Пантић 1998: 38). Када је о лиризму Бранка Ђопића реч, збирка *Башића слезове боје* постаје најпоетичнија књига традиционалне српске приповедне прозе – иначе најдоминантније када је реч о српској књижевности у целини.

На самом почетку ове књиге налази се епистола парадигматичног значења, посвећена пишком другом, такође писцу, Зији Диздаревићу, који је убијен у логору Јасеновац 1942. године. Писмо мемоарског и реминисцентног карактера, када се данас чита, опомиње управо на оно што М. Ротберг назива мултидиректна сећања, јер подразумева неговање сећања у различитим културама овога поднебља. Не само то, у овом писму сам се аутор појављује као учесник наступајуће књиге. Овим специфичним разбијањем конвенционалне нарације, писац даје истој нову димензију: присност, топлину и аутентичност сећања емпиријске, стварне личности. „Приповедач у овим приповеткама и причама није, према томе, имагинарни аутор изасланик или теоретски самопројект аутора, већ сам аутор који се сећа себе, знаних људи и догађаја из свога детињства” (Бандић 1981: 156). Но, то га не спречава да перспективу причања стално измешта, па тако ствари посматра час из визуре детета, као да дете прича причу одраслима, час са становишта одраслог човека, носталгично загледао у сопствено детињство. Баш то ће од ове збирке начинити једно од најпопуларнијих штива, које се лако чита и дуго памти. Но у овом наративу, постоји још једна тајна успеха.

Управо налик Кишу, који је највише домете своје прозе досегао приповедачким циклусима, тако се и Ђопић, свестан да је од овог наратива лако направити

читава роман, свесно опредељује за груписање епизода у циклусе, кратке форме, око истог или сличног наративног језгра. Тако се композиција *Башиће сљезове боје* састоји од претежно кратких прича, у којима се препознаје истоветна структура: увод – краћи или дужи, главница приче и на крају закључак по правилу дат на фону лиричности, ироничности или хумореске. Као што се, у дакако сасвим модерном литерарном виду, све приче уједињују око стожерне теме *Енциклопедије мртвих* Данила Киша, тако се и у овој традиционалној прози око жике сећања на изгубљено детињство формирају „приче у причи” намерно обележене типизованим почецима: „Било је то у првом разреду основне школе...” или „Једне године о Михољдану...” или „Било је то овако...” Ђопић је и пре овог ремек-дела традиционалне приповедне прозе често груписао своје приче у својеврсне циклусе: о Насрадин-хоџи у Босни, о сељаку Мартину, о Николетини Бурсаћу или његовом својеврсном мирнодопском парњаку Пепу Бандићу. Слично томе у *Башиће сљезове боје* писац нас води, сугестивним и тек мало уметнички обрађеним живим говором оног краја, кроз неколике епизоде од којих се свакако истиче циклус епизода о његовом „дједу Раду”. Заједно са другим живим личностима ове прозе, за које нам се чини да ће управо овог тренутка искочити из књиге на нас, попут стрица Нице – већ познатог из ранијих Ђопићевих приповедних остварења, Саве, Петрака и брадатог сликара, дјед Раде је свакако најживља Ђопићева личност. Приказан у свом старачком животу, са епизодама његове младости и смрти, са читавом силом хумористичких епизода које се тешко заборављају (попут оне са „зеленим вуком” и учитељицом), ова личност, заједно са аутентичним језиком у коме је све исприповедано, сведочи о специфичном прозном лиризму, сасвим особене присноности.

Поново уочавамо сличност са Кишовом никада превазиђеном жалошћу за оцем, жртвом Холокауста. Одласци ове две личности у њиховој прози се доживљавају као својеврсна апокалипса. Код Ђопића након смрти дједа Рада: „Пропаде свијет, брзо ће крај свему” (Ђопић 1975: 107). Код Киша одлазак Едуарда Сама бива праћен директном реминисценцијом: „Чујете ли трубу јерихонску! Чујеетеее лиии!” (Киш 1983: 70). Међутим и дјед Раде и Едуард Сам, својим одласком постају бесмртни. Тако у причи „Сторуки сељак” унук, сада партизански борац, сведочи о бесмртности дједа Рада, па збуњује једног рођака, који: „канда ипак није сасвим увјерен да се и дјед Раде неће одједном приказати у овој шашавој ратној ноћи. Какав му је само унук, намишљалица и фантазија, не би било чудно да се и добри дека повукодлачи” (Ђопић 1975: 128). Слично томе, дечака Андија, као и зрелог и ироничног наратора који се труди бележити искључиво чињенице, збуњује нестанак оца, па је он однекуд присутнији од стварних личности које окружују писца. Тако га овај у роману *Башића, ђејео* некада „препознаје” у западнонемачком туристи, некад у трговачком путнику, некад на челу делегације бивших логораша Аушвица и Бухенвалда, некад као претендента на титулу шаховског првака, некад као духа из шуме у којој са мајком и сестром дечак скупља суве шишарке. И увек: „уколико се он више склањао од мене, ја сам утолико више настојао да га пронађем и демистификујем” (Киш 1983: 162).

Савремени писац М. Јерговић зато закључује:

„БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ, пак, припада истом трагичном низу дјетиње књижевности двадесетог стољећа као: ЈУНАЦИ ПАВЛОВЕ УЛИЦЕ Ференца Молнара, РАНИ ЈАДИ и БАШТА. ПЕПЕО Данила Киша, али и ДУЂАНИ ЦИМЕТОВЕ БОЈЕ Бруна Шулца. Све оно болно и сновито, између дјетињства и каснога дјечаштва, између оца и Auschwitza, између недужнога пријатеља Зије и Јасеновца, сва она лудост, мушки

хистерични напади, отац који у ред вожње настоји уписати и прошверцати сву спасоносну мудрост човјечанства, дјед који не разликује боје, далтонист је, али праведнички гњеван на свакога тко би преправљао његов свијет и исправљао његове боје, дјечак Немечек што умире од туберколозе, и једно дубоко море елементарне људске туге, које ће на крају потопити свијет, све то је двадесето столеће у књијници сјећања у твојој глави, и у књизи у којој заједнички бивају, стопљени у једнога писца и један текст. Молнар, Киш, Шулиц и Ђопић” (Јерговић-www).

Било да су спадала, наивци, мудраци, хероји или добрице, Ђопићеве личности су увек блажено недужни, наивни и широки. Језик ових личности, каткад је чисто фолклорни, каткад распојасан, каткад чак и вулгаран, увек искричав, духовит, свеж и фамилијаран, и увек пун лиризма и сете. Ова одсудна карактеристика Ђопићеве нарације можда најбоље долази до изражаја у првој причи по којој збирка и носи наслов, која се завршава сетним присећањем, типичним узорком Ђопићевог прозног лиризма:

„Минуло је од тих невеселих дана већ скоро пола вијека, дједа одавна нема на овоме свијету, а ја још ни данас сигурно не знам какве је боје слез. Знам само да у прољеће из наше потамњеле баштенске оgrade просине нешто љупко, прозрано и свијетло па ти се просто плаче, иако не знаш ни шта те боли ни шта си изгубио” (Ђопић 1975: 10).

Слично томе, при крају романа *Башића, ѿејео* и Киш прави референцу на сам свој текст:

„Где су нестали са ових страница сјајни рамови, љубичасти фијакери, цвеће што се распада у вазама? [...] Где са зеленог плиша седишта чипке што се лелујају као лепезе? Зар је тако брзо престала да функционише машина за улешавање, кристална посуда кроз коју тече струја при галванопластици? Где је сјај позлате са старих рамова, осмех Мона-Лизе” (Киш 1983: 226).

Ова позиција у којој је бајколика прошлост и свет детињства антитеза горкој савремености, долази до изражаја и у веома значајној збирци *Скитији јуре зеца* (1977), која је, на изванредан начин, увек остајала у сенци огромног успеха *Башиће слезове боје*. И овде су приче дате у препознатљивим циклусима парадигматичних наслова: „Ноћна јава” са мотивима из пишевог детињства, „Скитији јуре зеца” са мотивима из рата и „Горка трава заборавана” са мотивом послератне стварности. Као и у *Башићи...* свет прошлости је сигурна лука од ограничавајућих околности садашњости. И као код Киша или Албахарија, ова свест је израсла на личним сећањима и инвокацијама прошлости. Но, као и код ових писаца, ускоро ће се перспектива изменити.

Сетна, меланхолична нога, дакле, провејава током читаваог Ђопићевог описана, а како се он ближи крају, она се појачава. Ово приближава Ђопићеву прозу поменутиим великанима српско-јеврејске књижевности, у којој је меланхолија изузетно често осећање. Тако, она је код Ђопића уочљива већ у прве три предратне збирке приповедака, нарочито у збирци *Планинци* настале у самом рату, но сасвим уобличено меланхолија као доминантни наратив формирана је у збирци *Животи у магли*, насталој одмах после рата (1946). Ово је једна од ретких Ђопићевих збирки у којој хумор готово сасвим изостаје, изузимајући црни хумор и иронију. Био је особени изазов – који ће у позном Ђопићевом стваралаштву постати дефинитиван – у егзалтираном, победничком, идеолошки обојеном тренутку и тоналитету префериране и подржаване књижевности, објавити збирку која одише меланхолијом. Суморан живот сељака, уз неизбежан сан да се оде у

неку далеку земљу – само симболично описану као обећана, ведро и без невоља, која ће у каснијем опусу, како смо видели, бити замењена сећањем на детињство као на изгубљени рај – може, разуме се, да се тумачи из перспективе „социјалног сна” (в. Марјановић 1986: 30), но не исцрпљује се мука ових Ђопићевих ликова само у друштвеном контексту и суровом географском и историјском простору који их окружује. Као да сурова историја и географија само додатно подстичу њихов метафизички осећај.

„Када је ријеч о меланхолији која се манифестује као душевно стање ликова Ђопићевог циклуса приповједака ’Живот у магли’, врло је важно имати на уму једну особеност меланхолије – чињеницу да се она увијек као врста расположења фиксира за нешто материјално у човјековом окружењу, за одређени простор. То је, иначе, једини начин да се као душевно стање у свој својој апстрактности ипак у извјесној мери конкретизује и буде оспољашњена” (Тодоровић 2015: 101).

Зато је сваки од Ђопићевих ликова у овој збирци (а ова нота као сенка прати и далеко живахније ликове у другим Ђопићевим прозама) везан за конкретни простор, са свом његовом природном суровошћу и ништа мање суровим историјским наслеђем. „Меланхолија замагљује наше погледе, стапа чулне утиске у једну атмосферу, која нас притиска као сумаглица и у којој све људе доживљавамо као истинске сапатнике” (Шутић 1998: 9, 10). Начини са којим се они боре са овом опхрваношћу заправо представљају борбу пищевих алтер ега, његових умножених фигура и иду од лиричности, маштарења и сновиђења, преко хумора, осећаја безнађа или потпуне резигнираности и препуштања историјским и животним околностима, све до самоубиства. Овим, богати спектар Ђопићевог наративног суочавања са траумом начинио је пуни круг. Од одмах уочљивог хумора, преко нежне лирике, до чисте меланхолије – ово су доминантна осећања Ђопићевог наратива страдања.

Тамо где Ђопић ниже анегдоту за анегдотом, хумореску на хумореску, где његов жилав и сочан „крајишки”, аутентични језик прави каламбуре – његов наратив је сасвим особен и карактеристичан за српски брђански, „инацијски” карактер. По овоме, без обзира на повремене нетипичне пасаже, ова се књижевност наративно одваја од доминантног приповедања о Холокаусту, у оквиру српске књижевности. Више од тога, Ђопићева књижевност у овом виду може данас чак послужити као један вид ревитализације жртве и може имати, у извесном смислу, терапеутско дејство усмерено на поновно задобијање нормалног, неуслијеног, посттрауматског и аутентичног живота. Ово тим пре што док трају сама ратна дејства и док се писац директно суочава са претњама и жртвама, тај пркосни наратив постаје доминантан, па се хумор, парадоксално, умножава, што је ситуација на терену тежа.

Но, како се ситуација смирује, како се тон победничких песама снижава у покушају заснивања новог, послератног живота, тако и неке тешке истине испливавају на површину људске свести, па меланхолични карактер наратива добија постепено све више на снази. У романима који описују ратне победнике у миру *Не шућуј, бронзана стража* (1958), за који ће писац добити најзначајнију књижевну награду на овим просторима – НИН-ову награду - и *Осма офанзива* (1964), ово сасвим очигледно долази до изражаја. „У њима је сеоба Крајишника у Србију приказана као сукоб патријархалне и руралне са грађанском и урбаном културом. Крајишници су доживели драму дошљаштва, пробудили се из сна о будућности и суочили са веома значајним питањем сваке постреволуционарне епохе: питањем односа између циљева револуције и њеног остварења” (Вукић

1995: 150). Коначно преживевши ратне страхоте по цену огромних жртава, горштаци су на прагу доласка у „обећану земљу”, Србију (махом Београд и Војводину) из својих негостољубивих крајева. Но, у њој, они се суочавају са другачијом врстом негостољубивости.

Тако у роману *Не шуђуј, бронзана стирачо* „гола, партизанска раја”, „у њемачким и талијанским блузама, с југословенским опасачима, падобранским сукњама и разнобојним партизанским капама” долази у Банат, у богату Војводину, пуну празних „швапских” кућа. Но, овај босански тежак, „углати голошијан” и човек са планине и из шуме, потпуни је антипод банатском газди, „округлом” и „добродушном”, али не посебно пријатељски настројеном према „дођошима”. И према мењању имена села које су настанили. Тако банатско село Шупље Корито, Крајишници преименују у Бурсаћево, држећи спомен на свог палог хероја Николетину Бурсаћа. Оно што је некада у средњевековној сеоби Срба била икона, мошти светаца и барјаци што се морало собом понети, сад је у овој новој сеоби „застава са звијездом и чекићем, торбе са културно просвјетним материјалом, партизанска пјесмарица, ‘Мати’ од Горкога и слике Маршала Тита”.

Па ипак, и поред ове победничке граје и идеолошке матрице, урбана култура Баната „побеђује”. Она је богата, угоднија, модернија и лако усвојива од стране крајишке омладине. „Младост жели да се ослободи успомена на сиротињски живот и ратна страдања, и та жеља јој даје моћ да се прилагоди и усвоји вредности света друге културе” (Вукић 1995: 151). Овај природни процес ипак остаје ван домашаја могућности главних ликова романа Јовандеке Бабића и Станка Веселице. Скиталице и бекрије, мудријаши, спадала, а каткад и лопови, оличења крајишког духа који се најтежим животним и историјским околностима тамо у завичају супротстављају поругом, смехом и сналажљивошћу, бивају у равном Банату побеђени, како географијом, тако и новим, модерним животним околностима. Налик Кочићевом Симеуну Ђаку, ови горштаци се не прилагођавају уопште, убрајајући се у читаву плејаду Ђопићевих „бјегунаца” из стварности. Плодна земља на коју су дошли и њено богатство, уместо доброг живота, донело им је стално сањарење о завичају, шумама, пољима, потоцима, полусрушеним кућерцима који се сада, у новонасталим околностима, њима чине као рајско насеље. Успостављена на плодносном контрапункту зелених брда из сећања и маште и равног Баната, фабула романа на крају затиче побеђене главне ликове, препуштене сањарењу и меланхолији, вечно неприлагођене новом животу.

На један сасвим другачији начин, ова иста изневерена очекивања су представљена у наредном роману *Осма офанзива*, но у њему је главни лик бивши партизански командант Стојан Старчевић, који у новом послератном свету постаје комунистички руководиоцац и министар у урбаном окружењу послератног Београда. Ипак и он је, баш попут неких сељака из претходног романа, такође распет између села и града, прошлости и будућности; и он је послератни дошљак, само што је на високом положају, са свим привилегијама истог, ожећен грађанком. Но, то га не умирује. Напротив. И он сања о свом родном Обљају, све му је у великом граду беживотно и пусто, а прошлост у селу му се чини као „једина и права”. „Расу нам се некако слава, наши велики дани, а испод тога исплута нешто обично, нешто што сваки пиљар може извагати на кантар.” Исто-времено, овај роман уводи и нову тему у ракурс пишчевих интересовања: револуционаре победнике који бивају побеђени привилегијама и удобним идеолошки заснованим животом, изневеравајући умногоме сопствене идеале из доба револуције. Први у нашој књижевности, Бранко Ђопић, сам прекаљен у ратним

операцијама, поставља заострено питање односа победничке, партизанске војске према цивилном становништву и идеолошким противницима, подвлачећи да су партизани били „слепи и глуви за патњу која није била њихова”. Ово избија из једног описа Зденке, супруге главног лика, „грађанке”, која се повлачи пред сталним притиском: „Зашто си био то а не оно што смо ми? Зашто си трчала за лоптом, док су колоне дјеце са Козаре маршовале у Јасеновачки логор? Ћутиш, у земљу гледаш, јер не можеш бранити Јасеновац нити правдати свој смјех из тих дана. [...] Нек једном осуде и јасно и одређено: толико и толико мјесеци, дана, сати, па да послје тога имамо чист рачун, нико никоме не дугује” (Ђопић 1964: 155). Слично томе, иследник Драган који прогони преостале четнике, у њима у једном тренутку види само људску невољу и сељака, комшију, на чијем месту је могао бити и он да 1941. године није отишао у партизане.

Ђопић је заправо био први међу писцима с победничке стране који је начинио искорак ка „другој страни” и исписао речи помирења. Више од тога, он коме нико није могао рећи да није видео рата и погибија, ускоро ће постати изопштеник новог друштва, идеолошки „јеретик”, јер ће јасно увиђати све оне процесе који ће поново довести, годинама касније, до нових страшних сукоба на овим просторима. Један, до сада мало уочени сан главног јунака овог романа (са изузетком студије А. Вукић), биће пророчка рана антиципација ужаса који ће тек доћи, а у коме Ђопић није био спреман олако да укаже на кривце: „Ћути то и послушнује, чека свој дан, чека једно овакво кошмарно поподне на тргу пред станицом да приреди гласан осветнички изгон уљеза и дошљака из својих оскрнављених господских гнијезда, а заједно с њим и изгон и каменовање њиховог устанка, њихове простачке револуције, некаквих тамо хероја, партизанских застава и неподношљиво бучних седам офанзива. Да ишчисте све, да оставе ужарену спелењену пустињу на четворогодишњем путу” (Ђопић 1964: 94). Исту ту слутњу, писац ће зазвати мотивом црних коња у писму Зији Диздаревићу на почетку *Башиће сљезове боје*. А потом и причом „Заточник” при крају исте збирке, која има елементе развијене сатире, у којој пратимо бившег партизанског борца како на прослави своје бригаде коље и пече неколико оваца из свог невеликог и сиромашног стада, да би га у следећој епизоди видели како креће, притиснут немаштином, на пут и рад у иностранство.

Ова храброст Бранка Ђопића да у општем замагљивању реалности и победничкој екстази указује на горуће проблеме који ће поново на концу запалити ватре, остаје једно од најстрашнијих сведочанстава потребе културе памћења и борбе против манипулисања сећањима и информацијама, са чим се редовно сусрећу и савремене студије о Холокаусту. У Бранковом личном животу, ово је имало кобно значење. Године 1950. у „Књижевним новинама” објављена је његова „Јеретичка прича”, у којој је писац демонстрирао сву силу своје сатиричке и социјално-критичке оштрице. У њој, све се дешава у предратној вили, а актери су виђени руководиоци Титове „црвене буржоазије”. Наводно је сам Броз наредио забрану. И ускоро се десило немогуће: Ђопић, ратни херој и вољени писац, био је јавно укорен. Чувена је прича о томе како је у другом реду тог скупа у Загребу, као делегат Комунистичке партије седела његова мајка Соја, која је гласно узвикнула: „Али мој Бранко никад не лаже!” И то је била истина. У једном говору, сам Броз ће се осврнути на великог писца:

„Ја сам прочитао сатире Бранка Ђопића и у њима видео алузију на наше више руководство [...] А шта то значи, кад се у једној сатири узму људи од министра, генерала и помоћника министра до ударника, кад се такорећи обухвати читаво наше

руководство државе и привреде... Он је узео читаво друштво и приказао га, одозго до доле као негативно, што значи да га треба слистити. Такву сатиру ми нећемо дозволити и оставити је без одговора. Не треба се бојати да ћемо га ми хапсити због тога што је то покушао. Не, њему треба јасно одговорити и казати једанпут за увијек да непријатељске сатире које иду за тим да разбију наше јединство, не могу да се трпе код нас... Његова је ствар да увиди своје грешке и да крене путем којим иду наши социјалистички књижевници” (Броз 1959: 275).

Љутог Крајишника и питомог човека нису могле уплашити ове забране, нити окруженост скоројевићима, профитерима и политикантима. О томе нам сведочи из прве руке поменути партизански саборац, писац и потоњи партијски функционер Антоније Исаковић:

„Три године касније објавили смо у НИН-у Ђопићеву хумореску ’Избор друга Сократа’. Већ сутрадан био сам, као директор листа, позван на одговорност у ЦК Србије, зашто је у НИН-у изашла још једна ’јеретичка’ прича. [...] Где нема смеха, ту је не само све посно, већ и опако. Био сам прекинут: Ђопић је забраздио, која сва признања није задобио, свуда може да објављује, постао је школски писац, а сад нешто друго копа, незахвалан је” (Исаковић 2015: 64, 65).

Сигурно је морало писца болети, што су му негдашњи другови и колеге писци, укључујући чак и самог Скендера Куленовића, окренули леђа, дајући подршку партији. Једино је велики Андрић, први и једини пут јавно, у једном друштву и присуству самог Ђопића, кажу – опсовао. Иако му се дела настављају штампати, укључујући и сабрана дела, иако његова популарност међу читаоцима не јењава, иако бива ускоро изабран и за члана Српске академије наука и уметности и иако му се дела преводе на многе светске језике, Ђопић бива на мерама надзора, са отвореним досијеом у Удби који ће тек након седамнаест година бити затворен, а 1960. године биће и формално искључен из Комунистичке партије. Књижевни историчар Ратко Пековић ће ову хајку на писца детаљно описати у књизи *Судање Бранку Ђопићу*, у којој ће први пут открити да је писац редовно био позиван на саслушања у различите канцеларије и комитете и да је константно био праћен. Сам Ђопић ће то потврдити у приватним разговорима са Војом Марјановићем.

Већ у својим раним збиркама *Свети мађарац* (1946) и *Људи с рејом* (1949), Ђопић ће увести оштрије тонове и критичке пасаже, који ће се касније развити у чисту сатиру. У тој сатири, писац се неће угледати на познате примере античке и уопште светске књижевности, већ пре на домаће традиције Змаја, Стерије, Домановића, Кочића и Нушића. Но и без тога, карактеристика ђопићевске сатире остаје јасно уочен проблем, коме приповедање служи као експликација. Иако прогањан, када се данас ове сатире читају, у њима је сасвим јасан позив на грађење, а не рушење, на опраштање, а не злопамћење, на поправљање, а не разграђивање. Сам Ђопић о томе ће писати на начин да писац као „инжењер човекове душе” има обавезу да „гледа дубље од обичног добронамјерног агитатора”, па ће тад увидети да поред оних који су заиста учествовали у револуцији „иду још увијек абдулхамидовски лижисахани, црножуте фелџабе, префарбани срески начелници, стојадиновићевске шићарџије и спретни лакташи” (Ђопић 1950: 41).

„Видео је Ђопић и осетио да у нашим послератним приликама човек тежи да мења угао гледања и кретања, да се господи и бирократизује, да извитоперује некадашње замисли прокламоване кроз дим и пепео рата, и да се пароле једнакости и равноправности, о укидању беде и људског незадовољства, претварају у нескромности и разбацавања, у дипломатске магацине затвореног типа, доделу ’Унриних и Керових’

пакета привилегованима, у крчму станова, ствари, покућства и имања 'шестоличким и крајишким првоборцима', у давању пензија уз два потписа и онима који су партизанима два-три пута давали воде и хлеба, а уз то и опрали лични веш негде на реци или у потоку" (Марјановић 2017: 61, 62).

Уосталом, иако је претрпео жестоке прогоне, Ђиласова омаловажавања и хајку, овај „питоми ратник” није одустајао од сатире ни касније. Савремени писац В. Журић о томе пише: „Међутим, док се случај закувава, Ђопић не само да пише, него опет објављује у тим истим новинама („Књижевне новине” – орган Савеза књижевника Југославије – прим. В. М.) свој аутопоетички текст о сатири, а потом још пет врло оштрих прича које не штеде 'нову класу'" (Журић-www). Од раних збирки и „Јеретичке приче”, у којој се одабрана скупина партијских моћника башкари у вили на мору, као и „Избора друга Сократа”, где партијски функционери на тобожњој ловачкој скупштини бирају ловачког пса Сократа за председника, преко „Фараона”, где је извргнуто руглу класно снабдевање намирницама, „Одумирања ногу”, где се писац спрда са коришћењем службених аутомобила или „Вечери за секретара”, где је иронично описана раскошна вечера на којој се о државном трошку једе и пије, све до поменуте приче „Заточеник” из позне збирке *Башића слезове боје*, за коју је Борислав Михаиловић Михиз рекао да је „најгорча реч коју је наша савремена литература изговорила свом времену у лице” (Марјановић 2017: 66).

Слично томе и Киш није поклекао после жестоких напада које је претрпео због *Гробнице за Бориса Давидовича*. У том делу, он – слично касније Албахарију – излази из „породичног круга” на историјски, цивилизацијски план. Но, налик Ђопићу „у том преласку из једне у другу стваралачку перспективу, лирско начело бива потиснуто у дубину језика, а на његову површину израња принцип документарности и објективности” (Пантић 1998: 55, 56). Но, ова „објективност” неће се многим свидети, па ће Кишу бити приређена политичко-књижевна афера због које ће писац, на свој стваралачки начин одговорити књигом *Час анашомије*, на чијем почетку записује: „Невиђена хајка која се подигла око књиге 'Гробница за Бориса Давидовича' и њеног аутора остала је за нама као какав провинцијски *šabbat*: прозори су поново у мраку, завесе су спуштене, пси су умукли, а по трговима ветар преврће стару новинску хартију – последње сведочанство те валпургијске ноћи, тог вештичјег (књижевног) карневала” (Киш 1979: 7). Годину дана након објављивања ове књиге, уз константна оновремена извлачења његових речи из контекста, Киш је напустио Београд и настанио се у Француској, где ће, у добровољном изгнанству, остати све до смрти 1989. и највеће православне сахране оног времена.

А творац српског наратива страдања? У београдској „Политици” од среде 28. марта 1984. изаћи ће следећи текст Радована Поповића:

„Било је једно од оних променљивих поподнева облачних – смењивало се сунце и по који облак. Писац је шетао сам. Та шетња трајала је све до 19 часова. Неки пријатељи су га, из аутомобила, видели на мосту. Није им се учинило ништа необично... А онда, око 19 часова малобројни пролазници су угледали како један човек прекорачује ограду моста... Један човек је потрчао и повикао: 'Немојте...' Самоубица је само одмахнуо руком... Био је то Бранко Ђопић...”

Нико никад неће знати, иако може претпостављати, шта је то великог писца, 26. мартовског дана, у сутон, 1984. године одвело до Савског моста по коме се сатима шетао. Пре него што је скочио. Са истог оног моста испод кога је преспавао

своју прву ноћ у Београду, долазећи на студије на позив свог школског друга, сликара Милоша Бајића (в. Марјановић 2017: 110). Мост који ће од тог страшног тренутка сви Београђани прозвати Бранковим. Шок јавности (и с њим повезане гласине) биће огроман. Бранко је и у том тренутку, када већ дуго није написао нешто ново, иако су му се старе књиге стално штампале и објављивале, мада изнурен борбом са депресијом и идеолошки прогоњен, био најпопуларнији писац. Порука коју је његова супруга у његовом писаћем столу пронашла завршавала се са: „збогом мој лијепи и страшни животе...” То лепо и страшно као да фатумски одјекују дуж читавог његовог дела.

Најзабавнији и најсмешнији у прозним епизодама, хуморескама и до данас најрађе читаној дечјој књижевности, најлиричнији и песнички распеван у честим лирским пасажима и песмама, носилац традиције усменог казивања, али и кочићевске традиције свог краја, као и писане српске приповедне реалистичке традиције, истинољубив и по цену личне жртве, склон сатири и ироничном сенчењу друштвеног проблема, милостив према другачијима, сетан и меланхоличан у миру и пре свега – жив, сочан, богат, темпераментан и аутентичан у језику – Бранко Ђокић остаје парадигма српског наратива страдања у Другом светском рату, али и пророчка опомена свима који у миру не схватају озбиљно важност овог наратива.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1979: Д. Албахари, У знаку рибе, *Књижевности*, 5, Београд.
- Асман 2011: Ј. Асман, *Култура памћења*, Београд: Просвета.
- Бандић 1981: М. И. Bandić, Pripovetka danas (II): horizonti realizma, u: М. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 153–159.
- Броз 1959: Ј. Broz Tito, *Govori i članci*, Zagreb: Naprijed.
- Вукић 1995: А. Вукић, *Слика светиа у приповећкама Бранка Ђокића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Глигорић 1981: V. Gligorić, Pripovedač Branko Ćopić, u: М. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 17–27.
- Журић-www: V. Žurić, Мој Бранко не лаже (intervju), *Vreme*, 1316, Beograd, u: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1378927>. 23. 3. 2021.
- Исаковић 2015: А. Исаковић, Записи о Бранку, у: М. Пантић (ур.), *Вегрине и сеће Бранка Ђокића*, Београд: Библиотека града Београда, 56–69.
- Јерговић-www: М. Jergović, *Branko Ćopić – boja sljeza*, u: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/branko-copic-boja-sljeza/>. 23. 3. 2021.
- Јовановић 2015: Б. Јовановић, Вуково утврђивање српског културног памћења, у: Н. М. Ђорђевић (ур.), *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*, Београд: САНУ.
- Киш 1979: Д. Киш, *Час анајџомије*, Београд: Нолит.
- Киш 1983: Д. Киш, *Башиа, ђеџе*, Загреб: Глобус, Београд: Просвета.
- Кољевић 2005: С. Кољевић, Слика јеврејских судбина у Тишмином роману Употреба човека: ексокус у историји, животу и књижевном виђењу, у: Ј. Делић et al (ур.), *Повраћак миру Александра Тишме*, Нови Сад: Матица српска, 9–19.
- Крапс 2013: S. Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma out of Bounds*, Houndsmill: Palgrave Macmillan.

- Леовац 1981: S. Leovac, Branko Ćopić, u: M. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 40–52.
- Марјановић 1986: V. Marjanović, *Reč i misao Branka Ćopića*, Beograd: Nova knjiga.
- Марјановић 2017: V. Marjanović, *Vertikale trajnog Ćopića: 13 eseja*, Beograd: Alma.
- Марковић 1981: S. Ž. Marković, *Želje i stvarnost u Ćopićevim delima za decu*, u: M. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 53–74.
- Николић 2001: Д. Николић, У потрази за самим собом – Интервју са Александром Тишмом, *Поља*, 46/април-мај, 16.
- Новак Бајцар 2015: S. Novak Bajcar, *Маре времена: srpska postmodernistička proza pred izazovima epohe*, Beograd: Službeni glasnik.
- Новаковић 1981: B. Novaković, *Na međuprostoru tragike i humora*, u: M. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 107–128.
- Пантић 1998: М. Пантић, *Киш*, Нови Сад: Светови, Београд: Књига комерц.
- Пантић 2015: М. Пантић, Последњи усмени приповедач, у: М. Пантић (ур.), *Вегрине и сеће Бранка Ђопића*, Београд: Библиотека града Београда, 89–97.
- Ратков Квочка 2017: Ј. Ратков Квочка, Лирски перивоји/проседеи двеју башта наше литературе (БАШТЕ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ и БАШТЕ, ПЕПЕЛА), у: Б. Тошовић (ур.), *Ђопићева џоетика просјора: лирски, хумористички и сатирички свијети Бранка Ђопића*, Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Graz: Institut fur Slawistik der Karl Franzens Universitat.
- Ротберг 2009: M. Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press.
- Силверман 2013: M. Silverman, *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, New York, Oxford: Berghahn.
- Тишма 2001: А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Тодоровић 2015: Ј. Тодоровић, Просута црна жуч, у: М. Пантић (ур.), *Вегрине и сеће Бранка Ђопића*, Београд: Библиотека града Београда, 98–124.
- Тошовић 2013: В. Тошовић (ур.), *Lirski doživljaj svijeta u Ćopićevim djelima*, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz: Institut fur Slawistik der Karl Franzens Universitat.
- Тошовић 2015: В. Тошовић (ур.), *Žena – muškarac: dva svijeta, dva motiva, dva izraza u djelima Branka Ćopića*, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz: Institut fur Slawistik der Karl Franzens Universitat.
- Трифковић 1981: R. Trifković, *Doživljaji Nikolettine Bursaća u djelu Branka Ćopića*, u: M. Idrizović (ur.), *Kritičari o Branku Ćopiću*, Sarajevo: Svjetlost, 28–39.
- Ђопић 1950: Б. Ђопић, Ријеч-двије о сатири, *Књижевне новине*, 10. октобар, Београд.
- Ђопић 1964: Б. Ђопић, *Осма офанзива*, Сабрана дела Бранка Ђопића књ. 8, Београд: Просвета.
- Ђопић 1975: Б. Ђопић, *Башта сљезове боје*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Шутић 1998: М. Шутић, *Вешар и меланхолија*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

SERBIAN LITERATURE AS A SOURCE FOR HOLOCAUST RESEARCH AND UNDERSTANDING: THE SERBIAN AND JEWISH NARRATIVE OF SUFFERING IN SERBIAN LITERATURE

Summary

This paper is an introduction to the study, in the form of an essay, about the Serbian narrative of suffering in the Second World War embodied in the work of Branko Ćopić. This narrative, with all its characteristics, is considered in comparison with similar narratives of the great Serbian-Jewish writers Danilo Kiš, Aleksandar Tišma, and David Albahari, about the Holocaust or in connection to it. The similarities and differences between these two narratives, and in connection to certain elements of the Holocaust studies, testify to the traumatic memories of collective persecution, but also to the intermingled narratives of suffering. We consider it necessary to revive the subject within the culture of remembering the victims of the Second World War, especially today in the time of denial, distortion, and manipulation of facts regarding the Holocaust. Unlike in some other European cultures, in Serbian culture, competitive victimhood is not as present. When Serbian writers write about the Holocaust, they write about everyone, because starvation, as well as resistance through anti-fascist struggle, was common. The Serbian and Jewish narratives of suffering within Serbian literature are an extremely fertile ground for this analysis. Thus, Serbian literature becomes an open field for Holocaust research and a source of a better understanding of the literary narrative of suffering.

Keywords: narrative of suffering, culture of memory, Holocaust, Branko Ćopić, humor

Vasilije K. Milnović

Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

СТРАДАЊЕ СРБА И ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ ЈАСЕНОВАЦ ЉУБЕ ЈАНДРИЋА

Посматрајући Јандрићев роман као својеврсно сведочанство о злочинима над Србима и Јеврејима, почињеним у концентрационом логору Јасеновац, у раду се бавимо генезом зла, мржње и деструкције. Такође, фокус је усмерен на употребу документарне и архивске грађе у романескне сврхе. Управо из тог разлога, тумачење ћемо изводити интердисциплинарним приступом, консултујући познате али и новије студије о усташким злочинима. Милитантни расизам и верска мржња према Србима, Јеврејима и Ромима, подстицани у оквиру државног апарата, неговани и практиковани у редовима Католичке цркве, пројели су све поре друштва НД Хрватске и на концу доживели кулминацију у стратегијама усташке некрополитике која је резултирала тоталним геноцидом. У раду смо, на примеру Јандрићевог романа, указали на етапе развоја усташке идеологије и некрополитичке праксе.

Кључне речи: Љубо Јандрић, Јасеновац, Срби, Јевреји, геноцид, НДХ, усташе, клерофашизам, некрополитика

*Нећу да прећућим; зидови су прећућали
И срушили се. А они из цркве, шито су мртви,
Нису заспали. Они бдију, незвани бдију
У бившем дечаку. Ја не могу да их проћерам
У простор ветра шито је сада на месту цркве
Где расте коров, сасвим риђ од њихове крви.
Нека остану и нека бдију, незвани бдију,
Јер презрели би ме да им ђевам уставању.*

Иван В. Лалић, *Опело за седам сто година из цркве у Глини*

*Боже, живимо међу људождерима.
Љ. Јандрић, Јасеновац*

*Мисле да су за нас пронашли јаму –
у њу давнашњу своју скривше шаму.
Мисле да им јама даје имања –
јама је шајна њиховог немања.
Мирослав Максимовић, Јама*

Љубо Јандрић (1934–1990) је своју трауму из детињства, искуство логора у најранијој доби, још једном проживео годинама касније кроз болно понирање у сећање, напорно прикупљање и ишчитавање архивске грађе и мукогрпно десетогодишње писање романа *Јасеновац*². Посебна специфичност овог романа

¹ jelena.mitric@filum.kg.ac.rs

² У току рата, који га је затекао у његовој седмој години, са читавом породицом бива депортован у Јасеновац. Тамо му је убијен отац, док Љубо остаје у логору све до ослобођења (в. Јандрић 1989: 521).

јесте у томе што се приповедачка перспектива, супротно очекиваном, не везује за жртву/жртве већ за надзорника логора. У вртлог јасеновачког пакла на земљи бивамо увучени већ првом реченицом која задира у свест монструозног ума, идејног творца, у неку руку и градитеља, руководиоца и надзорника логора. Настојање да се осветли и испита механизам злочиначког бића од аутора је тражило својеврсну жртву – фикционално поистовећивање са сопственим целатима како би се разоткрили њихови злокобни науми. Отуда и поновљена траума коју аутор исповеда у напоменама:

„Најтеже је било превалити пут између сјећања и себе, између оних слика којима је у доба походње, у сну, природна граница велике временске даљи понешто додала, или одузела, или их, угасле, наново васкрсавала, никад, опет, не могавши да их посве лиши стравичне боје и опомињућег звука. Кад бих год сједао за сто и моја слутња пристајала би са мном, моје руке су биле умрљане крвљу, хладни клач у мени с ужгареном мржњом у очима био је спреман да почне, и да ме, са сјечицом испред лица, одмами у покољ. Па и сад, у тренутку кад је књига, како-тако, склопљена, не усуђујем се да признам да сам се, ма и накратко, лишио овог друштва. Јер сва она силна убиства у књизи ја као да сам починио још једанпут, драговољно, а то ће бити таман доста да ме и посљедњи свједок оптерети. Страшна кривња, зашто би писац био ослобођен ње, прогони ме из ноћи у ноћ, имам осјећај да казна иште моју главу. Логораш и писац по себи су једно, али тамо гдје писац губи, логорашу није суђено да добије, и обратно, иако, опет, у овој књизи има мјеста гдје један од другог бјеже, све до противрјечја. Логораш је патник који у писцу тражи излаз да то не буде; логораш је опчињен мучником, на писцу је кривња. Напротив, и овакав какав је, Јасеновац није могао а да се не напише. То је била нека врста самртне дужности, ни драм испод тога. А и може ли човјек да говори о логору, а да се бар до извјесне мјере не поистовјети с носиоцима ножа, у покушајима који су списатељски, и у дугу који је од смрти, не од бијеле безосјећајне хартије, Јамачно да не може. Али морао би, док пише, да се одупре меланхолији и уздаху, јер ни душа није увијек дом жалостима многим” (Јандрић 1989: 507–508).

Узимајући за фокус свест управника Јакова, аутор кроз читав роман доследно прати конституисање злочиначке усташке идеологије и њено потврђивање кроз деструктивна деловања и последице. Овакав одабир фокализатора промишљен је с обзиром на то да се на тај начин могао јасно приказати тоталитет усташких злодејстава. Ода злу, мржњи, насиљу и хаосу, из гласова управитеља и чаркара³, како роман одмиче, прелази у крешендо, те смо последично изложени градацији незамисливих, али аутентичних историјских ужаса.

У грађењу лика заповедника логора, Јандрићу је послужило више прототипова усташких крвника из историјске реалности (Вјеслав Макс Лубурић, Љубо Милош, Ивица Матковић, Анте Врбан, Еуген Дидо Кватерник, Јаков Џал, Динко Шакић...). Писац напомиње да је у стварању овог лика користио појединости по којима су усташки предводници остали познати, а оно што им је свима заједничко јесте слепо служење амбицији и перверзним нагонима. У прилог томе говоре и записи са суђења једном од најкрволочнијих [Љуби Милошу]. Разматрајући подстицаје за стварање лика управника, аутор истиче: „Његова исповијест пуна је грозоморја, његов дар – разрогаченост мржње. Припадао је корпусу кољача који су себи пунили главу сновима о слави. Својим смислом за сакаћењем, они су се чак и престижали” (Јандрић 1989: 510).

3 Усташки чин.

Усташка расистичка идеологија – предворје за „тотални геноцид”

У роману се на више места провлаче, из историјских извора добро познате, варијанте усташке идеологије употребљене у различитим приликама којима су се вође и њихови послушници здушно служили и њима поносили. Већ при првом сусрету Јакова и Павелића, поводом пројекта Јасеновац, вођа усташког покрета износи главне тезе на којима је почивала политика НДХ. Реч је о програму затирања Срба у Хрватској и Босни што се имало извести прогоном, покрштавањем или ликвидирањем. Павелић, у роману, говори о потреби за успостављањем нове инквизиције:

„Наша је повјесна задаћа да уништимо Србе у Хрватској и Босни, која је башча НДХ и чији Муслимани чине цвијеће усташтва. То ћемо провести што убојствима, што покрстом. Онда долази друга дужност: НДХ никако не жели Србију у своме сусједству. Већ сам добио сугласност фирера, дучеа, а и Ватикан је на нашој страни, да се и посљедње српско уво у данашњој Србији затре прогоном и сваколиким уништењем, а да се онамо насеље Нијемци и формирају чисту аријевску државу под именом ’Еугенија’. Тек кад се то постигне ми ћемо Хрвати моћи мирно и у слободи да одахнемо. Ми смо у једноме, дакле, тврдо ријешени: да бисмо опстали, Србима треба на силу узети: зрак, праг, грунт, име и крв. Ово је шанса која се не смије пропустити. И замислите сад: једна поред друге, у аријевској германској слози граница, стајат ће двије нове државе Ендехација и Еугенија, на понос и дику просвијећеног запада. То је вјековни сан сваког Хрвата и матере нам цркве.

С крајњом безобзирношћу и немилосрдном упорношћу треба очистити земљу од Срба. Треба их с ужитком и коришћу клати! Јер расе се не смију мијешати. Оне морају бити чисте и ослобођене од било каквих натруха. [...] Ми успостављамо један посве другачији средњи вијек, једну нову инквизицију која ће сагрти заувјек све оно што није пошло за руком првој” (Јандрић 1989: 19–20).

Оваква расистичка пропаганда била је опште место оног времена, а корене је имала још у Витезовићевој великохрватској идеји изложеној у спису *Croatia rediviva* (1701), коју су даље развијали Анте Старчевић⁴ и хрватски праваша. Заједничко им је било негирање националног својства Срба, за које „Отац Домовине” користи назив „Грчко-источњаци”, те израз затим постаје доминантан у даљој пропагандној машинерији. Старчевићеве антисрпске идеје, коришћене у говорима и списима усташких вођа, припрема су за геноцид у пракси који је потом уследио (в. Давидов 2019: 12–15)⁵. Поводом сатанизације Срба и српског народа Петар Џацић истиче следеће:

4 О Србима као нижој врсти ропског карактера Анте Старчевић пише у тексту „Пасмина славо-сербска по Хрватској” (в. Старчевић 2014: 16–19). Иста србофобна реторика карактеристична је за текст „Источно питање и Хрвати” Евгенија Кватерника (в. Кватерник 2014: 13–16).

5 О пореклу расистичког мита о великосрпској опасности Бојан Јовановић пише у студији *Антропологија зла* (в. Јовановић 2016: 101–103). У истраживању корена сатанизације Срба, Петар Џацић (2014: 54) истиче, као први, текст из 1332. године из пера Доминиканца Буркарда, званог Буркард Немац, написаног за потребе папског двора и најављеног, на касније одложеног, крсташког похода. У овом спису фратар се залаже за уништење Србије и Грчке правдајући то њиховим одбацивањем католичанства као и низом расистичких изјава. О Србима пише: „Они су племе покварено и зло, лоза до зла бога непоштена. Они Бога зло осећају; цркву никако не слушају, убијају своје пријатеље и родитеље; не штеде ни рођене своје деце, него их убијају; они упропаштају и кваре своје властито племе” (наведено у Џацић 2014: 54). Демонизацијом Срба у Хрватској бави се и Василије Крестић, у студијама *Историја Срба у Хрватској и Славонији 1848–1914 и Геноцидом до Велике Хрватске*, истичући како „идеје о геноцидном уништавању Срба, о великој, етнички и католички чистој Хрватској надживљавају све државне оквире, политичке и друштвене системе. Као црвена нит, оне се провлаче од Анте Старчевића, Еугена Кватерника, Миховила

„Као што је Хитлер, у околностима фрустрираности немачког колективитета после изгубљеног рата и економске беде, 'схватио' да су за све криви Јевреји и да само њихово уништење може спасити немачки народ, тако је Старчевић 'схватио' да су за растакање хрватског народа криви Срби. И као што је Хитлер у *Mein Kampf*-у обзна-нио казнене мере за 'јеврејску кривицу', тако је Старчевић наговестио мере за српску 'кривицу'. Хитлер је лично спровео своје (на)мере у живот. Старчевићеве мере преузели су, доградили и реализовали други, неколико деценија касније. Али маљ Старчевићеве вербалне агресије није био ништа мање болан, ни мање ништилачки, од оних маљева који су циљали у потиљак злосрећне Србе у једном периоду добро нам познатом” (Џацић 2014: 54).

Сачуване су Павелићеве изјаве које управо потврђују горе наведено и на основу којих је Јандрић обликовао његове реплике и обраћање маси у роману. У говору крајем 1941. године истиче:

„Ми стварајући NDH, ispunili smo potpuno misao Ante Starčevića, čisto državno-pravnu. Ми имадемо још један други дио, велики дио његове поруке провести у живот, а то је чистоћа хрватске мисли, народне и државотворне, и чистоћа хрватске народне осебуности, тј. у Хрватској и хрватском народу мора умријети заувјек и задња мисао и задња клика било каквог компромиса између хрватске народности с било којом другом народности која није потпуно хрватска, која није данас усташка” (Наведено у Давидов 2019: 15).

У новембру 1941. године у листу *Усташа. Вјесник хрватског усташког ослободилачког покрета* објављена је „Поглавникова порука Србима”:

„[...] Meni je bilo jasno da se sa molitvenikom u ruci ne možete boriti protiv razbojnika i zato sam poveo pokret s odlukom, da se na ljutu ranu metne i ljuta trava...

Има их могуће, хвала Богу мало, који наш усташки језик не разумеју. Ну ја знам, да и ви знате и да ћете знати с њима govoriti језиком који ће и они разумјети! [...] Нећемо допустити, да и даље у нашем народу живи отров и коров, да и даље загушује хрватски народ и његов живот [...]” (наведено у Давидов 2019: 181).

Овакве и сличне изјаве огледају се и у говорима које у роману, на отварању логора Јасеновац, држе надзорник Јаков, фра Теобалд⁶ и Павелић. Срби, Јевреји и Роми бивају означени као ниже врсте, стога се има спровести у пракси идеологија истребљења свих оних који су различите вере/нације/убеђења од усташа. У поглављу „Круг крви”, у обраћањима тројице усташких предводника, Срби су балкански варвари, Јевреји стереотипно приказани као ропски и проклети народ, комунисти као светски олош и ђаволови поданици. Поглавник, тако, проповеда учење о чистоти расе:

„Уз помоћ знанствене методологије мјерили смо главе гркоизточњака и констатирали неопозиво да то није аријевска раса нити је налик на њу. Друге боје су други. Ми хоћемо слободну земљу и чисту аријевску расу. Зато смо и донијели Законску одредбу о заштити аријевске крви. То је мој едикт. Треба их уништити све, до праунука. Гркоизточњака, Жидова и Цигана нити може бит, нити ће их бити у нашој Држави” (Јандрић 1989: 146)⁷.

Смиља Аврамов наводи: „НДХ је планирала интегрални геноцид над српским народом. Убијање Јевреја и Рома вршено је у оквиру планиране нацистичке

Павлиновића, Јосипа Франка, Франа Супила, Стјепана Радића и Анте Павелића до Фрање Туђмана” (Крстић 1998: 1).

6 Историјски прототип за конфигурацију овог лика је Мирослав Филиповић Мајсторовић звани фра Согона.

7 Јандрић је у роману користио такозвани кориенски правопис.

политике; истребљење Срба био је оригинални подухват усташтва [Подвукла Ј. А. М.]” (Аврамов 2008: 328). Динко Давидов с правом инсистира да је, у случају Срба, реч о тоталном геноциду⁸, како стоји и у наслову његове студије, будући да је НДХ имала као циљ девастирање српског националног бића у Хрватској, и то пре свега уништавањем српских историјских корена, црквено-уметничких споменика:

„Судбина српских цркава нераскидиво је везана за трагичну судбину српског народа у Хрватској над којим је извршен геноцид. [...] Цркве су постале ломаче, понегде ломаче и кланице. Храмови хришћанског, православног богослужења претворени су у страстишта само због тога што су припадали православном обреду. Усташки наредбодавци, извршиоци и учесници геноцида над српским народом, међу којима су били и свештенослужитељи римокатоличке цркве, знали су добро да је свака уништена црква, покушај али и циљ да се разори српско национално биће у Хрватској, да се сатре и затре његово историјско присуство, његови корени, црквено-уметничке вредности. Не треба никада заборавити да је биолошки геноцид овде остварен и као културни и духовни геноцид. – Био је то тотални геноцид” (Давидов 2013: 9–10).

Петар Џацић истиче четири историјска фактора заслужна за сатанизацију Срба у Хрватској, а заједнички им је дух антисрпства или дух антиправославља. Пресудну улогу одиграла је Католичка црква као својеврсни борбени организам (*Ecclesia militans*) својим систематским тежњама да деградира Православну цркву и православце, те да их потчини и покрсти. Други фактор види у аутохтоном хрватском правашком покрету, ослоњеном на Старчевићеве расистичке ставове, почев од XIX века јавља се и трећи чинилац – аустроугарско позиционирање против Србије и коначно четврти фактор Џацић препознаје у Коминтерни и њеним увредама на рачун Срба као израбљивачком и хегемонистичком народу (в. Џацић 2014: 53).

Као што закључује хрватски политичар Иван Рибар (1965: 76–77), геноцидне идеје нису биле спорадичне и ефемерне, већ их је одликовала прилично широка база и дубоко су се укорениле у свест многих генерација. Смиља Аврамов наглашава како

„геноцид представља колективни злочин, и за његово извођење потребан је организациони апарат и људски потенцијал, спреман за масовни терор. С тим у вези треба повићи разлику између геноцидне државе, и геноцидног друштва, тј. да ли је спровођење геноцида дело бирократског апарата државе, или пак друштвених организација које обухватају шире слојеве становништва.

Геноцид у НДХ био је у првом реду саставни део државне политике [Подвукла Ј. А. М.], у чију су реализацију биле укључене различите гране државне машинерије, са хиљадама професионалаца различитог профила. На попису будућих жртава, одвођењу у сабирне центре, одузимању имовине и низу других ’техничких’ послова био је ангажован огроман бирократски апарат. Хрватска железница и остала саобраћајна средства, имали су велику улогу у депортацији жртава на одредиште егзекуције. Завршни чин, одузимање живота, био је привилегија људи најоданијих усташкој ствари.

НД Хрватска почивала је на ’фирер’ или ’поглавник принципу’. Међутим, тај принцип могао је функционисати само ако је иза себе имао масовну подршку, и потчињавање ауторитету Поглавника, уз моралну индиферентност грађана у односу на оно што се дешавало пред њиховим очима. Та подршка није изостала, и геноцид је спровођен без отпора. Томе је у највећој мери допринео став др Мачека и врха католичке цркве, који су позвали народ да пружи подршку поглавнику и НДХ. Отуда се не може оспорити геноцидни карактер у огромном делу хрватског друштва [Подвукла Ј. А. М.]” (Аврамов 2008: 313).

8 Ову синтагму је најпре употребила Смиља Аврамов (в. Аврамов 2008: 318).

Злочин геноцида не подразумева само физичко уништење, већ је то кулминација низа стратегија које су му претходиле. У случају НДХ реч је о две кључне радње: дехуманизација и процес озакоњења геноцида (Аврамов 2008: 314). Геноцидна политика НДХ спроводила је дехуманизацију жртава које бивају окарактерисане као субхумана бића⁹, а истовремено је донела низ дискриминаторних закона којима су били обухваћени Срби, Јевреји и Роми, а имали су за циљ да подстакну, подрже и спроведу геноцид над њима¹⁰.

Улози католичког свештенства у формирању антисрпске климе, а потом и активном деловању у покрштавању али и загирању српског живља у Хрватској посвећене су многобројне студије (в. Новак 1986; Симић 1990а; Симић 1990б; Ривели 1999; Давидов 2019; Парис 1990). Едмонд Парис, у студији *Геноцид у савезничкој Хрватској 1941–1945: записник о расним и верским прогонима и масакрима*, бележи: „Велики део хрватског католичког клера био је обузет овим невероватним заносом. Бискупи и обични фратри надметали су се у фанатизму. Били су бројни они који су, као курат огулински, Иван Микан, постали заклете усташе још пре рата, и који су путовали по земљи ширећи своју политичко-религиозну идеологију” (Парис 2014: 192). Јандрићу је фигура фра Теобалда послужила да кроз њу укаже на овакве злоћудне појаве у католичком клеру. У говору приликом отварања логора, Теобалд изриче читав низ расистичких и геноцидних порука које имају за циљ да коначно реше „српско питање” у НДХ:

„Кољену католичком нема мира све док нам ту уз двориште заудара убаруштени смрдљиво-саграпски српски брлог! Дајте нам силу и посјеклице, па ће циела Србија ускоро бити католичка! Тек тако ћемо ми риешити српско питање! [...] То значи: бит ће једна црква и један црквени поглавар, који је Крстов намјесник на земљи и врховни свећеник у Крстовој цркви. То јединство ми данас уз помоћ усташа и уз примјену покрижавања провађамо у новој Држави. Немогућ је спој пастви с различитим религијским убјеђењем. Отуда у Хрватској мора постојати само један народ, једна вјера, једна држава, један Поглавник, један усташки покрет! Ја ћу као крижар да узвикнем: Жртва, Еухаристија, Апостолат. [...] Нека оду бестрага из наше Државе комунисти, без изузетка; гркоизточњаци, сви одреда; Јудеји сви одреда; Цигани листом; сви Хрвати који су се одрекли нашег поретка – све је то буђиште од кога заудара наша авлија, ми смо заврнули рукаве и бацамо тај смрад, бацамо га немилице у блиато и подно ногу. Нека се чује на све четири стране: Ми ћемо их почистити гвозденим метлом. Треба порушити цркве њихове, гробља њихова и бунареве њихове. Треба их покрстити и покрметити. Милом или силом” (Јандрић 1989: 139–141).¹¹

Градњи, утврђивању логора и допремању људи претходило је скрнављење а потом и рушење до темеља православног храма у Јасеновцу¹². Коментар Марка Тесле, имућног Србина, власника локалне кафане, на разарање цркве, злослутно најављује даља непочинства: „А кад они руше храмове, ко зна с чијом дозволом, ни људи неће остати на миру” (Јандрић 1989: 65). Тако је и било, међу првима

9 Дехуманизацијом жртава, као добро опробаном методом западне политике још од империјално-колонијалних освајања, бавила сам се у студији *Terra Amata vs. Terra Nullius* (в. Арсенијевић 2016).

10 Смиља Аврамов наводи низ законских одредби које потврђују речено (в. Аврамов 2008: 317–321). Владимир Дедијер, у књизи *Ватикан и Јасеновац*, даје попис поменутих одредби (в. Дедијер 1987: 150–168).

11 Виктор Новак (1986) и Динко Давидов (2019) у својим студијама бележе низ сличних аутентичних изјава потеклих од католичког клера.

12 У књизи *Великомученички Јасеновац* помиње се рушење црква у јесен 1941. године у Јасеновцу, Уштици, Хрватској Дубици, Рајићу, Пакленици, Градини, Окучанима, Богифевцу, Смртићима, Новој Градишци и Новској (Јевтић 2016: 126).

страда Тесла¹³ и његова породица, а Јаков се са својима усељава у њихову кућу након што је Марка и жену му заклао, а њихову кћер силовао.

Десето поглавље је једним делом посвећено покољу у Драксенићкој цркви. Чаркари, предвођени Алагом и Антом Брзаком, што на превару, што силом, окупали су народ у цркви, претежно жене, децу и старије мушкарце. Најпре су их опљачкали, а потом натерали да пузе око цркве. Паљењу је по правилу претходило скрнављење храма¹⁴. Пре масовног покоља требало је крајње понизити жртве, након силовања девојака, уследио је крвави сатански пир. Остало је само да се потврди: „У Драксенићу више нема људи!“ (Јандрић 1989: 311) Погром који је Јандрић романескним средствима предочио десио се 14. јануара 1941. године на православни Мали Божић. Према сведочењима малобројних преживелих, усташе су део народа побиле испред попаљених кућа док су остатак сатерали у цркву и тамо им зверски пресудили¹⁵.

- 13 Јандрић није случајно одабрао баш ово презиме које носи и чувени српски научник Никола Тесла. Наиме, Гидеон Грајф подсећа да су усташе ликвидирале читав српски живаљ у Смиљану, родном селу Николе Тесле, и то на празник Светог Илије 1941. године. Тада је срушена и кућа у којој је рођен, као и црква где је служио његов отац Милутин Тесла. Према званичним подацима, усташе су убиле 91 особу са презименом Тесла, од тога је четрнаесторо страдало у Јасеновцу. На постеру са прве у историји УН и највеће српско-јеврејске изложбе „Јасеновац – право на незаборав“ у Уједињеним нацијама у Њујорку, одржане у склопу Међународног дана Холокауста, 26. јануара 2018. године, наведена су имена свих пострадалих с презименом Тесла, место и година ликвидације (в. Грајф 2018: 432–436).
- 14 Девастирањем српских цркава у НД Хрватској интензивно се бавио Динко Давидов (2019) у студији *Тотални геноцид: Независна држава Хрватска 1941–1945*, такође и Слободан Милеуснић (1997) проширујући истраживање на уништавање храмова у рату 1991–1995. у оквиру студије *Духовни геноцид: преглед порушених, оштећених и обесвећених цркава, манастира, и других црквених објеката у рату 1991–1995*, (1997). О загирању српског културног наслеђа у Хрватској говорила сам на међународном научном округлом столу *Imagining, inheriting, destroying*, у оквиру међународног пројекта *Yugoslav Wars: another face of European civilisation? Lessons learnt and enduring challenges*, у Риму на Универзитету Ла Сapiјенца (16–18. 10. 2017). Излагање насловљено “Culturecide against the Serbs in Croatia in the Context of the War of the Nineties” изазвало је бурне реакције у хрватским медијима: <http://www.ar-news.net/2017/10/21/italija-prosrpski-seminar-na-sveucilistu-la-sapienza/>
<https://www.vecernji.hr/vijesti/pod-okriljem-znanstvenog-rada-u-rimu-prosrpska-propaganda-1202177>
<https://projektvelebit.com/irinej-god-zive-srbi-to-srbija/>
- 15 Покољ су преживеле Анка Павковић, њена кћерка Радојка, и Мара Благојевић, која приповеда своје сећање на ову клиницу:
„Налазимо се у звонику, неће нико да иде према олтару. Примјетила сам много усташа око зидова олтара. Видим Савку Драчину, сједи на столици. Не знам да ли је заклана или је стављена да гледа како усташе кољу. Сједила је окренута народу у цркви. У тренутку када сам се окренула, ударена сам бајонетом у ребра. Свалила сам се и пала. Усташе су наставиле да касале народ. Моју мајку Росу Влајнић заклали су на мојим ногама. Осјећала сам да сам жива, па сам се помицала да уклоним погинуле са себе. Чула сам јаук жена, па сам и ја почела да јаучем. Онда сам се смирила и била сам при свијести. Ране које сам задобила изнад и испод рамена страшно су ме бољеле. Међутим, страх ме је толико обузео да сам заборавила болове...“ Анка Павковић износи своје сведочење: „У кућу је ушло око стотина усташа са пушкама. Наредили су нам да изађемо, јер нас позива усташки командант. Изашли смо и они су нас потјерали. Стигли смо пред цркву. Ту је већ њих троје било заклано. На улазу у цркву, недалеко од врата, видим више усташа са обе стране. И тако су нас опколили. Како смо наилазили, почели су да нас боду бајонетима. Задобила сам десетак рана по врату, глави и по рукама. Ударали су нас бајонетима, кундацима и ашовима, падали смо једни на друге под ударцима и убодима. Али они су наставили и даље да нас боду. Поред убијања, вршили су и друга напастовања, силовања. Ја сам пала са групом око мене. Чуо се плач дјетета Милана Петковића. Усташе су ми приле и удариле га кундаком у главу. Био је то дјечачић од око годину дана, можда и млађи.“ Ова сведочанства доступна су на: <https://jadovno.com/pokolj-u-ckrvi-u-selu-draksenic-1942-godine/#.YBgvLclKhnJ>

Јандрић, у XVI поглављу тематизује покрштавање које над Србима изводи фра Теобалд. Надзорник Јаков образлаже перфидну стратегију превођења у католичку веру позивајући се, у првом реду, на надбискупа Степинца. Затим изговара познату геноцидну парољу о начину како се разрачунати с православцима: „покрст, изгон из земље, или пут под земљу” (Јандрић 1989: 442). У њој одзвањају речи усташе М. Будака којима је он 29. априла 1941. године позивао на обрачун са Србима: „Један deo Srba ćemo pobiti, други preseliti, а остале ćemo превести у католичку веру и тако pretopiti у Hrvate” (наведено у Новак 1986: 605). За усташе, како је то у роману и предочено, а на основу великог броја документованих изјава и дописа, сасвим је природно да клеризам прелази у клерофашизам, те да себе виде као предводнике једног новог крсташког рата. У поглављу „Покрст” чаркари на челу с фра Теобалдом окупљају Србе у импровизованој логорској цркви с намером да их најпре покрсте а затим покољу. Упечатљива је сцена у којој се старија сељанка опире покрсту таквом силином да изненађује и надзорника, а у свештенику изазива навалу беса да је намах закоље. Међу издвојенима за покрст је и православни свештеник који говори о злој српској судбини вековног угњетавања и прогањања:

„Србе су пет стотина година покрштавали, праг им сатирали и свакојако тиранисали Турци, послје су их, с истом намјером, до истребљења прогнали Аустроугари, сад то исто, само у облику још горег и немилосрднијег погрома, чине усташе, Нијемци и Талијани; али ником није, и никад, надајмо се, ником и неће, поћи за руком да затре наше сјеме, искоријени вјеру једног народа који жели да живи у љубави и миру са свим другим, у првом реду са братским јужнословенским народима. Изгледа да је у судбинској трагичности српском још најсличнији јеврејски, јерменски и пољски народ, донекле можда само они!” (Јандрић 1989: 452–453).

Износићи обимну документацију о спреси католичког клера и усташтва, у студији *Magnus Crimen* Виктор Новак наводи:

„Учештованје католичке цркве у усташком покрету dalo mu је пред широким масама сигуран изглед легитимитета, који он сам, ма и уз помоћ фашизма и nacизма, никад не би освојио. Посредно и непосредно саживљавање клерикализма с усташвом stalно је, снажно је, vidljivo је управо у првом плану усташког система, и njegove четирогодишње strahovlade. Nema сумње да су frankovluk и клерикализам rodili усташтво, и да су се zajedнички trudili да га одрже на животу pune четри године strahovite okupacije. У mnogим saznanjima о усташтву често се не може razlikovati што је усташко, што је клерикално. Што је zločinačko, а што је blasfemično, што је клерофашистичко, а што је католичко. I strancu, који би се našao у NDH за tih година okupacije, moralo је biti jasno, да се у тој NDH nije nitko, nijedna stranka, nijedan друштвени red толико revnosno и zanosno zalagao за усташтво као католичка црква. I то не само са svojim бројним predstavnicima, nego као cjelina, управо као католичка црква. Cjelokupni клер gotovo у ekstazi pozdravlja усташки uspjeh априла 1941” (Novak 1986: 806).

Загребачки надбискуп Алојзије Степинац здушно је подржавао и учествовао у стварању „католичке државе” како је често називао НДХ. У име Ватикана, благословио је Павелића, на Ускрс 1941. године. Такође, под његовим руководством вршена су насилна покрштавања српског становништва¹⁶. Одликован

У књизи *Великомученички Јасеновац* Атанасије Јевтић је сабрао ова и друга сведочења о монструозном злочину у Драксенићу (в. Јевтић 2016: 90–92).

16 О теми насилног покрштавања Срба у НДХ и улози Степинца у том процесу пише и Радослав Гађиновић (в. 2018: 491–503). Атанасије Јевтић, у књизи путних записа *Од Косова до Јадовна*, истиче неколико докумената из којих се јасно види да је надбискуп Степинац био добро обавештен о геноциду над Србима али да тим поводом није реаговао, а насилно покрштавање је здушно

је „Велередом”, највишим усташким одликовањем резервисаним за невојничка лица, 21. марта 1944. године (Ривели 1999: 185). „Надбискуп геноцида”, како га у својој истоименој књизи назива италијански историчар Марко А. Ривели, знао је за масовне ликвидације српског становништва, као и за стравичне злочине у логору Јасеновац (в. Арсенијевић Митрић 2016: 286)¹⁷.

Усташе су се посебно трудиле да њихова индоктринација обухвати све сегменте друштва, посебно младе нараштаје, што је у Јандрићевом роману показано у оквиру XI поглавља где Јаков држи предавања полазницима усташког узгалишта. Та својеврсна проповед има за циљ да у штићеницима угуши сваку самост, а разгори мржњу према Србима, Јеврејима, Ромима, неподобним Хрватима и комунистима, али и да их оспособи за уживање у клању. То је програм радикалног милитантног патријархата који је налагао преваспитавање у мржњи, захтевајући од полазника да се одрекну сопствене воље како би били обликовани према жељеном моделу, уз свакодневно подстицање свирепости да буја као „зла трава” (Јандрић 1989: 347). У прилог томе сведочи и управничково убеђење да се ови млади налазе на месту рађања и учвршћивања мушкости, притом се грози света лишеног сукоба и ратног стања: „То би било доба жена!” (Исто: 342), узвикује. У вези са оваквим екстремним милитантним патријархалним тежњама непходно је поменути студију *Logical, Radical, Criminal*, у оквиру које Клаус Тевелајт, анализирајући начине рађања мушкараца и мушког тела као тела институције, закључује како читава западна историја, од Платона до Гебелса, прокламује како је бити рођен од мајке погрешан пут. Наиме, ’мушкарац’ настоји да се ослободи везе са телом мајке и женским принципом, те је водећи се том тежњом конституисао и своја друштва мушке доминације. Дете одиста рађа мајка, у прво време оно и припада њој, али убрзо након тога мушко-државни принцип, како би избрисао ову биолошку чињеницу, тело и ум подвргава низу дисциплинујућих мера које спроводе институције (обданишта, школе, војске, фабрике и остале цивилне мушке корпорације). Те суштински насилне интервенције имају за циљ производњу маскулиног тела, а ово, својеврсно, поновно рођење дешава се увек и искључиво путем насиља (Тевелајт 2012: 83–84).

Програм расне и верске мржње према Србима, Јеврејима и Ромима, легитимизован и подстицан на сваком кораку у оквиру НД Хрватске, о чему сведоче бројне студије које смо навели као изворе (поткрепљене обиљем архивске и документарне грађе), најзад, систематски спровођен на нивоу читавог друштва, своју финализацију остварује у систему усташких логора Јасеновац у оквиру праксе усташке некрополитике.

подржавао (Јевтић 1984: 75–87). У зборнику докумената (1941–1942) *Усташка зверства* приложено је и писмо једног Хрвата из фебруара 1942. године у којем се он обраћа загребачком надбискупу желећи да га обавести о стравичним злочинима над Србима (в. Кољанин 2020: 264–267). Загребачки надбискуп је у свом дневнику од 17. јануара 1940. године записао: „Stoga već u interesu katoličke Crkve moramo sve učiniti da narod hrvatski ostane zdrav i kulturno jači. To ga je sačuvalo u ovih dvadeset godina, a to će mu pomoći i u budućnosti u borbi za opstanak. Najidealnije bi bilo da se Srbi vrate vjeri svojih otaca, tj. da prignu glavu pred Namjesnikom Hristovim – Sv. Ocem. Onda bi i mi konačno mogli odahnuti u ovom dijelu Evrope” (Наведено у Симић 1992: 24).

17 Између осталог, подстицај за писање књиге Ривели је добио након нечувеног скандала када је Папа Јован Павле II приликом посете Хрватској 1998. године прогласио Степинца *блаженим*, што је предступањ проглашењу за свеца, називајући га „слугом Божијим” (Ривели 1999: 253) и „мучеником Вјере” (Исто). У говору одржаном том приликом није било ни помена о вишегодишњој усташкој диктатури и балканском холокаусту (Исто: 254).

Усташка некрополитика

*Имао се утисак да је свијетш ово мјесто одабрао за средишње смрти.
Љ. Јандрић, Јасеновац*

*Сви су окуљени, сабор, у јами,
а сви остављени, немоћни, сами.
Ту је ко је рођен, зашто је и крив.
Да ли ће умрећи ко је мртав жив?
Мирослав Максимовић, Бол*

Логор за истребљење, Јасеновац у више наврата у роману бива представљен као стожер и центар НДХ, управо стога што су у њему до крајњих граница изведени постулати на којима је та злочиначка држава почивала. На том стратишту манијакалне фантазије о најразличитијим начинима тортуре над другима бивају спроведене у дело. Као што је то Ашил Мбембе приметио, спровођење неприкосновене власти доказује се демонстрирањем моћи над смртношћу, исказивањем права на убијање. Оваква некрополитика као свој главни и апсолутни циљ има усмрћивање непријатеља, а логори смрти у којима су људи лишени политичког статуса и сведени на голи живот постају манифестација простора у којем се врши инструментализација људског бивствовања као и материјална деструкција људског тела и популације (в. Мбембе 2019: 193–199). Мбембе подсећа на Фукоово виђење нацистичке државе као

„најпотпунијег примера државног спровођења права на убијање. [...] Биолошком екстраполацијом политичког непријатеља, организовањем рата против њених противника и, у исти мах, излагањем сопствених грађана рату, нацистичка држава је заправо отворила путеве за снажну консолидацију права на убијање, које је своју кулминацију доживело у пројекту 'коначног решења'. На тај начин, она је постала архетип формације моћи која је спојила одлике расистичке државе, државе која усмрћује и самоубилачке државе” (Мбембе 2019: 201).¹⁸

Некрополитика и некромоћ претендују на потпуно девастирање непријатеља и конфигурисање зона смрти као специфичних облика друштвеног постојања у којима је жртвама додељен статус живих мртваца (в. Мбембе 2019: 230). Хана Арент истиче следеће:

„U koncentracionim logorima i logorima smrti zatvorenici su, čak i ako uspeju da se održe u životu, mnogo efikasnije odsečeni od sveta živih nego da su zaista umrli, zato što teror pojačava zaborav i u tome je sav njihov užas. [...] Život u koncentracionom logoru ne može se porediti ni sa čim. Njegove užase mašta nikada ne može do kraja da pojmi, zato što se nalaze s onu stranu života i smrti” (Арент 1998: 450–451).

Разматрајући феномен логора, Ђорђо Агамбен сматра како

„ispravno pitanje pred grozotama počinjenim u logorima nije ono kojim se licemerno pita kako je bilo moguće počiniti tako svirepe zločine nad ljudskim bićima; poštenije i, pre svega, korisnije bilo bi pažljivo ispitati putem kojih pravnih procedura i političkih dispozitiva su ljudska bića mogla da tako u potpunosti budu lišena svojih prava i povlastica, do te mere da činjenje bilo kakvog dela protiv njih više ne deluje kao zločin (u tom trenutku je zaista sve postalo moguće)” (Агамбен 2020: 5).

¹⁸ Мбембе упућује на Фукоову књигу *Треба бранити друштво*, сабрана предавања на Колеж де Франсу из 1976. године, посебно предавање од марта исте године, у оквиру којег аутор разматра феномене био-власти, расизма и нацизма (в. Фуко 1998: 315–316).

У Јандрићевом роману наглашено је како је Јасеновац, постепено, почев од детаљног идејног конструкта све до финалне реализације, постајао својеврсни некрополис. У визији надзорника Јакова овај казамат замишљен је као „главни град Државе (Јандрић 1989: 28)”. Исто ће поновити и у говору поводом отварања логора: „Његов долазак [Павелићев] учинио је данас од Јасеновца пријестолни град Државе” (136). За Павелића Јасеновац је „нови Јерусалим, сјеверозападни бастион Државе” (151), он још наглашава: „Логори су средиште и тежиште наше Државе, а усташе њезина срчика (Исто)”. Управник овог страстишта је до те мере острашћен и опседнут служењем идеји усташке некрополитике да чак и самог себе види као првог заточеника и роба овог некрополиса на ушћу двеју река, све његове мисли усмерене су ка овом здању. Надзорника краси још једна болесна амбиција – да по архитектоници, функционалности и способности да прихвати што већи број затвореника, логор Јасеновац увелико превазиђе своје нацистичке пандане – Аушвиц, Мајданек, Треблинка, Дахау, Бухенвалд, Берген-Белзен, Саксенхаузен-Ораниенбург, Маутхаузен. Лајтмотивска је замисао о Јасеновцу као утврђењу које је „кључ и лука Павелићеве државе” (74), оаза за демонстрирање читаве лепезе некрофилно-садистичких порива, бестијално иживљавање над жртвама (конзумација њихове крви, вађење очију, одсецање делова тела...). Поглавља су тако и осмишљена да обрађују поједине сегменте некрофилне агресије, која не спада у домен пишчеве фантазмагорије, већ је сасвим позната из историјских извора о овој теми.

Аутор је посебну пажњу посветио ликовима целата, описујући различите психолошке профиле појединих чаркара (12 чланова „апостолске сатније” детаљно представљених у VI поглављу „Ужаси ушћа”). Разматрајући приказе жртава у роману, приметно је да осим оних којима је додељен идентитет (Марко Тесла, Никола Марин, Мурат Гавран, сарач Самуел...), постоји читаво море безимених живих и мртвих лешева, приказаних управо онако како су их њихови целати видели, као анонимне бројеве, вреће костију и меса, које је потребно, понекад што пре и прецизније ликвидирати, или пак најстрашније мучити и понижавати, све у зависности од потреба и расположења. Одмах по оснивању логора, док још нису „усавршене” технике мучења али и сахрањивања, Јаков објашњава Роберту Млинару, представнику специјалне полиције који долази у инспекцију у логор, како се мисли ослободити огромног броја лешева. Излаже му свој план о масовним гробницама и о логорашима које жели да искористи до те мере да чак раде у корист сопствене смрти. Тако што ће оне одабране за одстрел ангажовати да копају заједничке раке, да се потом скину, сложе одећу и ућу у властити гроб чекајући на погубљење, све како би целатима олакшали посао. Јаков образлаже своју монструозну замисао о „корисној улози кажњеника” (Јандрић 1989: 113) следећим речима: „[...] логораша све до смрти треба задржати у активном положају и присилити га да узме бар дјелимичан удио у свом истребљењу! Мртви сахрањују мртве – ето то би се могло рећи за моју технологију” (112). Међутим, интересантно је да таква идеја којом је управник испрва желео да прати нацистичку систематичност у многим случајевима бива изневерена, јер су усташе убијале таквом брзином и острашћеним жаром, да у једном моменту главни проблем постаје како се ослободити лешева. Дешавало се да логораша измучени и изнемогли падну, тада их гробари натоваре на колица и доведу до раке где се поједини освесте и траже да их врате назад, међутим, стражари наређују гробарима да их живе затрпавају. У IX поглављу описано је надметање у клању, на којем се на Бадњи дан главни чаркари такмиче ко ће до вечери заклати више логораша.

Јаков ову монструозну представу описује као својеврсну игру, приказивање различитих стилова клања, али и садистичку жудњу за ножем и крвљу. Наглашено је и да проливање крви, дан уочи Божића, за усташе има ритуалну вредност. С друге стране, многи логораша су смрт очекивали као олакшање, посебно након фазе „чистилишта”, како је фра Теобалд називао дане уочи празника, када су затворенике, већ исцрпљене глађу и хладноћом, додатно излагали екстремним физичким напорима. У такмичењу побеђује Јозо Седмак са више од хиљаду закланих душа. Након овог стравичног масакра, Јаков посматра шта су оставили за собом:

„Иако је натјецање минуло, сахрана љешева бјеше се отегла у недоглед. Гињеници су били на гомили, као дрва устобочена иза сјечакевих руку. Логором је владао метеж покланих. Мобилизирао сам одједном све преживјеле таоце за гробарски посао. Све што је могло радити нададе се на копање рака. Тек сам се овдје уверио да нитко тако не нарушава устаљени ред, као мртви. Укотвљен на ушћу, логор је изгледао као какав црни пароброд с тисућама искасапљених тјелеса” (Јанџић 1989: 291).

Ова епизода у роману има свој пандан у историјској стварности, према сведочењу Мише Данона, који је почев од септембра 1941. године шеснаест месеци провео у логорима Јасеновац и Стара Градишка, био је то крвави Божић 1941. Данон је имао прилику да гледа овај покољ који је предводио Љубо Милош, клали су камама, вадиле очи, а крв је текла у потоцима (в. Алмули 2009: 75–76). У запису др Самуела Пинта, помиње се исти догађај, када су Лубурићеви сарадници извршили овај бестијални пир: Ивица Матковић, Љубо Милош, Јозо Матијевић, Мујо Мусић, Цазина... Према његовима речима, усташе су се надметале ко ће бити крволочнији, усташким ножевима вадиле су срца, гркљане и очи (в. Аврамов 2008: 360).

Некрофилна агресија достиже врхунац пред крај романа, када Јаков добија наредбу да уништи што је могуће више доказа о постојању логора, те је поред ликвидирања докумената, постојећих објеката и преосталих логораша, приморан да изда наредбу о откопавању масовних гробница, паљењу лешева како би се затрли трагови и практично још једном уморили мртви. О оваквим потезима пише и др Никола Николић, преживели логораш, у својим мемоарским записима о ужасима којима је сведочио. Наиме, он истиче да су усташе већ након пораза фашистичке Немачке под Стаљинградом, забринуте за исход рата, почеле да прикривају доказе о својим злоделима. Тада се формира и Градина као подесна за масовне егзекуције и гробнице гигантских размера. Инжењер Доминик Хинко Пичили (*Dominik Hinko Piccili*), усташки пуковник и заповедник радне службе логора III Јасеновац, спроводи уништавање лешева спаљивањем (Николић 2015: 568). Пре напуштања Јасеновца 1945. године усташе су практиковале откопавање масовних гробница које су пуниле коксом и поливале бензином а потом палиле (Јевтић 2016: 17).

У поглављу „Ужаси ушћа”, Јаков описује један од првих конвоја за Јасеновац, сазнајемо како су у двадесетак камиона људи сабијани горе од стоке, те да је велики број њих преминуо још у транспорту, а многи се срушили по приспећу и одмах били дотучени, затим како су издвојили здраве и снажне за рад, а болесне и изнурене спремили за ликвидацију вешањем или клањем. Од ухапшеника су отимали ствари, злато, новац, накит, налив-пера, чак и наочаре, златни зуби вађени су клештима, а како не би губили време, да би се што пре докопали прстења одсецали су им прсте. За чаркаре је овакав „дочек” представљао својеврсну игру која их је забављала уз песму, док су их ухапшеници проклињали. Затим је на ред долазило издвајање деце, за коју је био спремљен посебан одељак, Дечији

логор унутар Јасеновца, а за шта су биле задужене часне сестре, Анастасија и Флоријана. Деца су насилно одузимања од мајки, а њихов плач и јауци одзвањали су логором. У књизи *Јевреји и Срби у Јасеновицу* Јаша Алмули бележи потресно сведочанство Љиљане Иванишевић, која је као девојчица доспела у логор Стара Градишка, део Јасеновца. У логор је допремљена вагоном у којем су многа деца преминула још у току пута. У сећању су јој остале стравичне сцене: „На самом улазу у Кулу, усташе су бебе бацале као векне, отимале су их са прса. Видела сам жену са бебом на дојци: беба се држи устима за дојку, а усташа је отргне. Жене су падале у несвест, шутирале су их, гурале у Кулу, а бебе и малу децу одузимали и слали у Мали логор. Тако су звали логор за децу. Мој брат ми је о свему томе причао, јер је он отишао са том децом” (в. Алмули 283–284). Убрзо остаје без иког свог, заробљена у згради, казамату за жене где јој једна Јеврејка помаже да преживи. О свему овоме говорила је и на Првој међународној конференцији и изложби о јасеновачким концентрационим логорима (в. Иванишевић 1997: 26–31; Антонић 2007: 45–50). Мара Вејновић износи своје сведочанство у којем каже да је у логору у Старој Градишки видела како четири часне сестре деци мажу усне отровом, након чега умиру у стравичним мукама (в. Алмули 2009: 254). Зорка Делић Скиба преживела је клање у логору за српску сирочад, о чему сведочи и ожиљак на врату који је задобила као четворогодишња девојчица у логору, у Јастребарском, где ју је часна сестра Пулхерија држала за косу како би је усташа Петар Ловина лакше заклао. Међутим, сметао му је поглед њених умиљатих очију те је оставља у животу. Иста часна сестра наређује гробарима да у раку бацају најпре неколико полуживе деце, а потом и дечије лешеве. И поред свега Зорка успева да се избави из гробнице, али је потом ухваћена и даље мучена (в. Алмули 2009: 26–27). Божо Шварц приповеда властито искуство о деци са Козаре која су доведена у Стару Градишку. По његовом сведочењу, у казнионици је било стационарирано неколико хиљада деце. Усташе су за њих измишљале најразличитија зверства, и такмичиле се међу собом (комадање тела, дочекивање на бајонет...) (в. Алмули 2009: 49). Миша Данон је присуствовао ужасној сцени у којој српску, јеврејску и ромску децу сабијају у једну просторију како би их ликвидирали отровним гасом (Алмули в. 2009: 79). О истој методи убијања деце извештава и Марија Вејновић (Исто: 257). Цадик Данон Брацо описује како је након једног одвајања деце од родитеља, изабран да са групом од двадесетак логораша копа масовну гробницу. Потом схвата да су копали огромну раку за преко две стотине српске и јеврејске деце узраста од две до шест година. Усташе су их довеле уз причу да их воде мајкама и једно по једно убијали ударцем столарског чекића у потиљак (в. Данон 2007: 123–126).

Потребно је истаћи како су у НД Хрватској формирани посебни концентрациони логори искључиво за децу, што је јединствен случај у историји: Логор Јастребарско, Дечји логор у Сиску, логор Горња Ријека (в. Аврамов 2008: 361).

Стратегија одузимања деце као главни циљ, поред мучења и убијања, имала је покрштавање и преваспитавање, као још један пример усташке некрополитике, управо због идеје затирања идентитета младих нараштаја. Надзорник то објашњава следећим речима:

„Отац Теобалд с правом је тврдио да је главна опасност у туђим синовима, јер су они проклето сјеме из кога се будући противници легу. Ваља сагрти сјеме њихово, име њихово и крв, и лишити се опасности [...] Нова Држава, речено им је, у дјечи види темељ своје будућности; млади логораша биће подвргнути преодгоју на начелима које је прокламовао сам Врховник” (Јандрић 1989: 185).

Кроз читав роман провлачи се идеја о потреби да се начини и средства мучења и убијања „усаврше“: „Јер мало је који начин мучења такав да се не би могао допунити бољим. Радовало би ме да ни једна од мојих метода раније већ негдје није била покушана” (Јандрић 1989: 192), изјављује надзорник. Кољачки корпус водио се прописаном обавезом о дневном укољу. Вампирски организам НДХ одржавао се у животу исисавањем крви из својих жртава, и то не само фигуративно већ и буквално, будући да су забележена многа сведочанства како је један од многобројних облика иживљавања над затвореницима било и испијање крви убијених. Бивши заточеник Златко Вајлер сведочи о томе како је усташки часник најпре заклао Јеврејина Хермана Шпилера а потом, наочиглед свих, стао да пије његову крв (в. Алмули 2009: 66). Слично сведочење дао је и Цадик Данон о усташки који је након клања олизао своју каму (Исто: 98; Данон 2007: 100). Јаков у роману на следећи начин образлаже такву непојмљиву изопаченост:

„Већина кољача осјећа сирову, пријесну крв на начин на који је вјеројатно осјећају и животиње. Они ми и сами признају да их сирово месо људи доводи до лудила. У питању је живчана пренадраженост пред клање и у току покоља. Тако вам је то. Нетко је у стању једним убодом да убије, другом су потребна три-четири ударца. По моме мнијењу само се тако може протумачити жеља неких чаркара да лижу и пију крв своје жртве” (Јандрић 1989: 235).¹⁹

У роману је наглашено како је често једина усташка брига била може ли се обезбедити редован прилив нових заточеника и како се након помора што брже и ефикасније решити лешева. Пицили²⁰, главни инжењер логора, осмислио је и једну од монструозних справа у централном мучилишту, тунел „Крокодилњак”, заправо канал обложен бодљикавом жицом, кроз који се логораш провлачи наг. Свака девојка је пре уласка у водену клопку била силована, а уколико жртва преживи и не утопи се, на изласку је сачека смртни ударац маљем. У XI глави Пицили усхићено представља Јакову свој монструозни опит – ликвидирање затвореника техником смрзавања до смрти. Заточенике приморају да скину одећу, а затим их поливају водом која се намах ледила окивајући их самртним обручима. Фасциниран оним што види, управник изражава инжењеру своје дивљење:

„Овај вид мрзле смрти веома је занимљив! [...] Посебно је карактеристичан начин на који се тијело лишава живота. Рационално убојство, готово да не постоји рационалније: штеди се стрељиво, на хаба бодеж, чак ни снага чаркарева не мора да се употријеби. Другим ријечима, то је смрт која ништа не кошта, мана јој је једино то што ју је могућно употријебити само у току зиме!” (Јандрић 1989: 339).

Овакву праксу запамтио је и Миша Данон, који сведочи како су у време највећих мразева, у зиму 1941/1942. године, усташе везивале заточеника за стуб, а затим приморавале логораше да осуђеног поливају кофама воде док не постане санта леда (в. Алмули 2009: 110). Цадик Данон пише о истој методи, сећајући се како су Љубо Милош и фратар сатник Филиповић Мајсторовић, на исту врсту смрти осудили једног младог логораша (в. Данон 2007: 116).

Попут Јакова и Пицили има идеју да је логораше потребно експлоатисати до смрти, а често и након ње. Поред откривања нових и техничких усавршених система мучења, радио је на методи прављења сапуна од људских лешева. Често су и живи људи бацани у кипуће котлове. Сава Петровић, који је са 17 година, са

19 Гидеон Грајф (2018: 264–265) је саставио списак и описао 57 усташких метода понижавања, мучења до смрти и убијања.

20 Јандрићева транскрипција.

читавам својом породицом и широм фамилијом и још преко 200 становника његовог села Велико Набрђе у Славонији, доведен у Јасеновац, прича како је Хинко Пичили осмислио стравичне методе усмрђивања, направио је крематоријум у Циглани, а у огромне казане, запремине од хиљаду до две хиљаде литара, бацани су лешеви (в. Алмули 2009: 332). Милош Батајић, заточен у Јасеновцу као дете са 14 година, преживевши овај пакао, сведочи како су га приморавали да ложи ватру под тим котловима у којима су кували људе. Осуђеницима су везивали руке и ноге, а потом их убацивали у огромне казане. Поред кувања, усташе су и пекли људе. Усташки „роштиљ” састојао се од две велике железне шине, фиксиране на висини од једног метра на које је могло да стане шест затвореника који су умирали у стравичним мукама (в. Јевтић 2016: 98–99). Израбљивање заточеника омогућавало је и стално обнављање логорског инвентара: производњу ножева, бодљикаве жице, клешта за чупање ноктију, кашика за вађење очију... С друге стране, тржиште је снабдевано новим сировинама: прављење обуће, торби и новчаника од људске коже. Јаков овакву некрополитику надахнуто образлаже:

„Ником ни у сну није могао пасти на памет начин на који смо ми корисно третирали логораша, његове кости, кожу и влас на глави од које смо правили четке. Јер, била би права штета, ако не и расиплук, бацити у земљу, приликом усмрђивања и сахране, чак и оно што би, на овај или онај начин, корисно могло послужити онима који остају. То експлоатирање смрти и њезино стављање у службу логора и на корист живих, то смо ми, чини ми се, у Јасеновцу дизали на висину до које нису могли тако лако допријети ни њемачки логори, технолошки далеко развијенији од наших” (Јандрић 1989: 403).

