

RIJEČ i SMISAO

Časopis za književnost

Eseji, analize, studije, tumačenja, recenzije

2/3/1

Fond otvoreno društvo BiH
Mas Media Sarajevo
Sarajevo, 2016.

Urednici
Mirnes Sokolović
Nenad Veličković

Lektor:
Srđan Arkoš

Dizajn:
Asim Đelilović

Izdavači:
Fond otvoreno društvo Bosna i Hercegovina
Mas Media Sarajevo

Za izdavače:
Dobriła Govedarica
Emina Šukalo

Adresa redakcije
Titova 19/3
E-mail: osman@osfbih.org.ba

2. godina, 3. broj 1. verzija

Časopis je namijenjen nastavnicama i nastavnicima maternjeg jezika, studenticama i studentima književnosti i književno-kritičkoj javnosti..



RIJEČ i SMISAO

Časopis za književnost

Eseji, analize, studije, tumačenja, recenzije

2/3/1



Umjesto uvoda

U prvom broju priručnika *Riječ i smisao* navedeno je da je jedan od njegovih osnovnih ciljeva podrška slobodi nastavnika “da sam izabere djelo koje će obrađivati, ne vodeći pri tome računa isključivo o poštovanju nacionalnog kanona, nego i o interesima, sposobnostima i mogućnostima đaka kojima predaje”. To znači da provođenje modela učenja prema ishodima u nastavi jezika i književnosti ovisi o kombinaciji nastavničke slobode i stručnosti za izbor književnog teksta koji ima potencijal i kapacitet da odgovori na izazov usvajanja zadanih ishoda.

Model učenja po ishodima nije suprotstavljen nacionalnom književnom kanonu koji je okosnica NPP-â u cijeloj BiH, ali s njim vrlo lako može doći u sukob jer predstavlja suštinski drukčiji koncept nastave književnosti koji ne može pristati na ideološka čitanja na račun zanemarivanja ishoda. To je intencija i *Riječi i smisla*, između ostalog, da podrži ideju o slobodi nastavničkog izbora književnih tekstova i pokaže povjerenje u njegovu / njenu stručnost da procijeni kvalitet i primjerenost književnog teksta u nastavi. Kao i dosad, časopis teži da bude konstruktivan doprinos implementaciji ovog principa u osnovnoškolsku i srednjoškolsku na-

stavu književnosti te, imajući tu svrhu u vidu, donosi osam novih tekstova sa ciljem da ih nastavnici razmotre kao alternative postojećim metodologijama čitanja i tumačenja književnih djela. Iza svih ovih tekstova stoji shvaćanje da će uvjerljiva i argumentima podržana interpretacija književnog teksta zasnovana na informiranosti interpretatora biti dobro polazište za kvalitetne časove književnosti, koji učenicima bliskim djelima obnavljaju njihov interes za čitanje ili inteligentnu obradu “dalekih” i možda manje razumljivih tekstova na učenicima blizak način.

Svojevrni programski tekst ovoga broja je odlomak iz knjige *U odbranu čitanja: Podučavanje književnosti u dvadeset prvom stoljeću* Daniela Schwartza, u prevodu Zerine Zahirović. Poglavlje *Čitalac odisej ili odiseja čitanja: “O nama i našim ishodištima”* odabrano je zato što nudi adekvatan model čitanja sa svrhom – autor pokušava pronaći duboke, unutrašnje razloge koji stoje iza čitanja, a time i podučavanja književnosti, nudeći pritom primjere kako čitati književni tekst bez zanemarivanja konteksta na račun sadržaja i strukture samog djela, ali ni djela na račun konteksta u kojem se ono pojavljuje. Prevod nije jedina novost koju donosi novi broj priručnika *Riječ i smisao*: ovaj put nema kantskih tekstova koji su *neizbježni* i *obavezni* u NPP-ima bosanskohercegovačkih škola – sva djela koja smo analizirali i tumačili predstavljaju, na izvjestan način, alternativnu školsku lektiru. Poezija Vaska Pope možda i stoji u nekoj čitanci kao obavezno štivo za razumijevanje modernističkog pjesništva, ali zbirka stihova *Uspravna zemlja* se ne može tumačiti – kao poetska cjelina i kao odraz pjesnikove poetike – bez razumijevanja njene unutrašnje simbolike, te povijesnih podataka o svetim mjestima koja evocira. Tekstovi u ovom broju također preporučuju za školsku obradu, te nude interpretativni okvir za tekstove iz sva tri književna roda – u pitanju su Brechtova drama *Galilejev život*, poezija Sylvije Plath te roman *Svijet se kaže Šuma* Ursule K. Le Guin. Nije zanemarena ni dječija književnost: jedan od tekstova koji dolazi iz nastavničke prakse upravo iz tog ugla analizira jedno djelo recentnije dječije bh. književnosti – *Manguparije Mutka Genijalca* B. H. Planjca, a objavljujemo i velik istraživački tekst o tri zbornika o djelu Branka Ćopića, koji na zaista velikom uzorku (velikom broju radova) donosi poražava-

jući zaključak da se o ovom klasiku dječije književnosti piše, uglavnom, na vrlo niskom naučnom nivou.

Osim nastavnika, dobrodošla publika su i studenti književnosti, bili oni budući nastavnici ili ne, kao i stručna i kritička javnost. Uredništvo *Riječi i smisla* stoga poziva publiku da ponudi prijedloge, sugestije i kritike na objavljene tekstove, te zbog toga časopis ostaje u elektronskoj formi koja se može proširivati i dopunjavati ukoliko / kada za tim bude potrebe.

Sadržaj

15

prevod

Čitalac Odisej ili odiseja čitanja: “O nama i našim ishodištima”
(Daniel Schwartz, *The Odyssean Reader or the Odyssey of Reading: Of Ourselves and Our Origins*, iz knjige *In Defence of Reading: Teaching Literature in the Twenty-First Century*)

Zerina Zahirović

Autor nastoji pronaći duboke, unutrašnje razloge koji stoje iza čitanja, a time i podučavanja književnosti. Pritom nudi metod historizacije kako bi se čitalac (i njegov “mentor” u vidu nastavnika književnosti) ponajprije saživio s književnim tekstom, ali i svojevrsan “savjetnički” model onoga što se događa u čitalačkom činu. Shodno tome, nudi nekoliko *vježbi* čitanja potvrđenih klasika, ali i djela novije svjetske književnosti kao što su *Dablinci* Jamesa Joycea, *Srce tame* i *Tajni agent* Josepha Conrada, *Veliki Gatsby* Scotta Fitzgeralda, *Čitati Lolitu u Teheranu* Azar Nafisi, poeziju T. S. Eliota. Premda je njegova ciljana publika akademska, vjerujemo da je dio spoznaja do kojih je Daniel Schwartz kao iskusan uni-

verzitetski profesor književnosti i pisac došao itekako primjenjiva i na nivoe osnovne i srednje škole. Schwartz nas, naime, vraća ultimativnom pitanju: čemu čitanje? Odgovoriti na ovo pitanje, smatra on, razrješava i dilemu o funkciji i svrsi poučavanja književnosti – odnosno vještini čitanja.

57

interpretacije

Paganski, hrišćanski i nacionalni simboli u ciklusu Hodočašća Vaska Pope

(Vasko Popa, *Hodočašća*)

Ajla Bećirović

Tekst je skraćena verzija istoimenog diplomskog rada odbranjenog 30. 9. 2015. godine na Odsjeku za književnosti naroda BiH Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Osnovna intencija teksta je da “otključa” jedan od ciklusa zbirke stihova *Uspravna zemlja* pomoću temeljitog čitanja i tumačenja simbola. Nakon zaključka da se kritika ovim Popinim djelom uglavnom bavila površno, uvodnim tumačenjima predgovornoga karaktera, ova teza prilazi svakoj od pjesama ciklusa pojedinačno, propuštajući ih kroz isti interpretativni filter: iščitavanje stih-po-stih oplemenjeno otkrivanjem značenja simbola i njihovih odnosa u strukturi pjesme. Rezultat je iscrpna i opširna, ali i precizna i jasna te nadasve korisna analiza koja će nastavniku raspoloženom da čas posveti obradi Popinih pjesama zasigurno ponuditi temeljito tumačenje zasnovano na mitološkom i historijskom pojašnjenju simbola i motiva.