Логор Доња Градина, као саставни део јасеновачког система усташких концентрационих логора, још се назива и Логор VIII, налазио се на десној обали Саве, наспрам Јасеновца, главно и највеће је масовно страстиште. Како истиче Никола Николић, Градина је била подесна за масовне покоље због свог неприступачног положаја (опакољена бункерима и рововима да онемогући приступ непожељнима, осамљена тако да су се и јауци жртава ретко могли чути), изолована попут некаквог полуострва и до ње су затворенике пребацивали скелом која је превезла 600 до 700 хиљада људи на клање, а усташе су је потопиле 1945. године приликом уништавања доказа и припрема за бекство из Јасеновца. Истом приликом преоравали су некрополе широм Градине не би ли маскирали трагове масовног злочина (Николић 2015: 575–576). Модерна техничка средства и доступна грађа сасвим сигурно омогућавају да се одреди оквирна цифра страдалих у геноциду који је НД Хрватска извршила у распону од пет година (1941–1945). Генерал Едмунд Глајз фон Хорстенау, у својим мемоарима, наводи цифру од 750 000 побијених, у италијанским изворима тај број убијених премашује милион, такође, масовне егзекуције одвијале су се широм НДХ, спаљивана су читава села, те се укупан број страдалих не може свести само на убиства у логорима (Аврамов 2008: 361, 377). Цифру од преко 700 000 Срба, 23 000 Јевреја и око 80 000 Рома истиче и проф. др Србољуб Живановић професор на Медицинском факултету Светог Вартоломеја у Лондону, антрополог и форензичар који је 1963–1964. године радио у саставу комисије за истраживање масовних гробница на терену Јасеновца. У мемоарима Хермана Нојбахера, високог чиновника Министарства иностраних послова Трећег рајха, број уморених Срба износи око 750 000 (в. Јевтић 2016: 332–341; Јовановић 2016: 104; Нојбахер 2004: 50). Према процени Центра „Симон Визентал”, од два милиона Срба у НДХ, око шест стотина хиљада је

уморено, у *Енциклопедији Холокауста* наводи се да је побијено преко пола милиона Срба, 250 000 протерано и 250 000 покрштено (в. Алмули 2009: 22).

Гидеон Грајф (2018: 238), у својим истраживањима сличности и разлика између два логорска система Аушвица и Јасеновца, истиче како је немачки логор у односу на усташки био фабрика смрти где су нацисти настојали да директан контакт са жртвама сведу на минимум (масовно индустријско убијање), за разлику од усташа које су уживале у клању и мучењу жртава.

У XV поглављу Јандрићевог романа, Пицили представља предности крематоријума и гасних комора у односу на остале начине убијања заточеника, што наилази на салве негодовања код чаркара. Инжењер се води постојећим планом о достизању цифре од милион убијених и сходно томе сматра да је за тај циљ потребно модернизовање начина ликвидирања. Пицили жели да иде укорак с нацистима и њиховим технолошки високо развијеним конц-логорима. С друге стране, Јаков жели да у свему претекне нацистичке узоре. Једном приликом открива како се неко време носио мишљу о конструкцији оригиналне машине за мучење која би функционисала по принципу аутомата за круњење кукуруза:

„У ту сврху морао сам упоредо проучавати људско тијело и становите особености стројева који би се стављали у покрет при масовним убојствима. Замишљајући је као ремек-дјело које може добро послужити не само у овом, већ и у сваком будућем рату, ја сам ноћу, у сновима, често ступао у додир с изумљеном машином. Била је то савршена направа, 'макина за мучење', како ју је назвао Теобалд; њени зупчаници пресијавали су се у помрчини као племенити метал. Па то покретно клатно за довод тијела, жрвњеви, па дробилица, цилиндар, све је то у мојој пажњи изазивало усхит с мјестимичним чуђењем. Изгледало је као да је stroj бануо међу нас однекуд из другог свијета. А кад сам почео изучавати литературу, дознадох убрзо да је човјек биодеградабилна материја и да је разградљив више од других бића. Отуда моје вјеровање у моћ круњења и у расап. Јер смрт је самосврха, себи и свему” (Јандрић 1989: 423–424).

Оваква фасцинација справом за мучење подсећа на сличну одушевљеност официра и његову реченицу: „То је нарочит апарат” (Кафка 2013: 197), којом почиње Кафкина прича „У кажњеничкој колонији”, „где је описано острво на којем човека убијају након што прође процес страховите тортуре, између осталог тако што му речи пресуде, специјалном машином, урезају на кожу леђа те осуђеник остаје ускраћен да икада сазна у чему је његова кривица и зашто страда” (Арсенијевић Митрић 2017: 198). Кафка је причу написао делимично подстакнут ужасима Првог светског рата, а заправо је настојао да прикаже у шта се претвара систем који људе посматра као објекте за иживљавање садистичких порива, водећи се паролом: „Кривица је увек несумњива” (Кафка 2013: 203). Идентичну изјаву чујемо у Јандрићевом роману из уста надзорника Јакова: „У логору нитко није невин! Је ли само прошао кроз капију – обиљежен је! 'Одговорност је увек несумњива.’” (Јандрић 1989: 210)”. Док Кафкин осуђеник не зна у чему је његова кривица и услед чега страда, јасеновачке жртве дубоко су свесне да се њихова „кривица” састоји једино у томе што су рођени као Срби, Јевреји или Роми.

Јевреји, антисемитизам и јудеофобија у роману *Јасеновац*

Јер све што они знају о мени, све што може да сстане у једну једину ријеч: Јеврејин!
Љ. Јандрић, *Јасеновац*

Јаша Алмули, у књизи *Јевреји и Срби у Јасеновцу*, у оквиру које је водио разговор с девет јеврејских и шест српских преживелих логораша Јасеновца, истиче како је НДХ јединствена, између осталог, по томе што је своје Јевреје ликвидирала на сопственој територији, чему је приступила веома рано и чинила је то изузетно свирепо. Друге државе-сателити (Словачка, Румунија, Мађарска, Бугарска), депортовале су Јевреје али нису организоване сопствене логоре смрти, такође, далеко од тога да су били тако ревносни попут усташа, те је одређени број Јевреја у тим земљама сачуван. Од 39 000 Јевреја на тлу НДХ, страдало је 30 000, што је 76% од укупног броја (Алмули 2009: 13–17). Одмах након доношења антисемитских закона у НД Хрватској усташе су иницирале прогон и ликвидације Јевреја не чекајући одобрење Немачке²¹. Јеврејско одељење усташке полиције на челу са Вилком Кинелом било је задужено за планирање истребљења Јевреја (Аврамов 2008: 322). Неопходно је истаћи како су „усташе увеле 'коначно решење јеврејског питања' у Југославији и пре него што је то учинила Немачка. Када су усташе почеле да спороводе антијеврејске мере у априлу 1941. године, одлука о 'коначном решењу' још увек није била донесена у Немачкој” (Грајф 2018: 238). Истребљење Јевреја било је у складу са усташком политиком „чишћења” хрватске нације (Петров 1998: 39).

Смиља Аврамов, у својим истраживањима веза између фашизма, нацизма и усташког покрета, истиче следеће: „антисемитизам представља само један у низу изражајних облика расизма. При томе треба повићи разлику између антисемитизма који се темељи на расизму, од јудеофобије која се своди на конкретно постављену оптужбу за распеће Христа” (Аврамов 2008: 298). У Јандрићевом роману заступљена су оба облика, и антисемитизам и јудеофобија, које усташе у својим третманима Јевреја демонстрирају. Такође, до изражаја долазе и познати стереотипи којима су их чаркари омаловажавајуће карактерисали као своје исконске, омрзнуте непријатеље²². Павелић, у говору на отварању логора, сажима оно што ће касније постојати као стална пракса у опхођењу према Јеврејима у НДХ:

„Ми не тајимо већ пуштамо пун глас од себе: наш Покрет је проту Јевреја, ми смо против жидовског зидарства. То је још Тацит говорио да су Јевреји 'рођени за ropство'. Гоњени проклетством Божјим, потомци оних који су Исуса мрзили, осудили га на смрт, разапели га и гонили одмах његове прве ученике, одоше још даље од својих дједова. Жидови који гурнуше Еуропу и цијели свијет у пропаст – пропаст вјерску, моралну, културну и економску – добише апетит, на ништа мање, него на цио свијет.

Понављам: Ми смо жрвањ за Жидове. Они стољењима имају мржњу на кршћанство. Сви су им нежидови постали 'гојими' – ријеч која значи исто што и животиња. Утувили су си у главу, криво и посве материјалистички тумачећи Божја обећања у Старом завјету, да им је Бог намијенио господство над апсолутном влашћу. Били

21 О прогону Јевреја у НДХ и историографији Холокауста у Југославији в. Ђулибрк 2011.

22 Гидеон Грајф истиче како се усташки антисемитизам посебно огледао у њиховој агресивној пропаганди кроз филмове, постере и остало, намењеној да креира лажну слику као и да интензивира већ постојећу нетрпеливост према јеврејском народу. Аутор је приложио и низ примера из поменутог пропагандног материјала (в. Грајф 2018: 156–166).

су страховито тајни диригенти свих свјетских догађаја. Њемачку предатну, ону уз свјетски сукоб од хиљаду девет стотина и четрнаесте до хиљаду девет стотина и осамнаесте године, и непосредно пред овај Преврат измучише управо крвнички” (Јандрић 1989: 144).

Поглавник затим изриче низ стереотипа на рачун Јевреја које, како сматра, одликује у потпуности искварена душа, атаквистичка склоност ка паганству, незахвалност према Богу, себичност, корупција, крволочност, деструкција, непоштовање ауторитета владара и следствено томе анархизам, користољубље и склоност ка згртању материјалних добара, хомосексуалне склоности, охолост и море других негативних епитета.

У едукацији усташке омладине, управник Јаков подсећа на неопходност константног подстицања мржње према непријатељима, Србима и Јеврејима, а Јасеновац проглашава местом за коначни обрачун: „Тко би, уосталом, и могао имати било шта против да ножем, вјешалама, маљем, глађу и гасом за гушење уништавамо и уништимо комунистички и српско-јеврејски коров на својој земљи. Да банде наших противника потаманимо посве, да им са земљом сравнимо и име, и вјеру, и сваки траг” (Јандрић 1989: 346).

Тринаесто поглавље, ове својеврсне хронике логора Јасеновац из перспективе управника, насловљено је *Јеврејин*, а у оквиру њега Јаков се присећа како је многе Јевреје лишио живота: Јахиел, лекари Јакоб и Давид, златар Пинто и сарач Самуел, уларција Мони, седлар Гаон и многе друге, а те ликвидације представља као Христову борбу с противницима вере. За Јевреје важи истоветно правило прокламовано и за Србе: „Ако си Жидов крив си, нема ту што да се испитује!” (Јандрић 1989: 382) У овом одељку концентрисане су стереотипне јудеофобне и антисемитске изјаве и карактеристике: „Гријех је јеврејски проналазак” (383), „Мало којем Израилцу крв није умрљана” (382), „Е баш сте ми Јевреји јад и беда: тко о чему, ви о трговини!” (384), „Јер, Јеврејин је подмукао, то је једна ствар; он је још топал од издаје Криста, то је друга” (394), „Мрзим Јевреје! [...] Мрзим њихову кудраву косу, њихов мириш, њихову кривњу, њихову црну, изопачену крв” (Исто).

У овом поглављу испричана је приповест о логорашу Исаку који је успео да утекне из јасеновачког пакла. Јаков наглашава да је већ два пута, на превару, узимао откуп од јеврејске општине за драгуљара Исака, те како се надао и трећем плену, када га је чаркар Јозо Седмак осујетио у тој намери. Исак је успео да убеди чаркара како је пре уласка у логор, на другој обали Саве, закопао значајну залиху злата и драгог камења, те уколико с њим преплива реку, показаће му то место. Седмак, пошто је био изузетно похлепан, упушта се у ту пустоловину с драгуљарем, међутим док је похлепно прекопавао земљу, Исак искористи његову непажњу и успева да побегне. Због те издаје Јаков ће без премишљања пресудити чаркару.

На сличан начин на који ће у XVI поглављу православни свештеник исповедати патње српског народа поредећи их са страдањима Јевреја, Сарач Самуел јадикује над трагичном судбином Јевреја: „Близу двије хиљаде година људи уништавају Јевреје, разгоне нас свукуд и куну, али ми, упркос томе, жилаво преживљујемо погром за погромом, уздамо се у крв нашу, у древну Тору нашу и свети суботњи Повратак. Издржали су Израилјани све, па ће издржати и ово јер душа је њихова дом божји” (Јандрић 1989: 384).

Приликом пристизања првих заточеника у логор чаркари, док кољу једну од сефардских породица, усхићено подврискују: „Амо Јеврејчине, стадо светости, да видите што је гостољубље Аврамово, матер вам кудраву! [...] Плачите Израилци, као што је некад Јеремија плакао над Јерузалемом!” (Јандрић 1989: 190). Србе,

такође, дочекују повици мржње: „Штета што вас Турци нису списали све одреда, мање би нам остало за помор! [...] Србе на врбе. Усташе и Нијемце на српске зденце! Србима смрт, Хрватима – хваљен Исус и Марија!” (191) Дивљачни карневал пратила је музика Рома примораних да свирају и тако увесељавају кољаче да би потом и они били искасапљени. Након овог усташког пира читав предео био је обојен тамноцрвено, земља натопљена крвљу, посвуда лепљиво, масно блато и љубичаста трава, а по површини реке ухватио се скорели крвави муљ.

У сведочењу о логорским страховтама, преживели заточеник, пуковник Божо Шварц, пореклом Јеврејин, говори о томе како су здраве и способне логораше приморавали да даноноћно граде насипе, те како је тај бесмислени рад заправо био осмишљен као једна од стратегија мучења (Алмули в. 2009: 42). Златко Вајлер помиње истоветну тортуру, најпре у логору Крапје, водопадном терену на десет километара од Јасеновца, где су их усташе изгладњивале и терале на рад на насипу, одакле се многи нису враћали јер су их као лешеве или полумртве практично узиђивали у насип. Касније је пребачен у логор Јасеновац где је поново био гоњен на сизифовски рад на насипу, јер је копање земље из водојажних долина било немогуће с обзиром на то да се вода увек изнова јављала и тло под ногама утањало. Једном приликом је Сава толико плавила, да су готово сви логораша пребачени на насип, а многи се након те ноћи нису вратили у логор. Слична је исповест Мише Данона, који сведочи о још једном примеру усташке некрополитике, наиме стражари су приморавали преживеле да лешеве слажу један на други као цепанице, те да од преминулих или ошамућених праве живи бедем, који затим ојачавају земљом. „Могу да вам кажем да то није било само на једном месту, на целој дужини насипа су тукли, људи су падали, на њих су бацали земљу и постали су саставни део насипа, такорећи грађевински материјал” (в. Алмули 2009: 100). Љубо Јандрић је ове сцене о којима приповедају Шварц, Вајлер и Данон²³, романескно представио у XII поглављу „Градина”: „Разжарени стражари стадоше да распоређују групе логораша и да их, наврат-нанос, гурају у правцу напрлина, као да би живим тјелесима хтјели да зачепе каверне које је ноћас начинила стихија” (Јандрић 1989: 361). У исказима седморице затвореника који су успели да побегну из логора, записаних још 1942. године, такође се помиње заједничко страдање Срба и Јевреја на насипу где је живот изгубило најмање десет хиљада људи (в. Бегановић, Павлић 1974: 18–21).

★

Милитантни расизам и верска мржња према Србима, Јеврејима и Ромима, подстицани у оквиру државног апарата, неговани и практиковани у редовима Католичке цркве, пројели су све поре друштва НД Хрватске и на концу доживели кулминацију у стратегијама усташке некрополитике која је резултирала тоталним геноцидом. У раду смо, на примеру Јандрићевог романа, указали на етапе развоја усташке идеологије и некрополитичке праксе. Аутор романа *Јасеновац* наглашава како је пуким случајем изнео главу из логорске жице, међутим, то што је поред многобројних страдалих баш он био спасен, обавезало га је да постане сведоком, да иза себе остави речи урезане *писаљком ѓвзоденом и оловом на камену* (Јов 19, 23) као вечни спомен на јасеновачке страдалнике.

23 Сведочанства Јевреја који су преживели хорор Јасеновца сакупљена су у зборнику *Сећања Јевреја на логор Јасеновац* (в. Синдик 1972).

ИЗВОРИ

- Јандрић 1989⁴: Љ. Јандрић, *Јасеновац*, Сарајево: Свјетлост.
Kafka 2013: F. Kafka, *Presuda: sabrane pripovetke*, Beograd: Laguna.
Sveto pismo ili Biblija Starog i Novog zaveta 1975: Beograd: Izdanje britanskog i inostranog biblijskog društva, prev. Ђ. Daničić, V. Karadžić.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов 2008: С. Аврамов, *Геноцид у Југославији 1941–1945, 1991...*, Beograd: Академија за дипломатију и безбедност.
Агамбен 2020: Ђ. Agamben, *Šta je logor?*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
Алмули 2009: J. Almul, *Jevreji i Srbi u Jasenovcu*, Beograd: Službeni glasnik.
Антонић 2007: З. Антонић, Јасеновац: Зборник радова Прве међународне конференције и изложбе о јасеновачким концентрационим логорима, главни уредник проф. др Здравко Антонић, Бања Лука: Јавна установа Спомен-подручје Доња Градина, Козарска Дубица Удружење Јасеновац – Доња Градина, Бања Лука.
Арент 1998: Н. Arent, *Izvori totalitarizma*, Beograd: Feministička izdavačka kuća 94.
Арсенијевић Митрић 2016: Ј. Арсенијевић Митрић, *Terra amata vs. Terra nullius: Дискурс о (пост)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезуао*, Крагујевац: ФИЛУМ.
Арсенијевић Митрић 2017: Ј. Арсенијевић Митрић, „Емигрантски дискурс Б. Вонгара”, *Путовање и приповедање. Пушеви културе, књижевне маје и актуелне теоријске десијнације*, уредница Маја Анђелковић, *Лицеум*, год. XXII, број 16, Центар за научноистраживачки рад САНУ, Универзитет у Крагујевцу, Крагујевац, 2016, 189–209.
Бегановић, Павлић 1974: Н. Beganović, N. Pavlić, *Jasenovački logor: Iskazi zatočenika koji su pobijegli iz logora 1942*, Banjaluka: Glas.
Гађиновић 2018: R. Gaćinović, „Nasilno pokrštavanje Srba u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj”, *Војно дело*, 3/2018, год. LXX, Министарство одбране Републике Србије, Универзитет одбране, у Београду, Институт за стратегијска истраживања, Београд, стр. 491–503.
Грајф 2018: G. Grief, *Jasenovac: Auschwitz of the Balkans*, превод са хебрејског Душица Стојановић Чворић, са енглеског Hana Poznanović, Beograd: Knjiga komerc; Израел: Институт за Холокауст Шем олам; Израел: Академски коледж Оно; SAD: Фондација за пројекте едукације за Холокауст у сарадњи са Полјским пројектом за ресторацију јеврејских гробалја;
Давидов 2013: Д. Давидов, *Топални геноцид: Независна држава Хрватска 1941–1945*, Београд: Завод за уџбенике.
Данон 2007²: С. I. Danon Braco, *Sasečeno stablo Danonovih*, Beograd: Dosije.
Дедијер 1987: V. Dedijer, *Vatikan i Jasenovac: dokumenti*, Beograd: Rad.
Иванишевић 1997: Lj. Ivanišević, Ms. Ljiljana Ivanišević: *Conference Testimony, Survivor Testimonies: Presented at the First International Conference and Exhibit on the Jasenovac Concentration Camps*, Kingsborough Community College of the City University of New York, http://www.dzambas.ch/dzblog/wp-content/uploads/2012/07/Jasenovac_-_Survivor_testimonies.pdf 16. 3. 2021.
Јевтић 1984: А. Јевтић, *Ог Косова до Јадовна: пушени записи јеромонаха Аџанасија Јевтића*, Београд: А. Јевтић.
Јевтић 2016: А. Јевтић, *Великомученички Јасеновац: усџашка творница смрти: документи и сведочења*, Београд: Канцеларија при Влади Србије и Еп. Теодосије с Космета.
Јовановић 2016: Б. Јовановић, *Анџропологија зла*, Београд: HERAedi.

- Кватерник 2014: Е. Кватерник, „Источно питање и Хрвати”, у: *Catena mundi: српска хроника на свештским веригама*. Књ. 2, приредио Предраг Р. Драгић Кијук, Београд: Catena mundi.
- Кољанин 2020: М. Кољанин, *Успашка зверства: Зборник докумената (1941–1942)*, Нови Сад: Архив Војводине, Епархија Бачка, Архив Републике Српске.
- Крестић 1998: В. Крестић, *Геноцидом до Велике Хрватске*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Архив Србије.
- Мбембе 2019: А. Mbembe, *Politike neprijateljstva*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Милеуснић 1997: С. Милеуснић, *Духовни геноцид: преглед порушених, оштешених и обесвећених цркава, манастира, и других црквених објеката у рају 1991–1995, (1997)*, Београд: Музеј Српске православне цркве.
- Николић 2015: Н. Николић, *Јасеновачки лоџор*, Београд: Жагор, ННК Интернационал.
- Новак 1986: V. Novak, *Magnum crimen: Pola vijeka klerikalizma u Hrvatskoj*, Beograd: Nova knjiga.
- Нојбахер 2004: Н. Nojbaheer, *Specijalni zadatak Balkan*, Beograd: Službeni list SCG.
- Парис 1990: Е. Paris, *Convert or Die!: Catholic Persecution in Yugoslavia During World War II*, Chino: Chick Publications.
- Парис 2010: Е. Paris, *Tajna istorija jezuita*, Beograd: Metaphysica.
- Парис 2014: Е. Парис, „Нема више Срба”; из књиге *Genocide in Satellite Croatia 1941–1945* у: *Catena mundi: српска хроника на свештским веригама*. Књ. 2, приредио Предраг Р. Драгић Кијук, Београд: Catena mundi.
- Петров 1998: К. Petrov, *The Jasenovac Death Camp and the Jews: Reality and Revisionism, in Jews in Eastern Europe 3/1998*, The Hebrew University of Jerusalem, Centre for Research and Documentation of East European Jewry, pp. 38–51.
- Рибар 1965: I. Ribar, *Iz moje političke suradnje (1901–1963)*, Zagreb: Naprijed.
- Ривели 1999: М. А. Ривели, *Нагбискуј геноцида*, Никшић: Јасен.
- Синдик 1972: D. Sindik, *Sećanja Jevreja na logor Jasenovac*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Симић 1990^а: С. Симић, *Прекршћавање Срба за време Другог свештског раја*, Београд: Култура.
- Симић 1990^б: С. Симић, *Ватикан против Југославије*, Београд: Култура.
- Старчевић 2014: А. Старчевић, „Пасмина славосербска по Хрватској”, у: *Catena mundi: српска хроника на свештским веригама*. Књ. 2, приредио Предраг Р. Драгић Кијук, Београд: Catena mundi.
- Тевелажт 2012: К. Tevelajt, *Logical, Radical, Criminal*, Beograd: Karpos.
- Ђулибрк 2011: Ј. Ђулибрк, *Историографија холокауста у Југославији*, Београд: ПБФ, Институт за геолошка истраживања, Факултет безбедности Универзитет у Београду.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Треба браништи друштво*, Нови Сад: Светови.
- Џаџић 2014: П. Џаџић, „Нова усташка држава”, у: *Catena mundi: српска хроника на свештским веригама*. Књ. 2, приредио Предраг Р. Драгић Кијук, Београд: Catena mundi.

THE VICTIMIZATION OF SERBS AND JEWS IN LJUBO JANDRIĆ'S NOVEL *JASENOVAC*

Summary

Examining Jandrić's novel as a testimony about the crimes against the Serbs and the Jews, committed in the concentration camp Jasenovac, we deal with the genesis of evil, hatred, and destruction. Also, the focus of the paper is on the use of the documentary and archival material. Precisely for that reason, we performed the interpretation with an interdisciplinary approach, consulting the well-known, but likewise recent studies on the Ustasha crimes as well. Militant racism and religious hatred towards the Serbs, the Jews, and the Roma, encouraged within the state apparatus, nurtured and practiced in the ranks of the Catholic Church, permeated all the pores of the society of the Independent State of Croatia and finally culminated in the strategies of Ustasha necropolitics that resulted in total genocide. In the paper, through the example of Jandrić's novel, we point out the stages of development of the Ustasha ideology and necropolitical practice.

Keywords: Ljubo Jandrić, Jasenovac, Serbs, Jews, genocide, Independent State of Croatia, Ustasha, clerical fascism, necropolitics

Jelena N. Arsenijević Mitrić

Krinka B. VIDAKOVIĆ PETROV¹

Institute for Literature and Art, Belgrade (retired)

RETHINKING THE HOLOCAUST NOVEL IN YUGOSLAVIA: FROM HINKO GOTTLIEB TO ALEKSANDAR PETROV'S *LIKE GOLD IN FIRE*

Since the works of Hinko Gottlieb marking its inception, Yugoslav Holocaust literature has evolved through several phases which we seek to identify and explain in terms of a double perspective – one showing traits it shares with the global development of Holocaust literature and another showing certain specifics of this corpus in the Yugoslav literary framework. Special attention will be dedicated to one of the key issues of Holocaust literature – the complex relationship between fact and fiction, documentary material and the literary devices used to process it and produce literature, the latter viewed in contrast to testimonial writing. The final goal is to show why Aleksandar Petrov's novel *Like Gold in Fire* holds a key position in the process of rethinking the Holocaust novel, especially in the post-Yugoslav period.

Keywords: Holocaust literature in Yugoslavia and the post-Yugoslav period, fact and fiction in historical and Holocaust novels, testimony and memoir versus fictional narratives, the Holocaust in meta-narration

1. The beginnings of Holocaust literature in Yugoslavia. Writing in real time

Holocaust literature is as old as the Holocaust. This is certainly true for Yugoslavia, where the works of Hinko Gottlieb (1886–1948) mark the inception of Holocaust literature. Gottlieb was a Yugoslav Jewish writer, lawyer, editor and translator living in Zagreb. He began writing and publishing stories on the persecution of Jews in Hitler's Europe two years prior to the outbreak of the war in Yugoslavia and continued writing during the Holocaust. Gottlieb was arrested in Zagreb in early May of 1941, very soon after the invasion of Yugoslavia by the Axis Powers on April 6, the capitulation of the country, its dismemberment, occupation, and the establishment of the Independent State of Croatia on April 10. His fate testifies to the variety of Holocaust experiences in Yugoslavia: he experienced a Gestapo jail in Vienna, a concentration camp in the Italian occupation zone (Kraljevica), he joined the ranks of the Partisans, and towards the end of the war was evacuated to the allied base in Bari, from where he emigrated to Palestine.² During the Holocaust, he wrote poems, plays, stories, and a novel. Gottlieb is best known for his short story "Kaddish in the Serbian Forest" and his novel *The Key to the Great Gate*.

1 krinkavidakovic@yahoo.com

2 Together with other Yugoslav Jewish lawyers arrested at the same time, he was deported to the *Staatsspolizei* in Vienna. After his release, he went back to Zagreb, but was soon deported to the Kraljevica concentration camp (in the Kvarner region) held by Italian authorities and later to a camp on the island of Rab. Following the collapse of Italy, he joined the Partisans. In 1944 he was sent by the Partisan authorities to Bari, where the Allies had established their base, and from there he emigrated to Palestine, where he passed away in 1948. Gottlieb had two sons. The elder, Danko, was arrested by the Ustasha in May 1941, deported to the Danica camp, then to Jadovno, where he was killed. The younger son, Vlado, lost his life in an accident in Bari.

During the Holocaust, 85% of the Yugoslav Jewish community perished in death camps in Germany and Poland (Auschwitz, Treblinka, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau), death camps in the Independent State of Croatia (Jadovno, Danica, Djakovo, Jasenovac, Pag, Rab), the Judenlager Semlin (run by German occupation authorities on ISC territory), in mass shootings (in Serbia). Many of those deported to POW camps survived, others survived by fleeing to safer places, by hiding and living under false identities, or by joining the ranks of the Partisan armed resistance.

In conditions of existential threat, few wrote Holocaust literature³ in real time. Those who did, mostly wrote diaries. The diary as a genre was able to endure Holocaust conditions better than others, so it is a major generic representative of Holocaust literature written in real time. However, this type of Holocaust narrative is represented by few Yugoslav authors. Hanna Levi Hass was a Sephardi from Sarajevo who wrote about her experience in Bergen-Belsen 1944–1945.⁴ Evgenije Ženja Kozinski was born to Russian Jewish parents who emigrated to Yugoslavia. He wrote about life in German POW camps, where he was killed. His diary was published posthumously (see Vidaković Petrov 2015: 88–136). Lea Abinun and her fiancé Ervin Sulzberger fought in two separate Partisan units. Both wrote diaries and survived the war (their diaries were published recently). Milojka Mezorana was arrested in Rijeka and later deported to Auschwitz. Their contributions to Yugoslav Holocaust literature are very valuable, but just as the works of Hinko Gottlieb, up until recently, they were almost unknown, either because it took a long time to get them published or because their publication attracted scarce attention. Until recently, they were relegated to the margins of Yugoslav mainstream literary history.⁵

2. Transition from documentary to fictional genres

Holocaust literature written in real time tends to be documentary and autobiographical. In this respect, Gottlieb was a clear exception because his opus included poetry, a play, short stories, and a novel (begun during and completed after the Holocaust).

In the early post-war period, the diary genre gave way to other forms of documentary narratives, namely, autobiographies and memoirs, both relying on recollection and implying mediating factors affecting memory. Written by Holocaust survivors, their essential veracity was not questioned despite possible and unintentional failures or distortions of memory. Nonetheless, this period brought a shift from purely documentary/autobiographical genres to hybrid genres that featured an ever-stronger fictional element.

Stanislav Vinaver, one of the best Serbian Jewish writers from the interwar period, published his book *Years of Humiliation and Struggle. Life in the German 'Oflags'* right after the war (1945) (Vidaković Petrov 2015: 100–106). Although autobiographical and documentary, Vinaver's memoir tends to be interpretative rather than descriptive, especially in passages imbued with literary references, powerful images, and rhetorical tropes. Oto Bihalji-Merin published *Good-Bye in October* (1947), based on the diary of

3 Holocaust literature in the meaning proposed by David Roskies, including not only literature as works of art, i.e. literature in the strict sense of the word, but also all forms of writing, both documentary and discursive, that have shaped the public memory of the Holocaust and been shaped by it (Roskies 2005: 166).

4 Hanna Levy-Hass "self-published" her *Diary of Bergen-Belsen 1944-1945* in 1946. "She printed the diary she had written in a tiny notebook in Bergen-Belsen and distributed it. She realized people were not overwhelmed or even interested." (Hass 2009: 28)

5 There are several reasons that provide insight into this fundamental question. However, this article is not the right place for this discussion.

Ženja Kozinski, a fellow prisoner of war, and his own notes from German POW camps where they were both interned. However, despite the factual base of the narrative, he insisted on its fictional construction and qualified it as a novel. Another example of this process of generic transition in Yugoslav Holocaust literature was József Debrezenci's *The Cold Crematorium* (1950), which reads like an autobiographical novel.⁶ Andraš Deak's documentary narrative *Under the Yellow Band* (1952) describes the massacre of civilians in Novi Sad by Hungarian occupation authorities in January 1942. Ivan Ivanji's novel *They Didn't Kill Man* (1954) is based on his experience of Buchenwald. A particularly influential work was *The Heavenly Squad* (1956), co-authored by Đorđe Lebović and Aleksandar Obrenović. It was the only play in Yugoslav Holocaust literature of the time. Lebović was deported to Auschwitz as a fifteen-year-old boy. The play focuses on key existential issues posed by the Sonderkommando of Auschwitz. An especially interesting author in this early period was Magda Bošan Simin. Her works, also based on autobiographical material, included both documentary and fictional genres. Her autobiographical novel *When the Sour Cherries Bloom* (1958) was one of the earliest examples of women's writing in Yugoslav Holocaust literature, a field of study still neglected in post-Yugoslav scholarship (see Vidaković Petrov 2018).

The sixties begin with the publication of *The Diary of Evgenije Ženja Kozinski* (1961) and the novel *The Massacre of Novi Sad* (1961) by Erih Koš, representing two poles of Holocaust writing: the non-fiction diary written in real time and the fictional novel written in post-Holocaust time.

3. Fact, fiction, and identity in Yugoslav Holocaust literature

Unlike the majority of Holocaust survivor authors in Yugoslavia, whose writing is essentially autobiographical, Koš and Isak Samokovlija chose in some instances to write about events they had not experienced or witnessed personally.⁷ In doing so they opened the consideration of a key issue of Holocaust literature⁸ that would keep reappearing in the decades to come.

Within the perspective of Jewish authors, we can distinguish several categories: (1) Holocaust survivors writing about their own Holocaust experience (based on autobiography); (2) Holocaust survivors writing about experiences of other Holocaust survivors (based on the biography of others, collective witness accounts, and historical sources); (3) authors of the 1,5 and post-Holocaust generations (based partially on personal memory, more on communicative memory, and mostly on other sources, such as books, films, etc.). If we intersect this parameter with another one – non-Jewish authors – we observe several additional categories: (4) Jewish authors writing about other victims of genocide, and (5) non-Jewish authors writing about the Holocaust.

Writers who wrote in real time – Gottlieb is a good example – certainly confronted the question of *how* to write about the Holocaust. One of the challenges Gottlieb faced

6 It was originally written in Hungarian (*Hideg Krematórium: Auschwitz regénye*). For an updated discussion see Vervaeke 2018: 12–21.

7 In one of his first postwar stories, "Praznično veče" (1945), Samokovlija wrote about the gruesome killing of a Jewish girl in Jasenovac. Samokovlija was a well-known writer living in Sarajevo prior to the war. He was spared deportation and death, most probably in Jasenovac, thanks to his medical profession. The Ustasha exempted medical doctors from the fate of other Jews because they needed their medical skills for their own purposes.

8 Here we are not taking into consideration the many examples of testimonial narratives and memoirs which proliferated in the seventies and eighties and are still supported by ongoing video projects organized by universities and other institutions.

was: how to write a play for Purim, a joyous holiday symbolizing redemption, in desperate Holocaust circumstances when the very notion of redemption was questioned. A different issue, confronting authors *not* writing in real time, was how Holocaust events could and should be represented in literary works by authors who had not witnessed or experienced them personally. It appeared discretely *a propós* the work of Samokovlija and Koš mentioned above, only to be forcefully raised by the advent of the 1,5 generation (who experienced the Holocaust as children of various ages) and the post-memory generation (children of Holocaust survivors born in the post-war period).

In his novel *Good-bye in October* (1947), Bihalji-Merin pleaded with readers to resist the temptation of identifying the 'mostly imaginary' characters with *real* people (although the informed reader could easily identify the latter as they are thinly disguised, if at all). Bihalji-Merin makes a point of distancing himself from autobiography (Vidaković Petrov 2015: 106–116). Although Bihalji-Merin's account is based on his first-hand experiences and Kozinski's diary, he deliberately seeks to fictionalize documentary material. The reason for it is his intention of stressing that his work was to be read as a novel rather than as a documentary account. The point he makes is in stark contradiction with Elie Wiesel's contention that a novel about Auschwitz is either not a novel or not about Auschwitz. Other examples also contradict Wiesel's, as well as Theodor Adorno's, observation that it would be barbaric to write poetry after Auschwitz.

When Erih Koš published his book *The Novi Sad Massacre*, Ivan Ivanji, who was a witness to this event as well as to the postwar trial of its Hungarian perpetrators, immediately raised the issue of fact and fiction in Holocaust literature. In his review of Koš's book, Ivanji blames the editors for failing "to guide" readers regarding the *genre* of the book as if this were the editor's and publisher's duty. Ivanji was inclined to criticize Koš for neglecting some facts, albeit not the basic ones, if his work was considered documentary. However, Ivanji is aware of complications that arise if the book is considered a novel. It stands to reason that Koš did not intend to write a testimony on the massacre of Novi Sad, which he neither witnessed nor experienced, and that his novel would be a fictional rendering of a real/historical event. Ivanji accepts this, but not without a sense of unease:

"If Koš considers this book a work of art, all these criticisms are baseless, but then he had to tell to us what it is he invented in his imagination and what is derived from the documents he used. Even I, a person relatively well acquainted with the facts, cannot tell whether some things are real or fictional, just as I cannot be sure whether Koš really saw Feketealmi's letters or invented them. (Both procedures are legitimate, but the reader has the right to know and distinguish one from the other.)" (Ivanji 1962: 419)

Neither the writer nor the publisher has the obligation "to guide" the reader. Nonetheless, the reader cannot avoid wondering to which extent the events and their protagonists are real or imaginary. This, however, is a question pertaining to all narratives dealing with historical realities that have been "processed" in archives in the form of documents, preserved in oral and written testimonies, turned into information that has been selected, interpreted, and presented in the form of multiple, even opposing, narratives, filtered into personal and public memories, as well as policies of memorialization.

In the case of the Holocaust, a new aspect of this question was opened by the American Holocaust novel written by authors of various age groups, all of whom had no personal experience of the war or the Holocaust. Finally, the globalization of the Holocaust drew attention to new ramifications of this issue, especially considering the works of non-Jewish authors writing on the Holocaust as a specifically Jewish event. The Holocaust has also been represented in relation to other comparable historical situations/events – other genocides taking place during World War Two and after, but also

totalitarianism as a system (represented by the works of A. Solzhenitsin, for example). In addition, some writers shifted their interest from one aspect of the Holocaust to another. A case in point is Serbian Jewish writer Danilo Kiš. His novel *Psalm 44* deals directly with the Holocaust, but most of his other early novels are partly autobiographical and focus mainly on identity issues connected with his father who perished in the Holocaust. This is in contrast to his later work, *A Tomb for Boris Davidovich*, which marks a distancing from autobiography coupled with a linkage of the Holocaust and totalitarianism.

On the one hand, the Holocaust novel follows a shift from the initial documentary, testimonial autobiographical narrative towards a variety of new currents including the fictionalization of facts and the factualization of fiction. On the other, it features a thematic expansion or “multidirectionality” (see Rothberg 2009).

Finally, narratives dealing with the Holocaust themes tended to outgrow their initial link with authors who had experienced the Holocaust firsthand. The circle of authors expanded to include writers of the survivors’ generation who had not experienced the Holocaust, the post-generation, as well as non-Jewish writers. Regarding this last group, non-Jewish authors writing about the Holocaust appeared already in the early sixties. Among the best-known early representatives of the latter were Evgeny Evtushenko, author of the poem “Babi Yar” (1961) and Anatoli Kuznetsov, author of the novel *Babi Yar* (1966).

4. The Yugoslav war narrative and the Holocaust

The postwar Yugoslav communist authorities promoted an epic narrative of the wartime struggle against the enemies of the Allies – Nazism, Fascism, and the Axis Powers. The epic aspect was based on the Partisan armed resistance led by Tito and the Communist Party of Yugoslavia. This dominant narrative also had a strong ideological strain as the war against the common international enemy was linked to the struggle against the local enemies standing in the way of the Revolution. Another specificity of Yugoslavia was the multiethnic and multireligious structure of its population. The main problem was the wartime Nazi Independent State of Croatia that had designed and implemented its own racial policy consisting of the “cleansing” of the “healthy Croatian national body” of the “malignant” elements identified racially and ethnically as Serbs, Jews, and Roma. The postwar political slogan “brotherhood and unity” sought to resolve the memory of this multiple genocide by establishing artificial “balances”, diverting attention to the postwar rebuilding of people’s lives, insisting on the reconstruction of the country, moving forward, looking towards the future, and obliterating ethnic markers from the overall wartime narrative. Thus, both perpetrators of crimes and their victims were identified only as such, while highlighting their ethnic identities became politically incorrect. Political incorrectness in this respect was immediately labeled as “nationalistic”, “chauvinistic”, “hostile propaganda”, and was legally sanctioned.

This is part of the explanation of why Yugoslavia failed to develop a stronger tradition of the Holocaust literature despite its history of World War Two genocide and the Holocaust. Authors avoided the theme for a variety of reasons, mainly political, but non-political as well. The dominant model of writing was to “tread lightly” and avoid stepping on others’ feet. Or to “clean own’s own yard”, avoid stepping into someone else’s yard but hoping they will do the same. Although Serbs and Jews were persecuted on the same basis and exterminated in the same way in the Independent State of Croatia, one can detect a sort of hesitation of Jewish writers to write on Serbs and vice versa. The only ones who refused to adhere to such political correctness were the survivors

who did not allow any editing of their firsthand experiences. The legitimacy of writing about the common fate of these victims was rooted in real time reality. Jewish survivors of Jasenovac, for example, testified about Serb fellow inmates who were far more numerous in the camp. In these testimonies there is no line distinguishing the genocide of Serbs from the Holocaust of Jews because the same fate, extermination, awaited both.

5. Jasenovac and how to write about it

However, there is a key difference between testimonial (documentary) literature and fiction. We have already highlighted this issue regarding Koš's novel about the Novi Sad massacre and Ivanji's critique of the latter. The Jasenovac system of camps, run by the *Ustasha* government of the Independent State of Croatia, was by far the largest and most bestial killing site on Yugoslav territory. However, in contrast to the large number of testimonies provided by survivors and historians, there are relatively few works of fiction referring directly and mainly to this theme and even fewer of prime literary merit.⁹ Considering the large number of Jews exterminated in Jasenovac, it is somewhat surprising that so few Yugoslav Jewish authors have written literary works about it. Isak Samokovlija, a Holocaust survivor, was one of them. He wrote about Jasenovac in a story titled "Holiday Evening".

The same holds true for Yugoslav non-Jewish writers. We will mention some of them based on the bibliography compiled by Jovan Mirković. Firstly, there are novels written by Jasenovac survivors: *Lump of Sun* (1958) and *Man Hunt Jasenovac* (1985) authored by Zaim Topčić (from Bosnia, a Partisan who was captured and interned in Jasenovac); *No Return* (1955) by Vladimir Čerkez (a Jasenovac inmate who later joined the Partisans); *Around Europe Through Barbed Wire* (1973) and *Hell by the River* (1986) by Đorđe Đurić (interned initially in Stara Gradiška and later in camps in Germany and Poland). Vojin Jelić belongs to the same generation, but it seems that his work *We Will not Let you Die* (1961) is not based on his personal experience of the camp. The 1,5 generation is represented by Ljubo Jandrić and his novel *Jasenovac* (1980). The post-war generation features Goran Čučković with his novel *The Eating of Gods* (1988). There are more examples regarding hybrid genres such as *Djevojka na grkim tlima* (1961) by Milan Nožinić (a novel based on the biography of Nada Dimić, a communist heroine killed in Jasenovac), *Operation Guardian* (1958) and *A Trap for the Slaughterers* (1975) by Goran Vuković (about the capture of Ustasha criminals from Jasenovac), and *Just do Your Job, My Son* (1999) by Goran Babić (Mirković 2000: 329–333).

Political correctness may be one of the reasons for such a small number of literary works on Jasenovac. However, another reason, a non-political one, was the perplexing question of *how* to write fiction on real life events imbued with almost unimaginable horror, how to create fiction essentially reflecting such a reality and how to make it convincing in literary terms? Samokovlija was aware of these issues. "Holiday Evening" is about the slaughtering of a Jewish girl by an *ustasha* just to prove to another one that her young age, beauty, and innocence could not prevent him from killing her.¹⁰ As mentioned above, Samokovlija had no personal experience of Jasenovac. The event

9 The recent film *Dara of Jasenovac* reminded the public that this was the first film on this topic made by a Serbian director. Unlike films on the epic struggle of the Partisans and the cult of Tito, which received full state support and were followed by international acclaim, the few films on Jasenovac that were made had little or no impact in the public domain.

10 „Dvije su ruke bile spremne svaka na svoj pokret. Pokreti su bili snažni i jedan i drugi. Jedna je ruka zgrčila prste i zarila se u bujnu Rikinu kosu, potegla je glavu unatrag, a druga je držala nož, vješto i znalacki, mirno i sabrano, i klala je. Nož je prelazio s jedne strane na drugu kao da režeš dinju. – Prskala

that motivated him to write the story was horrific and it was one of similar arbitrary murders that took place in Jasenovac all the time.

Such events were described by the survivors in their testimonies which the reader would accept as truthful. But would the same reader accept this truth expressed in a literary work? It is well known that when after the Holocaust camp survivors described their experiences, the general response of those who had no such experience was incredulity. The truth about what survivors had experienced firsthand was often interpreted as fiction or an exaggeration and distortion of their memories. Samokovlija's narrator, whom many readers would identify with the author, needed to stress that the account was factual, not fictional, but that it had been witnessed by someone other than the narrator. The story, therefore, opens with the sentence: "A friend told me..." and a *quote* from the account of an anonymous witness:

"... Yes, it happened in summer... It was one of their holidays... Seven or eight of them were seated at a table... Yes, something happened in that hell on earth. Thousands of horrors and dreadful things happened all the time, by day and at night and at every step, and this small and little thing also happened..." (Samokovlija 1984: 238–239)

Jandrić's *Jasenovac* stands out as the novel on this topic with high literary merits. Jandrić was deported to the camp as a child and therefore had some memories of that horrific experience. Nonetheless, he spent ten years researching archives and all sorts of documents in order to write this novel. He too needed to base his story on historical evidence provided by documents and firsthand testimonies. However, his choice of genre – the novel – and of the character-narrator – identified as a perpetrator rather than a victim – points to the "most obvious fictional ingredient of the novel", as emphasized by Zdenko Lešić (Lešić 1984: 15).¹¹ Therefore, Jandrić's novel highlights two problems regarding writing on genocide and the Holocaust. The first one, as mentioned above, was the need of those who were neither survivors nor witnesses to base the story (fiction) on history (fact) by relying on documents, testimonies, and memoirs. The second problem appeared in terms of literary devices and rhetoric. In other words, it had to do not with what to tell but with how to do it.

Regarding the first problem, if we position Jandrić's novel on one extreme end, Ivo Andrić's story "The Titanic Bar" could be positioned on the opposite. Obviously, there is a significant generic difference between a 500-page novel and a short story, but we would like to focus on an issue not directly influenced by the latter. On comparing Jandrić's novel to Andrić's "The Titanic Bar", the first thing one notices is a shift from the sweeping realistic rendering of the camp to a deliberately minimalist rendering of several almost stereotyped scenes. In addition, there is a shift from a wide array of characters participating in a large number of events to only several scenes and a focus on only two characters, both frustrated, unaccomplished and socially marginal: an *ustasha* and a Jew. Andrić is from the very beginning of the story interested primarily

je krv na sve strane. – Vidite li kako se i ova može lijepo da zakolje! – rekao je koljač mirno." (Samokovlija 1984: 249)

11 Lešić highlights the ambivalent nature of the narrative technique in *Jasenovac*: "Međutim, Jandrićev postupak *ich*-forme pomalo je ambivalentan, jer čak i onda kada potpuno prepušta riječ logorniku Jankovu, Jandrić nije uvijek dosljedno pratio način njegovog mišljenja i istražavanja (...) Čas čujemo naratora, čas onaj drugi glas, doista glas njegovog oporbenika, koji se objavljuje u ironičnom komentaru, u protestu, u zgražanju, u užasnutosti, ili pak likovanju moralnog raskrinkavanja (...) Ne smatram da je Jandrić kroz cijeli svoj dugi roman uspijevao da održi diskretni paralelizam te ambivalentne, paradoksalne i ironičke *ich*-forme..." (Lešić 1984: 19–20).

in the characters' states of mind played out in their fateful encounter, thereby minimizing the need for documentary props.

Andrić sees their relationship as a variation of a paradigm he described in another one of his works – *The Bridge on the Drina*. At the end of this novel, Andrić describes the social and political situation which breeds hate and makes possible socially permitted (even instigated) violence. The comment refers to the fate of the Serbs following the 1914 assassination in Sarajevo which laid bare a long-standing hatred of Austro-Hungarians towards Serbs:

“As it often happens in the history of man, violence and pillage are tacitly condoned, killings also, under the condition that they be implemented in the name of higher interests, under certain slogans, over a limited number of people of a certain name and conviction. A man of pure spirit and open eyes who lived in these times could see how this miracle was performed and how society as a whole changed overnight.” (Andrić 1963: 306).

It is paradigm referring to World War One in *The Bridge on the Drina* and to World War Two in “The Titanic Bar”. This is why the documentary aspect of “The Titanic Bar” does not play a key role in Andrić's story as it does in Jandrić's novel.

Lastly, although the Holocaust was a marginal topic in Andrić's opus, this writer should be considered as the predecessor of non-Jewish authors writing on the Holocaust in Yugoslav and post-Yugoslav literatures.

6. *Like Gold in Fire*

Aleksandar Petrov is the first non-Jewish Yugoslav writer after Andrić to place the Holocaust in the center of one of his works – the novel *Like Gold in Fire*. Jewish themes had been present in Petrov's poetry for a long time before that and continued appearing after the novel was published. His poem “Warsaw. Jerusalem” (1985) is one of the best and most compressed expressions of the Holocaust, while another one of his poems, “The Wailing Wall”, is intertextually linked with the novel *Like Gold in Fire*.

In his novel, Petrov followed Andrić in one important respect. Andrić highlighted variants of the same historical paradigm in two of his works – *The Bridge on the Drina* and “The Titanic Bar” – with reference to two wars affecting the Balkans – World War One and World War Two, respectively. Going a step further, Petrov integrates two variants of this paradigm into a single work, *Like Gold in Fire*, where the first variant involves World War Two, while the second refers to the civil war in Bosnia 1992–1995. The complex narrative structure of this novel makes possible the dual manifestation of this paradigm. In addition, it enables the thematization of key issues of writing Holocaust literature, introducing a meta-discursive level in the narrative. The novel is basically structured by the technique of “story within a story” or more precisely “narrative within a narrative”. This implies an *interior narrative* nested in an *exterior narrative* that frames, contextualizes, and comments on it (introducing a meta-discursive perspective)

The *interior narrative* is a short novel presenting the history of a Jewish family in the Balkans (Yugoslavia). The family history covers roughly half a century: from the death of the matriarch Ruth in 1890 to the death of her grandson Solomon, alias Monika, in 1944. The narrative is focused on the character of Solomon – his childhood in Sarajevo, student days in Belgrade and Paris, his dedication to art (painting and music), his transfer to Belgrade in 1941 as a “foreign” correspondent (just in time to witness the Military Coup of March 27 and the bombing of Belgrade by Nazi Germany on April 6, 1941), his return to Sarajevo and, finally, his death in Jasenovac. The

author of this novel, his niece Laura, is a representative of the fourth generation of this family. Laura Opriško (pen name Vujanov) is a young woman from Sarajevo. Her background is Jewish, Serbian, and Russian. Her novel is titled “War and Unrest”. Its Serbian rendering, “Rat i nemir”, contains an ironical allusion to the classic *War and Peace*, suggesting also that Balkan history is a succession of war and unrest rather than war and peace.

However, Laura is introduced as a character-narrator in the exterior narrative, which evolves as an encounter and dialogue between her and the main character-narrator, who is anonymous but resembles in some respects the author of the novel, Aleksandar Petrov. He comes from a family of Russian emigrés in Belgrade, but he has been living for many years in the United States.¹² He introduces the diasporic perspective rooted in the general theme of migration and exile so characteristic of the 20th century. Memory plays a key role in his perspective. In this dialogic novel, his perspective, however, is intersected with Laura’s perspective highlighting generational and gender differences, but also a shared historical awareness and need to link reality and literature in the novels they want to write – he about the ongoing conflict in Bosnia – which he had not experienced – and she about the Holocaust which she must reconstruct from the few traces left in family memory. Thus, the exterior narrative is, among other things, a dialogue between two writers, both confronting the issue of *how* to write about historical events – one that happened in the past (World War Two and the Holocaust) and another ongoing conflict (in Bosnia 1992–1995).

The dialogue on this issue is highlighted in the chapter titled “Discourse on the Method”, an obvious reference to René Descartes’ *Discourse on the Method of Rightly Conducting One’s Reason and of Seeking Truth in the Sciences*. Unlike the French philosopher, the two writers seek “the truth” in fiction rather than in sciences, in an attempt to resolve an old issue in art posed over and over again by the Holocaust literature. Here, the Holocaust is the topic of a meta-narrative as the two characters discuss how they would approach this issue and how other writers have done so, including Yugoslav writers (I. Samokovlija, I. Andrić, Lj. Jandrić, D. Kiš), survivors (N. Nikolić), foreign writers (P. Celan, V. Shalamov, J. L. Borges, J. Brodsky), and critics (T. Adorno, M. Krleža). Thus, writing about the Holocaust, genocide, and war becomes part of the story constructed in the dialogue of the character-narrators. The meta-discourse of this chapter illuminates subsequent segments of the narrative with a discrete ironic light, and lastly, it reminds the reader of the essential nature of the literary text, including the novel *Like Gold in Fire*.

Like Gold in Fire presents two approaches to writing about war and the Holocaust, but we will refer only to the one reflected in “War and Unrest”, the interior novel presented as the family history of the “author” Laura Vujanov. In this narrative she appears as a heterodiegetic narrator. The real author, Aleksandar Petrov, uses several types of documentary sources in the construction of the characters and the story. Some characters are modeled after real life personalities,¹³ while others are completely fictional.

12 He is a friend of Laura’s mother Meli, who found refuge with his family in Belgrade during the Holocaust in 1941. Meli is a symbol of the linkage of the two historical conflicts described in *Like Gold in Fire* and the encounter of her friend exiled in the United States and her daughter who found refuge in Belgrade.

13 One of the main female characters, Esther, is modelled partially on the personality of Laura Papo Bohoreta (1891–1942), a Sephardic writer from Sarajevo. Papo spent part of her childhood in Istanbul where she attended the French school Alliance Israélite Universelle. This explains Esther’s appreciation of Paris, where her son Solomon would stay for his university studies and art education. Another key female character, Meli (Laura’s mother) is a combination of two real people whom the author, Aleksandar Petrov, knew personally. Other characters, such as artists and writers in Belgrade and Paris (Tin Ujević,

The settings are partly real and partly fictional. For example, the encounters and socializing of artists and writers in the restaurant of the Moscow Hotel in Belgrade reflect real people and events documented in historical and literary studies (some of them authored by Aleksandar Petrov) and memoirs of the participants. The central male character, perhaps inspired by Moni de Buli, plays a key role. This character develops a very interesting personality which represents the young intellectual elite of this generation in interwar Yugoslavia. The segments regarding the Coup of March 27 and the Nazi bombing of Belgrade on April 6, 1941, are based on historical sources and Petrov's personal experience. The foreign journalists appearing in this segment are real and the narrative is based on their writings, which Petrov himself researched and presented at an international conference in 1996 (Petrov 2011: 307–320). Solomon, a student and artist-turned-journalist, who interacts in the narrative with these foreign correspondents, is easily integrated into the setting and the vivid dialogues the latter recorded in books such as *Nor Any Victory* by Ray Brock (New York, 1942) and *From the Land of the Silent People* by Robert St. John (New York, 1942). All these sources function as embedded or implicit intertextual links that readers of the novel might or might not identify. Only one source is identified and marked as such. It consists of memoirs of Jewish prisoners about the Jasenovac extermination camp.

“War and Unrest” begins with the scene of the death of Solomon, nicknamed Monika, at the hand of the *ustashas* in Jasenovac. This first chapter is titled “Harmonica”. The fact that the name of the small musical instrument rhymes with the protagonist's nickname suggests that the man and his art (music) are inseparable even in death. The *ustashas* begin slaughtering the victims one by one, but no matter what they did to Monika, the music would not stop. The following is a quote from the final scene:

Mala noćna muzika, međutim, nije utihnula. Osluškiivali su je u čudu. Ušima nisu verovali. Zagledali su se među sobom u neverici. Prišli su mu još bliže. Ležao je na strani, držeći desnom rukom malu harmoniku među usnama. Jedan se sagnuo da je uzme. Ali je on nije puštao. Nepokretna šaka stegla je i ne da. Ne miču se usne. A svira. Jedan je potegao pušku. Nanišani su i drugi. I kao po komandi pripucali. Samo u njega. I u nju. Niko nije pokušao da pokupi ono što je od nje, male, izrešetane, ostalo (...) “Dokle misli ovaj da nas ovakvo tom svojom svirkom progoni?” – upitao je jedan saučesnik i slušalac drugog. “Valjda do groba. Tvoga i moga.” (Petrov 2009: 91–92)

“War and Unrest” ends with a chapter titled “Jasenovac” which contains quotes, marked as such, from the testimonies of the Jewish survivors of Jasenovac, published in the book *Sećanja na logor Jasenovac* (Sećanja 1972). At the end of the chapter, one of the survivors describes how one *ustasha* „selected among us 20 prisoners who had been part of the camp orchestra... Right in front of us he tied their hands on their backs and took all 34 to the Zvonara prison, where he tortured them in a terrible way during 4 days. Then at night, they took them to the other side of the Sava and slaughtered them” (Sećanja 1972: 220; Petrov 2009: 220). Thus, the fate of the fictional Monika is integrated into the fate of real victims. Monika in this way becomes real and convincing, so much so that several years after the publication of the novel, Dušan Mihalek, a well-known historian of Jewish Yugoslav music asked Petrov if he had modelled Monika's character on the real musician Erich Elisha Samlaić. At the time of writing the novel, Petrov knew nothing about Samlaić, so the correspondences between the

Moni de Buli, Salvador Dali, just to mention a few) are real and well-known figures identified by name and integrated into settings and situations that are partly real, partly fictional. Still, other characters are real individuals appearing under their real names (Mihailo Jakonić, Petrov's uncle, for example), but not public figures.

fictional Monika and the real Samlaić turned out to be amazing, albeit coincidental. Samlaić was the best expert on Jewish music in Yugoslavia and an important contributor to Gottlieb's journal *Omanut* (*Art*) published in Zagreb. He and his wife Ljerka¹⁴ tried to escape from Zemun to the Italian Zone, but the *ustashas* caught them. They were killed in Jasenovac:

Among surviving victims of the Holocaust, a legend still circulates which tells the story of how Ustashi prepared a special orgy for Elisha in 1944. Allegedly, they made a pyre, tied him onto it, set fire to the pyre, and then they threw him a violin and shouted: "Play now, you Jew!" And he took the violin and played: Hatikva ("Hope"), the modern national anthem of Israel. And he burned with this melody at the age of 30.

The truth of this legend has been denied not only by the members of his family, but by his friends as well, and by Alexander Sharon who wrote it down. In the novel by Alexander Petrov *Kao zlato u vatri* (*Like Gold In Fire*), there is the shocking death scene of Monika which uncannily resembles this legend, although it is purely the writer's fiction. Nothing has been proved, but much has been forgotten: above all, Elisha Samlaich is completely absent from every dictionary, encyclopedia and history textbook in the territory of the former Yugoslavia, as well as from concert programs. This text represents an attempt to rescue him from oblivion. (Mihalek 2008)

7. Conclusion

Since the works of Hinko Gottlieb, Yugoslav Holocaust literature has gone through various phases: from real time writing and the dominance of the diary as a genre of documentary literature, to the shift from autobiographical, testimonial, and memoir writing to fiction and mediation by more sophisticated literary devices and techniques, to a general expansion of scope and approaches. The initial strong autobiographical marker of Holocaust literature started to recede with the appearance of authors belonging to the war generation but who had no personal experience of the Holocaust, then the so-called 1,5 generation, after them the post-memory generation, the incorporation of non-Jewish writers among the authors of Holocaust literature, and finally the appearance of "multidirectionality" in this literary corpus.

Within the global network of Holocaust literature, Yugoslavia featured some specific traits, such as the incorporation of Holocaust literature into the dominant war narrative promoting the epic image of the struggle of the armed Partisan resistance and an ideologized interpretation of the struggle itself. An additional feature, specific for Yugoslavia, was the blurring of ethnic, national, and racial markers of victims and domestic perpetrators (in contrast to foreign ones). This is reflected in the fact that the largest and worst killing site on Yugoslav territory, the Jasenovac system of camps in the Independent State of Croatia, is very much under-represented in postwar Yugoslav art, including literature and film.

The issue of the relationship between factual and fictional elements in historical, including Holocaust narratives, was highlighted early on in Yugoslav Holocaust literature and it remained a key question of *how* to write on referential reality pertaining to a view of historical reality experienced by a person in real time, as well as the impersonal historical past mediated by data and interpretations posited in archives, memoirs, history books, etc.

14 In Petrov's novel, Monika's girlfriend is also called Ljerka, but in the novel this name is connected with a poem by the Croatian writer Anton Gustav Matoš who dedicated one of his sonnets to a woman of that name. Monika, who liked Matoš's poetry, quotes the poem to his Ljerka.

Ivo Andrić marks the integration of non-Jewish writers among the authors of Yugoslav Holocaust literature. After Andrić, Petrov was the first to place the Holocaust theme in the center of one of his works, the novel *Like Gold in Fire*. Like Andrić, Petrov relies on a paradigm of condoned social violence that links historical conflicts taking place in the Balkans in the 20th century. However, in Petrov's novel *Like Gold in Fire*, the Holocaust of World War Two and the recent conflict in Bosnia (1992–1995) both appear in the novel. This dual manifestation of the paradigm is made possible in literary terms by the specific structure of *Like Gold in Fire*, which uses the old “story in a story” device in a new way, structuring a double narrative: an interior narrative nested in an exterior narrative framing, contextualizing, and commenting on it. While the interior “novel” on the Holocaust proceeds as heterodiegetic narration, the exterior frame consists of homodiegetic narration, a dialogue between two character-narrators. Thus, *Like Gold in Fire* is the first Yugoslav Holocaust novel to introduce a meta-poetic discourse on the above-mentioned key issue of Holocaust literature.

Petrov has used various sources in the writing of the interior narrative, i.e. the Holocaust novel. Among them are historical sources, literary and cultural research (including his own as he is a well-known scholar in the literary field). They appear in the novel embedded in the narrative and unmarked as sources, so they function as intertextual links the reader might or might not identify. Only one source is identified and marked as such by quotation marks. These are the testimonies of Jewish survivors of Jasenovac. Thus, the main character of the interior novel, who is fictional, is blended into this discrete documentary network. Although coincidental, this fictional character resembles in many respects a real person, a forgotten Yugoslav Jewish musicologist, who was killed in Jasenovac, about whom Petrov knew nothing at the time of writing *Like Gold in Fire*. This shows how convincing Petrov's character is and how the literary devices he used in the novel produced an impressive image of the reality in question. In addition, Petrov's novel contains one of the most powerful literary scenes of individual death in Jasenovac.

Petrov's *Like Gold in Fire* marks the development of a new phase of the Holocaust novel typical of the post-Yugoslav period – the migration of the Holocaust theme into the works of non-Jewish writers. Some of the writers that followed on this path are Daša Drndić, Miljenko Jergović, and, most recently, Igor Marojević.

REFERENCES

- Andrić 1963: Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija* (Sabrana dela, knj. 1), Beograd-Zagreb-Sarajevo-Ljubljana, 1963.
- Hass 2009: Amira Hass, “Notes on My Mother”, introduction in Hanna Levy-Hass, *Diary of Bergen-Belsen*, Chicago: Haymarket Books, 2009, 9–33.
- Ivanji 1962: I. Ivanji, “Erih Koš: Novosadski pokolj”, *Jevrejski almanah 1961–1962 [Jewish Almanac 1961–1962]*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije, 1962, 418–419.
- Jandrić 1984: Lj. Jandrić, *Jasenovac*, Sarajevo: Svjetlost, 1984.
- Lešić 1984: Zdenko Lešić, “Ljubo Jandrić i njegov roman o Jasenovcu”, in Lj. Jandrić, *Jasenovac*, Sarajevo: Svjetlost, 1984, 5–21.
- Levy-Hass 2009: Hanna Levy-Hass, *Diary of Bergen-Belsen*, Chicago: Haymarket Books, 2009.
- Mihalek 2008: Dušan Mihalek <http://www.musiques-regenerrees.fr/GhettosCamps/Camps/Yugoslavie/SamlaichErichElisha.html> (accessed June 13, 2021)

- Mirković 2000: Jovan Mirković, *Objavljeni izvori i literatura o Jasenovačkim logorima*, Laktaši-Banja Luka-Beograd: Grafomark, Besjeda, Muzej žrtava genocida, 2000.
- Petrov 2009: Aleksandar Petrov, *Kao zlato u vatri*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Petrov 2011: Aleksandar Petrov, Američke knjige iz Drugog svetskog rata o Srbima, in A. Petrov, *Pre prošlosti II. Književna teorija, kritika i književnost sveta (1959-2011)*, Beograd: Službeni glasnik, 307–320.
- Roskies 2005: D. G. Roskies, “What is Holocaust Literature?” in *Jews, Catholics and the Burden of History. Studies in Contemporary Jewry*. Annual XXI, Eli Lederhendler (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2005, 157–212.
- Rothberg 2009: Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Samokovlija 1984: Isak Samokovlija, “Praznično veče”, *Nosač Samuel*, Sarajevo: Svjetlost, 1984, 238–249.
- Sećanja 1972: *Sećanja Jevreja na logor Jasenovac*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Vervaeet 2018: Stijn Vervaeet, *Holocaust, War and Transnational Memory. Testimony from Yugoslav and Post-Yugoslav Literature*. London and New York: Routledge, 2018.
- Vidaković Petrov 2015: Krinka Vidaković Petrov, “Between Religion and Secular Ideology: Jewish Officers from Yugoslavia in German POW Camps”, *Jews of Serbia-Officers of the Royal Yugoslav Army*, Jewish Historical Museum, Belgrade, 2015, 88–136.
- Vidaković Petrov 2018: “Memory Mediation by First- and Second-Generation Survivors: *Why They Said Nothing: Mother and Daughter on One and the Same War* by Magda Bošan Simin and Nevena Simin”, *Studia Judaica* 21 (2018), no. 1 (41), 31–54.

НОВО САГЛЕДАВАЊЕ РОМАНА ХОЛОКАУСТА У ЈУГОСЛАВИЈИ: ОД ХИНКА ГОТЛИБА ДО РОМАНА КАО ЗЛАТО У ВАТРИ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА

Резиме

Дела Хинка Готлиба обележавају почетак књижевности Холокауста у Југославији. Њену прву фазу представљају дела писана у реалном времену, а њен доминантни жанр је дневник, мада управо Готлибова дела јасно одуарају од овог обрасца. Касније долази до померања од тестимонијалне књижевности с јасном аутобиографском подлогом ка фикционализацији грађе и њеној обради сложенијим књижевним техникама, при чему се већ почетком шездесетих година поставило кључно питање књижевности Холокауста, а и историјског романа уопште, које се тиче односа између документа и фикције, као и питање утицаја књижевних техника и проседа на презентацију историјске „стварности” у књижевном делу (сагледаном у контрасту према дискурсу типичном за писање које нема превасходну књижевну функцију). Југословенска књижевност Холокауста дели основне особине и следи магистралне правце развоја светске књижевности писане на тему Холокауста, али истовремено испољава и неке специфичности које извиру из друштвене и политичке средине у којој се развијала, а посебно из епског, идеологизованог и политизованог послератног тумачења ратних збивања преточених у један доминантни друштвени наратив којем се југословенска књижевност Холокауста прилагођавала. Кључно место у њеном каснијем развоју, нарочито у настанку нових форми које ће се појавити у постјугословенском раздобљу, заузима роман *Као злато у ватри* Александра Петрова, који је применио више новина у приступу овој теми и њеној књижевној обради и тиме модернизовао роман Холокауста у постјугословенском контексту.

Кључне речи: литература Холокауста у Југославији и постјугословенском раздобљу, фактографија и фикција у историјским и романима Холокауста, наративи сведочанства и мемоара наспрам фиктивних наратива, Холокауст у метанарацији

Кrinka B. Vidaković Petrov



Dubravka K. BOGUTOVAC¹

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za srpsku i crnogorsku književnost

NOSAČ SAMUEL KAO NOSIVA SINEGDOHA

U članku se istražuje sinegdohalnost pripovjedaka Isaka Samokovlije na korpusu *Nosač Samuel i druge priče*. Pri analizi se polazi od koncepata Nelsona Goodmana i Mary Louise Pratt, pri čemu se ustanovljuje korelacija između sinegdohalnosti i svjetotvornosti s jedne strane, a odnosa forme kratke priče i forme romana s druge strane, i to po kriteriju sinegdohalnosti koja se promatra kao oblikotvorno načelo teksta. Konceptualni okvir analize uključuje također i kategoriju fraktalnosti (Mandelbrot), koja povezuje sinegdohalnost i svjetotvornost.

Cljučne riječi: sinegdoha, svjetotvornost, Isak Samokovlija, Nelson Goodman, Mary Louise Pratt, kratka priča, roman, fraktal, Benoit Mandelbrot

1. Koncept sinegdohalnosti

Je li priča sinegdoha romana? Ako priču shvatimo kao *kratku priču*, pripovijetku, pripovijest, novelu, mogli bismo reći da tvrdnja stoji. Ako je, pak, shvatimo kao metaforu pripovijedanja koje je uvijek beskonačno, onda bi priča bila sinegdoha romana, a roman sinegdoha priče. Jer priča je istovremeno najmanja i najveća jedinica pripovjedne strukture. Svaka rečenica je priča – točnije, svaka riječ, a priča je i cjelina ispričanoga, kao i cjelina svega što je izostavljeno, prešućeno u priči.

Priča je i ono što je doslovno u ispričanom i ono što je alegorijsko, izmaštano, imaginarno, konotativno, naslućeno, sugerirano, namjerno nespomenuto. Priča je jedinica kratke priče i simbolički sloj romana istovremeno.

Mary Louise Pratt primjećuje da se na kratku priču prešutno gleda kao na nepotpunu ili fragmentarnu u odnosu prema ukupnosti i potpunosti romana (Pratt 2007: 320). Uvriježeno je mišljenje, ističe Pratt, da roman pripovijeda o životu, a kratka priča o djeliću života. Pratt upozorava da je jedna od najdosljednije zastupljenih pripovjednih struktura u kratkoj priči ona koja se zove „trenutak istine”. Priče trenutka istine usmjerene su na krizni trenutak u životu glavnog lika, na krizu koja prouzročuje neku temeljnu spoznaju koja će zauvijek promijeniti život lika.

Trenutak istine donekle je model za kratku priču, isto kao što je život model za roman, zaključuje Pratt. Ako kratka priča nije „kompletna” pripovijest, onda ne može ispričati kompletan život – može donijeti samo djelić ili ulomak života. Pisac kratkih priča može dati samo ključni dio mozaika, oko kojega, ako dobro opažamo, možemo kroz sjenovite obrise vidjeti potpuni uzorak.

„Kratka priča bavi se pojedinačnom stvari, roman mnogim stvarima. [...] Kratka priča je uzorak, roman je kompletna stvar. [...] Roman je cjelovit tekst, kratka priča nije.” (ibid. 321) Nadalje, kratka priča često je žanr koji se upotrebljava za uvođenje novih tema u književnost; usmenost u romanu nije uočljiva ili dosljedna tendencija kao što je slučaj u kratkoj priči; roman i kratka priča povezuju se s različitim pripovjednim

¹ dbogutov@ffzg.hr

tradicijama – roman vuče korijene iz povijesti i putovanja, a kratka priča iz anegdote i folklor (Ejhenbaum); na kratku priču se često gleda kao na *umijeće* koje se temelji na vještini, a ne na umjetnost utemeljenu na kreativnosti.

Kako se stvara svijet priče?

Prema Nelsonu Goodmanu, jedan od načina svjetotvorstva je *sastavljanje i rastavljanje* (Goodman 2008: 16).

„Svjetotvorstvo se uvelike, ali nipošto u potpunosti, sastoji od rastavljanja i sastavljanja koji su često združeni: s jedne strane od dijeljenja cjelina na dijelove i vrsta na podvrste, od raščlambe skupova na sastavna obilježja, od razlikovanjā, a s druge strane od sastavljanja cjelina i vrsta od dijelova te članova i podrazreda, od kombiniranja obilježja u skupove i od povezivanja. Takvo sastavljanje ili rastavljanje obično se ostvaruje, podupire ili učvršćuje primjenom oznaka: imena, predikata, gesti, slika itd. Tako se, naprimjer, vremenski različiti događaji spajaju pod vlastitim imenom ili prepoznaju kao sastavni dijelovi kakva 'predmeta' ili 'osobe'; u eskimskome se vokabularu snijeg dijeli na nekoliko materijala. Metaforički prijenos – primjerice, kad se predikati okusa primjenjuju na zvukove – može prouzročiti dvostruk preustroj, koji pregrupira i novo područje primjene i povezuje ga sa starim (LA: II).” (ibid.)

U ovome članku pokazat ćemo povezanost principa svjetotvornosti i principa sinegdohalnosti. Sinegdoha je svjetotvorna. A nosiva sinegdoha ove pripovjedne proze je *nosač Samuel*. Fraktalnost je kategorija koja povezuje sinegdohalnost i svjetotvornost, a ovom trokutu pridružuje se četvrti – opet svjetotvorni – pojam: samouspostavljanje ili autoipoieza. Sve su to principi na kojima se generira pripovjedna struktura.

Što je fraktal i kakva je njegova veza sa sinegdohalnošću, svjetotvornošću i samouspostavljanjem? Riječ je o geometrijskim objektima čija je fraktalna dimenzija strogo veća od topološke dimenzije. Drugim riječima, to su objekti koji daju jednaku razinu detalja neovisno o razlučivosti koju koristimo. Dakle, fraktale je moguće uvećavati beskonačno mnogo, a da se pri svakom novom povećanju vide neki detalji koji prije povećanja nisu bili vidljivi, i da količina novih detalja uvijek bude otprilike jednaka. Oni su (barem približno) *samoslični* (sastoje se od umanjenih inačica samih sebe), ali isuviše nepravilni da bi se opisali jednostavnom geometrijom (Mandelbrot 1977: 27)

„Sve – ono što se može nazvati, smatrati *svim* – u stvari je 'isto', organski jednako, poteklo od jednog *roda: sve je svoje*. Sledstveno toj hegemoniji *svojine, Drugo, 'ne-moje'*, tuđe, ne postoji. Mogućnost da bilo koji od konstituenata Nula sistema prestupi preko njenih granica sistematski je neprihvatljiva. Element ne može sebe odrediti kao *van-sistemsku* individuu, kao *samo-pojedinca*: on je sistemov fraktal, sinegdoha celokupnog sistema. Ukoliko poželi da se izopšti iz *rodnog*, svog sistema, on jedinu svoju vrednost, *validnost* – funkcionalnost – može steći samo u nekom drugom sistemu, a nikako kao samostalni subjekt, kao hipotetično, *savršeno izopšteno* Ja.” (Savić Ostojić 2011).

Autoipoieza ili samouspostavljanje djeluje kao princip konstitucije elemenata u sistemu. Sistem se samouspostavlja svojim elementima. „Taj božanski plamičak stvaranja koji sistem pobuđuje na život polazi od samoodnosnosti [...]. To 'neka bude' zove se autoreferencija.” (Schwanitz 2000: 51–52)

Analiza priča Isaka Samokovlije pokazat će kako se samouspostavljaju te priče fraktalnim ulančavanjem sinegdohalnog principa, naznačenoga već samim naslovljavanjem priča, i svjetotvorno čine neponovljivu pripovjednu strukturu.

U članku Elźbiete Chrzanowske-Kluczevske *Synecdoche – an underestimated macrofigure?* (Chrzanowska-Kluczevska 2013: 233) analizira se konstruktivni potencijal sinegdoha kao mehanizma tekstualne izgradnje. Prema njenom sudu, sinegdoha nije ispravno odvojena od svoje bliske i bolje poznate „rođakinje” – metonimije, te

zaslužuje da bude tretirana kao odvojena figura, s vlastitom individualnom performativnom funkcijom. U ovakvom kapacitetu već je spominjana kod Giambattista Vica (1984 [1774]) kao *esencijalni trop*, čime se referiralo na izvanredna svojstva koja se odnose na osobe i predmete. Sinegdoha je zadržala svoj jedinstven status među *master tropes* Kennetha Burkea (1962 [1945]) i među *osnovnim tropima* Haydena Whitea (1973, 1985a [1978], 1985b [1978], 1999a, 1999b), koji organiziraju različite oblike narativnoga diskursa. Sinegdoha kao *mikrofigura* obično dolazi u frazama, rečenicama, ali njezina diskurzivna funkcija postaje vidljiva kad se ponaša kao *makrofigura*, formirajući *sinegdohalne lance* koji strukturiraju veće komponente teksta (Chrzanoska-Kluczevska 2013: 233).

2. Analiza sinegdohalnosti

Analiza ima namjeru pokazati i prikazati kako se (samo)uspostavlja sinegdohalni princip teksta u pričama Isaka Samokovlije. Uz autopoiezu i sinegdohalnost, kao oblikotvorni princip na djelu su fraktalnost strukture (izomorfizam) te svjetotvornost. Svi ovi principi djeluju simultano i međuovisno, a tvore jedinstvenu pripovjednu strukturu.

Odabrala sam pet priča Isaka Samokovlije, od kojih je jezgrena priča *Nosač Samuel*, a preostale su *Saručin dug*, *Solomonovo slovo*, *Rafina avlija* i *Mirjamina kosa*. *Nosač Samuel* je najkompleksnija priča, koja je nastala ulančavanjem naslovne fraktalne sinegdohle. Svijet koji se stvara, ili, točnije rečeno, koji lik Samuel pokušava stvoriti u ovoj priči proizlazi iz konzekvenci njegove sinegdohalne određenosti imenicom *nosač*. Samuel ne nosi samo teret poput nisko rangiranog sluga; njegovo breme je metaforične naravi, pa se ovdje radi o sinegdohi koja je istovremeno i metafora i metafori koja je istovremeno sinegdoha – jezikom kognitivne lingvistike *metaftonimijom* (Goossens 1990). Goossens uvodi pojam metaftonimije kako bi označio interakciju metafore i metonimije na konceptualnoj razini koja rezultira jednim jezičnim ostvarenjem, pri čemu se mogu razlikovati četiri tipa odnosa: 1. metafora može nastati iz metonimije poopćavanjem, 2. metonimija može djelovati unutar metafore, 3. metafora može djelovati unutar metonimije, 4. unutar metafore može doći do demetonimizacije metonimije odnosno do odvajanja dijela od cjeline kao pretpostavke za djelovanje metafore. U svim tim slučajevima koje opisuje Goossens radi se o interakciji jedne konceptualne metafore i jedne konceptualne metonimije, no proučavanje jezične upotrebe pokazuje da interakcija može biti i znatno kompleksnije naravi te da može proizvesti pojave poput hiperbole ili antonomazije (Brdar 2019: 51).

Radnja priče *Nosač Samuel* odvija se u Sarajevu 1874. godine. Nosač Samuel udovac je koji želi oženiti Saruču, kćerku Papuča. Otac Papuča i Samuelov ujak Šimon dugo se vremena pogađaju oko Saručinog miraza. Iznos miraza je dogovoren naposljetku: dvadeset dukata. Međutim, Samuel smatra da je to previše i savjetuje ujaku da snizi iznos na deset dukata. Na kraju se tako i „pogađaju”. Samuel je u dvojbi treba li ipak uopće uzeti dukate ili ne. Naposljetku ih odluči odbiti.

„Isak Samokovlija svoj čvor razdriješi na najmanje očekivan način: Saručini govore da nemaju za miraza, iako obećavaju da će sakupiti. Samuel se ne odriče snova o onom što bi učinio s novcima, ne odriče se bakalnice koju je naumio otvoriti i u duši se ne miri da će do kraja života uz Mejtaš i uz Banjski brijeg, uz Sepetarevac i uz Bjelave, nositi sepete, sve dok sa sepetima na leđima dušu ne ispusti. Vjenčanje sa Saručom mu je nada da će i njemu jednom svanut. Ali kad Saručini sakupe novac za miraz, i bace mu ga preko stola kao psu, Samuel učini ono što je protivno naravima naših ljudi, naših krajeva i vremena. Jebeš snove ako ih svojim hairom plaćaš!” (Jergović 2017)

Za ovo čitanje osobito je značajna sinegdohalna semantika riječi *nosač*: nosač Samuel vjeruje u osloboditeljsku moć dukata, koji će, poput magijskog rituala, učiniti da prestane nositi – doslovno i *metaforičko/sinegdohalno* – breme i postane vlasnik dućana s mješovitom robom. Neka vrsta gospodina. *Nosač* i *bakalin* su binarne opozicije ovoga teksta. „Sve je zvonilo oko njega: Bakalin će on biti, bakalin! I neće se više zvati 'nosač Samuel', nego 'bakalin Samuel'.” (Samokovlija 2004: 20) U ključnome prizoru priče, kad nosač Samuel grozničavo donosi odluku o tome hoće li uzeti dukate ili neće, struja njegove svijesti ovako oblikuje sadržaj dvojbe: „I evo, sad ti dukati leže pred njim, može ih uzeti, samo treba da pruži ruku. Ali kako da pruži tu ruku?” (ibid. 32) Riječ je o liku koji nije u stanju *posegnuti* za svojom boljom sudbinom, nego je samo *nositi*. On ostaje *nosač* od početka do kraja priče. Mogli bismo reći da je priča zarobljena u svoj vlastiti naslov. Kao i njen protagonist. A naslov je metaftonimijski: ujedinjuje metaforu i metonimiju; sinegdohalno okuplja sve motive priče i podređuje ih središnjemu. U ovoj priči sve je manje važno od činjenice da je Samuel – *nosač*.

Organizacija završetka priče također naglašava njenu *nosačku* prirodu: nosač Samuel ponovo, kao i svakoga dana, nosi teret, penje se na Banjski brijeg, i upušta se u samouništavajuću fantazijsku projekciju o tome gdje su završili ti dukati. Njegov um zaključuje da su otišli ženama, plesačicama. Potom slijedi fantazijski prizor, prepun lascivnih elemenata, u kojem nosač Samuel zamišlja kako Jakov, Saručin brat, uživa u razbludnom plesu žena. Prepušta se maštanju o tome kako *drugi* uživaju za novac koji je on odbio. Sami kraj priče donosi sliku Samuelovog uživanja u tuširanju glave pod česmom nakon što je skinuo teret s leđa. Na tren je od *nosača* Samuela postao samo *Samuel*. „Iduće nedjelje bilo je vjenčanje.” (ibid. 37)

Sljedeća priča nastavlja se na priču *Nosač Samuel* i tematizira njegovu odabranicu – riječ je o priči *Saručin dug*. U njoj se pripovijeda o tome *što je bilo dalje*, nakon što je nosač Samuel odlučio oženiti Saruču bez miraza. Vjenčanje je zakazano za nedjelju i Saruča sluti nesreću: „Sve joj se činilo kao da je neka nevidljiva sjenka prati i stalno da joj govori: 'Hoće, nešto će se zbiti i sve će propasti! Hoće, vidjećeš.'” (ibid. 42) Saruča se boji da će nosač Samuel raskinuti zaruke. Konceptualno i strukturno je u priči vrlo značajna sekvenca Saručine vizije života u koji će ući vjenčanjem:

„Saruča se osmjehivala, slušala, gledala i gledajući tako sve joj se prividala neka velika osvođena kapija okićena zelenim vijencima, mirisnim cvijećem, i ta kapija dolazi sve bliže – i na njoj se otvaraju, uz pjesmu i svirku, velika krila, a ona, Saruča, ulazi u veliku bašču punu mirisnog cvijeća i zelenila, punu sunca i sjenovitog hlada.” (ibid. 47)

Glavna sinegdoha priče je *dug*. Ova sinegdoha s funkcijom metaftonimije ima ulogu *sjene*, duha: dug proganja Saruču poput sjene. Ona vjeruje da *ona* mora vratiti taj dug. Opsjednuta je tim uvjerenjem. Zbog toga se boji muža – vjeruje da mu je dužna deset dukata i da on taj novac želi nazad. Saruča obilno fantazira i projicira da Samuel očekuje povrat duga i zbog toga je vrlo nesretna. Govori mu da želi zarađivati sama vlastiti novac i tako mu vratiti dug. On se zbog toga vrlo naljuti i inzistira na tome da je on domaćin u svojem kućanstvu i da sam u njega donosi novac. Međutim, postoji jedan dug, o kojemu Saruča nije ranije razmišljala: Samuel želi da mu ona rodi sina. Saruča napokon shvaća da je to pravi dug koji ona ima prema svojem mužu, u patrijarhalnom sustavu vrijednosti u kojem oni žive. Osjeća krivicu i nemoć zbog toga što mu još uvijek duguje taj *dug* – muškog potomka, koji je očito vredniji od deset dukata, zbog kojih je umalo izgubila razum. Priča završava neobičnim epilogom o nezajažljivosti nesretnika: „[...] toliko je bila umorna, umorna kao mnogi koji se bore za maličak sreće u životu, a sreća im izmiče sve dalje.” (ibid. 58)

Treća priča nosi naslov *Solomonovo slovo*. Cipura, žena trgovca Maira, rađa sina Davida. Događaj o kojem priča pripovijeda najavljen je sinegdohalnom slikom Davidove zvijezde u opisu gostinjskoga stola: „Komadi su bili izrezani u obliku zvijezda i svaki je bio presvučen šećernom glazurom i nadjeven konfitima raznih boja.” (ibid. 93) Dojenče David nikako ne napreduje. Zato roditelji zovu u pomoć Saruču, ženu nosača Samuela, da ga doji. Sinjora Rena, Cipurina sestra, nakon što je Saruča podojila Davida, nacrtala na Saručinoj dojci kojom ga je dojila malo *Solomonovo slovo* – Davidovu zvijezdu. „To je da Bog blagoslovi sisu i da se zna da je ovo Davidova sisa.” (ibid. 97)

Trgovac Mair zove nosača Samuela da mu kaže da ne šalje više svoju ženu u njegovu kuću jer njegov sin Rafael odvlači navodno sve mlijeko sebi. Njemu treba dojilja koja će njegovom Davidu dati obje dojke. Nosač Samuel pristaje na to. Pristaje i Saruča. Samuel se ipak predomisli, ali ona ga umiri: doji Davida s obje dojke, a njenog Rafaela doji susjeda Streja. Priča završava prizorom koji bismo mogli odrediti kao *idilu ubogih*:

„U maloj limenoj peći gorjela je vatra. Drva su pucketala. Kroz prozore na vratima pećnice padale sun a pod svjetle plamene mrlje i živo igrale po njemu. Katkada bi na njih izletjela i po koja sjajna varnica.

U sobi je bilo ugodno toplo. Napolju je padao snijeg, prvi te godine.” (ibid. 109)

Temeljna sinegdoha ove priče je sintagma *Solomonovo slovo*, koje označava simbol Davidove zvijezde. Zašto sestra Davidove majke crta na Saručinoj dojci Salomonovo slovo? Zato da bi ga sinegdohalno priključila njegovome plemenu – *Jevrejima*. Unutar toga plemena David zauzima privilegirano mjesto kao nasljednik bogatoga i uglednoga čovjeka. Davidovo ime također nosi simboličku težinu. Ono je u suglasju s imenom zvijezde koja se nalazi na dojci iz koje se hrani. Sve su ove slike u priči izuzetno snažne i donose dojmljive prikaze borbe za život i opstanak. Sinegdoha Salomonovog slova ima svjetotvornu narav i samouspostavlja se fraktalno: kao što je kalup za kolač u obliku zvijezde, tako je i zvijezda baš Davidova, a David se hrani na dojci s Davidovom zvijezdom. Sinegdohalnost je u ovoj priči u službi označivanja mjesta i pripadnosti – drugim riječima, identiteta. Još specifičnije: židovskog identiteta.