Poučnost Galilejevog života

(Bertolt Brecht, *Galilejev život*)

Fatima Bilčević

Analiza i interpretacija drame “Galilejev život” Bertolta Brehta poći će od procesa geneze, preko uspostavljanja konteksta u kojem je nastajao kao historijska drama pa sve do analize i interpretacije u kontekstu tog žanra. O poučnosti kao važnoj dimenziji ovog Brehtovog historijskog komada govorit će se posebno u

kontekstu forme srednjovjekovnog moraliteta koja se u strukturi i ideji komada prepoznaje. Najzad, tekst se bavi pitanjem je li Breht uspio u nakani da od svojih likova, naročito u historijskim dramama, načini modele s kojima se čitalac ne treba i ne smije identificirati kako bi njegov analitički um prevagnuo u recepciji i kako bi drama ispunila svoju didaktičku funkciju. Detaljna analiza Galilejeva lika i interpretacija drame pokazat će kako je Galilej izuzetno kompleksan lik, koji izmiče Brehtovim teorijskim postulatima o drami i teatru, ali i da drama, bez obzira na to, čak zahvaljujući tome, ostvaruje svoju didaktičku, analitičku i spoznajnu dimenziju.

127

alternativna lektira

Pisati ženski: Sylvia Plath i trijumf prkosa

(Sylvia Plath, *Ariel* i druge pjesme)

Selma Asotić

Interpretacija pjesama Sylvije Plath polazi od fotografije muškog pjesničkog društva s koje poznata američka pjesnikinja upadljivo odsustvuje. Vješto kombinirajući biografski pristup i *close reading* analizu, tekst nam u kombinaciji činjenica iz života pjesnikinje i njenih stihova skicira sudbinu spisateljice u muškoj književnoj povijesti i pokazuje zašto nam je potrebno da *čitamo ženski*. Kroz stihove u kojima je polazište svakodnevno i lično, preko neodoljive težnje za poništavanjem sebe, do antiherojskog osvajanja slobode, Plath pokazuje da priznavanje autobiografskog znači njegovo poništavanje.

Priroda bića da bude biće prirode

(Ursula K. Le Guin, *Svijet se kaže Šuma*)

Maja Abadžija

Preporuka za čitanje i školsku obradu kratkog romana *Svijet se kaže Šuma* američke spisateljice Ursule K. Le Guin utemeljena je na analizi koja je inspirisana feminističkim i postkolonijalnim čitanjima. U fokusu teksta je interpretacija ključnih značenjskih

slojeva romana koji se oblikuju oko problematike roda i rase te eksploatacije i kolonijalizma, ali i ekologije i jezika. Predloženi metod je “obrnuto” čitanje, gdje se učenicima i nastavnicima preporučuje da identificiraju “obje strane priče” i (kroz kontrastiranje invazivne (zemaljske) i domorodačke (vanzemaljske) kulture, neautentično ponašanje ili “isklizavanje” glavnih junaka, raspodjelu rodni uloga muškaraca i žena, način na koji jezik konstituiše doživljaj svijeta) dođu do značenjske suštine romana i pokušaju odgovoriti na pitanje – šta smatramo prirodnim a šta civilizacijskim odnosno, na koji način naša društvena i rodna uloga, odnosno jezik i prirodno okruženje u kojem živimo, čini onime što jesmo?

167

k r i t i k a

Mutko ili mutikaša?

(Bajruzin Hajro Planjac, *Manguparije Mutka Genijalca*)

Mirza Maglajlija

Tekst je iz pera nastavnika koji je, nakon prijedloga učenika da na času alternativne lektire obrade knjigu *Manguparije Mutka Genijalca* nagrađivanog pisca za djecu Bajruzina Hajre Planjca, ustanovio da je riječ o stilski slabom i idejno suspektom štivu za mlade. Polazeći od pretpostavke da školska prodaja knjiga sumnjive književne i odgojne kvalitete već signalizira problem, autor odlučuje udubiti se u sadržaj i formu institucionalno i akademski podržanog kratkog romana te pronalazi niz nedostataka kao što su manirizam i imitacija, nametljiva malograđanska didaktika, nerazumijevanje potreba i mogućnosti mladog čitaoca. Tekst ne zaboravlja naglasiti ni da je knjiga preporučena od *eminentnih* akademskih profesora književnosti te postavlja pitanje da li je u pozitivnoj ocjeni prevagnula srebro ljubivost ili stručnost recenzentata.

Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopiću

(Banja Luka, Graz, 2012–2014.)

Amela Balić i Armin Stefanović

Analiza zbornika naučnih radova o Branku Ćopiću (Banja Luka, Graz, 2012–2014.) preciznom i jasnom metodologijom p(r)okazuje aktuelno razumijevanje djela jednog od najpopularnijih i najčitanijih pisaca za djecu i mlade na području bivše Jugoslavije. Oslanjajući se na ključne tekstove koji zasnivaju, ali i propituju, standard u nauci o književnosti, tekst će putem nekoliko jednostavnih pitanja “postavljenih” svakom od radova razotkriti da je čitanje Ćopića, uz rijetke izuzetke, obilježeno terminološkom nepreciznošću, nedostatkom jasne hipoteze, odsustvom čvrste i uvjerljive argumentacije, te opterećeno neadekvatnom teorijskom i kritičkom literaturom.

PREVO
ID

Čitalac Odisej ili odiseja čitanja: “O nama i našim ishodištima”

(Daniel Schwartz, *The Odyssean Reader or the Odyssey of Reading: “Of Ourselves and Our Origins, iz knjige In Defence of Reading: Teaching Literature in the Twenty-First Century*)

I. Čitanje kao odiseja (1)

Pisaću o tome šta se dešava prilikom čitanja ili prilikom onoga što ja zovem odisejom čitanja, i pisao bih šta je za mene bila moja vlastita uzbudljiva odiseja čitanja. To ne činim samo kao znalac književnosti nego kao cjeloživotni čitalac koji propituje zašto čitamo, nadajući se da ću, kao Odisej, koji je naučio mnogo tokom svojih lutanja, ponuditi nešto iz svog dugogodišnjeg iskustva.

Šta je drugo čitanje nego putovanje uma, na kojem razumijevamo svijet izvan sebe? Dok moramo misliti o tome šta se dešava prilikom čitanja bilo kojeg teksta ili odlaska na film ili koncert – ili naduravanja sa slikom u muzeju – ja sam zabrinut za umjetničku književnost i ono šta činimo dok je čitamo te kako se to odražava na to kako njome podučavamo.

(1) Schwartz, Daniel R. *In Defence of Reading: Teaching Literature in the Twenty-First Century*. Wiley-Blackwell: 2008.

Dvije moje strasti su čitanje i putovanja i one imaju mnogo toga zajedničkog. Ispostavilo se da je jedan od žanrova u kojima u zadnje vrijeme pišem onaj putopisni i njega se u ovoj raspravi želim i dotaknuti. Naše iskustvo teksta je svojevrsno putovanje. Ono što mislim pod svojim naslovom jeste da je putovanje kroz tekst uvijek ono koje dijelimo s autorom, ali je ujedno i ono na koje idemo sami. S njihovim složenostima i zamkama, tobožnjim interpretativnim rješenjima razorenim daljnjim zavrzlamama, njihovim mogućnostima da nas odvedu na pogrešan put, zarobljavajući naše prodiranje zagonetnim momentima i njihovom sposobnošću da nam otvaraju oči, ova su putovanja odiseje.

Složeni tekstovi koji se bave preprekama i razočarenjima, tekstovi poput *Moby Dicka* ili *Uliksa*, često od čitanja naprave putovanje s preprekama i izazovima. Kao protagonisti u svom traganju, često smo ošamareni i često se moramo zaustaviti, posebno kada su ovakvi tekstovi dugi. No, kada iznova posegnemo za njima, vraćamo se na svoje putovanje. Odrđište naše odiseje čitanja – svršetak putovanja i naš dolazak doma – trenutak je kada zatvaramo tekst nakon njegove posljednje riječi. Ali, ovo je također, na izvjestan način, početak druge odiseje: odiseje utisaka. Nakon što dovršimo neku veliku odiseju čitanja, saznajemo da je čitanje način na koji spoznajemo sebe.