Priča *Rafina avlija* donosi dojmljivu sinegdohalnu sliku Rafine bolesti:

„Na avliju pade tišina, odjednom nekako naprećac. Nesta vriske i zapomaganja djece koja su se u njoj vazdan tjerala, tukla i otimala o stari zarđali obruč. Umuknu sve, i lupa i škripa avlijskih vrata, i treskanje bešike nad Rafinom odajom. Te večeri se ne ču ni tiha pjesma baba Katine Ankice, ni lajanje mršave Lise sa dna avlije. Preko avlije prelaze na prstima, a mrak se večeras nekako ranije izvlači iz budžaka i miješa sa svježim dahom vjetra što na mahove polijeće sa granate dudove krošnje.” (ibid. 126)

Bolest je prikazana kao utrućenje cjelokupnog života: nije bolestan samo Rafo, nego i prostor u kojem on obitava, a sve je popraćeno reakcijama prirode na ovo opće bolovanje – smirajem i tišinom. *Rafina avlija* je sinegdoha bolesti i osnovni prostor priče. Kao što život nestaje iz bolujućeg organizma, tako je nestao i iz Rafine avlije. Ova početna slika priče ima svoj simetrični odjek u organizaciji završetka priče:

„Avlija se prekrila šapatom i koracima kao po pamuku, nigdje se ne čuje lupa ili dreka. Djeca otvaraju vrata na avliji kao da se krađu u nju ili iz nje, samo mali vrapci pijuču u gnijezdu pod strehom, još više se pomame kad im stari dolete sa kakvim leptirom u kljunu. I dudovo lišće šumi. Ni ono ne mari ni za što, do da treperi na vrelom suncu pod laganim vjetrom sa Grdonja.” (ibid. 136–137)

Rafo mirno umire. Posljednje riječi su mu *Šabat šalom*, pozdrav kojim Židovi pozdravljaju dolazak subote. Označava kraj svih aktivnosti i posvećivanje Bogu. Završetak priče donosi opet sinegdohu *avlije*:

„Rafina je avlija bila puna svijeta. Gorjele su svijeće, šaptalo se, i svi su bili ispunjeni osjećajem da prisustvuju sprovodu nekog viđenijeg čovjeka nego što je to Rafo bio. Kad ga iznesoše, začu se plač male Ankice, a ham Ješua uze na rame nosiljku i pređe s njom avlijska vrata. Osta avlija pusta.” (ibid. 138)

Ovako organiziran kraj priče sugerira da bismo sinegdohi *avlije* mogli pridodati još jedan sloj značenja: naslijeđe, baština. Rafo nije imao potomstvo, stoga je pustoš koja je ostala iza njega – *avlija* – još više opustošena. *Avlija* je u priči prvo sinegdoha *bolesti*, a potom, kad glavni lik ode na drugi svijet, postaje i ostaje sinegdoha *kolektiva*, okoline, *staništa*: „Tada utonu *avlija* u tvrdo ćutanje.” (ibid. 139)

Posljednja priča koju ću analizirati je *Mirjamina kosa*. Mirjama je lijepa, ali kosa joj je plava, što je čini nekom vrstom izopćenice iz zajednice u kojoj živi. Zovu je „žuta koza”. Omražena je od svih osim od oca, čija je ljubimica. Za nju se govori da je „izišla iz soja” (ibid. 172) i ističe se „kao parvo čudo među ostalom jevrejskom djecom” (ibid.). Mali crni dječak Avram govori joj da je *Švabica jedna*, a ne Jevrejka i da je treba biti sram.

Mirjama se razboli. Opada joj kosa. Nada se da će joj nova kosa biti crna, a ne žuta. Djeca se ne žele igrati s njom. Vrlo je indikativna i snažna scena u kojoj ona skida maramu, a djeca se razbježe. Ipak, najsugestivniji prizor je sam završetak priče: napuštena od svih, djevojčica čupa svojoj lutki plave uvojke. Ova sinegdohalna slika kose upućuje nas na zaključak da se *Mirjamina kosa*, naslovna sintagma/sinegdoha priče kreće u dva smjera: prvi je globalni i obuhvaća želju da se pripada vlastitom plemenu i ne bude izopćenik, a drugi je mikroidentifikacijski i odnosi se na lutku kao na produžetak njezine persone ili, točnije, dio njenog identiteta.

3. Zaključak

Pet analiziranih priča Isaka Samokovlje demonstriraju sinegdohalno ulančavanje teksta koji se samouspostavlja fraktalnom reduplikacijom naslovnih sintagmi *nosač Samuel*, *Saručin dug*, *Solomonovo slovo*, *Rafina avlija*, *Mirjamina kosa*. Svaka od ovih naslovnih sinegdoha djeluje u tekstu simultano i metaforički, pa se može zaključiti da ima funkciju metaftonimije. Analiza je pratila način samouspostave pojedinih metaftonimija i oblike svjetotvorstva koje kreiraju. Osnovni način samouspostavljanja teksta je kroz sinegdohalnu jezgru naslovne sintagme, oko koje se grade novi slojevi priče, a priče se potom opet fraktalno povezuju međusobno preko likova koji su im zajednički, tako da neke priče djeluju kao poglavlja romana (primjerice *Nosač Samuel* i *Saručin dug*) jer ih povezuje kohezivni princip mreže likova.

LITERATURA

- Brdar 2019: M. Brdar, Metafore i metonimije u interakciji, u: L. Molvarec i Tatjana Pišković (ur.) *Metafore u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 47. semainara*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola i Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 51–94.
- Chrzanowska-Kluczevska 2013: E. Chrzanowska-Kluczevska, Synecdoche – an underestimated macrofigure? *Language and Literature* 22(3), 233–247.
- Goodman 2008: N. Goodman, *Načini svjetotvorstva*, Zagreb: Disput.

- Goossens 1990: L. Goossens, Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions. *Cognitive Linguistics* 1: 323–340.
- Jergović, Miljenko. *Nosač Samuel*. <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/nosac-samuel/?fbclid=IwAR1fAH0-8F6cWoBnLVSRZcFoXbiIhMKfGdxcY-Ap8Pv289RRpVWY0KXn6MU>. Datum preuzimanja 01. travnja 2012.
- Mandelbrot 1983: B. Mandelbrot, *Fractal Geometry of Nature*, New York: W. H. Freeman and Company.
- Pratt 2007: M. L. Pratt, Kratka priča – kratko rečeno, u: Tomislav Sabljak (prir.) *Teorija priče*, Zagreb: HAZU.
- Samokovlija 2004: I. Samokovlija, *Nosač Samuel (i druge priče)*, Sarajevo: Civitas d.o.o.
- Savić Ostojić, Bojan. *Premostiti sistem*. http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_16/o%20poeziji/13.%20marjan%20cakarevic.html. Datum preuzimanja 1. 4. 2021.
- Schwanitz 2000: D. Schwanitz, *Teorije sistema i književnost*, Zagreb: MD.

SAMUEL THE CARRIER AS A SYNECDOCHE CARRIER

Summary

The article explores the synecdoche of Isak Samokovlija's stories in *Samuel the Carrier and other stories*. The analysis starts from the concepts of Nelson Goodman and Mary Louise Pratt, establishing a correlation between synecdoche and worldmaking on the one hand, and between the form of a short story and the form of a novel on the other, again according to the criterion of the synecdoche in the text. The conceptual framework of the analysis also includes the category of fractality (Mandelbrot), which connects synecdoche and worldmaking.

Keywords: synecdoche, worldmaking, Isak Samokovlija, Nelson Goodman, Mary Louise Pratt, short story, novel, fractal, Benoit Mandelbrot

Dubravka K. Bogutovac



Andrijana A. NIKOLIĆ¹

Fakultet za crnogorski jezik i književnost, Cetinje

RADOST I TUGA SAMOKOVLIJINIH JEVREJA

Potomak serfadskih Jevreja, Isak Samokovlija, za dominantne likove svojih pripovijedaka uzimao je Jevreje bosanske kasabe. Gradeći svoje likove u psihološkoj prizmi, književnik je vješto opisivao ambijent svojih junaka. Na prostornom planu gradio je zgusnutu priču emotivno obojenu i sudbinski predodređenu. Gotovo sve njegove pripovijetke obiluju svijetom malova-rošana, likova iz siromašnih prigradskih četvrti, onih koji su sitni trgovci ili su makar priželjkivali da mjesto nosača zamijene tezgom. Istovremeno, svi njegovi likovi bili su nesrećni na svoj način, ali ih lična nesreća nije sputavala da se makar jednim krajičkom duše ili uglom oka ne raduju ili nadaju. Na kontrastu ambijentalne bijede, duhovnog potonuća i djelića sreće, Samokovlija je stekao reputaciju jednog od najboljih bosanskohercegovačkih pisaca koji je Jevrejima iz Bosne i Hercegovine na teret života nakalemio mogućnost radovanja i nadanja. U vječnom *perpetuum mobile* njegovi likovi su neprikosnoveni tragači za srećom i radošću, i ta ih potraga opravdava u svijetu siromaštva čineći ih gordima, da se u datim momentima, makar na tren, pokušavaju izdići iznad okruženja, iznad svijeta kojem pripadaju, pa i iznad sebe samih. Netipično ružan umjetnički svijet, u momentu će se otvoriti u svijet dubine ljudske duše, skrivene ljupkosti kojoj nema mjesta u svakodnevi.

Cljučne riječi: Jevreji, Isak Samokovlija, moralnost, istina, duša, poniženje, umetnost

1. UVOD

„Samokovlija nastoji da spozna čovječju golotinju tijela i duha. Pa, ako i ne kazuje sve što zna, mi osjećamo da su te ličnosti njegovih priča u znalačkim u saosjećanim rukama. Baš zato što su date u socijalnom presjeku, te ličnosti su izražajne zbog njihove stalne težnje, nikad neudovoljene da prožive svoj ljudski dio života, one su istinite u svom uskom krugu, te istovremeno dosežu i lokalni sarajevskii opšteljudski zanačaj” (Begić 1969: 279). Njegovi Jevreji nisu bankari, bogati trgovci ili imućne gazde, svijet njegovih junaka obiluje siromašnim, ali materijalno nezavisnim ljudima koji su svoju bijedu teglili poput životnog sepeta. Oni nisu simboli novca ili simboli jednog ekonomskog jaza u istoriji bosanskoga društva, oni su narod koji je živio za sebe, zarad malih radosti.

1 friendlyhand@t-com.me

Radi lakše preglednosti opisanih likova urađen je tabelarni prikaz.²

ŽENSKI LIKOVI				
Ime (i prezime)	Naziv pripovijetke	Naziv knjige	Godina kada je napisana pripovijetka	Godina izdanja
SIMHA	<i>Simha</i> (priča o radostima) Priča o radostima	PRIČA O RADOSTIMA PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1947	1953. 1964. 1984. 1997.
HANKA	<i>Hanka</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE	1928	1929. 1948. 1964. 1984.
SARUČA	<i>Nosač Samuel</i> <i>Saručin dug</i> <i>Salomonovo slovo</i>	NOSAČ SAMUEL TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1940. 1946. 1946.	1946. 1948. 1949. 1964. 1984. 1997.
TIJA HANUČA DI PARDO I BOČKA	<i>Gavrijel Gaon</i>	TRAGOM ŽIVOTA PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1936.	1948. 1984. 1997.
SARUČA	<i>Kadiš</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1929.	1929. 1948. 1949. 1964. 1984. 1997.
STANA I JOKICA	<i>Đerdan</i>	ĐERDAN		1952.
VERA	<i>Pauk</i>	NOSAČ SAMUEL		1946.
DANA/DANČE	<i>Zgaženo dugme</i>	NOSAČ SAMUEL		1946.
ANKA	<i>Svadbeni lijet</i>	TRAGOM ŽIVOTA NOSAČ SAMUEL	1935.	1948. 1946.
GOSPOĐA KAČA	<i>Đjeca ulice</i>	NOSAČ SAMUEL		1946
MARTA ČUČURINKA	<i>Ratni hljebovi</i>	NOSAČ SAMUEL TRAGOM ŽIVOTA	1935.	1946. 1946
STANA	<i>Čuđa u Stomorini</i>	NOSAČ SAMUEL TRAGOM ŽIVOTA	1934.	1946. 1948.
MIRJAMA	<i>Mirjamina kosa</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA IZABRANE PRIPOVETKE	1928	1929. 1949.
LUNA	<i>Od proljeća do proljeća</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1929.	1929. 1948. 1949. 1964. 1997.
PLAVA JEVREJKA/ MIRJAMA	<i>Plava Jevrejka</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA	1928.	1929. 1948.
RIKA	<i>Prazničko veče</i>	NOSAČ SAMUEL TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE		1934 1948 1949..
IDRIZ ZORLAK	<i>Crveni đurđin</i>	TRAGOM ŽIVOTA	1932.	1948.

² Selekcijom pripovjedaka, navodeni su i datumi kada je pripovijetka napisana, ali samo za one pripovijetke za koje je taj podatak pronađen.

MUŠKI LIKOVI				
Ime (i prezime)	Naziv pripovijetke			
RAFAEL MAČORO	<i>Simha</i> <i>Kako je Rafaelo postajao čovjek</i> 1946.	NOSAČ SAMUEL TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1947. 1946.	1946. 1948. 1949. 1964. 1984. 1997.
HAJMAČO	<i>Od proljeća do proljeća</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA PRIPOVIJETKE IZABRANE PRIPOVETKE JEVREJSKE PRIČE	1929.	1929. 1948. 1984 1949. 1997.
RAFO	<i>Rafina avlija</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1927.	1929. 1948. 1949. 1964. 1984. 1997.
SAMUEL	<i>Nosač Samuel</i> <i>Saručin dug</i> <i>Salomonovo slovo</i>	NOSAČ SAMUEL IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1940. 1946. 1946.	1946. 1949. 1964. 1984. 1997.
ŠABETAJ ALHALEL/ Gavrijel Gaon	<i>Gavrijel Gaon</i>	PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1936.	1984. 1964. 1997.
MIKO	<i>Kadiš</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE PRIPOVIJETKE PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE	1929.	1929. 1948 1949. 1964. 1984 1997
DAVOKA, JAHIJEL	<i>Davokova priča o Jahijelovoj pobuni</i>	PRIČA O RADOSTIMA PRIPOVIJETKE	1950.	1953. 1964.
MILENKO	<i>Milenkova radost</i>	TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE ĐERDAN		1948. 1949. 1952.
PETAR ROMANOVIĆ	<i>Djeca ulice</i>	NOSAČ SAMUEL		1946.
MITAR	<i>Čuda u Stomorini</i>	NOSAČ SAMUEL PRIPOVIJETKE	1934.	1946. 1964.
JEVREJIN	<i>Jevrejin koji se subotom ne moli Bogu</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA PRIPOVIJETKE JEVREJSKE PRIČE IZABRANE PROPOVETKE	1928	1929. 1948. 1946 1997. 1949.
SALOMON I SAMAS-JAHIJEL	<i>Aftara</i>	TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE	1935.	1948. 1949.

MANOJLO	<i>Voda</i>	TRAGOM ŽIVOTA IZABRANE PRIPOVETKE	1934.	1948. 1949.
IDRIZ	<i>Crveni đurđin</i>	TRAGOM ŽIVOTA	1932.	1948
VLADO	<i>Pauk</i>	NOSAČ SAMUEL		1946
KLINDŽO	<i>Drina</i>	OD PROLJEĆA DO PROLJEĆA TRAGOM ŽIVOTA	1928.	1929. 1948.
LUTVO	<i>Njiska sa Zlokosa</i>	TRAGOM ŽIVOTA PRIPOVIJETKE	1930.	1948. 1964.

2. STRAHOVI, STREPNIJE, SAMOĆE, SNOVI I SMRTI U PROSTORU BIJEDE

Prvom pripovijetkom, „Rafina avlija” (1927), kojom se javio u književnosti preko stranica *Srpskog književnog glasnika*, pisac je označio svoje tematsko opredjeljenje koje će se i kasnije odnositi na siromašne Jevreje iz Bosne. Ovakvim tematskim pravcem otkrio je novi svijet sefardskih Jevreja, daleko od jevrejskog bogatstva. U svojoj književnoj misiji, jer Samokovlija je misionar najsiromašnijih pripadnika jevrejske zajednice u Bosni, gradio je svoje književno djelo od sudbina onih koji bi svojom smrću otišli u trajni zaborav. Otrgnuvši od zaborava one ljude koji su životom činili dio jevrejske zajednice u Bosni, one koji su ispaštali kao žrtve sudbine, često krojene od vrhovnog rabija koji ih je ženio i vjenčavao, mimo njihove volje, u najmanju ruku je podvig vrijedan najvišeg poštovanja jevrejske zajednice koja je i danas prisutna u Bosni. Kao pripadnik jednog etnosa, odrastao u stabilnom socijalnom miljeu krećući se u drugačijem društvenom sloju, Samokovlija³ je istančano opisivao egzogene faktore koji su pridonosili psihološkom, a potom i fizičkom stanju njegovih junaka. U vječitom raspeću, od jutra do večeri, njegovi likovi borili su se sa strahovima, sumnjama i glađu, ostavljeni na milost „božjim ljudima”, odnosno onima koji bi im od svog viška udijelili. Stoga su njegovi junaci svoje bivstvovanje sveli na prostor u kojem su živjeli, skoro pa nečujno.

U rijetkim druženjima, sa kućnog ili avlijskog praga, oni su bili sudionici prolazećeg vremena u klopki bezizlaznosti, nijemo posmatrajući proticanje života, bez otpora nadolazećoj nevolji, bez prevelike sreće iznenadnoj radosti. Zato je pripovijetka „Rafina avlija” u svom naslovu najdalje od tumačenja avlije kao prostora, već se književnik očito bavio onima koji su obitavali u avliji i u zadnjim danima života kao pojedinci i

3 Isak Samokovlija rođen je 1889. godine u Goraždu, gdje je završio osnovnu školu, a gimnaziju završava u Sarajevu. U Beču je 1910. upisao Medicinski fakultet, a 1914. mobilisan je i poslat je na front, pa je diplomirao 1917. nakon povratka sa fronta. Poslije Prvog svjetskog rata radio je kao ljekar u Sarajevu, a od 1918. radi u Goraždu, gdje je ostao tri godine. Od 1921. do 1925. godine bio je ljekar u Fojnici, a onda se vratio u Sarajevu, gdje je ostao do kraja života. Drugi svjetski rat donio mu je poniženja, od otpuštanja iz službe do boravka u logoru na Alipašinom mostu i prisilnom pratnjom ustaških jedinica, odakle je nakon više neuspjelih pokušaja uspio da pobjegne 1944. godine i da se pridruži partizanima. Poslije oslobođenja se predao književnom radu. Od 1948. do 1951. godine uređivao je književni časopis *Brazdu*, a radio je i kao urednik za stranu literaturu u izdavačkom preduzeću „Svjetlost”. Umro je 1955. godine. U literaturi se javio dosta kasno, u trideset i osmoj godini života i to zapaženom i zreloom pripovijetkom „Rafina avlija” u *Srpskom književnom glasniku* 1927. godine. Godine 1929. izašla je u Sarajevu njegova prva zbirka pripovjedaka *Od proljeća do proljeća*, a 1936. godine pojavila se u Beogradu njegova druga zbirka pod naslovom *Pripovijetke*. Između dva rata napisao je četiri pozorišna komada: *Hanka*, *Plava Jevrejka*, *On je lud i Fuzija*. Poslije rata objavljene su mu zbirke pripovjedaka: *Nosač Samuel*, *Tragom života*, *Izabrane pripovijetke*, *Pripovijetke*, *Đerdan*, *Priča o radostima*, *Hanka*, *Nemiri*. Objavio je i zbirku dječjih pjesama *Dija, dija, pesa*, a preveo je i *Mladost vjeverice* od Feliksa Saltena i *Graditelji svijeta* od Stefana Cvajga. Najpotpunije izdanje Samokovljinog stvaranja do sada objavljeno je u *Sabranim djelima*, 1967. godine u tri knjige, u izdanju „Svjetlost” (Biblioteka „Kulturno nasljeđe u BiH”).

kao kolektiv posjećivali Rafa, koji je samački izdisao u skućenoj prostoriji. Veličina ljudske dobrote i solidarnost onih koji pripadaju istom društvenom sloju obuhvaćena je upravo ovom prvom pripovijetkom Isaka Samokovlije. Već u prvoj rečenici „Dogodi se ono čega se toliko bojao” (Samokovlija 1984: 106) pisac je uveo čitaoca u svijet pripovijetke, u sopstveni svijet razmišljanja o prolaznosti života, o smrti koja dolazi neminovno, ali u toj neminovnosti najveći strah dolazio je od samoće. Od onoga jutra kada se Rafo probudio „bolestan i blijed” navrle su uspomene, iskrale su se epizodne situacije kroz retrospekciju kojom Rafo priziva dešavanja iz dalje i bliže prošlosti. Okvir umirućeg prepun je pojedinosti dok pisac detaljno opisuje svaki teški i usporeni udisaj i izdisaj, jedva primjetan pokret rukom ili glavom, slikovito iznoseći sve ono što pritiska dušu nesrećnog čovjeka. Kada je u samoći i bolesti osjetio strah od smrti, svaka naredna noć bivala mu je teža, jer su se misli i sjećanja slagali u najteži pokrivač koji ga je najposlije prekrpio tamom. „Živio je kako je bogu dragu, i mučila ga je sad misao što ga baš u ovoj godini snađe to propadanje” (Samokovlija 1964: 15).

U rane pripovijetke ubrajaju se i pripovijetka „Kadiš” i „Gavriel Gaon” u kojima književnik referiše na događaje koje je vidio u svome djetinjstvu, proživio ih dječjom dušom i godinama oblikovao u svom umu kako bi na najreprezentativniji način predočio čitalačkoj publici. U pripovijeci „Kadiš” narativom je obuhvaćena nesretna sudbina udovice Saruče, koja je nakon teškog poroda izgubila novorođenu bebu, a kasnije i svoga „sinjor Lijača”, pa je pod stare dane prigrllila ostavljenog dječaka Miku koji je od rođenja bolovao cerebralnu paralizu, epilepsiju i imao intelektualne poremećaje. U njenoj svijesti postojao je samo jedan cilj, da dijete, kasnije mladića, bez obzira na fizičke i intelektualne nedostatke nauči čitati kadiš koji bi joj izmolio na samrti. Radnja ove pripovijetke, kao i pripovijetke „Gavrijel Gaon” pisana je iz unutrašnje perspektive pisca, pa se stiče utisak kao da se radnja dešavala bez veza sa spoljašnjim svijetom. Da je Samokovlija majstor kompozicije, dokazao je u maestralno vođenom poliperspektivnom diskursu pripovijetke „Gavriel Gavon”, u kojoj je bukvalno u postmodernističkom maniru dao nekoliko mogućih načina za konačni ishod pripovijetke. Koliko god sudbine njegovih likova bile teške, mučne ili završavale smrtnim ishodom, kao u navedene tri pripovijetke, pisac je svejednako držao svoj ujednačen, miran i nadasve mudar i dostojanstven ton, ne odstupajući od jednostavnosti i jasnoće.

„Mirjamina kosa” jedna je od ranih Samokovlijinih pripovijedaka, ali sveltremena zbog aktuelne teme rodne ravnopravnosti i determinizovanosti žene u društvu. Mirjamina nježna i krhka pojava svilene plave kose bila je dovoljna da je nepravedno izoluju iz svijeta vršnjaka, iz svijeta čaršije. Nije stoga začudno što je objekat priče Mirjamina plava kosa i sva ona „plava i rumena kao lutka”, njegovana i lijepo obučena odvajala od sredine „od tih čupavih i musavih dečaka i devojčica sa divljom crnom kosom i vatreim crnim očima” (Samokovlija 1940: 180). Bolno osjećanje nepravedne izolacije, uslovljene različitim bojom kože, kose i svijetlim očima, svakako je neoboriv dokaz o postojanju ljudske zlobe unutar zajednice, pa je i pripovijetkom „Plava Jevrejka” potvrdio nemilosrdan odnos zajednice prema različitostima koje su unaprijed osuđene na propast: „Eto kazivahu u mahali da će prst Božji ukazati na grijeh i da će se u zlu završiti, jer odavna zlo se slutilo, a nastala ta slutnja kad joj se kose pozlatiše” (Samokovlija 1948: 149). Samim krajem ove pripovijetke pisac je više naglasio svoj unutrašnji svijet u kojem je mlada Jevrejka izabrala samoubistvo, „što nam ukazuje usmjerenosti Samokovlijine pripovijedačke imaginacije; više nego u radnji književnik nalazi dramatično u stanjima svijesti” (Lešić 1986: 17).

Dugim opisima psihološkoga stanja, koji je dominantan postupak za oblikovanje psihološkoga profila junaka, Samokovlija je pridonosio svom primijenjenom

priповјedačkom postupku. Uz sve navedeno, on je unutrašnjim monologom gradio ličnost, omogućavajući svojim likovima da ovom vrstom umjetničkog kazivanja maštaju o sreći, da odgovore onima kojima u zbilji nikada ne bi odgovorili, da se na trenutke odvoje od fizičke i duhovne bijede u svakodnevnom neravnopravnom odnosu sreće i nesreće. Opisom enterijera oslikavao je dušu i karakter čovjeka koji u njemu živi, jer svaki enterijer je odisao unutrašnjim stanjem likova koji ga koriste, a dijalozima među likovima otkrivao je tek površne odnose jedne društvene sredine, dok je monologom najznačajnije iznosio unutrašnji svijet pojedinca u kojem su se rojili snovi i slutnje, strahovi i sumnje. Strah kod Samokovljinih junaka ima svoje intenzitete i oblike: od straha djevojke da li će se udati, do straha majke koja u oskudici nema da nahrani dijete. Strah od nemoći i strah od starosti, te strah od samoće podjednako je zastupljen kod likova koji mukotrpno rade da bi se prehranili i preživjeli. Strah kao neposredna čovjekova reakcija na nepoznato ili na opasnost dio su čovjekovog bića kao urođena emocija. U predgovoru Frojdove knjige *Kompletan uvod u psihoanalizu*, Žarko Trebješanin je objasnio da je strah bazična emocija, jer je to neprijatno osjećanje nastalo u evolutivnom procesu iz *ega* usljed opažanja neke stvarne ili zamišljene opasnosti. „Strah ima značajnu ulogu u dinamici ličnosti, jer je strah motiv mnogih racionalnih i iracionalnih postupaka i odluka” (Frojd 2016: 18–19). Dževad Karahasan kazuje da je „strah jedan od temelja ili izvora kulture, jer upravo po strahu je čovjek metafizička životinja” (Karahasan 2019: 378), pa su stoga Samokovljinini junaci podređeni svakodnevnim strahovima koji su izjedali njihovu stvarnost.

Triptihom „Nosač Samuel” (1940), „Saručin dug” (1946) i „Solomonovo slovo” (1946) u svom pripovjedačkom opusu autor je objedinio moguće slutnje i rasap duševnog bića junaka, kroz uvjerljivu životnu priču nosača Samuela i njegove žene Saručice. Ugovorenim brakom od strane pojedinaca i vrhovnog rabina zajednice, Samuel i Saručica otpočele svoj zajednički život bez mnogo nade, jer nemaština je pošast koja stvara niz egzistencijalnih problema. I dok Samuel uz brdo iznosi kupljenu robu dobrostojećim pojedincima, Saručica vrijeme provodi u kućanskim poslovima od kojih krpanje stare odjeće oduzima najviše vremena. Odrasla u srednje bogatoj porodici, udana je za Samuela koji iz ponosa nije htio uzeti njen na sto bačeni miraz u dukatima. Slabost duha nije popustila pred iznenadnom uvredom Saručinog brata Jakova, pa je skoro upitno da li postoji ponos iznad svega materijalnog i da li i koliko bijeda može promijeniti karakter čovjeka. Ne zato što je Saručica prešla dvadeset i četvrtu i bila stara za udaju i ne zbog toga što je na svadbi njen brat Jakov svim svatovima prebacio svaki pojedeni zaloga, već zato što je Samuelov ponos iznad materijalnog i nije dozvoljavao ovom skromnom čovjeku da bude ponižen novcem za djevojku koja je stara za udaju.

Običaji su stari koliko i čovjek, pa se kult miraza posebno njegovao u orijentalnim sredinama. Uz djevojku se dobijao novac, najčešće u dukatima, ne samo kao predznak srećnog početka, već kao pomoć mladencima da komotnije krenu u novi život. Koliko god je Samuel sanjao o mirazu kojim bi otvorio svoju radnju, toliko je njegov ponos odbio dukate zbog načina kako su mu bačeni na sto. I Samuelov i Saručin životni put, njihove naravi i najposlije karakteri, socijalno su određeni. Od rođenja su osuđeni na patnju kao pripadnici najnižeg društvenog sloja, što im je bila i preporuka za zajednički život, jer ni siromaštvo nije za mnoge, već za one odabrane koji umiju da trpe nadljudskom snagom.

„Jadna djevojka vična da je nesreće biju i sad se bila ovila nekom zlom slutnjom i samo što je strepila da se što ne dogodi. Sve su se crnje misli ređale u njoj, jedna za drugom i morile joj dušu. Trzala se noću u snu kao kakav teški bonik i budila, ustravljena i oznojena, svaki čas. Od nespavanja, od tih briga i od tog neprestanog strahovanja došlo joj

lice već sasvim tanko i blijedo, a modri kolutovi oko očiju bivali su sve dublji i tamniji” (Samokovlija 1964: 169).

Strahovi i strepnje su emotivni naboji kojima se Samokovlijini junaci predaju usljed životnih poteškoća. Ipak, između straha i strepnje postoji značajna razlika. Frojd strepnju objašnjava kao lebdeći strah od nečega što se može desiti. Strepnja je prisutna usljed nejasne i neodređene opasnosti koja nije vezana za neki konkretan objekat ili situaciju. Ona označava izvjesno stanje očekivanja neke prijeteće opasnosti i eventualnu pripremu za nju, čak i ako je ona nepoznata, dok strah zahtijeva određeni predmet ili jasnu pojavu koje se čovjek boji, a jedini bijeg od postojećeg predstavljaju snovi, jer „svijet snova nadovezuje se na izdanke istinskog svijeta” kada „umjetnost postaje vjerodostojna istina izvučena iz samoga života” (Begić 1958: 243).

2.1. Religioznost

U ambijentu materijalne bijede postojao je jedan izlaz – religioznost. Samokovlijini junaci mole kadiš, pale žižak, mole se, idu na molitve u sinagogu, vjeruju u „božiju milost”. Mnogi pronalaze mir u molitvi, a zanesenost molitvom ujedno je otklon od stvarnosti. Samuelove molitve prije večere stvarale su svečanu i smirenu atmosferu koja je makar u tim trenucima brisala slutnje pred strahom od sutrašnjice, smirivala i uvodila novu nadu za sutra. U molitvama i nadama Saruča je pronalazila mir i po-tajno se nadala da će umjesto deset dukata koje su njeni ostali dužni Samuelu, ipak ispuniti njegovu želju, vredniju od dukata – rodiće mu sina. U svjetlu kontrastiranja stvaraća pisac svjetove svojih junaka. Opreka dobra i zla uvijek je prisutna u njegovim pripovijetkama, jer njegovim likovima je suđeno da se bore sa nedaćama, sa raznim vrstama izrabljivača, među kojima su oni koji imaju i mogu, i zato im se može. U pripovijeci „Solomonovo slovo” pisac će opisati strašan eksploatatorski čin gdje će radnju preusmjeriti na majku Saruču i njenu tromjesečnu bebu Rafaela. Bogati sinjor-Mair unajmiće Saruču da doji njegovog šestomjesečnog sina Davida, koji zaostaje u fizičkom razvoju zbog nekvalitetnog majčinog mlijeka. Obilježavajući Saručinu desnu dojku Salomonovim slovom u Mairovoj kući, stečena je prevlast nad njenim tijelom, a samim tim se otvorilo pitanje daljeg opstanka njene bebe. U svojoj skrušenosti pred bogatstvom, u strahu da ne izgubi i ono malo sitnica od hrane koje su joj svakodnevno davali, Saruča je prihvatila neravnopravan dogovor koji sudbinu malih ljudi izmješta na periferne obronke preživljavanja. Samokovlijine peripetije uvijek se javljaju sporadično, usložnjavajući rasplet naoko jednostavne priče, otvarajući mnoga pitanja, od egzistencijalističkog do pitanja moralnosti bogatih koji su spremni zarad sopstvenog cilja prekrajati tuđe živote, sabijati ih u izrabljivački kalup u kojem nema milosti ni za koga, posebno u situaciji što sa druge strane niti su očekivali, niti su dobili otpor. U sljedećem obrtu, Saručina beba, tromjesečni Rafael biće „optužen” da preko majčine lijeve dojke „isisava” mlijeko iz desne, „Davidove dojke”, pa će Saruča pristati da se i lijeva dojka obilježi Solomonovim slovom i time pristati da obje njene dojke pripadnu Davidu, dok će njenoga Rafaela dojiti komšinica Streja u zamjenu za nešto hrane i mlijeka kojim će prihranjivati Strejinog sina i Rafaela. U gotovo nemogućem obrtu situacije Samokovlija je slikao i opštu dehumanizaciju pojedinaca ogrezlih u finansijskom preimućstvu, a kojima sredstva do cilja nisu predstavljala nikakvu prepreku, makar to bio život bebe od tri mjeseca.

Neotpor poniženih je jedna od onih situacija kapitalističkog ustrojstva koji je na području tog bosanskog vilajeta više poprimao oblike novog neorobovlasničkog sistema. Zato su strahovi i strepnje sastavni dio psihologije Samokovlijinih junaka, u

konstantnom grču zbog upitne sutrašnjice, u vječnom traženju sitnih radosti kojima bi nadomjestili emotivne praznine uzrokovane neizvjesnošću.

3. PREDMETNOST I PROSTORNOST, SVJETLOST I TAMA

Predmetnost i prostornost u uzajamnoj su vezi, a uz dobru strukturu pripovijetke čitalac izvlači ponekad pouku (vaspitanje, moral) a češće poruku (preživljavanje u socio-ekonomskim situacijama). U predgovoru knjige *Pripovijetke*, Skender Kulenović je zapisao: „Samokovlija, dakle vidi čovjeka u golotinji njegove egzistencije: čovjek i smrt, čovjek i njegovo produženje u djetetu, čovjek i goli život, čovjek i ljepše mjesto pod suncem, čovjek i seks, čovjek i čovjek, čovjek i norma” (Samokovlija 1964: 25). Za Samokovliju se s pravom može reći da se u pisanju pripovijetki vodio zvučnim i kolorističkim opisima uz neizbježnu prisutnost dokumentarnog, dinamičnog i statičnog. Izraziti realista uz primjesu naturalističkog znao je često rastužiti gorčinom egzistencijalističkog. Opisujući enterijer, on je poput Balzaka enterijerom referisao na ljude koji obitavaju u tom prostoru, jer prostor je bio ogled njihovih života, najčešće teških i turobnih poput prostorija u kojima su obitavali. Iz njegovog književnog postupka da se primijetiti da je on opisivao zbog umjetničke funkcije, konkretizujući i dokumentujući pripovijedanje. Smišljenim kontekstom osmišljavao je egzistiranje i djelovanje svojih likova u prostoru, a preko opisivanih enterijera i pejzaža istovremeno je projektovao njihova osjećanja i raspoloženja uz ispoljavanje duhovnih nemira. Pripovijetke u kojima je pejzažem metaforično krunisao duševno stanje svojih junaka su: „Simha”, „Hanka”, „Od proljeća do proljeća”, „Čuda u Stomorini”.

U pripovijeci „Simha: priča o radostima” (Samokovlija 1964: 230–260) imeni- ca „sunce” zastupljena je petnaest puta, dok se sporadično pojavljuju pridjevi: svijetao, sjajni, sunčani i najavljuju osjetno raspoloženje obučara Rafaela Mačora: „Bacio je pogled da vidi je li se voda kojom je ranije bio poskropio pod, dobro upila. Tom prilikom opazio je svijetle mrlje po podu i sunčane zrke što su prodirale kroz mala stakla na prozorčetu. Neobično se obradova tom živom svjetlu. Evo, i u njegovu je radnju ušlo sunce. Prosipaše mu se nešto toplo po srcu, pa je netremice zurio u te svijetle mrlje” (Samokovlija 1964: 231). Suncem i svjetlošću nagovještava se rijetka sreća u životu udovca Mačora. Pojam sreće uobražen je u imenu Simhe⁴, koja osmijehom plijeni Limarskom ulicom jednoga proljeća, dok damarima svoga tijela i sama predosjeća radost skore udaje: „Tih dana u svakom Simhinom pokretu mogao se osjetiti dah novog života. Sve se više ukazivao u njenim očima sjaj vatre koja se razbuktava u njoj” (Samokovlija 1964: 235). Najtananije i najskrivenije čovjekove nemire Samokovlija je opisivao kao najzvučnije akorde života. I dok je Simhi od zanesenosti i ljubavi srce udaralo jako i ludo, ona je hodala krotko i mirno, da ne oda svoju sreću koja lako može biti oduzeta. Približivši se mentalitetu mahale, uvijek spremne da čovjeku i pomogne i naudi, autor je isticao samozatajnost u postupcima obazrivihi kao njihovo najjače oružje da svoje ciljeve zaista i ostvare. Iskorak Rafaela Mačora da o Simhi popriča sa limarem Santom bila je ona neoprezna situacija kojom je svoje snove o Simhi pretočio u radost limareva sina Lijača, koji će je kasnije oženiti, a Rafaelu zadati bolni udarac stvarnosti i zauvijek ugasiti onu radost koju je toga proljeća osjetio i kojoj se nadao gledajući Simhu. „Samokovlijino djelo ima svoju predmetnu i dramsku objektivnost u bezbrojnim ljudskim istinama u kojima je sadržana ne samo slika jednog svijeta, nego i jedna umjetnička vizija ljudskog opstanka” (Begić 1958: 250). Iako Samokovlija svojim društvenim položajem nije pripadao opisivanim likovima, „dobar dio svojih

4 Simha znači radost, radovanje, pa je stoga i podnaslov pripovijetke „priča o radostima”.

pripovijedaka, među njima i one samokovlijske, ambijentirao je u Bosnu kao turski vilajet, koji je iščezao prije njegovog rođenja, i u Bosnu kao novu austrijsku provinciju, u kojoj je proživio djetinjstvo i ranu mladost” (Samokovlija 1964: 17). U pripovijeci „Hanka”⁵, koju je napisao u prvom licu, autora susrećemo na prvoj stranici pripovijetke u ulozi obducenta koji treba da ustvrdi trudnoću mlade ciganke koju je iz ljubomorne strasti ubio suprug. Sjajnim opisom prirode uvodi u svijet zbilje jedne jeseni:

„Miriše trava i prebirem po njoj da vidim je li joj sjemenje sazrelo. Ugledam pokraj sazrela maslačka jabuku. Pala je na rumenu stranu i tu je smekšala. Otpuhnem mrave sa nje i pristima je raskinom na pola. Izdiže se iz nje, iz istočena srca, ugojen sitno naboran crv. Miče se živim tijelom, a sav je sedefast. Glava mu je tvrda i crna, pa je pruža sad na desnu, sad na lijevu stranu. Onda se ispravi i stade tako kao da me promatra. Držim jabuku i gledam. Sedefast, sitno naboran crv. Njeno je ovo srce, njeno, Hankino... prošaputa kao radost u meni. I ukaza mi se kako je prvi put vidjeh. A vidjeh je nasmijanu i srećnu” (Samokovlija 1964: 119).

Jedna od najupečatljivijih scena malovaroške sredine u kojoj se zao glas nada-leko čuo i u kojoj su navodi o ljudima bivali prizma kroz koju su prokazani emalovaženi jeste scena kada obducent nakon pregleda unutrašnjosti materice ne otkriva plod, ali stara ciganka Sejda zarad varoške senzacije gura svoje ruke u rasporen leš mlade Hanke, uvjeravajući doktora u postojanost ploda: „Ima, ima gospodine, ima Mušanovo dijete, Mušanovo... – šapuće Sejda i odgrće crijeva sa dna trbuha” (Samokovlija 1964: 122).

Užas tragične smrti pisac će učiniti još morbidnijom, opisom cigankinog „vrljanja po trbuhu” ubijene i zahtjeva da doktor raspori matericu, kako bi mogla da kaže da je Hanka bila trudna. Njenom razočaranju nema kraja kada se otkrije istina da je Hanka izmislila trudnoću kako bi nevjernog supruga Sejda učinila ljubomornim, pošto ju je varao sa starijom cigankom iz drugoga sela. Uskraćujući pravo mahali da prenosi laži o mladoj Hanki, doktor je obdukcijom „iza opštinske kuće u bašti” stao u odbranu časti mlade ciganke, povrijeđene muževom nevjero. Iz prostornog ambijenta opštinske bašte pisac se pričom u trećem licu preselio u prošlost, naglašavajući da je to istina o Hanki, markantno opisujući život cigana čergara, preljube u čergi, ali i vjernost prevarene žene koja je ponosom i lažnom pričom o trudnoći platila danak ljubomori. Kao da je pisac htio da kaže koliko jake emocije i strasti mogu da presude” od prevelike čežnje granice uma se zamagljuje, nesvjesno se hrli u samouništenje” (Kršić 1979: 64). Možda nijedna pripovijetka kao „Od proljeća do proljeća” nije tako upečatljivo iznijela ljudske fizičke nedostatke i njihovo kolektivno tumačenje u čaršiji. Osobnost učmalog mentaliteta otpočinje slikom proljećnog dana u kojem pisac raskošno doživljava slike i mirise prvih sunčanih dana u kojima Hajmaču prokljaju zaostala sjemena u džepovima. U dječjoj vrevi koja se gubila niz kaldrmu, u začudnosti i nepovjerljivosti utučenog čovjeka da se i njemu može desiti nešto lijepo i veličanstveno poput klijanja novog života, Samokovlija stapa prirodu i čovjeka, sjedinjava ih u svojoj književnoj viziji, a stilskim postupkom obogaćuje čula kojima se udata Luna, Hajmačova žena podaje muslimanu iz varoši. „U tom otkrivenom srodništvu bića i predmeta, leži jedna od najljepših poetskih, osnovnih iluzija Samokovlijina svijeta. Tu oniričku ideju on i na drugim mjestima kazuje kao osjećaj „koliko je čovjek jedno sa stvarima oko sebe, sa kojima živi” (Begić, 1969: 276–287). Ovom pripovijetkom želio je dokazati da fizički nedostaci kao Hajmačova impotencija definitivno uništavaju čovjeka, kako od nevjere vlastite žene, do opšteg izrugivanja malovaroške sredine u kojoj su dječaci, kao nosioci muškosti

5 Pripovijetka „Hanka” pisana je i kao drama i prvi put prikazana u *Sarajevskom narodnom pozorištu*: „Hanka”, drama u tri čina, štampana je u izdanju *Grupe sarajevskih književnika* (1931). Godine 1952. pretočio je svoju pripovijetku, odnosno dramu „Hanka” u scenario po kome je izrađen film pod istim imenom.

najjači zagovarači poruge, do nesretne smrti dotučenog, prevarenog, i najposlije umno poremećenog čovjeka koji će skončati u bunaru kraj svoje uginule ribe, u prostoru koji simbolično nadomješta skučenost životnog radovanja, referišući na još manji prostor kojega će zauzeti poslije života. Zato je kontrastnim poređenjem njegove životne saputnice ospičave Lune koja je imala jedno bijelo oko, književnik dao onu žensku putenost i strastvenost pred kojom zamire muškarac, zaboravlja na fizički nedostatak i u zanosu ljetnjih večeri krede uživajući život kako to Hajmačo nije mogao.

U svim opisanim scenama strasti Samokovlija je pripovjedač čulnog koji mirisima, uzdasima, pokretima, šuštanjem garderobe, snažnim tjelesnim dodirima oslikava nagone i potrebu, čežnju i strast običnih, malih ljudi, koji se po nagonskom ne razlikuju od ostatka čaršije, navodeći misao o radostima koje su skrivene, samo njihove, pa iako nekad bivaju čin prevare, one se vremenom uklope u čaršiju i postanu dio kolektivnog. „Stidljivo i skriveno rađala se u njoj želja da ostane i ona tamo u kojoj odaji sa širom otvorenim pendžerima, na koje je ulazila svježa večer mirišući po cvijeću i po kruškama poređanim po rafovima. U takvoj sobi da joj je ostati i čekati, pružiti se po dušeku” (Samokovlija 1964: 83) i „dok je Luna stajala kao osuđenica, moleći ga da je pusti, on joj je metao ruke u njedra i, sav vruć i strastan, skidao opet haljine s nje i sa sebe” (Samokovlija 1964: 84). Koliko god da se bavio duševnim opisom likova u datim radnjama, književnik je njihovu zbilju opisivao redukcijom dijaloga. Šuštanje odjeće, pogledi, treptaji, škripa vrata, lahor vjetra, orkestrirano su se udruživali u scenskoj slici jednog ili više povezanih događaja. Sposoban da iznese unutrašnje svjetove svojih junaka, pa i u situacijama tjelesnih strasti, Samokovlija istovremeno vodi unutrašnju dramu u liku, koja će se, izazvana nekim ili nečim, ponekad gluho u njemu začeti, pa onda i gluho-krvavo doigrati u samom njemu, ponekad opet kao u riči o hadumu i ospičavoj djevojci s bijelim okom – teći će u gluhom, ali punim dramskim naponom naelektrizovanoj uporednosti sa isto tako gluhom unutarnjom dramom u drugom liku (Kulenović 1982: 7–72).

„Čuda u Stomorini” i „Ratni hljebovi” su pripovijetke koje svojom tematikom odražavaju stanje tokom Prvog svjetskog rata, pa je njihova dokumentarnost prilog istorijskim i socijalnim dešavanjima. Koristeći se ljekarskom praksom, ukazivao je na poremećaje u ishrani djece, dajući sliku dječjih žutih lica, mutnih očiju i crnih zuba, dok je kožu opisivao „nabuhlom”, posebno oko zglobova, čime je aludirao na oblik rahitisa⁶ u ranom periodu odrastanja. Dokazani psiholog ljudske duše, pisac nam u prvoj pripovijeci opisuje naoko bezazlenu dječju igru pravljenja zemljanih kolača, do momenta kada igra prestaje da bude igra i kada se čitalac suočava sa strašnom istinom u kojoj glad briše granice između zbilje i dječje mašte, a potreba čovjeka za hranom biva nerazumljiva u radnjama koje su neshvatljive. Pregladnjela i zaigrana djeca zagrižaju u tvrde zemljane „kolačiće” koje su netom umijesili od zemlje i vode i „ispekli” na škrtom suncu: „Pu! Zemlja je! Zemlja! Pu! – pljuju djeca i dlanovima otiru i blatnjavu pljuvačku koja se oteže sve do zemlje. Pu, kako je gadna ta zemlja! Pu!” (Samokovlija 1946: 217). U uslovima patnje izazvane glađu, smrt je izlaz iz svih nevolja, pa je i bizarna smrt čudnovatog Mitra stigla kao olakšanje od svih zemaljskih nedaća. Pisac navodi da je mogućí oprost od ovozemaljskih grijehova u onim radnjama kada se u

6 Rahitis je tipična bolest gdje kosti postaju mekane, zbog čega mogu nastati deformacije, naročito kostiju pod opterećenjem. Simptomi kod djece su smanjenje čvrstine kostiju lobanje, simetrično okoštavanje čeone i parijetalne kosti (četvrtasta glava), zadebljanja hrskavice na mjestu spajanja grudne kosti i rebara-rahitične brojanice, grudni koš je deformisan, kasnije se javljaju kifozna i deformiteti nogu (O ili X noge), mišići su mlitavi, javljaju se teški tetanički grčevi. S obzirom da se kosti kod djece još razvijaju, može doći do poremećaja u okoštavanju. Preuzeto sa <https://www.stetoskop.info/hormonski-poremeccaji-i-poremeccaji-metabolizma/rahitis> 1. 3. 2021.

najtežim životnim okolnostima pomaže onima koji nisu sposobni da se izbore sa nesrećama jednoga vremena. U pripovijeci „Ratni hljebovi” bludnica Marta, čija je istorija „isto tako krvava, kao i istorija njene majke Bijede i njenog gospodina oca Rata” svoje će svijetlo preobraženje dobiti onda kada kao dobrotvorka počinje misiju hranjenja gladne djece. Glad je kao pojam jedan od najstrašnijih oblika patnje živih bića, posebno djece, stoga je Samokovlijino opredjeljenje da umjetničkim postupkom prikaže odnos surove stvarnosti prema djeci sasvim opravdan, kako bi kod čitalaca izmamio empatiju i istovremeno zazor nad ljudskom bešćutnošću svih onih o kojima zavise gladna dječja usta. U maniru Mopasanove novele i Samokovlija je pronašao jednu prostitutku čijom je sudbinom opisao tek jedan isječak iz rata, a da bi priča imala svoju vjerodostojnost ulogom njega, pisca u samom događaju, u jednom momentu jedno lice se obraća autoru radi razgraničenja uloga: „Zato dopustite da ja vodim to vaše kokošje pero, a vi pazite na tačke i zapete i kada treba pisati velika slova. Za drugo ću ja da se pobrinem” (Samokovlija 1946: 195). „Svadbeni lijet” i „Pauk” su pripovijetke u kojima je pisac prikazao neravnopravne odnose između muškarca i žene. Odmjereno hladan, bogatom riznicom mudrosti i istančanim psihološkim nervom analizirao je ljude i njihove odnose, pronicljivo prepoznao gramzivost i malicioznost, pa su njegovi opisi utoliko bogatiji za sadržaje međuljudskih odnosa u kojima jedno zlo rađa još veće zlo stvarajući krugove zla. „Zgaženo dugme” jedna je od onih proznih vrsta koja bi se mogla predstaviti kao bračni feljton, sa svim mogućim elementima jednoga bračnoga života. U osnovi priče je potreba za srećom, za onim sitnim malim radostima koje se provlače od pripovijetke „Simha” do zadnje napisane „Davokova priča o Jahijelovoj pobuni” i „Djeca ulice”. Da se primijetiti da postoji zajedničko svojstvo pripovijetkama „Zgaženo dugme”, „Djeca ulice”, „Svadbeni lijet” i „Pauk”, a to je pojava o kojoj piše Marko Marković, „zastupljenost pripovjedaka iz ne-jevrejskog života, iz života uopšte” (Marković 1929: 24). Takve pripovijetke su „lake, lepršave, radosne”, ocijenio je Marković, ali i takve „one obrću sudbinu”. U vječno neriješenom odnosu prirode i čovjeka, Samokovlijino djelo izgleda kao „oljušteno jezgro života, produženi odjek njegovih glasova, sačuvani ritam njegova pokreta” (Begić 1958: 243). Priča i istina svih njegovih priča ostvaruju se i srastaju u fantastičnom paralelizmu, čime je ostvarena hegemonija teksta zaslugom pripovijedne forme, koja je po svojoj prirodi „sinteza heterogenog” (Carr 2001: 143–153). Svaka pripovijetka je cjelina za sebe, kao što je svaki istorijski događaj jedna cjelina, priča za sebe, kao što „stihiju događanja uronjenih u iščezlo vrijeme organizuju i interpretiraju tek obrasci fabuliranja koji se mogu preuzeti iz fikcijskih žanrova” (White 1987: 44–45).

Ono što je Samokovliju čvrsto vezalo za bosansko tlo jeste njegova moć kojom je likove u jednom vremenu i prostoru zauvijek zaustavio i podario im besmrtnu stranice. Svijet svojih junaka oplemenio je duhom i mentalitetom, običajima i motivima koji su se koloritno raskrtili s jedne i sa druge strane Miljacke. Sudbine svojih likova Samokovlija je pisao sa izvjesnom dozom tuge koja se osjećala u svakom uzdahu bijede i svakodnevice koja je crvotočno nagrizala duše siromašnih Jevreja. U svojoj knjizi *Pripovijetke* (Samokovlija, 1984) egzistiraju u skoro nemogućim uslovima svi oni likovi koji se mogu uzeti kao arhetipski primjerak čijim bismo umnožavanjem dobili stanovnike jevrejske zajednice koji su naseljavali centar Sarajeva sa obje strane Miljacke. U raskošnoj lepezi koju čine pojedinci poput makrouniverzuma pisac je iznjedrio jedan novi, manje poznat svijet koji je egzistirao sredinom XIX vijeka i koji je svojim načinom života, te moralnim i vjerskim običajima ostao vjeran svojoj zajednici, a život zajednice u svakoj pripovijeci dobija svoj puni smisao, bilo da zajednica pomaže, sudi, ispraća, hvali ili potire. Kroz pripovijetke „Simha”, „Od proljeća do proljeća”,

„Rafina avlija”, „Hanka”, „Nosač Samuel”, „Saručin dug”, „Solomonovo slovo”, „Kako je Rafael postajao čovjek”, „Gavrijel Gaon” i „Kadiš”, Isak Samokovlija ne piše tek kao autor, jer se njegovo učešće osjeća po načinu opisanog, po damaru koji i sam osjeća do gotovo sasvim autorskog JA („Hanka”, „Gavrijel Gaon”, „Ristanov grijeh”, „Crveni đurđin”) kojim je tačku pripovijedanja prenio sa vanjske u unutrašnju kroz svoje učešće, objašnjavajući pritom razloge ponašanja svojih junaka koji su prototipovi antijunaka. Marko Marković u predgovoru zbirke pripovjedaka „Nosač Samuel” (Samokovlija 1946: 1–7), navodi da se u svojim prvim pripovijetkama („Rafina avlija”, „Kadiš”, „Gavriel Gaon”) književnik poziva na „viđene događaje iz djetinjstva”.

Ne razmišljajući da bi priča trebalo da ima srećan ishod, bez minimiziranja nesećnih okolnosti i teških uslova života, autor je kroz antropološko-ontološki okvir svoje likove dao onakve kakvi zaista jesu. Bilo da opisuje svadbe ili sahrane, ciganske čerge ili nevjerstvo supruge, glad ili strast, Isak Samokovlija je uvijek prisutan i sa pozicije unutrašnjeg fluidnog posmatrača i znalca on priča i opisuje. Gotovo sve pripovijetke svjedočanstvo su piščevih mladalačkih sjećanja na kraj u kojem je odrastao i date kao memoarsko štivo. Stvarna ličnost pisca, doktora, javlja se i među njegovim likovima. „Hanka” je priča iznikla iz svjedočanstva njegove ljekarske prakse, Davoka je njemu, književniku, pričao priču o Jahijelijskoj pobuni, dok je opet, on, autor razgovarao sa Jusom o njegovom turobnom životu, slušao svjedočanstvo jednog od hiljada onih koji su polazili u potragu za boljim životom.

U namjeri da nas uvjeri da je njegova riječ istina i da osim istine nećemo čitati ništa drugo, pisac je spreman da ulogu svjedoka koji potvrđuje prebaci na drugo lice, aktivnog činioca u priči i tako svjedoči. U priči „Gabrijel Gaon” ne samo što će ponuditi nekoliko alternativnih i mogućih dešavanja radnje, već će kroz lik Šabetaja Alhalela priču potvrditi istinom jer „sve je to bila čista istina”. Sličan primjer pronalazimo u Davokovoj priči o radnici Behari, za koju će narator kazati da je svojim postojanjem davala drugima podstreka za život i da je pojava te žene bila takva da je bio čvrsto uvjeren da od njenog ploda počinju nova pokoljenja. Pisac je bio svjestan da se u nagonim kućercima ostvarivala iluzija jednog životnog stila, sajedinjavanje čovjeka i svega oko njega („Crveni đurđin”): „Prvi put sam osjetio u njegovoj kući koliko je čovjek jedno sa stvarima oko sebe sa kojima živi” (Samokovlija 1948: 338). Opisima stare propale kuće uobličio je jedinstvo građevine i pejzaža, ukazavši na turoban život njenih stanara i teške bolesti kojima su podlegli najmlađi: „Povalio se i plot, polomljen i suh, i, jednom po kiši, a drugi put pred mrak, iznesoše ono dvoje djece na tabutu toga ljeta i pokopaše na groblju s onu stranu Dragače” (Samokovlija 1948: 346). Kada se prostornost poredi sa živim bićem tada upoznajemo autorovu raskošnost imaginacije kojom je rijeku Drinu u istoimenoj pripovijeci (Drina) personifikovao mladom nevjestom i „prstenovao” za Klindža, koji je svoj životni vijek proveo kao splavar na nemirnim valovima čudljive rijeke: „...Eh... eh... Volio sam je. Bila mi sve ona... Hranila me Drina tako i kad postah splavar. Tu mi prođe mladost. Plavio sam japiju, grede, dugu. Sve od splavišta, pa do u Zvornik. I tad je i prstenujem. Bacim joj prvi dukat što mi ga isplatiše za plavljenje” (Samokovlija 1948: 302). Uvjerljivošću spretnog naratora autor je prostornost i predmetnost povezivao pričom koja se motivski graničila sa mitom, dok je svoju stvarnost priče uobličavao kroz sudbine likova. U različitim ambijentalnim uslovima književnik je mirisima cvijeća i voća „razbijao” učmalost, unosio dah novoga i dao mogućnosti da se raduju i žene i muškarci. Tako je Idrizu, koji je rano ostao udovac („Crveni đurđin”), nakon petnaest dana bračnog života sa Malkom, ostao samo korijen crvenog đurđina da ga sadi „o Đurđevu danu i čeka cvijet o Ilin danu” kako bi ga podsjecaio na voljenu ženu. Između karanfila, latifa i zumbula, Malka

je najviše voljela đurđin, pa je odluku o udaji povezala vremenom cvjetanja: „Otkako se đurđin rascvo u crveno, tvoja sam, tvoja” (Samokovlija 1948: 356).

3.1. Čulnosti u prostoru

Kojem god društvu pripadala, žena je voljela da vodi računa o sebi. U okolnostima u kojima su živjeli junaci pripovjedaka Isaka Samokovlije pronalazili su se načini za samodopadnost i dopadanje suprotnom polu. U pripovijeci „Simha” autor daje konstrukciju zaljubljenog Rafaela koji zamišlja svoju sreću u liku Simhe, koja ga dočekuje na kućnom pragu „zakićena strukom rute”, dok se ista biljka pominje u pripovijeci „Od proljeća do proljeća”, u kojoj ima svojstva afrodizijaka: „Pomirišite, pomirišite Hajmačo”. Ove je godine Bog blagoslovio sve živo, sve što se miče i raste. Pomirišite, nkad ruta nije ovako mirisala! Ponesite svojoj Luni jedan struk! Neka se pomami, pa da znate da imate ženu” (Samokovlija 1984: 62). Pored rute, i karanfil je imao ulogu da zadjenut za kosom djevojke zavede muškarca: „Karanfil je to, karanfil!” [...] „i cijelog je proljeća mirisala šemboje i karanfile, sjećala se svoje mladosti i mislila na odaje hadžijinih snaha. Rađala se u njoj neka strast koja je strujala tijelom i gorjela u njoj kao vatra” (Samokovlija 1984: 62).

Ako uzmemo u obzir da je Samokovlija svoju pripovijetku „Od proljeća do proljeća” napisao 1929. godine, onda s pravom možemo reći da su scene strasti natopljene esencijom egzotičnih mirisa jedne od najčulnijih scena u bosanskohercegovačkoj književnosti, ali i u ostalim južnoslovenskim književnostima. Iste godine, 1929. Miloš Crnjanski je izdao *Seobe*, a scena preljuba gospože Dafine i njenoga djevera Arandela ostala je slika bijelog čaršava, dok se slike intimnih detalja u pripovijetkama Isaka Samokovlije doimaju poput scenskih slika na malim ekranima. Okrenut čulnosti i fizičkom proizvodu unutrašnje strasti, književnik je deskriptor i narator onog dijela ljudske prirode kojim se iskazuje i ljubav i požuda i spremnost na kompromis.

„Čekala sa te sve ljeto. Plakala. Trgala sam ruke i koljena sve sama pod ćebetom, a mislila na te. Željna sam te, željna, Sejdo, a za srce si me ujeo... za srce! Neka te, al, ne dam ti više da odeš od mene, ne dam”

„Sejdi se zamaglile oči, čini mu se kao da je udarila krv u njih, svuda mu se crveni mrak, a ona ga grize zubima, grize za mišicu, tura mu obraz u svoja njedra, pa se onda otme, ispravi na koljena, strese, odmiče mokru kosu s čela i dere košulju.

– Poljubi, Sejdo, poljubi...

– Odvukla ga je poslije u zabran i sva se izbezumila u strasti. I Sejdo je miluje, opipava je rukama po njedrima, po bokovima, po ramenima, a ona se daje i tima.”

Ništa manje nije strastvena scena dvoje preljubnika, Lune i Alije (Od proljeća do proljeća) koja usljed fizičke nemogućnosti svoga Hajmača da je „učini” ženom, u toplim ljetnjim noćima osjeća požudu svoga tijela gledajući se u ogledalo: „I vidjela je da joj je koža na prsima bijela, da su joj dojke okrugle, jedre, a na njima bradavke male i rumene” (Samokovlija 1984: 73). Njen fizički kontakt sa Alijom jedna je od strastvenijih scena u književnosti između dva svjetska rata kojom je Samokovlija opisao gotovo filmsku scenu u svakom detalju. Odrastanjem u Bosni upoznao je sefarske prilike, osuetio njihovu zatomljenu erotiku, pronikao u skrivenu egzotičnost otkrivajući drugo lice zatvorene sredine. Erotskim scenama je nadilazio opisivani prostor i vrijeme, dok je strast postavio ispred straha i slutnji, iznad života, ne mareći za odgovor društvene sredine. Samokovlijin prvi i oduševljeni kritičar dr Jovan Kršić je zapazio njegove detalje, „vanredne utiske i zapažanja koje on umjetnički pretače u tople simbole, pomaže nam da bolje osjetimo ili sagledamo čovjeka i prirodu, dok mu

je pejžaž s malim izuzecima, živ i jasan i uvijek odgovarajući tekstu koji dopunjuje, tumači” (Kršić 1929: 209).

4. PRIPOVIJETKE UNUTRAŠNJE I VANJSKE TAČKE FOKALIZACIJE

Gotovo sve pripovijetke Isaka Samokovlije pisane su s vanjske tačke focalizacije, dok je mali broj onih u kojima je pisac ujedno i narator i jednim dijelom pripovijetke protagonista. U odnosu na tačku focalizacije, najlakše je definisati piščev način naracije, pri čemu je on strogo vodio računa o okvirnom – vanjskom dijelu priče koji je koncipirao s vanjske tačke i unutrašnji – sadržajni dio priče u kojem se javlja kao dobar sagovornik koji poput Flobera ostavlja svojem junaku izbor odluke, ne utičući na tok priče.

„Davokova priča o Jahijelovoj pobuni” je priča o pričanju, priča o pobuni običnog čovjeka Jahileja koji se nakon smrti supruge odao brizi prema kćerki Anuli i molitvama u kojima je tražio izlaz iz svojih svakodnevnih misli. U „Davokovoj priči o Jahijelovoj pobuni”, koja je u stvari nastavak „Priče o radostima” a ova opet nastavak pripovijetke „Kako je Rafael postajao čovjek”, prikazano je zrelo doba krpedžije Jahijela Danitija (prije Rafaela Mačora). Jahijel je prototip i ima sve karakteristike malog Samokovlijinog čovjeka Jevrejina. On je čitavog života časno i pošteno radio, mučio se i žudio za boljim životom, prosto bio čovjek kao i drugi ljudi, a ništa mu nije polazilo za rukom” (Marković 1955: 231). Davoka je samo posrednik između književnika koji je u okvirnoj priči Davokin slušalac:

„Vi ste napisali priču koja nosi naslov *Simha*, a podnaslov *Priča o radostima*”, nastavio je on.

„Tako je”, odgovorio sam malo zbunjeno i brzo dodao: „Sigurno Vam se ta priča ne sviđa?”

„Nije riječ o tome. Radi se o nečem drugom.”

„Ali, o čemu to?”

„Vidite, gospodine doktore, ima već više od tri godine kako ste objavili tu priču, a sve do danas niste objavili njen nastavak, njen drugi dio, njen završetak. Sve ove godine očekivao sam da vidim šta ćete dalje napisati o tom Rafaelu Mačoru” (Samokovlija 1953: 47).

Kada fikciju zamijeni moguća zbilja, začudnost ne prestaje, kako kod čitalaca, tako i kod književnika koji je odlučio da čuje stvarnu priču kojoj nije znao da je postojala, a samim tim nije mogao ni da nasluti kraj. U četvoroslojnoj kompoziciji⁷ nevjerojatnog narativa, književnik „poziva” prošlost iz zapisa rabi Hajimove legende, koji je kod sebe čuvao Davoka, uz opasku da je „rabi Hajim glavni činilac u završetku „Simhe”. Upozoravajući književnika da je priča poduga i da je Rafael Mačoro zaista živio: „To je istina, kao što je istina da smo živjeli i Vi i ja prije dvadeset godina kada je i on još živio. I sve je istina što ste o njemu napisali. Ja sam ga poznavao, poznavao sam ga dobro kako ćete kasnije vidjeti. Zvao se Jahijel Daniti. To mu je bilo pravo ime” (Samokovlija 1953: 48).

Ham-Bohor, glavar društva pobožnika kojima je pripadao i Jahijel Daniti, bio je začuden snagom njegove volje kojom je savladao svetu knjigu *gemaru*, te je ovaj podvig jednog pripadnika jevrejske zajednice prijavio rabi-Hajimu, koji je odlučio da će grbava djevojka Simha biti buduća žena Jahijela Danitija. Iako je nepisano pravilo da pravnici zajednice poštuju riječ i volju svoga rabija, Jahijel Daniti će svojim postupkom

7 Isak Samokovlija je priču organizovao prstenastom kompozicijom kroz a) pripovijedno vrijeme u kojem Davoka pripovijeda, b) pripovijedano vrijeme u kojem se dešava priča i koje se može podijeliti na tri dijela prstenaste kompozicije: b1) priča o Jahijelu Danitiju, b2) priča u priči koju Jahijelu priča rabi-Hajim i b3) ponovo priča o raspletu Jahijelove sudbine i najposlije c) pripovijedno vrijeme u kojem Davoka završava priču uz intermeccio reminiscentnih scena iz života Jahijelove djece.

postati oličenje vlastitih želja i htijenja, čovjek koji zna šta želi, makar njegova želja bila podvrgnuta kletvi glavaru zajednice. „Kažite, neka svi znaju da se Jahijel neće pokoriti ničijoj volji. Ubili ste u meni dostojanstvo čovjeka, učinili ste me bijednikom i želite da zauvijek ostanem takav, ali ne, dosta je bilo toga! Dosta!” (Samokovlija 1953: 97)

Gorčinom i otporom prema nametnutoj sudbini progovorio je Jahijel borac koji je dao do znanja da on raspolaže svojim životom i svojom sudbinom, makar u zrelim godinama, kad se već nije mogao oduprijeti volji oca koji ga je poslao na zanat kod majstora Binjoke, čija ga je žena tukla do te mjere da nekada nije mogao ustati od batini. Tada nije mogao da se odupre i čuvanju njihove kćerke, bolešljive Lune koju je kasnije morao da oženi i koja je rano umrla, ostavivši iza sebe djevojčicu Anulu. Ispunivši svoj život težinom za tuđa tri života, Jahijel je konačno odlučio da neće biti *cadik* (pravednik) radi mišljenja zajednice, već grešnik, „jer svi su grešni”, jer strah od drugih nije veći od straha od samoga sebe, ili kako bi to rekao Andrić „strah koči pamet i vezuje pamet”, te se oslobođen strahova i slutnji od progona zajednice okrenuo vlastitom izboru života.

Priča je pričana tri noći, a Davoka je uvijek priču prekidao na najzanimljivijem dijelu, kako bi pobudio interes za nastavak pričanja. Ovim postupkom Samokovlija traži strpljivog i odanog čitaoca koji će zajedno sa njim dočekati nastavak priče. Davoka je nosilac društvenih pamćenja i preko njega se oblikuje individualni identitet u dimenziji u kojoj je opredijeljena pripadnost grupi, zajednici, ideologiji kao svemu što je vrijedno (Juvan 2011: 277). Rijetko čista, uzbuđljiva inspiracija, „majstor-pričalac”, Davoka, udvajao je komentare uporedo sa piščevim razrješavanjem životnih tajni. Jahijel je svojom odlukom da oženi udovicu Sumbulu kojoj je po nalogu rabi-Hajima čitao kadiš subotom kako bi se u njenoj kući čuo muški glas na dan praznika. Samokovlija je pisac koji se drži detalja, pa se u životu njegovih junaka bilježe sve promjene koje su od važnosti za jevrejsku zajednicu. Stoga je završetak ove pripovijetke posvećen nasljednicima Jahijela i Mazalte koji su se proslavili svojim herojstvima prema fašistima 1941. godine, kada su Jevreji doživjeli nezapamćen egzodus. Bio je to povod da rabi Hajim citira Jahijela: „Jevrejin – zar za njega nema ništa drugo do prezira, mržnje, osude i smrti? Zašto odmahujete rukom kad kažete Jevrejin! Jevrejin? – zar on nije čovjek? Jevrejin? – zar on nema pravo na život?” (Samokovlija 1953: 113)

Priča koja se svojim završetkom direktno nastavlja u Drugi svjetski rat još je jedno svjedočanstvo o hrabrosti koju nosimo kao dio genetskog naslijeđa. Jahijelova kćerka iz drugog braka Streja (Zvezdana) svojim je karakterom naslijedila oca i do zadnjega daha odlučno bila odstupnica svojoj brigadi. Nije dozvolila da je fašisti povedu u Gradišku u logor smrti kao majku, polusestru Anulu i njenu porodicu ili u Birkenau kao sestru Sarinu. Poginula je smrću na koju je morao da bude ponosan svaki Jevrej. „U štekranju njezina mitraljeza čuo sam kako se rađa nov poklik radosnog života!” (Samokovlija 1953: 116).

Pripovijetkom „Jevrejin koji se subotom ne moli Bogu” pisac je živo osjećao male, obične ljude koji su životarili od svoga posla. Priču o Jusu, španjskom Jevreju, autor započinje: „Juso je španjolski Jevrejin. Možda su mu stari bili u XV stoljeću finansijeri kraljice Izabele i kralja Ferdinanda, ili znameniti ljekari visokih državnika, a možda samo očajni Marani koji su po danu živjeli po crkvama i manastirima, nosili velike krstove oko vrata, oblačili se u isposnička odijela, a noću silazili kriomice u podrume, ogrtali se požutjelim taletima, pa se molili starom bogu Jehovi bacajući se na zemlju, tukući se do izbezumljenosti u prsa i zaklinjući se: *adonaj oloenu, adonaj ehad*” (Samokovlija 1997: 225), dok njihov potomak Juso životari dan za danom. „Jevreje bez

novaca slikao je istinito i sa simpatijama, a snaga tog svijeta bila je u njegovom zdravlju, u čestitosti, u njegovoj žudnji za srećom i za radostima” (Marković 1955: 229).

4.1. U ime djece

Teme pripovijedaka koje je napisao poslije Drugog svjetskog rata u najvećem slučaju obrađuju život i stradanja Jevreja, ali i sudbine jevrejske djece, najčešće tragične. Samo je jedna pripovijetka s temom stradanja djeteta iz Prvog svjetskog rata (Ristanov grijeh) u kojoj je opisan stravičan zločin ubistva djeteta. „Toj mitski shvaćenoj prirodi, najbliža su djeca koja vrve Samokovlijinim svijetom kao organski dio njegova pejzaža. Svuda su ista, pa bila na Drini, kao Manojlo kojem je kosovac oko isključivao (Vođa) ili u gradu, sanjajući o Čaplinovim filmovima (Djeca ulice)” (Begić 1958: 247). Sa strepnjom ljekara i instinktom umjetnika gledao je kako im se život uobličava u prvim mjesecima i godinama života, jer rađanje čovjeka tek je dio procesa prema smrti, poput obreda. Potresno svjedočanstvo o smrti djevojčice Rike „Prazničko veče” čiju su majku i brata zlikovci svirepo ubili na Drini, raspovirši im trbuhe, Samokovlija je ispriopovijedao kao posmatrač svih užasa u jasenovačkom logoru, kao neko ko je bio prisutan i svojim očima gledao stravično klanje nedužne djevojčice koja je usluživala zločince za stolom tokom njihove gozbe. U ime svih mrtvih usta koja nisu mogla pričati, u ime onih čije su kosti ostale u logoru smrti, progovorio je ovaj autor, ostavivši pečat strahotama jednoga rata i podivljalih umova: „Gdje je? Surova zbilja kao bijesan talas udara o nju: Jasenovac, barake, žice, bajonete, revolveri, mitraljezi, maljevi, ubijanja, klanja, glad, muke, jauci, polumrtvi ljudi, kosturi, živi lješevi, uzdasi, krikovi, izbezumljeni pogledi i neke bezglasne sjenke od ljudi što se kao aveti vuku nečujno, iznemoglo i posrćući i njihove ruke, mršave, izdužene, sa prstima zgrčenim i presavijenim kao kakvo čudesno korijenje, koje traži zemlju da se zarije u nju i da iz nje siše neke sokove” (Samokovlija 1950: 229). Kad god je počinjao da govori o neljudima, umjetnik je ustupao mjesto čovjeku, gorko uvrijeđenom, preneraženom, izbačenom iz ležišta svoje ljudske psihologije i iz okvira svoga pripovjedačkog metoda (Begić 1958: 296). Tako je u momentu groze nad Rifkinom sudbinom, ustaške koljače nazvao spodobama i krvnicima. Umjetnik pripovjedač ustupao je mjesto čovjeku koji je pravio otklon od umjetnosti, bojeći se opravdano koliko umjetnost može nad užasnim izživljavanjima i neshvatljivim djelima. Ako misao o prirodnoj smrti može da izazove radost u odnosu na nasilne smrti od zlikovačke ruke, onda je Samokovlijina posveta zbirci pripovjedaka „Nosač Saumel” neiskazana radost za sve koji nisu doživjeli Drugi svjetski rat i golgote stradanja.⁸ Pripovijetkom „Milenkova radost” (Samokovlija 1952: 81) autor je dokazao svoj senzibilitet prema djeci kojoj je ratni vihar Drugog svjetskog rata „zarobio” djetinjstvo, otkidajući im snove ljepšeg života i namećući im zadatke kojima još nisu dorasli, ali ono na čemu je autor gradio poetiku ratne proze sastoji se u lepršavim dječjim snovima koje ni rat ni ratne strahote nisu mogli da utru. Pravo na misao o oslobođenju je jedinstveno, a univerzalno ljudsko pravo svakoga čovjeka jeste da je rođen slobodan i da treba tako da živi.⁹ Protiveći se nepisanim društvenim

8 Ovu knjigu posvećuje autor sjeni svoje majke Rifke. Sjećanje na njenu smrt ispunjava ga radošću. Umrla je 1939. – dvije godine prije nego što je u našoj otadžbini započelo strahovito i svirepo fašističko divljanje. Vrijedno je napomenuti da je zbirka pripovjedaka „Nosač Samuel” podijeljena u tri ceklusa: „Djeca božja” (Nosač Samuel, Saručin dug, Solomunovo slovo, Kako je Rafael postajao čovjek, Simha, priča o radostima) „Svileni dronjci” (Pauk, Zgaženo dugme, Svadbeni lijet, Djeca ulice) i „Ratni svjetlaci” (Ratni hljebovi, Čuda u Stomorini, Prazničko veče).

9 Univerzalno značenje kodificirano u Opštoj deklaraciji UN o pravima čovjeka iz 1948. godine. Preuzeto sa https://sh.wikipedia.org/wiki/Ljudska_prava, 25. 3. 2021.

pravilima pisac je progovorio u ime mnoge djece koja nisu mogla da odlučuju o svojim sudbinama. U pripovijeci „Aftara” (Samokovlija 1948: 241) desiće se neočekivani obrt kada će majka dječaka Solomona, udovica Behara, popustiti dječakovoj volji, a ne volji zajednice koja ju je htjela vjenčati za Elijezera Moloha, koji je dječaku kupio čast da čita aftaru za pomen oca. Brišući dječakove suze i slijedeći volju svoga sina koji je izrazio želju da se školuje za rabija, ona je popustila i oduprla se čvrstoj zajednici koja je po nepisanom pravilu vjenčavala i ženila udovice i udovce, smatrajući da time čine dobro djelo. Ipak, književnik je sudbinu djece jevrejskih porodica gledao očima jednog od njih, progovarajući u njihovo ime.

Svoju društvenu angažovanost Samokovlija je potvrdio pripovijetkom „Đerdan” (Samokovlija 1952) u kojoj je opisao niz stravičnih slika prikazom zaklane djevojčice Jovanke-Jokice i vješanjem seljaka Alekse. Za počinjena zlodjela optuženi su ustaški vojnici za čiju se odmazdu kasnije prijavio partizan Marinko, brat pokojne djevojčice Jovanke. Ovom pripovijetkom autor je još jednom dokazao svoj stav o gnusnim zlodjelima nečovjeka nad čovječnošću. Udaljavajući se iz centra Sarajeva, iz zajednice Jevreja, radnju je smjestio u selu Ljubogošća na području današnje opštine – Pale. Promjenom sredine, autor je svoj stilski postupak usmjerio na seoski ambijent i način života seljana koji su svakim danom ratne 1942. godine strahovali od neprijateljskih vojnika: „Ko li je? Vojska? Talijani? Njemci? Ustaše? Žandari? Milicija? Stana razmišlja i muze kravu” (Samokovlija 1952: 7). U ambijentu u kojem je pravda izgubila smisao, a krv nedužnih ostala na pragovima seoskih kuća, u prirodi koja je krošnjama skrivala partizane i muške članove porodice Samokovlija je iznio epsku formu osmerca u tužbalici majke nad tijelom zaklane šestogodišnje kćerke.

Kuku meni kukavici,
Kukavici majci crnoj,
Majci crnoj i nesretnoj,
Kuku meni na vijeke,
Na vijeke teško meni!
Preklaše mi dijete milo-
Oj, Jokice, teško meni!
Objesiše kum-Aleksu –
Kum-Aleksu, teško meni!
Ostaviše nesretnicu,
Mene sinju kukavicu
Da ja kukam na vijeke!
Kuku meni! (Samokovlija 1952: 60)

Lirskim paralelizmom, anadiplozom, autor je jasno ukazao na strahotu koja se desila, potvrđujući istovremeno i umješnost oblikovanja tužbalice. Pored Skendera Kulenovića koji je tužbalicom „Stojanka majka Knežopoljka”¹⁰, sinonimom zlodjela jednoga vremena i majčine tuge, iznio pjesničkom imaginacijom jasnu poruku, tako je i Samokovlija kroz kasnije naricanje majke, u desetercu, unio ne samo lirski zanos i elemente narodne pjesme kroz tužbalicu i brđanski lelek, već je kroz mučenički bol majke prenio poruku osvete:

Pucaj sine, pucaj u te zv’jeri,
Kuršum svaki u čelo im smjeri.
Padneš li mi, junak si mi bio,
Grob ću tebi zakititi mio..

10 Interesantno je zapažanje da je Skender Kulenović izdao svoju poemu „Stojanka majka Knežopoljka” 1952. godine, iste kodine kada je i Samokovlija izdao pripovijetku „Đerdan”.

Zakititi zelenijem strukom,
Zelen stručak milovati rukom
Zapjevaću pjesmu o gorštaku,
O gorštaku, vilenom junaku. (Samokovlija 1952: 76)

Naricaljka je novi zaokret u književnom radu Isaka Samokovlije, kojom se u ovoj pripovijeci javio pet puta (tri puta u osmercu i dva puta u desetercu), izdvajajući jednu tragediju kao tragediju naroda, iznoseći priču o jednom i stvarajući od nje univerzalnu stihovanu poruku kroz tuženje majke željne osvete. Iako je za narativ ove pripovijetke Novaković kazao da se pisac „raspričao” „razljevući se u rasprisanost bez stroge umjetničke kontrole” (Novaković 1957: 296), sa stanovišta piščeve poruke i opisa situacija kojima je posvetio gotovo scensku pažnju, sasvim je opravdano detaljisanje, jer je obrađivao potresno i na žalost istinito svjedočanstvo kroz sliku nezaborava.

5. STIL I JEZIK

Govoreći o stilskim i jezičkim karakteristikama Isaka Samokovlije, jasno se uočava njegova želja za očuvanjem leksema serfadskih Jevreja, pa su njegove pripovijetke i svojevrstan spomenik bogatoj jezičkoj raznolikosti kojom je ovaj pisac vladao.

U svojoj težnji da nam prikaže jedan nestali mikrosvijet gotovo na svakoj stranici nailazimo na jezički obris toga svijeta u kojem su temporalne odrednice bitnih dešavanja bile jasno označene, od Hanuke do Pesaha ili poslije Jom Kipura, dok je blagdan porodice Šabat započinjao u predvečerje svakoga petka, pred svetom subotom. Običaji i njihovo mjesto u pričama morali su imati svoje jedinstvo u životu njegovih likova, bilo da su fiktivni ili su postojali pod drugim imenom, jer Samokovlijini likovi gledali su u svoju prošlost i prošlost svojih sunarodnjaka kao u vrelo legendi koje su vremenom postale život, turoban i nimalo lagodan, a opet neuhvatljiv i sipljiv, gotov da nastane i nestane u trenu. Razumljivost štiva i prijemčivost čitaocu upotpunjena je razgovjetnim pripovjedačkim darom kojim su opisani čudni i primitivno-egzotični tipovi balkanskih Jevreja u intezivnom osjećaju za prirodu pripovijetke (Bogdanović 1929: 390), a Andrić ga osebujućošću stila i jezika svrstava u najbolje pisce Bosne i Hercegovine (Andrić 1955: 98). Preglednost i vladanje činjenicama uz lako kretanje u svijetu likova i događaja i dobro poznavanje sa svim onim što čitalac treba da zna, osnova je Samokovlijine tehnike pisanja kojom nam daje do znanja svoju sveprisutnost. Bilo da ovo pričanje teče u trećem licu prošlog ili trećem licu sadašnjeg vremena, Samokovlija je davao informacije o elementarnim slikama ne ulazeći previše u detalje istih, dok je ispoljavanjem socio-ekonomskih problema podvlačio pitanje morala i međuljudskih odnosa uz uočavanje spoljašnjih odnosa predmeta stvarnosti uz objektivni opis. I koliko god da je nesreća tištala njegov narod, on, pisac, nije odustajao od osmijeha, bilo da je to Hankin prkosni samrtnički osmijeh ili blijedi osmijeh Hajmačov dok gleda živu ribu ili je to u legend uhvaćen Mirjamine osmijeh. Samokovlijin osmijeh imao je zadatak da poput reljefa otisne naličje unutrašnje sfere čovjekove duše. Gotovo je nemoguće pronaći lik kojem u datom trenutku nije zaškriko osmijeh oko usana ili u uglovima očiju, nagovještavajući vječnu potragu za malim snopom sreće, poput luče u tamnom vilajetu sudbine. Zato je upečatljivost 5S¹¹ (strahovi, slutnje, snovi, samoća i smrt) sveprisutno i u stvaralaštvu Isaka Samokovlije čiji su junaci poput osamljenih ostrva u svojim samoćama iščekivali sudbinske ishode. U pokušaju da očuvaju svoje

11 Andrijana Nikolić u svom radu o Ivi Andriću (Zbornik radova o Andriću – Andrić initiative 13, 2020) ustanovila je prisustvo 5S (strahovi, slutnje, snovi, samoća i smrt) karakteristične za Andrićevo stvaralaštvo, a koje se sasvim primjenjuje i na stvaralaštvo Isaka Samokovlije.

ljudsko dostojanstvo ili povrate ubijeno dostojanstvo čovjeka, njegovi mučenici nisu bili cadici, već obični grešni ljudi koji su živjeli i slavili život. Zato je Boško Novaković (Novaković 1957: 296) primijetio da je Samokovlija prešao dug put dok nije čovjeka svoje nacije, čovjeka nevoljnika uopšte, oslobodio unutrašnje zavisnosti i društvene sputanosti. Taj proces za njega kao pisca nije bio samo psihološki, već moralni, ali i društveni i to je po Novakoviću bio najviši stepen umjetnosti. Stoga je Samokovlijina istina natopljena vječnim životnim i umjetničkim tajnama kojima je prodirao u složenu dimenzionalnost jevrejskog života.

LITERATURA

- Andrić 1955: I. Andrić, Isak Samokovlija, *Život*, sveska 3, god. IV, knj. VI, Sarajevo, 97–98.
- Carr 2001: D. Carr, *The history and narrative reader*, London, New York-London: Routledge
- Begić 1958: M. Begić, Samokovlijina izvjesnost, *Izraz*, knjiga IV, Sarajevo, 240–250.
- Begić 1969: M. Begić, Isak Samokovlija – sarajevski književnik (1889-1955), *Raskršća II*, Sarajevo, 276–287.
- Bogdanović 1929: M. Bogdanović, Od proljeća do proljeća, *Srpski književni glasnik*, nova serija, knjiga XXVII, broj 5, 1. jul, Beograd, 390.
- Frojd 2016: S. Frojd, *Kompletan uvod u psihoanalizu*, predgovor Frojdove revizije i sinteze psihoanalize, Žarko Trebješanin, Beograd-Podgorica: Nova knjiga.
- Juvan 2011: M. Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Beograd: Službeni glasnik.
- Karahasan 2019: Dž. Karahasan, *O jeziku i strahu*, Sarajevo: Connectum.
- Kršić 1929: J. Kršić, Pozdrav pripovedaču (Isak Samokovlija, „Od proljeća do proljeća”), *Pregled*, knjiga III, Sarajevo, 208–210.
- Kršić 1979: J. Kršić, Tri pisca naše savremene drame, u *Sabrana dela*, priredio Vojislav Maksimović, tom IV, Sarajevo: Svjetlost, 64.
- Kulenović 1982: S. Kulenović, Gama i riječ Isaka Samokovlije, *Pripovijetke*, Matica Srpska-Srpska književna zadruga: Novi Sad-Beograd, 7–72.
- Lešić 1986: Z. Lešić, Isak Samokovlija, pripovjedač i njegov svijet, u: *Zbornik radova o Isaku Samokovliji*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti BiH, Institut za jezik i književnost.
- Marković 1929: M. Marković, Isak Samokovlija, *Srpski književni glasnik*, knjiga dvadeset sedma, maj-avgust, Beograd, 21–35.
- Marković 1955: M. Marković, Pripovedački lik Isaka Samokovlije, *Jevrejski almanah*, Beograd, 225–236.
- Самоковлија 1929: I. Samokovlija, *Od proljeća do proljeća*, Sarajevo: Državna štamparija.
- Самоковлија 1946: I. Samokovlija, *Nosač Samuel*, Sarajevo: Svjetlost.
- Самоковлија 1948: I. Samokovlija, *Tragom života*, Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Самоковлија 1949: И. Самоковлија, *Изабране приповећке*, Београд: Просвета, Издавачко предузеће Србије.
- Самоковлија 1952: I. Samokovlija, *Đerdan*, Sarajevo: Seljačka knjiga.
- Самоковлија 1953: I. Samokovlija, *Priča o radostima*, Zagreb: Mladost.
- Самоковлија 1964: I. Samokovlija, *Pripovijetke*, Beograd: Prosveta, Zagreb: Naprijed, Sarajevo: Svjetlost.
- Самоковлија 1984: I. Samokovlija, *Pripovijetke*, treće izdanje Sarajevo: Veselin Masleša.

- Самоковлија 1997: И. Самоковлија, *Јеврејске приче, коло XS*, књига 598, Београд: Српска књижевна задруга.
- Nikolić 2020: A. Nikolić, Hladnoća u ljudima i prostoru u delima *Prokleta avlija i Ex ponto*, [Kälte und Winter im Raum und in den Menschen in den Werken EX PONTO und DER VERDAMMTE HOF] Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna univerzitetska biblioteka Republike Srpske, (Andrić-Initiative 13), Banja Luka: Svet knjige, 417–435.
- Novaković 1957: B. Novaković, Ka liku Isaka Samokovlije, *Izraz*, knjiga I/godina I, broj 4, april, Sarajevo, 296.
- White 1987: H. White, *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, Baltimore-London: The John Hopkins.

THE JOY AND SORROW OF SAMOKOVLJA'S JEWS

Summary

A writer and advocate of the disenfranchised, Samokovlija wrote about everything that made up their world of emotions: both sadness and pain, small joys and rare happy moments which filled the lives of his heroes, and to which he devotedly surrendered in the role of the mediator to the outside world. The characters are insulated, barely porous to external influences, and that is why he devoted himself to each destiny individually to show the essence of the Jewish soul. Samokovlija is not only a writer of sorrow and dying, since together with his characters he knows how to laugh, to illuminate a tired face with the rays of sunshine, and to be filled with the quiet inner joy that secretly hides in the depths of every being. With the diversity of motifs, he created a universal world of literary reality. "His realism necessarily emerges from a correct, fair observation of the opposites of relations and events in human society and its economy" (Samokovlija 1946: 1–7). In that reality, in interpersonal relations, he pointed to evil, to misery, wanting to give his contribution to the understanding of actions caused by cause-and-effect factors. The world of his literary sufferers is made up of craftsmen and people who barely survive their hard work.

His entire narrative process possesses a uniform technique, a meticulously designed composition, once multi-layered and concentric, but subtly executed with a masterpiece finish, strictly taking into account the structure of his prose literary work. With wide-ranging comparisons, he gave pictorial descriptions of the appearance of his characters, depicting their character traits as well. As much as he opposed people, their origins, he established supra-fateful frameworks by which he subordinated the solid form of the narrative text to the primordial order, without which all those situations that were a certain mimesis for him and that fatefully happened would not have happened.

In all this intertwining of the expected and the accidental, he was pointing to the goodness with which man would save himself and help others. Goodness is not a gift from heaven, it is a human virtue that every human being should have in order to repay the earthly debt for life and thus gain the blessing to enter the afterlife. That is why the world of cognition is important for Samokovlija, to which his heroes are left from birth and in which they explore the possibilities of good and evil, shaping themselves morally and spiritually, aware of their actions. Midhat Begić states that the entire work of Samokovlija can be "put at the forefront of Davok's story of the living truth", because the reader is impressed by what is read "in doubt whether this raw truth builds or decomposes art" (Begić 1958: 243). He was aware that art is powerless at the moment of the eclipse of the human mind. And when he wrote about those who suffocated or killed Jews, a writer and a doctor, a humanist, "he no longer had the power of an artist", but was one of them, one of his own, to whom he dedicated the pages which defy forgetting.