Mi moramo misliti naša čitanja kao odiseje s njihovim vlastitim počecima i svršecima ili, u savremenim terminima, s njihovim vlastitim polijetanjima i slijetanjima, odlascima i dolascima. Baš kao i kad krenemo na put u drugačije društvo, otpočinjanjem čitanja knjige zatvaramo se prema svijetu izvan nje. Kao što sam napisao u jednoj od svojih objavljenih pjesama naslovljenoj *Putovanje*:

Putovanje

je za mene zatvoreno,
jedan redosljed: svaki put
jedan život, sa vlastitim utvrđenim
početkom i svršetkom,
bijeg iz
gustih tekstura

zrelog života – otežalo breme
rada i odnosa.
Putovanje je svijet
izvan vremena:
tjeskoba je pod nadzorom,
ćudoređe po strani,
pažnja ometena.
Putovanje je oaza -
skraćén životni vijek,
svijet obrtvljen
od uplitanja,
i stvara prostor
od dvije dokoličarske,
nage sedmice.

Kada bih riječi *putovanje* i *izlet* zamijenio za riječ *čitanje*, ne bismo li tada imali prikladan opis onoga što činimo kao čitaoci? Baš kao što i dvoje ljudi ima različit put do Indije čak i ako putuju zajedno ili, dijeleći istu postelju, putuju u Pariz, svaka je od naših odiseja čitanja drugačija. Odrastao sam u svijetu u kojem bismo se pravili kao da će se naša čitanja susretati ako u sklopu seminara ili kao grupa kolega pričamo o knjizi dovoljno dugo, ali sada znamo da svako od nas u odiseju čitanja unosi svoja prethodna iskustva, čitalačko i druga, svoj razum i vlastite vrijednosti. Čitanje je neka vrsta putovanja, imaginarna plovidba na koju se kreće mirno sjedeći. Čitanje je uranjanje; čitanje je promišljanje. Čitanje nas vodi drugdje, dalje od mjesta u kojem živimo, na neka druga mjesta. Čitamo da zadovoljimo našu radoznalost o drugim vremenima i mjestima, usklađujemo informacije o onome što se dešava u svijetu izvan naših života, prikupimo hrabrost za nove poduhvate, čak i usprkos opomenama da ne poduzimamo one opasne, i učimo o iskustvima koja bismo mogli primijeniti u budućnosti. Naša čitanja pomažu formulirati narative – ličnih nadanja, planova, trijumfa narodâ – koji nam pomažu razumijevati prošlost i planirati budućnost. Kao što je Wallace Stevens pisao u *Ideji reda na Key Westu*, riječi nam pomažu otkriti što “o nama i našim ishodištima” i možda

iskusiti ono što Stevens naziva “avetinjskim razdjelnicama” i “naricatelj-skim zvukovima” koje možemo naći u vlastitim životima.

Čitamo zbog informacije koju trebamo i tražimo. Čitamo jer smo razdoznali i jer želimo učiti o drugim načinima organiziranja života, ne samo u vlastitoj kulturi nego i u drugim kulturama. Čitamo kako bismo nadomjestili naša životna iskustva, i to svakako objedinjuje rekonfiguraciju vrijednosti kojima smo naučeni. Čitanjem širimo naše horizonte; razumijevamo kako je to biti drugog roda, drugačije rase, i klase, kako je to imati drugačiji razum. Kada smo usamljeni, čitamo zbog društva, zarad utjehe kad se susretnemo s boli, i kako bismo izuzeli sebe iz bolnog, tužnog i usamljenog svijeta u vremenu u kojem živimo – svijeta obremenjenog političkim i ličnim problemima. Paradoksalno, čitamo kako bismo se odmorili od prački i strijela izazova u našim životima i da bismo stekli oprez prema tim izazovima.

Ne čitamo samo kako bismo ublažili bol nego i zarad rasonode. Čitamo kako bismo uzeli predah od pritisaka i zadovoljstava naše svakodnevice. Čitamo također kako bismo se oduševili, kako bismo posredno podijelili užitke, radosti, pohotu i strast. Čitanje je, i to ne smijemo zaboraviti, svojevrsna igra. Činimo to kako bismo uživali riječi, njihovu čulnost i tjelesnost, mirise, okuse i maštu koju pobuđuju, želje koje rasplamsavaju, smijeh i suze pa čak i fizičko gnušanje i bol koju pobuđuju.