Keywords: Jews, Isak Samokovlija, morality, truth, spirituality, humiliation, art

Andrijana A. Nikolić

Ђорђе Н. КЕБАРА¹

*Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет*

Стеван М. МИЛОВАНОВИЋ (Данијел Перахија)

*Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет*

СОЦИОКУЛТУРОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ БЕОГРАДСКИХ ЈЕВРЕЈА У ЗБИРЦИ ПРИЧЕ СА ЈАЛИЈЕ ХАИМА С. ДАВИЧА

Предмет рада је анализа збирке *Приче са Јалије Хаима С. Давича*, имаголошки разврставана на: 1) културно-социолошки; 2) фолклорно-етимографски; 3) књижевноисторијски аспект текста. Претеча је српске модерне, која баштини тематику грађанске прозе, у питању је сефардска градска приповетка о животу београдске Јудерије као прича-носталгија. Приче су прозни континуитет између Сремчевих градских описа и *Београдских прича С. Магавуља*, али садрже аутентичну „тему сефардику”. Циљ рада је приказивање културног амалгама сефардске заједнице, где је приметан уплив српског и шпанског етничког колорита. Аутор збирке наступа као србофил, пише по узору на шпанске пикарске романсе, први текст *Слике из јеврејског живота на Јалији београдској* објављује у часопису *Отаџбина*. Јалија контрастира погледе на језик, обичаје, фолклор, религију (традиционални и модерни сефардски јудаизам), доноси књижевни портрет јеврејских модернизатора и конзервативаца, представљена као београдски јеврејски „културни резерват”.

Кључне речи: имагологија, етнографија, приповетка, грађанска прича, модерна, сефардика, Јудерија, културни резерват

Пролегомена прозном раду Х. С. Давича

Културни амалгам или културно-социолошка легура, у погледу традиције јудеошпанске етничке групе, а у контексту расветљавања претпоставки о пореклу и традицији, основни је предмет анализе првог дела рада. Реч је о уочавању културолошко-етнографских слика из јеврејског живота у београдској Јалији², али и упућивању на историјски и културни процес насељавања шпанских Јевреја или Сефарда³ на Балкан, као и у Београд и, коначно, Јудерију⁴ (Djurdiriya; La Đurđieja – Huderija), дорћолско насеље – Јалију (тур. Yalı). Према Д. А. Алкалају, Јалија је била „заједнички дом свих београдских Јевреја, ашкенаских и сефардских особито у културном и јеврејско-националном изразу” (2019: 10). Пружићемо хронолошки увид у путовање Сефарда и процес њихове асимилације кроз историјску хронологију, не формално-биографски него као корпусну грађу у

1 djordje.kebara@gmail.com

2 Јалија означава приобаље, односно земљиште поред река (Сава и Дунав). Положај Јалије био је на месту данашњег спортског центра „25. мај”.

3 А. Штулић и И. Вучина, у студији *Јеврејско-шпански језик*, а према Верберовом податку, наводе значење имена Сефарди: „Настало је од Сефарад, библијског топонима (Овадија/Авдија 1:20), који је у раном средњем веку постао хебрејски назив за Шпанију” (2003: 196).

4 Јеврејска четврт.

процесу рашчитавања „културног палимпсеста”. Уколико палимпсест посматрамо слојевито, као писану грађу, испод које се налазе трагови другог текста, онда културни палимпсест сефардске етничке групе посматрамо као културолошки приказ трагова традиције, језика, културе, једном речју – идентитета или су-идентитета са другим народима (Шпанија, Турска, Србија и др.).

Питање језика Сефарда, имена и развоја, разноврсно је тумачено у лингвистичкој науци о шпанским Јеврејима. Преовлађују три научна решења: јеврејско-шпански (јудеошпански), ладино и сефардски језик. Јеврејско-шпански језик формиран је као слој хиспанских дијалеката XV века, а основа језика је кастиљанско-андалузијски говор XV и XVI века. Сефарди су се служили оним језичким варијететом који су и понели са Иберијског полуострва, односно било је и великих дијалекатских разлика које су се огледале у примесама говора са других говорних подручја попут: Португалије, Андалузије, Леона, Арагона и Каталоније (Штулић, Вучина 2003: 196). У каснијим миграцијама, а у контексту социолошког питања асимилације јеврејских заједница са другим срединама и народима у којима би се настањивали, варијетети сефардског језика почели су да примају језичке изразе и особености и других не шпанских говора, попут турског, француског и српског.

Социолошки увид у друштвену организацију европских Јевреја, која је у страним земљама полузатвореног типа, упућује, хијерархијски, на поделу четири друштвено-културолошке групе: 1) образовани рабински слој; 2) виши слој (имућни чланови); 3) нижи средњи слој (њихово образовање је, у највећој мери, усмена традиција); 4) los sefardíes franqueados (образовани у школама Алијансе – језик наставе је био француски) (Штулић, Вучина 2003: 212). Етнички културно-друштвени слој Сефарда из приложене поделе, а који је битан у контексту анализе збирке *Приче са Јалије* (1881–1891) Х. С. Давича (1854–1918) јесте трећи „нижи средњи слој”. Однос средње образованог сефардског живота у београдској махали, на чији свакодневни живот изузетан утицај има приватна обичајна сфера животног и културног развоја, као и присуство народне варијанте језика шпанских Јевреја у Београду и њихове везаности за народна веровања, приказане су причама Х. С. Давича.

Сефарди у Београду, по питању друштвене уређености, делили су се у две групе, на 1) имућније, који су становали у горњој чаршији⁵ (међу њима је било и богатих) изнад Махале – los de arriba (lus d'ariva), као и на 2) сиромашнији свет који је живео у доњој Махали, на Јалији – los de abajo (lus d'abašu) (Алкалај 1962: 82). А. Алкалај (1880–1973) у тексту *Животи и обичаји у некадашњој јеврејској махали* наводи културолошке особености београдских Јевреја које су значајне и за збирку о Јалији, односе се на узусни језички варијетет, али и дихотомију конзервативаца и младог нараштаја. Алкалај истиче:

„У Махали свет је у раније време говорио шпанско-сефардским. То је онај идиом донет из Шпаније после изгнанства (1492), али измешан многим турским, српским и хебрејским речима. На том језику остале су сачуване врло сочне пословице и изреке и понеке романсе. Тај језик, али многи чистији и књижевнији, остао је сачуван у молитвеницима, а употребљаван је и у новинама које су у другој половини XIX века издаване у Бечу, Солуну и Сарајеву.” (1962: 86)

5 Граница је била Душанова улица на Дорћолу, која полази од Малог Калемегдана (трамвајска окретница) до Бајлонијеве пијаце.

Две друштвене групе, подељене по економском утицају, као и по горњој и доњој Махали, делиле су се и по културолошким ставовима о томе како ће се (са) чувати хебрејска традиција у Београду. Алкалај наводи (1962: 95) присуство старије генерације која је држала општину у својим рукама (председник Х. Азриел и потпредседник др Д. Алкалај) који су се залагали за конзервативне ставове у контексту поштовања јеврејских закона и традиције, на супрот њима, пристизао је млађи нараштај интелектуалаца Сефарда са стручном и акедемском спремом (Д. А. Коен, Х. С. Давичо, Д. М. Алкалај, Ј. Мандил, Р. Финц), који су почели да се залажу за неку врсту „либералног јудаизма”.

Блажи однос нових генерација посебно се огледао у залагањима за културно отварање јеврејске заједнице, дипломатији, професијама и суграђанима који нису припадали њиховој заједници. Таква залагања приметна су у језичком варијетету, где је српски језик⁶ почињао да добија већи значај у употреби јеврејских говорника, не само у јавној сфери, већ се почиње говорити и приватно по кућама. Поред језика, значајно је питање идентитета, а многи сефардски интелектуалци, међу којима и Х. С. Давичо, почели су истицати српски идентитет београдских Јевреја. У питању је асимилацијски процес Јевреја са околним српским становништвом, а најзначајнији такав покушај био је када је Д. А. Коен (1854-1915), по узору на западноевропске Јевреје, конструисао асимилациону форму „Срби Мојсијеве вере”. Према А. Алкалају, такав поступак „инфлатрације туђег елемента”, код неких Срба је примљено са симпатијом, а код других није (1962: 96).⁷ У Предговору сабраних Беседа српској омладини Мојсијеве вере, Д. А. Коен наводи савете и упутства младим нараштајима о идентитету и томе како да се етно-културолошки поставе на националном плану:

„[...] све већме долази до уверења и самосвести, да му је једини задатак и прави спас у животу, да свима својим поступцима делом покаже и у души осети: да је он прави Србин, Србин Мојсијевац, и да једино у том духу и правцу треба и мора своје идеале да ствара и гаји [...]” (1897: 3)

У наставку истог текста, Коен наводи и неку врсту заклетве коју треба да усвоје:

„Јест, ја осећам, а доиста и хоћу и треба да будем прави Србин, Србин Мојсијевац. Јер сам у души уверен, да ми моја мила потпуно толерантна отаџбина Србија, неће, нити као таквом може, и најмање сметати, да до мирне воље мирно и спокојно, па и с поносом, свесно исповедам ону свету веру мојих праотаца [...]” (1897: 3)

Приметна су два основна тона у Коеновим наводима, позива се јеврејска омладина на већу приврженост српској отаџбини, у којој одржавају културни идентитет хебрејске провинијенције, али је присутно и посредно обраћање српској отаџбини, од које се очекује, али јој се и признаје висока толеранција у погледу допуштања јеврејској заједници да „до мирне воље мирно и спокојно, па и с поносом, свесно исповеда свету веру праотаца”.

6 У таласу слободних идеја нове сефардске генерације „створени су услови за интензивније и присније односе Сефарда са српском средином. Млађи нараштај говори већ правилним и чистим српским језиком, шпански идиом се потискује и њиме се служе само старији по кућама” (Алкалај 1962: 96).

7 Алкалај истиче како „Јевреји нису посрбљавали своја имена, понеки су само додавали -ић, што је изазивало ироничне примедбе. Познат је закон из социологије Јевреја, да тенденција Јевреја за потпуном асимилацијом изазива отпор и негодовање околине” (1962: 96).

Као финалну поуку, Коен поставља манифестни проглас јеврејске омладине, који се огледа у друштвеном значају асимилационог процеса, као и културолошком значењу новог идентитетског наслеђа приказаног у формули „Срби Мојсијеве вере”:

„Када смо пре петнаест година у прилици патриотски јавно констатовали, да су сви наши саверници, који су у овој земљи света угледали: Срби Мојсијеве вере, Срби Мојсијевци, и да као такви, треба а морају српском народу да припадају, – тад смо са резигнацијом, кидајући једном за свагда са дотадањим предрасудама традицијом задобивеним, хтели навестити – *ново време, – будућности, – омладину*, која прожета просвећенијим духом према приликама ствара и нове друштвене појмове.” (1897: 4)

Формулу Д. А. Алкалаја „Срби Мојсијеве вере” верно преузимају многи јеврејски интелектуалци (А. Алкалај, Ж. Лебл, Х. С. Давичо, Д. А. Алкалај).

Књижевни и социокултуролошки аспекти прозе Х. С. Давича

Поред проблема идентитета, у Давичовој збирци присутно је и питање традиције и технолошког развоја. Аутор, када описује становништво београдске Јалије, прави дихотомију традиционалне непосредно-интуитивне народне свести и интелектуалне надоласеће генерације, па је самим тим значајно и питање перспективитета Јалије београдске, које се поставља у причи „Перла” када се описује састанак „најодличнијих грађана” на ком рабин Аврам Сасон говори о односу вере и технолошког напретка.

У првој објављеној прози Х. С. Давича „Слике из јеврејског живота на Јалији београдској”, објављеној у часопису *Ошацибина, књига* 28, 1881. године, наводи се епизода која бележи однос модернитета – симболише га штампарска машина, с једне стране, као и традиционални поглед на културу с друге стране: „Међер је култура продрла чак и у ове заборављене крајеве!” (2000: 20) У наставку текста стоји:

„На жалост, пре кратког времена, набавила је овд. јеврејска општина од некуд неку машину чији ваљак истискује и избацује *маце* као штампане плакате. Боже мој! Како је то некад друкче било! Сад раде на машину три одрпанца са сокака, а пре скупе се до двадесет здравих, лепих девојака у пет, шест кућа, које имају у својим кујнама фуруне, па од њиног кикота, весеља и рада оживи читава махала” (2000: 22).

Приметно је да Давичо није одушевљен механизацијом Јалије, пошто је он гледа другачије, обојену ручним радом, веселу – види је као „Малу Шпанију”. Основна атмосфера која карактерише његову прозу јесте носталгија која прозилази из евокације – он бележи причу-носталгију и причу-сећање.

Приповетка *Буена*, објављена 1913. године у часопису *Дело, књига* 66, представља наставак Давичове поетике препознатљиве у збирци *Приче са Јалије*. Ова прича бележи сукоб религијских модернизатора – оних који би да модернизују богослужење и конзервативаца – оних који би да очувају обичаје и поступке у старом облику. По питању теме јеврејске догме, Давичо дели ставове слободне вероисповести. Самим тим, на крају приче „Слике из јеврејског живота на Јалији београдској”, наводи се „Затим долазе нека сколастичка резоновања из *Талмуда* али судећи по сличним изводима, то су могли посветити само беспослени теолошки и мистични мудраци...” (2000: 25). У напоменама се наводи „Јевреји, што су год удаљенији од Јерусалима, у толико већма претерују у строгиости придржавања

законских обреда. Тако нпр. у Јерусалиму празнује се *Пасха* само седам дана⁸, а код нас и на западу осам дана” (2000: 26). Сврха сатиричних редова, код Давича, увек је поучне природе када је реч о социокултуролошким темама. То се примети у причи „Перла”, у којој се говори о верским слободама:

„Раби Елиша бен Абуја, човек дубоког знања, и неустрашиве и ненаситиве љубави према истини, борио се целог свог века против непомичности верских догми, и величином свога духа он се младићском бујношћу виноу у недогледне висине верске слободе. Са тог орловског гнезда, он је престрављао мирољубиве и споре духове у долини, јер се он на моћним крилима свога духа спустио често у низину и навођаше смелије научењаке у бегство из верске општине [...] С тога је на раби Елишу бачена анатема [...]” (2000: 78)

Ово није једина епизода где Давичо, када описује Јевреје одвојене од матице – Јерусалима, описује велики диспарат између строгости придржавања традиције и законима и недовољног познавања одређених елемената такве традиције. Традиција је, опет, значајна тема јеврејске прозе, пошто су „Вера и духовна традиција јеврејски елемент идентитета” (Видаковић Петров 2010: 368). У причи *Науми*, посебно је ефектна епизода (не)ношења молитвеника на хебрејском језику, иако мало ко познаје хебрејски језик:

„Ова књига изазиваше у његовој околини подсмешљиве и јетке погледи и примедбе. Ови осећаји правдаху се тиме што та књига беше Стари Завет у преводу пок. Даничића. Наш мргуда дрзнуо је да унесе профану књигу у место и да се и он служи молитвеником, – који једва стоти разуме! [...] Ја верујем да ту имаде и мало сујете, одговори Арон, али у тој сујети има нешто, што се мора поштовати. Он можда зна да га сви гледају, али не можеш му одрећи да га је разумевање овог племенитог песништва потресло [...] А шта радимо нас двојица, који нисмо никакве књиге понели, или ови што су јеврејске понели, а не разумеју их. Ја не знам како је у души овог младића, али ја сам уверен да он сад с поносом ужива читајући спев Еха.” (2000: 31)

Наведени цитат односи се на дијалог два пријатеља млађег нараштаја Хајима (алијас писца) и Арона. Након Ароновог говора о интригантном незнамцу са Даничићевим преводом *Старог завета*, дијалог развија проблематику језика. Хајим говори Арону: „Да је до тебе ти би већ давно желео, да сви наши молитвеници, поред старог јеврејског текста имају и српски превод” (2000: 32), на шта Арон одговара:

„Не одричем. Мени је само жао, што увиђам, да је то време у далекој будућности. Наши државници нису довољно беспредрасудни и национални, да би могли нужном уморношћу приволети наш подмладак да усвоји државни језик, као матерњи језик; а ми опет немамо толико патриотизма, да из сопствених побуда почнемо уводити у куће и ван кућа српски језик, него кубуримо са мрвицама језика најблагороднијег од свију народа.” (2000: 32).

Приметни су афирмативни ставови према прихватању српског језика као матерњег код београдских Јевреја, али и дистанца коју аутор прави у лику младог Хајима – симбол је подмлатка који је још увек под утицајем предрасуда старијих државника, још није прихватио идеју, за разлику од Арона – симбол је реформе и трансформације идентитета београдских Сефарда, ватрени је заговорник приближавања српском „националном организму”.

8 Јевреји у „галуту” (расејању) празнују Песах осам дана за разлику од оних у Јерусалиму који празнују седам, из разлога што се, према Талмуду, Јерусалим сматра „пупком света”, па је раздаљина од Кине или Шпаније у још једном дану – друга временска зона.

Фолклорно-етимографски аспект збирке *Приче са Јалије*

Анализом збирке *Приче са Јалије* може се подвући пет тематских целина, а оне се деле на:

- 1) универзални критички слој – осврт на модернизацију, техницизам и просперитет (однос старог и новог у Јалији);
- 2) етно-културолошки српски слој односи се на питање националности, идентитета и језика (изражено у формули „Срби Мојсијеве вере”);
- 3) сакрални хебрејски слој, изражен литерарно-етимографски у епизодама где се говори о јеврејским празницима, традицији и амбијенту у Јалији;
- 4) литерарни шпански слој, упућује на места хиспанске и сефардске књижевне традиције (пикарске приче, романсе, баладе и фантастични фолклор);
- 5) фолклорно-етнографски турски слој, упућује на епизодичне појаве турског народног елемента.

О прве две тачке било је говора у делу рада који је усмерен на социокултуролошке аспекте, док ће остале тачке представљати прелаз са културолошког и етимографског ка литерарном осврту на прозу Х. С. Давича.

Сакрални хебрејски слој проналазимо понајвише у епизодама о верским празницима. *Conditio sine qua non* атмосфере на Јалији, поред шпанског сефардског порекла, у свим причама, изражен је у описима припреме празника, верских закона и самог празновања. У причи која је претходила *Причама са Јалије* под насловом „Слике из јеврејског живота на Јалији београдској”, присутни су описи празничне припреме и расположења пред Песах:

„Једне ноћи пред *Пасху*, излази домаћин са својом чељади, која му светли лучом напред, по подрумима, шталама, јамама, и неолепљеним зидовима, и завирује свуда да нема које мрвице хлеба, па код сваког кутка почисти мало једном метлицом од гушчјег пера. Чим сване, а 'Самас' (црквењак) заиђе са једном великом путањом по кућама и прикупља фишеке, где су скупљене те мрвице. Превали и подне, а деца умивена у дивном шаренилу излазе из кућа. Ретко ко, да се није поновио. Започне се парада, која пробуђује код ових невиних створова прве осећаје поноса, зависти или блаженства...” (2000: 22–23).

Поред изразито етимографски обојеног пасхалног обичаја изласка на параду, са литерарног аспекта, детаљистички је и питорескно спроведено шаренило Јудерије, значајну боју јеврејског насеља појачавају како сами обичаји и верски празници тако и хебрејски изрази који те обичаје прате. За реч „Самас” (Шамаш – помоћни службеник у синагоги), Давичо доприноси и преводом „црквењак”. Сличног је карактера и сцена читања Хагаде на Седер-вече:

„Сви седе с покривеним главама. Пред домаћином се налазе три бесквасна хлеба и један велики послужавник на коме рекао би, да је цео 'зелени венац'. Мале леђуге, першун умочен у сирће, рен празилук, јаја, урме, једно парче меса на костима и нека чудновата смеша од бадема, јабука и цимета [...] Она је смеша амблем глине креча и цигаља, што Јевреји прављаху као робови мисирских фарауна [...] Сирће, празилук, рен, лађуга и першун представљају символ беде и горчине ропства [...] Ове ноћи, точи се искључиво црно вино, које подсећа на јеврејску крв у чијим се потоцима купаху фараони.” (2000: 24)

Карактеристичан је опис празничне гозбе за коју писац пружа симболички религиозни подтекст – носи велики значај за хебрејски сакрални слој приче. Давичо, још једном, употребљава колорит страних израза. Опис је најављен обичајем читања „Агаде”, а настављен је именовањем вечери „Седер”. Присутан је израз „леђуга” преузет из шпанског језика, а означава „зелену салату”. Како би употпунио палимпсестни колорит сефардског бића, у опису песме о прелазу Јевреја преко Црвеног мора, говорећи о њеном почетку, Давичо истиче „Започиње потмулим гласом, па у маварском нагласку [...] (2000: 25)”, исказујући, на тај начин, и андалузијско порекло Сефарда.

Поред колорита хебрејских страних израза, за говорника српског говорног подручја, интересантан интеркултурални аспект прича Х. С. Давича је и лексички ономастички подтекст. Праве се компаративни описи имена ликова или празника. На почетку приче *Науми*, говорећи о њеној лепоти, аутор истиче како ће на српском, ово име, постати „умилније и слађе” – Лепосава. Још једном, Давичо приближава културолошки Јевреје и Србе када пише да је за Јевреје празник Девети Ав – Тешабев исто што за Србе Видовдан. Овакав ономастички контекст писац не употребљава искључиво у вези са хебрејским и српским језиком. У причи *Буена*, он говори о турском имену Арслан, као турској верзији Јуде, односно издајника⁹, а те речи, турска вештица Зафира, упућује Буени за њеног оца који је оставио Туркињу док је ова била „бременита од љубави”.

Литерарни аспект са подтекстом шпанског порекла јалијских Сефарда, битан је елемент за креирање атмосфере сефардске четврти, у питању је *differentia specifica* грађанске сефардске прозе у оквиру историје сефардске и српске модерне приче о граду. Историја српске књижевности бележи прозу „о граду” која се развија од српске реалистичке приче до модерна. Тако, приређивач сабране прозе Х. С. Давича В. Павковић (2000: 17), сврстава Давича између писаца попут Ј. Игњатовића (описи савременог живота српске заједнице у Војводини¹⁰), Л. Лазаревића (приповетке из градског и из сеоског живота – описи патријархалног света и породичне задруге¹¹) и Б. Станковића (описи врањанског градског живота, мерака и љубави – књижевни идентитет Врања¹²), С. Сремца (описи градског живота и српске заједнице у Нишу¹³), С. Матавуља (аутор *Београдских прича*¹⁴).

Карактеристике које Х. С. Давича повезују с наведеним српским прозаистима су: 1) приче о граду; 2) социјални осврт на народни ентитет, живот и

9 Значење имена „Арслан” није подударно са „Јуда” (Јехуда), који је дословно Јеврејин. Арслан значи лав, а формула „Леон-Јуда” заједничка је за прапанике јеврејског етникума и у том погледу говори Зафира.

10 Ј. Игњатовић творац је реалистичког друштвеног романа. Његова проза садржи хумористички и авантуристички елемент – писао је тзв. „социјални роман”.

11 Прозна врста Л. Лазаревића била је приповетка, написао је девет приповедака, а осам је остало недовршено.

12 Увео је врањански говор у књижевност. Када је реч о мотиву „љубави”, блиско и причама Х. С. Давича, његова проза надахнута је осећајем фатализма и источњачке чулности.

13 Прозни рад С. Сремца истраживачи највише повезују са радом Ј. Игњатовића, а највише елементе конзерватизма, традиционализма, идеализације прошлости, љубави према простом свету и хумору. Написао је хумористичке романе *Ивкова слава* (1895), *Пој Ђира и пој Стира* (1898), *Зона Замфирова* (1906).

14 Написао је око седамдесет приповедака и новела, распоређене по збиркама: *Из Црне Горе и Приморја* (1888–1889); *Из приморског живота* (1890); *Из београдског живота* (1891); *С мора и с планине* (1901); *Са Јадрана* (1891); *Из разлијех крајева* (1893); *Приморска обличја* (1899); *Београдске приче* (1902); *Животи и Немирне душе* (1904–1908). Карактеристичан хумористички опис издвојене верске заједнице (католички манастир) присутан је у роману *Бакоња фра Брне* (1892).

заједницу издвојене средине – сефардски Јевреји; 3) приповедни хумористички облик (веза са Матавуљевим критичким описом црквењака¹⁵, хумористички приступ се везује и за Игњатовића и Сремаца); 4) авантуристички аспект прича (Игњатовић), посебно приметан у причи *Буена* (авантуризам је неизоставни елемент и шпанских књижевних облика, посебно пикарских романа и романси); 5) фаталистички приказ љубави (Станковић); 6) Лексичка обојеност текста – хебрејски, српски, шпански и турски говорни реликти у тексту (Сремац – говор Ниша, и Станковић – говор Врања); 7) Описи патријархалног друштва – конзерватизма и традиционализма, носталгична идеализација прошлости, као и исказана љубав према простом свету (Сремац, присутно је и код осталих аутора).

Синтеза донкихотовског духа и Јалије београдске

Изузев блискости са књижевним радом српских прозаиста са краја 19. и почетка 20. века, Х. С. Давичо био је познатик и великом песнику српске модерне В. Илићу (1862–1894). У кратком тексту „Једне вечери на Јалији”, објављеном 1895. године у *Војислављевој споменници*, кроз онирични приказ, описује се сусрет са српским песником који га ословљава „сињор Хидалго” (Идалго). Овај кратки прозни текст, атмосфером и тематиком, чини причу-сећање, али је жанровски, посебно одређен као меморијални текст, пошто је објављен у години након смрти В. Илића.

Давичо, када описује сусрет са Илићем, упућује на меморијални карактер, он пише „Војислав беше смрт, али то беше смрт која само о животу мисли!” (2000: 125) Меморијални карактер текста подсећа на тон песме „Спомен на Руварца” (1865) Л. Костића (1841–1910) који пише песму у сећање на пријатеља К. Руварца (1837–1864) и са духом Руварца, који га у ноћи посећује, води филозофске диспуте. Као уметнички манифест, Давичов текст, својом тематиком, подсећа и на есеј И. Андрића (1892–1975) *Разговор са Гојом* (1935), у коме се, поново, сновидно говори о стварању уметничког дела. Попут Андрићевог и Давичов текст је програмског карактера.

Сусрет српског песника и сефардског писца и критичара носи филозофски тон и карактерише га дијалог о Дон Кихоту и Жилу Блазу. Давичо о књижевним јунацима говори као о антиподима. Према њему, Дон Кихот је „гатка вечитога ђенија Шпаније, а и витешких жудња идеалних и правичних душа [...] Истина је да је у Дон Кихоту машта жалостива и озбиљна, али под смешним рухом овога привидно жалосног витеза бије јуначко срце, које стреми као бујица, узвишеној мети: да штити слабе, казни хуље, разможди зликовца, и мачем и вољом врши свуда правду” (2000: 126). Давичо довршава у тријумфалном тону „У њему су оличене све врлине. Част, правда и одушевљење сажижу његово тело и његову душу. Средина којом гледе обични смртни, њему је непозната, јер се он високим крилима високо уздигао над ситним и ниским људским слабостима” (2000: 126). Суштина ових навода представља главно место прозног текста, али и књижевног портрета Јалије – Мале Шпаније, како је назива Давичо, у питању је песничка слика, разлог због ког у свим Давичовим причама преовладава атмосфера носталгије.

15 У прози Х. С. Давича присутна је сатира према јеврејском клеру. У причи *Науми*, аутор истиче „Свештеници нестрпљивом журбом читаху испрескакане задушнице сиромасима; а дугачке и гласне богатијим и на лицу места примаху звечећу награду” (2000: 38). Несумњива је критика користољубивих свештеника, нешто слично Матавуљевим описима католичких монаха у роману *Бакоња фра Брне*. Вероватно су ови редови били узрок напада појединих београдских Јевреја, којима се нису допадали Давичови ставови називајући га, притом, издајником.

У описима Јалије, тестаменту живота сефардских Јевреја у Београду, Х. С. Давичо није изабрао хронику као опис, него песничку слику која приказује целокупну шароликост – етничку и језичку (јеврејско-шпанско-српско-турска), књижевну (шпанске витешке приче и романсе, народни фолклор – шпански, српски, турски), социокултуролошки коментар (став о националности сефарда у Србији као о Србима Мојсијеве вере). Из тог разлога, не чуди што га српски песник ословљава са „сињор Хидалго”, пошто „Хидалго” на шпанском означава племића или, ближе – витеза. Х. С. Давичо био је витез културне речи, који је донкихотовском максимумом *en esta non faltare*, помогао у ширењу сефардске културе међу Србима, али и очувању аутентичног и издвојеног културног резервата.

ЛИТЕРАТУРА

- Алкалај 1962: А. Алкалај, *Животи и обичаји у некадашњој јеврејској Махали у: Јеврејски алманах* 1961-62, Београд: Савез јеврејских општина Југославије, с. 82–97.
- Алкалај 2019: Д. А. Алкалај, *Моја Јалија*, Београд: Чигоја.
- Видаковић Петров 2010: К. Видаковић Петров, *Културни идентитет шпанских Јевреја у Србији на прелазу из 19. у 20. век у: Књижевност и култура*, 2/39, научни саставник слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, с. 367–375.
- Давичо 2000: Х. С. Давичо, *Приче са Јалије*, Београд: Центар за стваралаштво младих.
- Замоло 1967: Д. Ђ. Замоло, *Стара јеврејска четврти и Јеврејска улица у Београду у: Јеврејски алманах* 1965-67, Београд: Савез јеврејских општина Југославије, с. 41–76.
- Коен 1897: Д. А. Коен, *Беседе: посвећене српској омладини Мојсијеве вере*, Београд: Св. Николић.
- Павковић 2000: В. Павковић, *Предговор у: Приче са Јалије*: Центар за стваралаштво младих.
- Штулић, Вучина 2003: А. Штулић, И. Вучина, *Јеврејско-шпански језик: коментарисана библиографија литературе и периодике у: Зборник 8: Студије, архивска и мемоарска грађа, Јеврејски историјски музеј*, Београд: Савез јеврејских општина Југославије, с. 195–298.

SOCIOCULTURAL CHARACTERISTICS OF BELGRADE JEWS IN HAIM S. DAVIČO'S COLLECTION STORIES FROM JALIJA

Summary

The subject of the paper is the analysis of the collection *Stories from Jaliya* by Haim S. Davičo, which we classify into: 1) cultural-sociological, 2) folklore-etymographic, and 3) literary-historical aspects of the text. We study the collection within the Serbian modernist period that inherits the theme of city prose. It is a Sephardic city story about the life and customs of Belgrade Jews as a story-nostalgia. Davičo's story is interpreted as a prose continuity of Sremac's city descriptions and *Belgrade stories* by S. Matavulj, but as containing an authentic "Sephardic theme" too. The aim of the paper is to present the cultural amalgam in the Sephardic community, where, within the Jewish culture, the influence of Serbian and Spanish ethnic color is noticeable. The author of the collection appears as a Serbophile. He writes on the model of Spanish picaresque romances and he publishes the first text about Jaliya *Images from Jewish life in Belgrade's Jaliya* in the magazine *Otadžbina*. Jaliya, as a Belgrade Jewish mahala, contrasts views on language, customs, folklore, religion (orthodox and liberal Judaism), brings a literary portrait of Jewish modernizers and conservatives, and is presented as Belgrade's Jewish "cultural reservation".

Keywords: imagology, ethnography, short story, city story, Sephardic, Jews, cultural reservation

Dorđe N. Kebara
Stevan M. Milovanović (Danijel Perahija)



Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ¹

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић²

ТО „ПОДМУКЛО ДЕЈСТВО БИОГРАФИЈЕ”: ПРИПОВЕТКА „АПАТРИД” ДАНИЛА КИША

У истраживачком фокусу овога рада налази се незавршена приповетка „Апатрид” Данила Киша, сагледана у контексту поетике збирке *Енциклопедија мртвих*, чији је несурђени део, као и у контексту пишчеве тежње да представи типични портрет средњоевропског писца/ интелектуалца, који негде у генима носи „болест узнемирујуће различитости” – „опасну крвну групу”, што ће одредити и његову ахасверску судбину. Тај портрет, чија се генеза може пратити од Кишових првих песама, а грађење и брушење у његовом белетристичком и есејистичком опусу све до последњих текстова и експлицитних изјава у интервјуима, у причи „Апатрид” открива се као симбиоза инспирисана биографијом неколико стварних личности: Едена фон Хорвата, који је послужио као прототип за јунака Егона фон Немета, али и самога Киша, те Адија, Кестлера, Кафке, Броха, Музила, Кундере, Конрада...

Кључне речи: Данило Киш, апатрид, *Енциклопедија мртвих*, биографија, металепса, Ахасвер, Средња Европа

Замишљена као једна од приповедака које ће ући у састав збирке *Енциклопедија мртвих*, „Апатрид” је са осталим причама уланчана својом документарношћу, чудесном спрегом живота и литературе, љубави и смрти, те снажним метапоетичким током. На то указује и кратка белешка пронађена у Кишовој рукописној заоставштини, која одговара типу ауторских коментара уз сваку од прича у *Post Scriptum*-у збирке, као и седам сачуваних верзија садржаја, од којих прве две, настале 1980. године, садрже наслов „Ödön von Horváth” са предвиђеним бројем страна (в. Миочиновић 2006: 410–411). Како је у критици већ примећено, „Апатрид” се придружује оним причама у *Енциклопедији мртвих* које тематизују историјске личности писаца и њихове необичне судбине (Делић 1996: 448). Реч је о Кишовим духовним и по-етичким (али и генетичким!) сродницима, који су своју професију живели посвећено и страшно, претпостављајући јој све остало, па није чудно што се у тим судбинама, као у двоструком огледалу, огледа и биографија самога Киша (Делић 1996: 450). На пример, у причи „Црвене марке с ликом Лењина”, где је као прототип за лик Мендела Осиповича аутору послужио Осип Манделштам, али се из подтекста може ишчитати и Кишов однос са супругом М. Миочиновић, која је „бабичила” његовим стваралачким трудовима; прича, дакле, која се „на овај или онај начин, заиста догодила” (ЕМ: 179).³ И док је „царска крв” М. Осиповича била запечаћена „црвеним жигом” (ЕМ: 166), Адијево,

1 becejskim@gmail.com

2 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, број 451-03-68/2020-14/200020 од 24. јануара 2020. године.

3 Како смо користили издање *Сабраних дела Данила Киша* у редакцији Мирјане Миочиновић 2006–2007, у парентезе које се односе на изворе уносићемо курзивно наведене скраћенице наслова књига и бројеве страница уместо уобичајеног начина за парентетичко цитирање. Попис скраћеница дат је уз изворну литературу.

Е. С.-ово и Фон Неметово проклетство обележио је црни нацистички печат. У приповеци „Апатрид”, видећемо, аутор и металептички скреће пажњу на тај вишеструки профил, усвајајући гесло М. Павића: „Моја биографија је моја библиографија”. У интервјуу „Књиге ипак нечему служе” Киш ће метафорично истаћи:

„Књиге и нису ништа друго до пишчева лична и породична архива. И ако су формалисти пришли делу занемарујући у њему удео биографског, они су тиме хтели да кажу да је биографско иманентно делу, па стога занемарљиво. Изучавајући дело ми заправо истовремено изучавамо и један од пишчевих докумената; биографија писца налик је на палимпсест. Све зависи од тога који нас слој рукописа интересује. На томе су засноване све критичарске школе, на том опредељењу за један од слојева палимпсеста. Формалисти су, пак, били први који нису хтели да дрљају и бришу последњи слој рукописа. Знали су оно што и Сартр зна: за то подмукло дејство биографије” (НР: 224).

Убеђен да „у судбини писца ништа није случајно”, па ни порекло, место рођења и друге биографске појединости, Киш је опсесивно правио експерименте са својом биографијом у књижевном тексту, потврђујући став о њеном *подмуклом деловању* или, борхесовски речено, да смо заточници сопствене биографије. До тог закључка нису га довели само књижевни разлози, већ и породично искуство Холокауста, у ком је нестао његов отац заједно са целом родбином, као и историјско искуство луталачког проклетства Јевреја (в. Дубнов 1988): „Без тог амбивитетa порекла, без те ’узнемирујуће различитости’ што је доноси јеврејство и без недаћа свог ратног детињства, без сумње, не бих постао писац” (ЖЛ: 10).

Важно је напоменути и то да је књижевна опсесија сопственом и породичном биографијом, која је изнедрила *Ране јаге*, *Баштиу*, *Иејео* и *Пеичаник*, обележила и његове прве песничке покушаје, међу којима се издваја песма „Биографија” (1955), једна од најлепших у његовом певању. Та песма-биографија од свега дванаест стихова представља маестралну илустрацију *поешике сажимања* и документарности – свођење биографије на неколико мисли-слика (РЕ: 13–14), што ће Киш довести до савршенства у збирци *Енциклопедија мртвих* и истоименој причи, теоријски аргументовати у бројним интервјуима и *Часу аналитомије*, а крајем живота поново демонстрирати поетским есејем „Кратка аутобиографија. Извод из књиге рођених” (у Ма: 95–97), у ком ће на нов начин онеобичити сопствену биографију. Ова опсесија добила је у последњој деценији Кишова живота јасан вид тежње да скицира портрет средњоевропског писца/интелектуалца, есејизован књижевни лик у ком би биле сједињене биографске чињенице и по-етичка опредељења неколико познатих интелектуалаца који су се родили, духовно и интелектуално формирали у Средњој Европи пре и уочи Холокауста, те своје дело везали за овај хронотоп.⁴ Из тог портрета-огледала израњао би и лик самога аутора. Поменуто настојање нашло је плодно тло у тада (80-их година 20. века) актуелној идеји о средњоевропској култури, која је имала утопистичко исходиште, али коју је писац здрушно пригралио. Јер, упркос свести о њеној политичкој позадини (ГТИ: 341), Кишова инспирација није имала такав извор.

Будући да је средњоевропску културну традицију сматрао сопственом традицијом, а своје дело дубоко укоревеним у њу, Средња Европа за Киша није била само једна од тренутно актуелних културолошких тема (Бечејски 2020: 336–350;

4 У пишчевој заоставштини пронађени су коментари који о томе сведоче: „Како изгледа тај средњоевропски писац? Кафка? Врогч? Музил? Крлежа, Костолањи?... Ево, покушају да направим портрет једног таквог писца”; „То неће бити тип, неће бити монтажа, него књ. лик, као у каквом роману” (у Миоциновић 2006: 433).

в. и Делић 1995: 177–200). Он је одбијао све „мањинске” одреднице уз именицу „писац”,⁵ али је прихватао да је „средњоевропски писац до сржи”.⁶ Појам средњоевропске културе сматрао је одрживим и ван граница једног културноисторијског појма, а о њеној угрожености писао је у својој есејистичкој прози, говорио у интервјуима и на међународним скуповима (*HP*: 151–155). Јунаци Кишове прозе незамасливи су изван симболичког средњоевропског хронотопа, по ком ће писац остати препознатљив у светској књижевности (Барбет 1987: 85–88).

Заузимајући ироничну дистанцу према утопистичком средњоевропском сну, он ту виртуелну, неухватљиву и немогућу Средњу Европу у свом делу фантастично симболизује Ахасфером или *Јеврејиним Лујшалицом* – неком врстом лутајуће, фантомске прошлости, чија је реинкарнација лудо-луцидни Е. С. и његов *Ред вожње* (Росић 2006: 378–380), увек неостварен и увек идеализован (филозоф, писац, отац, супруг, брат ...), али и Егон фон Немет и он сâм:

„И ако постоји мистерија од које се не може побећи, где слободна воља не помаже, онда је то она 'Јеврејина луталице'. [...] Пошто сам био обележен срамотом 'космополитизма' који у источним земљама има сасвим посебно значење, пошто бежах свуда 'дисидент и без домовине', силом прилика морао сам да нађем своје корене и своје племство у књижевности” (*GTI*: 184).

Есеј „Варијације на средњоевропске теме” (1986), постхумно објављен у редакцији М. Миочиновић, у ком је сумирао своје ставове о Средњој Европи, један је од Кишових најзначајнијих аутопоетичких текстова. Оно што је за нашу анализу веома значајно, тај оглед не само да је тематски и идејно близак приповеци „Апатрид”, не само да уопштава оно што прича конкретизује, већ на њу подсећа и својом структуром и семантичком густином: ауторови ставови о средњоевропској култури и књижевности сажети су у 38 фрагмената, од којих сваки у по једном пасусу заокружује одређени мотив, тј. отвара по један аспект проблема. Датирања приређивача показују да је писан након приповетке „Апатрид”, односно након формирања њеног језгра, али будући да су и есеј и прича до нас дошле у незавршеном облику, можда су неки делови могли настајати и паралелно.

Иако сматра да појам „Средња Европа” припада историји и да „средњоевропска култура из данашње се перспективе наслућује као 'носталгија за Европом’” (*ŽL*: 36), од општег одређења појма у првих десет варијација, па до самог краја, аутор покушава да се приближи некој дефиницији њене хетерогене културе, те да кроз низ конкретних примера појава и личности које су је обележиле (психолошка анализа, сецесија, експресионизам; Фројд, Кафка, Рилке, Музил, Броч, К. Попер, А. Кестлер⁷; али и: антисемитизам, Хитлер, фашизам), кроз сумњу и доказе, ипак

5 Киш истиче да себе не сматра *јеврејским* писцем и јеврејство у својим књигама тумачи као метафору „колективне несреће” и један вид *очуђења* (*СА*: 47–50).

6 „Ја немам ништа против појма Средње Европе – напротив, мислим да сам ја средњоевропски писац по свом пореклу, поготову по свом књижевном пореклу. Веома је тешко дефинисати шта значи бити Средњоевропљанин, а у мом случају постојале су три компоненте. Чињеница је да сам полујеврејин, или Јеврејин, ако вам се више допада; да сам живео и у Мађарској и у Југославији и одрастао читајући на два језика и две књижевности; да сам западну, руску и јеврејску књижевност упознао у овој средишњој области између Будимпеште, Беча, Загреба, Београда, итд. По свом образовању, ја сам са ове територије. [...] Да, одлучујући фактор у књижевности и мисли Средње Европе, уопште узевши, јесте управо то: ироничан лиризам”, истиче Киш у интервјуу „Ироничан лиризам” (1986 – *GTI*: 263–264).

7 Његово „мађарско-чешко-јеврејско порекло стоји без сумње као какав зодијачки предзнак који тумачи сва његова тражења и амбивитете: [...] Кестлерова интелектуална авантура, све до његовог *последњег* избора, јединствена је у широким европским размерама. Она носи у себи

нађе упориште за легитимизацију појма средњоевропска култура. Настојећи да представи поетику средњоевропске књижевности, тј. јединство „на плану израза”, Киш се приближава и сопственој по-етици и њеним кључним појмовима.

Ако све то имамо у виду, разумећемо Кишово живо занимање за личност и дело писца и театролога аустроугарског порекла Едена фон Хорвата (Сушак/Ријека 9. 12. 1901 – Париз, 1. 9. 1938), чији је живот био испуњен селидбама и лутањима, прогонима и паранојом, побуњеништвом и страсном љубављу према књижевности, те на крају бизарном несрећом, када га је, као по вољи судбине, током изненадне олује усрмила грана дрвета на самом улазу у позориште Марињи. Одрастао је у породици аустроугарских официра и дипломата, а образовање је стицао на мађарском и немачком језику у Будимпешти, Минхену, Братислави и Бечу. Напустио је студије историје уметности, театрологије и германистике у Минхену како би се посветио писању. Објавио је једну збирку песама (*Књижа њлесова* – 1922) и десетак књига прозе и драме (Wikipediја; Neusatz). Да је реч о племићу и по титули и по духу, који није двојио живот и литературу, сведочи и чињеница да се против Хитлеровог режима борио једнако својим животом и својим делом: због космополитских опредељења његови комади били су забрањени са нестанком Вајмарске Републике Немачке (в. Дубнов 1988: 230–234), у којој је стекао књижевно признање, а сâм је морао да бежи пред нацистима. Носио је своје рукописе у изгнанство – од Немачке, преко Аустрије, Мађарске, Југославије, Италије, Швајцарске и Белгије, све до Холандије и Француске.⁸

Последња два романа Едена фон Хорвата, *Омладина без Бога* (са темом идеолошког васпитања немачке омладине у духу нацизма, те застрашујуће последице у виду стварања хуманистичких и емоционалних богаља) и *Дејте нашег доба* (повест нацистичког војника), објавила је егзилантска издавачка кућа Алберт де Ланге у Амстердаму. Часно име овог издавача, који није изневерио ни свој укус, а ни хуманистичка и патриотска начела штампајући књиге немачких избеглица који су „били процењени као недовољно понети националним духом или затровани наслеђем крви” (*Sk*: 193), Киш је намерно оставио непромењено и у самој причи, док је незавршен фон Хорватов роман *Дејте нашег доба* преименовао у *Збогом, Европо* (*Sk*: 192).

Ако направимо паралелу са Кишовим експлицитним изјавама аутобиографског и по-етичког типа који се налазе расути по његовом есејистичком опусу (а најгушће су сконцентрисани у текстовима „Варијације на средњоевропске теме”, „Варијације на средњоевропске теме (фрагмент)”, „Филозофија увек долази после”, „Извод из књиге рођених”, „Савест једне непознате Европе”, „Ироничан лиризам” и др.), видећемо колико је сопствених ставова аутор позајмио свом јунаку Егону фон Немету. Стога не изненађује да се од реченица и фрагмената у којима је доминантна као фигура, металеписа шири на читава причу – „од *фигуре до фикције*”, како је то у поднаслову књиге *Металејса* истакао Ж. Женет (2006).

Погледајмо, дакле, шта је све заједничко Кишу и Хорвату, односно његовом јунаку Немету. Од биографских чињеница, то су: двојно порекло и билингвалност од рођења, основно школовање на мађарском језику, „фрустрација класичног антисемитизма” на ком су израсли (*ŽL*: 49), луталаштво, Париз као

потенцијалну биографију сваког средњоевропског интелектуалца. Као њено радикално остварење” (*ŽL*: 51; в. *GTT*: 231).

8 Ево како тај податак представља приповедач: „Господин без отаџбине, апатрид, космополита – како су га све називале новине у његовој домовини – допутовао је средином априла у Амстердам, описавши круг преко Италије, Југославије и Мађарске” (*Sk*: 192).

судбински град у ком се ниједан од њих неће родити, али ће обојица дочекати смрт; од по-етичких принципа: склоност „каталашким причама” и „опседнутост људском суровошћу” (Sk: 186), сплет историје и фикције, иронија и самоиронија, наглашена етичка димензија њихових дела, поготово „срамота космополитизма”, свест о релативности националних митова, оштра критика нацизма, национализма и свих духовних редукционизама (Хорват иступа из Католичке цркве 1930. године) и, с тим у вези, актуелност тематике и отпор баналности (живљења и писања).⁹ Насупрот Кишу, који је веровао да смо заточници сопствене биографије, његов јунак „свесно лишава своје дело аутобиографских елемената. Сматрао је родитеље и порекло багателом и случајем, наслутивши далековидо у теорији социјалног порекла трагове једне нове и опасне теологије првобитног греха, пред којом појединац стоји беспомоћно, обележен на вечна времена, са жигом греха утиснутим на челу као врелим гвожђем” (Sk: 190).

Као и Киш, Еден фон Хорват је у књижевност закорачио као песник, показујући нарочите књижевне симпатије према Е. Адију, чију је поезију преводио и тиме се спасао могућности да постане лош песник. Ову интимну чињеницу Киш тематизује у дванаестом фрагменту приче. Оно што му је морало деловати као судбинска сличност, јесте самокритичност – као што је сâм више страница бацао него објављивао, Хорват је већину написаног уништио (Wikipedia; Neusatz). Сакрални однос према сопственом делу и таленту коме је подредио све остало, такође је одлика двоструког профила аутора и његовог јунака. Тако Фон Немет, ушавши у хотелску собу, најпре размешта по столу своје рукописе, а потом бележи своје дневне утиске (Sk: 185). Јунаково растуће сујеверје оправдано је његовим размишљањем о будућем делу, а не о будућем приватном животу: „Јер њему је потребно здравље, и њему је потребан живот, нормалан и здрав живот, пошто пред њим лежи његово недовршено дело – све остало је потчињено томе, све” (Sk: 197).

Дакле, биографским аналогијама Киш додаје и књижевне, подмећући свом јунаку, како је поводом Е. С.-а једном и сâм „признао”, сопствена размишљања и по-етичка опредељења. Једно од најважнијих јесте уверење да је „језик једина човекова отаџбина” (Sk: 184), поготово једина отаџбина писца – уверење које се у причи „Апатрид” јавља у још две варијације: „Дух је наша отаџбина” (што је и једна од три варијанте наслова) и „Свет је моја отаџбина” (Sk: 191).

Из те чудесне спреге живота и литературе, низа „случајности” којима треба додати и два судбоносна Кишова сусрета са делом и биографијом Едена фон Хорвата, након чега је Хорват „ушао у Кишово ’складиште’ амблематичних фигура (Миочиновић 2006: 410; в. и Делић 1996: 450), израсла је прича о апатриду. Због чега је Киш одустао од првобитне намере да о Едену фон Хорвату напише оглед или студију, и сâм је оставио сведочанство у поменутом аутопоетичком запису замишљеном као део „Post Scriptum-a” *Енциклопедије мртвих*. Када му је до руку дошла једна докторска теза о Едену фон Хорвату, у њој је нашао, како истиче, „масу корисних података, датума, чињеница, али се моја прича, моја замишљена прича растурила. Тајна, тајанствена атмосфера која је обавијала живот и смрт мога јунака, одједном се распршила” (Миочиновић 2006: 410–411). Прича

9 У том смислу 24. одељак приче представља (само)ироничну илустрацију Кишовог става да је баналност живљења и писања немогуће избећи: „баналност је неуништива као пластична боца”, како гласи наслов једног од најзначајнијих његових интервјуа. Када јунак напусти хотел тачно у пет сати, при чему му се јавља асоцијација којом је и Киш у есеју „Пустолина” (HP: 56) и ауторским коментарима илустровао ту баналност – ’Маркиза је изашла тачно у пет’ – реч је о финој алузiji намењеној упућеном читаоцу, односно о металептичком прекорачењу граница између литературе и живота.

је достигла милост уобличења захваљујући нарагивизацији есејистичке прозе, тачније, стварању жанровског хибрида новеле-есеја од два „отворена” облика (Бечејски 2006: 68–72). Дакле, Киш је увидео да није реч о разлици у њиховим супстанцијалним особинама – у том погледу он их је провокативно приближавао – него о њиховој функцији у систему књижевне комуникације.¹⁰ Уосталом, „Књига краљева и будала” по својим жанровским особинама такође представља новелу-есеј: и она спаја причу и идеју, документ и фикцију.

Постојећу верзију приповетке „Апатрид” склопила је Мирјана Миочиновић, о чему је оставила приређивачку белешку (2006: 409–413). Прича је састављена из 26 фрагмената, од којих сваки садржи само по један пасус. Њихова „семантичка густина строфе” (Миочиновић 2006: 412), као и избор детаља, илуструје до мајсторства доведену *поетику сажимања* – Кишову опсесивну тежњу да на простору једне приче прикаже сажету биографију, „читав живот” (што је перифраза старинске дефиниције романа на коју је поднасловом приче „Енциклопедија мртвих” сугерисао „пажљивом читаоцу”). Сви фрагменти писани су у трећем лицу, са изузетком четрнаестог, који представља цитат јунаковог интервјуа из новина 1934. год. и последњег, у коме присуствујемо гашењу његове свести. Али у целој причи преклапају се, преплићу и смењују фокализације јунака и приповедача, односно аутора. Познавалац Кишовог дела лако ће у космополитским опредељењима Егона фон Немета препознати Кишов космополитизам, у његовој представљеној поетици Кишове по-етичке принципе, заједничке књижевне симпатије и низ биографских сличности. По томе су карактеристични 11, 12. и 26, а нарочито поменути 14. фрагмент, дат у форми цитата:

„Ја сам типична мешавина блаженопочивше Аустроугарске монархије: истовремено Мађар, Хрват, Словак, Немац, Чех, а када бих почео да чепрам по својим прецима и да стављам под анализу своју крв – наука данас врло у моди међу националистима – нашао бих ту, као у речном кориту, трагове цинцарске, јерменске, а можда и циганске и јеврејске крви. Но ја не признајем ту науку спектралне анализе крви, науку уосталом сасвим сумњиве вредности, опасну и нехуману, поготову за ово време и за ове наше крајеве – где та опасна теорија тла и крви ствара само подозривост и мржњу и где се та ’спектрална анализа крви и порекла’ врши најрађе врло спектакуларно и примитивно – ножем и револвером. Ја сам билингвалан од рођења, и писао сам на мађарском и на немачком до своје осамнаесте године, када сам се, препевавши збирку једног мађарског песника, определио за немачки језик, пошто ми је најближи. Ја сам, господо, немачки писац: свет је моја отаџбина” (Sk: 190–191).

Петнаести фрагмент, у ком се јунаку приписује „органички отпор према баналности”: позитивизму и логици масе, у којој људе „нису спајали никакви афинитети, никаква духовна сродност, но само та банална, до кича доведена и опасна теорија расе и социјалног порекла” (Sk: 191–192), такође је аутопоетички.

Незавршеност приче „Апатрид” огледа се у неким појединостима које могу бити значајне за реконструкцију Кишовог документарног поступка: наслов за који се писац није коначно определио,¹¹ недовршене реченице, колебање око појединих израза, стилска и техничка недотераност, глосирање сувих података из Хорватове биографије само у прва два фрагмента – што указује на то да би аутор

10 „Есеј није приповиједање о животу, него је спознаја; у његовом темељу не налази се прича, него се налази идеја” (Солар 1985: 22).

11 „Апатрид” је одабрала М. Миочиновић, док су друге две варијанте пронађене у Кишовим белешкама, „Човек без домовине” и „Дух је наша отаџбина”, значајне за тумачење ове приче.

или учинио исто и у остала двадесет четири фрагмента (Делић 1996: 456), или би у коначној верзији и ова два изоставио.

Када је реч о осталим наративним поступцима, ваља нагласити да сажимање, документарност и објективност Киш постиже њему омиљеном техником *разгледања фототографија*, посебно оних из породичног албума, око којих „ти-тра онај прустовски љубичасти ореол што га Киш призива око већине предмета” (Делић 1996: 457). У фрагментима 9 и 10 упознајемо јунаковог оца пл. Аладара фон Немета и његову породичну историју: фотографија из 1905. снимљена је у Београду, потом цела породица у Братислави, дечак на бициклу у Будимпешти, док је младић са групом ученика и професора снимљен у Минхену 1914. Разгледањем породичног албума сазнајемо и то да је прадеда по мајци, „покојни” Фелднер, вероватно имао неку од оних „опасних” и „као сифилис” наследних крвних група, због којих се осећала породична кривица. „То да је неки исконски грех, неки првобитни породични грех потицао од њега, то је више него извесно. Одатле тако ретка његова документа, одатле само та једна једина фотографија у албуму” (Sk: 188), истиче приповедач кроз горку иронију.

„Господин без отаџбине”, у последњим годинама свог изгнанства болестан од депресије – биографска чињеница коју је Киш у својој причи посебно подвукао, представљајући кроз низ детаља јунакова привиђења, страх од лифтова¹², сујеверје пробуђено вишегодишњим бежањем пред фашистима (и илустровано посетом амстердамском „екстра-магу” господину Готлибу, ученику и Бога и Сатане, која ће се показати судбоносном) – одсео је баш у хотелу где је некада боравио Ади са својом љубавницом. Секундарни ниво приповедања, посвећен песнику већ рађеном „љубављу и болешћу, са базедовљевски избуљеним очима у којима још сја ватра као у очима каквог Циганина-примаша” и његовој љубавници, која сенком големог шешира прикрива „грч година и чулности који јој се скупио око усана” (Sk: 183), остварен је *посматрањем* фотографије коју је Егон фон Немет упамтио из песникове спомен-књиге и сада утварно оживљава у његовој хотелској соби. То је песник с којим се сусрео на прагу свог књижевног сазревања и с којим га, као и с Кишом, повезује низ биографских појединости, укључујући и смрт у Паризу. Посредством јунакове и ауторове сродности, Адијева биографија оживљава у првом, шестом, једанаестом и дванаестом фрагменту, те добија ауто-поетички, метапоетички, па и неки металептички ехо на нивоу примарне приче. Искрсавајући кроз различите фрагменте, ова фантомска, уклетта прошлост даје посебан тон типичној биографији средњоевропског писца кроз три генерације. Киш ће касније објашњавати да аутобиографска тематика није његов избор него нужност и да сâм може писати само о ономе што је у границама његовог личног, доживљеног (виђеног) искуства: „Једино такву стварност, такав свет сам у стању да додирем, које морам да искашљем, да изригам из себе” (HP: 201).

Како је већ приметила М. Миочиновић (2006: 409), у причи „Апатрид” читалац може препознати одељке о Адију из Кишовог раног есејистичког путописа „Излет у Париз” (1959). Аутор је овај текст жанровски одредио као „интимне

12 Овај страх мајсторски је дочаран у другом фрагменту и поткрепљен одразом у огледалу који симболише мултипликацију средњоевропских судбина и фигуру металесе. Наиме, чекајући лифт у редакцији једног издавача у Берлину, апатрид је угледао црно лакирани „мртвачки сандук наручен за сахрану прве класе, покретан невидљивом силом *Deusa ex machina*, спустио се са висина, допловио као Харонова барка, и сад чека бледог путника који стоји неодлучан и скамењен, стискајући под пазухом рукопис свог најновијег романа под насловом ‘Човек без домовине’ (и посматра у огледалу, кроз решетке, бледог путника како стоји неодлучан и скамењен, стискајући под пазухом рукопис свог најновијег романа)” (184–185).

белешке” и „интимни дневник путовања”, будући да се његов уводни аутобиографски и путописни одељак слива у есеј о песнику-странцу у Паризу, који га је „отровао чежњом, оном истом од које је и сам умирао” и захваљујући коме сâм није „дошао у Париз као странац, већ као неко ко путује на ходочашће у интимне пределе свог сопственог сна, у некакву Terra Nostalgiae” (Va: 520, 528). Јер у Адијевом париском сну огледају се снови, горчина и носталгије свих других „барбарских” песника-бродоломника, Прометејевих потомака који су носили проклетство да спајају поезику и политику – што ће остати и Кишова интимна опесесија и судбина. Ову опчињеност великим мађарским песником он је преточио у преводилачки, касније и приређивачки рад (Киш 1964; Киш 1978), док је у интервјуима датим у последњим годинама живота посведочио да ни према једном песнику није осетио сличну емпатију.¹³ Сопствени доживљај Адијеве поезије и судбине, „лирски набој” својих реченица, па чак и „прустовски љубичасти ореол”, Киш приписује свом апатриду Егону фон Немету:

„Захваљујући једном песнику, рано је открио тајанствени, шифровани језик љубави. Као осамнаестогодишњак, заљубљен у неку студенткињу, Немицу, открио је да за све љубавне ситуације постоји код тог песника по једна песма (за заносе, за разочарања, за дрхтавицу, за кајање) и дао се на превођење” (Sk: 189).

Иако Кишов јунак има очигледни прототип у биографији Едена фон Хорвата, прича „Апатрид” јесте срећна симбиоза и сажетак ауторових опесивних тема: „подмуклог дејства” сопствене биографије и неколико конкретних биографија стварних личности средњоевропских писаца и интелектуалаца, те настојања да скицира портрет средњоевропског писца/интелектуалца, који негде у генима носи „болест узнемирујуће различитости” – ту опасну семитску крвну групу што ће одредити и његову ахасверску судбину. У језгру тих биографија увек је нека врста изгнанства, било принудна (код фон Хорвата), било добровољна, као израз револта и става (код Киша). А како је изгнанство „само збирно име за све видове *ошухења*”, последњи чин „драме ’неаутентичности’”, средњоевропски писац након многих искушења престаје да верује у идеал „отвореног друштва” и чини ’скок изван редова убица’ проналазећи једину легитимност и утеху у литератури и матерњем језику (ŽL: 53) – језику „на коме се сања и на коме се пише”¹⁴. Ту „вишејезичност и истовремено приврженост ’матерњем’, ’одабраном језику” (Миочиновић 2006: 432–433) Киш истиче као једну од дистинктивних особина средњоевропског писца и маестрално илуструје у тексту „Варијације на средњоевропске теме (фрагмент)”¹⁵.

13 „Ади... Ади ме је кастрирао. Као песника. [...] У Адијевој лирици нашао сам по једну песму за свако своје душевно стање. Помислио сам чему онда да пишем? Зато сам га радије превео. Преко њега сам доживео патњу, љубав, разне фазе живота и смрти. Захвалан сам само Богу што сам могао да га сретнем и што од мене није постао један лош песник” (GTI: 309–310). Слично је истакао и у интервјуу „Између политике и поетике” (GTI: 227).

14 Кишови интервјуи из последње године живота сведоче о томе да је он до краја инсистирао на свом југословенству и средњоевропејству, истичући да је његов матерњи језик српски, односно српскохрватски: „Српски је језик на коме сањам и пишем, једини на коме својим мислима могу дати облик аутоматски” (GTI: 306; в. и GTI: 318).

15 „Он сада има око педесет година – никако мање од педесет, може само више – живи у изгнанству (као Кундера), пише на свом матерњем језику, чешком, словачком, пољском, мађарском, српскохрватском (српском или хрватском), можда и на јидишу (мада ми се чини одвећ млад за то), као да пише на неком мртвом језику, и стога му је тај језик још драгоценiji; говори још и чита на француском, немачком, мађарском, руском, од рођења је двојезичан, а два-три је научио касније, али га сви питају, њега, тог јединог (како се њему чини) чувара свог далеког и блиског матерњег језика, питају га зашто не пише на француском, немачком, енглеском – а он већ по стоци, по хиљадити пут

Да је свет уистину његова отаџбина, илуструје завршни одељак приче, Кишовим читаоцима и тумачима већ добро познат по лирско-ироничном тону и аутобиографском одразу. Ту је приказана нека врста изненадног блеска у тренутку гашења јунакове свести, која сажима историју легендарног Ахасвера, проклетство јунака апатрида, аутора апатрида и свих других средњоевропских интелектуалаца апатрида. Штавише, ово поглавље сеже „најдаље што можете пратити искуство господина без отаџбине” (Sk: 198), у доба његовог раног детињства, а симболички допире још дубље у искон, у митско време басми и бројаница и пре вавилонске пометње језика, када су се људи другачије споразумевали:

„Ви бисте хтели, господо, да вам покажем своју родну кућу? Али моја се мајка породила у болници у Фијуми, и та је болница већ срушена. Нећете успети да ставите плочу на мој дом, јер је и он ваљда срушен. Или бисте морали ставити три-четири плоче са мојим именом: у разним градовима и разним државама, али ни ту вам не бих могао помоћи, јер не знам која је била моја родна кућа, не сећам се више где сам живео у детињству, једва знам на којем сам језику говорио. То што памтим, јесу слике: заљуљана палма и олеандри негде крај неког мора, Дунав који тече мутнозелен поред ливада, једну бројаницу: ен-ден-дина, ти-рака, тина...” (Sk: 198).

И док је код легендарног Ахасвера (који је производ средњовековних хришћана) акценат на његовом стварном греху, фигура Кишовог апатрида, космополите који постаје Јеврејин тек онда када други у њему виде Јеврејина (в. *ŽL*: 49; *GTI*: 207) парадигма је страдалништва 20. века зарад исконског греха атавистички названог „наслеђе крви”. Настављајући да оживљава „потонули свет” средњоевропских Јевреја, аутор се мормонски спушта „низ своје генеалогско стабло” (*EM*: 175) како би дао прилог једној од најчудеснијих енциклопедија и још једном потврдио етичку позицију *Пеишчаника*: „Боље је ако се налазимо међу *џрогоњенима* него међу *џрогонителџима*”. Јер, ако историју пишу победници, онда је књижевност уточиште страдалника.

ИЗВОРИ

- Kiš Danilo 2006–2007. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta.
- Попис скраћеница: *Ma* – *Mansarda*, *Pe* – *Peščanik*, *EM* – *Encikopedija mrtvih*, *PE* – *Pesme*, *Elektra*, *ČA* – *Čas anatomije*, *HP* – *Homo poeticus*, *Va* – *Varia*, *ŽL* – *Život, literatura*, *Sk* – *Skladište*, *GTI* – *Gorki talog iskustva*.
- Киш 1964: D. Kiš, Endre Adi, u: Endre Adi, *Na čelu mrtvih*, Izbor, prevod i pogovor Danilo Kiš, Beograd: Rad, 103–107.
- Киш 1978: D. Kiš. Endre Adi, u: Endre Adi, *Na čelu mrtvih*, Izbor, prevod i pogovor Danilo Kiš, Sarajevo: Veselin Masleša, 177–183.

објашњава да се не пише језиком, него целим бићем, митосом, традицијом, свешћу и подсвешћу, утробом, сећањем, свим оним што се кроз замах руке претвара у аутоматизам, у случајну метафору, у асоцијацију, у књижевну алузију, у идиотизам, у несвесни или намерни цитат. Јер он – и то га управо чини средњоевропским писцем – вуче за собом ужасан терет мелодија језичких и музичких; вуче за собом клавир и мртвог коња, и све оно што је на том клавиру свирано, и све оне које је тај коњ носио у биткама и поразима, мермерне статуе и бронзана брадата попрсја, слике у барокним рамовима, речи и мелодије – речи и мелодије ником изван тог језика разумљиве, *реалије*, које на другим језицима треба објашњавати дугачким фусотама, великом свету непознате алузије, ратове, епове, епске јунаке, историјске и културолошке појмове, турцизме, германизме, мађаризме, арабизме који имају свој јасан и прецизан полутон...” (Sk: 332–333).

ЛИТЕРАТУРА

- Барбдет 1987: Ж. Барбдет, Данило Киш и средњоевропски роман, *Данило Киш: Градац: часопис за књижевности, уметности и културу* [тематски број], год. 13–14, мај–август 1987, 85–88.
- Бечејски 2020: М. Бечејски, Нулта дисциплина *Данила Киша*, Лепосавић: Институт за српску културу Приштина – Лепосавић.
- Делић 1995: Ј. Делић, *Књижевни погледи Данила Киша: Ка поетици Кишове прозе*, Београд: Просвета.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша: Ка поетици Кишове прозе II*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Дубнов 1988: S. Dubnov, *Kratka istorija jevrejskog naroda*, Београд: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Eden fon Horvat: https://sh.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n_von_Horv%C3%A1th, приступљено 15. 1. 2021.
- Eden fon Horvat: <https://www.neusatz.rs/author/eden-fon-horvat>, приступљено 15. 1. 2021.
- Женет 2006: G. Genette, *Metalepsa: Od figure do fikcije*, Zagreb: Disput.
- Миочиновић 2006: М. Миочиновић, *Beleške (M. M.)*, у: *Skladište, Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*, Београд: Prosveta 2006–2007, 409–413.
- Росић 2006: Т. Росић, Концепт Средње Европе у савременом српском роману и политика нових културних идентитета, у: М. Матицки (ур.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 375–389.
- Солар 1985: М. Solar, *Eseji o fragmentima*, Београд: Prosveta.

THAT “SLY EFFECT OF BIOGRAPHY”: SHORT STORY “THE STATELESS ONE” BY DANILO KIŠ

Summary

The research focus of this paper is the unfinished short story “The Stateless One” by Danilo Kiš, viewed both in the context of the po-ethics of the collection *The Encyclopedia of the Dead* and the writer’s aim to present a typical portrayal of a Central European writer/intellectual, who carries somewhere in his genes “the disease of disturbing diversity” – that “dangerous blood type”, which will determine his Ahasuerian destiny. As far as legendary Ahasuerus is concerned (who is a product of Christianity), the emphasis is put on his sin, while Kiš’s Ahasuerus, a stateless man who becomes a Jew only when the others see a Jew in him, represents a paradigm of victimhood of the 20th century, by means of which the author confirms the ethical position of *Hourglass* (“It is better to be among the persecuted ones than among the persecutors.”) and continues to bring to life “one sunken world” of the Central European Jews between two world wars. That world and the Central European portrayal, whose genesis can be traced back to Kiš’s first poems (“Biography”), and the formation and development in his belletristic and essayistic opus, all the way to his last texts and explicit statements in interviews, is revealed in the short story “The Stateless One”, as a symbiosis inspired by the biographies of several real persons: Ödön von Horváth, who served as a prototype for the hero Egon von Németh, but also Ady, Kiš himself, Kestler, Kafka, Broch, Musil, Kundera, Konrad etc.

Keywords: Danilo Kiš, “The Stateless One”, *The Encyclopedia of the Dead*, biography, metalepsis, Ahasuerus, Central Europe

Mirjana M. Bečejski

Тамара М. ЉУЈИЋ¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет²

КАПО – ТИТУЛА НЕМОГУЋНОСТИ ПОСТОЈАЊА ИЗМЕЂУ „МИ” И „ОНИ”

У раду се испитује начин обликовања фигуре капоа у српској књижевности проучавањем драме *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића и романа *Капо* Александра Тишме. Анализом психолошке мотивације јунака и сагледавањем њихових поступака долази до уочавања сличности у начину на који је личност била измењена животом у логору. Процес дехуманизације, карактеристичан за логор, у њиховим случајевима није имао потпуни успех. Делимична очуваност идентитета ове јунаке издваја у односу на друге припаднике логора. Ови јунаци бивају двоструко издвојени од средине којој припадају – својим положајем, али и доживљајем себе у средини у којој су се нашли. На пола пута између позиције насилника и позиције жртве, капо постаје фигура чије је постојање немогуће кроз припадање неком, већ само у супротности са свима.

Кључне речи: капо, Јевреји, логор, Ђорђе Лебовић, Александар Обреновић, Александар Тишма

Историја јеврејског страдања заузела је значајно место у српској књижевности друге половине двадесетог века. Читајући ова дела, проучавалац ће се сустрести у највећем броју случајева са делима написаним из перспективе жртве. Повлашћена перспектива детета као приповедача коришћена је у романима *То је био само њикник* Рели Афандари Пардо и *Semper idem* Ђорђа Лебовића. У овим случајевима оправдано се приступило дечјој перспективи, јер оба романа су заснована на исповестима самих писаца, које су они литерарно уобличили. Данило Киш и Александар Тишма, с друге стране, бирају одрасле особе, не би ли на тај начин у своја дела унели дубље разумевање историјских и политичких догађаја. У низу дела посвећених Холокаусту, драма *Небески одред* и роман *Капо* издвајају се јер за тему немају само положај жртава у Другом светском рату већ се баве и приказивањем процеса преласка жртве у насилника, као и последица које такав процес оставља на личност самог јунака.

Прво питање које се мора наметнути читаоцу јесте зашто писци, који су и сами осетили ужасе Другог светског рата (Лебовић је као четрнаестогодишњак прошао искуство Аушвица), имају потребу да на књижевну сцену изведу баш оне јунаке који би се из перспективе данашњег читаоца веома тешко могли окарактерисати као недужне жртве. У уводном делу драме *Небески одред* наратор, који је читаоцу познат под именом затвореник А12750, говори да „данас, када би нас постројили на велики генерални прозив, постављајући редом број до броја, између сваког човека зјапиле би празнине од хиљаде цифара. Алеп-плац би био скоро сасвим празан, а апел би се завршио за пет минута. Пет милиона људи не

1 tamara.ljujic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру НП 178026 *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века* на Филолошком факултету Универзитета у Београду, који финансира Министарство просвете, спорта, науке и технолошког развоја Републике Србије.

би се одазвало на позив” (Лебовић 2007: 15). Застрашујући број од пет милиона жртава, који је истакнут на почетку, чини се у супротности са одлуком да се од заборава сачува прича јунака чије се понашање бар са моралног аспекта може довести у питање. Одлука да се једној групи необичних жртава посвети дело довела је до тога да је „најважнији догађај у развоју послератне драме била појава комада *Небески одред* (1956) [...] иако је тема ратна, дело нема ничег заједничког с дотадашњим драмама о рату. Оно спада у драме ’философског сензибилитета’. Личности су доведене у граничну ситуацију, пред лице смрти, њиховим речима постављају се основна питања егзистенције” (Деретић 2007: 1180). Ова кратка, али врло истанчана Деретићева анализа указује на значај појављивања фигуре капоа на књижевној сцени. Позиција човека који се налази растрзан између јединих двеју група које постоје у његовој околини, док истовремено бива одбачен од обе, престаје да буде питање историјског тренутка, ма како он био значајан, или питање само једног народа, већ постаје питање патње људске врсте и начина на који се она понаша када се нађе у граничним ситуацијама.

Уводни део драме *Небески одред* има задатак да сведочи о аутентичности приче која ће бити приказана на сцени јер се казује да је реч о животном искуству које припада наратору. Документарну подлогу, која указује на везу са стварношћу, имао је и роман *Капо*. Инспирацију за роман писац је нашао, како сам каже (Тишма 1996: 190), у једној документарној књизи. Запис о Загречанину, Јевреју, који је радио као капо у Аушвицу за време Другог светског рата и користио свој положај да успостави сексуалне везе са младићима, заинтригирао је Тишму и он му је посветио цео роман. Ипак, и једно и друго књижевно дело не могу бити сведени на пуко сведочење о злочинима у рату, већ се морају посматрати као комплексна уметничка дела са темом преиспитивања личности јунака.

Функција коју капо заузима у логору необична је и на тренутке парадоксална. Реч је о групи људи коју чине логораши, а чији је задатак да злостављају остале логораше не би ли их натерали да ефикасније раде, при чему нема критеријума по којем би се могла утврдити кривица затвореника у логору која би оправдала такво понашање капоа према њима. И једна и друга група потпуно су исте када је реч о њиховој судбини јер надзорници у кампу ниједног тренутка не обећавају другачију судбину за оне који пристану да раде као капо, напротив, смрт остаје сигурна, једино што се мења у њиховој судбини јесте тренутак у ком ће она наступити и услови живота у којима ће се капо налазити док до ње не дође.

Схватати реч капо као титулу показује за се она, као и све друге титуле стиче понашањем. Како се постаје капо? Извори из логора показују да су се за положај капоа бирали појединци који су пре доласка у логор били у затвору. Зашто? Капо се није постајало пасивним прихватањем ситуације у којој се појединац нашао. Немци су нудили овај положај одређеној групи људи, а свако од њих је морао да донесе одлуку да ли ће прихватити да се тиме бави. Посматрано са моралне стране, јасно је да су затвореници имали право избора и да су могли да одбију овакав нечасни посао. Било је оних који су одбијали, како је и приказано у *Небеском одреду*, оних који су били спремни да жртвују свој живот уместо да своју част и савест трампе за потпуно нерационално засновану наду да ће преживети. Ипак, говорити о моралу у условима логора, а посебно из позиције проучаваоца из XXI века, који искуство логора није доживео, не чини се оправдано. Одлука сигурно није била лака, и Немцима је било лакше да онда овакав посао доделе људима који су и у животу пре логора били спремни да прекрше законе, чак и на штету других људи, не би ли себи обезбедили угоднији живот или задовољили неку

другу потребу коју имају. Овде за тренутак треба застати и пред психолошким утицајем ове понуде на појединце јер је она дала прилику људима који су били на маргини друштва сад добију прилику да се нађу на положају моћи, макар извор те моћи био у рукама заједничког непријатеља. Зато је и било уобичајено да су „криминалци свуда чинили аристократију логора” (Арент 1998: 455).

Специфична позиција коју капо има унутар логора учинила је да се ова група људи налази у друштвеном међупростору. Као „они”, други, непријатељи који су супротност „нама”, одређује се она група људи која има моћ и спремна је да због својих предрасуда и интереса уништи друге људе, не би ли на тај начин остварила економску корист и задовољила своје потребе за ослобађањем велике количине агресије. Групу „оних” у два анализирана дела чине Немци и Хрвати, креатори Аушвица и Јасеновца. И један и други народ насиљем покушавају да разреше фрустрациону ситуацију насталу унутар народа. Немци покушавају да се изборе са положајем губитника након Првог светског рата и да остваре своје циљеве. У својим покушајима они су се окренули антисемитизму. Ширење мржње према Јеврејима делимично је мотивисано и жељом за профитом. Сличан је био и положај Хрвата, који су као нација након Првог светског рата остали незадовољени јер нису добили своју прву самосталну државу у модерној историји. Стога, сарадња са Немцима је наставак њиховог политичког обрасца да своје циљеве остварују кроз савезништво са јачим народима. Хрватско усташтво, приказано кроз лик Звонка Габелића у роману *Капо*, прихватило је немачку идеологију уништавања Јевреја, само да би исту могли применити према српском народу и на тај начин национално уједначити своју територију.

Ако су „они” група која поседује моћ и примењује силу, ко онда чини групу којој припадају главни јунаци анализираних дела? Како истиче приповедач на почетку драме *Небески одред*, постојао је посебан језик логораша на коме он неће писати јер не би био разумљив онима који у логору нису били. А да је такав језик морао настати јасно је само када се анализира порекло јунака који чине небески одред – Зелени је Немац, Човек под капом и Рањеник Јевреј, Проминент Пољак. У Тишмином роману Ламиан путује у Аушвиц под именом Антуна Фрфе, Хрвата и комунисте. Јасно је да тоталитарни системи не праве разлику пред свим оним групама које су у супротности са њиховим циљевима, па чак и када припадници тих група долазе из њиховог народа. Стога, „ми” којима би у логору припадали јунаци анализираних дела, били би сви они који стоје насупрот „оних” који чине насилнике. „Ми” је хетерогено по свом пореклу, али је хомогено према судбини која их је задесила.

Парадоксална ситуација капоа налази се баш у односу „ми” и „они”. Због свог порекла или било које друге кривице у очима Немаца или Хрвата, логораш никада не може постати део оне заједнице која влада. Његов целокупни значај се огледа у функцији коју врши у логору, а опет, и тај значај представља једно „ништа”, како каже Старац у *Небеском одреду*, јер функција као таква јесте значајна Немцима за лакше управљање логором, али не и сам појединац који је обавља, јер је број затвореника огроман, место ће увек лако бити попуњено зато што се „сваки појединац може свести на скуп непроменљивих, идентичних реакција и онда може произвољно да се замени било којим другим” (Арент 1998: 445). Зато се писци и нису претерано бавили односом који капои имају према логорским стражарима. Једини ближи „однос” који успостављају са „ми” јесте у Тишмином роману, у коме се Ламиан налази у једном саодносу са Риглером, али који постоји само зато што и један и други имају корист од њега. Ламиан задовољава

Риглерову потребу за златом, а Риглер дозвољава да Ламиан сексуално искористишћава затворенице. Чак и када заједно побегну, када страха од логора нема, они зазиру један од другог. Чини се да ће Риглер једино право, духовно значење имати за Ламиана у животу након логора, када ће Риглерово постојање показати да то „није изрод, сотона, већ обичан, најпросечнији човек, са једном једином страшћу” (Тишма 2012: 44), чиме би се свету на још једном примеру осим његовом могло показати да је „његов грех био само људски” (Исто), те да постоји нада да се људски греси могу и окајати.

Однос који је много више занимао писце анализираних дела јесте однос који је капо имао према осталим логорашима и како је тај однос утицао на самог јунака. И сам жртва нацизма, одузете слободе и угроженог живота, капо јесте и жртва и насилник, и у том односу ни „ми” ни „они”.

Небески одред и *Капо*, као два дела која у свом центру имају овај тип јунака, имају једну велику разлику. Драма, како јој и сам назив каже, има у свом центру једну групу људи, те се сва преиспитивања која ће Ламиан морати сам да прође у роману *Капо*, код њих бити распоређена на чланове одреда. Међутим, не може се рећи да се у том случају може положај чланова небеског одреда изједначити са положајем Ламиана, напротив, чак и унутар њихове групе С. К. заузима посебно место као капо.

Ова два дела дозивају се у тумачењу не само на пољу заједничке теме, већ и зато што роман *Капо* пружа увид читалаца у свет после *Небеског одреда*. Када затвореник 58964 говори о позицији у којој су се нашли и последицама које ће због тога трпети њихови животи чак и када би успели да преживе, он истиче да за њих нема слободе јер се поставља питање о могућности живота у заједници уколико би било ко проговорио о ономе што је чинио у логору. Зато је потребно заједно говорити о ова два дела, не би ли се добила потпунија слика положаја капоовске фигуре.

Затвореник С. К. постаје капо у *Небеском одреду* невољно. И сам Старац, који доноси одлуку о томе ко ће бити капо у новој групи, говори да јесте уобичајено да зелени, тј. некадашњи преступници буду капо, али он жели да дође до промене. Чему промена? Старац оцењује да ће С. К. бити добар капо. Добар капо је већ по себи проблематичан термин. Критеријум по коме је он добар није исти за Немце и за затворенике. За прве, он је добар само онолико колико успева да омогућава несметан рад логора, за друге, добар капо био би онај који би показао милост према логорашима. С обзиром да живот Старца јесте условљен добрим радом одреда, јасно је да он мисли да ће С. К. бити добар капо на немачки начин. Треба, пре свега, утврдити ко је С. К, што је тешко на основу мало података које се о њему дају. Само име добија према одреду коме је припадао – одреду за ликовирање логораша. С друге стране, он говори о томе да је вајар, да се у логору нашао зато што му је колега уметник подметнуо оружје и представио као непријатеља државе. Као вајар, уметник, продуховљен човек, чини се да он није тај који би желео да влада другима. Када га Старац одреди као капоа, он то не жели и пристаје тек када му Старац припрети смрћу. Разлог за његово одбијање је следећи: „Не знам ниједног капоа који није био батинаш” (Лебовић 2007: 42). Ове речи указују на његово логорашко искуство и знање о томе како се капои понашају. Када му Старац каже да не мора да туче људе, С. К. истиче: „Сви су исти” (Исто). Он зна да једном када буде на том положају, његово понашање и судбина бивају тиме одређене. Зато када треба да донесе одлуку ко ће радити у пећи, а ко у купатилу, он је спреман да да живот пре него ли то уради јер схвата да ће последице

те одлуке учинити његов живот у одреду немогућим. Старчеве речи „увек та коцка” када затражи да се посао подели коцком, показује да и претходници нису желели да живе са мржњом чланова групе коју би таква одлука засигурно донела. Он није од чланова своје групе одвојен само по моћи коју он има, а коју они немају, већ и по томе што он не учествује у пословима. Позиција капоа јасно је дефинисана, он не ради као они, доноси одлуке о њиховом понашању, има право да их кажњава, а његово понашање према њима условљено је његовим сопственим животом. Када С. К. постане капо и престане да буде део њихове групе, они почињу да га одбацују. Капо грешни јер покушава да свој осећај фрустрације, који се морао јавити због осећаја одбачености, разреши злоупотребљавајући моћ коју га ја и одвојила од њих. Непријатељство које осећа труди се да уклони потпуном контролом њиховог понашања, као што то чини и тоталитарни систем који их угњетава. За њега сваки други начин је немогућ: „кад бих само мало пустио, ви бисте то злоупотребили. Шта, ваљда не бисте? И ко би онда страдао, шта мислиш ко?” (Лебовић 2007: 93) Систем који сваку милост према непријатељу гледа као грешку јесте систем који не допушта ни нормалне људске односе, након чега настаје свет у коме се „људске масе које су у њима изоловане третирају као да више не постоје” (Арент 1998: 452). Када човек изгуби свој правни статус у оквиру једног друштва и почне да се посматра једино кроз низ реакција које треба да покаже у правом тренутку, долази до тога да су се „затвореници сами идентификовали са тим категоријама, као да оне представљају последњи аутентичан отисак њихове правне личности” (Арент 1998: 457).

Када 58964 одлучи да изврши самоубиство и не покуша да побегне из логора, он то чини зато што верује да живота након логора нема: „И кад есесоваца не буде, тебе ће ухватити и извести пред суд. Тражиће да им положиш рачуне за ово овде” (Лебовић 2007: 84). После искуства које су они имали у логору, престаје да постоји као могућност свет без логора. Као преступници, они се никад не могу вратити у своју заједницу и покушати да се изједначе са жртвама. Јавност их изједначава са насилницима, а да сами насилници никада не би пристали да их прихвате и посматрају као део свог друштва. На теми преиспитивања могућности живота након логора заснован је роман *Капо* Александра Тишме. Иако се скоро половина романа односи на сећања главног јунака, главни приповедни ток припада тренутку када он, много година након логора, почиње свој пут да пронађе некадашњу логорашицу Хелену Лифку. Прва реченица као значајно повлашћено место романа, открива значај догађаја и гласи: „Пронашао сам Хелену Лифку” (Тишма 2012: 13). Две ствари су значајне у анализи ове реченице. Прва је да приповедање има да започне оног тренутка када је јунак пронађе, односно пронађе траг о њој. Иако ће се кроз цео роман стално јављати слике из прошлости све док читалац не буде могао да добије слику развојног пута од тренутка када је главни јунак суочен са својим јеврејством, до тренутка када сазнаје да је Хелена Лифка умрла и да је изгубио последњу могућност да оствари аутентичну везу са другим људским бићем, роман ипак започињем његовим сазнањем где она живи. И сама реч „пронашао” значи да ју је он тражио, иако читалац сазнаје да он никада раније након одласка из логора није предузео кораке да се распита о њој. Паника која се јавља кад сазна да она живи у истој држави као он и напади анксиозности који почињу, показују да он није такву вест прижељкивао. Стога, он ју је могао пронаћи само у смислу да је он у себи открио сазнање да се његов послелогорашки живот не може разрешити без Хелене. Зато и роман почиње баш од тог догађаја, јер могућност постојања Хелене Лифке у животу након логора поставља

главни догађај у животу Ламиана, као што ће се и књига завршити његовим са знањем да је она мртва. Зашто је Хелена толико значајна за јунака? Ламиан је упознаје у логору, када, користећи своју позицију капоа, сексуално искоришћава логорашице. Он је женама, за које је знао да су изгладнеле, јер хране у логору за затворенике никада није било довољно, нудио оброк у замену за сексуални чин. Овакав поглед на однос који Ламиан има са затвореницама значио би да је он човек који има јак сексуални порив и не преза ни од чега да га задовољи. Ово, једноставно, није тачно, јер однос у који је он ступао са затвореницима најмање се односио на секс. Секс је био само оруђе за обе стране пред „жељом да се добије хране у замену за покорност и жеља да се добије покорност у замену за храну” (Тишма 2012: 175). И док су затворенице задовољавале основну људску потребу за храном и свој нагон за преживљавањем, Ламиан је користио њихов положај да покуша да реши фрустрације које су настале као последица лоше заснованог идентитета личности. Анализом живота пре логора открива се да је његов цео идентитет изграђен на порицању јеврејског порекла и страху да не буде одбачен када оно буде откривено. Ако се узме у обзир да „развијним задатком дете треба да научи да одвоји осећања одбачености и неприхватања од осећања личне вредности. Све док то не усвоји, дете изједначава прихваћеност и личну вредност, односно неприхваћеност и личну безвредност” (Миливојевић 2014: 377), јасно је да Ламиан у свом одрастању није разрешио неке од основних развијних задатака. Желећи да побегне од чињенице да су „Јевреји покрштавањем могли да се спасу јудизма; од јеврејства се није могло побећи” (Арент 1998: 89), Ламиан је морао да одбаци најближе људе из свог окружења. У породици, која је требало да буде основна друштвена јединица у којој се дете прво осећа прихваћено и са којом се прво поистовећује, јеврејство је посматрано као негативан фактор. Када се појаве јеврејске избеглице у породичном дому, отац Вилку јасно поручује: „Али ти са њима немаш ништа заједничко, запамти. Ти си крштен, католик, Хрват. А порекло по оцу и мајци мораш заборавити, јер Јевреји ће увек бити издвајани и прогањани” (Тишма 2012: 51–52). Живот и квалитет живота се постављају као највиша вредност, пречи и од вере, али и саме припадности заједници која долази са том вером. Зато, када дође време у коме ће само порекло бити важно, живот се ставља испред порекла, а самим тим и испред односа који ће главни јунак имати према оцу и мајци. Када Ламиан побегне у Загреб да би сакрио своју прошлост, родитељи бирају да не покушају да побегну од прогона, само да не би отежали ситуацију и умањили његове шансе да преживи. Овим гестом они показују да за њих постоји људско биће које могу да ставе испред себе и својих интереса. Главни јунак то не може, јер се код њега личност формирала тако да је највиша вредност сопствени живот. Да би га сачувао, он не само да допушта родитељима да се жртвују, већ жртвује и могућност да успостави блискост са особама које осећа као блиске. То се дешава и у односу Бранком, девојком уз коју први пут долази до изражаја његова личност. У духовном односу са другим људским бићем он увиђа да у њему има нешто више од страха у коме је живео и због кога никада није желео да развије аутентични део своје личности, плашећи се да би то аутентично открило његово порекло. Када духовни однос са Бранком за њега престаје да буде могућ због страха да би био обележен као симпатизер Јевреја, што није неоснован страх, он инструментализује и њу. Престаје да у њој поштује оно што је духовно, већ користи физичко и ужива у понижавајућој ситуацију у коју се Бранка ставила. Ламиан тежи њеној понизности, стога га и нервира што је у њиховом сексуалном односу он тај који се осећа искоришћен, јер

„она га је савладала, она савладала, да је дакле више послужио он њој него она њему” (Тишма 2012: 67). Сличну жељу има и у односу са Зитом, јер жели „да је свуче са узвишења њеног грађанског и хрватског” (Исто). Кроз сексуални однос он жели да задовољи своју потребу да се осећа као део „њих”, заједнице која му није доступна због порекла. Секс је начин да се превазиђе осећање одбачености. Зато, у логору, код Ламиана долази до необичне појаве јер „по убијању моралне личности и брисању правне, уништење индивидуалности је готово увек успешно” (Арент 1998: 463), што се у његовом случају не дешава. Тек у околностима логора, где стиже под именом једног Хрвата, Ламиан први пут осећа слободу да покаже своју личност: „Јер тада више нисам био Јеврејин, него капо, нисам више припадао соју понижених већ само себи, свом телу које је тежило да се разгали, разобручи, да би преживело” (Тишма 2012: 83). Зато за њега једина кривица коју носи из логора јесте „ова женска оптужба, ова стидна оптужба” (Исто, 47), јер његови поступци у логору долазе из његове личности, а не као последица околности у којима се нашао. Оно што је био некад образац сексуалног понашања сада је у екстремним околностима добило своје екстремније размере. Стога, не може се говорити о сексуалној девијацији као корену његовог понашања, већ као изразу индивидуалног које је толико јако да је преовладало у логору и успело да у строго контролисаној средини нађе начин да се испоји: „Кривицом која је део мог меса, моје крви, део састава који ме чини Вилком Ламианом, таквим и само таквим и по томе различитим од свих других преступника” (Тишма 2012: 47). Ипак, истакнуто је да осећање кривице Ламиан осећа само према једној жени, Хелени Лифка, као и да када се први пут јави то осећање, оно остаје изоловано за поступке према њој, не шири се на друге затворенице.

Након што сазна да је Хелена Јеврејка, он престаје да је позива к себи и чини све што може да је заштити од суровости живота у логору. Ипак, он не престаје са звањем осталих затвореница и њиховим злостављањем. Две су ствари које Хелену издвајају од других девојака. Прва је чињеница да је Хелену најтеже сломио од свих затвореница, као и да је у том сламању уживао. Од почетка је Ламиан осетио да личност у њој није урушена, што је и показало њено одолевање храни, иако у овом случају она представља сам опстанак. Она се труди да сачува своју сексуалну невиност упркос околностима, па зато и када се сломи и пристане на сексуални чин да би добила нешто хране, Хелена и даље остаје за њега посебна јер „се она ништа не мења у понашању, у том пасивном подношењу његове ћуди, и како тиме у грозницу изнуђених загрљаја уноси неке одстојање, које је међу осталима издваја” (Тишма 2012: 94). На овај начин је показала да човек, и када мора да направи компромис са својом моралним начелима у ужасним условима какав је логор, може да очува оно што је лично и индивидуално. Заправо, чини се да од свих логораша са којима је Ламиан имао контакт, само њих двоје имају очувану личност – његова се одгледа у потчињавању жена помоћу секса, њена у одупирању да у потпуности избрише себе и своју вољу пред захтевима одржавања сопственог живота.

Друга ствар која је Хелену издвојила од осталих девојака јесте то што је она Јеврејка. Када сазна за то, Ламиан забрањује Лини да му икад више пошаље њу или било коју другу Јеврејку. Овде се треба вратити на чињеницу да он у самом сексуалном односу са њом не доживљава никакво изузетно задовољство, већ је оно „равно, обележено више радозналешћу према промени коју ће изазвати унутар њега неголи жудњом” (Тишма 2012: 93), али опет је изнова и изнова зове себи, иако се друге девојке много више труде да га задовоље. Ламиан не

проналази задовољство у самом сексуалном чину, него у чину покоровања, јер за њега секс је начин да „доживи моћ која му је у логору једина доносила занос, јер она друга, моћ да батина, иако се њом послушно користио, није могла да га занесе, јер је није користио с вољом, са жељом, јер је капо, Фурла, постао силом” (Тишма 2012: 284). И овде се открива како је њега обележио положај капоа. Јер, оно што је било у надлежности капоа, ма колико било сурово и страшно, није га мењало, јер је то оно што је било питање опстанка. То није насиље које је он изабрао, али са одлуком да „више не брине и не грчи се док наноси патњу, већ ужива” (Исто, 295), он се изједначава коначно са онима који су били у позицији моћи и којима је увек тежио да припада: „претварао се у есесовце у том часу дана, не марећи колико то стаје жене које покорава” (Исто). У злочину над другим он бар пред затвореницима постаје део „оних”. Једини начин на који је знао пре логора да себе изједначи са „њима” је кроз сексуални чин, где се на сам чин гледа као на покоровање жене која у њему учествује, а тај начин ће бити присутан и у односу са женама и после логора. Вишегодишњу везу са Станком Ламиан одржава „јер је и ове жене покорност је у своје време на неки начин изнудио, обманувши јој наду” (Исто, 124), при чему мисли да он наставља тип патолошког односа са женама, који је имао и у логору, те за њега Станкина нада да ће се удати за њега представља исто оно што је представљала храна коју је давао логорашицама. Када му Станка открије да она никада није желела брак са њим, њихова веза престаје, јер ако не мисли да је искоришћава, он и нема жељу да буде са њом. Изгубивши и тај однос, Ламиан размишља о самоубиству, али одустаје јер одлучи да крене у потрагу за Хеленом. Иако је она „споменик најдубље срамоте” за њега, истовремено, једина је која је задржала свој идентитет у логору и зато за њега једина којој је нанесен велики бол, једина која је страдала од њега неправедно. Као потпуно невина жртва, (Ламиан очигледно прави разлике међу жртвама, оно што тоталитарни режим не чини), она је та која мора да га разуме и опрости оно што је урадио. Ако би она разумела, она која је била жртва његовог најсрамотнијег злочина, онда би својим разумевањем произвела да по први пут у животу буде прихваћен онакав какав је, у целини, па макар то значило да то што је био „капо једном, и то је остао у дну своје природе” (Тишма 2012: 172) може бити прихваћено од стране другог људског бића. Зато се Ламиан „ње се више није плашио, већ је напротив стремио к њој, да би јој се изложио или добио опрост од ње” (Исто, 13). Када сазна да је Хелена мртва, роман се завршава јер се завршава и прича Лаиманова, у којој потрага за Хеленом представља једини начин да се након почињеног злочина или срамоте дође до прихватања. Зато, на крају, Ламиан размишља о томе како се у целом животу само на два места осећао сигурно – једно је алатница у Аушвицу, а друго соба Хелене Лифке. То су једина два места где је икад могао да буде он, јер је једино што је у својој личности открио као индивидуално јесте тај патолошки однос према женама и сексу. Станка је најпрецизније описала његову личност: „Ниси заправо, створен ни за шта. Као да и ниси човек, него справа, машина, шта ја знам” (Исто, 126). Чак и у животу после логора, он је ништа. И док је исто понашање које је постојало пре логора било социјално уобличено, у логору, са појавом моћи над другим људским бићем, показао је сву страхоту своје природе, која се никада после није могла избрисати. Зато и одбија и брак са Елом јер „не би био дорастао таквој улози, са својим скривеним животом, са својим чудовишним гресима” (Исто, 107).

Да ли се и даље може тврдити да се две фигуре капоа у анализираним делима дозивају? Оба писца су имала потребу да покажу поступке људи који се

налазе у граничним животним ситуацијама, али не обичне логораше који су под притиском свега са чим су морали да се носе изгубили свој идентитет. Одабрани су они јунаци који у логору доживљавају промену. Лебовић и Обреновић су извели свог капоа на драмску сцену не би ли показали промену личности која настаје када тоталитарни режим, какав је нацистички свакако био, одузме човеку сва права и сведе га на низ поступака које мора преузети да би преживео. Изједначавање човекове сврхе са његовом спремношћу да одбаци морална начела и да свој живот продужава злостављањем невиног, мења С. К. и претвара га у оно што машинерија од њега очекује. Лично се полако губи и једино што он може јесте да свој идентитет испуни идентитетом капоа, не би ли бар на тај начин пронашао неко место у свету у коме живи. Код Тишминог јунака ситуација је нешто другачија јер је он дошао у логор из околности које су за њега биле поприлично сличне ономе што је човек осећао унутар логора – живео је у сталном страху, пазећи да испуни место у друштву и ничим се не издвоји из масе у којој се налазио, чекајући да буде оптужен и одбачен због свог порекла. Доласком у логор, његови најгори страхови су се обистинили, и сада је, први пут имао слободу да дела самостално, без страха од осуде, без страха да ће бити одбачен. Ипак, и С. К. и Ламиан обележени су својим неприпадањем, они ни у логору, ни у свету након логора, не могу никоме припадати. У логору, у сталном страху од смрти, једини начин који им је дозвољен да се повежу са другим људским бићем јесте кроз насиље. Стога, иако функција капоа чини да се појединци доживе као недостојни да носе назив жртве, њихова казна је вишеструка – смрт их чека као и све остале, али они је морају дочекати одбачени од свих. За њих, тиме што су постали капо, не само да је једино дозвољено понашање у логору насиље према другима, већ у животу након логора они не могу бити прихваћени, ни међу жртве, ни међу насилнике. Они, како је показао лик Ламиана, показују да одлуке и поступци које су донели у логору никада неће бити прихваћени, и да је живот после логора могућ само у скривању своје прошлости. Човек који је био капо никада више неће припадати некој групи ако открије све што је починио.

ЛИТЕРАТУРА

- Арент 1998: Н. Arent, *Izvori totalitarizma*, Београд: Feministička izdavačka kuća.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Лебовић 2007: Ђ. Lebović, А. Obrenović, *Nebeski odred* у Ђ. Lebović, *Teatrogigija*, Београд: BIGZ školarstvo.
- Миливојевић 2014: Z. Milivojević, *Emocije: psihoterapija i razumevanje emocija*, Novi Sad: Psihopolis institut.
- Тишма 1996: А. Tišma, *Šta sam govorio*, Novi Sad: Prometej.
- Тишма 2012: А. Tišma, *Капо*, Novi Sad. Akademska knjiga.

КАПО – THE TITLE OF THE IMPOSSIBILITY OF EXISTENCE BETWEEN “WE” AND “THEY”

Summary

The paper examines the way of shaping the figure of the kapo in Serbian literature by interpreting the drama *Heavenly squad* by George Lebović and Aleksandar Obrenović and the novel *Kapo* by Aleksandar Tišma. The analysis of the psychological motivation of the heroes and the observation of their actions leads to the observation of similarities in the way in which their personality was changed by life in the camp. The process of dehumanization, characteristic of the camp, did not achieve complete success in their cases. The partial preservation of the identity of these characters separates them from the other members of the camp. These characters are doubly separated from the environment to which they belong – by their position, but also by the experience of themselves in the environment in which they find themselves. Halfway between the position of the perpetrator and the position of the victim, the kapo becomes a figure whose existence is impossible through belonging to someone, but only in opposition to everyone.

Keywords: kapo, Jews, camp, Đorđe Lebović, Aleksandar Obrenović, Aleksandar Tišma

Tamara M. Ljujić



4

Оља С. ВАСИЛЕВА¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

„ГРОЗНИЦЕ ЈЕДИНСТВА” СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Моменат у ком „час промене, неосетно, / Занео се у почетно”, како песник каже у *Чуварима светиња*, јесте моменат додатног рашчињавања већ постављеног демона тражења у основе поетике и културне поетике Станислава Винавера. Експресионистички аксиом који исцртава стваралачке координате ван поетике равнотеже у „Манифесту експресионистичке школе”, у есејима (записима) са јеврејским културним темама и феноменима уобичајно је нови тип модерног склада, оног самоствореног, али и самопревазиђеног. Духовност јесте увек на средокраћу између великог механизма космичког и неискрпног точка земље, а за речено су доказ управо сви Винаверови (не)могући укротитељи хаоса. Винавер као неосимболистичка претеча враћања како феномена равнотеже тако и сумње у њу чита се као мислилац необично динамичне поетичке путање, али путање којом доминира круг; онај круг што описује духовну, културну и стваралачку мисао као прекид сна.

Кључне речи: култура, равнотежа, есеј, дух, Јевреји, техника одговарања, спојеви

Не видим руб видљиво:

Тек луде очи грознице

Тек мудри занос илавети.

Станислав Винавер

Ретко је примамљиво и примерено почети питањем у оваквој врсти текста, а у случају Станислава Винавера, доиста плодног, философски и стваралачки хетерогеног песника и есејисте одиста неопходно. Међутим, и то питање чим се осмисли и наметне више постаје питање о питању, као нека техника (не)одговарања самог Винавера, Јеврејина од кога се очекује да пише о Јеврејима. Стога: Зашто је основан доживљај Винавера као неосимболистичког претече, поред тога што је један од најплоднијих песника-есејиста које историја српске књижевности памти; поред тога што је сам Винавер предмет духовног, културног, и пре свега, језичког погледа неосимболиста у њиховим есејима? Оно што је више него јасно у полифоном делу Станислава Винавера то је да је овај стваралац, као пре њега Настасијевић, о коме са приврженошћу посвећеника у језик и музику (а то су две кључне речи и поезије и записа експресионисте о ком говоримо), остварио и оправдано заузео место онога који је утемељио нешто што се у историји српске модерне поезије и есејистике назива *померање*:

*После све већих и проси́ранијих безграницних гошћово размака шћи ми је остјало?
Каква изгра у одломке?* (Винавер 1965: 37, курзив аутора).

Ова прича-пролог у избору *Чувари светиња* из 1965. оригинално преузета из *Евројске ноћи* (1952) резултат је зрелог Винавера, Винавера који је прошао све перипетије оглашавањем у другој половини двадесетих година двадесетог века кроз градска гласила тог времена на тему јеврејских духовних и културних

¹ o.vasileva06@gmail.com

образаца. Тоном и сврхом записивани као наоко анти-ауто-поетика самог Винавера, како ћемо надаље видети, јеврејске теме сабране у избору књиге хармонијског наслова, *Укрошенијељи хаоса*, доносе лик новог песника и новог есејисте, есејисте атмосфере, наслућивања и додатног рашчињавања света и његових прилика. Можда зато и не чуди гомилање самопостављених питања, али не као плод естетичке несигурности, већ као последица убрзања које собом носи (јеврејска) синтеза, и то синтеза супротности. Одломак који смо издвојили, као какав антички вапај или естетичка провалија над којом је стваралачки запитан под утиском Бергсона, али и Бодлера, Малармеа и Валерија, на први поглед заводи читаоца. Зашто? Пре свега зато што се Винавер обраћа себи у некој врсти симболистички ретког експлицитног стваралачког самоогледања наговештавајући чист философски немир бића, померање у правцу који сам не прокламује. Та „игра у одломке” као некаква шекспиријанска позорница супротна је Винаверовом језичком апарату где целина, каквом је један експресиониста доживљава, добија свој узлет случајним, природним и неусиљеним деловањем њеног ствараоца. Оваква флуидност и есејистичка везаност за природу, њене везе, односе и везове што потом улазе у књижевност, дух и биће, а подсећају на интуитивност једног Лазе Костића², за Винавера је стваралачка природност, време схваћено као борба космичког принципа коме несумњиво припада наслеђени естетички апарат на пољу равнотеже и хармоније, и земаљског хаоса што у себе упија и специфичан однос према прошлости. Тад скоро неосимболистички и проговара песник Винавер: „О, да би негде постала и била / Ван свих горчина крила / Равнотежа открића / Од пола до пола: / Све мора да плеше до бола” (Винавер 1965: 185). Ова равнотежа открића, бол уметника да се ослободи античког, а уврхуњено модерног стваралачког принципа, што своју нову потврду и откриће добија управо у плодној поезији и есејистици већине песника српског неосимболизма, код Винавера присутна је у варијацијама. Један од теоретичара хармоније на почетку двадесетог века бележи да хармонија, односно равнотежа постаје лексема-помиритељка симболистички усмерених аутора, оних који идеју о песничкој уметности заснивају на алузијама и метафорама као модерним ентитетима у оквиру песничких техника и поетика (Иглфилд Хал 1915: 169). Винаверов бол свезан са музиком и равнотежом у наведеној песми, доследно је и теоријски доказан, кад:

„Огромне силе које су се држале у равнотежи почеле су се ослобађати. Природом се управљало, крманило, помоћу једног врло малог сплета сила. Највећи део енергије био је употребљен не за лепоту бивања, већ да једно спутава друго. Стога је могуће да је Бог могао бити једна не толико моћна битност, али која је била изнад равнотеже, и према томе управљала њоме. Чим су велике силе отпочеле да излазе из равнотеже, улога божанства постала је тежа.

[...] Докле год се излазак из равнотеже осећа болно, докле се год не може обедити у себи тежња ка равнотежи, све ће мучније бити ствараоцу” (Винавер 2006: 21).

Есејистички недоследан однос према принципу равнотеже, парадоксалност бића које се налази у језгру стваралачког збивања, дисперзивност мисли што никад нису у истој тачки осовљује Винавера на оној мисаоној вертикали којом је лутао један Миљковић или пре њега Матић. Да је сврха Винаверовог писања трајност, а не завршеност, стварање а не створено, начин и поступак, грађење, а не грађевина, доказ је овај текст који се први открива кад год се помисли на

2 „Многа и најбезазленија наизглед сазнања романтичара остају и данас као основ нашег чак и научног трагања (наравно, и у поезији, као и увек!)” (Винавер 1965: 74).

Винавера, текст „Манифест експресионистичке школе”. У наведеном одломку прво што се читаоцу открива јесте порекло песничког схватања појма равнотеже. Овај феномен код есејисте теоријски звучи, ако тако можемо рећи, више него што значи у естетичком смислу. Он је код Винавера принцип некадашњег закона на који се, деловањем богова није могло много утицати; равнотежа је сила као што је прошлост сила, као што је језик сила. Стога овај есејиста стваралачки лута, чак и у овом једном тексту између природног (животодајног) принципа равнотеже, између њене естетичко-поетичке и религиозне сврхе, између ње као историјске датости и ње као принципа покрета и померања, што добијамо у есејистичким поетикама Ивана В. Лалића или, касније, Борислава Радовића. Специфично рвање са равнотежом, којој Винавер очигледно придаје много значаја, у прећутаном песничком закону неосимболизма преточен је у рвање са језиком, што је есејистички, чак фикцијски опредмеђено посебно код Борислава Радовића. Зато је још интригантнији однос једног експресионисте према феномену равнотеже, јер је њему самом језик од пресудног духовног и стваралачког значаја, зато и не чуди што се у својим текстовима враћа „нашим везовима”, фолклору и његовом ритму, потом Настасијевићу у чије тумачење умеће врховно начело против ког есејистички жели истрајно да устане – склад, јер „велики духовни напор Настасијевића био је: да доведе у склад у своје бићу слутњу која није од овога света са сазнањем које је потпуно разложно” (Винавер 1965: 225). Управо ове квалификације једног истинског ствараоца који похрањује равнотежу у основе свог (језичког) стварања, потом музика његовог склада, као и музика нашег фолклора гура Винавера ка конституисању необичног склада који му је близак. Зато сам стаје раме уз раме са осталим песницима и есејистима у историји српске књижевности који су ревитализовали овај стваралачки феномен. Код расутог експресионисте, равнотежа је само један камен у огромном мозаику који се још незустављиво шири. Својим прећутаним односом према оваквим стваралачко-поетичким категоријама као да се приближава немачкој култури, народу средине како их сам назива. Међутим, чини се да се сам есејиста одваја од Гетеа о коме пише у духу синтезе немачке културе, јер је Гете према Винаверу желео да се одрекне почетка, да сасече у корену наметнути облик, али зато:

Вез и чипке, наше су, човекове прве победе над спољним и унутрашњим хаосом. Изнели смо га на видело. Оне личе на хаос, али хаос нису, ни у ком случају – него баш доследан ред и складна доследност. Везом је још првобитни човек пророчки наслутио данашње апстрактно доба [...] јер је срце космоса у заплету и расплету упредених сила, у склопу и расклопу узлета и отпора, који се усклађују (Винавер 1965: 206).

Зар се речено не односи на самог Винавера који остаје песнички трагалац за рашчињеним светом, његовим атомима, зглобовима и копчама, док у исто време жели да остане „недељиво цео”? Јер, истина је да „све је у Станислава Винавера у стању вечите, свепрожимајуће супротности” (Сувајдић 2015: 413); дакле, песник супротности дозива есејисту супротности, и обрнуто. Када један лексички апарат какав је Винаверов у његовим есејима, записима и полемикама почива на сарадничтву лексема „сила” и човек”, он логиком ствари почива на средњој вредности, на хармонији одређених чинилаца. Та хармонија није естетички чиста као у теорији Богдана Поповића, а није ни поетичко-теоријски принцип као у поезији неосимболизма, већ је нешто између ова два принципа. Равнотежа сама код Винавера постаје апстрактна, буди се као систем без система, као палимпсест што се превазилази али оставља понеки опипљив траг сличан многим

народима и државама којима есејиста посвећује доста редова. Отуд стваралачка опседнутост музиком сарадње између васионе и тврде земље, уосталом у реченом лежи порекло песникове потраге за пукотинама на чијим местима ће остати његови лични поруби и везови, као што се каже у песми „Освестићу људе”: „Кроз правило шаре, кроз занос поретка / Преболећу значај краја и почетка / Ускладићу прекрој и претанак бод” (исто: 165). Винавер је једноставно „био опсенар управо зато што је хтео да сакрије свој систем, да га потисне на што дубље дно свог бића, да га учини невидљивим, неосетним, али не само за нас, већ, још више, за самог себе” (Константиновић 1965: 8). Потискивање било каквог система у стварању овог експресионисте присутно је као уметничко начело, жеља и стваралачка пројекција (наслеђена од Малармеа), али оно стварно не може да опстане. Ако „све није у постојању – све постоји”, како изриче тумачећи Чурљаново стварање (2015: 110), онда оно што постоји, то и опстаје. Доказ за то су две струје, два стваралачка хаоса у перу Станислава Винавера, онда кад у колизију, али и међусобни опстанак дођу „човек” и „сила”, космички хаос и земаљски ред. Ова наоко супротна стваралачка обележја јесу све оно што чини једног Немца. Њихова неопходна произвољност, њихова аморфност супротстављена је калулу у који су силом историје и друштвених прилика постављени Јевреји. Зато питање културне поетике Станислава Винавера постаје још интригантније, јер ако су Јевреји калуп, задати облик од ког есејиста жели да побегне, онда су његови текстови из ове целине доказ да важније од значења остаје трајање, динамика смењивања и прекрајања одређених доследности и аксиома. Уосталом, то је и сврха Винаверовог осврта на ционистичке конгресе, на традицију померања граница традиционалног ураво у оквиру секуларне ционистичке револуције (према Хартман 2000: X).

Да све постоји, како сам каже, доказ је клизање Винаверове мисли о сврси равнотеже што остаје база одакле се начиње нов пут, нова апстракција; система од ког се бежи али од кога све почиње. С обзиром на то да је код овог експресионисте значење заменила музика и звучање (које је, занимљиво, замерао Настасијевићу да је једнозначно), остао је тежак задатак да се у дискурзивној мисли сабере систем мишљења који би повезао истинску потрагу за духом времена и чисту поетику. Чини се да, поред тога што равнотежу као хеуристички знак жели да остави ван програма експресиониста, Винавер је доживљава као непотребну првотност, као почетак који треба укинути, онај „домамљен и уклет”, како се каже у песми „Кланац собом обузет” (Винавер 2005: 61); пре свега, пажљивом читаоцу се јавља мисао о знаку једнакости између равнотеже и хаоса:

Равнотежа је затварала готово све видике. Свака велика снага у њој је била маскирана, јер све велике снаге имају или изазивају противнике, и ми нисмо видели, услед хрвања и коштаца, оне који су били у том коштацу и у хрвању (Винавер 2006: 23).

Лако би се наведени редови могли лексички променити да још више одговарају правом ставу Станислава Винавера, јер се више односе на слух, на то шта равнотежа заглушује, него што би било потребно видети обресе јасноће, било учесника било неких историјских промена. Уосталом, тако су и стилски уобличени ови редови. Међутим, навешћемо и Винаверове ставове који делују супротним силама од изречених ставова, у тексту „Вече на океану”, са (сократовским) дијалогом песника и Океанове ћерке, кад „све се тако одстојања удружују, линије везују, фигуре продиру – а ипак је све пуно односа, све је обухваћено неким смислом, израженога или идућега у израз” (Винавер 1965: 42). Ова „равнотежа

открића” и „грозница јединства”, јер песник на једном месту у својој поезији и каже да је његова жеља, ипак, да буде цео, а целина и синтеза су два појма која трасирају појам равнотеже, доказ су Винаверовог „духа размештања”³, а не духа порицања. Тај дух размештања, дух промене што стоји наспрот узвишености која се код есејисте прво везује за равнотежу уводи у причу статус песникових текстова о јеврејском духу самоодржања.

Претходно истакнуте редове из „Манифеста експресионистичке школе” Станислав Винавер објављује само пар година пре текстова о јеврејским темама. Песниково чврсто везивање појма равнотеже за прошлост водило га је мишљењу да је равнотежа као принцип стварања равна калупу и форми, као што би на нивоу морфолошке организације песме то био сонет, на пример, а сам их пише. Чини се да текстови о јеврејским темама и култури долазе као аутоиронијски одговор на већину ставова и прогласа писаних неколико година раније. Основни (философски) проблем у Винаверовом схватању појма равнотеже лежи у чињеници да је он све време представља као материју, као нешто опипљиво, као нешто што има своју коначну дефиницију. Уосталом, као сами Јевреји. А Јевреји су, чини се, она „болна копча” светске историје без које се не може, она болна копча што „спаја две несојиве стихије”, јер „та болна копча то смо ми, то је наше лично ја, наше садашње ’сад’” (Винавер 1965: 164). Управо су Јевреји у Винаверову фасцинираност немачким темама, духовношћу и национализмом унели равнотежу у органско функционисање живота у послератној Немачкој; они су били онај потребни регулатор наметљиве поучности филма, позоришта и других уметности, „и зато су Јевреји у немачкој култури били потребни” (Винавер 2015: 207). Равнотежа открића, „грознице јединства”, сусхтински стваралачки кореспондирајуће са Лалићевом „грозницом знакова” као стварности тако и историје, смештају Винавера у центар самопостављене загонетке доследности ерудитне мисли којом управља подједнако откриће јединства и јединство открића (према Винавер 1965: 180). Зато скоро болно одзвања питање песника „каква игра у одломке” га чека кад је основна уметничка сврха представити целину. Таква једна целина, али одломак што одудара од мозаика есеја и расправа на тему уметности и духа стварања јесу текстови о Јеврејима, посебно интонирани, јер је Винавер у неколико наврата био оптуживан за негативистичко тумачење Јевреја и њихових светоназора. Оно што је чињеница која се не побија јесте да су за Винавера Јевреји симбол почетка, они су модерни Вавилон, онај што настоји да се поново изгради, што је посебно видно у песниковом тексту „Смрт или ускрснуће” са 16. ционистичког конгреса. „Јеврејски синтетички дух бесно гази ногама педагогију и складну поступност” (Винавер 2015: 349), нешто као и сама Винаверова полемика са Жидовском свијешћу⁴, базирана на неутемељеним нападима на експресионисту и његов став према јеврејском културном и духовном наслеђу.

Текстови о Јеврејима зато се уздижу као динамична, самостална целина међу одломцима о животу и уметности других народа и религија. Чињеница да је јеврејске теме и њихов дух стварања ставио у нешто што жели да оповргне и неутралише – равнотежу – може да утиче на Винаверову перцепцију уметности

3 „Данас ми улазимо у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога” (Винавер 1965: 50).

4 „Друга је клевета – такође изашла у ЖС – да сам ја ишао, позиван по јеврејским домовима и нападао јеврејске великане. Ако су јеврејски великани Спиноза, Хајне, Бергсон, Ајнштајн, Фројд – онда је то гнусна лаж; ако ли су пак јеврејски великани они неписмени дрипци који су ме без потписа напали у ЖС, онда је ствар друга” (Винавер 2015: 352).

синтезе, али доприноси и не тако једноставном односу овог експресионисте према теорији хармоније, и то оне што је, по природи закона и историје, постала прво баш у музици. Познат по полемички интонираним текстовима, по одговорима на оптужбе, посебно у свом односу према јеврејској култури кроз полемике двадесетих година двадесетог века, Винавер је своју дубоку иронију према критичарима свих врста и профила сажео у текст „Уметник и дело”, где, уосталом, огорчен нападима на Растка Петровића и Исидору Секулић, сам каже:

„Са мном лично била је, бар што се тиче сасвим баналних карактеристика мало тежа ствар: јер физички се види да нисам ни болешљив а камоли дегенирик, а по годинама, сам прешао тек тридесету. И за мене су се сетили да сам Јеврејин. Сав арсенал отужних баналности: да су Јевреји деструктивни, сумњалице, нихилисте итд. употребљен је обилато” (Винавер 2006: 266).

Као бергсоновац посебног типа, Винавер се упркос својој жељи да верује у беспотребност и трагику равнотеже, налази на средокраћу културно-духовне средине простора у ком ствара и склада на ком је поникла прва уметност, а на чијим се основама оглашавају и модерни српски писци. Уосталом, зар сам Бергсон у својој теорији (стваралачке) еволуције није релативизовао покрет и стање, једне од две кључне речи самог Винавера, ако изузмемо било какве поетичке поделе унутар његовог стваралаштва, које су присутне, што је у литератури више пута утврђено? Уколико је античка равнотежа, коју Винавер и узима као естетичко мерило најчешће кад је спомиње, синоним за узвишеност, онда је она нешто недостижно и по природи неоствариво јер „да бисмо дошли до узвишеног, морали смо да одбацимо највећи део себе” (Винавер 1965: 158). Међутим, да ли заправо Винавер самерава тако ретроградно и анахроно употребљену лексему „узвишеност” са модерним стваралаштвом, или је посреди нешто друго? Чини се као да есејиста не жели у свој лексички апарат да уведе знак једнакости између равнотеже и духа промене, што би у теоријском смислу имало потпуно упориште управо у Бергсоновој теорији о целини и кретању, јер „у извесном смислу покрет је *више* него положаји и њихов ред, јер довољно је да га себи дамо, у његовој недељивој простоти, па да бесконачност узастопних положаја и њихов ред одједанпут буду дати, са нечим што више није ни ред ни положај већ нешто што је битно, а то је кретање” (Бергсон 1991: 58, курзив аутора). Зар то не значи да између два (замишљена) пола у књижевном стварању, као што су човек и сила делује кретање које је наднаравно, оно што доводи у сагласје и дијалог противречности од којих је Винаверово песничко-дискурзивно биће саткано? Или, другачије речено:

И све лакше,
Брже, даље
Отима се, даје, шаље
Пут лудила равнотеже
Недобрујно, недолетно.

Час промене, неосетно,
Занео се у почетно. (Винавер 2005: 25)

Она „игра у одломке” која је опхрвала Винаверов дух иначе склон травестији води га природно клизећи у просторе „лудила равнотеже”, у почетно, у вез и чипку народног стварања, а све то ипак препознато, „у настојању да досегне свехармонију и да певни свет изгради из осећања врховног склада” (Теших 2005: 117). Наведени стихови српског песника као израз чистог поетичког прогласа и

у поезији и у есејима имају јасан циљ – пут равнотеже. На једном месту спојили су се и бесконачно кретање Станислава Винавера и равнотежа као обрис целине, и то оне недељивости бића о којој сам пева, оне амбивалентности у чијем окриљу је сама сврха Јевреја: „Писаће се о њима: јер су то Јевреји, творевина којој је историја досудила да постану крајње битни за толике проблеме, за толика решења” (Винавер 2015: 363). Растрзаност, несмиреност и амбивалентност што прати сенку модерних Јевреја на линији велике синтезе и духа промене, прихваћености и несхваћености доказана је, уосталом, и у Винаверовом осврту на књигу Сесиља Рота, *Јевреји у култури човјечанства*. Довољна је чињеница што говори у прилог реченом, а то је да Рот једнозначно и једнострано простире јеврејски дух на поље израженог национализма, који потом потири дух револуционизма, са чиме се Винавер у самој сржи и поставци не слаже, али своје ставове не разлаже⁵. Оваква квалификација Винаверових есеја примећена је у перу Новице Петковића који је сам и осетио да „између многих парадокса који нас очекују у Винаверовим есејима и студијама један је нарочито незгодан. Док чита текст, човек се не може отети утиску да се најмање говори о ономе главном што је требало ближе размотрити” (1990: 12). Међутим, управо је у овоме квалитет Винаверових есеја и полемика, јер његова техника одговарања на самопостављена питања или на непријатне кореспонденције највише долази до изражаја као разнобојни мозаик унутар чијих пукотина читалац налази изузетне поетичке спојеве, грозничаве мисли у недостатку равнотеже, али и језовиту синтезу којом често управљају историја и природни закони. Уосталом, зар тако није и у самој Винавровој поезији? Неухватљив Винаверов лик као читаоца поетички га прећутано изграђује као жељено несталног, баш онако како у његовој поезији „складови иду до безвучне јаве” (Винавер 2005: 58), где остају сами јер су пркосили врховном начелу смисла за овог песника – звуку. Пошто су и есејистички у Винаверовом опусу гласови полифони, изводи се закључак што га читамо као проглас у једној од аутопоетичких песама, „Берач предела”, да су и складови безбројни и умножени („сваки час испне се нови врх, / Са сваког врха други је склад”).

Органски не тако полифони дух монотеизма ком припада и јеврејски народ, између осталих, отворио је пут есејисти да веже своје импровизовано предавање („Злочин и добротина монотеизма”) за њему блиске и природне естетичке теме, пре свега за грознице јединства, за целину и синтезу, али и за силу и човека. Динамика смењивања „јеврејске немирне стрепње да из свега увек створи синтезу и јединство (ма по коју крваву цену)” (Винавер 2015: 348–349) и хеленског покрета промене, смене облика, послужила је Винаверу као метафора за стварање једне другачије музике – не више оне јеврејски суморне, већ оне стваралачки несмирне, болно парадоксалне, какви су сами Јевреји, људи на граници. То је било и остало њихово „учешће у свету”, како каже Константиновић тумачећи читаво Винаверово биће – акција и покрет, несмиреност и Вавилонска кула са чијом старином једино упоређује Јевреје. Неопходно је истаћи да Винавер о јеврејским темама пише без патетике, критично, са историјским осећајем и осећајем за естетику, али са значењем које остављају у садашњости. Отуд фасцинираност овог есејисте модерним јеврејством, новим Вавилоном што ће остати своја целина

5 „Ако има Јевреја националиста, који су појединим европским народима створили империје, конзервативне идеологије, и мистичну поезију национализма, то ниуколико не потири чињеницу да има и много Јевреја, чувених револуционара. Цело неизмерно богатство, и величанствену компликацију јеврејске душе писав упрошћава, показујући да су Јевреји корисни, и само корисни, и претежно корисни” (Винавер 2015: 368).

управо због тумача који његово новостворено језгро разуме и чује. Као модерни агонични моменат за Јевреје открива се већ споменути ционистички конгрес са вечитом темом о месту и положају Јевреја и јеврејског (расутог) народа. Винаверови записи о говорницима на овом конгресу, пре свега су његов осврт на помаке у схватању укупности стварања, категорија око којих се ломи сам песник и есејиста. Тај дух размештања захватио је и „модерне” Јевреје, у моменту кад „народ духа згадио се над духом. Не може више у духу да живи. Хоће прави, земаљски живот. И хоће праву земаљску смрт, јер до сада – у духу – није могао ни докраја да иживи живот, ни докраја да докучи и докрајчи смрт” (Винавер 2015: 365). Јевреји не желе више Бога, већ земљу, али земљу у буктању, у свеопштој екстази коју је есејиста на експресивно-есејистички начин и описао:

„Особина је јеврејске крви, и да се уживи у дух, у духовне заносе и циклоне, нарочито пак у велико струјања, која држе свет у напону страсти, љубави, схватања величине и јасновидости, у покретну ка све значајнијем, битнијем и животнојем. Особина јеврејске крви, тако схваћене, била би у томе: да стално себе превазилази. [...] Можда је половина целокупне екстазе која у свету живи – у Јеврејима” (исто: 369).

Ова природна способност детектовања па изванредног опстајања у агоничним моментима Јеврејима је дала оно што и сам Винавер поезији – проналажење у грозницама знакова. И сам Винавер себе стално превазилази, или, да се послужимо речником песника европског симболизма, који су такође неисцрпно поезију промишљали, никада га не налазимо ни као песника ни као тумача на истој тачки. Као један у плејади модерних есејиста који имају своје опсесивне теме где се стапају поетички феномени са изванјезичким и историјским зазивима, и Винавер има свој троугао у који смешта сопствени дух тумачења. Јан Вјежбицки издваја управо један такав троугао, онај чије је заједничко име Књижевност, а потом у њеном окриљу кретање изванкњижевног смисла: „Књижевност са великим почетним словом јесте Култура (опет са великим словом), јесте Вредност (велико слово – опет), јесте Хуманизам (велико слово свакако) и то некњижевном, некултурном, нехуманистичком времену упркос” (Вјежбицки 1990: 73). И овакав коренски, агонични, а складни моменат сусрета силе и човека у перу Стјанислава Винавера у потпуности одговара метафоричким мислима Анрија Бергсона о сукобљавању кретања ствараоца и материје: стваралац у једном правцу, материја њему у сусрет (према 1991: 144). Винавер у једном правцу, равнотежа њему у сусрет. Код српског експресионисте, та тачка сусрета, тај моменат судара представља основни, тако хетероген и вишесмислен поетички принцип. Неухватљивост не бића већ његовог положаја у судару комсичког и земаљског принципа у ком су се историјски формирали Јевреји јесте оно што Винавера интересује као иницијално језгро промене. Тако, иако је сам јеврејски народ усавршио свој природно екстатичан дух, недуго потом долазе до момента потребе за његовим превазилажењем, претакањем екстазе у смисао, точењем смисла у крај, да би се поново дошло до покрета и прекрајања краја: „Да се сагледа, крај, последњи смисао – у свакој вези, стези, сплету, уплету, сржи, обузетости, складу – и да се сагледа после, преко тог краја, да се превазиђе и сам крај, и сама хармонија, и сам склад, и сама светлост бића, и сам мрак бића, и сам бол, и сама радост: да се превазиђе екстаза” (Винавер 2015: 371). Све у границама неисцрпног естетичког круга.

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 1965: С. Винавер, *Чувари светиа*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Винавер 2005: С. Винавер, *Звучни предео*, Београд: Чигоја штампа.
- Винавер 2006: С. Винавер, *Одбрана песничког модернизма*, Пожаревац: Центар за културу.
- Винавер 2015: С. Винавер, *Укројитијељи хаоса: уметност, култура, наука*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Вјежбицки 1990: Ј. Вјежбицки, „Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања”, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Пожаревац: „Браничево”, 73–81.
- Бергсон 1991: А. Bergson, *Stvaralačka evolucija*, Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Константиновић 1965: Р. Константиновић, „Винаверова минђуша”, у: С. Винавер, *Чувари светиа*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 7–33.
- Петковић 1990: Н. Петковић, „Винаверов опис епског десетерца и говорне мелодије”, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Пожаревац: „Браничево”, 9–33.
- Сувајдић 2015: Б. Сувајдић, „Винавер и традиција или како упокојити игру”, у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 399–422.
- Тешић 2005: М. Тешић, „Шумна мисао Станислава Винавера”, у: Станислав Винавер, *Звучни предео*, Београд: Чигоја штампа, 113–135.
- Хал 1915: А. Eglefield Hull, *Modern harmony*, London: Augener.
- Хартман 2000: D. Hartmann, *Israelis and the Jewish Tradition: An Ancient People Debatibng its Future*, London: Yale University Press.

“FEVERS OF UNITY” BY STANISLAV VINAVER

Summary

The aim of this paper is to read Stanislav Vinaver's essays and polemics within the theory of harmony – the ancient phenomenon in the world of literature as in the world of music, especially worshiped in Vinaver's poetic universe. This morphologically diverse field of modern theoretical questions which preoccupied modern Serbian poets, especially in the era of (neo)symbolism in the essays and poetry of Stanislav Vinaver, was posed as a cultural, spiritual, and historical question within the theoretical base of Henri Bergson. Therefore, the field of Jewish cultural themes rises in the opus of this writer as an intriguing field of anti-coherence.

Keywords: culture, harmony, essay, spirit, Jews, technique of responses, compounds

Olja S. Vasileva



Александра В. ПАУНОВИЋ¹

*Институт за књижевност и уметност
Београд*

ЈЕВРЕЈИ У ПОЕЗИЈИ РАШЕ ЛИВАДЕ: КОЛИКО НИСКО ДО БОГА?²

У раду се тумаче начелно два песничка текста Раше Ливаде: „Синагога” и „Писмо рабина Алкалаја”. Остајући у кругу назначене теме, песничког дијалога са јеврејским наслеђем и историјом, посебно се проматра питање концептуализације трансцендентног простора, метафизике лета и, најзад, питање низине/иманенције. Како је тумачење процеса овременавања и опросторавања трансцендентног упоришта неодвојиво од графизма, графостилематике, биће речи и о метафизичкој снази лирске белине. Истовремено, под полисемичним питањем о памћењу несталих, у празним храмовима, рабиновим опорукма исписује се картографија Града као знак територијалне есхатологије и/или изласка као онтолошка (бланшоовска) привилегованост књижевности да искорачи, редефинише односе блиског и далеког, присуства и неприсуства.

Кључне речи: Ливада, Јевреји, песништво, Бог, Град, простор, белина

*Понекад гњој,
Понекад ђесма*

*Понешто увек избије.
И увек бол.
(„Ибн Габирол”, Ј. Амихај)*

Увод

Име Раше Ливаде у српској поезији XX века значило је поезију будућег времена. И када је заћутао,³ он је већ био у поезији будућег, у песмином простору настајућег знака међу белинама. Невелико по обиму, песничко дело Раше Ливаде у распону од 1969. до 1977. године даје три збирке песама: *Појрскан знојем казаљки*, *Ајлантиида* и *Каранџин*. Мимо књига поезије остале су поеме „Рањени дитирамб” и „Прављење сонета”.⁴ О томе ко је био Раша Ливада српска књижевна историја и критика даје неколико одговора.

1 ale.paunovic@gmail.com

2 Поједини делови истраживања су произишли из дипломског рада „Песништво Раше Ливаде: прилог уз библиографију” одбрањен 2014. године под менторством проф. др Александра Јеркова.

3 „Песник заиста од тада ћути, али ћутња није празнина већ испуњена тишина, дуги нечујни одјек изговореног” закључује Михајло Пантић у есеју „*Каранџин* двадесет година после” (Пантић 1997: 85).

4 Слободан Зубановић и Дејан Михаиловић 2009. године приредили су издање сабраних поема Раше Ливаде *Још једино ти можеш* (Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”). Премда постоји публикација *Трећеј шрга*, где обједињује све три збирке песама Раше Ливаде (2017), српска књижевна сцена још увек није дочекала интегрално издање целокупног песништва Раше Ливаде. Овај издавачки недостатак праћен је и недовољном књижевнокритичком рецепцијом.

У *Историји српске књижевности* Јована Деретића Раша Ливада се помиње као најизразитији представник новог веризма, поезије која је аналогна стварносној прози (Деретић 2007: 1176). Предраг Палавестра пак унутар концепта критичке књижевности као алтернативе постмодернизма проматра и Ливадино песничко дело. Његов вредносни суд назначавача збирке песама *Каранџин* (1977) Раше Ливаде и *Безакоње* (1977) Рајка Петрова Ноге као најважнија остварења савремене критичке поезије.

„Њихов песнички језик, међусобно различит и неусаглашен – код Рајка Петрова Ноге освежен једним лексичким благом изворног, чак фолклорног порекла, а код Ливаде запахнут говорним идиомом урбаних средина – прихватио је и поднео обавезу да управо он створи комуникативну функцију критичке поезије. [...] У савременој српској поезији Ного и Ливада налазе се у првим редовима оних песника који су напустили безбедна прибежишта изолације, интелектуалне самоће и високог артизма такозване 'чисте' поезије.” (Палавестра 1983: 168).

Иван Негришорац у студији *Легијимација за бескућнике* Рашу Ливаду, заједно са Новицом Тадићем,⁵ Војиславом Деспотовим карактерише као ствараоце који су били у „некој врсти дослуха са типично (нео)авангардним облицима” (Негришорац 1996: 42). Са друге стране, Миливоје Павловић у студији *Авангарда, неоавангарда и сигнализам* о неоавангардном српском песништву са посебним освртом на клокотризам и сигнализам Ливадину поезију не спомиње. Милосав Шутић у предговору за *Анџолозију модерне српске лирике: 1920–1995* констатује да је инспирација Раше Ливаде неодадаистичка са интелектуалистичким концептом (2002: I–XLIV), а у антологију уврштава само песму „Интима”, не дајући поближе одређење неодадаизма као ни карактеристике неодадаистичких тенденција у Ливадином стваралаштву. Стеван Тонтић у *Модерном српском ијесништву* (Сарајево: Свјетлост, 1991) уврштава четири песме Р. Ливаде („Филипка гордих”, „Из Асизија”, „Капије”, „Писмо рабина Алкалаја”), напомиње да је седамдесетих година Ливада један од „главних (младих) пјесника који поезији враћају 'укус за стварност’” (1991: 47).

Владимир Гвозден, приређивач антологије *Девети српских песника* (двојезично издање: енглеско-српско), песништво Раше Ливаде контекстуализује као стварање у времену после смрти утопије:

„Овде уврштени песници [Стеван Тонтић, Јован Зивлак, Раша Ливада, Владимир Копицл, Радомила Лазић, Војислав Деспотов, Нина Живанчевић, Зоран Ђерић, Драган Јовановић Данилов] почињу да пишу у доба када је било јасно да поезија има своје место *qua* поезија, односно да не мора да трага за спољашњим, чисто идеолошким оправдањима. Говоримо о поезији у времену кризе субјективности у којем је – због наслеђа злочина из Другог светског рата [...] – уздрмано веровање у трансцендентални его, човеков идентитет, преостало просветитељство и научни рационализам” (Гвозден 2012: 267; додала А. П.).

Одређења Ј. Деретића, П. Палавестре, па и Владимира Гвоздена конституирана су односом према стварносно-референтном пољу, повесном току и степеном обликовања нове песничке комуникативности.⁶ Трагање за новом формом *раз-говора*, херменеутиком писма, те песминим простором 60-их година

5 Новица Тадић је прве своје збирке такође издао 70-их: *Присутства* (1974) и *Огњена кокош* (1975).

6 Трагање за новом комуникативношћу Александар Јерков види као једну од основних конститутивних појава за српску поезију овог периода, у овоме знаку јесте и поезија Љубомира Симовића. О томе у: Јерков, Aleksandar: „Novi kontekst za ideal lepog u savremenoj srpskoj književnosti”. *Smisao (srpskog stiha): samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.

препознају и аутори који су заговорници неовангардних теорија, попут Миклоша Саболчи, придајући им јак предзнак идеолошког и политичког активизма:

„Они су [покрети типа анархистичког 'крика'] обично касни потомци експресионизма, каткад и дадаизма или њихово понављање под новим историјским околностима [...] они руше све форме, одбацују све стеге, пуштају крик запрепашћености, бездомности, гнушања над светом. [...] према њима требало би надвисити чак и уметност, требало би је одбацити ако је то потребно, сачувати је укидањем, оживети је кроз промене” (Саболчи 1997: 123, додала А. П.).

Унутар предвиђеног обима рада не могу се отворити дакако димензије овога крика, нити је то нужно урадити. Но, јасно је да позив на читање Ливадине поезије значи искушеничко искуство језик(овањ)а 70-их и 80-их година, растварање матерње мелодије, простора стиха/књиге које се одвија на хоризонту свргавања логоцентричних структура, у проблематизовању истине и смисла која их конституише и која им претходи (Derida 1976: 23). Модалитети фрагментарности, аморфолошка сечења, урушавање фоноцентризма, поигравање нормама ортографије⁷ импликују деридијанску деконцептуализацију света, нестајање великих истина европског модернистичког субјекта, те облика писања које је изродило „доба замора логоцентричне метафизике” (Derida 1976: 16). Ливадина поезија је имплицитно деконструкционалистичка по врсти дијалога који успоставља са традицијским поетичко-естетичким обрасцима, вредностима, по детектовању проблемских структура, духовних и идејних струјања унутар епистеме.⁸ Ливадин *раз-говор* не допушта језичку тотализацију (уп. Медан 2013; Станојевић 2007: 36), већ покушава да проблематизује плошне, устајале моделе певања/писања и мишљења, штитећи своју упитаност од доктрине једнозначних система. Ливадина прва песничка збирка до сржи иронизира, депатетизује лирски дискурзивитет,⁹ пропитује неосимболизам: његову идеалистичку свест о песми, начела идеалног женског (песме „Поглед на поете”, „Имагинације”, „Ноћ лиричка”) гротескно-бизарним песничким сликама, црнохуморним сенчењем.¹⁰ Док је код Бранка Миљковића песника облик *успомене*, јер „Све што се догоди, мора се догодити пре песме” (Миљковић 2002: 329), Ливадин поетски исказ одбацује посредничку провенијенцију, одричући се бенјаминаовски¹¹ надвишености поретка симбола. Стиховима

7 Ливадина поезија активира „један вербо-воко-визуални језик (активирање воко-визуалне потенције уз доминирање вербалних знакова)”, вели И. Негришорац (1996: 265).

8 Драган Бошковић поезију Војислава Карановића издваја као пример оваквог дослуха (видети Бошковић 2000).

9 „Ни до данас у нашој поезији (готово четрдесет година после изласка књиге *Појрскан знојем ка-заљки*) није написано много успелих стихова о депатетизацији лирике.” (Стојановић 2007: 36)

10 Целокупан песнички опус Р. Ливаде остаје „самосвесна, ауторска реинтерпретација песничких изазова и поетичких могућности 60-их и 70-их година” (Божовић 2006: 190–191).

11 В. Бенјамин појам симбола у филозофији уметности одваја од правих појмова, видећи га као „вулгарну употребу језика”. Симбол, вели Бенјамин, „мјеродаван у теолошком подручју, никада не би био у стању да пренесе благи сутон у филозофији лијепога, која је почев од краја раног романтизма бивала све згуснутија”. Симболи губе на моћи артикулисања естетичких појавности, јер подлежу императивном захтеву повезаности форме и садржаја, постајући декоративни моменат дискурса на месту немоћи дијалектичког приступа. Према се бенјаминаовска критика симбола одвија унутар филозофије уметности и *лејоџ* као таквог, а на фону афирмације барокне алегорије, јасна је онтолошка непроходност на коју циља. „Као симболичка творевина лијепо треба да пређе у божанско као ненапрсла цјелина” (Benjamin 1989: 123–124), што потпуни трансфер чини немогућним, јер му није дато да задржи своју чулност и несавршеност.

Негде при дну
у очевима
дочекасмо свршетак сукоба
негде дубоко
у коленима

ненадано измилесмо из очевих бутина
хитајући тамнопутим тунелима без икаквих успомена
ка мајкама по очевим укусима¹²

отвара „Добро темпиран часовник”, први циклус збирке *Појрскан знојем казальки*, враћајући се слотердајковски започињању почетка, поткожном запису. Читајући поезију, подсетимо се, читамо „егзистенцијална тетовирања која никакав одгој не може покрити ни никаква конверзација потпуно затајити” (Слотердајк 1991: 27). Међутим, поткожни „жигови душе” нису успомена, како лирски глас назначавачу у тренутку дионизијског приспећа на свест, али јесу nelaгодно, зазорно блиски „укусу очева” чија су тела у *Каранџиину* усолена „Проћердана од храбрости / И конкуренције” („Очеви”). Од почетка дакле „карактерима што су избодени испод коже” одакле се дошло на све(с)т, Ливадина песма одбацује нагонску потребу за језичким растом уз (очински) симболизам, па и дисовску успомену на *заборав њесме* оставља попут *кошуљице*. Мутну медијацију између регистра знакова и означеног Ливада приводи конкретної територији града, Земуну, његовој архитектури, мапи, историји и становницима. Њима, најприсније.

Т(р)опографија низине

Васа Павковић, коментаришући избор Борислава Радовића из песништва Раше Ливаде (*Песме*, 2005), напомиње да је *Каранџиин* круцијалан за песниково присуство у историји српске поезије друге половине XX века и издваја: „Раша Ливада пружа очаравајуће и загонетне стихове у којима се теме јеврејства, жртве, ероса, лудила [...] обрађују из позиције жустрог, тврдог и ироничног веризма” (Павковић 2005: 79). Може ли се теми јеврејства прићи као чиниоцу *ендогеног језџра*¹³ поетике *Каранџиина*? Трагајући за њиховим поетичким обликом истовремено трагамо за поетичком сенком и песничке књиге утиснутој на њиховим лицима.

Колико је питање јеврејства у српској култури и културној политици важно, Раша Ливада је назначио у интервјуу који је дао за *Време*, упитан да објасни уређивачку и културну мисију часописа које уређује без институционалне подршке:

„То је жалосна чињеница. Ентузијаста је свугде погрдан израз сем код нас. Мислим да треба преписати логику цивилизованог света, где општински, градски и државни буџети штите елитну културу од тржишта. Поготово у једној полуписменој средини после рата. То би Тишма назвао ирационалним стањем свести, а он је највећи генератор кича, јер рат је кич сам по себи. Овај рат нас је уназдио на начин који не познајемо. Мање физички и материјално, више морално. Наша култура, традиција и поимање ствари постали су сумњиви и не тако лако прихватљиви. А ствари нису завршене, велика искушења нас чекају. Поправни дом, затвор или бег у ирационално,

12 Сви стихови Раше Ливаде наведени су према издању *Појрскан знојем казальки. Ајланџица. Каранџиин*, ур. Милутин Петровић, Борислав Радовић, Београд: Трећи трг: Чигоја штампа, 2017.

13 Иманентна поетика је, вели А. Јерков, „у средишту у коме се укрштају имплицитна и експлицитна поетичка обележја књижевног дела. Иманентна поетика је према томе 'ендогено' поетичко средиште књижевног дела” (Јерков 1997: 25–26).

мислим на могући грађански рат. Велики део интелигенције, пошто нема ништа сем националности, навалио је на србовање као курва на штанглу, и чека да неки политичар убаци еврић.

Ако им дају мало више, крећу и антисемитске изјаве, краткодлаки регрути разних партија исписују графите, књижаре се пуне десетинама наслова против браће Јевреја. Како је могуће да се то толерише у Србији? Увек се знало да ко прича против Јевреја, или није Србин или је школован у Немачкој, Русији, Пољској и неком језуитском манастиру, у сваком случају – да је провокатор. Али није више тако, јер је наше школство неко очистио од истине. Нигде не пише које је вере Левић, службеник Министарства финансија Србије, који је из срушеног Београда у Првом светском рату спасао, и преко Албаније пренео до Солуна, *Мирослављево јеванђеље*. Где су текстови о Јеврејима који праве фишке и топове за устанике, где је текст о пиониру ционизма рабину Алкалају који са Дорћола позива своју браћу по свету 1835. да се угледају на Карађорђа? Ко обилази гробља палих јеврејских војника и официра у свим нашим ратовима, да ли ће Српска академија наука и уметности објавити одговор великом рабину Албале на молбу Пашића да амерички Јевреји подрже његову визију Југославије, гаранције које даје, и обећање да ће доћи на чело Јеврејске заједнице, као што је и учинио. Оригинал тог писма лично сам предао архиви ове куће из заоставштине покојног предратног председника ЈАЗУ-а Гавре Манојловића, византолога. Зашто нико не обележава годишњицу Теодора Херцла, оснивача политичког ционизма, који надахнут идејама рабина Алкалаја и српских устаника креће у остварење свог сна? И његови родитељи су Земунци. Колико писаца, колико лекара, колико градитеља, трговаца, колико труда и жртава су уложили у ову земљу [...] Ово је само пример хаоса у којем живи наш народ, који има тежу географију од историје, а историја није била лака, и још увек је нема у школама.” (Livada 2005: web)

Уређивачка делатност и културна мисија *Писма*, али и преводилачка делатност аутора¹⁴ супротстављају се овом, како је Раша Ливада разумева, политичком, прећуткивању присуства Јевреја у историји Србије. Да је географија тежа од нелаке историје Ливада је, међутим, пунозначније саопштио *Карантинном*, песничким говором између белина, графостилематиком *блока* – од зида до зида маргина,¹⁵ описујући настанак српске грађанске, националне и европске свести. Међутим, у тој борби, говори карловачки ђак „стално се отвара и затвара карантин¹⁶ звани Србија и мој Земун” (Livada 2005: web). Дубоко искуство спољашњости које опседа песничку имагинацију Раше Ливаде у *Карантину* дефинисано као естетски одјек веризма, критичка поезија или одговор на тоталитаризам друштвених структура, пажљиво исписује геокултурну мапу Земуна, војно-политичку границу, али и тачку приступа, блиске оријентисаности Србије ка Европи и обратно (под протоколарно утврђеним мерама заштите). Но, пре *Карантина* Ливадино песничко искуство саопштиће понешто важно о себи у песми ПЛОЧА О ЛеУТАЛИЦАМА:

„Како големи су преголеми разлози даљина
гледано с наше обале

14 Име Раше Ливаде је међу преводиоцима Јехуде Амихаја поред Давида Албахарија и Милоша Комадине. *Изабране песме* најзначајнијег израелског песника и романописца излазе 1990. године (Ниш: Градина). За поменуто издање Ливада саставља текст „Јехуда Амихја – песник умножене свести” (1990: 175–176).

15 Ненад Грујичић у предговору *Антологије српске поезије (1847–2006)* оценио да је у српској поезији Раша Ливада „међу онима који се најуспелије служи слободним или белим стихом” (Грујичић: 73).

16 Чувени земунски Контумац, санитарна и привредна погранична установа Хазбуршке монархије, постојао је од 1730. до средине XIX века. О историји и значају Контумца видети Миодраг А. Дабичић, „Прилог прошлости Градског парка у Земуну од седамдесетих година XIX века до 1914. године”, *Наслеђе*, 14, 2013, 145–153.

О друмови о покретна огњишта
у нама бораве дабози
пешачењем знакажени
од бескућништва луди

И прогнани из сјајне случајности дисања
догодисмо се у паклу речи
на плочама осмишљеним
коњицама година
прегаженим

И као овде на страни
оностраној
да славимо
богове
наше

[...]

Залутасмо

И како сада славити божанства наша

Ни јадиковку да завршимо а гле
биљези

На крзну зрака

Букте позивне песме

Песма је увек и нановни силазак
сандалама новим на цесту
на земљу древну

Празни се успињемо обилни силазимо”

Ступајући песнички, поезија *испуја* и *излаже се* пред *анђелом историје*. И у тој херменеутички успостављеној релацији између слотердајковског смисла поезије и бенјаминовског погледа на хоризонт погледа *Анђела историје*, Ливадина песничка слика као видело критицизма, подиже историјско (не)свесно *глинених плочица*, културно-историјско недостатно у *поетичко сазнање*. Ливадин скок-напред до истине бивствујућег коју уметност пушта да извире, хајдегеровски казано, јер њоме истина постаје историјска, тј. бивствујућа (Хајдегер: 56–57) јесте *скок-доле*, у знак *писма*, у тамно место процеса исписивања, састављања. Алберто Мангел пише како је први урез на глиненим плочицама створио писара, али и функцију читаоца: „Од самих својих почетака, читање је апотеоза писања” (Мангел 2005: 191). Међутим, о градитељима плочица ни помена, као ни о спуштању знака у материју – о значењском одуховљењу глине. Док Мангел види читање као „почетак друштвеног уговора” (Мангел 2005: 18), разумевање првотног срицања и отиска остају далеко од расветљавања тајне првог Мојсијевог читања на Синају. За л(е)уталице, вечите путнике укрцане у леуту, између две обале, бивање је догађање *паклу речи*, потчињавања историјском поретку времена, мутни лов по задатим, осмишљеним плочицама. Песничка слика о људима вечитим номадима као боравишту дабогова и покретних огњишта иронијски обелодањује егзистенцијалну нелагоду *бачености*. Насупрот њима, песма јесте силазак у поновност

говора, у хајдегеријанску *саџу*, испод белега на крзну зрака или пак како Х. Брох види, она је „[...] мистични зов који се преноси на душу као заповест да отвори очи, да би прогледала снагом тог тренутка и да би у њему сагледала континуитет бивствовања, независно од времена” (Broh 1979: 197). Позив на певање остаје високо, песма се враћа себи у себеспознању, загледана у сопствено лице, јер о боговима више ни лелек до краја не може бити отпеван. Песмина метатекстовност и просторност, сведочанство о л(е)уталаштву утиснути су *ниско* попут темеља храма, где улазимо (новим сандалама) у „Пиљевине”, у „Синагогу”:¹⁷

„у том сићушном божијем
у ху
нигде живе душе
само мишеви грицкају
гњили трапист светлости
и све је пусто
као уста
што су заборавила да љубе
и преврнут вагон
крцат густом отровном
тишином

по озидима свуд исписано

АКО ТЕ ЗАБОРАВИМ
ГРАДЕ
НЕКА ДЕСНИЦА
НЕКА ЛЕВИЦА
УСАХНЕ
НЕКА ЛЕВИЦА УСАХНЕ
И НЕКА СЕМЕ
УТРНЕ

итд

и ко те се опомиње
и ко ти се враћа
нема трговаца пред капијом
ни блудница ни
књижевника

17 „У данашњем Земуну, у ашкенаској синагоги (Алкалајева, сефардска, срушена је 1943), у редакцији часописа за савремену светску књижевност *Писмо*, песник Раша Ливада, главни уредник, већ годинама покушава да од заборава спасе име и рад рабина Алкалаја. Ливадине две песме, о Алакалају [‘Писмо рабина Алкалаја’] и ‘Синагога’, објављене су у Израелу. Све то довело је до иницијативе Београда да се земунска Прека улица, у којој је синагога, преименује у Улицу рабина Алкалаја. Земунци ће поставити спомен-плочу свом некадашњем суграђанину. Тиме ће, каже Раша Ливада, бити обележено пола века његовог боравка у Земуну. Ливада још додаје да у Јерусалиму постоји улица с Алкалајевим именом, да је прошле године Израел издао марку с његовим ликом, да човек који је живео с идејом: ‘Твој живот и живот народа – живот народа јесте важнији’ и обећањем: ‘Ако те заборавим, Јерусалиме, усахла ми десница, заслужије да га Земун и Београд памте’ (Mojsilović: web; додала А. П.). У акцији „Вратимо земунску синагогу” на веб страницама често су цитирани стихови Рашине „Синагоге” (видети, на пример, <http://www.makabijada.com/zemun.htm>), што нам јасновидо потврђује суптилност и сложеност односа књижевности и друштвених процеса или, како је то закључио Часлав Николић, њихову продуктивну ко-текстуалност: „Књижевни језик израста у другост унутар идентитета друштвеног света, чије коегзистирање од књижевних текстова ствара ко-текстове, идеолошки продуктивне, политички делатне” (2012: 235).

само дивљи гaleb
као жива киша
по црепу
удара

ко би знао да ће се месија
вратити и отети удвараче
да ћеш као цура
после лоше киретаже
на ТИША БЕАВ
чекати да дођем и залијем
ту врбу у дворишту
која се једина
може
толико ниско сагнути
да би видела лице божије

А ЛИВАДА КАЖЕ

Почетак добар, крај лош:
Поруке остају.”

У првој строфи динамичним низом метафоре и поређења *ојроспорење* унутрашњости синагоге уписано је у тананост метафоре уха, у онтолошко-метафизичку дубину *слушања*. Акустична слика *сићушног божијег уха* немо присуство Бога обликује у поверење Божије моћи ослушкивања, у додељивању трансцендентног осета *бићии чувен* свету смртника као просторне извесности. Но, колико год да су Дифренова питања да ли је ухо „захваљујући којем жива особа осећа да живи, исто тако и оно ухо захваљујући којем он осећа да мисли” (Difren 1989: 82), те хајдегеријанска провокативна за промишљање, песмин простор не фингира божју про/мисао као своју. Песнички говор Р. Ливаде је *иу*-говор који распознаје овострани звукове, а тај „простор дисања” (Пантић 1997: 85), грицкања и најпосле *ослушкивања* тишине (о чему Слотердајк нема много тога лепог да каже отписујући Хајдегеру на „Писмо хуманизму”¹⁸) у „Синагоги”, с почетка, подсећа на присност, на живо. У пустом храму ослушкујемо мишеве који грицкају трапист светлости. Метафора елементарног која глад и светлост здружује враћа нас изворности: напетим жилама под сунцем, али оно гњило у њој, држи, усмерава ка *нечистиом*: ритуалној и хигијенској нечистоћи која је изузетно важна у култури Јевреја¹⁹ и, најзад, ка нечистом дискурзивном трансферу, окретању значења. У земунској синагоги *без живе душе*, дакле, све је пусто *као уста која су заборавила да љубе*. „Капетанија” која започиње стихом „Пловидбе више не личе на наше судбине” завршава се постљубавном²⁰ фигуром усана и руку:

18 Реч је о тексту „Правила за људски врт”, у коме П. Слотердајк напомиње да се „више ништа не може урадити обртима филозофске пасторале” (Слотердајк 2000: 196).

19 „Светост Бога захтева и светост човека, што укључује и такве појединости као што су самодисциплина и чистоћа. [...] Закон о светости, у ствари је практична примена Божјег захтева *Будити свети јер сам и ја свети...*” (Danon 1996: 84)

20 Видети: „Постљубавна проза Данила Киша”, у: *Нова читања Данила Киша*, Трстеник, Савремена српска проза, 18, 2006, стр. 103–119.

»[...]»
 ПОСТОЈЕ ЉУДИ КОЈИ ЖИВЕ ТАМО
 ГДЕ ЦРКАВАЈУ од трулих
 грачева о смрти шпанског и кинеског
 цара САМО ВЕЛИКИ УМИРУ
 пљачкању руку или смисла
 и удубљујем се у нешто пресудније
 за мој живот

У месечину
 Што цури с крила на крило ноћних птица
 као пиво низ степенице

У моје
 – синусе – плућа – слезину

И тамо
 шири жуте лепезе прастаре светлости

Али заборављена је реч која може
 описати тај загрљај без руку
 Пољубац без усана”

Пре карановићевског загрљаја из истоимене песме у коме нема никога био је Ливадин *загрљај без руку и пољубац без усана*.²¹ Лирско сопство је дирнуто пресудним искуством, али о њему не може настати песма, јер грлити безруко и љубити безусно не поседује траг у речницима, језичком памћењу. Да је *пољубац без усана* бременит неименљивом празнином којом речници не владају, а одатле ни модерно искуство субјективитета, посведочава значењски лук „Синагоге” у спуштању од поетике метафоре ка поређењу. Кроз девет стихова у том значењском распону фигуре *сићушног божијег уха до усцију* којима је туђа *ars amandi* и простора *ошровне тишине*, лирски глас згуснуто, грчевито обухвата повесну судбину Јевреја у XX веку. Реч за пољубац без усана је заборављена, али празнина *нељубећих историјски* је проговорила у крцатом вагону отровне тишине. Не постоји песничка метафора која би такав влак повукла у своју милост и озарење, али песничко око и ухо бележи тишину Холокауста, апсолутну пустош као трајање бестијалног, пред којим је свака поетика идентификације, спајања немоћна, и то јер је *немисливо* из теолошког дискурса спуштено у иманенцију, у друштвено-историјска, политичко кретања.

Провучен кроз унутрашњост божијег уха, сабласног и нечистог²² храма песнички исказ се у следећим строфама задржава на исписаним порукама-аменима на *озидима* као би се удвојио гласом неименованог рабина Алкалаја, те забораву људи придодео далекосежнији *заборав града*²³ и, најзад, историјску обесправљеност успоредио са „цуром после лоше киретаже”. Без порода и са оштећеном материцом, нутрином која има моћ да из себе створи, да, заборављена синагога на Тиша Баев, „најцрњи дан у јеврејској историји”, „када је обичај да се посећују

21 Милета Аћимовић Ивков Ливадину фигуру пољупца без усана резумева као „недостајући трансцендентни садржај” (2007: 39).

22 Трећа књига Мојсијева у 11. глави говори и о чистим и нечистим животињама: „а до животиња које гамижу по земљи нечисте су миш, кртица и све врсте гуштера” (Danon 1996: 84–85).

23 Јахуда Амихај у песми „Ако те заборавим, Јерусалиме” сублимисаном лиричношћу памћење Јерусалима истовремено поставља на највишу аксиолошку раван, и онтолошки подметак гласа: „Ако те заборавим, Јерусалиме, / нек моја десница буде заборављена, нек десница буде заборављена, А левица памти. [...] Ако те заборавим, Јерусалиме, нек ми семе буде заборављено. / Пипнућу твоје чело, заборавити моје, / Глас ће ми се променити, / по други и последњи пут, у најстрашнији глас – / или тишину” (1990: 9–10).

гробови сродника” (Montijas 2008: 32) чека „да дођем и залијем / ту врбу у дво-ришту / која се једина / може / толико ниско сагнути / да би видела лице божије”. Разрешење питања како до Бога препуштено је довољно гипком ентитету, светој врби, њеном једноставном надношењу над лице Бога. По легенди, Јевреји пошто су поробљени од Вавилонаца,²⁴ остављају своје харфе на њене гране, те отуда њен латински назив *salix babylonica*. Недопевана бездомност остаје у крошњи врбе испод које је Орфеј окренувши се изгубио Еуридику, а неиспевана песма чува спознају божанског, спуштајући се у његову низину. У Хименесовој лирици, коју Раша Ливада преводи и присно чита у време када настаје *Карантин*,²⁵ топологија *ниског* распршава се у своју атопичност, јер у њој присуствује Господ:

„У дну ваздуха *рекох* јесам
рекох животиња сам у дну ваздуха
над земљом и сада над морем:
[...]
Али Господе, и ти си такође,
у том дну и видиш ову светлост,
што лије са другог звезђа.
[...]
И био си у том магичном бунару
усуд свих усуда
[...]
Ти си био ту, да би учинио да мислим
да си био ти,
да осетим да сам ја био ти,
да уживам да сам ја био ја
[...]
у ваздуху
са крилима, које не лете по ваздуху,
које лете по светлу свести,
старијој од свих снова
о вечном и бескрају
које нису ништа друго,
до ја, овде и сада.” (1977: 86–87; истакао аутор)

Дно „Синагоге”, вратимо се њему, са трагом преводилачког и читалачког искуства Хименесовог песничког стваралаштва, међутим, херменеутички је положено у лирску топографију Земуна, привремену насеобину путника: Словена, Грка, Германа, Угра, Јевреја, Латина, али она не остаје споља, напротив „Карантина више нема (У-НАМА-ЈЕ) / Али научио нас је да људе / Делимо на здраве и убоге”. Свет је скуп симптома чија се болест меша са човеком, уверен је Жил Делез (2000: 219–222), а свет-чистиште Ливадине поезије јесте свет грчевито скупљен на улици, земунском гробљу, летњој позорници чије су координате задате линијама терора, митологизације, колективног памћења/заборава (уп. Medan 2013: 169). Но, за разумевање динамике односа теме јеврејства и постулирање

24 Врба као једна од четири свете биљке у култури Јевреја изузетно је значајна за време трајања празника Сукот (види Danon 1996: 36–43). То је празник сеница (колиба, шатора), који се прославља у име јеврејског изласка из Египта: „У први дан узмите воћа с лепих дрвета, и грана палминих и грана с густих дрвета и врбе с потока, и веселите се пред Господом Богом својим седам дана [...]” (3. Мој. 23: 40).

25 Песничка књига *Ја нисам ја* Хуана Рамона Хименеса у преводу Надежде Зарубице Милекић и Раше Ливаде, са његовим избором песама и пропратним текстом „Лепота у свом извору и свом зрењу”, издата је 1977. године (Београд: Рад).

простора као унутрашњости песничког знања/памћења пресуднија је метафизичка осена и реторска, онтолошка разделитост од Града заборавом на њега испод прерушеног и потиснутог насиља. Остале су поруке, каже Ливада, ис/писане. У „Писму рабина Алкалаја” их је седам о духовном јединству, спознању Бога, Израелу, вери. Друга порука *с-уморно* рабина, зачетника ционизма одговара онтопологији *ниско* „Синагоге”:

„2. Иако се скоро пословично жалим на ситуацију: / Она је збиља тешка, и то поговору овде, у / Земуну, јер Срби су исувише толерантни, што / отупљује верске пориве код младих. А они / су такви: Два пута се помоле и одмах хоће / да виде и дискутују са Богом. Испињу се на прсте, зидове, дрвеће, и данима гледају у небо, а онда добу и кажу: Нема Бога, нема / ничег, све је лаж; а колико пута треба да / понављам реч песника: Нико се не може сагнути толико ниско да би видео лице Бога. / А осим тога, када дође дан да виде Бога: Биће више Бог, него што га виде.”

Говор рабина „осуђен на живот са предумишљајем” и на тежњу ка историјским довршењем луталаштва, легитимизује се песничком истином која је с ону страну Башларове нетакнуте топофилије, сањарије лета и пространства неба. Рабинов песник раскида са традицијом платоновског раста навише, са сном праоца Јакова: „И усни, а то лестве стајаху на земљи а врхом тицаху у небо, и гле, анђели Божји по њима се пењаху и силажаху; И гле, на врху стајаше Господ, и рече: Ја сам Господ Бог Аврама оца твог и Бог Исаков; ту земљу на којој спаваш теби ћу дати и семену твојом” (Пост 28: 12–13). Са друге стране, Ливадино одмицање од неба наслања се на песничко искуство Лазе Костића и Рада Драинца које деконструира наслеђене религиозне, културолошке обрасце т(р)опографије небеског или, како би то рекао живописно П. Слотердајк „протетичке оклопе”. Костићевска детронизација фигуре Бога у стиховима „Небо је само / угнута стопа господ бога, / њоме да згњечи самртног роба / до последњег дроба” оставиће песничком памћењу тежину детронизације којој у песни „Љубав, Марија!” одговара „Не узлетати у небо! / Оставити ту магију деци док им зуби расту” (Драинац 2005: 208).²⁶ И премда Витгенштајном поучени „Бог се не објављује у свијету” (Витгенштајн 1987: 6. 433; курзив Л. В.), да „душа значи један степен више, / небу, што високо, звездано, мирише”, на хоризонту српске поезије трепери глас Милоша Црњанског и онеспокојено одлази у дисјунктивни раздор: „ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све, / ђаво носи” (Црњански 1966: 14). Питање где смо однесени, ако се нисмо успели, ако је почетак лествица души измакнут испод отежалог неба у *Каранџину* се поставља на начин боравишта као историјског пребивалишта, где се пред лице Другог, ако се пред њим и стане, стаје у низини. Рабинова седмоделна²⁷ епистола хумористичним, гротескним и (ауто)иронијским проседеом потврђује да је „подривање стварности могуће само из саме стварности јер се трансценденција реализује из иманентности” (Медан 2013: 169). Она стварност душе везује за стварност простора:

„5. Иако ће после толико векова Израел бити само / скупи гето, иако ће тада читање Мегилат / Естера на Шуман Пурим бити смешно, / иако ће вера, када се вратимо, бити физички / локална: Не треба нам месија, већ Брод; Не / требају нам пробуђењени мртви, већ Град; И / све мора бити спуштено на земљу, ниско, / прегледно: Да се одвоји стакло од рубина, да / се одели пророк од рабина.”

26 О стиховима Рада Драинца и песме „Еј, ропски свете” Лазе Костића говорили смо у Пауновић 2020: 189–209.

27 Број седам у јудаизму има сакрални карактер. „Три најсветија симбола јудаизма тесно су везани за број седам. То су шабат, менора [седмокраки свећњак] и Давидова звезда.” (Леруша 2001: 207 и даље)

Прихватање *трансценденције одозго* (Lošonc 2012: 27) као поетички залог исписује се на хоризонту хајдегеријанско-слотердајковске онтологичке у сталном прекрајању блиског и далеког:

„Штавише, ми увек идемо кроз просторе, тако да их при том већ одстојимо непрекидним пребивањем при блиским и далеким местима и стварима. Кад пођем ка излазу из дворане, ја сам већ тамо, и могао бих чак да не пођем у том правцу кад не би било тако да сам већ тамо. Ја никад нисам само овде као ово учакурено тело, већ сам и тамо, то јест простор је терен мога стајања, и само захваљујући томе ја сам кадар да идем кроз њега.” (1999: 125)

Тамо где песнички текст опросторава знак *друзо̄џ̄ зрага* под којим се улубљује – проширује, редефинише територија *реално̄џ̄*, настаје процеп ка *недостигајућем овде* и/или *немогуће тамо*. Стога није потребно наступање месијанског времена, већ брод – *леуша* која наутички и песнички учртава место на којем нас нема, да бисмо Граду са-припадали. Јер, поручује Витгенштајн:

„Ако се под вјечношћу не мисли бесконачно трајање времена, него невременитост, тада вјечно живи онај који живи у садашњости.

Наш живот је исто тако бескрајан као што је наше видно поље безгранично.” (Vitgenštajn 1960: 185; 6.4311)

По/етичка и мета/физичка тескоба *локализоване вере*, спуштање симболичког и имагинативног регистра у реално (Израел ће бити *само што*) из реторско-онтолошког нивоа прелива се у просторност текста као *раз-говор* Ливаде. Како уосталом одржати херменеутичку целисходност, ако ће читање на Шуман Пурим, празник којим се обележава спасење Јевреја,²⁸ бити смешно? Отуда тело/текстовност Ливадине песме премда прати ступање по земљи, пажљиво означајући, семантички и трополошки освешћујући појединачно словно место, празнину, анаколут, оспољава кризу смисла, значењски расцеп. Спационирање белина кроз ломљење традиционалне форме стиха/строфе иконички, графостилистички обелодањују, дакле, унутрашњу иманентну (бланшоовску) празнину попут гримасе на лицу рабина „која личи на Израел”. Симболички статус облика Израела као фигура повести „дугог бола”, картографски уписана на рабиново лице још једном поетички перпетуира рембоовско наслеђе брисања личносних граница у *ја сам оно друзо месшо*. Неуралгичну везаност за триадични ритам **СТВОРЕЊЕ ОТКРОВЕЊЕ ИСКУПЉЕЊЕ** рабин *ослушкује* и чује „мистичну канализацију, у коју живи бацају / живе [...]”, стога преко Шалом Херцла као живог писма поручује „духовњацима: Бољи ми плуг на мртвом / мору без Бога, него са с њим по Земуну: / Играм жмурке и хватам зјала”. Привилегија књижевности да прекорачује простор и актуелни тренутак посвећена је „освешћивању онога што није и што је у постојању”, вели Морис Бланшо, а на темељу поставки француског филозофа Драган Проле закључује:

„Оно што није делује на оно што јесте тиме што га изазива да изађе изван себе самог. Спој уметничке и историјске самосвести не остварује се више у *Ја мислим*, него у *Ја излазим*, у непрестаној обновљеној норми искорачивања које мора моћи да прати све моје представе.” (Prole 2016: 112)

28 „Јевреји већ две хиљаде година славе Пурим или како се још назива Естерин празник, као симбол борбе за опстанак. Име празника потиче од речи 'пур', што значи коцка, жреб, јер је Хајман, краљев доглавник, бацао коцку да би изабрао најпогоднији дан за спровођење плана о уништењу Јевреја” (Montijas 2008: 30).

Док Бланшоов „ригорозни аскетизам обезличавања” поставља питање о могућностима субјективације (Prole 2016: 114), Ливадин силазак у „Синагоги” и „Писму рабина Алкалаја” нас враћа припадајућој онтополошкој структури простора, са-припадности субјекта и простора/територије стајања. Обрис простора изгубљене домовине долази попут левинасовског гласа Другог изван поретка постојећег као могућност *излаза* и позива на одговорност. И више, тај обрис је рабиново лице, поетичка нужност – потребитост Брода и Града.

А ЛИВАДА КАЖЕ

На мојој си усни нико,
Моја ти реч: Завичај.

Реч је, дакле, *dotus*, чуваркућа и обитавалиште за путујуће, јер песничка реч као таква мисли. Било да секвенцу „А Ливада каже” посматрамо као афористични егзодус из песминог простора, пародирање библијског исказа или је пак приведемо смислу опкорачења,²⁹ она и даље остаје мисао – мишљење књижевности као такво. Ливадина *кажа*, уписујући се у *дух модерности* на прагу пост-модерне својом иронијском, рефлексивном снагом и снагом скепсе, песничтво приближава *жанру мисли*.³⁰ Фрагментарна и несистематична, она је епистемолошки и онтолошки обележена процесима (само)окретања и де/конституције поетскога текста између интендираног смисла и дискурзивитета, аутореференце и хетерореференце – између иманенције писма и трансцендирајуће поруке.

Чувајући иманентни *шелос* као пребивање у апорији, читање Ливадине поезије захтева безрезервни *силазак* у излазност бића, у његову примордијалну изрученост простору/просторности дискурса. У таквој радикалној изложености лирски говор кораком у новим сандалама, по древној цести, отвара места тишине, пустоши, креирајући троцрт Града као регију Жеље, дубоко залазећи у имагинарне, симболичке поретке, у картотеку историјског памћења и заборав. У диспуту песничког писма и/или Ливадине *каже*, приближени оном самозабрављеном народу у стиховима Ј. Амихаја:

„Заборављамо одакле смо дошли. Наша јеврејска
имена из изгнанства откривају нас,
сећају на свет и воће, на средњовековне градове.”

Херменеутичким боравком у „Синагоги” или пак као адресати „Писма рабина Алкалаја” начинили смо у души, ако не онај степен више, онда засигурно један корак ка њима – *мањинском народу књижевности*, делезовски речено, сасвим присно спуштени да читамо њихова писмена, значења њихових имена – поетику изгнанства, онтопологију изгубљеног места као *боравишће*. Премда су *озици* у синагоги високи, крцати тишином и знаковима, а писма тешка од непристиглих

29 Афористичност и песничко мишљење у Ливадиној поезији често је попрште књижевно-критичког разграничавања модернистичке поетике и поетике постмодерне. „Песник комбинује афористичке исказе и тамне апокалиптичке слике, које сведоче о томе да између уметности и живота, између позе и стварног положаја, човек остаје у међустању еклипсе. Поенте песама – песник се повукао, мудрац је онај ко у крајњој анализи извео реченицу” (Гвозден 2012: 256). Са друге стране, крај Ливадине песме Маја Медан тумачи унутар Агамбеновог концепта опкорачења, вид. Medan 2013.

30 Жанр, мисли Александар Јерков, дефинише као родно место духа модернизма које само себе де/конституише: „Историја књижевне мисли открива како се модернизам рађа из духа поетичког мишљења, а у жанру мисли он има тај немогући идентитет који је у самој основи модернистичког захтева” (2005: 196).

опорука, песничка реч, песничко сећање, отворено попут храма А. Тарковског у *Носталгији*, залог је модернизма – преостале завичајности. Сабирајући једну метафизику трагања и мистерију сопства, празнина храма/синагоге се не да наткрити, али тек тако рањиво испражњене унутрашњости приведена је свом темељу – низини, док је у онтолошкој, реторској снази њене т(р)опографије Бог подједнако настањен „[...] у чаши воде исто / као у чаши вина, у белеги као у кремпити”, а његов је народ од заборав и неимања места (*domusa*) оздрављен.

ИЗВОРИ

- Amihaj 1990: J. Amihaj, *Izabrane pesme*, prev. D. Albahari, M. Komadina, R. Livada, Niš: Gradina.
- Драинац 2005: Р. Драинац, *Песник и бунтовник: изабрани стихови*, Ниш: Просвета.
- Ливада 2017: Р. Ливада, *Појрскан знојем казаљки. Атлантска. Карантин*. Београд: Трећи трг.
- Црњански 1966: М. Црњански, *Сабрана дела IV, Поезија*, Београд: Просвета.
- Himenes 1977: H. R. Himenes, *Ja nisam ja: pesme*, prev. Nadežda Zarubica – Milekić, Raša Livada, Beograd: Rad.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 1983: Д. Антонијевић, Бунтом ироније: Раша Ливада: Карантин, *Акција критике: есеји и критике*, Нови Сад: Матица српска, 104–113.
- Аћимовић 2007: М. И. Аћимовић, Ангажована митопеја: о неким аспектима поезије Раше Ливаде, *Књижевни магазин*, год. 7, бр. 69, 38–39.
- Benjamin 1989: V. Benjamin, *Istorija nemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Божовић 2006: Г. Божовић, Митопеја и епифанија, *Београдски књижевни часопис*, год. 2, бр. 5, 188–196.
- Бошковић 2000: Д. Бошковић, Песма изван текста: Поетички вртлози Војислава Карановића. *Повеља* 1, 97–119.
- Broh 1979: H. Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš: Gradina.
- Vitgenštajn 1960: L. Vitgenštajn, *Tractatus Logico-Philosophicus*, prev. Gajo Petrović, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Гвозден 2012: В. Гвозден, Српска поезија после смрти утопије, *Девет сръских ђесника*. Нови Сад: Адреса.
- Грујичић 2012: Н. Грујичић, Предговор, *Антологија сръске ђезије (1847–2006)*, Сремски Карловци: Бранково коло.
- Дабижић 2013: М. А. Дабижић, Прилог прошлости Градског парка у Земуну од седамдесетих година XIX века до 1914. године, *Наслеђе*, 14, 2013, 145–153.
- Danon 1996: C. Danon, *Zbirka pojmova iz judaizma*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Delez 2000: Ž. Delez. Književnost i život, prev. Aleksandra Marčić Milić, *Reč*, br. 58/4, 219–222.
- Деретић 2007: Ј. Деретић. *Историја сръске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book.
- Derida 1976: J. Derrida, *O gramatologiji*, pr. Ljerkа Šifler-Premec, Sarajevo: Veselin Masleša.

- Difran 1989: M. Difren, *Oko i uho*, prev. Neda Seferović, Banja Luka: Glas.
- Jerkov 2002: A. Jerkov, *Novi kontekst za ideal lepog u savremenoj srpskoj književnosti, Smisao (srpskog stiha): samo/osporavanje*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Jerkov 2005: A. Jerkov, *Radanje modernosti iz duha mišljenja – O nemogućem identitetu, Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende: Phänomene europäischer Identität und Alterität*, Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang.
- Lepuša 2011: Lj. Lepuša, *Magični broj sedam i judaizam, Religija i tolerancija*, 15, 205–209.
- Livada 2005: Nova Atlantida, *Vreme*, <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=417481>, pristupljeno 1. 3. 2021.
- Lošonc 2012: A. Lošonc, *Otpor i moć*, Novi Sad: Adresa.
- Mangel 2005: A. Mangel, *Istorija čitanja*, prev. Vladimir Gvozden, Novi Sad: Svetovi.
- Medan 2013: M. Medan, *Livadin kraj pesme, Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Миљковић 2002: Б. Миљковић, *Сабране песме*. Ниш: Просвета.
- Mojsilović 1992: J. Mojsilović, *Zemunski rabin Alkalaj. Duhovni otac cionizma*, <http://elmondosefarad.wikidot.com/zemunski-rabin-alkalaj-duhovni-otac-cionizma>, pristupljeno 25. 3. 2021.
- Montijas 2008: D. Montijas, *Običaji i praznici kod Jevreja*, Pančevo: Jevrejska opština Pančevo.
- Негришорац 1996: И. Негришорац, *Легијимација за бескућнике: српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1996.
- Николић 2012: Ч. Николић, *Књижевност говори (у) друштву, Савремено друштво и криза проучавања језика и књижевности*, ур. М. Ковачевић, Д. Бошковић, Крагујевац: ФИЛУМ, 2012, 223–241.
- Павловић 2002: М. Павловић, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд: Просвета.
- Пантић 1997: М. Пантић, *Карантин двадесет година после, Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*, јун, 83–85.
- Палавистра 1983: П. Палавистра, *Критичка књижевности: Алтернатива постмодернизма*, Београд: Вук Караџић.
- Пауновић 2020: А. Пауновић, *Сањарење замрзнутог: (о)певање неугрејаних, Поезија Ане Ристић*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”: Народна библиотека, 189–209
- Prole 2016: D. Prole, *Pojave odsutnog, Prilozi savremenoj estetici*, Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Саболчи 1997: М. Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, прев. Марија Циндори-Шинковић, Београд: Народна књига.
- Sloterdajk 1991: P. Sloterdajk, *Tetovirani život*, prev. Milan Soklić. Gornji Milanovac: Dečje Novine, 1991.
- Sloterdajk 2000: P. Sloterdajk, *Pravila za ljudski vrt: odgovor na Hajdegerovo „Pismo o humanizmu”*, prev. A. Marčetić, *Reč*, br. 57(3), 187–202.
- Sloterdajk 2010: P. Sloterdik, *Sfere I*, prev. Aleksandar Kostić, Beograd: Fedon.
- Стојановић 2007: Д. Стојановић, *Метафизика свакодневља, Књижевни магазин*, год. 7, бр. 69, 36–37.
- Тонтић 1991: С. Тонтић, *Предговор, Модерно српско ђесништво. Велика књига српске поезије – Од Костића и Илића до данас*, Сарајево: Свјетлост.

- Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Грађење, сјановање, мишљење*, прев. Божидар Зец, Београд: Плато.
- Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски пушеви*, прев. Божидар Зец, Београд: Плато.
- Шутић 2002: М. Шутић. Предговор, *Антологија новије српске лирике (1920–1995)*, Београд: Чигоја штампа.

JEWES IN THE POETRY OF RAŠA LIVADA: HOW LOW UNTIL WE REACH THE GOD?

Summary

The paper analyzes two poems by R. Livada, "Sinagoga" and "Pismo rabina Alkalaja" from the collection of poems *Karantin* (1977). Searching for the Jews on the lyrical map of Zemun, the question of the concept of transcendent space opens up, as well as the metaphysics of flight and the figure of God. The historical persecution, wandering, and disappearance of Jews in Livada's poetry is poetically and aesthetically shaped as a place of emptiness, but also as a sign of the metaphysics of the City, belonging to the lost Homeland. This symbolic power pervades despite the parodic, ironic discourse and the destabilization of the lyrical form. Finally, what remains is a word like homeland (*domus*) and, with it, fateful cartographies and signs of exodus. Relying on M. Heidegger's ontology of space and the theory of M. Blanchot, the position of the low in the conception of lyrical spaces proves to be a challenge to metaphysical metaphors, but also a critique of historic oblivion and terror.

Keywords: Livada, Jews, poetry, God, City, space, whiteness

Aleksandra V. Paunović

Сузана Р. БУНЧИЋ¹*Универзитет у Источној Сарајеви
Педагошки факултет у Бијељини***ПРИПОВИЈЕДНЕ СТРАТЕГИЈЕ И ПРИЧА
У РОМАНУ ДОСИЈЕ ШЛОМОВИЋ**

У раду се бавимо романом *Досије Шломовић* Мома Капора. Први пут објављено као централни дио триптиха *Књига жалби* (1984), а самостално тридесет година након тога (2004), ово дјело прати истиниту и узбудљиву причу о београдском Јеврејину Ериху Шломовићу и његовом кратком и несвакидашњем животу до краја посвећеном умјетности. Како се ради о мозаичкој и фрагментарној структури у којој дијелови приче припадају различитим наративним инстанцама, а често се исти догађаји сагледавају из свским супротстављених вриједносних позиција, одлучили смо се да у раду анализирамо однос приче и приповиједних поступака у овом роману.

Кључне ријечи: прича, приповиједне стратегије, Ерих Шломовић, структура

Досије Шломовић први пут је објављен 1984. године у оквиру триптиха *Књига жалби*, као њен средишњи дио. У првобитном издању *Досије* је садржао 81 краћи наративни текст и покривао је временски период од 1927. до 1981. године. У другом, допуњеном издању из 2004. године, које садржи паратекстуални увод у коме нас аутор упознаје са намјером да причу о Шломовићу која је расла између два објављивања допуни новим подацима, налази се тачно 91 текст који захвата причу у временском трајању од 1927. до 1996. године. Друго издање, осим уводом, употпуњено је и репродукцијама највреднијих дјела Шломовићеве француске колекције.

Роман представља покушај реконструисања лика мистериозног колекционара Ериха Шломовића и проналажења изгубљене сликарске колекције која је била у његовом власништву због чега би се жанровски могао подвести под метафикционални, биографски, и детективски роман. Већ оваква жанровска испреплетеност говори у прилог наративне сложености овог дјела, али и природе и могућности сазнања, односно истине у тексту. Патрише Во под *метафикцијом* подразумева фикцију која тематизује саму себе, односно у самој тексту проблематизује своју фикционалност², у првом реду своју језичку и текстуалну природу. Метафикција би тако била гранични дискурс између теорије и књижевности (литерарне фикције) који покушава да установи закон производње властитог текста, односно свијета као конструкта у тексту. Овај,

1 sulalovic712@gmail.com

2 „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (Waugh, 1984: 2). „Метафикција је термин за фикционално дело које свјесно и систематски скреће пажњу на свој статус као умјетничког дјела како би истражила везу између фикције и стварности. Обезбјеђујући критички осврт на методе властитог настанка, оваква дјела не само да испитују основне структуре наративне фикције, она такође истражују могућност постојања фикционалних свјетова ван књижевног (фикционалног) текста.”

углавном постмодернистички жанр, између осталог разматра и објективност историјског знања. Историјски текст као и књижевни почива на истим арбитрарним језичким и текстуалним конвенцијама и зависи од њих. Зашто би онда он био вјеродостојнији и поузданији од књижевне фикције и претендовао на истинитост? Другим ријечима, оба су само дискурзивни артефакти и њихово значење зависи од контекста. Ако је историја, као и сваки други текст људска конструкција, сами тиме је и свијет који она ствара истинит само у тексту, баш као и други алтернативни свијетови створени на тај начин. Овакаво схватање историје повлачи за собом мноштво идеолошких импликација, којима дјела метафикције³ оперишу у свом настајању.

Структурно посматрано, у *Досијеу Шломовић* налазимо сложену мрежу сачињену од великог броја микронатива који се међусобно сукобљавају и преплићу, допуњују и оспоравају, а централна наративна свијест их распоређује и коментарише, стварајући тако нову причу и намећући свој суд читаоцима. На овај начин, поготово ако имамо на уму први дио наслова – досије, текст постаје нека врста процеса, истражног поступка у коме се пред историјом и временом провјеравају Шломовићев живот и дјело. Откривање мистерије везане за име и дјело Ериха Шломовића тако је баш као и у детективским романима први ниво текста, односно прва дијегеза. У паратекстуалном уводу *Досијеа* писац даје обрису основне приче на којој се заснива заплет, а она се састоји у мијешавини трагичне судбине Ериха Шломовића и срећних и необичних околности које су довеле до тога да се највећи дио његове збирке француских модерниста „преживи” и нађе се у Народном музеју у Београду.

„У међувремену, ова узбудљива прича о трагичној судбини колекционара Ериха Шломовића, блиског пријатеља и сарадника чувеног париског галеристе Амброаза Волара, као да је расла из године у годину, допуњујући се новим подацима и сведочењима ликова изгубљених у мистерији овог случаја. Како се драгоцена збирка дела француске модерне уметности нашла у београдском Народном музеју, и кроз шта је све пролазила представља праву одисеју којој се још не сагледава крај” (Капор 2010: 5).

Ријеч је, дакле, о судбини београдског колекционара, који је успио да са тек нешто више од двадесетак година дође у власништво једне од најимпозантнијих сликарских колекција у Србији. Мистерија око Шломовићеве личности, његовог брзог продора у највише умјетничке кругове Париза тридесетих и четрдесетих година 20. вијека, те доласка у посјед и чувања ремек-дјела француског модерног сликарства за вријеме Другог свјетског рата ни до данас није престала да интригира умјетнике и истраживаче. Као и око сваке мистерије, и око ове се плело мноштво прича. Те приче биле су складу са очекивањима онога ко прича, његовим личним афинитетима, подацима до којих је долазио итд. Ово показује колико је сваки текст, па чак и текст свједочења, „очевидности” и историјски текст конструкција која у не малој мјери зависи од субјективних афинитета и карактера онога који текст саставља. Момо Капор је одлучио да све приче или њихове сегменте до којих је долазио током готово четрдесетогодишњег истраживања живота и дјела Ериха Шломовића сакупи на страницама књиге *Досије Шломовић*. Његов задатак је био да споји дијелове слагалице изучавањем, провјеравањем и интерпретирањем њихове вјеродостојности и логичности и тако

3 Овдје је потребно скренути пажњу на то да Момо Капор етички, вриједносно и идеолошки не припада епохи постмодерне јер вјерује у типично хуманистичке постојане моралне и етичке, а можемо чак рећи и естетске вриједности, иако је користио мноштво постмодерних тензика примјерених добу у коме је стварао. Најпостојанија структура за Капора је управо умјетност.

створи смислен наратив, односно реконструише свијет великог колекционара и београдског Јеврејина (што се испоставља одређујућим за његову судбину) у предвечерје катаклизме Другог свјетског рата. Оно што овај роман без сумње чини метафикционалним јесу двије на први поглед уочљиве чињенице: прва је „нарастање приче током година”, тј. тематизовање њеног настанка и мијењања, а друга је измијештање текста *Досијеа* из контекста *Књиже жалби* и његово самостално објављивање. Документарним ово дјело чини стварно постојање Ериха Шломовића, реферисање на његов живот и збирке умјетничких слика из које нам је на крају књиге аутор текста *Досијеа* извојио неколико репродукција, те датирана свједочења очевидаца и исјечци из новина цитирани често са датумом штампања. Фикционални слој се ослања на субјективну интерпретацију и уписивање значења тамо гдје оно недостаје и гдје је то потребно да би се створио прозни текст и свијет овога романа.

Наткатегоријални принцип који на окупу држи све остале елементе у овом дјелу јесте принцип уланчавања наративних свјетова, односно дијегетичких нивоа у приповиједном мозаику испод кога се назире коначна слика универзалне приче о односу умјетности и свијета. Насловивши дјело стручним термином из правних наука, Капор је дао јасан оквир свога интересовања – сакупити све приче које се тичу Шломовићевог дјела у једну фасциклу, један досије⁴. У првобитном издању *Досије Шломовић* је, како смо рекли, био дио романа *Књижа жалби*. Иако лабава, мотивација за постојање *Досијеа* у оквиру текста ове књиге постоји. *Досије* је у њу уведен тако што главни лик тог романа, четрдесетогодишњи Пеђа Лукач, сакупља податке о Шломовићу и ради на књизи о њему, надајући се да ће она дати смисао његовом „промашеном” животу. Одлазећи из Београда у Њујорк, Лукач се опрашта од свега сем од своје фасцикле у којој су се налазили подаци о Шломовићу:

„Испуњавао сам формуларе, опраштао се са пријатељима као пијани исељеник, подигао авионску карту у ЈАТ-у (Georg је у њујоршкој пословници упалио за мене), извадио кутњак који ме данима болео, потрпао оно мало прља у нови кожни кофер и нашао се у авиону, у одељењу за страсне пушаче, стежући у наручју једину ствар која ми је у том тренутку преостала – Шломовићев досије” (Капор 1997⁵: 193).

Ово је уједно и последња реченица првог дијела *Књиже жалби*, након које почиње *Досије Шломовић*. Символична веза *Досијеа* са *Књигом жалби* налази се и у наслову оба дјела. Као што се зна и у једном и у другом случају, ријеч је о правној терминологији, прецизније о терминима управних процеса – досије и жалба. *Досије* допуњава *Књижу жалби* на два начина. Прво, својом концепцијом која подразумева скуп докумената којима се доказује невиност и исправност онога коме се суди. И друго, јер је централна наративна свијест унутар текста сакупљајући приче, документа, фајлове, одлучила да их попут заумног адвоката допуни примједбама на мјестима која су нелогична, себична и паушална. Осим насловом, и концепцијом „наратора-адвоката” који представља централну наративну свијест

4 „Досије (fr. dossier), наслон; завој, корице од аката; свежањ аката; сви списи и сва акта који се тичу једног предмета; прилог уз акта” (ВУЈАКЛИЈА 2002: 237). Досије представља скуп више предмета који се односе на исту материју или исто правно или физичко лице који се као једна цјелина чувају на истом мјесту (Види: Службени гласник РС, 2007).

5 Сви цитати из *Књиже жалби* наведени су према издању: Момо Капор, *Књижа жалби*, Београд: Драганић, 1997. и у даљем тексту биће означени скраћено КЖ, уз наведен број странице са које је цитат преузет.

у причама о Шломовићу, *Досије се у Књижу жалби* уклапа и перитекстуалном напоменом на почетку књиге:

„У ОВУ КЊИГУ УПИШИТЕ СВЕ ВАШЕ ЖАЛБЕ,
УТИСКЕ И ПРЕДЛОГЕ. УПРАВА” (Исто, 5).

Уписивањем примједби у микронаративе датиране годином као знаком за крај једног и почетак другог, које чини централна наративна свијест, главни наратив *Досијеа Шломовић* се уписује у *Књижу жалби*. Тако се поглавље „1969.” које почиње напоменом „(Исечци из фељтона.)” (КЖ, 205) и у коме се наводи да је Шломовић цијелу деценију провео у Француској, те да је прије тога завршио хемију у Загребу надовезује на наредно поглавље „1980.” ријечју „(Примедба)” (КЖ, 206) иза које слиједи текст који исправља речено у претходном поглављу:

„То би све могло да буде тачно, ако се прихвати хипотеза да је Шломовић рођен 1901. године. У том случају, код Амброаза Волара у улици Martignac није се појавио двадесетогодишњак, него тридесетчетворогодишњак. Да ли би Волар запослио некога са тридесет четири године?” (КЖ, 206).

Досије Шломовић, као што смо већ рекли, свој основни умјетнички потенцијал црпи из сложене наративне структуре којом су догађаји у дјелу предочени. Осим више дијегетичких равни које налазимо у тексту *Досијеа*, питања која се намећу послје прочитаног су однос фикцијског и фактуалног у производњи смисла, те сложена темпорална организација догађаја и њена функција.

У стварању сложеног наратива *Досијеа Шломовић* Капор се послужио техником монтаже, користећи при томе „око камере” као фокализатора. На тај начин је постигнут ефекат симултаности, чиме је читалац у прилици да опажа различите аспекте истих догађаја, али и да процјепе који се јављају у времену надокнађује продубљеном перцепцијом коју обезбјеђује оваква перспектива. На овај начин се добија утисак континуираног трајања приче, иако је она састављена распоређивањем различитог материјала као што су исјечци новинских фељтона, енциклопедија, мемоара, романа, разговора, свједочења итд. То је нарочито изражено у опозицији датај на почетку романа, док нам се представљају тринаестогодишњи дјечак Ерих како са жаром, у својој соби, у тајности од других упија француско издање књиге Амброаза Волара *La vie et L'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir* и саставља и шаље писмо великом мецени; и исти тај Волар, који је већ остарио, разочаран и блазиран у кућном огртачу прима то писмо у Паризу. Између ова два микронаратива насловљена 1928. годином, налазе се: аналептички наратив, насловљен 1927. о Ериховом боравку у Винковцима код тетке и његовом првом полуеротском искуству, исјечак из Просветине енциклопедије о Амброазу Волару (наслов 1979) и четири пролептичка микронаратива, одломка (*МОЈИ ПОЧЕЦИ*, *МОНМАРТР 1890*, *УЛИЦА ЛАФИТ*, *ВЕЧЕРЕ У ПОДРУМУ* из Воларових мемоара *Сећање трговца сликама* (наслов 1937). Јасно је из овог примјера да темпорална организација наратива, односно аспект времена (по Женету), показује неке од знакова ахронијске структуре. Иако аутор инсистира на изразитој прецизности када је временска линија у питању, много тога је испреметано, а често се дешава и да се неки временски сегмент дуплира и приказује из различитих перспектива, па утврђивање хронологије догађаја отвара могућност откривања неколико дијегеза. Будући да су поједини догађаји тачно временски одређени, а такође се између неких догађаја може, на основу смисаоне везе, успоставити хронолошки слијед, иако су ти догађаји разбацани у тексту романа.

Корице књиге *Досије Шломовић* су фасцикла за све „списе и сва акта” који се тичу случаја Шломовић. Другим ријечима, корице књиге на којима се Момо Капор потписује као аутор представљају оквир за свежањ прича које су се током готово осамдесет година испредале око мистериозног колекционара Ериха Шломовића, што говори о постојању мноштва хиподијегетичких наратива. Како се ради о историјској личности и једно од основних питања које се намеће само од себе је питање односа фикцијског и фактуалног у тексту, односно питање наративне истине. Ово питање повлачи и друга, а једно од њих се тиче ауторове интенције. Другачије, да ли је Момо Капор хтио да текстом Досијеа Шломовић прикаже „праву” истину до које је дошао истражујући Шломовића и његово дјело или му је циљ био да попут енциклопедиста сакупи све „приче” о Шломовићу додајући им и своју верзију не би ли показао колико је истина зависна од презентације догађаја? Чини се да се одговор налази у посљедњим ријечима романа. Капору је циљ да што је могуће дуже сачува сјећање на Шломовићев живот до краја посвећен умјетности:

„Новине су одавно престале да пишу о Шломовићу, тајанственом сакупљачу лепоте, чије кости труну на неком непознатом пољу. Данас би имао шездесет шест година. Чини се да његов дух поседује способност да нас изненађује и после смрти. Са непуних двадесет и шест година, тај млади човек је умео да поставља замке будућем времену [...] Шта ако неки марљиви чиновник открије да један сеф у Цириху није плаћен од хиљаду деветсто и неке? Зар Шломовић није причао пријатељима да део колекције чува у Швајцарској? Ја чекам. Тада ћу, можда, најзад моћи да повежем читаву ову замршену причу о мртвацу, који се с оне стране упорно бори против заборава...” (Капор⁶ 2004: 180–281).

У наведеном одломку поред ријечи „тајанствени”, нарочито су акцентоване ријечи *дух* и *прича*. Дух предодређен за љепоту успијева да надигра и крвнике и вријеме причом. Чини се да је поред свих прича о Шломовићевој збирци и он сам креирао различите и преносио их својим пријатељима. У вртлогу прича немогуће је сагледати истину, могуће је само стварати нове приче, а то и није тако лоше јер прича продужује постојање.

Причу о Шломовићу наратор почиње 1928. годином. Мјесто је Београд, Дорћол, Добрачина улица 35, соба тринаестогодишњег дјечака који у тајности од укућана чита. Оно што пубертетлију нарочито интересује су Реноарови актови на којима га узбуђују „детења чедност насликаних лица, која су у чудној опречности са готово простачком, раскалашном зрелашћу и једрином тела. Главе лицејки на телима блудница!” (ДШ, 7). С обзиром на податке којима наратор на почетку влада можемо рећи да је у питању аукторијални⁷ тип дискурса. Тачније, централна наративна свијест која влада свим осталим причама и нараторима у тексту је аукторијалног типа, што је и разумљиво с обзиром на ауторску намену да се изнесе свежањ прича и при томе евалуира свака од њих. У тексту се, с обзиром на то да је састављен од низа мининаративних цјелина, појављује и читав низ другостепених наратора чији ставови, приче и доживљаји читаоцима бивају идеолошки пропуштени и представљени кроз призму основне наративне свијести. Њу због тога можемо назвати и имплицитним аутором. Један од

6 Сви цитати из *Досија Шломовић* наведени су према издању: Момо Капор, *Досије Шломовић*, Београд: Књига-комерц, 2004. и у даљем тексту биће означени скраћено ДШ, уз наведен број странице са кога је цитат преузет.

7 Под аукторијалним типом дискурса сматра се онај који „показује знаке свог приповедача или аутора и његовог врховног ауторитета” (Prins 2011: 24).

занимљивијих података који иде у прилог овој тврдњи налази се у разликама у тексту *Досијеа Шломовић* објављеног 1984. године у оквиру *Књиже жалби* и текста *Досијеа* објављеног двадесет година касније. Да би на што вјеродостојнији начин оправдао постојање *Досијеа* у оквиру *Књиже жалби*, Момо Капор све примједбе дате у тексту *Досијеа* даје у виду примједби фикционалног аутора, главног јунака *Књиже жалби*, Пеђе Лукача. Навешћемо један примјер:

„1981.

(Новински исечак непознатог аутора из чланка Колекционар који је узбудио свет) ...Тешко је поверовати да се Волар сетио писма (није ни морао да се сети, имао га је у рукама! Примедба П. Л. (Пеђа Лукач, прим. и подвукла С. Б.) и свог позива приликом њиховог сусрета после толико времена, али ти и није претерано битно, баш као ни да ли се све збивало онако како је Шломовић касније причао...)” (КЖ, 203).

На истом мјесту у самосталној књизи *Досије Шломовић*, двадесет година касније налазимо:

„1981.

(Новински исечак непознатог аутора из чланка Колекционар који је узбудио свет) ...Тешко је поверовати да се Волар сетио писма (Примедба: није ни морао да се сети, имао га је у рукама!) (Прим. и подвукла С. Б.) и свог позива приликом њиховог сусрета после толико времена, али ти и није претерано битно, баш као ни да ли се све збивало онако како је Шломовић касније причао...” (ДШ, 25).

Из овога се види да у другом, допуњеном издању Капор брише иницијале главног јунака *Књиже жалби*. То наводи на неколико закључака и још више питања. Прво, како је ријеч о ауторској интервенцији у тексту, онда можемо доћи до закључка да имамо посла са поклапањем наднаративне инстанце *Досијеа* са личношћу стварног писца – онога кога налазимо потписаног на корицама књиге и који нам се обраћа и из уводног паратекстуалног⁸ наратива *Досијеа*. Друга ствар тиче се јунака *Књиже жалби*, Пеђе Лукача – да ли можемо говорити о једној од пројекција ауторове личности и да ли сходно томе „роман”⁹ *Књижа жалби* треба да посматрамо као један облик аутобиографије? И коначно, да ли можемо говорити о металепси у самосталном издању *Досијеа* у односу на онај први објављен у оквиру романа *Књижа жалби*, или, пак, имплицитним аутором *Досијеа* можемо сматрати књижевног јунака Пеђу Лукача, односно неку трећу инстанцу која нити је аутор-функција, нити је Лукач, већ само имплицитни аутор?

Након што нам представља тринаестогодишњег Ериха Шломовића који се као и већина његових вршњака бори са несигурношћу, наметнутом ничим основаном кривоцом, појачаном читањем и гледањем умјетничке књиге умјесто практичне хемије како очекују његови родитељи, наратор нас у другом поглављу анализиранички враћа годину дана уназад, у 1927. годину. Мјесто Винковци, дјечак се по први пут среће са наговјештајем сексулног односа. Збуњен и са осјећањем недораслости и нелагоде пред бестидном вршњакињом, циганчицом Магдом, он се повлачи још више у себе, проналазећи и обнављајући узбуђење доживљено тога љетњег дана гледањем Реноарових слика на којима тражи сличност са дјевојчицом.

8 Цитираћемо реченицу из уводног дијела *Досијеа Шломовић*: „Аутор је узео слободу да *Досије Шломовић* издвоји из *Књиже жалби* и да га проширеног и допуњеног новим подацима до којих је дошао за последњих двадесетак година, употпуњеног репродукцијама највреднијег дела Шломовићеве збирке, у новом руху покљони читаоцима одржавајући на тај начин последњи трачак сећања на овог чудног колекционара” (ДШ, 5–6)

9 Овдје смо роман ставили међу наводне знаке, како бисмо нагласили да га аутор тако назива и у првом издању и у паратексту *Досијеа Шломовић* из 2004. године.

Иако се приповиједање о дјечаку прекида низом ауторских коментара¹⁰, који су у функцији ближег појашњења васпитања и услова који владају у земљи у којој дјечак одраста, те који су остварени у виду пролепсе и долазе из будућности у односу на тренутак када се радња дешава, ми сазнајемо да је ријеч о особи која између умјетности и свијета не прави разлику, тачније много боље се сналази у свијету умјетности и радије зато бира њега. Рођењем предодређен да осјети умјетност, да је чулно доживи, млади Шломовић већ тада између стварности, дјевојчице и њене задигнуте сукње, позива на први додир, и умјетности, књиге и слике, он бира ово друго, сањајући да ће једнога дана постати дио друштва „посвећених стараца” окружених сликама, књигама и разговорима о умјетности. У првом случају повучен, збуњен и смијешан, у другом веома одлучан и предузимљив, Ерих пише писмо лично Волару, представљајући се као његов велики обожавацац:

„Драги господине, Волар! Прочитао сам вашу књигу о Реноару, која ме је одушевила. Кад одрастем желео бих да будем као ви. Ерих Шломовић, 13 година. Моја адреса: Београд, Добрачина 35. Краљевина Југославија.” (ДШ, 13).

Најјаснију и естетски веома дојмљиву слику овог налазимо у 55. поглављу по реду. Година је 1941, рат је увелико захватио цијелу Европу, а Ерих се заједно са својим сликама склонио у село Бачину. Послије Париза, најлуксузнијих салона, узбудљивог живота испуњеног умјетношћу и занимљивим људима, он се нашао у потпуно другачијем окружењу у коме још једанпут схвата да је „уметност животнија од живота!” (ДШ, 106).

„Гле, прави Алфред Сисле! – каже пролазећи питомом сеоском улицом у чијим јендцима чупкају гуске траву. Па, ово је оригинални писаро! – мисли гледајући дрворед багремова. У бари на крају села открива Монеове локвање из Живерњија. Крава његових домаћина гледа га сензуалним Шагаловим очима. Човек и жена на њиви кромпира у сумрак: какв Миле! Заталасано зрело жито са јатом врана на модрој основи – злокобна најаву скорог Холанђаниновог лудила... сваку сеоску мачку звао је Фуцита! Ерих је у стању да види предео и људе само ако су урамљени” (подвукла С. Б.) (ДШ, 107–108).

Осуђен на живот у Бачини, Ерих у сваком призору сеоског живота види умјетничку слику и самјерава је са умјетничким дјелом. У некој врсти обрнутог миметизма, гдје се природа види кроз оквир слике, у коме умјетност претходи животу и самјерава се са њом, схватамо и ми, али и главни јунак, да је заувјек одвојен од стварног живота и да припада неком другом – свијету боје и облика, да се живот и он никада нису разумјели и да се ускоро може наслутити његов крај. Предодређеном за умјетност, у тренуцима када се губи и посљедња нада да умјетност може спасити свијет, те када се наслућују обриси неког другог поретка у коме ће дјела умјетности бити процјењивана и продан као и сва остала роба, Ерих ће да нестане са тим свијетом и са својим учитељем.

10 *Досије* је осим директних навода датих у форму „примједби” препун ауторских коментара који имају функцију екстерног појашњења догађаја или цитираних текстова о којима је ријеч. Они углавном имају пролептички и аналептички карактер. Навешћемо примјер из првог поглавља. Након што је дао дјечака у тренутку самозадовољавања и осјећаја кривице због тога, наратор појашњава: „Дечак живи у Београду, у чедној земљи Србији, коју у том тренутку дели пола века од првих порнографских наговештаја. Слике голих жена ређе су од аутомобила на Београдским улицама. Неколико пожутелих ајнзец-карата, штампаних у Средњој Европи, на којима се кочопере тусте голе проститутке средњих година већ су излизане од многих погледа. Најсмелија дозвољена еротика у новинама: рекламе за корсет у радњи госн. Хофнера и госн. Фелера.” (ДШ, 9)

Након што испратимо мање-више конзистентну причу о Ериховом одрастању, дату у пар сугестивних сцена, већ у четвртој наративној секвенци приповиједање се прекида временским скоком у 1979. који нам доноси цитат из Просветине *Мале енциклопедије*, у коме сазнајемо ко је био Волар¹¹, уз ауторски коментар: (*Примедба: У истој енциклопедији нема ниједног рејка о Ериху Шломовићу.*) (ДШ, 14). И поново имамо аналепсу у приповиједању која нас враћа у 1937. годину, у вријеме када излази Воларова аутобиографија Сећања трговца сликама која има четири подналова и четири текста: *МОЈИ ПОЧЕЦИ*, *МОНМАРТР 1890*, *УЛИЦА ЛАФИТ И ВЕЧЕРЕ У ПОДРУМУ*, која су одабрана и након тога унесена у допуњено издање *Досијеа* како би мотивисала оно што слиједи – невјероватну наклоност овог свјетског човјека и богаташа према сиротом момчићу из Србије. У њима су описани Воларови почеци, његов успон од дна ка врху и самим тиме могућност да у Шломовићу можда види себе када је био сиромашан, а горио истим жаром према умјетности као и двадесетогодишњи младић пред њим. На заласку живота, блазиран и већ сит свега људског, Волар прима дјечака дајући му да заузме мјесто поред њега и Андреа Матиса. Ту га ставља на пробу износећи дјела светских мајстора које двадесетогодишњи Шломовић без икаквих проблема погађа процјењујући им вриједност у танчину.

„Волар тражи од Шломовића да изнесе своје мишљење о делима која управо процењују. Запањен је истанчаним укусом овог мршаваог младића у строгом сивом оделу са црном краватом, који говори француски без акцента и који поседује неки тихи, неодољиви шарм” (ДШ, 24).

Све ово дато је у два поглавља, једно носи наслов 1928. година, у њему је описан Волар у тренутку док прима пошту, међу којом долази и дјечаково писмо, а друго 1935, у коме је описан сусрет Волара и Шломовића. Након ових поглавља којима је била сврха да нас упознају са личностима Шломовића и Волара и која углавном карактерише ауторизовани тип наратије, слиједи четири поглавља: 1981, 1971, 1975, 1969, 1980, која махом представљају преношење исјечака из фељтона, разговора, прича по кулоарима. Наратори се овдје смјењују, некада је јасно назначен као у случају поглавља 1971. у коме је то преводилац Никола Трајкович који прича своју верзију Шломовићевог успјеха и пријатељства са Воларом, док је у другим случајевима ријеч о директном говору оних чије исјечке из фељтона имплицитни аутор наводи. Централна наративна свијест коју овдје ништа не одваја од имплицитног аутора своје присуство потврђује углавном почетним упутама, типа: (*Исјечци из фељтона*) (ДШ, 29); (*Примедба*), (ДШ, 30); (*Сведочење академика Недељка Гвозденовића.*) (ДШ, 31).

Уколико првих седам поглавља *Досијеа* посматрамо као континуирану причу која прати дејчаков улазак у свијет уметности и упознавање са радом Амброаза Волара, његов одлазак у Париз, упознавање са Воларом и добијање посла у његовој галерији, које је представљено са становишта екстрадијегетичког (ауторизованог) наратора, са изузетком поглавља које се односе на чланак из *Мале енциклопедије Просвете* и живот Амброаза Волара, односно његове мемоаре, гдје се наратор мијења.

Међутим, у наредних пет мини-наратива, наратор је учесник вањских догађаја, спољашње дијегезе која током цјелокупног трајања наратива уоквирава

11 „Волар Амброаз (Vollard Ambroise, 1865–1939) француски трговац сликама, познат по смелости и подршци авангардним уметницима с почетка овог века. Организовао је прву изложбу Сезану, Пикасу, Матису; допринео фирмацији Модерне” (ДШ, 14).

главну. То је дијегеза састављена од истраживања, читања и састављања биографије Ериха Шломовића. То је дијегеза у којој је наратор учесник разговара са преводиоцем, академиком, професором, новинарима и онима који су имали прилику да тада млади и непознати упозјану Шломовића и поклоне му неку своју слику. Тај исти наратор чита енциклопедије и прави примједбе, он чита новински фељтон о Шломовићу и представља нам их, односно прави тријажу шта ће да нам у наративу представи а шта не, и то је оквирна прича, односно оквирна дијегеза док се друге дијегезе, у којима се наратор и фокализација смјењују у зависности од онога од кога свједочење долази, налазе унутар те екстраоквирне која их све држи на окупу. Али ово није ништа.

Унутар главне дијегезе коју чини прича о животу са умјетношћу Ериха Шломовића налазе се сљедећи догађаји редом како су се збивали:

1. заљубљеност у умјетност, жеља да се постане попут Волара (1928)
2. одлазак у Париз и упознавање Волара (1935)
3. рад за Волара, скупљање слика, дружење са најзначајнијим умјетницима француске модерне (1935–1939)
4. Воларова погибија, Шломовић остаје сам, Волар му оставља дио своје импозантне колекције (1939)
5. Шломовић у Паризу сакупља слике, станује на Клињакуру и пријатељи се са Отоном Глихом (1939)
6. Шломовић се враћа у Београд са својом колекцијом, једина жеља му је да изложи слике у Народном музеју и покаже их Београду. Краљ му за то не даје одобрење (1940).
7. Разочаран, Шломовић организује изложбу у Загребу 24. новембар 1940.
8. Шломовић шаље писмо Богдану Поповићу о крађи која му се догодила у Загребу (31. децембар 1940).
9. Засићен друштвеним животом и Загребом Шломовић из Еспланаде, прелази код своје тетке Јудите Херцлер и покушава да нађе сонтора за изградњу Музеја западноевропске уметности.
10. Шломовић се враћа у Београд, у коме га затиче рат, прави лимене сандуке за своје благо и заједно са породицом прелази у Варварин (март и први дани априла 1941. године).
11. У Бачини своје сандуке са умјетнинама скрива у двоструки зид љетње кухиње породице Живадиновић, гдје остају четири године (1941).
12. Бачина, долазак њемачке војске откривање да су Ерих, егов отац и брат Јевреји, прикључивање Нијемцима као преводиоци, одлазак и села и „више их нико није видио живе” (јесен 1941).
13. Мушки Шломовићи су у Ђуприји у затвору, одатле их пребацију за Београд (1942).

Шломовићев живот се гаси, али прича не престаје. Јавност све више интригира Шломовићева заоставштина, па су сљедећи сегменти наратива углавном дати у форми свједочења о боравку Шломовића у Бачини и скривању лимених

сандука. Након што даје *Сведочење бившег окупациског сеоског председника* (ДШ, 101) и *Сведочење Душана Живадиновића из Бачине* (ДШ, 102), наратор даје кратак преглед примједби и недосједности у дотадашњим наративима, а први пут се појављује име Маре Херцлер, Шломовићеве снахе и мајке писца Давида Албахарија, што уводи у текст Албахаријев роман *Мамаи*, у коме је мајка описана као јак жена непоколебљиве воље, испоставиће се једина која је могла сачувати колекцију од Нијемаца. Испоставиће се да је дио збирке путовао возом у коме су погинули Ерихова мајка Роза и дјеца Маре Херцлер. Преживјевши несрећу Мара је отпутовала за Београд оставши једина власница колекције све до 1947. када јој нове власти отимају колекцију и каталог, лишавајући и њу „једну од најдрастичнијих жртава фашистичког терора” (ДШ, 155) и Ерихове рођаке: тетку Хилду Флајшман, сестру од ујака Јудиту Херцлер и брата и сестру од тетке Рубена и Рутку Голдфингер наслеђства. Изгледа да су „златници” сакривени „у обору са свињама, испод канте са помијама” (ДШ, 156), из свједочења Албахарије мајке, били слике француских импресиониста.

У роману *Досије Шломовић* присутно је неколико дијегетичких нивоа. Спољашња дијегеза представља причу у којој је главни јунак неименовани сакупљач података о Ериху Шломовићу. Њему се дешавају сусрети са сликарима, преводиоцима, новинарима, он записује свједочења академика Гвозденовића, професора Васића и мноштва колекционара и људи заинтригираних Шломовићевом судбином. Унутрашњу дијегезу представља свијет Ериха Шломовића, Амброаза Волара и људи који су их познавали. Ове двије дијегезе међусобно се преплићу и мијешају до неразазнатљивости. Упоредо са њима одвија се и велики број микродијегеза, микронаратива који се уливају у ова два. Оно што овај роман чини посебним јесте и постојање саморефлексивне дијегезе која стално скреће пажњу на свој настанак, она је сачињена од „Примедби”, „Скица за могући разговор”, коментара, ауторефлексивних пасажа и осталих средстава која тематизују текстуалну природу наратива. Истражујући догађаје у вези са Шломовићевим животом и његовом збирком, наратор се често сусреће са опречним мишљењима, несигурностима, паушалним оцјенама, злбом и завишћу. Интерпретација Шломовићевог живота зависи од микронаратива о њему, од текстова и свједочења која су увијек обојена субјективном перцепцијом.

ИЗВОРИ

Капор 2010: М. Капор, *Досије Шломовић*, Београд: Књига-комерц.

Капор 1997: М. Капор, *Књига жалби*, Београд: Драганић.

ЛИТЕРАТУРА

Во (1984): P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Prattice of Self-conscious Fiction*, New York, London: Routledge.

Вујаклија 1986: М. Вујаклија. *Лексикон стираних речи и израза*. Београд: Просвета.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.

Службени гласник РС, 2007.

NARRATIVE STRATEGIES AND THE STORY IN THE NOVEL *DOSIJE ŠLOMOVIĆ*

Summary

In this paper, we deal with the novel *Dosije Šlomović* by Momo Kapor. First published as a central part of the triptych *The Book of Complaints* (1984), and independently thirty years later (2004), this work follows the true and exciting story of Belgrade Jew Erih Šlomović and his short and unusual life dedicated to art. As it is a mosaic with a fragmentary structure in which parts of the story belong to different narrative instances, and often the same events are viewed from completely contrary positions, we decided to analyze the relationship between the story and narrative in this novel.

Keywords: story, narrative strategies, Erih Šlomović, structure

Suzana R. Bunčić



Јована Б. КОСТИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за компаративну књижевност

ЕФЕКАТ ХОЛОКАУСТА У РОМАНУ *ГЕЦ И МАЈЕР* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

У овом раду, а на примеру романа *Гец и Мајер* Давида Албахарија и у оквирима пост-модернистичке поетике, биће речи о „јунаку као типу”, представнику историографске метафикције, ког Линда Хачион назива „подесним типом”. У том смислу, говорићемо о синтези општег и појединачног у служби расветљавања разумевања потребног да би се потенцијално оправдале чињеничне подлоге историјског наратива, утемељеног на сврставању историјских чињеница у фиктивни дискурс. Такође, узевши у обзир да постмодерно није деисторизовано, расправљаћемо о концепцији књижевности као уметности која покушава да донесе искупење за историјска искуства. На примерима из романа показаћемо на који начин се представљени контекст одређује као значајан и до које се мере проблематизује целокупна представа о историјском (пред)знању. Акцент ће бити стављен на само искуство које постаје литерарни ефекат, на овом примеру „ефекат Холокауста” – термин који уводи Ернст ван Алфен у својој студији *Caught by History*.

Кључне речи: Албахари, Холокауст, историографска метафикција, ефекат Холокауста

Пре почетка Другог светског рата, у Србији је живело око 33000 Јевреја, од којих су трећину чинили Сефарди, а остатак Ашкенази. Реч је о другој и трећој генерацији досељеника из Централне и Источне Европе. Када је рат окончан, број Јевреја који су преживели (углавном благовремено примењујући мере предострожности, кријући се по селима и варошицама, придружујући се партизанским групама...) износио је мање од 5000. Простом рачуницом, долазимо до закључка да је за време нацистичке окупације у логорима страдало око 80% српског јеврејског становништва. Преостали проценат представљао је веома мали број преживелих који је имао могућност да сећање одржи живим и да исприча своју причу. Употребљен је термин „преживели”, а не „ослобођени” јер, како можемо и да претпоставимо, до крајњег ослобођења жртава никада није дошло, нити се о ослобађању икада може говорити. Они који су дочекали да из логора изађу, наставили су да живе немим животима, неспособни да речима обликују ово тешко искуство које наслеђују њихови ближњи и њихови потомци. Потомци су управо ти који одржавају сећање жртава, трудећи се да пронађу одговоре на питања, како се сећање на тај догађај и искуство њихових предака никада не би угасило. Искустава има колико и жртава, а у овом раду, на примерима из романа *Гец и Мајер* Давида Албахарија, покушаћемо да представимо ефекте реконструкције таквог колективног сећања.

Када је реч о преживелим сведоцима Холокауста, ваља нагласити да су многи касније пролазили кроз кризу идентитета. Узмемо ли за пример искуство Нехаме Тек (Nehama Tec), ауторке мемоара *Суве сузе: Прича о изгубљеном детињству* (*Dry tears: The story of a Lost Childhood*, 1984), у коме нас ауторка води у ратну

1 jovana.tb.kostic@gmail.com

Пољску али и ван ње, видећемо да је реч о девојци која, услед срећних околности, успева да побегне из логора. Поставља се питање да ли би ишта од тога било могуће да она и њена сестра нису промениле своја имена у Крисја и Данка. Она не само да добија ново име, већ добија и нову сврху, нови идентитет и нову борбу – да научи да живи и опстаје као неко други. Оваква криза није својствена само њима, већ и њиховим потомцима, о чему ће у раду касније бити речи.

Примо Леви, још један од сведока овог историјског догађаја, на питање како се може објаснити фанатична мржња нациста према Јеврејима, одговара да је антисемитизам један нарочит случај нетолеранције који је достигао готово религијски карактер и ширио се лако захваљујући увреженој нацистичкој пропаганди по већем делу Европе. Немогуће је у потпуности разумети шта се догодило искључиво на основу писаних сведочанстава и докумената. Појединац који се налази изван зидина логора не може, чак и не сме, разумети шта се догодило зато што разумевање води ка оправдању. Рат је могуће рационализовати и за његове узроке пронаћи објашњење, али за нацистичку мржњу објашњења нема, будући да је реч о мржњи која се не може појмити. Како је разумевање у потпуности немогуће, остаје сазнање као императив. Зато је дужност свих нас који над овим догађајима контемплирамо, да се сећамо историје, што укључује и сећање на *харизматичне вође*, како их Леви назива, Хитлера и Мусолинија, али и на њихове верне пратиоце који нису рођени као насилници, који нису били чудовишта, већ су били обични људи. Леви закључује да чудовишта постоје, али су врло ретка да би заиста била опасна. Опаснији су обични људи, функционери спремни да верују и делају без постављања питања.²

О овим „обичним људима”, у својој студији *Обични људи: 101. резервни полицијски батаљон*, Кристофер Р. Браунинг (Браунинг 2004: 83–84) каже:

„Мало их је било економски независно. Осим занатлија и стручњака, практично су сви завршили образовање у *Volksschule* (средњој школи) у четрнаестој или петнаестој години. До 1942. године се изненађујуће висок проценат њих учланио у партију. Међутим, како иследници нису бележили такве информације, не знамо колико је међу њима било комуниста, социјалиста и/или чланова синдиката пре 1933. године. По свој прилици то није био мали број, имајући у виду њихово социјално порекло. Захваљујући годишту, наравно, сви су се они формирали у пре-нацистичком периоду. Били су то људи који су познавали и друге политичке и моралне норме осим нацистичких.”

У роману *Гец и Мајер* Давида Албахарија управо је реч о овим, „обичним људима”, који су спремни да верују у идеологију и извршавају наредбе без сувишних размишљања. Гец и Мајер представљени су као пар, аутор их никада не одваја, те њихову појаву можемо тумачити као колективну представу извршиоца поменутог чина. Аутор ће више пута у свом роману нагласити: „Гец и Мајер. Никада их нисам видео, могу само да их замишљам” (Албахари 1998: 5). Постављени као тандем, немачки СС подофицири у овом делу никада се нису појавили као засебни ликови, већ увек као „Гец и Мајер”, „Гец или Мајер”, „можда Гец, можда Мајер” и „можда Мајер, можда Гец”. Ови ликови имају различите функције у роману и „не само да служе као метонимија за СС трупе током рата, већ имају и важну функцију у развоју романа” (Митровић 2005: 88).

Један од протагониста романа је, дакле, пар ликови, док је други неименовани приповедач. Говорећи у оквирима постмодернистичке поетике, јунак као тип,

2 Интервју доступан на: *Primo Levi's Heartbreaking, Heroic Answers to the Most Common Questions He Was Asked About "Survival in Auschwitz"*: <http://www.newrepublic.com/article/119959/interview-primo-levi-survival-auschwitz>

синтеза општег и појединачног представља плод историографске метафикције, а Линда Хачион их назива „подесним типовима” (Хачион 1996: 192). С обзиром на то да их аутор никада није видео, и да их само замишља, поставља се питање ко су Геџ и Мајер? Реч је о возачима камиона марке „Заурер”, „дужине 5800 милиметара, висине утоварног простора 1700 милиметара, нето тежине конструкције 1700 килограма, тежине терета до 4500 килограма. То значи да је возило могло да прими стотинак људи тешких до педесет килограма, што је, после три месеца проведених у логору на Сајмишту, била сасвим реална просечна тежина логораша” (Албахари 1998: 152–153). Свакодневно су Геџ и Мајер у свој „Заурер” смештали око 100 људи, претежно жене и децу, и, уз обећање да ће их одвести на боље место, у јеврејске кампове у Пољској и Румунији, возили од Сајмишта, преко моста на Сави, до Јајинаца. Пут није био дугачак, али је остављао времена за кратки предах, када би Геџ и Мајер излазили из камиона, провлачили се испод њега и повезивали издвуну цев мотора са отвором на каросерији. Вожњу камионом смрти, до крајњег одредишта у Јајинцима, нико није преживео. Српски затвореници спремно би дочекивали лешеве крај, за путнике камиона припремљене, раке, само да би, по обављеном послу, и они страдали. Осим описа посла који обављају Геџ и Мајер, и приповедачеве успутне реченице да се: „узгред, Геџ звао Вилхелм, а (да је) Мајер био Ервин” (Албахари 1998: 50), све остало остаје засновано на тривијалним нагађањима о њиховим животима, а све у циљу како би нам аутор показао да су њихове навике, размишљања, осећања, па и сам изглед, небитни у поређењу са њиховим слепим извршавањем сурових наредби. То да ли су Геџ и Мајер највише волели да се покривају перином, има ли један од њих пудлицу по имену Лили, да ли су радили атлетске вежбе, редовно јели свеже воће, дуго разговарали о значају сувих шљива за добро варење, да ли су имали надимке, да ли су били ожењени... не помажу приповедачу да њихов изглед оформи у свести нити да да одговор на питање: „Какви су људи Геџ и Мајер?” (Албахари 1998: 75). „Што више приповедач наглашава да их никада није видео, већ да их само замишља, све је живописније и сликовитије присуство овог пара на страницама романа” (Митровић 2005: 89). То што им аутор није дао људски облик и то што приповедач није могао у потпуности да их замисли, већ наставља да их замишља, није случајно. Како им није дао људско обличе, остаје отворено питање о њиховој „људскости”. „Он напросто не може дати људски облик злу чији су представници Геџ и Мајер” (Гесен 2005: 98).

Како је и аутор у белешци на крају овог романа посведочио, роман је заснован на историјским чињеницама из бројних извора – „архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фелтона, књига и студија – а понајвише из монографије Милана Кољанина *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944* (Институт за савремену историју, Београд, 1992) и студије Кристофера Браунинга *Коначно решење у Србији – Judenlager на Сајмишту* (Зборник 6, СЈОЈ, Београд, 1992)” (Албахари 1998: 183). У поменутој студији, Кристофер Браунинг детаљно преноси преглед друге фазе „коначног решења јеврејског питања” у Србији. Овај термин коришћен је од лета 1941. године, у служби описивања потпуног физичког уништења јеврејске популације.

„Такав језички монструм који су изумели бирокарате састоји се од метафоре *јеврејско пиштање*, која је била у јавном оптицају од 19. века, чије је *решење*, према схватању антисемита, и потом националсоцијалистичке идеологије, увек значило изопштавање, а јачањем власти нацистичког режима се потом радикализовало. [...] Овај појам је од 1933, кроз мере обесправљења, изопштавања, дискриминације и прогона

био испуњен садржајем и на крају, у форми *коначног решења јеврејског питања* претворен у синоним за масовно убиство свих Јевреја на просторима немачке владавине” (Бенц 2012: 47–48).

Друга фаза је, дакле, подразумевала ликвидацију свих оних који су преживели јесењи масакр 1941. године. Међу преживелима највише је било жена и деце, који су смештени у концентрациони логор на месту некадашњег Сајмишта, са земунске стране Саве. „Заточеници овог логора, без разлике у погледу старости и пола, уморени су у једном камиону-душегупки у пролеће 1942” (Браунинг 1992: 407). Околности под којима је донета одлука да се један такав камион пошаље у Београд противречне су и неизвесне. Из писма које је 11. априла 1942. године групен-фирер Харалд Турнер, шеф војне администрације, послао Химлеоровом ађутанту Карлу Волфу, сазнајемо:

„Још пре више месеци наредио сам да се стрељају сви јеврејски мушкарци које буде могуће ухватити, а да се све јеврејске жене и деца концентришу у један логор. Истовремено сам посредством СД затражио да ми пошаљу један камион за дезинсекцију помоћу кога ће логор коначно бити испражњен у року од 14 дана до 4 недеље” (Браунинг 1992: 416).

Након рата, СС-штандартенфирер Емануел Шефер, шеф Сипо-СД, директно надлежан за логор Сајмиште и његове јеврејске интернирце, инсистирао је на томе да он никада није издао налог за набавку камиона-душегупке. Међутим, Браунинг (Браунинг 1992: 419) наводи да је управо Шефер био тај који је дочекао возаче камиона марке Заурер, Вилхелма Геца и Ервина Мајера. Командант логора, СС-унтерштурмфирер Херберт Андорфер, СС-шарфирер Едгар Енге, подофицири Вилхелм Гец и Ервин Мајер, уз четворицу полицајаца и седам српских затвореника из дана у дан су током читава два месеца обављали исту процедуру – сваког јутра, сем недељом и о празницима, а обично и по два поподнева недељно, возили су камион од Сајмишта до Авале. Камион марке Заурер по транспорту би примио око стотину жена и деце. По окончању последње војње, 10. маја, стрељани су и српски затвореници којима је речено да ће их послати на рад у Норвешку, како би прича о камиону-душегупки остала прикривена. На овај начин, до пролећа 1942. године убиство српских Јевреја било је довршено, пре него што су прорадиле гасне коморе у Собибору и Трелинки.

Из претходног се може закључити да су Гец и Мајер историјски ликови, и да је поменута Браунингова студија један од извора из којих је Албахари црпео историјске чињенице за своју приповест. Насловом самог романа, Албахари Геца и Мајера поставља у средиште свог приповедања. Лајтмотивски се понављају реченице којима аутор, ипак, скреће пажњу на то да је њихов идентитет као такав мање важан, будући да је улогу возача камиона-душегупке могао обављати ма ко други, једнако погодан за посао, што је један од разлога због ког аутор овај тандем не раздваја приликом описивања радњи које они обављају. Свакако, „колико год да је роман *Гец и Мајер* наратив о друштвеним приликама током Другог светског рата, исто толико и још више говори о субјекту који посредством текста оживљава и (ре)интерпретира историју коју проучава” (Лазовић 2014: 815). Дакле, поред протагониста-тандема, важно је говорити и о неименованом приповедачу романа. Иако аутор, у случају Геца и Мајера, даје имена и опис посла, све остало је обавијено велом нагађања. Са приповедачем је обрнуто – немамо његово име, али смо сведоци најинтимније патње и душевног раскола, пратећи га на путу ка самоспознаји. Наиме, након што је навршио педесету годину, наратор, професор књижевности, покушава да попуни празнине на свом породичном стаблу.

„Превалио сам педесету, знао сам куда ме живот води, остало је још само да утврдим одакле сам кренуо. Обилазио сам архиве, посећивао музеје, доносио књиге из библиотеке. Тако су Геџ и Мајер ушли у мој живот. Наиме, готово све жене из породица мога оца и моје мајке страдале су, како се то обично каже, у логору на Сајмишту, а заправо су умрле на београдским улицама и путевима, у камиону који су Геџ и Мајер возили до страстишта у Јајинцима” (Албахари 1998: 19).

Тек када је довршио породично стабло, схватио је да се налази на новом прагу незнања. „Хтео сам да откријем ко сам и шта сам, одакле долазим, а што сам се више томе приближавао, све више сам од тога био удаљен” (Албахари 1998: 49).

Иако такође каже да је „живот историја, а у историји нико никоме не може да помогне” (Албахари 1998: 129), наратор покушава да прикупи податке о члановима своје породице и тако их спаси заборава. На овај начин поново је постављено питање историје које, идући даље од ауторефлексије, проблем поставља у шири контекст. Ово је покушај да се поново поставе ствари на своје право место, иако „нема претензија за крајњим заснивањем у истини” (Хачион 1996: 99).

Како је реч о постмодерном делу, ваља нагласити да „постмодерно није аисторијско или деисторизовано, мада доводи у питање наше претпоставке о ономе што установљава историјско знање” (Хачион 1996: 13), али и да „постмодерно поновно поставља контекст као значајан, и чак одређујући, али тим успостављањем проблематизује целокупну представу о историјском знању” (Хачион 1996: 157). Међутим, колико год контекст Холокауста изнова био постављан на позорницу књижевности, број жртава се неће умањити и ништа у овом нараторовом покушају сазнања неће постати стварније од нагаћања, јер неће бити живог сведока поузданог гласа који ће испричати своју причу. Али, ипак, „понекад као да смо позвани да гласове које чујемо и осећања која она у себи носе припишемо писцима лично. Њихов тон усмерен је према читаоцу (или слушаоцу) као савезнику или сведоку” (Гвозден 2005: 123). Надграђујући постојеће историјске чињенице и користећи се иронијом и историјском метафикцијом, аутор удаљава наратора од онога што је исприповедано, представљајући читаоцима једну потрагу о сопству, кроз сазнавање о другима. Сам аутор је у једном свом есеју забележио да „грозничава потрага за идентитетом постаје опсесивна одлика модерног јеврејског идентитета” (Албахари 2004: 74), што се рефлектује и на наратора романа *Геџ и Мајер*. Речима „онај ко признаје да не зна увек је у предности над оним који нагађа да зна” (Албахари 1998: 48) одређена је позиција приповедача, а то је позиција незнања. Самим поступком прикупљања података који би обогатили породично стабло његове породице, наратор покушава себи да да одговоре, трудећи се да податке организује у повезан, логичан низ који би употпунио ширу слику његове припадности и дао одговор на питање: „Ко сам ја?” (Албахари 1998: 98). Приповедач почиње да губи кохерентност прикупљеног низа, логика ишчезава, идентификује се са улогама угњетача и жртава, а његов живот претвара се у „батргање, у непрекидно враћање, у стално започињање” (Албахари 1998: 136). Почиње да живи три живота: живот Геџа и Мајера, живот чланова своје породице преминулих у логорима, и свој сопствени живот који почиње да губи смисао. Ово поистовећивање постаје непрекидно, циркуларно трагање за истином које је на граници са тражењем искупљења за све жртве, не само за чланове сопствене породице.

Говорећи о уметности искупљења, Ернст ван Алфен у својој студији *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, истиче да нас уметност искупљује од стварних и историјских искустава која су тешко

подношљива. Међутим, такође упозорава да ова узвишена концепција уметности и књижевности постаје контроверзна када уметност покушава да донесе искупљење не само за обична историјска искуства, већ за хорор Холокауста. Ова импликација може значити да је Холокауст, на пример, био значајан зато што је уздигао монументална дела, као што су песме Пола Селана или аутобиографско дело Шарлот Соломон *Life or teather?*. Иако је Холокауст окончан, његови споменици имају вечну вредност. Холокауст није био само апокалиптичан, већ је такође дао плодове у виду уметничких дела. Такозвана искупљујућа функција уметности, другим речима, неподесна је у случају Холокауста управо зато што нас не води *изван*, већ нас одводи од историјске реалности која мора бити утиснута у памћење, са свим својим ужасима (Алфен 1997: 20). У наведеној студији, Ернст ван Алфен предложио је термин „ефекат Холокауста” (holocaust effect). Алфен напомиње:

„овај термин може довести до неспоразума, зато што је термин 'ефекат' лако доведен у везу са завођењима популарне културе, које бујају на лаким 'ефектима' уместо на истини суштине [...] Када нешто називам 'ефектом Холокауста', ја мислим да нисмо суочени са представљањем Холокауста, већ да као гледаоци или читаоци проживљавамо директно одређени аспект Холокауста или нацизма, или нечега што је до Холокауста довело” (Алфен, 10).

Како је ефекат Холокауста применљив на Албахаријево дело? Сам Албахари није сведок, а ни жртва овог погрома. Будући да је рођен 1948. године, не може се сврстати међу писце-сведоке (као нпр. претходно поменути Нехама Тек или Примо Леви), већ је неко ко сазнања о овом чину поново представља у виду сведочанства, репродукујући на тај начин ефекат Холокауста. Још се поставља и питање да ли је могуће поновно проживљавање туђих искустава у потрази за сопственим? Само искуство такође постаје ефекат, јер, „како је искуство догађаја представа, не може бити право искуство” (Алфен 44).

Не можемо све чињенице које наратор у роману *Геџ и Мајер* наводи прихватити као истините. У прикупљању тих чињеница, наратор не бира средства. И, као што је Геџ (или је то био Мајер?) поткупљивао децу из логора чоколадним бомбонама, не би ли их намамио у камион који води ка сигурној смрти, управо тим средством се и наратор послужио у покушају да од свог сенилног рођака дијабетичара добије имена осталих рођака који су били стационарани у логору на Сајмишту. На тај начин, користећи исто средство, он одлази корак даље ка поистовећивању са тлачитељем коме је једино циљ, али не и добробит особе на коју је средство уперено, битан. Тако сазнаје имена својих рођака: Даниел, Исак, Јаков, Букица, Естера, Сара, Соломон, Рафаел, Хаим, Рашела, Рифка, Клара. Такође сазнаје да је, од 67 рођака, преостало само пет и да они сада живе у Аргентини, Израелу, Америци и Аустралији. Све до 16. априла 1941. године његови рођаци доживљавали су просечну старост, а са појавом рата, њихов животни век постаје драстично краћи. Било је речи о рођакама женског пола, а када је реч о мушкарцима, наратор наводи:

„Готово сви мушкарци из породице мога оца и моје мајке страдали су током јесени 1941. године, претходно сакупљени у разним прихватним логорима и затворима, одвођени су на стрељање у мањим и већим групама, најчешће у знак одмазде за убијене немачке војнике. Покопани на разним свратиштима у околини Београда, они творе замршену мрежу смрти коју никада нисам успео у потпуности да размрсим” (Албахари 1998: 23).

Ове чињенице служе као основа приповедања. Иако је наратор по својој професији онај који сазнаје и то знање преноси на друге, сада се налази пред зидом, немоћан да тај зид који стоји између њега и историје сруши и прикупи чињенице које ће бити објективне и корисне за поновно успостављање логике прикупљеног низа. Испрекиданост у наративу, смењивање чињеница и приповедачевих ироничних коментара, додатно отежава расветљавање догађаја које би било на страни објективности. Док, с једне стране, приповедач жели да буде објективан, с друге стране он не може да се отргне од субјективног осећања прошлости и ефекта који она на њега има. Само постојање чињенице не указује на њену истинитост, те „наратор мора бити у улози историчара и научника, који прикупља и организује грађу коју му је прошлост оставила, али и ствараоца, који чињенице надограђује личним запажањима, упућује на тежњу ка повезивању фикционалног и света објективног сазнања, као и на сложеност положаја субјекта у савременим друштвеним токовима” (Лазовић 2014: 817).

Сам ће признати да га сазнање води у ћорсокак историје, и да одговор на свако питање отвара по три нова питања, на која историја често нема одговор. Закључиће да „знање никада неће достићи моћ незнања” (Албахари 1998: 68). Истину мора обликовати првенствено у својој свести, али ће стварност за њега увек остати у интерпретативној сфери:

„Свуда по соби лежале су разбачане књиге, фасцикле са фотокопираним документима, кутије са фотографијама, илустроване историје, сведочанства преживелих, хронике ратних збивања, сећања генерала, дневници и писма. Нисам се усуђивао да се покренем. Стајао сам и осећао како ме све више увлаче у себе, како тонем” (Албахари 1998: 10).

Документарни реализам врло је чест у делима аутора чија је тема Холокауст и представља методу којој писци прибегавају како би убедили читалачку публику у веродостојност свог текста и у ауторитативност фикције. Ролан Барт резултат овакве нарације назива *ефекат реалности*, што објашњава да текст у целини не тврди да је оно што он представља истинито, већ он радије ствара осећај истине (Алфен 1997: 20).

Као што је наведено у претходном цитату, наратор осећа како га његов предмет истраживања све више увлачи у себе и он осећа да тоне. Послао је писма преживелим рођацима који сада живе у иностранству, „последњим зрнима на оглоданом клипу кукуруза” (Албахари 1998: 92). Чекајући одговор који никада неће добити, он свакодневно пресреће поштару, а његова упорност довешће до тога да поштар одлучи да послове обавља у цивилу. Почињу да га прогоне снови које описује као „рвање”, снови који му грче лице. Колико год покушавао да пронађе нови пут ка истини, сваки траг који га води до одговора има исто одредиште: логор на Сајмишту.

„Сањао сам, на пример, себе како лутам лавиринтом породичног стабла, хитам дуго, бриде ми табани; напоскон угледам излаз и весело потрчим према њему, и нађем се на улазу у павиљон на Сајмишту, загушен јаким мирисом страха и очајања; осећам продор мучнине и настојим да се сакријем; шћућурен у углу, ма колико покушавао, не успевам ништа да повратим; онда у даљини угледам Геца и Мајера, одевене у беле болничарске униформе; испружених руку, без лица. Ходају према мени” (Албахари 1998: 124).

Убрзо долази до дубљег поистовећивања. Покушава да се храни као и људи у логору, а у поштару види логорашког тлачитеља који му брани комуникацију

са спољним светом. У једном тренутку, он себе види у задњем делу „Заурера” и поставља питање: „Колико дуго може човек да издржи да не удахне?” (Албахари 1998: 86). Развија му се идеја експеримента – он у колима, окружен издуним гасовима аутомобила. Срећом, нема ауто и не зна да вози. У архивима и музејима почињу сумњичаво да га посматрају, прича сам са собом, а своје слободно време проводи у друштву Геца и Мајера. Они постају свеprisутни, у његовој соби, у његовом дворишту, чак и у његовој учионици, правећи папирне авионе у последњој клупи на часовима књижевности. Колико га све ово окупира, сведочи и признање:

„Ето шта се дешава са мном: замишљам да разговарам са особама којима чак и не знам лица. Раније или касније, то је морало да се догоди. [...] Да бих доиста схватио стварне људе, какви су били моји рођаци, прво сам морао да схватим нестварне људе, какви су били Гец и Мајер. Не да их схватим: да их створим. Стога сам понекад једноставно морао да будем Гец или Мајер да бих дознао шта Гец, или Мајер, заправо: ја, мисли о ономе што га је Мајер, или Гец, такође: ја, пожелело да упита” (Албахари 1998: 72).

Живот постаје „сећање које не зна ко га памти” (Албахари 1998: 112). Следи суочење – наратор одлази на Сајмиште од чега почиње да га сврби цело тело, а доктор му предлаже консултацију с психијатром. Будио се као Гец и Мајер, а легао као тринаестогодишњи дечак који се спремао за бармицву. Закључићемо да је једна од најважнијих идентификација наратора, управо ова, са тринаестогодишњим дечаком Адамом.

„Нико од мојих рођака у логору није одговарао опису тринаестогодишњег дечака, и не знам откуд се он ту појавио, ни који живот је њему припадао. [...] дечак је наставио да се појављује и једном приликом сам, уместо мојих лепо видео његове шаке” (Албахари 1998: 137).

„Онда сам на породичном стаблу, у једном забитом кутку, пронашао далеку рођаку Матилду која је умрла 1929. године. [...] Матилда је умрла на порођају. Дечак који се тада родио, и који је из мог грла извлачио хрскаве хебрејске речи потицао је из њене ванбрачне везе са човеком кога није одала. Дечак је добио име Адам” (Албахари 1998: 138).

Дечаково име није се нашло на списку београдских Јевреја, али га наратор проналази на позивима из 1941. године. Накнадна идентификација, накнадна јер је није било од самог почетка, и однос према сећању на овог дечака „указује на то да је наратор пронашао себе у прошлости, тачније своју пројекцију” (Лазовић 2014: 815). Овакав приступ доноси му олакшање, он покушава да пронађе излаз за овог дечака, говорећи о његовој узбуђености и његовом првом путовању, путовању камионом „Заурер”. Уз низ фантастичних елемената у сновиђењу, Адам схвата од чега је камион сачињен. Покушава да пронађе излаз, укравши гас маску, како би себе спасао сигурне смрти. Како је преживео само путовање, исход за њега остаје исти, неминован. Хођајући ка излазу из камиона, преко лешева својих сапатника, страда погођен хицем из пиштоља немачког војника. Оваква пројекција потребна је наратору како би се суочио са страдањем, са неизбежном истином.

Како би се отргао „рвању” и суочавањем са прошлошћу, наратор својим ученицима предлаже огледну наставу. Одводи их аутобусом на путовање до логора на Сајмишту, где ће им испричати причу својих рођака, али и причу о логору. Ова врста приступа имала је за циљ да „проспе семе памћења” (Албахари 1998: 180), да сачува ову причу од заборава и да створи могућност да неко у будућности спозна право лице Геца и Мајера, када то већ наратор није био у стању. А све док се то не деси, Гец и Мајер представљаће свако лице, враћаће се и обнављаће

бесмисао историје који ће, на крају, постати и бесмисао нараторовог живота. Причајући причу ученицима и захтевајући од њих да преузму „улоге” у овом позоришном комаду, наратор се осећа као хипнотизер. У саживљавању, саосећању и проживљавању ове патње сада није сам. Ученици се веродостојно придржавају својих улога, аутор ове представе је у улози Адама, који је увек био изван породичне приче, дечак нагло сазрео у суровости логора, и тако, на тренутак нестаје вишегодишња историјска баријера, и за наратора се појављује нада, нада да ће се ослободити јаким стега Геца и Мајера. Наратор ни у једном тренутку не заобилази чињеницу да је у питању само игра, пука репродукција догађаја, која ће олакшање донети само док је на сцени. На тренутак ће осетити благод, као да је окружен својима, својим члановима породице, и одржаваће га мисао остварене идеје да је макар неколицина људи схватила ужасе ових догађаја и да је довољно да било ко од њих ово сазнање подели даље.

Када је представа готова и када је свако отишао својим путем, наратор се обрео у свом дому. Раније је често размишљао о питању које би поставио Гецу и Мајеру, у случају њиховог сусрета. Закључио је:

„Ништа их не бих питао. Само бих седео поред њих и ћутао, и пуштао да их преплави моја тишина. И онда, када у њима не буде више ничега осим те тишине, када буду пливали у њој као рибе у мору, желео сам да се окрену према мени и да у њиховим очима, које су се напокон испуниле бојом, плавом или смеђом, разазнам да ме препознају иако ме никада нису видели, да знају да су пропустили прилику да ме упознају, да видим да памте” (Албахари 1998: 118).

Огледна настава помогла је протагонисти да у ту своју тишину пропусти слабашан звук који ће, даљим преношењем и надградњом, прерасти у одјек који може уздрмати сазнање читавог света. Страхује од погледа у огледало, јер му је сопствена представа у тај дан довела многе улоге са којима је морао да се саживи. Схвата да постоје три пута у односу према прошлости. Први пут је игнорисање, други пут је сећање, трећи пут је смрт. Да је остао у улози Геца и Мајера до самог краја, наратор би извршио самоубиство јер је „смрт тег” (Албахари 1998: 10), и на савести не би могао носити све те људе које је „Заурер” превезао. Међутим, врло брзо схвата да, уколико би то учинио, не би било никога ко би наставио с овом причом. Стога он бира „средњи пут”, пут сећања и пут приче, на коме ће се можда појавити неко ко ће препознати Геца и Мајера и помоћи му да их заустави у њиховом сејању смрти.

Сам крај романа доноси нам слику суочавања. Наиме, наратор осећа присуство Геца и Мајера у својој дневној соби, иза врата. Решен да се коначно с њима обрачуна, у потрази за било каквим оружјем, налази старински кишобран, из једног комада, са дугачким металним врхом и свијеном дршком од бамбуса. Иако између храброг ратника и непријатеља стоји зид, он је спреман да овако ридикулозним оружјем промени слику света, остајући свестан да врх тог кишобрана „не мора бити толико оштар” (Албахари 1998: 181), да би послужио својој сврси. Дакле, у борби за истину битно је трудити се, не одустајати и борити се за спознају, како би дошло до афирмације проблема и сопства. Остајући у оквирима поетике постмодернизма, аутор не расветљава у потпуности исход догађаја и оставља читаоца запитаног. Пре свега је то питање да ли се наратор ослободио свог терета или је зид између њега и историје остао непробојан.

Присуство имена извршилаца овог злочина и недостатак истог код наратора указује на ширу слику овог проблема. У сталном дослуху са прошлошћу, дискурс остаје заробљен у садашњости, за собом остављајући моралну лекцију о

једном трагичном поглављу из историје, тог *шамног вилајетиа*, како је Албахари назива, која се мора усвојити као императив за ширење сећања.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1998: Д. Албахари, *Гец и Мајер*, Београд, Стубови културе.
- Албахари 2004: Д. Албахари, *Терет*, Београд, Форум писцаца.
- Алфен 1997: Е. Alphen, *Caught by history. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Бенц 2012: В. Бенц, *Холокауст*, Београд, Алтера.
- Браунинг 1992: К. Браунинг, Коначно решење у Србији – *Judenlager* на Сајмишту, у: *Зборник: студије, архивска и мемоарска зраћа о историји суботичких Јевреја*, бр. 6, Београд, 407–427.
- Браунинг 2004: К. Браунинг, *Обични људи: 101. резервни полицајски батальон и коначно решење у Пољској*, Београд, Фабрика књига.
- Гвозден 2005: В. Гвозден, *Чиновни присвајања. Ог теорије ка прагматички текста*, Нови Сад, Светови.
- Гесен 2005: А. Gessen, Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in *Götz and Meyer* by David Albahari, *Serbian Studies. Journal of The North American Society for Serbian Studies*, No. 1, Vol. 19, 95–102.
- Лазовић 2014: М. Лазовић, Истина (историја) и поетика у роману *Гец и Мајер* Давида Албахарија, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 3, Нови Сад, 811–824.
- Митровић 2005: М. Mitrović, *Gec i Majer* on Situational Education, *Serbian Studies. Journal of The North American Society for Serbian Studies*, No. 1, Vol. 19, 83–93.
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма. Историја, теорија, фикција*, Нови Сад, Светови.

THE HOLOCAUST EFFECT IN GÖTZ AND MEYER BY DAVID ALBAHARI

Summary

In this paper, we analyze the Holocaust effect in Albahari's novel *Götz and Meyer*. Albahari himself is not a victim, nor a witness of the Holocaust, but an author of Jewish origin who uses the historical experience and historical sources in order to reproduce the Holocaust effect – not only immediate testimonies and traumas, but the consequences the Holocaust has left on the victims' descendants, as well. With this in mind, we show the novel in the light of historiographic metafiction, pointing out that, in literature, post-Holocaust testimonies are possible solely as its secondary effects. Mediation is above necessary, however, if the form of testimony is suitable. As this novel confirms, post-Holocaust literature represents a strong instrument in educating new generations of readers, by retelling the story that should not be forgotten. By using the power of its reach, literature should keep this type of discourse alive in the present, pointing out the importance of one of the biggest history lessons, which should be taken as an imperative of maintaining the victims' experience in the memories of the readers.

Keywords: Albahari, the Holocaust, historiographic metafiction, the Holocaust effect

Jovana B. Kostić

Марија С. ПАНТОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару
 Дејарђман за филолошке науке
 Студијски програм Српска књижевност и језик

„ОНЕ ГОВОРЕ СВОЈИМ ОДСУСТВОМ, ОНИМ ШТО НИКАДА НЕЋЕ БИТИ”: О ПРИСУТНОМ ОДСУСТВУ У РОМАНИМА ЦИНК И МАМАЦ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Рад настоји да испита темеље крхотина на којима Давид Албахари уписује модернистичку фрагментарност у дискурсе романа *Цинк* и *Мамац*. Бавећи се принципом присутног одсуства, односно фигурама оца и мајке, рад настоји да покаже како се прича креира од неприсутности коју не пориче, већ од ње зависи. Циљ рада је да, уз рекреирање породичне приче, покаже досег модернистичких валенци у пукотинама недовршене приче, коју аутор најпре жели да заокружи. Фигура оца и фигура мајке извршили су нужан утицај на приповедачев однос према самој причи, те се жели показати у којој мери постоји међузавистан однос између неприсутног, примарног важног и актуелног, које је за дискурс романа од мање важности. Начин на који приповедач представља родитеље јесте начин на који се модернистички дисконтинуитет и противуречни субјект уписују као основе романа 20. века.

Кључне речи: прича, (не)присутност, приповедач, постмодернизам, родитељи

Говорити о романима *Цинк* и *Мамац* Давида Албахарија, у контексту одсутног присуства, претпоставља проговор о смрти. Намера приповедача да доврши причу имплицира реконструкцију почетка приче у чијој је основи смрт. Ту информацију добијамо из самог дискурса: „У међувремену сам пожелио да напишем ову, односно ‘ову’ књигу, и то је оно што ремети хронологију, та ванвременост жеље, оно што ме чини несигурним иако знам када је дошла смрт и када сам ја отишао” (Албахари 1988: 17). Принцип креирања приче позиционира се, као део постмодернистичке технике приповедања, кроз принцип урушавања, јер „Албахаријево трагање за поетиком приповедања иде у различитим правцима, али му коначан облик неће дати дедуктивно поетичко сазнање већ сусрет са смрћу” (Јерков 1991: 182–183). Уколико је суочавање са смрћу начин да приповедачки субјект стекне легитимност приповедања, онда је фигура оца, као део смрти, неопходна присутност како би прича била испричана. Она отпочиње очевом смрћу но ипак говори о оцу. Приповедач тако вишеструко постаје део приче, но не и њен творац, јер прича је условљена оним што нарушава концепт хронологије и континуитета: „Прву причу о самој себи могао је да исприча једино сам отац, који је у тренутку настанка приче мртав. У ствари право присуство била би не чак и очева прича, већ сам очев живот, који се неповратно изгубио” (Аврамовић 2010: 530). И у роману *Мамац* наставља се реконструкција смрти, будући да у тренутку преслушавања магнетофонске плоче, мајка више није међу живима. Међутим, да би прича опстала, потребно је уприсутнити баш оно чега нема, јер неприсутно-мајка, јесте легитимна присутност дискурса романа која наставља причу о смрти оца, потврђујући, на тај начин, постмодернистичку смрт

¹ mpantovic@np.ac.rs

приповедача: „Писање је фрустрација, гнев против чињенице да си само инструмент, тело које треба да придржи перо, док записује причу која припада неком другом” (Албахари 1988: 43). Потврда о ослобођеној позицији приповедача, које је „нешто налик стрпљивом лепљењу” (Албахари 1988: 43), приповедач признаје да прича говори о њему: „Прича сам ја” (Албахари 1988: 44). Тако се признаје потешкоћа реконструисања породичне прошлости и историјске приче које су неопходне како би прича била испричана: „Конструисан као пишчев алтер его, приповедачки субјект се изједначава са причом, која својом фрагментарношћу, мешавином стварног и фиктивног и тешкоћама са којима се бори на свом путу, драматизује ограниченост језика и сложеност стварности” (Рибникар 2006: 614).

Албахари је у белешци која стоји на крају романа *Мамац*, између осталог, истакао: „Када сам почео да пишем, био сам уверен да ме преплитање три различита гласа неумитно води у обиље, али када сам стигао до краја, осетио сам како ме празнина дотиче као хладан језик зиме” (Албахари 1997: 168). Чини се да је ауторово слагање приче, које се одвија најпре кроз фигуру оца у *Цинку*, а затим кроз фигуру мајке у роману *Мамац*, напослетку добило одговор о пуноћи која је, након слагања извора, требало да настане. Како постмодернистички текст допушта поигравање смислом, не допуштајући да се целина смисла узглоби и коначно дефинише, нужна је празнина са којом се аутор суочава. Другост, кроз коју приповедач покушава да склопи целовити мозаик, показује се као фрагментарна и никада коначна. Дискурс пуноће смисла пренебрегава чињеницу да је смисао историје хетероген те и неухватљив. Међутим, покушај креирања приче директно је везан за периоде у којем су романи настајали. У *Цинку* се исказује јасан став: „Увек то чиним: причам о неком другом, а у ствари, причам о себи” (Албахари 1988: 48), што претпоставља континуирану успоредбу са оцем. Смењивање завидности и дивљења према очинској фигури условљено је несигурношћу самог приповедача:

„Моја завист према њему: он зна шта је трагедија, док је мој живот утуткан и безбедан. Претурио је преко главе четири рата, четири године у немачком заробљеништву, губитак жене и деце, смрт пацијената, самоубиство медицинске сестре, а ја сам се бринуо због тога што ми опада коса и пропадају зуби.” (Албахари 1988: 61)

Приповедач жели да се ослободи улоге сина како би коначно започео своју причу: „Да ли је он стварно морао да умре да бих ја потврдио своју стварност?” (Албахари 1988: 51) Међутим, та ће се прича тицати управо оца: „Јер, све се може објаснити много једноставнијим речима: застор се није појавио да би спречио причу, већ је прича искрсла да би призивала оца, застор је одувек био ту. Или још једноставније, удаљавао сам се од онога чему је требало да се приближавам” (Албахари 1988: 54). Говорећи о животу оца, последњим данима очевог живота и самој смрти, приповедач покушава да се ослободи застора, за који верује да сакрива суштину целовите приче. Но, када се застор уклони и отац се физички избрише, јавља се могућност креирања приче, сада већ сачињена из фрагмената сећања и успомена. Чини се да надигравање са принципом очинске фигуре остаје узалудно, јер „писање је покушај да се та завеса уклони” (Пантић 1988: 206). Када се отац одстрани из живота, он постаје интегрисуће својство приче која настаје. Тада се објављује звук „цинк” који закључава причу о оцу, али и приповедачеву немоћ да причу доврши: „Наравно, писање је залудан посао. Никада неће бити речи које ће заменити срце; никада неће бити потпуних описа, никада неће бити слова која ће знати шта трава осећа. *Цинк*, то је тако меко” (Албахари 1988: 70). Звук који се оглашава постаје семантичко чвориште (не)могућности са којима се приповедач сусреће:

„Испоставља се да је указивање поменутог звука приповедачу било у функцији наговештавања скоре смрти његовог оца. Међутим, веза између звука (цинк) и знака (смрт) успостављена је тек касније. Што значи да неких ствари постајемо свесни тек када оне неповратно прођу. Или када се у будућности понове на сличан или исти начин. Можда је управо ово навело приповедача да на крају још једном понови свој став о одсуству и присуству, дајући предност оном првом.” (Видрић 2014: 890)

Фигуре родитеља представљене у два Албахаријева романа, на различите начине супституишу принцип приче у приповедачеву (не)моћ. Смрт као интегришуће својство оба романа, семантички се диференцира приповедачевим приступом смртима оца и мајке. На то је указала Катарина Бугарчић: „Под утиском очеве смрти, приповедач подстиче мајку да прича о свом животу, мислећи да ће се на тај начин припремити за њену смрт. Ипак, касније схвата да је свака смрт неочекивана и никакве припреме не помажу” (Бугарчић 2010: 148). Међутим, постоје јасне разлике у приповедачевом статусу након смрти једног, па другог родитеља. Док се након очеве смрти приповедач осећа ослобођено, након мајчине смрти истиче: „[...] један мој део је умро с њом, као што је један њен део умро заједно са мојим оцем, други с децом из претходног брака, трећи с првим мужем [...]” (Албахари 1997: 161). Тада постаје јасан приповедачев принцип „слагања” приче која не припада оном ко је изговара/записује већ одсутном присуству мноштва сложеном у причу која добија материјалну форму. Тако је прича оца, прича о прошлости страдања, логора, породичног живота која се преклапа са мајчином причом двоструко усложњеном, јер прича мајке се садржи из слојева првог брака и деце до другог брака и двоје нове деце, и приче која се преклапа са очевом. Испричати причу о себи кроз животе родитеља постаје утолико теже што је прича родитеља већ сачињена од фрагмената туђих прича. Приповедач се онда мири са немогућношћу целине, јер не поседује целовито знање о прошлим догађајима који до њега долазе кроз речи родитеља. Сазнања до којих приповедач долази зависе од приче о историји, не од саме историје. Историја онда постаје неминовност која се уплиће у приповедачево креирање приче и отежава посао, јер историја о којој приповедач слуша јесте историја представљених прича оца и мајке. Ослободити се значило би онда избрисати историју, без које прича не би постојала. Приповедачева жеља да оде и да се променом језика и земље ослободи терета историје довршава се празнином с почетка приче, јер хотећи да себе ослободи залога туђег живота, приповедач се враћа на празнину историје које се не може коначно решити. Уколико бисмо хронолошки покушали да наведемо слојеве који се интегришу у приповедача, као оног ко сведочи другим причама, сведочећи о себи, историја би била семантичка веза између прича оца и мајке, веза између два романа и нулта тачка која остаје и након довршених прича родитеља и након њихових смрти. То је једина „ствар” које се приповедач, након промене земље и бачених ствари, не може ослободити. Стога је истина приче романа и приче о оцу и мајци унапред онемогућена постмодернистичком техником прекидања целовитости и упуштања фрагмената у игру значења. Позиција приповедача јесте она која, хотећи да створи истину кроз причу, успева само делом да уђе у значењско поље игре, јер „постмодернизам се, наима, није одрекао истине књижевног говора, иако, начином приповедања, показује да постоји само парцијална истина” (Кордић 1998: 3). Проблем одсутне истине и/или присутне смрти потврђује не само присуство прошлог, већ је прошло супституишући елемент приче која се покушава уобличити. Проговор о животима нужно је антиципација завршених, одсутно присутних валенци које живе кроз родитеље, кроз

смрти родитеља и кроз причу о родитељима и смртима. Потискивање политичког имплицира да се политичко уприсутни као нужност, јер како је закључио Фредерих Џејмсон:

„Да историја није текст, да она није приповетка, ни кључна ни нека друга, али да нам је она, као одсутни узрок, приступачна само у облику текста и да наш приступ к њој и ка самом реалном нужно пролази кроз њену претходну текстуализацију, њено претварање у приповетку у политичко несвесном.” (Џејмсон 1984: 38)

Тако се одобравање приче о животу оца и мајке транспонује у причу о историјској нужности, у коју приповедач, наизглед дистанцирањем, урања кроз причу родитеља. Уколико поставимо питање шта је прича мајке или шта је прича о мајчином животу, видимо да су извори обе приповедачке перспективе одсутни, усмрћени или пак историјски закључани. Прича мајке о оцу, деци и прошлости јесте прича о смрти, као што је магнетофонска трака снимак о мајци, која је тада већ снимак о смрти. Приповедачева актуелизација проговора о причи јесте актуелизација принципа који је усмрћен и као такав може да креира дискурсе „који нас подсећају на *оно пре* и *оно после* егзистенције близак тишини неразговорно шапће оно што се не може до краја разумети” (Пантић 1988: 207). Прихватање метатекстуалних ненаписаних трагова, који заправо и нису трагови, већ приче које креирају Албахаријеву причу, претпоставља (пост)модернистички живот рата, логора, убистава актера приче и саме приче. Бавећи се политиком и поетиком Данила Киша и Борислава Пекића, Драган Бошковић осветљава повезаност политике и књижевности као односа међусобних (ре)акција:

„Досежући своје освешћење у наративном ’ткању’, иманентном осталим друштвеним дискурсима истога оном које обликује истину света, крај модернизма себе види у двоструком светлу: у метапоетички самосвесном преиспитивању (По)етика и политика поетике и њеном одговору на историју поетика, и исто тако у самосвесном испитивању друштвено-политичког поља. Себе, дакле, види у једној узајамној фигурацији и профигурацији дискурса, у којем се етика и политика објављују као метанарација у односу на књижевност, али и књижевност као метанарација у односу на њих.” (Бошковић 2015: 86–87)

Не говорећи о рату, приповедач говори о рату. Перспектива мајке јесте перспектива субјекта из којег говори глас преживелог. Када тај глас проговара? Када је историја формално означила крај рата. Када се тај глас чује? Онда када мајка/глас из рата више није жив. Компромис између аутора и приповедачког субјекта успостављен је одласком, или у другу државу или у смрт:

„[...] јер је историја, у крајњем исходу, увек иста прича о спремности на сарадњу и компромисе да би се сачувала жива глава на раменима или обезбедио политички утицај. У већини случајева, рекао сам, ионако не живиш како сам хоћеш, већ онако како то жели неко други. У диктатури мањина има власт над већином, рекао сам, у демократији већина влада над мањином, али свугде постоје они који морају да живе онако како то не би хтели.” (Албахари 1997: 87–88)

Говорити о родитељима, а у ствари, говорити о рату, сразмерно је приповедачевом бегу од приче о оцу, како би се креирала прича о оцу. Оно што је присутно тражи своје одступање како би се интегрисало у причу која настаје: „Није било другог начина: прича о њему морала је да буде прича која није о њему. Постоји само једна могућност да се ствари објасне: не треба их објашњавати” (Албахари 1988: 67). Дистанцирање од објекта приче, претпоставља могућност приближавања причи, јер дискурсу није потребан приповедач како би опстао. Прича о мајци

јесте онда прича мајке, а прича о оцу је очева прича, дакле, ни у једном случају, није приповедачева. Игра позиције коју приповедачки субјект заузима захтева, стога, поништавање функције сина, јер би она онемогућила да се прича одвија изван њега. Различити односи које приповедач формира према смрти оца, па онда мајке, потврђују, међутим, приповедачево интегришуће својство у систему дискурса. Но, чини се да, ипак, не креира приповедач причу, већ да прича увлачи приповедача у ресемантизовање традиционалних појмова аутора, приче, позиције. Ко говори из перспективе приповедача, аутор који је син или син који је приповедач? Ниједна од наведене две функције није одлучујућа за успостављање приче што се потврђује на самом концу, када приповедач наместо пуноће смисла наилази на празнину. Уколико су творци приче они о којима се тежи испричати прича, отац и мајка, онда се њиховим нестанком брише пуноћа смисла:

„Оно што је за мистификацију, међутим, специфично, јесте да док се стварају семантичка чворишта и преорганизује смисао приповедања, не само да се умножавају могућности тумачења већ се истовремено увећава и степен несигурности у исправност сваке од њих. Управо по тој замућености свих перспектива, која обогаћује текст али истовремено поткопава веродостојност сваког смисаоног извода, мистификација се разликује од других тзв. места неодређености и вишезначности уопште.” (Јерков 1988: 89)

Приповедачу, као оном који мисли да има да контролу над дискурсом, остаје празнина која потврђује да причу води оно што више није присутно. Приповедач јесте део приче, као део процеса кроз који прича пролази: „Стога јунак *Мамца* управо у стваралаштву, у покушају стварања, боље рећи – налази своје упориште. Оно је, то виђа на крају, подједнако трошно као и сва друга упоришта” (Албахари 1997: 169). Заокружена целовитост у форми и семантици, унапред је онемогућена техником фрагментарности и поигравањем које успостављају различити гласови и диферентне временске перспективе према прошлости, одакле се добијају већ готове информације. То је истакао и сам аутор, антиципирајући технику приповедања као немогућност успостављања традиционалног праћења значењских кодова:

„Не знам да ли може да буде другачије, с обзиром да свет који се уписује у њему ни у ком случају није довршен, већ се налази у фази уобличавања, у којој су све три равни – равни прошлости, садашњости и будућности – преточене у једну: у раван прошлости. Прошлост је у том свету једино мерило; живи се као да је живот већ проживљен, умире се као да се једном већ умрло.” (Албахари 1997: 169)

Уколико је прошлост присутна на основу сећања, исечака, успомена и одређених предмета, онда је појам недовршености релевантно одређење дискурса који се креира. Фрагменти историје који се оживљавају текстом, и даље су, ипак, мртви и њихово сведочење у другој временској инстанци, нужно је под упитом. Није могуће довршити дискурс чије семиолошке кодове диктира неприсутност од које зависи пуноћа смисла. Стога и дата пуноћа јесте значењско стециште фрагмената који су извучени из различитих историјских момената. Но и као такви, фрагменти чине да прича настане и да траје као валидна истина прошлости, која је парцијална у својој истинитости. Целовитост је немогућа, јер када се круг начини, онда наступа крај. Приповедачев разговор са мајком, имплицитно осветљава принцип прошлог (овога пута мајчин глас) које разуверава могућност коначног значења. Значење је неухватљиво што омогућава трајање без краја. Када приповедач спозна неухватљивост језика, смрт је већ наступила:

„Одједном сам постао заговорник моћи речи, ковао сам језик у звезде, присећао се дела која су изменила човечанство, писаца који су преобразили дух својих народа, песама које су сажимале време и место, гушио сам се у својим реченицама, у речитости која није смрала ништа друго, не морам поново да слушам траку да бих то чуо, осим да повреди, озледи и, ма колико се сада тога гнушао да понизи.” (Албахари 1997: 113)

Приповедачев краткотрајни тријумф претпоставља императив који субјект сам себи задаје. Спознаја до које приповедач убрзо долази двострука је истина, и приповедача и текста, за који се мисли, да је узглобио живот. Потребна је била временска и просторна дистанца од смрти/мајке/магнетофонске траке, како би приповедач признао свеprisутност историје и прошлости као еквивалент немогућности да се прича о животу исприча. Приповедачево измештање из оквира прошлости, сахрањивањем родитеља, претпоставља повратак прошлости, јер сазнања до којих долази, потичу из процеса који је завршен:

„Претпостављам да сам хтео да искажем свој тријумф над животом чија се пуноћа, како сам тада сматрао, састојала од празнина, од одсуства, од непрекидних настојања да се раздвојени делови одрже на окупу, док ће мој живот бити, и већ је био, одраз попуњености, скуп присуства, постојано успињање, чист дух. Оно што сам доиста схватио те ноћи било је нешто друго: био је то увид у лакоћу с којом можемо да прекорачимо сваку границу у себи, да љубав прекренемо у мржњу, а смирено прихватање у жестоки гнев. А оно што сам осећао није био тријумф него страх, страх од тога да живот није ништа друго до сламка на ветрометини историје и да, шта год чинио, не могу ништа да учиним да бих то изменио.” (Албахари 1997: 114)

Говорити о историји значи онда прихватити активно присуство њених валенци уз однос критичке дистанце коју субјект формира. Историја као текстуални траг, или као успомена и сећање постаје интегришуће својство приче која се ствара и тако улази у део поновног читања и преиспитивања. Линда Хачион истиче: „Постмодерно писмо историје и књижевности научило нас је да су историја и фикција дискурси, да обе успостављају системе значења помоћу којих стварамо смисао прошлости” (Хачион 1996: 155–157). На тај начин бег од прошлог имплицира повратак систему како би се успоставило ревидирање уписаног значења и критичка дистанца. У оба случаја, приповедач мора признати активно присуство историје. Међутим, приповедачев антиномни пријатељ Доналд опстаје у тексту као принцип који прошлост препушта заборау. Пуноћа смисла за коју Доналд верује да постоји постиже се одрицањем историје као неповратног живота. Доналд сматра да се субјект мора одрећи прошлости у корист будућег живота. Но, живот приповедача лежи у прошлом као принципу које је приповедачев идентитет формирао:

„То сада могу да кажем, али када је умро отац, када је потом умрла мајка, нисам могао да спречим осећај пропадања, нисам могао да спречим осећај губитка, ништа нисам могао да спречим, чак ни речи које су се непрекидно понављале у мени и покушавале да ми кажу како томе не треба придавати превише значаја. Наравно, сваки одлазак је лагано умирање, али док сам се паковао, свака ствар коју сам узео у руке говорила ми је о животу.” (Албахари 1997: 117)

Нови одевни предмети као знак новог, будућег живота, обезвређени су, међутим, паковањем магнетофонске траке, чији ће глас који је глас смрти/прошлости бити основа за причу о животу коју приповедач жели да доврши. Символичка пројекција смрти која се са приповедачем „сели” у Канаду јесте историјски траг текстуалности без која прича не би постојала. Обрачун са прошлошћу, који

се симболички одиграва чином „паковања” новог живота, претпоставља начин да се приповедач физички одвоји од предмета који антиципирају смрт. Међутим, то није омогућено самим текстом који је већ задат недовршеним смисловима историјских трагова/гласова.

Ликови оца, мајке, и напослетку, Доналда, претпостављају ресемантизацију приче која се читаоцу нуди. Они су увек оно Друго које је приповедачу неопходно да исприча причу. Између приповедача и ликова који га окружују ствара се однос завидности и одушевљења, али и двоструке психолошке свести која проговара кроз Доналда. Уколико је Доналд дистинктивна вредност онога како би требало да буде, док је приповедач оно што у датом тренутку јесте, онда се континуирана размена опречних мишљења да читати као подвојеност приповедача између две стварности. Једна је присутна и актуелна, друга је одсутна и далеко важнија. Но, уколико су отац и мајка другост о којој приповедач говори – говорећи о себи, фигуре оца и мајке, такође су створени од неприсутности које су креирале њихове животе. Изван функције мајке приповедача и жене бившег логораша, она је мајка и двоје погинуле деце и умрлог супруга, као што је и отац, такође, субјект који је изгубио породицу. Трагови те прошлости уприсутњени су кроз причу и материјализовани кроз фотографије, на зиду и у новчанику. Приповедачев одлазак у Канаду само је просторно измештање од централне тачке значења за које време и простор нису релевантне вредности. Преслушавањем магнетофонске траке, далеко од матерњег језика и свог народа, приповедач транспонује и језик и прошлост у време и простор у којем се тренутно налази. Доналдови савети да се све треба ставити тамо где му је место, пренебрегава чињеницу да је прошлости, ипак, место крај приповедача, јер изван историје, као извора, аутор не би био приповедач и прича не би опстала. Доналад онда постаје приповедачева антиномичност која подсећа да прича о другом ипак не треба да обухвати причу о сопству: „Потом је рекао да не могу тако да говорим, да прича о мајци треба да буде прича о мајци, а не о мени или било коме другом, понајмање о мени” (Албахари 1977: 57). Прича о мајци није једнака причи о приповедачу, али је прича мајке и прича о мајци једнака приповедачевој причи, што је заправо био иницијални циљ да се прича започне.

Сумња која мучи приповедача део је проширене сумње заокруживања приче. Од мајке, која постаје Српкиња јеврејске вере, „двоструки туђинац ако тако може да се каже” (Албахари 1997: 49), долази до транспоновања приче на приповедача, који бежећи од свог језика, до проговора о двоструком распаду и језика и Југославије, остаје туђинац и себи и туђима. Сумња која се валоризује око појма приче и самог чина приповедања, није узрокована приповедачевим родитељима, већ историјом која се може актуелизовати једино текстом. Текстуални трагови, у шта се напослетку трансформишу очева сећања и мајчин глас на магнетофону, претпостављају историју трауме и није могућан критички осврт изван субјективног осећања страха. Страх од непознатог историје шири се на страх од (не) могућности приповедања. Стога је и почетак мајчине исповести обузет сумњом: „Одакле да почнем, каже мајка.” (Албахари 1997: 5) Уколико се вратимо на почетак романа *Цинк*, видећемо да је у знаку несигурности приповедача: „Ова књига је требало овако да почне” (Албахари 1988: 7). Сумња у сопство једнака је неухватљивости приче и језика, јер значење ствара одсутно присуство:

„Између осталог, Цинк је познат и по томе што је у романескни свет Давида Албахарија унео сумњу и неверовање у речи, које је такође било познато из света његових приповедака. Из овог неповерења и скептицизма према речима, назире се једно од

основних питања његових романа, а то је да ли је уопште могуће приповедати.” (Видрић 2014: 890)

Херметичност израза који води читаоца неправoliniјском путањом ка разоткривању значења показује да приповедач битише истовремено као интегрисуће својство две паралелне стварности, које, иако противуречне, долазе из истог значењског центра. Не можемо говорити само о два нивоа читања, о оцу и мајци, или пак о двама временским инстанцама, јер је прича о присутном одсуству прича о причи која настаје на обрисима значења онога што се не да коначно семантички закључити.

ИЗВОРИ

Албахари 1988: Давид Албахари, *Цинк*, Београд: Завод за издавачку делатност Филип Вишњић.

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

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић 2010: Марко Аврамовић, Књиге огледала: *Цинк и Мамац* Давида Албахарија у: *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века*, Београд: Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Албахари 1997: Давид Албахари, Ауторова белешка, *Мамац*, Београд: Народна књига, 167–170.

Бошковић 2015: Драган Бошковић, *Заблуде читања*, Београд: Службени гласник.

Бугарчић 2010: Катарина Бугарчић, Мотив смрти у романима Давида Албахарија, *Златна зреда*, 146–152.

Видрић 2014: Срђан Видрић, Отац у свет(л)у приче, *Летопис Мајице српске*, књига 494, свеска 6, 2014, 889–900.

Јерков 1988: Александар Јерков, *Анђео и прича*, поговор у: Давид Албахари, *Цинк*, Завод за издавачку делатност Филип Вишњић, 79–111.

Јерков 1991: Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Приштина: НИРО Јединство.

Коридић 1998: Радоман Коридић, *Постмодернистичко приповедање*, Београд: Просвета.

Пантић 1988: Михајло Пантић, Мењати се, остати исти у: Д. Албахари, Мамац, додаток, уместо поговора: десет критика о десет књига Давида Албахарија, Београд: Народна књига, 187–197.

Рибникар 2006: Владислава Рибникар, Историја и траума у романима Давида Албахарија у: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига LIV, свеска, бр. 3, Нови Сад: Матица српска, 613–639.

Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, Историја, теорија, фикција, Нови Сад: Светови

Џејмсон 1984: Фредерих Џејмсон, *Полиитичко несвесно*, Београд: Рад.

**“THEY SPEAK THROUGH THEIR ABSENCE, THROUGH WHAT NEVER WILL BE”:
ON THE PRESENCE OF ABSENCE IN ALBAHARI’S NOVELS *CINK* AND *MAMAC***

Summary

The paper aims to explore the modernist fragmentariness of the discourses which form the basis of Albahari’s novels *Cink* and *Mamac*. Focusing on the principle of the presence of absence, through the figures of father and mother, the paper aims to show how the story is created from the non-presence, which is not denied, but relied upon. By recreating the family narrative, the aim is to demonstrate the range of modernist valences in the cracks of the unfinished story, which the author desires to complete. The father figure and the mother figure perform a necessary influence upon the author’s relationship with the story, which is why we shall demonstrate to what an extent there is an interdependent relationship between the non-present, the primarily important, and the actual, which is of lesser importance for the discourse of the novels. The manner in which the narrator presents the parents is the manner in which the modernist discontinuity and the contradictory subject integrate themselves into the basis of the novel of the 20th century.

Keywords: story, (non)presence, narrator, postmodernism, parents

Marija S. Pantović



W. v. Kuntze
FOTODUPLIKANTEN



POTSDAM *
SPANDAU.

Дина М. ЛИПЈАНКИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

ИЗМЕШТЕНОСТ ИДЕНТИТЕТА У ЕГЗИЛУ И НОСТАЛГИЈА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У СНЕЖНОМ ЧОВЕКУ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Радам се настоји испитати идентитет егзиланта у оквиру колективног идентитета кроз одговоре на питања: Какав је егзил Албахаријевог јунака? Како се његов егзил огледа у његовом идентитету? Како се показује носталгија за пређашњим и будућим идентитетом? Како види себе: као Другог, или као измештеног негде између животних светова Себе и Другог? Шта и/или кога види у огледалу: реалност, прошлост, Себе, Другог, Измештеног? Шта осећа док се огледа: носталгију, неспокојство? Како идентитет трпи и како се развија?

Кључне речи: идентитет, језик, Други, егзил, измештеност, носталгија

Роман *Снежни човек* Давида Албахарија прати јунака који одлази из своје домовине и настањује се у некој земљи на северу. Јунак је без имена, домовина је без имена и земља боравка је без имена. Међутим, из чињеница да Албахари пише аутобиографски² и да је *Снежни човек* први роман у 'канадској трилогији'³, може се спознати нешто више о идентитетима самог јунака и споменутих држава. Тако, како су и неки критичари⁴ у својим радовима наглашавали, јунак потиче из неке од југословенских држава, а слетањем на аеродром ступа на тло Канаде. Такво недовољно одређено али донекле подразумевано окружење омогућава Албахарију дисперзиван фокус на бројне и разноврсне теме, какве су: егзил, носталгија, питање идентитета, питање језика. Овим радом се, управо, намерава критичко и детаљно сагледавање поменутих тема.

Ја-идентитет и Ми-идентитет или шта је идентитет?

Идентитет је слика коју дати субјект (особа или група) има о себи. Наиме,

„[и]дентитет је ствар свести, тј. рефлексивности несвесне слике о себи. Ово важи како у индивидуалном тако и у колективном животу. Ја сам личност само уколико себе спознам као особу и исто тако нека група је 'племе', 'народ' или 'нација' само у оној мери у којој се у оквиру таквог појма подразумева, представља и замишља.”
 (Асман 2011: 134)

1 lidina_la@hotmail.com

2 „Ја, ако се не варам, увек пишем оно што се мени догађало на мојој властитој кожи...” (стр. 8), разговор Предрага Марковића и Давида Албахарија насловљен „Ја сам превејани постмодерниста” у: Слободан Радовић: *Реч по реч – књижевни разговори*, Рума: Српска књига, Горњи Милановац: Лио, 7–20.

3 Владислава Гордић Петковић наводи *Мамац* и *Мрак* као друга два романа поменуте трилогије (Гордић Петковић 2014: 170) (Гордић Петковић 2013: 97).

4 Овакво тумачење може се прочитати код Светозара Кољевића у књизи *Између завичаја и шућине – сусрећии различитих култура у српској књижевности* и у раду Владиславе Гордић Петковић "Exile, Exodus and Failed Expectations: Ethnicity and Cultural Diversity as Seen by Serbian Writers in Canada".

У књизи *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама* Јан Асман ће понудити следећу типологију идентитета: Ја-идентитет (који обухвата и лични и индивидуални идентитет), Ми-идентитет и контраидентитет. Или другачије речено, идентитет појединца, колективни идентитет и контраидентитет.

Разлика између индивидуалног и личног идентитета је таква да је индивидуални идентитет слика, тј. свест појединца о сопственој „посебности, о његовој јединствености и незаменљивости” (Асман 2011: 136), док је лични идентитет „збир свих улога појединца, особина и компетенција које настају приликом прилагођавања у специфичне констелације социјалног миљеа” (Асман 2011: 136). И док индивидуални идентитет проговара о разлици унутар истости, о специфичности, о самосталности, о посебности унутар униформности (дакле о својеврсном метафоричном удаљавању од друштва), дотле лични идентитет привлачи субјекта самом друштву, односно центру друштва. Дакле, и индивидуални и лични идентитет повезани су са колективом и Ми-идентитетом. Али, док је индивидуални идентитет онај који се својом различитошћу истиче у односу на колектив, дотле је лични идентитет онај који означава сједињеност, саображеност с колективом.

И индивидуални и лични идентитет су „ствар свести коју на специфичан начин обликују и одређују језик и поглед на свет, као и вредности и норме неке културе и епохе. [...] Идентитет, и Ја-идентитет, увек је друштвени конструкт и као такав, увек је културни идентитет” (Асман 2011: 136). Тако се потврђује да Ја-идентитет зависи од Ми-идентитета и обрнуто, тј. да су један другом потребни.

„Под колективним или Ми-идентитетом подразумевамо слику коју нека група ствара о себи и с којом се њени чланови идентификују. Колективни идентитет је питање идентификације од стране инволвираних индивидуа. Он не постоји 'сам по себи' већ увек само у мери у којој га одређене индивидуе прихватају. Он је јак или слаб у мери у којој је жив у свести чланова групе и у мери у којој мотивише њихове мисли и дела.” (Асман 2011: 136–137)

Дакле, његова оствареност не зависи од постојања појединца, већ од тога да ли га појединци из датог колектива прихватају.

Трећи тип идентитета који Асман спомиње јесте контраидентитет. Контра-идентитет је „нека врста покрета отпора. Контраидентитети се не стварају као одговор на хаос без културе, него се стварају против доминантне културе и за одржање, као што је то типично за мањине” (Асман 2011: 160). Као такав, он је и појединачни, али и партикуларни, колективни идентитет (мањина) који постоји у оквиру културе и културног идентитета доминантне групе (Асман 2011: 160–161).

За проблематику идентитета битно је и то да један идентитет не искључује постојање неког другог и другачијег идентитета. Штавише, „идентитет је [...] плурални тантум и претпоставља друге идентитете. Без мноштва нема јединственог, без различитости нема посебности” (Асман 2011: 140).

У студијама посвећеним овом проблему Слободан Дивјак, позивајући се на Хантингтона, наводи да извори појединачног, колективног, али и вишеструких идентитета јесу разнолики: аскриптивни, културни, територијални, политички, економски, социјални (Дивјак 2006: 111–112). У том смислу, доима се да у роману Давида Албахарија културни (националност, језик), територијални (место, град, држава, регион, географска локација, континент), политички (идеологија, држава), економски (посао, занимање, радна група), и социјални (пријатељи, колеге, статус) извори јесу условници и узрочници великог броја идентитета

„који могу бити ужи или шири, већег или мањег интензитета, мање или више инклузивни, различитих својстава, међусобно искључујући или преклапајући, хијерархиски поређани, мање или више значајни, интегративни или дезинтегративни, глобални, национални, субнационални или парохисјални, колективни или индивидуални и слично” (Дивјак 2006: 112).

У партикуларне идентитете, које Дивјак такође укључује у класификацију, убрајају се: културни, религиозни, обичајни, идеолошки, професионални, класни итд., али „сви ти партикуларни идентитети могу заправо настати тек у друштву као конститутивној заједници” (Дивјак 2006: 124). Зависност појединачног идентитета од заједнице Дивјак показује на наредном примеру. Наиме, постоји „велики број људи широм света” који

„доводи у везу национални идентитет са одређеним ’комадом’ земље, било да тај ’комад’ представља читаву територију земље у којој су рођени, било да се он третира као ’срце’ нације, зато што су се на њему одиграли догађаји од историјског значаја за домовину или због тога што се на њему налазе главни симболи културног наслеђа дате земље. Ти људи говоре о својој отаџбини, постојбини, светој земљи као о нечему што се не сме изгубити, јер би то значило и крај њиховог властитог идентитета” (Дивјак 2006: 133).

Када је о колективном идентитету Канађана реч, бројни аутори па и сам Албахари се слажу и истичу да је он разуђен, национално хетероген, и да управо због тога што је мултикултуралан, што би могло довести до сукоба, сукобљавања и хаоса, о њему се, као по неписаном правилу, не говори, већ се наместо њега стално проговара о природи, о простору, о северу, животињама, празнини... У Канади, дакле, постоји свест да је најбоље свима, па и мањинама, дати подједнака права и уврстити све појединачне и националне и културне идентитете у један мултикултурални. Али исто тако, у Канади постоји и свест да чак и тада, у тако изграђеном мултикултуралном идентитету, проговарањем о њему самом, па и о културним идентитетима у његовом саставу, може доћи до трвења, а тиме и до негативних последица. Стога се, као што постоји договор да је идентитет Канаде мултикултуралан, тако постоји и договор да се о њему ћути. А када треба о њему да се нешто и каже, правило је да се говори о његовој својеврсној замени – о природи, животињама, простору, празнини, северу...

У *Снежном човеку* Давида Албахарија приказани су ЈА-идентитет и колективни идентитет⁵, оба у раскораку и расцепу, тј. оба недовршена, непотпуна, нецеловита, растрзана. ЈА-идентитет јунака романа, неименованог професора и писца, Албахари ће осветлити кроз његове поступке, мисли и доживљаје у новој средини – Канади. Да би приказао кризу идентитета, Албахари ће приказати јунака како се у својим сећањима, мислима, маштањима, стално враћа у прошлост, у Југославију, константно вршећи поређења ситуација, доживљаја и искустава из садашњости и прошлости, односно из Југославије и Канаде.

Када је пак у питању Дивјаково проговарање о идентитету, приметимо да је у Албахаријевом роману присутан опис националног јунаковог идентитета као везаног за своју домовину и за властити идентитет. Присутан је и процес развијања партикуларног професионалног идентитета, тј. идентитета професора и писца.

5 Реч је и о пређашњим и о новим идентитетима, тачније о јунаковом пређашњем ЈА идентитету, о јунаковом југословенском МИ-идентитету, као и о новоусвојеним канадским ЈА и МИ идентитетима.

Питање егзила

Питање егзила није само савремено питање. Оно је старо колико и човек. Било да је човек био приморан или се самовољно одлучио на расанак са топом, тј. местом боравка и живота, егзил је увек представљао прекретницу у појединчевом животу. Андрејевић Видић ће, позивајући се на Ричија, дати следећи преглед појма егзил: добровољни егзил (емиграција), и принудни егзил, који може бити или метафорички или стварни (Ричи 1993: 20 према Андрејевић Видић 2019: 495). Ово су све примери спољашњег егзила који подразумева промену места боравка. Унутрашњи егзил пак односи се на приморавање појединца да остане у границама матичне земље.

Егзил је у тумачењу увек имао негативан предложак. Међутим, у новијим тумачењима егзилу се приписују и позитивне конотације. Тумачећи дела, критичари су ти који указују да промена средине даје имигрантима могућност слободе, могућност комбиновања различитих погледа, култура, језика, могућност да из различитих перспектива, дакле, детаљније, сагледају проблеме и питања језика, културе, писања, живота и свега онога што је у фокусу рада једног имигранта.

Дакле, егзил је двојако осликан: и као „болно место, место туге” (Мелић 2008: 287), али и као место „наративне и лингвистичке слободе” (Мелић 2008: 287). Албахаријев јунак и јесте дошао у Канаду да би доживео ту стваралачку слободу, (и како каже декан у „дошли сте овамо да пишете”, рекао је, ’и све ћемо учинити да вас ништа у томе не омете, понајмање успомене” (Албахари 1995: 20)). Али он наједном схвата да тек ту неће моћи да пише, да ће тек ту имати проблема, да ће се тек ту наћи у двоструком егзилу (и у унутрашњем, према ком је ту, у новој земљи, али не може да ствара и пише, али и у спољашњем егзилу), који је приказан одсуством чина писања и медијалном, па и измештеном⁶, позицијом јунаковог идентитета између идентитета родне земље и канадског идентитета.

Имајући у виду све разлике личног и колективног идентитета, али и егзила, даљи сегмент рада биће посвећен тумачењу истих у роману *Снежни човек*.

Идентитет и егзил у роману *Снежни човек*

Полазећи од Асманове типологије идентитета, указује нам се да је индивидуални идентитет главног јунака јасно назначен и одређен, док се лични идентитет развија током читавог романа. Заправо, прецизније је рећи да се осликава мучно прилагођавање и достизање нових идентитета, како индивидуалног, тако и личног идентитета у новој средини. Матерњи и језик нове средине, субјективни поглед на свет око себе, вредности и норме југословенске и канадске културе, елементи су који обликују ЈА-идентитет јунака у егзилу. Лични и индивидуални идентитет усмеравају јунака у супротном смеру, а тај осећај растрзаности само је удвостручен чињеницом да јунака разједињују два различита културна идентитета: југословенски и канадски. У том смислу, роман ће раскривати начине на које јунакову јединственост и компетенције које су прилагођене

6 Под термином медијални и медијаторски идентитет подразумевамо идентитет јунака који се налази између југословенског и канадског идентитета. То даље значи да јунак поседује југословенски идентитет и да због утицаја нове средине покушава да нађе начине да одржи властити идентитет а да се не асимилује. Термин измештени идентитет користимо у значењу јунаковог усвајања канадског идентитета, док још увек задржава и свој југословенски идентитет. Дакле, јунак се налази у медијаторској позицији током већег дела романа, а измештен идентитет се јавља кад год нешто прети да га из те позиције изведе. Потпуна асимилација биће када јунак потпуно прихвати нови идентитет, а старог се одрекне.

југословенском културном миљеу покушавају да надвладају силе канадског културног идентитета.

Управо те силе, као елементи колективног канадског идентитета, јесу присутне кроз утицај других ликова: декана, професора, студената, секретарице, шофера. Сви они предочавају слику канадског колектива са којом се саображавају: самосталност, окренутост себи, услужност али и одмереност и поштовање личног простора друге особе, окренутост природи, како у размишљањима, тако и у разговору:

„Онда ми неко други такну надланицу. Када сам отворио очи, угледао сам деканову секретарицу. У рукама је држала кутију од жутог стиропора. Управо је купила порцију свог омиљеног кинеског јела за ручак, рекла је, и видела ме како стојим пред вратима, затворених очију, мало нагнут, можда сам се чак и клагио, па се уплашила, рекла је, да не паднем. 'Изгледало је као да ћете пасти', биле су њене речи. Поред ових студената, рекла је, можете да пронесете мртваца, не би се уопште окренули, толико их ништа не занима, ни оно што уче ни оно што не уче..." (Албахари 1995: 40–41).

„'Овде готово никада не пада киша', рекао је шофер. 'Овде је ваздух толико сув', рекао је, 'да човек понекад пожели да живи испод водопада.'" (Албахари 1995: 23)

„Неко у пролазу помену звезде: 'Небо је синоћ било пуно звезда.'" (Албахари 1995: 40).

Ове особине ликова не само да су и слика и верзија њиховог колективног идентитета, већ су и представа која мотивише њихова размишљања и понашања.

Када је о контраидентитета и мањинама реч, Асман објашњава да је „[п]рогон мањина (на пример Јевреја, црнаца и сл.) довео до тога да се ове групе држе свог идентитета, као да се држе самог живота" (Асман 2011: 160). Такво поимање животне ситуације присутно је и код Албахаријевог јунака који идентитет изједначава са животом. Наиме, насртаји већине да прихвати канадске културне обрасце и схватања резултира јунаковим осећајем и доживљајем да остаје без ваздуха: „'Носталгија убија', рекао је професор. [...] Усне су већ почеле да ме боле од непрекидног осмехивања. [...] Одједном сам остао без ваздуха, као да је усисивач усисавао кисеоник а не прљавштину с пода. Опипао сам лице: осмех је напоскон ишчезао ..." (Албахари 1995: 38–39). Како му је нова култура претња и по идентитет и по живот, Албахаријев јунак стално изналази начине да спаси оба. То успева испијањем сока од поморанце, узимањем воде, пива, белог вина, кафе, али и скривањем од других. Јер мањинама је битно да у већој култури задрже нешто своје, нешто што је само њихово. Контраидентитет, стога, на нивоу колектива одговара личном идентитету на нивоу појединца, јер описује његову посебност, јединственост.

У таквом односу мањине и већине, контра-идентитета и ми-идентитета, битан је појам канонизације.

„Канонизовање значи: све што се сматра страним или ирелевантним бива искористиено, све што се у нормативном и формативном смислу сматра значајним бива сакрализовано, тј. придају му се својства високе обавезности, последње инстанце и недодирљивости." (Асман 2011: 166)

И управо ће та сила канонизације бити покретач промена и (покушаја) измештања јунаковог идентитета, тј. узрочник медијалне позиције и постепеног преображаја јунаковог идентитета.

Медијална позиција, промене и покушаји измештања јунаковог идентитета

Идентитет јунака почиње да доживљава промене од тренутка ступања на канадски аеродром. Од тог момента па све до потпуног усвајања канадског идентитета, јунак ће се налазити у медијаторској позицији између свог југословенског идентитета и туђег канадског идентитета. Повремено ће у, за јунака, критичним ситуацијама, долазити до измештања и претње да се и јунаков идентитет измести, чиме би се ослободио пут за асимилацију. Све до самог краја јунак успева да измештање и асимилацију одгоди. Наредним цитатима наводи се пример ситуација у којима је судар са канадским идентитетом снажан и у којима постоји опасност од измештања идентитета:

„После сваког упознавања, као и после сваке размене ‘мисли’ са професором политичких наука, испијао сам **мало течности**, прво **бело вино**, потом **воду**, онда **млаку кафу**, на крају сам затражио **сок од поморанце**, толико су ми уста била сува од гнева и узбуђења. Када је професор политичких наука употребио реч ‘експеримент’, ‘ваша земља је била неуспешни експеримент’ биле су његове речи, помислио сам да ћу се **онесвестити**.” (Албахари 1995: 36)

„На неки начин, рекла је, ‘сви смо странци у овој земљи.’ [...] ‘Понекад верујем, рекла је, ‘да ова земља уопште не постоји, да смо је сви заједно измислили, и да ће једном морати да дође тренутак када ћемо увидети да живимо у празнини.’ [...] **Руке су ми подрхтавале, грашке зноја су ми избијале на челу и између праменова косе** и када сам покушао да узем чашу са **соком од поморанце**, исклизнула ми је између прстију.” (Албахари 1995: 69–70)

„Питајте га да ли се нешто променило, да ли се ово место разликује од онога одакле је дошао, да ли је овде мање у рату него што је тамо био?’ Сви су погледали у мене. Узео сам криглу и отпио неколико **дугих гутљаја пива...**” (Албахари 1995: 101)⁷

Ове ситуације само су неки од момената у којима јунаку прети измештање идентитета. И у свакој од тих ситуација оно што јунаку пружа спас сваки пут када канадски идентитет прети да га опхрва јесте нека врста течности, а најчешће сок од поморанце. Сок од поморанце је главни адут јунаковог идентитета понетог из родне земље. Сок од поморанце је спас у свакој негативној ситуацији, и у сваком додиру са другим, иностраним идентитетима, не само са канадским. Како сазнајемо, јунак се соком од поморанце бранио и од напада других култура које постоје у Канади, што је представљено примером странкиње која тражи пуњач акумулатора, а открива му и своје виђење Канаде као празнине. Оно што му странкиња говори и не би требало толико да га чуди јер јунак је и пре самог доласка у Канаду знао да ће нова средина, нова кућа, нови праг представљати опасност по њега и његов идентитет. Тиме се наглашава да јунак има искуства са путовањима, одласцима и доласцима, са другим културама, са универзитетима и студентима, са покушајима измештања идентитета, са асимилацијама, са соком од поморанце. И зато он унапред захтева да га сок од поморанце чека у изнајмљеној кући чим пређе праг: „[...] и могао сам једино да мислим на сок од поморанце, који шофер није био поменуо, али за који сам, у једном од последњих писама, нагласио, замолио: боље је рећи, да ме обавезно сачека када стигнем” (Албахари 1995: 13).

⁷ Нагласила ауторка рада.

Управо ће се у тој кући збити највећи број ситуација одсудних по јунаков идентитет: огледање у огледалу, намештање мапа, телефонски разговор са професором политичких наука, разговарање са странкињом. Ван куће, ситуације су следеће: разговор са студентима, предавања, пролажење ходницима универзитета, разговарање са деканом, декановом секретарицом, са професором политичких наука, песником и двома девојкама.

У таквим ситуацијама, сок од поморанце биће најчешћи облик лека против измештености и асимилације. А други облици борбе су: испијање воде, пива, кафе, белог вина. Сок од поморанце, вода и друге течности су, дакле, видови борбе који јунака враћају у медијаторску позицију. То и не треба да чуди јер сок од поморанце има функцију ритуала који је „ту да би се одржавао идентитетски систем групе” (Асман 2011: 148). Сок од поморанце има функцију извода колективног југословенског идентитета. Стога је сок нека врста медијатора који, заједно са водом, пивом, кафом и другим течностима, представља везу између земље рођења и земље боравка/имигрантства.

Јунакова борба за очување властитог идентитета, како Ја-идентитета, тако и колективног идентитета, увелико је поткрепљена и носталгичним осећањима самог јунака према својој домовини.

Наиме, јунаку је лоше сваки пут кад неко вербално нападне родну земљу, кад чује да се Југославија распала, кад се сети прошлости, кад почне да упоређује садашњи мигрантски живот са прошлим животом у домовини (као кад на пример упоређује поморанце и шљиве). И то зато што је носталгија увезана са незнањем „о томе шта се дешава у родној земљи” (Симић 2014: 349). Због тога је „[н]осталгија осећај губитка, али и романа са сопственом фантазијом” (Бојм 2011, према Стојковић 2014: 380). Због тога „[н]осталгична љубав може да преживи једино у вези на даљину” (Бојм 2011, према Стојковић 2014: 380).

Увезујући мотив сока и тему носталгије, јунак ће, у једном тренутку, управо поводом сока од поморанце, изјавити: „Једном се мора стати” (Албахари 1995: 127). Ипак, та реченица се може посматрати и у ширем контексту. Једном се мора стати и са пређашњим идентитетом понетим из родне земље, једном се мора стати и са медијалном позицијом идентитета. А то је својеврсна носталгија – носталгија за идентитетом уопште, јер идентитет се мора имати, па макар и асимиловани канадски. Јер идентитет му омогућава да живи, да дише, да ствара, да пише.

Таква стваралачка и животодавна карактеристика идентитета (било ког, а понајвише оног у егзилу) најбоље се читава на питању језика појединца. Језик је једна од карактеристика идентитета и његова битност се најбоље показује у ситуацијама које га доводе у питање, које га проблематизују, а таква је и ситуација са променом места боравка, са егзилом. Матерњи језик у егзилу постаје калцификован, заокружен у времену, довршен тренутком напуштања сопствене земље.⁸ Од тог тренутка матерњи језик слаби, посустаје, полако се, али сигурно губи, јер се не развија, нити употребљава у довољној мери и у разноликом контексту. Он полако уступа место новом језику, или још чешће хибриду – комбинацији матерњег језика и језика нове средине. Али понекад, а то све зависи од других карактерних особина појединца, матерњи језик уступа место тишини и ћутању. Јунак почиње да прећуткује своје коментаре, своја запажања, и то још од тренутка ступања на канадски аеродром:

8 „... и ту постоји она велика опасност да језик потамни, ако се не користи, као и свака друга ствар која од неупотребе тамни и бледи. [...] јер ако сте педесет година изван једног језика, ви више не говорите тај језик већ говорите језиком од пре педесет година. [...] језик је добио друго значење” (Радовић 2001: 13–14).

„Ноћ овде траје бескрајно, помислио сам...” (Албахари 1995: 17)

„Рат се некада сматрао врлином, рекао је, премда није навео ниједан пример.” (Албахари 1995: 100)

„Декан је сматрао да се наш разговор креће у погрешном правцу, да су премисе потпуно погрешно постављене, иако није навео које.” (Албахари 1995: 101)

„Декан је облизао усне и рекао да се нада да спадам у оне ствараоце који су у стању да пронађу различитост у једноличности, спектар боја сакривен у белилу снега. Нисам одговорио. Клигнуо сам главом, отворио врата и изашао из кола.” (Албахари 1995: 107)

У наведеним цитатима уочавамо да јунак своја размишљања не износи у јавност, да своја уочавања задржава за себе, и да тек понекад одговор наговести гестовима, покретима.

Са друге стране, истиче се да усвајање или потпуни прелазак на језик нове средине може бити спасоносан за очување здравља и идентитета имигранта. Наиме,

„[к]од писаца је чест случај да осећају недостатак у јединству своје индивидуе, односно осећај расцепа личности, а овај осећај нарочито је појачан у ситуацијама егзила, где се на то надовезује и усвајање другог језика и културе. Отуда и резултати неких истраживања указују на усвајање и употребу другог језика у егзилу као механизма одбране писаца од менталних поремећаја” (Симић 2014: 352).

То ће на крају јунак и учинити метафорично, идентитетски умирући/васкрсавајући, јер уколико Албахаријев јунак жели да у тој средини остане, мора да се прилагоди критеријумима мултикултуралног идентитета. Све друго штети његовом здрављу изазивајући мучнину, одсуство ваздуха, nelaгодност.

Поред језика, за развој идентитета битно је и постојање Другог, битна је интеракција са Другим. „Идентитет није константа, непроменљивост једном за увек некемо дата, већ он стално настаје, развија се и мења и то у односу према другима и другоме.” (Петровић 2014: 212) И тај други не мора бити стваран, већ може исто бити продукт мисли, а да опет утиче на идентитет појединца. Јер други је потребан зато што је Други, зато што је другачији, другачији од појединца о чијем се идентитету расправља. Други је потребан зато што је различит, а идентитет се дефинише разликом. „Конструкција идентитета врши се кроз разлике, то јест, кроз процес разлучивања разлике. Идентитет се, наиме, конструира само преко односа са другим, према ономе што му недостаје, према ономе што се зове конститутивна извањкост.” (Златар Виолић 2009: 38, према Стјепановић 2014: 625) Такав Други није битан само као разлика, и није битан само као одређујућа функција нашег идентитета. Тај Други битан је и за нашу аутоперцепцију, за то како видимо сами себе. Штавише, „[а]утоперципирање” се мења „у зависности од слике другог са којим се самерава” (Стјепановић 2014: 632). Дакле, Други не утиче само на наш идентитет, и на нашу слику коју пројектујемо у свет; он утиче и на слику коју имамо сами о себи. То како видимо и појмимо себе зависи стога од више фактора који се тичу Другог. Наиме, наша аутоперцепција зависи од самих Других (јер и они се међу собом разликују), зависи од слике коју Други нама приказују, а што је још битније зависи од слике Других каквима их ми појмимо. Дакле наша аутоперцепција зависи од наше перцепције Других, а наш идентитет зависи и једног и од другог, тј. и од наше аутоперцепције и од наше перцепције Других.

Други у виду декана, колега, професора, секретарице, шофера, колега у ресторану утичу различито на јунака и његов идентитет. Непозната, али услужна

особа, подстаћи ће јунака да покаже своју благост и захвалност, барем кроз мисли које ми читамо: „Осетио сам бескрајну захвалност према особи која се потрудила да испуни моју жељу, купи сок од поморанце и стави га у фрижидер” (Албахари 1995: 16–17). Шофер ће, својом благошћу и ненаметљивошћу изазвати код јунака жељу да му открије своје мисли и да га пољуби у руку: „Пружио ми је руку. Имао је малу, топлу шаку, и једва сам се суздржао да је не пољубим. [...] Помислио сам да пођем за њим и да му кажем колико мрзим универзитет, понекад је добро отворити срце непознатим људима...” (Албахари 1995: 13).

За разлику од ових примера, у интеракцији са студентима, професором политичких наука и деканом, колегама и другим особама у ресторану јунак ће показати другачија осећања. Тако ће комуникација са професором политичких наука изазвати код јунака следећа размишљања: „Можда сам пребрзо закључио, помислио сам, да никоме нећу моћи да кажем да га мрзим” (Албахари 1995: 21). Дакле, поред нападаог човека, јунакове мисли крећу се у смеру нелагоде, агресивности, нестрпљења. У комуникацији са различитим колегама (деканом, професором политичких наука, двома девојкама и песником) у ресторану, и јунаков ће идентитет показивати разлике. Говор професора политичких наука изазваће код јунака испијање „неколико дугих гутљаја пива” (Албахари 1995: 101), а девојке и њихово понашање јунак ће описивати благим речима:

„Девојка с ружом на ресици је дотакла ружу на ресици, благо, као да је милује, као да проверава да ли се и даље налази на истом месту. [...] Девојка с дугом плавом косом је негде прочитала, рекла је, да речи највише подсећају на пахуље јер, попут њих, понекад остану, задрже се дуже или краће време, али се на крају увек истопе, ишчезну. [...] Пришла ми је и загрлила ме, овлаш...” (Албахари 1995: 103–106)

Дакле, према неким ће бити благ и захвалан јер му откривају нешто скривено, нешто што није знао. У интеракцији са студентима, показаће се њихово несаосећање, незаинтересованост за стицање знања. На јунака то утиче тако што постаје нервозан, љут, осећа мржњу и сећа се своје земље и проблема и ситуација у њој, и тражи воде: „Нисам ни покушао да сакријем мржњу у свом гласу. Сваки човек је своја земља, рекао сам...” (Албахари 1995: 61) и „[П] о завршетку пројекције, када су се упалила светла, изашао сам на бину и затражио чашу воде”, а када је водитељ изјавио да се прошлост не може повратити, „[з]атражио сам још једну чашу воде” (Албахари 1995: 63).

Ту видимо како се јунаков идентитет драстично мења у зависности од Другог са којим ступа у контакт. А та промена дешава се јер у Албахаријевом роману постоји повезаност Другог и себе као Другог. Наиме: „код Албахарија имамо двоструку перспективу *изван*, перспективу Другог, где је јунак Други у односу на своју околину, али је њему самом увек потребан Други у лику мајке, оца, брата, колеге, који ће га дефинисати...” (Андрејевић Видић 2019: 497), те тако наилазимо на већ поменуте ликове колега, професора политичких наука, странкиње, и других који јунака настоје да дефинишу и сведу на непроменљиви ентитет било погледом, било језиком.

Са перципирањем себе и других, присетићемо се и огледала у Албахаријевом роману, али и функције коју огледало има – да одражава оно што јесмо али што не можемо без посредства Другог/Других видети. Али јунак романа као да и у огледалу види другог, а и речено је да у егзилу појединац постаје то друго, тај Други.

„У растућој тмини мој лик се губио, угибао се и таласао на површини огледала...” (Албахари 1995: 119).

„Приближио сам се огледалу, али видео сам још само свој нос, врх носа, а онда је и он ишчезао, као све остало” (Албахари 1995: 120).

„[...] али то је био само још један од неуспеха, као што даљина није успела да ме удаљи од места којем сам стварно припадао, вртлог да ме избави од праволинијског кретања историје, снови да ме сачувају од стварности, одрази да постану моје право биће” (Албахари 1995: 141).

Када јунак себе гледа у огледалу, он уочава искривљеност уста, носа, физиономије. Јунак у огледалу види оно што и сам осећа – да није све у реду, да се не осећа добро. Види да нестаје, да се губи, види да то више није он. Због те ишчашености, потпуне измештености личности и идентитета, јунак ће одлучити да је најбоље да се приклони новој средини и спасе и свој живот и свој идентитет.

Закључак

Роман *Снежни човек* Давида Албахарија тематизује живот јунака-писца и његове проблеме у новој земљи – Канади. О јунаковом животу у родној земљи доиста се мало зна. Текстурална референца која нам наговештава да је јунак био у својерсном унутрашњем и/или спољашњем егзилу у својој родној земљи је реченица коју декан саопштава јунаку: „’Дошли сте овамо да пишете’, рекао је, ’и све ћемо учинити да вас ништа у томе не омете, понајмање успомене’” (Албахари 1995: 20). То значи да је јунак ступио на тле Канаде с намером да се и даље његов идентитет одређује као идентитет писца. Међутим, роман као да нам ускрађује текстуралне наговештаје као и експлицитне референце на његово писање. Ипак, то, да роман нешто ускрађује, је привид, јер јунак одиста и не користи своје списатељске таленте. А с обзиром на то да јунак жели да очува свој списатељски идентитет, постаје чудно што се бори пасивно, тј. тако што не пише.

Али, иако јунак не користи писане речи, ипак су речи те које га највише преображавају, мењају, угрожавају. Зато је и сам процес преображавања, који се полако одвијао, најбоље описан кроз језик. Наиме, јунак се од самог почетка, од пристизања на аеродром и од разговора са шофером, полако измешта из говора, из разговора. Ту ће први пут одлучити да нешто не каже, не саопшти, да само заћути, одмахне руком. После ће опет у ситуацији са шофером мислити да му нешто каже, па одустати од тога, да би, након што још једном приликом прође кроз исту хоћу-нећу дилему, схватио да је добро што ћути и не говори баш све. И касније ће у разговору са студентима, са професорима, деканом повремено ћутати, и у свакој таквој тишини и одустајању од говора помоћи ће му лек – сок од поморанџе, вода или друге течности. Измештајући се полако из говора, јунак ступа у медијалну позицију, позицију између свог југословенског идентитета и канадског идентитета. Измештајући се полако из говора, дијалога, јунак се полако пребацује ка мислима, ка дискурсу, ка језику (мисли), ка тексту. А када се измешта из говора, он полако ступа на маргиналну позицију, док онај који осваја језик, осваја и центар. У наводу да „[о]нај ко влада језиком, заузима позицију центра” (Стојковић 2014: 382) испрва препознајемо позиције професора, декана, а понајвише професора политичких наука који заузимају власт над језиком а тиме и функцију моћи:

„’Наравно да се могло избећи’, хтео сам да кажем, али онда је професор политичких наука одмахнуо руком и избрисао моје речи још пре него што сам успео да их изговорим. Он је био професор, он је знао, он је потицао из храма науке, он је једини имао

слободан приступ у тајну одају иза олтара сазнања. Када он одмахне руком, свет се затвара, или отвара, у зависности у ком смеру се рука креће, али после тог покрета, отварања или затварања, свеједно, речи више нису значиле ништа.” (Албахари 1995: 32)
 За декана „је рат био најобичнија манипулација, злоупотреба људи, десакрализација основних људских права, уништавање врлина. [...] ’Ми стално живимо у рату,’ рекао је професор политичких наука [...] ’и оно што доиста не можемо да замислимо јесте мир.” (Албахари 1995: 100–101)

„Стискао сам слушалицу уз уво, застрашен од тренутка када ће заћутати и приморати ме на одговор. Нисам могао да се сетим ниједне реченице; мислио сам само у речима, у размацама између речи. [...] ’Да,’ рекао сам. Нисам могао да се сетим ниједне друге речи.” (Албахари 1995: 130–131)

У овим цитатима препознајемо све елементе моћи и немоћи. С једне стране ту су: бујица речи, покрети, гестови, одмахивање руком код моћнијих инстанци, а са друге, немоћне стране – тишина, брисање неизговорених речи, запрека говора, безначајност речи и говора, неизвесност, нелагода, страх и расцепканост мисли и реченица. Услед такве немоћи, а понајвише списатељске, јунак ће осетити носталгију за идентитетом, било каквим, па макар и канадским, и упутити се на стазе асимилације и усвајања колективног канадског идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1995: Д. Албахари, *Снежни човек*, Београд: Време књиге.
- Андрејевић Видић 2019: Ј. Андрејевић Видић, „Теоријски аспект јеврејског идентитета сасгледан кроз свакодневицу модерне жртве у делима Сола Белоуа и Давида Албахарија”, у: Лопичић, Мишић Илић (ур.) *Језик, књижевност, теорија*, Ниш: Филозофски факултет, 491–500.
- Асман 2011: Ј. Асман, *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитети у раним високим културама*, Београд: Просвета.
- Бојм 2011: S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Гордић Петковић 2013: V. Gordić Petković, ”Popular Culture and the Volatile Identity in the Novels by David Albahari and Douglas Coupland”, у: J. Novaković, V. Gvozden (ур.), *Modern Canada: Prejudices, Stereotypes, Authenticity*, Београд: Megatrend univerzitet, 95–103.
- Гордић Петковић 2014: V. Gordić Petković, ”Exile, Exodus and Failed Expectations: Ethnicity and Cultural Diversity as Seen by Serbian Writers in Canada”, у: J. Novaković, V. Lopičić (ур.), *Canada: New Ideas for the New World*, Београд: Filološki fakultet: Srpska asocijacija za kanadske studije, 169–177.
- Дивјак 2006: С. Дивјак, *Проблем идентитета: културно, етничко, национално и индивидуално*, Београд: Службени гласник.
- Кољевић 2015: С. Кољевић, *Између завичаја и туђине – сусрети различитих култура у српској књижевности*, Нови Сад: Академска књига.
- Мелић 2008: К. Мелић, „Милан Кундера о политици и књижевности: мапа егзила и негова демистификација”, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књига 2, *Књижевност, политика, друштво*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 281–288.

- Петровић 2014: Д. Петровић, „Други језик – проблем матерњег језика у есејима Давида Албахарија”, у: М. Анђелковић, М. Ковачевић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 209–219.
- Радовић 2001: С. Радовић, *Реч по реч – књижевни разговори*, Рума: Српска књига, Горњи Милановац: Лио. (Д. Албахари „Ја сам превејани постмодерниста”)
- Ричи 1993: J. M. Ritchie, *European literary exiles*, u *Comparative Criticism*, 15, *The Communities of Europe*, ed. E. S. Sahoffen, Cambridge: University Press.
- Росић 2008: Т. Росић, „Егзил као сви ми: Наратив егзила у делу Рајнер Марије Фасбиндера, Владимира Набокова и Давида Албахарија”, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметности*, књига 2, *Књижевност, полифика, друштво*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 137–151.
- Саид: Edward Said, „Razmišljanja o egzilu”, <http://www.zarez.hr/149/temabroja3.htm>.
- Симић 2014: Ј. Симић, „Питање језика и идентитета у књижевном стваралаштву Милана Кундере и Андреја Макина – егзил као избор или неминовност”, у: М. Анђелковић, М. Ковачевић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 345–353.
- Стјепановић 2014: Д. Стјепановић, „Слика другог у *Дневнику једног добровољца*”, у: М. Анђелковић, М. Ковачевић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 623–633.
- Стојковић 2014: Н. Стојковић, „Мајкл К као уметник измештања: унутрашњи егзил у роману *Животи и времена Мајкла К* Џ. М. Куџија”, у: М. Анђелковић, М. Ковачевић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 377–386.

THE OUT-OF-PLACE IDENTITY IN EXILE AND THE LONGING FOR IDENTITY IN *THE SNOW MAN* BY DAVID ALBAHARI

Summary

The paper deals with the themes of identity and exile within the realms of Albahari's novel *The Snow Man*. The analysis has revealed that the character's identities change from the individual, personal, and collective identity related to the character's homeland to the respective Canadian identities. The main protagonist deals with the problems of language and Otherness, homesickness and quietness, only to reach the destined and desired position of a writer. Becoming an official writer of the Canadian multinational identity (which is his discursive identity), he reaches the text as the narrator (not the protagonist), naming himself the ruler of the literary world.

Keywords: identity, Other, exile, out-of-place, homesickness

Dina M. Lipjankić

Александра В. ЧЕБАШЕК¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

ТРАГОВИМА СМРТИ У РОМАНУ АЛЕКСАНДРА ХЕМОНА ПРОЈЕКАТ ЛАЗАРУС

Рад се заснива на конституисању и семантичком раслојавању мотива смрти у роману Александра Хемона *Пројекат Лазарус*. Успоставља се друштвено-културолошки статус Јевреја с почетка 20. века. У роману се преплићу два наративна тока: први тематизује јеврејске имигранте почетком 20. века, док је тема другог наративног тока настајање првог, односно Владимир Брик, сто година касније настоји да истражи и забележи смрт Лазаруса служећи се тзв. мапирањем, односно поновним посећивањем места где је Лазарус боравао. Страдање и поетички свет романа *Пројекат Лазарус* препознају се у непрестаном додељивању значења док је, заправо, то свет увек одгођеног значења. Смрт Јевреја који страда под неочекиваним и још увек необјашњеним околностима остварује семантички потенцијал кроз константно поигравање центра и маргине, хијерархије и разлике, знака и означеног, вере и сумње, стабилног и одгођеног. У роману су препознате тенденције губљења историчности, идентитет означен и препознат у смрти (као мртав) подручје је бујања семантичког значења/означавања.

Кључне речи: смрт, идентитет, Јевреј, одгођено значење, *Пројекат Лазарус*, Александар Хемон

Увод

Осим што роман Александра Хемона *Пројекат Лазарус* (2009) можемо тумачити као роман децентрирања у коме долази до свргавања велике приче, великог наратива док се дискретно објављује мала прича потиснуте националности са трагичним исходом, овај роман је роман трагања за истином и смислом кроз непрестано рекреирање значења. Предмет романа је маргинализовани јеврејски свет и трагање за „истином” о убиству младића Лазаруса Авербуха. Питање истине намеће руту трагања за њом: први траг дат је парадоксално у смрти, у убиству Јеврејина Лазаруса Авербуха при доласку у кућу шефа полиције Џорџа Шипија. Траговима смрти, роман ће покренути бројна питања као што су однос јеврејског и нејеврејског света, питање индивидуалне правде и општег добра, питање раскола у коме је танка линија између злочинца и жртве, питање непрестаног додељивања и одгађања значења, питање о коначности (прикривања) истине и успостављању смисл(ов)а.

Премда тематски комплекс романа дозвољава различите аспекте тумачења захваљујући сложеном систему асоцијативности, наша основна усредсређеност биће смрт Лазаруса Авербуха, чијим ћемо трагом истраживати смисао додељивања значења. Питањима каква је истина и има ли је уопште доспећемо до разматрања Лазарусове смрти кроз сосировску дистинкцију ознака – означено, где је ознака сама смрт, а означено ће бити производ деридијанског стварања и одгађања значења.

1 aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

Просторно трагање за истином

Наративно, роман представља преплитање прошлости и садашњости. Један наративни ток је већ догођен у прошлости: Лазарус Авербух, бежећи од погрома у Кишињеву, тадашњем центру Бесарабије (данашњи главни град Молдавије), долази у Чикаго и бива убијен у кући шефа полиције под неразјашњеним околностима. Случај ће бити заташкан као покушај атентата на челника полиције предвођен анархистичким идејама приписаним лику Лазаруса. Прича је базирана на стварном догађају описаном у књизи *Accidental Anarchist: How the Killing of a Humble Jewish Immigrant by Chicago's Chief of Police Exposed the Conflict Between Law & Order and Civil Rights in Early 20th Century America* и ову је причу Хемон користио као извор (уп. Спасић 2009: 188). Сто година касније, Владимир Брик, досељеник из Босне ожењен Американком Мери Брик, намерава да сазна више о Лазарусу и његовом страдању како би започео свој роман. Из тог разлога, креће на пут у Молдавију како би спровео истраживање о Лазарусу, али тамо нема нових података нити какве поуздане истине о њему.

Схватање простора може бити доживљен као модел политичке културе (уп. Џејмсон 1988: 229), али и индивидуалне интимне културе субјекта који се налази отуђен у великом свету. Разотуђење укључује поновно освајање осећања места (уп. Џејмсон 1988: 229) те ће поновно Бриково посећивање места на којима је боравио Лазарус водити двоструком идентитетском реконституисању кроз простор – свом и Лазарусовом. Мапирањем се трага за истином о Лазарусу и за истином о себи: Брик ће схватити да заправо нигде и не припада, а да је једини смирај Сарајево.

Да је истина релативна, постаје јасно из Брикове посете јеврејском гету у Чикагу где схвата да ништа није преживело из Лазарусовог времена. Некадашња Шипијева кућа, која је била место убиства Лазаруса, није на истој адреси, та адреса више не постоји.

„Није остао ни комадић Лазарусове приче који бисмо могли сликати, баш ништа [...] Толико је ствари нестало, да уопште нисам имао представу чега све нема” (Хемон 2009: 43).

Зато Брик доноси одлуку да се врати у период погрома у Кишињеву, у време пре Лазарусовог доласка у Америку, што је подразумевало одлазак у Молдавију и Украјину. На пут ће кренути са пријатељем Рором. У Украјини ће посетити Чернивце, где је Лазарус неко време боравио након погрома. Да би дознали истину, одлазе у Кишињево, у Центар јеврејске заједнице, где истражују о погрому из 1903. године. Сазнања о Лазарусу и даље нема². Из Кишињева одлазе до Букурешта, настављају ка Београду и коначно стижу до Сарајева. И сам Брик, као и читаоци, не успевају да сазнају истину, односно зашто је уопште Лазарус ишао код шефа полиције и шта је то писало у писму које је носио са собом, дакле, „рекло би се да аутор тиме ипак не поручује да истина не постоји, или да је сасвим релативна” (Спасић 2009: 189). Истина у роману остаје произвољна, несазнатљива и утемељена на попришту додељиваног значења.

2 Сазнаћемо само да је Олга пар година након Лазарусове смрти напустила Чикаго и преселила се у Беч, где је највероватније настрадала у Холокаусту.

Дерида и идеја језичке игре

Текст Жака Дерида *Стируктура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука* представља моменат промишљања не структуре неког система већ чињенице да структуралност структуре почива на бесконачној покретљивости значења. Структуралност структуре била је стално присутна, али је увек била редукована „везивањем за неко средиште, тачку присутности или фиксно порекло” (Дерида 1988: 289), а управо је то средиште организовало принцип структуре ограничавајући га на оно што Дерида (1988: 289) назива игром те структуре. Целокупна историја појма структуре је низ замена једног средишта другим. Као повезани ланац, средиште је добијало различите облике и имена имајући константу присутности у виду *eidos, arche, telos, aletheia*, свест, бог (в. Дерида 1988: 291). Такве су центриране структуре које одликује појам утемељене игре која се одликује непокретљивошћу, сигурношћу, неигривошћу, коначношћу.

Преломни догађај (уп. Дерида 1988: 291) настао је када је структуралност структуре постала предмет мишљења јер је тиме отворена могућност да утемељујућег средишта нема. Морало се почети мишљењем „како средишта нема, и да се средиште не може промишљати као присутност бивања, да средиште нема природног места, да оно није неко фиксирано место већ функција, врста не-места у којем се реализује игра неограниченог броја знакова-супституција” (Дерида 1988: 291). Идеја структуре (*као једног могућега пошћуног значења*, прим. А. Ч.) замењује идеја језичке игре, где је уступљено место разлици уместо спајању, различитости и разлици уместо идентитету и сличности (Бужињска, Марковски 2006: 344).

Дијахронијски посматрано, Дерида децентрирање структуре изводи из Ничеове критике метафизике, Фројдове критике присутности по себи и Хајдегерове разградње метафизике (уп. Дерида 1988: 292), што последује, сосировским језиком³ речено, следећом дистинкцијом: ознака постаје овоострана, искуствена, могућа, док означено јесте знак метафизике. Редуковање знака на ознаку је последица описаног децентрирања. На тај начин, знак почиње да конституише своје значење у вечно одлагању. Како се на месту сваког означеног налази друга ознака, тако знак вечно упућује и вечно одлаже значења – означено на тај начин остаје непрепознатљиво.

Дерида знак продубљује још једном мишљу, а то је да значење настаје као последица разлике. Кроз измену једног слова у француским речима *difference* у *differance*⁴, Дерида (1988: 309) отвара поље другачијег искуства. Смисао глагола *differance* остаје између француских глагола „разликовати се” и „одложити” од којих сваки доприноси текстуалној (не)кохерентности и снази. Језик почива на разлици пошто се, уколико се сетимо Сосира, он остварује управо кроз структуру дистинктивних супротности. Прелом који Дерида чини почива на упоришту постепеног преласка *разликовати се у одложити*. Коначно, то значи да игра означавања увек одлаже стварање значења чак и до оне мере у којој се оно претвара у бесконачно допуњавање.

3 Знак чини означитељ и означено, њихов међусобни однос однос је произвољан, одн. арбитран.

4 *Differance* (хомофон речи *difference* – „разлика”) подразумева „механизам стварања значења у систему језика и у стварности који онемогућава отклањање њиховог разликовања” (Бужињска, Марковски 2006: 396).

Ознака (убиство Лазаруса) – означено (∞)

Уколико дозволимо слободу да Лазаруса замислимо као хипотетичко средиште кога више нема, схватићемо да Лазарус, односно Лазарусова смрт постаје „врста не-места у којем се реализује игра неограниченог броја знакова-супституција” (Дерида 1988: 291). Његово одсуство (непостојаност, смрт) проширује размеру и међуигру значења (означавања) његове смрти.

У контексту претходног разматрања, ако закључимо да је последица децентрирања редуковање знака на ознаку, Лазарусову смрт поставићемо на место ознаке. Међутим, остаје главно питање, шта је онда означено? Означено нам постаје ∞ јер ознака Лазарусове смрти своје значење (из означеног) почиње да конституише у вечном одлагању и даљем стварању значења. На место означеног не постоји конкретан и један ентитет, већ, подсетимо се Дерида, на месту означеног (ознаке Лазарусове смрти) појављује се друга ознака. Лазарусова смрт сучељава се са наредном ознаком: Лазарус(ова смрт) – Јеврејин, Лазарус(ова смрт) – анархиста, Лазарус(ова смрт) – Ема Голдман, Лазарус(ова смрт) – атентат, Лазарус(ова смрт) – мржња, Лазарус(ова смрт) – сестра Олга, Лазарус(ова смрт) – Исадор... И тако унедоглед. Тиме Лазарус(ова смрт) постаје немогуће детерминисање означеног јер оно непрекидно буја. Смрт не успева да означи ни да објасни саму себе, већ се надаље допуњује даљим ознакама и новим значењима. Знак, његова смрт, вечно ће упућивати на даље ознаке и стварање нових значења, вечно ће одлагати спознање једне истине, јединог значења до те мере да ће у једном тренутку доћи до инверзије у којој Лазарус неће бити посматран као жртва убиства, већ ће бити кривац за покушај атентата на шефа полиције. Смрт, одн. убиство Лазаруса оправдава се потенцијалним агентом на Шипија до ког није дошло, иако приликом посете он код себе није имао ништа осим коверте са Шипијевом адресом, рачуна за јаја и пастила са укусом јабуке. Жртва је постала кривац за сопствену смрт јер је *можда* била атентатор, а кривац-убица постао је жртва. Тако што је недетерминисано означено упућивало на даље ознаке, оно је конкретним упућивањем на приватне оквире Лазарусовог живота вешто искоришћено против њега самог.

Означено које је нама потребно, а које стоји наспрам Лазарусове смрти, остаје нам несазнатљиво и непојмљиво, остаје нам у преливању са другим значењима и са другим ознакама. На тај начин, означено (п)остаје дискутабилно јер је могућност његовог детерминисања потпуно произвољна. Означено једино може бити испраћено кроз наслућивање трагова који се непрекидно надовезују један на други остављајући нам питање истине и коначно разрешење значења Лазарусове смрти отвореним. Лазарус је убијен јер је покушао атентат на Шипија, убијен је јер је Јеврејин, убијен је јер је могући анархиста, убијен је јер физичким изгледом не подсећа на неког пристојног човека, убијен је јер су сазнали за његову погајну мржњу⁵... И даље је неоткривена истина Лазарусовог убиства, али је знан и наменски створен број разлога који тај злочин оправдавају.

Онда када је обрисана разлика између ознаке, Лазарусове смрти која мора упућивати на нешто и нешто означавати, и означеног, све (поста)је произвољно. Једино шта преостаје јесте да у даљем трагању кроз поменуте новонастале ознаке успоставимо остатке смисла тог убиства. Трагови крију слојеве који омогућавају да уопште у знакове упишемо смисао. Тако посматрано, текст је скуп знакова који су увек поприште игре и борбе за значењем. Нестабилност и немогуће

5 У писмима са мајком, препознаће да је Лазарус писао о Америци огорченим тоном.

одређивање потпуног значења уочених трагова не дозвољава апсолутно поисто-већивање ознаке и означеног нити ће оно икад бити могуће. Између ознаке и означеног увек се налази оно нешто неухватљиво, бескрајно. То трагање за значењем је суплементарно – реч је о понављању, надовезивању на исто то *али само мало другачије* – у томе лежи моменат игре – у пространству бујања значења.

Полазећи од тога да „не постоји могућност априорног одређивања смисла неког референта” (Кајтез 1991: 222), једино шта преостаје јесте „могућност неограниченог раста броја смислова” (Кајтез 1991: 222). Та могућност учиниће видљивом неправду која проистиче из хегемоније једне врсте говора над другим о чему ће доцније бити речи.

Смисаоно, смрт Лазаруса постаје означавања кроз расистичко-идеолошко-политичко-националну призму те то убиство управо тим елементима његове личности бива објашњавано и оправдавано. Лазарусова смрт мање је убиство невиног човека, а више је неопходно ликвидирање странца одређене верске и националне припадности (Јеврејин), више је потребно ликвидирање анархисте, потенцијалне друштвене опасности, више је ликвидирање мрзитеља Америке. То су трагови смрти Лазаруса, то су разлози, узроци и смислови, то су рекреирана значења која се надовезују једна на друго и надаље заклањају коначно разрешење и коначну истину. Једна ознака – смрт/убиство – читав наратив је претворила у разгранаване и непрекидно стварање нових значења вешто избегавајући да открије истину, разлог и значење онога што је главна потка читавог романа – сурово убиство Јеврејина.

Аутентичност значења и његово рекреирање у роману бива дато ћутањем, а не речима – Лазарус не успева да изговори иједну реч пре свог убиства. Сва будућа значења изведена су на основу Лазарусовог ћутања, што је апсолутно парадоксално – мртвом субјекту који ћутке страда бивају придодата бројна могућа значења, тумачења, корелације, узроци. Та даља непрекидна означавања која настоје да разреше више разлог посете него разлог убиства, воде даљим одлагањима значења. Разлог посете Лазаруса Шипију никоме неће бити разјашњен јер га нико осим њега мртвог и не зна. Упркос томе, читав роман постаје додељивање симболичности његовој посети. Од покушаја атентата до анархистичких идеја, мрзилачких и осветничких жеља, све те придодате идеје (и значења) о могућим разлозима Лазарусовог доласка шефу полиције Шипију постају покушаји одређивања „истине”.

Упркос трагању за њом, истина остаје несазнатљива, произвољна и релативна. Роман остаје без коначне и једне истине, али ће потрести све темеље и показати како то функционише језичка игра знака у књижевном свету, како је дистинкција ознака-означено до крајњих граница арбитрарна чак и када се посматра мимо лингвистичких примера. Субјект означен као мртав (ознака), своје означено даје у виду вечно одложених значења, у виду бесконачног допуњавања значења. Отуд, постаће јасно да су у бити разлози стварања семантичких фама поводом Лазарусове смрти неетички – реч је о намери да се скине кривица са нејеврејског света, а да се јеврејски свет детерминише као опасан, насилан и лош.

Аргументација против Лазаруса

Тишина Лазарусове смрти догођене без конкретног повода, кроз роман покушава да се огласи у виду белина и процепа. Немогућност детерминисања узрока смрти већ тенденциозно конотативно додељивање могућих значења тој смрти,

упућује на непредстављиво сублимног, на несамерљиво насталог раскола. Ако је „циљ једне књижевности, једне филозофије, можда и једне политике, да сведочи о расколима тако што ће им наћи одговарајуће језике” (Лиотар 1991: 20), циљ једног књижевног дела може бити и наративизација расправе две стране које не могу праведно да се разреше јер недостаје правило расуђивања применљиво на обе аргументације (Лиотар 1990: 404, 405). Наиме, у роману постоји доминантно етничко-верско надметање између два света. Реч је расправи између јеврејског света чији је представник Лазарусова сестра Олга која се бори за истину и за свог брата, и нејеврејског света који подразумева представнике власти, представнике анархиста који покушавају да извуку корист из Лазарусове смрти као и представнике хришћана.

Лазарусова смрт је за нејеврејски свет прожета расистичким и верским обележавањем личности, чиме су покренута значења подстакнута политичким и друштвеним контекстима услед којих главни циљ нејеврејског света постаје стварање аргументације против Лазаруса.

Већ на почетку увиђамо етички дискриминаторно понашање служавке шефа полиције: одмерава младића „дајући му до знања да му треба добар разлог да би био пред овим вратима”, али упозорава шефа „да је странац који га је тражио изгледао крајње сумњиво” (Хемон 2009: 9). Лазаруса ће примити Шипи уз опаску како је „било нечега у изгледу тог мршаваг, црномањастог младића – извјесно Сицилијанца или Јевреја – што би побудило неповјерење у срцу сваког поштеног човјека” (Хемон 2009: 13). Према њему, Лазарус је неповерљиви странац сумњивог порекла кога се треба плашити иако је разлог посете била коверта:

„Уручио ми је коверту са мојим именом и адресом [...] Нисам застао да подробније прегледам коверту. Као муња ме је погодила мисао да овај човјек не смјера ништа добро. Изгледао ми је као анархист. Шчепао сам га за руке и заврнуо му их иза леђа” (Хемон 2009: 13).

Само на основу претпоставке да је Лазарус анархист биће почињен злочин⁶. Наступиће насилан претрес Лазаруса, ком се прикључује мајка речима како „мисли” да Лазарус има пиштољ⁷.

„Након тога су Шипи и Фолеј испуцали још метака, од којих је седам погодило младића, чију су крв и мозак пљуснули по зидовима и поду. Током цијеле борбе, Вилијам П. Милер пише, анархист (*Лазарус*, прим. А.Ч) ни ријечи није прозборио. [...] Умро је без псовке, молбе, или молитве” (Хемон 2009: 14).

Лазарус је назван убицом иако је он тај који је мртав (Хемон 2009: 27). Надаље, стварање је аргументација против Лазаруса као покушај оправдавања почињеног злочина. Образовање контекста реченица у узрочно-последичној је вези са „мишљењем у дисперзији” (Лиотар 1991: 7) које за последицу има разгранаване и стварање теорија о Јеврејину Лазарусу на основу којих, услед тог мишљења у дисперзији, сваки говорник задобија особеност измишљања. На тај начин, успостављање идентитетског реалитета субјекта, Лазаруса, „проистиче из спроведених процедура установљивања реалитета дефинисаних једнодушно прихваћеним протоколом” (Лиотар 1991: 10, 11). За Лазарусов папир са бројевима 21-21-21-63 претпоставиће да су бројеви са анархистичке лутрије где је утврђено ко

6 Шипи и возач Фолеј извлаче пиштоље, а његов син сабљу. Осим Лазаруса, Шипи рањава возача и свог сина којем је метак пробио плућно крило.

7 Пре посете, Лазарус одлази у продавницу *Ludwig supplies*, где купује најјефтиније пастиле. Због отужног, мршаваг и прљавог изгледа, питаће га да можда нема пиштољ у џепу.

ће починити злочин, иако је то био само рачун за јаја. Пастиле са укусом јабуке заменику наликује на отровне пилуле: „младић је очигледно био спреман умријети у својој злочиначкој намјери” (Хемон 2009: 27). Харгија са насумично записаним реченицама заличиће им на шифриране описе различитих фаза убилачког заплета док су то само биле вежбе са курса енглеског језика у прихватилишту за мигранте. Нејеврејски свет је детаљно аргументовао Лазарусову посету: то је требало да буде атентат подржан од стране анархиста са убилачким заплетом након ког је планирано самоубиство. Аргументацију је поткрепило и откривање његове вере, те потврду да је Лазарус био Јеврејин добијају понижавајућим разоткривањем Лазарусовог међуножја. Тај тзв. „расистички „терор” или терор изузећа је ексклузиван и регресиван, сумња се ограничава на „добру” расу, а оно што се представи, а не припада тој раси, је рђаво и пре него што се представи, рђаво од почетка” (Лиотар 1991: 111). Даља истрага биће усмерена ка, како Шипи каже, „растурању змијског легла” (Хемон 2009: 49), чији део је, по његовој процени, био Лазарус.

Дан након убиства, насловница *Chicago Tribune*-а испуњена је причом В. П. Милера о страшном делу младог Јеврејина чији су сањалачки ум помутиле запаљиве идеје анархисткиње Еме Голдман. Уз то, придодата је измишљотина како је Лазарус код себе имао нож и пиштољ и како је раније покушао извршити самоубиство са једним младим Јеврејином, Исадором Мароном⁸. Читав случај окарактерисан је као покушај атентата на шефа Шипија јер валидног сведока који би тврдио супротно нема, а жртве нема осим мртве – тиме нема ни идентификације реалитета жртве, већ жртва постаје кривац. Первертовање позиције жртве води оправдавању убице убијеног Лазаруса, али скретање пажње са те чињенице начињено је тоталним поништавањем личности Лазаруса Авербуха повезивањем са анархистичком идеологијом и јеврејским проблематичним положајем. Циљ је да аргументацијом о физичком изгледу, вери и могућем припадању анархистима разлог Лазарусовог убиства постане оправдан.

Олга у расколу

Како Лиотар наглашава, „наслов књиге [*Раскол*, прим. А. Ч.] сугерише да универзалних правила расуђивања за разнородне врсте говора углавном нема” (Лиотар 1990: 404). У расколу – сукобу одређених врста говора, од којих свака има свој реченични режим (Лиотар 1991: 6) – увек једна страна раскола при расуђивању сноси неправду. Нема истоветности између врсте говора по којима се расуђује и врсте говора о којима се расуђује – то је оно место где настаје неправда. Ако и буде покушаја да жртва сведочи и укаже на неправду, доспева до тачке убеђивања да неправде није ни било, да је сведочење лажно јер „жртви је својствено да не може да докаже да је претрпела неправду” (Лиотар 1991: 15). До раскола долази када се „поравнање” сукоба између две стране изводи у језику једне од њих, док неправда коју трпи друга страна нема значење у том језику” (Лиотар 1991: 16).

Олга Авербух одведена је на испитивање на ком су већ окривљени: „Ми већ све знамо”, говори јој замјеник шефа, „тако да нам слободно можеш све признати” (Хемон 2009: 50). Говорећи о свом брату, Олга ће истицати да је био добар младић, да никада није споменуо шефа Шипија нити анархизам. Олга тврди, али

8 Лазарусов пријатељ. Истрага ће се покренути и о Исадору као још једној потенцијалној анархистичко-јеврејској опасности. Он ће се скрити у заходу Олге Авербух која га спашва.

не може да докаже „како он није никако могао постати дио неке сулуде завјере” јер „он је био сањар” у коме „није било бијеса, није било ничега насилничког” (Хемон 2009: 54).

Осим што је неправедно убиство Лазаруса, неправедно и насилнички се опходе и према Олги. Присиљавају је да једног од момака препозна као саучесника, да призна да је Лазарус убио своју жену и доктора у Кишињеву⁹, а да је у Америку дошао бежећи од закона, не узимајући у обзир Олгине речи како је Лазарус имао само 19 година и да никада није био ожењен. Власти ће инсистирати да се Лазарус покопа неупадљиво на градском гробљу за сиротињу јер ниједан јеврејски погребник не жели да преузме тело нити иједан рабин жели да држи обред *убици*. Јеврејска сахрана по жељи његове сестре није могућа због потенцијалних анархистичких нереда те Лазаруса сахрањују заменик шефа Шатлер и новинар Милер.

У осећању неправедности, Олгу ће подржати представник Јевреја, Херман Таубе:

„Много је људи који мисле, који верују да још увијек није изашла на видјело потпуна истина о његовој несретној смрти. [...] Има људи у овом граду који вјерују да ћемо ускоро бити свједоцима још једног погрома” (Хемон 2009: 116).

Показује јој насловницу на којој је Лазарус дат као илустрација АНАРХИСТИЧКОГ ТИПА¹⁰. Оно шта Таубеа брине је атмосфера која би могла да се претвори у незаустављиво насиље и то све кроз име и због имена Лазаруса Авербуха. Његова намера је да Лазарус не буде доживљен као анархистички мученик, већ да се према јеврејским обичајима сахрани, да се ситуација смири јер полиција лако може поверовати да је злочин против Шипија дело имиграната, а онда када дођу у везу имигранти, Јевреји и анархисти, може се доћи до уверења да су сви Јевреји, без обзира на лојалност и патриотизам, непријатељи. То би неминовно водило новом погрому. Међутим, након што нестане Лазарусово тело из гроба, Олгу одводе у полицију где Таубе говори да је разлог посете Лазаруса шефу полиције био достављање поруке која се тичала анархисткиње Еме Голдман. Олга схвата да је све лаж, да и Таубе и полиција лажу јер ће још испасти да је Лазарус сам себе упуцао седам пута.

Жртва треба да докаже неправду коју је претрпела (Лиотар 1991: 11), али то постаје немогуће јер расуђивање није праведно. Неправда је, сматра Лиотар (1991: 11), штета без могућности да се поднесе доказ о штети. „То је случај када је жртва лишена живота или свих слобода, или слобода да учини јавним своје идеје и своје мишљење, или једноставно права да сведочи о штети, или још једноставније, ако је сама реченица сведочења лишена овлашћења” (Лиотар 1991: 12). Учињено је све да би се прикрио злочин и скрнављење¹¹, све у циљу спречавања, како Таубе каже „револуције или нереда” јер „ово је питање живота и смрти” (Хемон 2009: 176, 177). Неутрализација почињеног води ка томе да се укаже да никакве штете нема – да референта у жртве нема (Лиотар 1991: 15). Жртва не успева да докаже неправду, злочин постаје недоказив, штета минимализована. Зато је потребна сахрана Лазаруса која би уједно била и сахрана анархистичке

9 На основу Лазарусове приче о трагедији једне породице у Кишињеву, Шатлер закључује како рукопис „има сва обиљежја признања двоструког злочина почињеног у Русији, он открива Авербухове скривене убилачке склоности и увод је у његов анархични и криминални живот у Чикагу” (Хемон 2009: 55).

10 Ниско чело; велика уста; увучена брада; наглашене јагодичне кости; велике мајмунске уши (Хемон 2009: 117).

11 Тело Лазаруса нађено је без срца, слезине и бубрега.

мржње и кршћанских предрасуда. Олга је приморана да то прихвати, иако би то значило издају рођеног ког сахрањује без срца. Сахрана је само „још један добро обављен посао” (Хемон 2009: 216) према прописима, како би се пропагира-ла слобода и поштовање јеврејства, иако је оно сасвим потлачено суровим убиством индивидуалног имена и убиством колективног имена (Лиотар 1991: 108) – Лазаруса/Јеврејина.

Закључак

Разумевање смрти Јеврејина Лазаруса одише показаном арбитрарношћу – однос између ознаке (Лазарусова смрт) и означеног (∞) произвољан је: значење је дискутабилно, а истина релативна. Лазарусова смрт је за нејеврејски свет прожета расистичким и верским обележавањем личности, чиме су покрену-та значења подстакнута политичким и друштвеним контекстима услед којих главни циљ нејеврејског света постаје оглашавање вешто скројене аргумента-ције против Лазаруса. Жртва не успева да докаже неправду, злочин постаје не-доказив, штета минимализована.

Трагање за Лазарусовом истином одвело нас је траговима смрти до тра-гова знакова, значења, смисла, истине. Што је трагање дубље – толико роман нуди више трагова, апорија, нејасности, отворености за нове интерпретаци-је. Све након Лазарусовог убиства, све изведено и произведено из те смрти чини да сва допуњавања и одлагања значења не допуштају семантичку тотал-лизацију. Дакле, има ли једног значења, једног смисла, једне истине? Не, све је у бесконачном одлагању.

ЛИТЕРАТУРА

- Дерида 1990: *Žak Derida, Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka, u: Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Beograd: Prosveta, 289–315.
- Кажтез, Никола 1991: *Nikola Kajtez, Okretanje svetu izričaja*, Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, god. 37, br. 386/387, Novi Sad: Progres, 221–222.
- Лиотар 1990: *Žan-Fransoa Liotar, Raskol*, Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, god. 36, br. 381, Novi Sad: Progres, 404–405.
- Лиотар 1991: *Žan-Fransoa Liotar, Raskol*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad: Dobra vest.
- Спасић 2009: *Tijana Spasić, Magla istorije i boli*, u: Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, god. 54, br. 459, Novi Sad: Progres, 188–190.
- Хемон 2009: *Aleksandar Hemon, Projekat Lazarus*, Zagreb: V. B. Z.
- Џејмсон 1988: *Fredrik Džejmson, Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Postmoderno: nova epoha ili zabluda?, Zagreb: Naprijed, 187–232.

**THE TRACES OF DEATH IN THE NOVEL *PROJECT LAZARUS*
BY ALEXANDER HEMON**

Summary

The paper is based on the constitution and semantic stratification of the motifs of death in Alexander Hemon's novel *Project Lazarus*. The novel intertwines two narrative currents: the first one deals with Jewish immigrants at the beginning of the 20th century, while the theme of the second narrative is the emergence of the first, that is, Vladimir Brick, who a hundred years later tries to investigate and record the death of Lazarus using so-called mapping, that is, by revisiting the places where Lazarus resided. The intention is to discover the truth about the murder of the Jew, but in the end, it remains variable, arbitrary, and relative. The meaning of death, that is, the meaning of the murder of Lazarus Averbuch, was explored with the help of Saussure's distinction between the sign and the signified, although the signified was in a Derridean sense postponed and constantly supplemented with new meanings. The novel is a world of always delayed meaning, in which truth is incomprehensible. The death of a Jew who dies under unexpected circumstances is transformed into an assassination attempt. The victim thus becomes a murderer, and all the arguments that contribute to that are based on the social-ideological-ethical-religious context. Identity marked and recognized in death (as dead) is an area of flourishing semantic meaning/signification. The paper also deals with the establishment of the Lyotard schism, from which it will follow that the Jewish side had suffered injustice that cannot be proven. The semantic potential is realized through the play of center and margin, hierarchy and difference, sign and signified, guilt and innocence, truth and lies, faith and doubt, stable and delayed.

Keywords: death, identity, Jew, delayed meaning, Project Lazarus, Alexander Hemon

Aleksandra V. Čebašek

Gordana M. TODORIĆ¹

*Istraživač saradnik Moše David Gaon centra
Ben Gurion Univerzitet u Negevu*

PROBLEM RAZGRANIČENJA SVETOVA – SEMPER IDEM ĐORĐA LEBOVIĆA

U radu ćemo ukazati na nekoliko ključnih tačaka u vezi sa narativnim strategijama koje Đorđe Lebović primenjuje u delu *Semper idem*. Postupci tekstualizacije jevrejskih tema u književnosti pisanoj na srpskom jeziku poetički su raznovrsni, ali im je zajedničko što inkorporiraju autorski odnos prema tradiciji/tradicijama koje baštini. Prevažodno su to jevrejske tradicije, oblikovane najčešće u skladu sa književnoistorijskim trenutkom nastanka dela, svakako i sa senzibilitetom autora. Drugim rečima, specifični ukrštaji nekoliko diskurzivnih ravni proizvođe značenje do kojeg se, bez svojevrstnog arheološkog postupka, teško dolazi. Lebovićevo delo, koje je predmet našeg rada, pripada tematskom korpusu književnosti koja se bavi Holokaustom, ali je u piščevom opusu ono specifično, jer pristup ovoj, za njega inače frekventnoj temi, ukazuje na promene nekoliko paradigmi, važnih za razumevanje Lebovićevog književnog rada.

Ključne reči: mađarski Jevreji, misticizam, Holokaust, prorok, haskala, minhag, dobro i zlo

Semper idem (2005)² je nezavršeno testamentarno prozno delo Đorđa Lebovića (1928–2004). Temom vezano za Holokaust³, delo bi se žanrovski moglo uporediti s bildungs romanom, u skladu s podnaslovom koji glasi *Hronika jednog detinjstva*, ali je, na početku našeg razmatranja, potrebno ukazati i na dopune koje ovakva tipološka i tematološka klasifikacija zahteva.

Književna dela koja obrađuju teme vezane za Holokaust nisu malobrojna, ali teško da bismo mogli da govorimo o nekoj kanoničnoj paradigmi i klasifikaciji. Iako u predgovoru zborniku radova *Literature of the Holocaust* Harold Blum izjavljuje da ne zna šta je to književnost o Holokaustu⁴, ipak u sadržaju nalazimo izvesnu tipologiju koja može da posluži u tumačenju. Razmatra se odnos fikcionog i dokumentarnog, tragičkog, autobiografskog, memoarskog i niz drugih perspektiva koje studije Holokausta, kao multidisciplinarna oblast, otvaraju. Dodajmo tome dijahronijsku perspektivu koja, uobičajeno, kompleks tema u vezi sa Holokaustom deli na predratni, ratni i posleratni period, otvarajući tako i niz novih uvida i aspekata.

Na važnost žanrovskog određenja Lebovićevog dela ukazuje podnaslov i donosi koje proizvodi povezivanje fikcije i dokumentarnog materijala. Prema *Rečniku književnih termina*, hronika je, po prvom određenju, žanr (vizantijske istoriografije) „u kome se istorija čovečanstva ili sopstvenog naroda posmatra u svetlu ideje o

1 gordanatodoric021@gmail.com

2 Nama su poznata četiri izdanja ovog romana: iz 2005. („Narodna knjiga” Beograd), iz 2007. (*IP Kultura doo*, Banja Luka i BIGZ, Beograd) i iz 2016. (*Laguna*, Beograd).

3 Studije Holokusta obuhvataju i period koji je prethodio samom zločinu, dakle predratni period rasplamsavanja rasnog antisemitizma.

4 “I confess that I do not know exactly what “Holocaust literature” is, and to avoid merely vulgar misunderstandings, I add that almost all of my own father’s and mother’s families were slaughtered by the Germans and their eager Polish, Ukrainian, Romanian, Hungarian, and other European helpers. If I remain skeptical about the literature of the Holocaust, my recalcitrance has to do with what is or is not possible to represent in imaginative literature. I doubt that a committee of Dante, Shakespeare, Milton, and Blake, despite their superhuman gifts, could be equal to such an endeavor.” (Bloom 2004: 1)

božanskom providenju i svrhovitoj moralnoj zakonitosti društvenih zbivanja (naglasila G. T.)” (RKT 1992: 269). Drugo određenje ovaj žanr opisuje kao „hronološki registar istorijskih događaja koji se često beleže u vremenu (naglasila G. T.) kada se zbivaju, a ponekad nastavljaju na predanja ili istorijske preglede ranijih vremena (naglasila G. T.)” (RKT 1992: 269).

Prvo određenje hronike u vezi je sa naslovom *Semper idem*, koji upućuje na kategoriju večnosti. Što se tiče potonjeg određenja, Lebović zaista prati detinjstvo glavnog junaka smešteno u međuratni period Kraljevine Jugoslavije na fonu dramatičnih istorijskih promena u Evropi, ali i među evropskim Jevrejima i to čini oslanjajući se i na narativni prezent i na dnevničke beleške koje obuhvataju širi vremenski okvir nego što je to slučaj s delom. Dodajmo da dokumentarni segmenti, umetnuti u naraciju, funkcionišu onako kako literatura o Holokaustu i opisuje ovaj postupak – učvršćuju istinitost svedočenog.⁵ U tom smislu, ovaj tekst sličan je romanu *Hladni krematorijum*⁶ Jožefa Debrecenija. U vreme nastanka, Debrecenijev roman bio je svojevrsno svedočenje iskustva kakvo do tada nije bilo poznato čovečanstvu. Iako visokomimetičan u odnosu na iskustvo koje autor ugrađuje u delo, Debreceni zapravo nije pogadao horizont očekivanja većine svojih čitalaca. Zato se recepcija raslojavala u u dijapazonu koji s jedne strane označava fikcija, a s druge, memoarska literatura. Gotovo identičan je slučaj s prvom Lebovićevom dramom *Nebeski odred* iz 1957, napisanom u koautorstvu s Aleksandrom Obrenovićem. Ona je istovremeno bila ovenčana Sterijinom nagradom za najbolju domaću dramu⁷ i kritikovana zato što čovekov život svodi na biologiju i fiziološku funkciju⁸. Danas razumemo da je u slučaju ove drame do sudara aktuelnih jugoslovenskih poetičkih trendova modernizma i novog modusa književne produkcije generacije preživelih Holokausta. Intencija dela bila je svedočenje istine o nepojamnom, kao i odluka da se pokušaj poništenja subjekta, što odnos prema Jevrejima zatočenim u logorima smrti svakako jeste, pojavnošću subjekta koji zna istinu – obesnaži.⁹ Problem je generisala činjenica da je subjekat svedočio, naizgled visokomimetičkim alatima, o sadržaju koji ne podleže mimezi.

Neprimenljivost stabilnih poetičkih pa tako i interpretativnih paradigmi nije, međutim, nestala protokom vremena. Pokazalo se da je trauma preživelih Holokausta kod nekih pisaca ostala snažan konstitutivni elemenat, koji bitno označava delo koje stvaraju. U slučaju Đorđa Lebovića, to možemo uočiti i u romanu *Semper idem*. Tumačenje vodi ka strategijama dokumentarnosti, svojstvenim postmodernim tekstovima, jer „uzdizati ’privatno iskustvo do javne svesti’ u postmodernoj historiografskoj metafikciji zaista ne znači proširiti subjektivno; to znači izraziti nerazmršivost javnog i istorijskog i privatnog i biografskog” (Hačion 1996: 165). Zbog toga beleške iz *Plavih svezaka*¹⁰, kao i *Zapisi*¹¹, raspoređeni unutar romana, ali i na njegov, uslovno rečeno, kraj, mogu biti čitani u postmodernom ključu. Interpolacije dokumentarnog i

5 “In many cases, their reasons for reinforcing the factual authority in narrative are similar: all of these writers seem to fear that the rhetoricity of their literary medium inadvertently confers a fictiveness onto events themselves.” (Young 2004: 75)

6 Prvo izdanje (na mađarskom) izlazi 1950, u nastavcima, u novosadskom časopisu *Hid*. Knjigu iste godine objavljuje novosadski Forum. U prevodu na srpski objavljuje ga 1951. beogradska *Prosveta*.

7 Sterijine nagrade dodeljene na 2. Jugoslovenskim pozorišnim igrama održanim u Novom Sadu 10–23. maja 1957. godine.

8 Kritika Bore Glišića, objavljena te godine u NIN-u.

9 Najizrazitiji primer odnosa dokumentarnog i fikcionog uspostavlja se u odnosu koji prema dramski aktivnom materijalu ima prološki tekst drame. Više o ovome u Todorić 2017.

10 Ovako Lebović označava delove teksta koji su pisani, u formi dnevničkih zapisa, po svemu sudeći tokom celokupnog posleratnog perioda.

11 Vidi prethodnu napomenu.

fikcionog materijala, koja izaziva žanrovске nedoumice opisiva je načelom po kojem „postmoderna umetnost afirmiše i potom podriva principe kao što su vrednost, red, značenje, vlast i identitet” (Hačion 1996: 33). Lebovićeva dela, međutim, po pravilu pokazuju da je dokumentarnost postupak kojim se svedoči istinitost napisanog, dakle učvršćuje značenje napisanog. Zbog toga, ne odričući postmoderni senzibilitet (ili, tim pre), u tumačenju bi trebalo imati na umu i specifičnosti književnog dela koje tematizuje Holokaust. Takav je slučaj, videli smo, u prvoj Lebovićevoj drami, a to nalazimo i u delu koje je predmet našeg razmatranja.¹² Ovome se ipak mora dodati da intertekstualni odnos koji se uspostavlja nije harmoničan u smislu koji je za ovu književnost uobičajen. Jer, radnja je smeštena u period koji prethodi samom Holokaustu i razmatra okolnosti koje ga najavljuju, dok se dnevnički zapisi protežu i na posleratni period. S druge strane, dokumentarna građa je, svojom prirodom, obuhvatila u mnogo većoj meri ono što je konotirao podnaslov – svet fizičke stvarnosti oblikovan kroz njeno dokumentovanje i memorijalizaciju, dok je fikcioni deo prostor u kojem glavni junak upoznaje metafizičku ravan.

Povrh svega, poetička je činjenica da do prekoračenja dolazi ne samo na relacija *fikcija – nefikcija* (Hačion 1996: 27) nego i u telu teksta koje bismo konvencionalno odredili kao fikciju. Pozivanje na dnevničke zapise iz *Svaštare*, na temporalnoj ravni dovodi do pometnje, jer se naracija, pripovedano¹³ i sam čin pripovedanja ne mogu pratiti osim na metatekstualnoj ravni, unutar diskursa¹⁴ koji se na ovaj način konstituiše. Jedna od upečatljivijih sekvenci svakako je ona u kojoj se *Zapisima. Sećanjima* završava priča o teći Stevanu. Nakon proširivanja sekvence o sudbini teče Stevana i epizode kojom je završen kumovski odnos Stevana i Karolja, a koji je slika razočaranja u moralne temelje međuljudskih odnosa, nalazi se zapis iz *Nove plave sveske*: „Mi ne možemo da odredimo ni težinu ljudskog greha, ni veličinu krivice. Njihovi su tragovi neizbrisivi a njihov uticaj na život nepredvidiv i nesaglediv. Nikome ne možemo suditi, nikome ne smemo oprostiti.” (Lebović 2007: 323) Dubina i složenost ovog iskaza nadilazi okvire našeg razmatranja, ali treba reći da je utemeljena na jevrejskoj etici.¹⁵

Sama *hronika* (kako delo u podnaslovu određuje pisac) prikazaće u hronološkoj naraciji gotovo fotografski precizno sliku jevrejskog života na severu Bačke u međuratnom periodu. Ti ljudi, koji kulturološki pripadaju iskustvu života u Srednjoj Evropi, čiji je govorni jezik nemački i mađarski (i u veoma malom procentu jidiš), našli su se po završetku Prvog svetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji. To je značilo prevashodno promenu vernakularnog jezika, koji sada postaje srpski. Jezik religijskog obreda i dalje je hebrejski, ali sa značajnim uplivom mađarskog koji s pokretom reformacije unutar judaizma¹⁶, prodire i u liturgijsku praksu. Ova pojava među mađarskim Jevrejima (što je uobičajeni naziv za Jevreje mađarskog govornog područja) menjala je i tradiciju,

12 Slično se može reći i za *Hladni krematorijum*, rani roman o Holokaustu Jožefa Debrečenjaja.

13 „Skup situacija i događaja ispričanih u pripovesti” (Prins 2011: 154).

14 Pod diskursom podrazumevamo „plan izraza ili pripovedanja. [...] Diskurs [onda] podrazumeva i određenu referencu prema iskazivanju i podrazumeva pošiljaoca i primaoca” (Prins 2011: 38).

15 Zbirno, tekstovi koji se odnose na ovu problematiku zovu se *Musar*. Verovatno najpoznatiji njegov deo je *Pirke avot* (Izreke otaca).

16 Pod uticajem haskale (jevrejskog prosvetiteljstva) i promena koje se događaju u nemačkom Jevrejstvu, sredinom XIX veka pojavljuju se u Mađarskoj tendencije reformisanja ortopraksije, svojstvene judaizmu. Starije generacije (čiji je govorni jezik primarno nemački) opiru se ovim promenama, ali ih mladi, skloniji uklapanju u mađarski kulturni obrazac – prihvataju. Do danas je mađarsko Jevrejstvo u najvećem procentu *neološko*g obreda.

običaj, odnosno mingah¹⁷. Tako akulturacija i promene izazvane haskalom (jevrejskim prosvetiteljstvom) opšti evropski trend sekularizacije, konačno i veoma dinamičan politički život koji je pokrenuo cionistički pokret u svim njegovim varijetetima, potvrđuje potpunu emancipaciju Jevreja. Lebović o ovim promenama piše:

„Deda Adolf pripoveda da Paulina ranije nije marila da li je hrana košer ili nije, s Bogom je bila na 'vi' (baš tako je rekao deda), s dužnim poštovanjem, ali uvek na pristojnom odstojanju. Kada je prešla u Zagreb i otvorila košer restoran, odjednom je postala pobožna. 'Mora da bude pobožna kad ima košer restoran, inače bi je gosti napustili', kaže deda.” (Lebović 2007: 10)

Ovaj i brojni drugi primeri (drugi brak dede Adolfa s Nemicom Laurom, oca sa Mađaricom Marijom Ujkeri, tetka Paulinin brak sa Srbinom Budom) čine nacionalni i verski kontekst odrastanja glavnog junaka. Religijski motivi, izmaknuti iz kanonske stabilnosti, postali su fluidni instrumenti oblikovanja. Od gotovo parodijskog gega u epizodi o dočekivanju Svetog Nikole/Mikulaša¹⁸ koji je bio i vid otpora novoj verski mešovitoj porodičnoj situaciji, preko dvostrukih standarda ortodoksne kuće teče Bele Vagnera¹⁹ do jasne podela na neoško i ortodoksne²⁰, Lebović oblikuje tekstualne okolnosti koje će dečaku-naratoru otvoriti put prema metafizičkom planu (jedino uz šta je moguće vezati odrednicu doslednost) – egzistencijalnom modusu koji je gotovo dosledno negiran u svetu u kojem odrasta.²¹ Uvođenje tog pripovednog plana radikalna je transgresija svega što čini kontekst odrastanja glavnog junaka.

Proces integracije onostranog zasnovan je na dihotomiji dobra i zla i generisan dvema epizodama. U jednoj se u porodičnom okruženju diskutuje pojava Hitlera na političkoj sceni Nemačke. Kada deda Adolf, upozoravajući na opasnost koju predviđa uperi prst ka tavanici, taj gest biće okidač za naratora. Razgraničenje snova i stvarnosti više neće biti jasno, a u tom međuprostoru nalaziće se *put spasenja*. Pitajući se gde je već čuo najavu smutnih vremena, junak u unutrašnjem monologu govori:

„Možda deda Josef? Sedeo je u dnu voćnjaka, na deda Adolfovoj šamlici za šivah. Sneg po njegovom šeširu... brkovi i brada beli od snega. Podigao je desnu ruku, upevriš kaži prst uvis, baš kao i deda Adolf. Da li se to stvarno desilo, ili je to bio san? Da li je i stogodišnja Brankičina baka san? Velika morija, Kamenorezac pred kolibom, u senci šume sa beličastim stablima, paklenici, i vinski podrum u Paklu? I deda Adolf sa kaži prstom uperenim u nevidljivi *put koji vodi spasenju* (naglasila G. T.)? Ja sanjam, zaključih, ne grešim. Sanjam dug san!” (Lebović 2007: 147)

Druga epizoda odigrava se nedugo posle ove. Pripovedajući o svom, za to vreme krajnje neobičnom interesovanju za sve verske opcije sa kojima se sreće, na zidu evanđelističke crkve nalazi natpis *semper idem*. Objašnjenje da je *zlo uvek isto* i zašto je to tako,

17 Minhag u prevodu znači običaj. Zasniva se na nasleđenim praksama, uvek utemeljenim u Tori – *Minhag avotenu Torah hu* (običaji naših očeva jednaki su Zakonu) (Više u: Kalir 1965: 89).

18 „Svi izrecitovaše molitvu, ili molitvicu, na mađarskom, prirodno, a kada je na mene došao red, izgovorih, bez zamuckivanja: 'Šma Jisrael, Adonaj elohenu, Adonaj ehad...' Mislio sam, dopašće se Mikulašu da čuje molitvicu koja se razlikuje od ostalih.” (Lebović 2007: 86)

19 „Javno – svi ukučani su se pridržavali propisa od koga, navodno, zavisi božja milost; u tajnosti – svako zasebno i svi zajedno, osim teče – kršili su verozakon kad god bi im se ukazala zgodna prilika.” (Lebović 2007: 208)

20 „Moj deda nije voleo ortodokse. 'Oni se nikada ne bune, pokorno prihvataju božju volju kao nešto konačno i neizbežno. Ako Bog hoće da patiš – ima da patiš, ako hoće da radiš – radi, ako hoće da se moliš – moli se od jutra do sutra, ako hoće da te ubiju – pusti da te ubiju' (izložio je svoj stav deda). Pitao sam i teču Stevana šta misli o njima. 'Šmokljani', rekao je kratko.” (Lebović 2007: 205)

21 Ovo je, takođe, deo istorijskog nasleda Jevreja Evrope, posebno posle iskustva s mesijanskim pokretom Šabetaja Cvija.

dobija od bake Laure: „Zato što ljudi više ne veruju ni u Boga ni u božju pravdu. Više ne veruju da se dobro uzvraća dobrim, a zlo – teškom kaznom.” (Lebović 2007: 169)

Tumačenje sintagme *semper idem* koje daje baka Laura, iako je istorija upotrebe ovog izraza duga i različita²², verovatno je intertekst na Bodlerovu pesmu istog naslova. Upotrebljen u ovakvom značenju („Jer život je beda. [...] Jer i smrt nam štedro/Štedrije no život, svoje spone sprema”²³), izraz se pretvara u alat kojim Lebović dekonstruiše ustaljeno značenje, spuštajući pogled sa neba, gde je hrišćanstvo pronalazilo smisao *uvek istog*. Takođe, reči bake Laure mogu se uporediti sa krizom vere, nastalom posle Holokausta. Pitanje gde je bio Bog u Aušvicu, koje se postavlja i u knjizi *Noć* Elija Vizela je, prema Eliezeru Berkovicu, ironični i tragični aspekt jevrejske verzije teologije smrti Boga²⁴.

Problem zla u svetu, posmatran iz jevrejske perspektive, sigurno je jedna od veoma diskutovanih tema. Tora, prevashodno usredsređena na uspostavljanje verske i moralne norme u kolektivu koji je prihvatio Boga, problem zla nema u fokusu. Stvaranje sveta iz haosa jeste pojavnost Dobra²⁵. Tek u kasnijim tekstovima Tanaha²⁶, kada postaje aktuelno pitanje odnosa pojedinca prema Bogu, posvećuje se više pažnje ovom problemu: u Knjizi proroka Isaije, Jeremijinom plaču, Knjizi o Jovu i u Psalmima. U periodu zapisivanja Talmuda / usmene Tore (100 pre n. e. – 400 n. e), unatoč različitim odgovorima na postojanje zla u svetu, jedinstvena je rabinska negacije bilo kakve mogućnosti dualističke koncepcije. Takvo stanovište nalazi se i kod proroka Isaije (45: 5–7). Iako se različita tumačenja bave pitanjem pravde i distribucije zla, „za teozofsku školu kabale – koja je, pored nesumnjive srodnosti pogleda, s gnosticizmom bila nekim kanalima i istorijski povezana – to pitanje je bilo zaista fundamentalno” (Šolem 2006: 215).

Motivom kažiprsta deda Josefa, kojim pokazuje put spasenja, konstituise se hronotop puta kojim glavni junak traga za značenjem koncepta spasenja i smisla večnosti, sadržane u sintagmi *semper idem*. Tema B/boga jeste velika tema XX veka, prisutna kod Dostojevskog, ali i kod postmodernističkih pisaca kakav je David Albahari²⁷. Deda Josef se pojavljuje već na samom početku, u snovima, najavljujući i tada i u svim drugim prilikama neki sudbonosni događaj, po pravilu, vizija logorskih užasa. „Noć uoči preokreta sanjao sam dedu Josefa. [...] Prepoznao sam njegov pogled (iako mu nikad ranije nisam pogledao u lice).” (Lebović 2007: 24). Procena pojedinih dramatičnih epizoda, međutim, povremeno antagonizuje fikcione sa dokumentarnim sekvencama. U epizodi kada u podrumu koji somborska deca zovu „Pakao” junaka pretuku zato što je Jevrej, spasava ga nepoznati koji se u prvom trenutku pojavljuje u liku dede Josefa. Ipak, u belešci iz Nove plave sveske, nastaloj 1977. svoj prvi susret s antisemitizmom, opisan na način kako ga opisuje i Kiš, dakle kao uznemirujuću različitost,

22 Engleski puritanci XVII veka upotrebljavaju ga u značenju večne milosti Isusa Hrista, a nailazi se na ovaj izraz i u vreme Elizabete I, Kozima Medicija.

23 *XLIII Semper eadem*, Bodler 1970.

24 „Njegova je početna tačka problem vere koji je nastao zahvaljujući nemačkom varvarizmu nacističke ere. U traganju za rešenjem problema dolazi se do stava kojim se ne odbacuje samo nacizam već se, uistinu, nalazi njegovo 'moralno' vrednovanje kao jedne od istina koje je stvorio čovek. Ovo je najljuba ironija. Tragičan aspekt takvog stava vidimo u činjenici koja nam donosi jedan od zaista velikih trijumfa ponude nacističke Nemačke. U samoj srži te ponude stoji da nema ličnog Boga koji se brine o pravdi, moralu ili ljudskoj patnji. Zakon i značenje su čovekov proizvod, a taj čovek je firer tevtonske više rase.” (Berkovic 2012: 79)

25 Prva knjiga Mojsijeva: 10, 12, 18, 21, 25, 31. Svi navodi iz Biblije preuzeti su iz Daničićevog prevoda.

26 Zajedničko ime za Toru (Zakon, Učenje), Neevim (Proroke) i Ketuvim (Spise).

27 Više u: Todorić 2019.

junak razumeva u duhu jevrejske verske tradicije: „Nazreo sam Zlo, odsustvo Boga, otkrio sam svet u kome se ne može živeti slobodno, bez straha.” (Lebović 2007: 97) Problematizacija odnosa fikcije i dokumenta se sastoji u činjenici da, prema Četvrtoj knjizi Mojsijevoj, Bog ljudima govori kroz proroke (jedino se Mojsiju obraća neposredno), bilo da im se obraća kao vizija ili putem sna²⁸, a dedi Josefu se pripisuju izvesne proročke moći, koje su u navedenoj epizodi povezane sa spasenjem (od nasilnika). U Lebovićevom tekstu se, međutim, nazire talmudsko tumačenje ovog mesta, koje konotira koncept skrivenog Božijeg lica – Hester Panim. Sažeto rečeno, Bog lice skriva od čoveka koji pati jer on snosi kaznu zbog greha koji je počinio. „Biblija, međutim, govori o Skrivanju Lica i onda kada ljudska patnja ne potiče od Božije presude već od zla koje sprovodi čovek” (Berkovic 2012: 101), kao što se može videti u Psalmu 44. Tada, navodi Berkovic, nije reč o božijem gnevu nego o ravnodušnosti prema nezasluzenoj patnji. „Tu se Bog tajnovito krije od plača nevinih. To je Božja ćutnja o kojoj rabini govore u Talmudu” (Berkovic 2012: 101)²⁹. Prema tim komentarima, ipak, Božije sveprisustvo otkriva se u snu³⁰. To što narator, posredstvom dede Josefa, u snovima vidi zlo koje će se dogoditi i što autor o tome piše iskusivši zlo koje je preko proročkih snova najavljeno³¹, kao i to što je upravo deda Josef onaj koji pokazuje put spasenja (motiv kažiprsta) – pouzan je znak da se na putu preispitivanja temeljnih identitetskih koordinata glavnog junaka³², Lebović, prvi (nažalost i poslednji) put okrenuo tradiciji, u potrazi za odgovorom na pitanje zla u svetu.

Verovatno najdublji zahvat u mističku tradiciju/kabalu jeste aktuelizacija motiva proroka, preko lika dede Josefa i pradede Elijahua; postavlja pitanje neprekinute linije nasleđa duše proroka Elijahua (Ilije, u Daničićevom prevodu). Prorok Elijahu se u judaizmu pominje svake nedelje pri ispraćanju Šabata, dakle na završetku proslavljanja stvaranja sveta i početku novog nedeljnog ciklusa, očekuje se njegova poseta pri dočekivanju Pesaha (kojim se slavi izlazak iz egipatskog ropstva) i veruje se da je prisutan tokom obreda obrezivanja, kojim novorođeni dečak pristupa Savezu s Bogom. U Lebovićevom delu Elijahu se pojavljuje tokom prve posete jevrejskom groblju u Somboru (Lebović 2007: 246) i uoči naratorovog stupanja u red odraslih, koje se označava obredom prvog javnog čitanja Tore u sinagogi (Lebović 2007: 287). O njemu govori sa starim Gotlibom (Lebović 2007: 355) takođe mističarem i, po njegovom savetu, Bibliju nasleđenu od dede Josefa, zaista počinje da čita na Jom Kipur. Pitanje „da li je moj deda bio prorok, preko koga je govorio nemi Bog? Da li sam ja nasledio njegove sposobnosti?” (Lebović 2007: 239), trop je celog nezavršenog teksta dela *Semper idem*. Na diskurzivnoj ravni teksta, odgovor na ovo, kao i druga slična pitanja nije bilo moguće dobiti.

Đorđe Lebović je delom *Semper idem*, dekonstruktivističkim postupkom, koji jeste uporediv sa postmodernim senzibilitetom, ukazao kako se o temi zla u svetu, koje se manifestovalo u svom najradikalnijem obliku tokom Holokausta, može pisati iz

28 „I reče im: čujte sada riječi moje: prorok kad je među vama, ja ću mu se Gospod javljati u utvri [viziji] i govoriću s njim u snu.” Četvrta knjiga Mojsijeva 12: 6.

29 Više u Četvrtom poglavlju, odeljak *Skrivanje lica*, Berkovic 2012.

30 “With regard to the verse: “And I will hide my face in that day” (Deuteronomy 31:18), Rava said that the Holy One, Blessed be He, said: Even though I hid my face from them and My Divine Presence is not revealed, nevertheless: “I speak with him in a dream” (Numbers 12:6). Rav Yosef said: His hand is outstretched, guarding over us, as it is stated: “And I have covered you in the shadow of my hand” (Isaiah 51:16).” Chagigah 5b

31 To je na metatekstualnom nivou harmonizacija antagonizma fikcionog i dokumentarnog plana.

32 „Sutradan, zapisujem u Plavu svesku: ‘Da li je moja stvarnost velika laž, samo varljivo sećanje. A moj san jedina istina?’” (Lebović 2007: 317)

perspektive žrtve. Ukazao je na dubinu traume koja je, kao posledica, trajala u njemu, kao što traje u svakome ko je imao takvo iskustvo. I kao što traje u generacijama potomaka onih sa takvim iskustvom. Međutim, ukazao je i na neke druge kulturološke kodove na prelazu vekova.

Emancipacija je evropske Jevreje oslobodila traume geta, ali ih je u velikoj meri lišila kanona u odnosu na koji su se identifikovali. Postholokaustni period bio je, ne samo za Lebovića, period dubokog preispitivanja i razotkrivanja onih temeljnih obrazaca bez kojih je veoma teško dati odgovore na identitetska pitanja kao i na ona o smislu života u svetu, takvom kakav jeste. Zbog toga je pisac pošao obrnutim smerom onoga puta kojim su nekada Jevreji izlazili iz getoiziranih prostora. U Lebovićevom delu pokazalo se da su putokazi na tom putu isti oni kojima su se orijentisale sve generacije koje su, počevši od Avrama, krenule na put na koji ih je poslao onaj koga ponekad zovemo transcendentnim označiteljem³³.

LITERATURA

- Berkovic 2012: E. Berkovic, *Vera posle Holokausta*, Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije.
- Bloom 2004: H. Bloom, Introduction, in: *Literature of the Holocaust*, edited and with an introduction by Harold Bloom, 2004 by Chelsea House Publishers, a subsidiary of Hights Cross Communications, 1.
- Bodler 1970: Š. Bodler, *Cveće zla*, Beograd: Kultura.
- Chagigah 5b: *Talmud Bavli*, The William Davidson Talmud, Sefaria, pristupljeno 16. 3. 2021.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Kalir 1965: J. Kalir, The Minhag, *Tradition: A Journal of Orthodox Jewish Thought*, vol.7, No.2 (SUMMER 1965) 89–95. JSTOR, pristupljeno 7. 3. 2021.
- Lebović 2007: Đ. Lebović, *Semper idem*, Banja Luka: IP Kultura doo.
- Prins 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- RKT 1992: Rečnik književnih termina (ur.) Dragiša Živković, 2. dopunjeno izdanje, Beograd: Nolit.
- Šolem 2006: G. Šolem, *Glavni tokovi jevrejskog misticizma*, Čačak: B. Kukić: Gradac; Beograd: Madijska knjižara Krug.
- Todorić 2017: G. Todorić, Modusi književnog pamćenja i predstavljanje Holokausta, u: Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb: Srednja Europa, 301–308.
- Todorić 2019: . G. Todorić, The Post-Sephardic Belgrade Narrative: The Case of David Albahari, *Colloquia Humanistica No 8*, Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences (2019), 151–164.
- Young 2004: J. E. Young, Holocaust Documentary Fiction: Novelist as Eyewitness, in: *Literature of the Holocaust*, edited and with an introduction by Harold Bloom, 2004 by Chelsea House Publishers, a subsidiary of Hights Cross Communications, 75–91.

33 „I reče Gospod Avramu: idi iz zemlje svoje i od roda svojega i iz doma oca svojega u zemlju koju ću ti ja pokazati.” Prva knjiga Mojsijeva 12:1

THE PROBLEM OF THE DEMARCATION OF WORLDS
– ĐORĐE LEBOVIĆ'S *SEMPER IDEM*

Summary

The paper deals with Đorđe Lebović's narrative strategies, in his literary work *Semper Idem*. Our consideration relies on several key points: the correlations between documentary and fictional material in the work and the meaning that this, essentially intertextual, phenomenon produces; the process of interpolating the topics of anti-Semitism and the Holocaust into the tissue of his work; constituting a religious discourse in the text.

Historically, the procedures of the textualization of Jewish themes in literature written in the Serbian language are poetically diverse, but they have a common authorial intention to determine themselves according to the tradition they inherit. This tradition can be religious (Orthodox Judaism or Reform Judaism), cultural (Ashkenazi, Sephardim, etc.), or a tradition of the cultural context they encounter while living in the diaspora.

Đorđe Lebović's literary opus is entirely marked by the personal experience of the death camp. In his first literary works, the dramatic works, he described in an almost documentary fashion, what he saw during the Holocaust. However, in his last unfinished work *Semper Idem*, Lebović shifted his focus to an introspective plane. The reconstruction of childhood on the eve of the Holocaust, which is hinted at, nevertheless primarily focalizes the re-examination of the metaphysical plan. This is important because it indicates a moment of crisis, when it seemed that the Jewish world of Europe had largely abandoned what essentially determines it, and that is the Torah. Also, by specifically crossing metafiction with fiction, Lebović creates a poetic space for re-examining the problems of good and evil in the world, following the example of other God-seekers.

Keywords: Hungarian Jews, mysticism, the Holocaust, prophet, Haskalah, minhag, good and evil

Gordana M. Todorić

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ¹

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за језик и књижевност

ЈЕВРЕЈСТВО ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДЕТЕТА У РОМАНУ *SEMPER IDEM* ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

Рад је заснован на тумачењу дечје перцепције света одраслих у Лебовићевом роману *Semper idem*, а нарочито судбине Јевреја у Сомбору. Исприповедан у првом лицу роман сужава видокруг на лични доживљај, ствара утисак непосредности. Због тога је неопходно утврдити димензије приповедача и отуд проистеклу употребу туђег говора. У раду се нарочита пажња посвећује специфичном односу према јеврејству у српском и југословенском друштву пре Другог светског рата.

Кључне речи: Ђорђе Лебовић, аутобиографија, приповедач, сећање, јеврејство, драма

Специфичност романа *Semper idem* Ђорђа Лебовића је у положају приповедача, у његовим релацијама према реалности о којој говори. Није то само још један у низу романа о Холокаусту. Ова грандиозна, монолитна приповедна структура разликује се од осталих по томе што тематизује генезу, дубље изворе те манифестације радикалног Зла, какву представља монструозни Холокауст. Роман *Semper idem* Ђорђа Лебовића, продире дубоко у суштину најмрачнијег, људског бестијања у Историји, гледаног из питомине једне јеврејске породице на балканском тлу. „Према искуствима мојих сународника, из суморних времена 'ноћи и магле', Срби су се према Јеврејима опходили као према паћеницима и страдалницима, а никако као према прокаженима и одбаченима. Често су нам пружали уточиште и заштиту, без обзира што су и сами били прогањани, а неретко су заједно гинули” (Лебовић 2021). Сличан исказ овоме исказу изреченом у сећањима Ђорђа Лебовића под насловом *Слајки антиисемити*, чита се и у роману *Semper idem*: „Нисам хтела да служим ни код Мађара, ни код Шваба, па ни код овдашњих Срба, јер они не воле нас дођоше. Хтела сам само код Јевреја. Они су наша браћа и сестре по несрећи” (Лебовић 2020: 81).

Сведок времена и учесник догађања описаних у роману, Ђорђе Лебовић, у својству књижевника, изриче наведени став уз разумљиву ограду: „то не значи да у Србији није никада било антисемитизма [...]. Премда је међу политичарима, писцима, просветитељима, трговцима и свештеницима повремено бивало доста запажених логистичара и медијатора антисемитизма, ипак, највећи број антисемита у Србији припадао је трећој групи – пасивним посматрачима” (Лебовић 2021).

Предраг Палавестра подсећа да је „задах антисемитизма код Срба био [...] непријатан, али никад смртоносан” (Палавестра 2021). И Александар Јанковић примећује да су од настанка модерне српске националне државе Јевреји „третирани као 'Срби Мојсијеве вере', али то не значи да су оваквим административним потезом предрасуде избрисане. Антисемитизам, и то не само у бројним,

¹ milivoje_mladjenovic@yahoo.com

суровим и сировим шалама на рачун 'Јеша' или 'Чивута' поседује свој историјски континуитет и у овој земљи" (Јанковић 2021).

Ужаси који су задесили јеврејску заједницу често су обликовани у светској књижевности. Тема јеврејства у српској књижевности такође има свој историјски след. Тиме су се бавили не само јеврејски писци, мада је очекивано да је њима тај тематски оквир значајно ближи. О погрому над Јеврејима писало се и пише у српској књижевности у свим видовима и облицима. У српском роману, тај низ дела започиње романом Јожефа Дебреценија *Хладни крематоријум* (1951), који је, у ствари, дневник вођен у логору Аушвицу. Александар Тишма је заокупљен „поступком конструисања теме Јеврејина у постголокаустно време. Тај, наизглед анахрони поступак био је нужан степен у процесу промишљања зла, што јесте Тишмина тема" (Тодорић 2015: 303). Тишма се и у роману *Књига о Бламу* (1972) бави судбином Јеврејина који је преживео Холокауст, али остао вечити заробљеник сопственог сећања. На сличан начин заточеништво је приказано и у роману *Широка вратица* (1988): „дживљај неизвршене смртне казне претвара у мучну тегабу лажи и неспокојства, на шта човека осуђује његов нагон за животом" (Палавестра 2021). У роману *Упошреба човека* (1976) самотна туга пригушује сваки зрачак ведрине; на први поглед, у овом делу нема нигде драматског осећања, а у његовом средишта је ковитлац који сеје прах људског несећања на судбине ликовва. Слична атмосфера тескобе влада у његовом роману *Капо* (1987). Иван Ивањи је у роману *Човека нису убили* преточио своје логорско искуство из логора Аушвиц и Бухенвалд. Исти тему обрадио је и у роману *Прескакање сенке*, у којем се у исповедном тону, поступком сећања, приказује „судбина дечака у борби за голо одржање са немерљивим силама насиља и зла" (Палавестра 2021) и драматичан историјски удес банатских Јевреја. Применом прозне технике тока свести, Данило Киш у делу *Псалам 44* уводи „дилему идентификације субјекта, коју производи управо Холокауст" (Тодорић 2015: 304).

Ђорђе Лебовић теми јеврејства најпре приступа у драми. Он узима управо грађу чија је тематика живот јеврејске заједнице с којом се и сам идентификује будући да је њен припадник рођењем и животним искуством. Преживео је Холокауст и потом створио уметничко дело и њиме се уврстио међу писце чији боравак у логору представља „сажето парче живота које запрема њихово сећање" (Бабић 2009: 528–529). Драма *Небески одред*, написана у коауторству са Александром Обреновићем, коју Слободан Селенић смешта на сам почетак Другог периода у развоју савремене српске драме, као прекретницу у развоју савремене српске драмске књижевности, садржи „податке несумњиве аутентичности, призоре дубоко проживљене, пропуштене кроз лично искуство писца" (Селенић 1977: 21). Према запажању Александра Јанковића, Лебовићев Јеврејин „није стереотипни религиозни Јеврејин, већ човек уплашен смрћу [...] тип посрнулог верника чија су убеђења и морал крхки пред страхом за сопствени живот" (Јанковић 2021). *Халелуја* (1964), *Викторија* (1968), *Војник и лушка* као извесна врста наставка *Небеског одреда*, „указује на то да се Лебовићева драма најбоље обликује онда када се елементима реалнога света и истинске трагедије, без схематских конструкција и испразног вербализма, класичним методом придода универзално или митско значење (Палавестра 2021).

У контексту укупног Лебовићевог књижевног дела роман *Semper idem* може да се посматра као нека врста прозног пролога и епилога његове драмске тетралогије о животу логораша. У њему се изузетни драматичар, потврђује као приповедач високог степена веродостојности. *Semper idem* уводи читаоца у године

пред Други светски рат и води га до његовог окончања, од Загреба, Сомбора и Будимпеште, простора у којима се креће главни лик овог романа. У роману се гради „потпуно нов претпостављени или могући свијет, који настаје у суодно-су постојећих и непостојећих појединачности” (Пелеш 1999: 21). Веродостојност догађаја проверљива је упућивањем на стварне догађаје – живот Јевреја и других народа. „У *Semper idem* Лебовић је хроничар сопственог детињства, стални посматрач света одраслих, њихових ставова, понашања и фразеологије” (Клаић 2006: 143). Тај свет одликују упечатљиве и идиличне слике заједништва и разумевања различитости: дечак запажа да се у породици с говоре „три језика одједном”, прилично замршено, „макаронски”, али у пријатној и ведрој атмосфери; Бака Немица, скида Христово распеће са зида, јер ни деда није закуцао на зид Давидову звезду; итд.).

Приповедачаева перспектива овде је изузетно важна, јер се из дечје визуре активира техника приповедања која омогућава поступно праћење развоја поимања јеврејства. Од првих, поједностављених тумачења појмова о Богу, као што је ова:

„Не пита се чији Бог, јер је само један Бог.’ Рекох: ’Ја сам досад избројао три: католички, јеврејски, православни.’ Бака се насмејала: ’О, не, mein Schatz, то је исти Бог, само га свака вера себи вуче. Свако га својата, али он је један једини.’” (Лебовић 2020: 26)

То „учење” траје континуирано, до зрелог, ауторитативног сазнања о суштини јеврејске вере, читљивог у организацији приповедних целина које бивају насловљени појмовима јеврејске религије („Бар Мицва”, „Рош Хашана”, „Седер Песах”, „Јом Кипур”. Љубопитљивост и знатижеља дечака Ђорђа бива усмерена на питања оног што се не може „видети и опипати”, питања Раја и Бога.

„...ово је католичка црква, зову је катедрала, сазидана је тада и тада... Не, нећемо улазити, то није наша божја кућа.

Ту станује неки други Бог, а не наш?, упитао сам.

Не, одговорила је тетка, Бог је исти али смо ми друкчији.” (Лебовић 2020: 26).

Увод у дечја питања о Богу, као Идеји, која подстичу одрасли, јесте покретање питања Другог и Другачијег (претварање нечег што је било властито и присно у нешто што постаје друго и туђе – Бити 2000: 95) на темељу којег и настају сви сукоби и расколи укључујући и најмрачније појаве Зла у Историји као што је Холокауст. Дечак тада још није свестан те Другости, али свестан је мржње која избија из окружења:

„Они нас ужасно мрзе! Да ли смо ми стварно друкчији од њих?’ Фрида је захтевала одговоре, а Капи је био бесан:

’Јесмо! Друкчији смо! Они су много гори од нас!’

Ђорђе:

’Не! Исти смо!’” (Лебовић 2020: 233)

У подручје знатижеље спада не само тумачење појмова као што су побожност, него свакако и објашњавање дешавања обредних радњи, као, на пример, приликом молитве Шабат: „То анђели шабата машу крилима, а лепет њихових крила ствара благи поветарац. Зато крајеви моје мараме подрхтавају” (Лебовић 2020: 27).

Дечаку се чини чудним говор одраслих, не разуме о чему говоре кад кажу:

„Наилазе опасна времена. Видели сте, Немци изабрали лудака за вођу и канцелара. Већ увелико хушка на Јевреје, позива на реванш, спрема земљу на рат. А Немцима не треба много да крену у ратне походе. Ви то најбоље знате.”

Исти утисак на њега остављају упозорења, упутства за живот, свакодневно изрицање опомена: „Отац, присетите се: ово је Балкан, мало-мало, па дође до крвопролића. А овај рат биће гори него претходни (Лебовић 2020: 69). Ова запажања о свету одраслих утичу на то да се у раном детињству дечака јављају чудесни, стрепњом преплављени снови, предосећања несреће која ће снаћи неког из његовог окружења. „Он би то само видео, осетио, али не би се усудио и да дигне узбуну” (Клаић 2006: 143), запажа Драган Клаић. Та чудесна моћ, предсказивања блиске смрти а која је увек повезана са приказанем, у сновима или на јави, његовог деде Јосефа, Ђорђу се први пут јавља „ноћ уочи преокрета”, односно дечаковог пада са летице и његовом личног суочавања са смрћу. Зато се Дечак тако рано распитује о „другом свету”, и о могућности повратка на овај свет. Између стајалишта јеврејске религије које заступа тетка Паулина: „То ће бити онда кад Месија дође, а анђели небески затрубе да објаве Страшни суд” и дединог рационалистичког погледа („Оданде се нико никад не враћа”), Ђорђе гради свој критички и скептички став према смрти. „Ја нисам рекао да се деда Јосеф вратио са оног света. Ја сам рекао да сам га сањао” (Лебовић 2020: 44). У дечаковој стварности управо неке од тих у сну виђених слика постале су стварност која је узнемирила његову свест, нагнале га да „да истражи своју видовњачку интуицију” (Клаић 2006 143), изазвале у њему немир, осећање крилице:

„Да ли се то стварно десило, или је то био сан? Велика морија, каменорезац пред колибом, у сенци шуме са беличастим стаблима, пакленици и вински подрум у паклу? И деда Адолф са упереним кажипрстом који води спасењу? Ја сањам, закључих, не грешим. Сањам дуг сан! Пробудићу се за који час” (Лебовић 2020: 186).

То његово „буђење” има симболички карактер и догађа се под ударом жестоких сензација из реалности:

„Нисам знао ко су фашисти. Први пут сам чуо за њих. ’Ко су фашисти?’, упитих. ’Ђавољи накот’, гласио је одговор. ’Због њих ће свет поново заратити. Није ме погодило његово предвиђање да ће бити рата, и раније сам слушао о томе, већ предосећање које ме тог тренутка обузело [...] Трајало је свега тренутак, можда и мање, али тескоба и мука још задуго су остали” (Лебовић 2020: 143).

Дечак, изложен говоркањима о мудрости, мистици и кабализму његових предака, све више утврђује уверења у своје сопствене натприродне моћи: „на прагу смо тешке несреће. Припремају се ружне ствари. Они су немилорсрдни, зли... Никога неће поштедети” (Лебовић 2000: 39). Он не разуме „ко је у опасности и ко су немилосрдни”, али слути „да је та опасност веома велика и веома озбиљна” (Лебовић 2000: 39).

Приповедање у првом лицу „пружа могућност сужавања видокруга на особни доживљај, стварања дојма непосредности приповиједања, а и посебних стилистичких поступака” (Флакер 1983: 446). Аутор „хронике једног детињства” створио је грандиозно, приповедно веродостојно дело о суштини средњоевропског јеврејства у злостутно доба:

„Шта то значи Јеврејин? Ништа, апсолутно ништа. Све је чиста измишљотина: раса, вера, нација. Све! Нема друкчије крви и нема друкчијих богова. Живот је јединствен и прожима сва бића на овој планети. Време га је поделило на милијарде делова, али, сваки од делова, саставни је део целине. Сви људи су једно месо и једна крв и изручени из исте посуде” (Лебовић 2020: 196).

Дечак, међутим, запажа већ тада и „пукотине” у јеврејском идентитету:

„Био сам улез са необичним нејеврејским презименом, дошљак из неког забаченог места у Србији за које већина њих никада није чула. У њиховом понашању према мени није било ничег дрског, одистински, то су била пристојна, лепо васпитана деца из имућних јеврејских породица. Ја се нисам трудио да привучем њихову пажњу, ни они такође. Не знам шта су они мислили, а мени је одговарало да останем неприметан” (Лебовић 2020: 144).

Лебовић запажа такође и да јеврејском етницитету штете и односи у самој јеврејској заједници, што се огледа и у нереткој појави асимилације:

„Осуђени смо да непрестано лутамо. Не можемо да се скрасимо на истом месту дуж од једног века.

Деда Адолф:

То није тачно, наши су преци дошли у Сомбор још у осамнаестом веку и сви су тамо сахрањени.

Ујка Магија:

Редак случај, отац. Истина је да се стално сељакамо, али то је зато, што нас гоји не воле, јер смо од њих много способнији и неупоредиво паметнији” (Лебовић 2020: 196).

У првим поглављима је дескрипција много детаљнија, разуђена, минуциозна. Међутим, како радња хронолошки одмиче, догађаји се умножавају али и убрзавају, јер истовремено се и непрестано роје асоцијације. У опсервацију света који га окружује магновено се уплићу сећања на детињство, слике се умножавају, сударају.

„Резултат је изванредно остварење о постепеном, полаганом размаху зла, из дечије перспективе, али не сасвим. Из перспективе искуства човека и писца Ђорђа Лебовића, боље је закључити” (Бабић 2009: 533).

Делује као да приповедач жури да исприча причу до оног момента који је тематизовао у својим драмским делима. Стиче се утисак, као да постоји унутрашња потреба, снажна и импулсивна тежња да одужи свој дуг према човечанству – да заокружи повест о људском злу. „Лежећи те бесане ноћи, пре више од четрдесет година, у својој постељи, прекривен јорганом преко главе, гушио сам се од ужаса и страха. Назрео сам Зло, одсуство Бога, открио сам свет у коме се не може живети слободно, без страха” (Лебовић 2020: 127). Ђорђе је самотно дете: „нисам ли осуђен на вечито понављање једног те истог дана” (Лебовић 2020: 144). То је дете преосетљиво, проницљиво, знатижељно. Његов говор карактеришу учестала питања („питао сам”, „поново сам питао”, „хтео сам да знам”):

„Једино Тата Ујкери није певао [...] питао сам га зашто не пева са осталима. Рекао је, а са његовог лица ни за тренутак није силазио израз дубоке забринутости: 'Дете моје, није сада време за певање'. Питао сам: зашто?

'Ваља се велико зло', одговорио је а ја сам се препао: 'Да није опет велика морија?', упитао сам. 'Не, нешто много горе', одговорио је. 'Шта?', упитах поново, хтео сам да знам. Није хтео да ми каже, ћутао је, чврсто стиснувши усне [...] Нисам ништа више питао. Ћутао сам, заједно с њим” (Лебовић 2020: 110–111).

Лајтмотив романа, сентенца „*semper idem*” исказана у наслову, најјача је стилска позиција овог дела и она се више пута понавља, одзвања као рефрен, појачавајући основно осећање туге и зебње пред злим усудом, а своје пуно значење добија тек у укупности фабуларне грађе. Наслов је својеврсни текст о тексту, сажетак текста, његов граничник, место увртања текста. То је ауторов *credo* који га је подстакао на обликовање грађе о непрестаном понављању зла. Тај синдром понављања дечаку открива Бака у тексту *Semper idem* исписане изнад портала евангелистичке цркве у Сомбору:

„Шта значе ове речи изнад портала?“, упитах баку.
„Значе УВЕК ИСТО.“
„Шта је увек исто?“, питам даље.
„Зло је увек исто“, каже бака прекрстивши се.
„Зашто је зло увек исто?“ [...]
„Зато што људи више не верују ни у Бога ни у Божју правду. Више не верују да се добро узвраћа добрим, а зло – тешком казном“ (Лебовић 2020: 212).

У роману је дат изванредан приказ епохе, галерија фасцинантних, потресних, задивљујућих, растужујућих ликова. На другој страни, колико о времену, то је и тужна приповест о људима. Животворан албум ликова у просторно-временском, идеолошком и смисаоном поретку: „представници“ његовог ужег и ширег породичног окружења, школских другова, професора. Лебовићев упечатљиви приказ духа времена са свим његовим одликама дат је у раму изграђеном од зебњом испуњених осећања у сусрету с категоријом мржње, отелотвореним Злом које је избијало са свих страна:

„Зашто ме та деца мрзе? Нисам им учинио ништа нажао.
Отац ми је објаснио да они не мрзе мене, него моје јеврејско порекло. Ја сам се побунуо: 'Али ја нисам добровољно пристао да будем Јеврејин, тако сам се родио. То није моја грешка!'
Отац је одговорио да они то добро знају, али то не мења ствар јер они мрзе све Јевреје, све одреда.
Питао сам: 'Зашто?' Нема објашњења, рекао је. Њихова мржња је без основа, она није ништа друго до одраз великог и необјашњивог зла“ (Лебовић 2020: 126)

Semper idem је роман са унутрашњом фокализацијом. Приповедачаева ситуација у првом лицу условљена је перцептивним видокругом дечака Ђорђа. Као извориште грађе Лебовићу је за роман *Semper idem* сопствени доживљај живота око себе и у себи, сагледан из перспективе детета која се преплиће са доживљајем тог детета које у зрелом добу постаје књижевник.

„Сетих се како сам у часу растанку размишљао о томе да се време не може зауставити, да оно непрестано путује кроз вечност, заједно са звездама. Четрдесет година касније [...] знао сам да наше проклетство није у томе што време непрестано и незауштављиво путује, већ у томе што се кроз време не може путовати“ (Лебовић 2020: 198–199).

Позиција приповедача проверава се и одмерава у односу на његово присуство у времену. Ако применимо Рикерово сагледавање временског обележја приче, запазићемо о Лебовићевом приповедачу како прочишћава појам вечности. „Вечност је 'увијек непомична' (*semper stans* за разлику од ствари које никад не стоје. Та се постојаност састоји у томе што у 'вјечности ништа не пролази, него је у њој све садашње“ (Рикер 1993: 37). Његов главни лик има снажан, унутрашњи порив за бележењем, односно књижевним стварањем, о чему сведоче његови учестали металитерарни записи:

„возу на путу за Сомбор записао сам у Сваштару: 'Заједно путују време и звезде, незадрживо и вечно кроз небеско пространство. (Ми, обични људи, то путовање кроз вечност називамо пролазношћу.)“ (Лебовић 2020: 134).

Суштинска егзистенцијална питања попут живота, смрти, слободе, те односа према другоме и другости пропуштена су кроз визуру детета, те је изузетно значајно осмотрили како се појам дечијег развија у роману. Могуће је пратити утицај породичног модела (са специфичним јеврејским духом), на формирање

личности, при чему се у роману може приметити његово нарушавање, као и низ последица које такво нарушавање изазива код деце. У роману је мноштво примера нарушавања традиционалног јеврејског погледа на свет.

„преко дана о добром Богу нисам размишљао, нимало ме није занимао. Код деце сам потпуно заборавио на Бога. Деда ме никада није водио у синагогу, а Бога није спомињао. О њему сам слушао од баке, али она никад није тражила од мене да му се молим” (Лебовић 2020: 65)

Приповедач, ликови, али и испричани догађаји у роману *Semper idem* у значењу какво му придаје Женет, заузимају различите степене дијегетичности, односно налазе се на различитим дијегетичким нивоима и карактеришу их различити степени веродостојности. Најкомплекснија је фигура дечака у роману чије се казивање преплиће са казивањем приповедача који је, у ствари, дечак у зрелом добу.

„У делу *Semper idem* се види пре свега искусни драмски писац, али и прозаик. Битније од тога је опет пронађени израз који, колико год да је познат, ипак припада Лебовићевој реализацији и његовом стилу. Наиме, дело је дато из перспективе детета (Лебовића, смели бисмо да тврдимо, али то није баш сасвим поуздано), као што се и иначе већ поодавно користи у књижевности. Али је само наизглед тако. Јесте дете главни лик, али дело је појмљено и промишљено главом искусног човека. Истовремено, и дете и није дете.” (Бабић 2009: 533)

Дечак (Ђорђе) припада метадијегетичком типу приповедача, јер је саставни део приповедања уклопљеног у основни дијегетички универзум. Истовремено, дечак је хомодијегетички приповедач јер је учесник у универзуму јеврејске заједнице о којој приповеда. Видљиво је да се у роману често приповедна комуникација премешта с нивоа на ниво. Тако се успостављају сложенији односи укључивањем, искључивањем уклапањем – приповедач се присећа дечакових поступака, коментрише их, враћа са на своје белешке, итд.: „Треба да водиш дневник. Запиши све што ти се догађа”. Није ми падало на памет да записујем све што ми се догађа. Будући да ми се није догађало ништа вредно помена” (Лебовић 283–284).

Будући да је приповедач, по властитом исказу, писац, „он је имплициран као временско-просторно, психологијско жариште властите казивачке дјелатности” (Бити 2000: 142): Клаић без недоумице ово дело жанровски одређује мемоарском књигом, а такво гледиште заступа и Сава Бабић. Уистину, то је роман хроно-наративног карактера. У структури аутобиографије и мемоарског дела, видљива је интенција да се следи временски ток. У роману *Semper idem*, међутим, догађа се повремено и „мешање времена” које није уосталом увек последица неког неочекиваног упада прошлости у садашњост, дешава се такође да и приповедача садашњост упадне у прошлост јунака” (Женет 2002: 297). Овде стално навиру успомене „последњи замагљени остаци прошлости... вечност ништа неће сачувати осим љубави, зато што је она налик на њу...” (Лебовић 2020: 278)

Лебовићеве белешке, означене различито, са местом и датумом, или без ознаке („Записи. Сећања: ликови из детињства”, „Плава свеска”, „Нова плава свеска”, сећања, итд.) доприносе расклапању и склапању механизма књижевног текста.

„Хроника постоји, али често бива намерно поремећена невеликим додацима, каткада у загради, каткада без ње, понекада у накнадној допуни од неколико документарних реченица. Ова проза је, вероватно, требало да се споји, хронолошки, с одвођењем дечака у логор и да се цео круг попуни и затвори. Можда, није баш сасвим поуздано” (Бабић 2009: 533).

Лебовићеви аутореференцијални сигнали, указују на артифицијелност, на литерарност текста. Његова артифицијелност циља на то да произведе естетски, уметнички ефекат веродостојности, документарности, мемоаристике. И то је једна од и стилских доминанти Лебовећевог романа. „Минимални механизам” мемомара, који према Женету гласи: „сећам се (и причам) данас да сам се сетио онога што ми се давно десило” (Женет 2002: 285) у Лебовићевом роману, делује беспрекорно, као и густе интертекстуалне везе, реминисценције на литературу.

Лебовићев приповедач показује још једну особеност. Роман садржи више делова који имају облик дијалога типичног за драму. Ово уметање текстова, премештање структуре у форму другог рода, осим што сведочи доминантну вокацију драмског аутора Ђорђа Лебовића, и на вредност дијалога. Често је у ауторски говор уведен „гуђи говор у скривеном облику, то јест без икаквих формалних обележја туђега говора – директног или индиректног” (Бахтин 1989: 62).

„Јање ми је објаснио да је у Библији записано да добро увек побеђује зло, а светлост надвладава таму. Чуо је то од свог оца који је веома побожан и зна готово целу Библију напамет. Упита га да ли је његов отац рабин.” (Лебовић 2020: 154).

У роману је мноштво примера „разбацаног туђега говора” (Власник бакалнице је замолио очуха да не купује код њих *просим лејо*, јер му растерује муштерије *кај не*), хибридних језичких конструкција, мешања говорних манира, разговорних стилова, језика чиме се у роману добија и изванредна примеса хумористичког стил. Нарочито када приповедач имитира, препричава, без реда, говор ликова о којима говори – то је „игра границама говора”, према Бахтину (Бахтин 1989: 67). У таквој служби је и врло учестала иронија: „Одлучио сам за сваки случај да поново успоставим добре односе с Богом, који тако строго кажњава невернике и грешнике... тако се круг мојих ближњих за чију сам се срећу и радост залагао код Бога све више ширио” (Лебовић 2020: 65). Хумористички ефекат постиже и самоиронија усмерена управо према јеврејству:

„какав је то Јеврејин који презире новац? Тако нешто нисам видела у мом животу, а ја сам видела све и свашта. (говорила је тетка Паулина мајци). ’Моја јадна сестро, удала си се за комплетног фушера. Који нормалан човек не воли новац, тај каприц дозвољавају себи, само калуђери и лудаци,’ рекао је ујка Матија (наравно, кад очух није био присутан), а мајка је одговорила да људи могу живети срећно и без новца.” (Лебовић 171)

Говорна разноликост, употреба разноликих жанровских, професионалних, сталешко-групних језичких средстава (језик јеврејске религије, трговачки, сељачки, школски, свакодневни, индивидуални језик ликова) творе особен дијалог пропуштен кроз свест приповедача, у роману *Semper idem* делују изузетно продуктивно. Лебовићева романескна творевина је изузетно атрактивна и интригантна. То није пука, плошна хроника, једноставно бележење догађаја из живота јеврејске заједнице, него дубоко емотивна приповест, снажно и упечатљиво исприповедана.

ЛИТЕРАТУРА

Бабић 2009: *Дијалогски лук Ђорђа Лебовића*. Нови Сад: *Лешојис Мајице српске*, књ. 484. Св. 4, 526–535.

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Nolit.

- Бити 2000: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska
- Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure V*. Novi Sad: Svetovi.
- Јанковић 2021: А. Јанковић, *Јевреји као dramatis personae у српској драми. Преузето на: <http://www.elektrobeton.net/mikser/jevreji-kao-dramatis-personae-u-srpskoj-drami/>* 9. 3. 2021.
- Клаић 2006: D. Klaić, Stvarni Heimat Đorđa Lebovića, *Scena* br. 3/ 2006, Novi Sad, 141–143.
- Лебовић 2021: Ђ. Lebović, *Sladak antisemit*, http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/2001/262/262_14.html. Преузето: 31. 3. 2021.
- Палавестра 2021: P. Palavestra, *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost. Preuzeto na: <http://elmundosefarad.wikidot.com/jevrejski-pisci-u-srpskoj-knjizevnosti>. Pristupljeno: 9. 3. 2021.
- Пелеш 1999: G. Peleš, *Tumačenje romana*, Zagreb: Artresor naklada
- Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- Селенић 1977: С. Селенић, *Антологија савремене српске драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тодорић 2021: G. Todorčić, Modusi književnog pamćenja i predstavljanje Holokaust. Preuzeto sa: *Todorčić, Gordana, Tranzicija i kulturno pamćenje: zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu / uredili Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković str. 301–308*, Загреб: Средња Европа.
- Флакер 1983: А. Flaker, Umjetnička proza, u: Ante Stamać, Zdenko Škreb, *Uvod u književnost*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

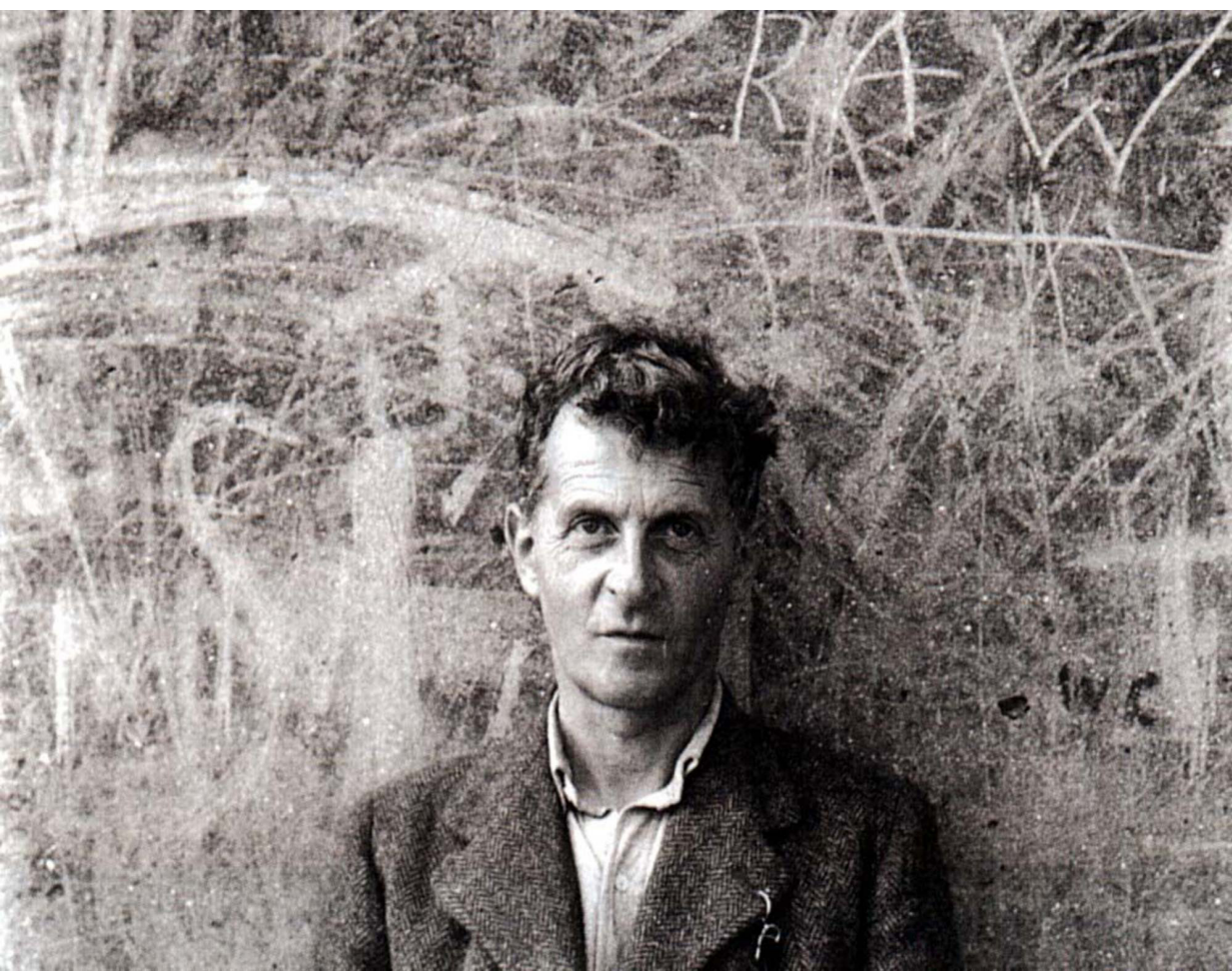
JEWISH PERSONHOOD FROM A CHILD'S PERSPECTIVE IN THE NOVEL *SEMPER IDEM* BY ĐORĐE LEBOVIĆ

Summary

The paper is based on the interpretation of a child's perspective of the adult world in the novel *Semper Idem* by Đorđe Lebović, and especially the faith of the Jewish people in Sombor, a small multicultural community. The constant observer of the adult world observes the existential questions in strong dramatic fragments with a stream of multitudinous thoughts and feelings characteristic of memories. The novel, told in the first person allows for a certain narrowing of the general worldview to personal experience, and creating an impression of the directness of narration. Thus, it is necessary to determine the dimensions of the narrator (in relation to other characters, the addressee and themselves) and the concurring use of heteroglossia in different forms. The autobiographical chronicles of growing-up and the accompanying authentic style are characterized by the repetition syndrome (*semper idem*) which indicates the continuity and timelessness of primitivism, hate, and wantonness, which gives birth to crime. The paper particularly highlights the specific relations towards the Jews, Jewish personhood, and Jewish identity in the Serbian and Yugoslav society before World War II.

Keywords: Đorđe Lebović, autobiography, narrator, memories, Jewish personhood, drama

Milivoje V. Mladenović



Зорица Н. МЛАДЕНОВИЋ¹

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за ошћину књижевности и теорију књижевности

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПЛУРАЛИТЕТ У ПЕСМИ „ДО ВИЂЕЊА ДАНИЦЕ” РИЧАРДА БЕРЕНГАРТЕНА

Овај рад има за циљ да укаже на вишеструке интертекстуалне везе у песми „До виђења Данице”, односно да покаже плурални интертекст ка звезди, жени и земљи, који упућује на различите структуре и порекло мотива заступљених у песми. Уз испреpletану историју земље, у песми се издвајају равни у којима наизменично доминира словенска митологија и хришћанска традиција, виђена оком песника коме порекло другачијег наслеђа омогућава дистанцирану перспективну, неометану искуством и колективним наслеђем. Отуда се анализа песме спроводи у контексту традиционалне и савремене културе описаног поднебља, док се на особености специфичне песничке перспективе указује кроз однос песника према лирском субјекту.

Кључне речи: Даница, звезда, интертекст, полисемија

Већ при првом сусрету са песмом „До виђења Данице”, читалац бива затечен необичном формом и јединственом нарацијом. Наизглед путописна исповест усмерена ка жени из наслова, песма лагано постаје непрежаљена љубавна авантура, сведочанство о несталој земљи, потрага за смислом живота и смерница ка вечности. Песма се налази у збирци „Under Balkan Light” (Под балканским светлом), последњој у трилогији коју је Ричард Беренгартен посветио Балкану.² Биографија песника бележи да је путовао и боравио на овим просторима, док је у његовој поезици наглашено присуство балканског тј. медитеранског сунца. Посебна, судећи по песмама, јака емотивна веза изграђена је са Грчком и Југославијом. Ова друга, сада непостојећа земља, чини упечатљив слој у сложеној структури песме „До виђења Данице”. Паундовски диригован плес мелопеје и фанопеје главна је одлика форме песме, чиме се уједно имплицира богата интерпретација мелодије речи и разноврсност слика. Песма прво скреће пажњу распоредом речи а затим њиховим значењем. Визуелна сфера усмерава читаоца ка топонимима којима су испресецани стихови. Херменеутичка раван чини да на њих гледамо као на знакове поред пута за имена градова, места, улица и кафана куда пролази и застаје Даница – имажинарна хероина песме којој се лирски субјекат обраћа. На наративном плану, њен живот се узима за модел живота у некадашњој Југославији.

Набројана места у песми остављају утисак расејаног сећања јер не следе распоред који имају на географској карти. Вождовац, Златибор, Мрчајевци, Смедерево, Шибеник, Хвар, Бежанија, Сињ и Нови Пазар чине почетак низа, у коме ће се неки од градова понављати (Смедерево и Сплит), док ће се као интертекстуална усмерења

1 zorica@zimco.com

2 Збирка песама *Under Balkan Light*, објављена 2008. године није преведена на српски језик; песма „До виђења Данице” је у преводу Vere В. Радојевић и у издању Српске књижевне задруге 2011. године објављена двојезично, на енглеском језику и преводу на српски језик. Цитирани стихови у овом раду наводе се према издању Српске књижевне задруге из 2011. године.

јављати и издвојени градски делови Врачар, Јурија Гагарина, Бежанија, „Последња шанса”, Башчаршија, Постојнска јама и др. У централном делу песме кулминира динамика Даничиних појавних облика док се истовремено гомилају драматичне слике друштвене стварности, што условљава да се и на пољу нарације групишу места која чине део тог асоцијативног односа: Каленић, Душанова / Земун Ђерам / Милешева, Дечани / Сопоћани, Морача / Студеница, Ђуприја / Голи оток, Свети Гргур / Охрид, Ада Циганлија. Асоцијација којом се затвара географски низ гласи *Небесна*, чиме се јунакиња још једном, на крају песме, усмерава ка звезди Даници.

У „До виђења Данице” Ричарда Беренгартена интертекстуалност је начин говора. Метафорички однос између звезде, жене и земље чини најгласнију интертекстуалну раван у песми. Почетак песме је увод (историјски и поетски) у лирску причу о народу, звезди и жени. Уводни део је уједно оквир Даничиног света, брижљиво грађен за читаоца који га не познаје, истовремено, са низом задатака за оне којима је приказани традиционални оквир близак и којима је намењен захтев за „плес интелекта изнад речи” (Паунд 1986: 25). Стилски поступак који аутор примењује чини песму изразито цитатним, слојевитим и вишезначним делом. Многобројне асоцијације потичу из предања или су препознатљиво културно обележје. Тако је уз наслов „До виђења Данице” дат поднаслов „Збогом балканска лепотице” а затим цитат из, како песник каже, *југословенске песме* „Увек си ми драга била” (Беренгартен 2011: 29). Песма непознатог аутора, певана на званичним и приватним светковинама у свим Југославијама, оправдано се може назвати југословенском. У поднаслову следи цитат из Библије, из Књиге Откривења: *И даћу му звијезду Даницу*,³ где је ова звезда на врху награда које ће истрајни у вери добити. Већ у библијској парадигми звезда Даница је употребљена као симбол за све лепоте земаљског и небеског света. У насловној парадигми песме она такође има повлашћену улогу. Њено име налази се у називу песме и последњем цитату који објашњава наслов. На овај начин се читаоцу посредно указује на њено многоструко присуство у песми, с обзиром на то да ће Даница у мноштву својих облика бити присутна у већини интертекстуалних односа који су у овом раду предмет изучавања. Библијски и цитат *југословенске песме* су уједно и једини отворени цитати у песми. Од великог броја прикривених цитата, најснажнији је Југославија, земља чије се име у песми не спомиње, док њен народ, култура и обичаји чине сиже песме. Како је песма (као целина) замишљена као метафора земље, интертекст ка Југославији, на идејном нивоу, одвија се у складу са Елиотовим ставом да поезија није израз личних емоција, већ медијум кроз који говори традиција. Беренгартен се с тога препознаје као песник са „осећањем историје”, који поред запажања саме прошлости препознаје и оно „што је садашње у прошлости” (Елиот 2017: 11). У песми „До виђења Данице”, он чини још један корак уназад, ка најудаљенијим представама односа звезде и жене у словенском фолклору. Осетивши страну средину као своју, песник ствара специфичан поступак усвајања туђе традиције. Он не прави паралеле ни поређења са сопственим наслеђем, са културом из које потиче, већ се стапа са новооткривеном. Песма, према томе, комуницира с митом, с непосредном прошлешћу, свакодневицом и имагинарном категоријом вечности, која се опет ослања на мит. Кружна путања која прати нарацију песме одраз је представе животног циклуса као тренутне појаве која излази из вечности и у њу се враћа.

3 Откривење Јованово 2/28, *Свето писмо*, Ђура Даничић, Вук Стефановић Караџић, Британско инострано библијско друштво, Београд, 1985, стр. 251; преводу на латински овај стих гласи ”јутарња звезда” (прим. аутора).

Песма започиње сликом Југославије 'са неба', из перспективе звезде, да би се јунакиња на крају вратила на небо и постала звезда (уп. Кулишић и др. 1970: 113, 146; Толстој, Раденковић, 2010: 191–192). По тој звезди је Даница из песме добила име, а звезда је, јер се до самог изласка сунца види на небу, добила име по дану, отуда је њено име исто код свих словенских народа. Ми, Даницу (жену), такође видимо у светлу дневних фрагмената. Временска одредница песме и њено трајање је један дан, једна слика или реч. Даничин дан, који се у овој песми описује, више је осветљен звездом него сунцем. Не треба заборавити да је звезда Даница, због јаког вечерњег сјаја, древни симбол лепоте и да се зато повезује са римском богињом лепоте, Венером, чије име званично носи. Поређење женске лепоте са лепотом звезде чини опште место у говору, култури и поезији словенских народа (Толстој, Раденковић 2001: 191).

Перспектива звезде са почетка песме представља њено симболично рађање на земљи, односно силазак са неба. Пре него што започне живот у Југославији, Даница је звезда која ту земљу посматра. У лексичкој равни, почетак песме чини слика југословенских градова: Београд, Задар, Дубровник, Смедерево, Шибеник и Солин представљени су кроз славује у парковима, сове и врапце, тврђаве, лептире, бедеме и хриди од белог камена; све док са сликом Сарајева не добијемо пророчки стих о Даничиној судбини.

„Сувише има супротних
ветрова који мрсе твоју косу
да би то било добро за твој властити мир, безбедност
и сигурност” (Беренгартен 2011: 34).

Њена младост је скуп лепих тренутака живота у Југославији и протиче безбрижно: она се на Дорћолу вози на *вашарској панорами, и аутомобилчићима*; Нови Пазар чува слику *Данице-од-седам-година, са коњским рејом и локнама, игра се увозним барбикама*; док у Мостару *седамнаестогодишња Даница премерава клисуру са прамаца најелегантнијег речног моста на свету* (Беренгартен 2011: 37, 36, 35). Док игра речи спаја градове и живот, Даница постаје представница једног дефинисаног друштвеног система а њена слика је све јасније подељена на политичку алегорију, културни миље и личну животну сферу. Интертекстуална релација између жене и земље у лику Данице једним делом почива на својерсном поступку очућавања, где жена, за коју је у песми одабрано заједничко име, није тек насумице изабрана Југословенка која је у одређеном временском периоду живела на датом простору, већ у мноштву ликова које оживљава она носи слику целе земље. *Даница, некадашњи фабрички руководилац (ВРАЧАР) илаћена да присуствује као делегати негде, на важној конференцији (ПОЖАРЕВАЦ), ухајшена једног прохладног јушира и одведена, тихо, у камиону са цирадом; (ГОЛИ ОТОК СВЕТИ ГРУП) која на прошлесним митинзима пева и смеје се раме уз раме са студентима (ТЕРАЗИЈЕ). Даница, припрема рижото од сије од кога језик буде црн (СПЛИТ); два дана, од јушира до вечери, припрема јела за своју Славу (ПАЛИЛУЛА), брише масне прстиће обожаване деце, живи са свекрвом и њеним пријатним неодлучним сином, који ради шеже али зарађује мање (КАРАБУРМА)* (Беренгартен, 2011: 41, 47, 43, 49, 42, 37, 41).

Даничино лично пропадање дато је као снажна метафора урушавања југословенског политичког система. У почетку *шолеранћина, сћонћана, нећредвидива, промени хиљаду лица и израза у року од једног јединог минућца* (САРАЈЕВО), убрзо продаје наслеђене *четворостомне комјетите ећимолошких речника* (КНЕЗ

МИХАЈЛОВА), остаје заглибљена заувек међу провинцијалним снобовима, клеветницима, шрачарима, климактерична, јалова, нажрижена раком, ипак некако преживљава, безуба домарка, чистачица подова по црквама (КРАЈИНА). (Беренгартен 2011: 34, 42, 51). Иако симболична веза између Данице и Југославије постоји и у описима шарених вашара и веселих кафана, она је далеко уочљивија на примерима друштвеног пропадања, личног страдања и колективне деградације. Стваралачка емоција потекла је из непосредног песниковог доживљаја слома земље у којој је у том тренутку живео⁴. Слика друштва у песми није усмерена само ка специфичном друштвеном уређењу. Управо сегмент који се односи на менталитет и одлике културе скреће пажњу ка општим местима свакидашњице. За опис Калемегданског парка, на пример, опште место чине шаховске партије времешне господе, а сцена је допуњена гомилом посматрача, сви Карпови, сви Каспарови, са циком деце на бициклима, и ђакањем шешака и бака које их обожавају (Беренгартен 2011: 34). Овај, и други сценски прикази од којих је песма сачињена, изазивају осећај присуства у насликаном тренутку. Њихова фанопејска природа проширује описани простор индивидуалним асоцијацијама и личним искуством. Саобраћајна гужва у најпрометнијим београдским улицама представљена је Даничином нервозном вожњом, псовкама и гестукуирањем које возачи и дан данас на истим раскрсницама упућују једни другима и увек присутним убогим Циганчићима који моле за дозволу да обришу свој прашињави ветробран (Беренгартен 2011: 38). На Петроварадинској тврђави и у скадарлијским кафанама овај ефекат се постиже низањем староградских песама, иако би и једна била довољна за илустрацију опуштене кафанске атмосфере: „Свилен конач”, „Стани, стани Ибар водо”, „Не вреди плакати”, „Слатка мала Маријана”, „Имам једну жељу”, „Мој Милане” и „Има дана када не знам шта да радим” (Беренгартен 2011: 13, 35). За читаоце који не познају југословенску регију, ово место представља малу енигму и захтева даља истраживања, тим пре што аутор називе песама преводи на енглески, не дајући појашњења. Интертекстуална релација ствара се у поступку који општа места из свакодневног живота и говора стапа са стиховима песме. Ове слике откривају песникову неуморну решеност да нас натера да се вратимо у тренутке које описује, да чујемо градску вреву, осетимо мирис асфалта и издувних гасова дотрајалих аутомобила и у тренутку када схватимо да смо као зачарани дошли у неко друго време, које можда нисмо ни живели, схватамо да не знамо да ли је лето или зима, да ли је дан или ноћ, куда то заправо Даница путује и откуд ми са њом. Брисањем времена и простора покреће се категорија трајања; Даница није ниједна појединачна жена, истовремено је она сама слика свих жена. Када оде на небо, стихови поново евоцирају перспективу звезде која посматра свој досадашњи живот. Иако га она више не живи, тај и такав живот се не може прекинути.

Осим Југославије која уз Даницу чини основ песме, интертекстуалне релације усмерене су ка мотивима из словенског митолошког предања и помоћу њих песник брижљиво ствара оквир тематске целине. Даницу упознајемо кроз спој горких трешања, небеских јоргована и песме славуја (Беренгартен 2011: 31). Трешње и јорговани, по предању везани за младост и љубав (уп. Кулишић и др. 1970; Толстој, Раденковић 2001), припремају нас на појаву младе и раздрагане Данице. Јоргован, симбол љубави, нарочито прве љубави, младости и чистоте

4 „Био сам веома тужан што се Југославија распала, а тема је дошла из тог осећања. Она више не постоји, морао сам да одем, и отуд наслов *До виђења Данице*. Много сам везан за ту земљу и све што се десило тешко сам поднео” (Новости: 3. 5. 2012)

(Кулишић и др. 1970), у песми је усмерен ка Даници као звезди и означен као *небески* (Беренгартен 2011: 31). Трешња се у Србији и широм Балкана узима као симбол невесте, јер прва цвета и прва даје плодове (уп. Златановић 2003; Толстој, Раденковић 2001). У песми су трешње, међутим, *црне и горке* (Беренгартен 2011: 31), чиме је дата јасна асоцијација на живот жене коју треба да упознамо што недвосмислено најављује драматичну судбину хероине у песми, али и земље коју симболизује. Славуј, птица селица, симбол је пролазности, смене годишњих доба, поновног рођења и живота кроз песму (уп. Кулишић и др. 1970); зато управо он, на крају песме, најављује њену смрт:

*Док славуји овог пролећа као и ма кога другог
заглушују брујање обешених галаксија, иако
наших у свом блистињу, нејодношљиво сјајних,
изгледају као да ће пасти, иако се у ствари удаљавају*
(Беренгартен 2011: 51).

Даничин пут ће се завршити на небеској стази, где је и започео. У симболичкој сфери она не умире, већ (поново) постаје звезда. Небески оквир као почетно-завршна целина песме, поред сопственог значења, носи богат и разноврстан свет симбола. Овде је смештена слика пчела, кроз коју је дата још једна смерница ка вечности, будући да пчела има богату симболичку рефлексiju у словенској култури. Она настањује свет између неба и земље и симбол је бесмртности. Рој пчела се, такође, често изједначава са ројем звезда (уп. Толстој, Раденковић 2001: 191–194; Кулишић и др. 1970: 226). Беренгартен начелно усваја ову матрицу, иако су пчеле у његовој песми *разуздане* (односно *њихово зујање ствара лавиринт између цвећа и дрвећа*), као да могу да *поништите време својим хладним тачним златом* (Беренгартен 2011: 7, 32). Зујање пчела појачава мелопејску природу песме и ствара *лавиринти* у коме се *време понишћава*, што одговара песниковој намери да фрагментарним представљањем мотива и разбацаним географским одредницама избегне временско и просторно дефинисање. Приликом јавног читања песме „До виђења Данице” на Беркли универзитету, паралелно са аутором, двоје студената је, ходајући по сали, читало имена градова из песме, стварајући „voice over” над стиховима, односно ефекат зујања пчела. Сличан поступак Беренгартен ће поновити у „Песми о јесењој равнодневици”, где наглас прочитани стихови чине ономатопеју зујања пчела чији се звук изједначава са вечношћу:

„Ништа не остаје,
само празнина – осим гласа. Глас је певање,
све што треба да урадиш
је да га похраниш у срце и чуваш заувек”
/Nothing is left
but emptiness – except for the voice. And the voice
cannot stop signing now, and all you have to do
is burn its sound in your heart and treasure it there forever/
(Berengarten 2008: 37).

Мотив пчеле код Беренгартена представља ’избор склоности’ коју он дели са песником Иваном В. Лалићем, што нас доводи до следећег интертекстуалног нивоа на коме се показује однос митолошких мотива из „До виђења Данице” према српским песницима, односно њихова истоветна примена. Поред великог броја песама које је Беренгартен посветио Лалићу (и Лалић Беренгартену) двојицу песника повезује и идентичан приказ пчела у поезији, с тим што је Мелиса

зa Лaлићa нaглaшeни симбoл бeсмртнoсти, a *нeгрeмaнo oкo кaмeрe* (Лaлић 1997: 123) имa улогу нeмoг свeзнaјућeг пoсмaтрaчa. Кoд Бeрeнгaртeнa oбe oвe улoгe су пoвeрeнe звeздe.

Усмeрeнoст кa митoлoгији у „До виђeњa Дaницe”, нужнo вoди дo нaрoднe пoезије у кoјoј су митoлoшкe симбoли нaшли свoje мeстo. Бeрeнгaртeнoвo виђeњe слoвeнскoг нaслeђa, гдe њeгoвa пeсничкa имaгинaцијa чини дa дрeвни симбoли oживe и oтпoчнy трaгaњe зa нoвим идeнтитeтoм, пoстaвши тaкo мeтaфoрa пeсникa у пoтрaзи зa смислoм, истoврeмeнo укaзује нa вeзу сa другим српским пeсницимa чију је филозофску мисao Бeрeнгaртeн прeпoзнao. Он нa истим тeмeљимa грaди лик сaврeмeнe Дaницe и дoдaје јoј нoвe мeтaфoричнe улoгe, кaо знaк континуитeтa трaдицијe. Дијaлoшкe oднoс лирскoг субјeктa и звeздe је нaјрaспрoстрaњeнијa кaтeгoријa у нaрoднoј пoезији. Нaкoн њeгa дoлaзи oбрaђaњe звeздe и њeнa пoсрeдничкa улoгa измeђу нeбeскoг и зeмaљскoг свeтa, штo је присутнo упрaвo у „До виђeњa Дaницe” aли и у вeликoм брoју пeсничкoг ствaрaлaштвa свих eпoхa, пoчeв oд нaрoдних лирских пeсaмa кoјe мoжeмo илустрoвaти стихoм „Дрaги дрaгoј пo зв’јeздe пoручи” (Вук 1975: I – 341). Пoрукe кoјa звeздa нoси, пoчeв oд нaрoдних пeсaмa пa дo дaнaшњeг дaнa, судбинскoг су знaчaјa и нe мoгу сe пoвeрити свaкoмe. Нaстaвaк стихoвa нaрoднe лирскe пeсмe глaси: „Умри, дрaгa, дoцкaн у субoтy, јa ћу јунак рaнo у нeдeљy” (Вук 1975: I – 341). У пeсми „Сунцe сe дeвoјкoм жени” нaрoдни пeвaч изгрaдиo је спeцифичaн мoдeл кoмуникaцијe измeђу људи и нeбeских тeлa, кaрaктeристичaн зa звeздy Дaницy и њoј идeнтичнe или блискe пoјaвнe oбликe, сунчeвe или мeсeчeвe сeстрe. Дaницa је у oвoј пeсми млaдa рaзигрaнa дeвoјкa кoјa сe oбрaђa сунцy и изaзивaјући гa, угoвaрa сaстaнaк:

Дјeвoјкa је сунцy гoвoрилa
„Јaркo сунцe, љeпшa сaм oд тeбe
Акo ли сe тoмe нe вeрyјeш,
Ти изaђи нa тo рaвнo нeбo,
Јa ћу изић’ зa гoрy нa вoдy” (Вук 1975: 2).

Лирскe oбрaзaц примeњeн у oвoј пeсми eуфeмистичкe пoтврђује мит o прeрaнo умрлoј дeвoјци, чијa је oснoвa нaјширe рaспрoстрaњeнa у пeсничкoј прeдстaви и кoјa чини oснoв пoвeрeњa прeмa звeздe Дaници. Овaј oднoс је eвoлуирaо у пoезији, у пoчeткy је нaрoдни припoвeдaч у пoтпунoсти прeузeo митскy грaђу и дaвao прикaз Дaницe и њeнoг нeбeскoг живoтa, oсим нaвeдeних пeсaмa, oвaкaв мoтив присутaн је и у „Жeнидби сјaјнoгa мeсeцa” и „Сунцe и мјeсeц прoсe дјeвoјкy”. Кoмуникaцијa врeмeнoм прeлaзи у oбрaђaњe Дaници – звeздe, гдe сe њeнa нeпoсрeднa рeaкцијa губи, дoк сe присутвo пoдрaзумeвa. Вeћ смo спoмeнулe дa Бeрeнгaртeнoвa звeздa у пoчeткy сa нeбa пoсмaтрa Југoслaвију. Онa сe пoјaвљује нa Вoждoвцy, изнaд глaвнoг грaдa свих Југoслaвијa, чимe је изгрaђeнa јaкa пaрaллeлa кa Црњaнскoј звeздe кoјa сa Авaлe пoсмaтрa Бeогрaд.

„Ти мeђутим рaстeш уз Зoрњaчy јaснy
сa Авaлe плaвe, у дaљини, кaо брeг” (Црњaнски 1983: 263).

Црњaнски и Бeрeнгaртeн нaглaшaвaју мoтив нaслeђeн oд нaрoднoг пeвaчa, кaтeгoрију вeчнoсти кoјa звeздe припaдa, зa рaзликy oд прoлaзнoг зeмaљскoг живoтa. Кoд нaрoднoг пeвaчa, у *Лaмeнићу нaд Бeoгрaдoм* и „До виђeњa Дaницe” звeздa је свeвидeћa кaтeгoријa, кoју прoстoрнa дистaнцa и нeбeски пoлoжaј чинe oбјeктивним свeдoкoм. Бeз кaрaктeристичнoг eпскoг питaњa *гдe си билa, гдe си дaнђубилa* (Вук 1975). Дaницa, oднoснo Зoрњaчa свeдoчи o грaду, зeмљи, рaђaњу и прoпaдaњу и o сoпствeнoм вeчнoм мирy. Кaдa је у питaњу Црњaнски,

сличности постоје и у формалном и у сужејном смислу. Тако у *Ламенту над Београдом* имамо формално усмеравање стихова ка географским одредницама слично оном у *До виђења Данице*. Изгнан, Црњански сећање на своју земљу везује за друге, туђе пределе док Беренгартен смешта у сећање земљу чија се звезда управо угасила. Код Црњанског је сужејна подела спроведена на сегменте лирске исповести испресецане обраћањем Београду, иако се осим у наслову, лексема Београд не спомиње у песми. Беренгартен стихове уоквирује градовима Југославије. Распоред је одређен искључиво песниковим сећањем, док се име земље у песми не спомиње. Метафоричка одредница из поднаслоа песме: „Збогом југословенска лепотице” једино је директно лексичко усмерење ка Југославији. Станиша Величковић, анализирајући песму „Сунце се девојком жени”, истиче снагу јединства стварног и митолошког: „лепота звезде Данице стално сија; девојачка лепота на земљи је пролазна и кратковека” (Величковић 2011: 68). Сјај који Величковић уочава у народној песми истоветан је сјају Беренгартенове Данице, док је вечност, поред женске одважности и лепоте, назначена категорија у обе песме. Народна песма је у овом случају метатекст ка песницима свих генерација који узимају звезду за сведока истине о којој певају. Још једна улога повезује Беренгартенову и Црњанскову звезду. Обе су емотивна супституција изгубљене државе. „Усмена комуникација подразумева истовремено и равноправно коегзистирање усменог дела на нивоу текста, текстуре и контекста. Усмена песма је у суштини колективни комуникацијски чин” (Сувајдић 2010: 244). Са оваквом представом звезде Беренгартенове песма стоји у вези са великим бројем савремених српских песника. Стихови *Бајке кућне слике* Алека Вукадиновића:

„Тишина – потоња звезда куће
Спрема се врата да затвори” (Вукадиновић 2007: 38).

носе идентичну свест о губитку. Код Вукадиновића се све сјајно и животно у кући гаси, јер звезду замењује тишина. За Беренгартеновом звездом која

„отплови
заувек анђеоска
у небо без облака” (Беренгартен 2011: 52).

такође остаје тишина, тачније ништавило. Ведрија представа Беренгартенове песме почива на односу звезде и земље, али и на односу тренутка и вечности који код Вукадиновића не постоји. Тренутак који он слика је пророчка визија пропасти иза које стоји немоћ и страх.

Пратећи интертекстуалну везу на нивоу значења, видећемо, још раније, идентичну представу звезде у песми „Бело усијање” Милутина Бојића:

„Попали и сруши, разби и разори,
Полупај и скрши, роби и односи
И испричај сунцу о оном што јеси,
Да о томе делу звезда звезди збори” (Бојић 2011: 111).

Његови стихови сликају отету земљу иза које стоји, иако се у песми не спомиње, варварски чин. Од Бојића па до Рајка Петрова Нога и његових песама „Свлак” и „Са жутом звездом на рукаву”, успоставља се интертекст ка свим песницима код којих је звезда симбол егзистенцијалног лавиринта и отаџбинског слома.

Интертекстуалност се најчешће означава као однос између текстова. На то упућује и сам назив. Како су односи у књижевном стваралаштву условљени бројним факторима и узрокују сложене аналитичке процесе, интертекстуалност

се у књижевној теорији мора посматрати као *suū generis* интердисциплинарна категорија. У том смислу се вантекстуална раван све више препознаје као алузивна секвенца, чак и метатекст књижевног дела. Марко Јуван зато подсећа да су „теоретичари (Кристева, Барт, Рифатер, Калер и др.) поштовали као интертекст и друго означитељско градиво, од жанровских кодова, преко претпоставки до општих места и архетипова” (Јуван 2013: 52). У песми „До виђења Данице” постоји још један цитатни моменат где песник кратким поређењем између фреско-сликарства манастира Студенице и капеле Скровењи (*Capella degli Scrovegni*) у Падови подсећа на непревaziђену лепоту посебне, византијско плаве боје на фрескама у Студеници.

„Хладни ентеријери благосиљани оком светаца
[...]
Много пре него што је Ђото ходао испод аркада
Падове и мешао од њих преузето плаветнило
у италијански малтер” (Беренгартен, 2011: 40)

Плава боја, истоветна студеничким фрескама, налази се на фрескама Јудин пољубац и Полагање Христа које је насликао Ђото у Падови. Међутим, на постојаност и плаветнило боје студеничких фресака утицао је и састав малтера али и количина полудрагог камена лапис лазули. Боја коју је користио Ђото временом се крунила и отпадала са зидова, док је у Студеници одолела времену (Максимовић 1999).

Путујући кроз песму „До виђења Данице”, закључујемо да је њена миметичка природа ближа романтичарској доктрини по којој песма доноси истину. Збирка у којој се песма налази, *Под балканским светлом / Under Balkan Light* је књига против заборава. Уколико Даница дозволимо да изађе из ове песме, видећемо да је она истовремено и Зора и Анђелика, из песама у збирци, исто колико и Лили Бем, и све стрељане логорашице чија су тела бачена у Саву, којима песник може само да подари стих и епитаф, закључујући да заслужују *више од овог јадног реквијема / more than this poor requiem* (Berengarten 2008: 44). Песник је одабрао земљу у којој је описао људе, животе и смрти које не треба заборавити. Даница је у симболичком смислу њихово светло. У књижевном, она је метатекст страдалих и прогнаних жртава, њихових разбијених снова и непресушне наде. Даница је симбол жене које нема ни на једној фотографији, непозната, мучена, стрељана, заборављена; Даница је и она преживела, ипак, окренута заборава; она је звезда која сија у блату на грудима јеврејског затвореника стрељаног у Јасеновцу (Berengarten 2008: 45). Она сија надом чак и у незнању. Беренгартен је не само у овој песми, већ и у овој збирци вођен њеним светлом. Даницу зато можемо схватити као трансценденталну идеју, где би њен небески изглед био метафора идеје стварне Данице која је савршена и ванвременска. Вештим исечком тренутка, он је песму, али и звезду, жену и државу, одвојио од прошлости и будућности, представивши тренутак као трајање. Важно упориште на херменеутичком пољу чине мит и традиција. Ако прихватимо мит као запис из генезе неке одређене друштвене групе, пронаћи ћемо у њему везе између садашњости и прошлости, могућег и немогућег, стварног и фиктивног. Зато допуштамо песнику да нам представи све Данице, стварне и нестварне, жене и звезде, да би упознајући их, спознали себе. Бројни облици митске структуре са којима је повезана јунакиња ове песме, представљају смернице ка питању о онтолошком бићу колектива. Одговор се ипак налази у домену индивидуе, где се његово проналажење не може предвидети нити гарантовати, отуда се песма завршава знаком питања.

ЛИТЕРАТУРА

- Berengarten 2008: R. Berengarten, *Under Balkan Light*, Cambridge: Salt Publishing.
- Беренгартен 2011: Р. Беренгартен, *До виђења Данице – збогом балканска лејоџице*, Београд: Српска Књижевна задруга.
- Беренгартен, Ричард 2012: Ричард Беренгартен представио поему посвећену Југославији, *Новости* 3. 5. 2012. Публикација доступна on-line: <https://www.novosti.rs/вести/култура.487.html:378184>.
- Бојић 2011: М. Бојић, *Песме бола и поноса*, Београд: Библиотека „Милутин Бојић”.
- Величковић 2011: С. Величковић, *Приповедање и поетичко мишљење*, Ниш: Филозофски факултет.
- Вукадиновић 2012: А. Вукадиновић, *Зайиси о српским свећинјама*, Билећа: Нова зора, СПКД Просвијета.
- Вук 1975: В. Стефановић Караџић. *Српске народне пјесме I*. Сабрана дела, књига IV. Приредио В. Неђић. Београд: Просвета.
- Елиот 2017: Т. С. Елиот, *Традиција и индивидуални таленат*, Београд: Службени гласник.
- Златановић 2003: С. Златановић: *Свадба, прича о иденијашећу*, Београд: Етнографски институт.
- Јуван 2013: М. Јуван, *Интертекстуалност*, Нови Сад: Академска књига.
- Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић; *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, *Сабрана дела*, том III, приредио Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Максимовић 1999: *Старина и савременост*, Београд: Рашка школа.
- Паунд 1986: Ezra Pound, *Literary Essays*, приредио Т.С. Елиот, Њујорк: A New Direction Book Publishing.
- Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија I књига*. Ниш: Просвета.
- Свето писмо* (Ђура Даничић, Вук Стефановић Караџић), Британско инострано библијско друштво, Београд, 1985.
- Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Певач и традиција*. Београд: Завод за уџбенике.
- Црњански 1983: М. Црњански, *Песме*, приредила: Светлана Велмар-Јанковић, Београд: Нолит.
- Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија енциклопедијски речник*. Београд: Zeptr Book World.

**INTERTEXTUAL PLURALITY IN RICHARD BERENGARTEN'S
ПОЕМ “DO VIĐENJA DANICE”**

Summary

Encountering “Do viđenja Danice” for the first time, a reader is likely to be surprised by its unusual form and unique narrative mode. What at first seems to be a confessional travelogue, vaguely connected to a female figure whose name appears in the title, turns out to be considerably more than that, as the poem quickly yields a plurality of meanings. It embeds a love story, a testament to a country which has disappeared, a quest for the meaning of life, and a guide for the voyage to eternity.

The poem's first noticeable feature is its unusual *phanopoeia*. The reader's attention is quickly directed to the toponyms positioned here and there within the left-hand side of the text, around which the poem's continuously single-spaced lines are wrapped. On the hermeneutic plane, we may well see these as ‘signs along the road’ that announce the names of towns, villages, districts, streets, and sometimes even bars and

restaurants, which the protagonist (Danica) visits, or where she 'hangs out' or resides. The reader is invited to follow her, perhaps without wondering too much about the destination or purpose of the journey.

The narrative structure of the poem can be divided into descriptive (mimetic), symbolic (allegorical), and intertextual planes. Although these are finely intertwined, sometimes even to the point of indivisibility, this essay is aimed at showing where their borders are most noticeable, and where the knots of their unity are positioned.

Keywords: Danica, star, intertext, polysemy

Zorica N. Mladenović

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/2

ЈЕВРЕЈИ

Лектура и коректура
Александра Матић

За издавача
Зоран Комадина, редовни професор
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Филум, Крагујевац

Тираж
150

ISBN
978-86-80796-89-5