Istina, neka čitanja mogu biti složena i teška i zahtijevati napore veće od onih koje iziskuju gledanje TV-a ili čak pretraživanja interneta. Primjera radi, narativi ili romani o Holokaustu ili o crnačkom odrastanju u Americi odводе nas u svijet koji nas fascinira i daju širinu i dubinu našem osjećajnom životu, ali to su svjetovi iz kojih se rado vraćamo u naše vlastite. Zato što svako čita drugačije, ovisno o vlastitim iskustvima, ono što svako od nas nalazi bolnim varira.

Moramo raspoznati kontinuitet između čitanja umjetničke i neumjetničke književnosti. Nikada ne bismo smjeli biti pasivni, uzdržani čitaoci ili, pak, u potpunosti empatični čitaoci koji odlažu svoj sud prilikom slušanja ili čitanja govora naših političkih lidera ili članaka u *New York Timesu*. Čak i kada čitamo kako bismo prikupili informacije, svjesni smo toga da li je tekst dobro ili pak slabo organiziran, sažet ili opširan, jasan

ili nejasan, zasnovan na logičnim tvrdnjama ili prosto uporan u uvjervanju u ono u šta njegov autor želi da povjerujemo. I moramo razotkriti autorove temeljne pretpostavke, idiosinkrazije ili, pak, predrasude.

Različiti čitaoci će imati različite odgovore, ovisno o njihovim čitalačkim i životnim iskustvima. Kao postmodernisti, mi smo skeptični, sumnjičavi te čak i cinični čitaoci jer često opažamo *istinite* tvrdnje pravljene za tekstove – istinite tvrdnje koje se pokazuju kao netačne, bilo da je riječ o izjavama Georgea Busha o oružju za masovno uništenje u Iraku ili pre-naglašenim tvrdnjama istine od strane takozvanih memoarista. Postajemo obazrivim čitaocima i s vremena na vrijeme preuzimamo ulogu detektiva. Iskusan čitalac tekstova o Holokaustu trebao bi biti sumnjičav prema navodnom memoaru o Holokaustu Binjamina Wilkomirskija *Fragmenti* – u koji sam, čak i kada je osvajao nagrade, sumnjao da je prevara zbog njegovih prekomjernosti – posebno ako je čitalac upoznat sa historijom knjige *Obojena ptica* Jerzyja Kosinskog, rane fikcije Holokausta koja je originalno predstavljena kao autobiografija.

Također čitamo kako bismo potvrdili ko smo, čak i kada mislimo da čitamo kako bismo nadopunili to ko zapravo jesmo. Istina, spisateljice i čitateljice odgovaraju drugačije na čitanje rasprave o potrebama spisateljice u *Vlastitoj sobi* Virginije Woolf nego što to čine muškarci. Dalloway je svedena na svojevrсни društveni dodatak u životu svog muža, ali ja, također, mogu razumjeti njenu usamljenost, njene strahove od smrti i ironiju njenog društvenog trijumfa prilikom posljednje zabave u romanu. Optimisti mogu naći uporište za svoje nazore u radosti života Williama Wordswortha. *Self-help* literatura može pomoći u obnavljanju fizičkog zdravlja i samopouzdanja. Religijske knjige mogu pomoći stvaranju reda u životu nereda. Depresivci mogu pronaći uporišta u čitanju o drugim depresivcima ili čitanjem pisaca kao što je Thomas Hardy koji vjeruju da će, budući da su sve stvari jednake, sve će i završiti loše. Čitanje može načiniti štetu tako što će psihopate, sociopate ili čak ljude koji pate od teške depresije odvesti na rub. Načitane samoubice su tajnovito citirale književne odlomke u svojim oprostajnim porukama; za jednog se poznatog naučnika cijeni da je u svoje oprostajno pismo uvrstio poznate crtice iz *Kralja Leara*:

*Čovek mora trpeti
i kad ode odavde, baš kao što je amo dolazeći;
sve je u tome: biti zreo.*(2)

Možda bismo svi trebali biti oprezni u ovakvim empatijskim čitanjima. Čitanje, kao što znamo, obrazuje obaviješteno građanstvo ili čak stvara ono neinformirano. Istina, informacije o vijetnamskom ratu, skandal koji je bio poznat kao Watergate, nepostojanje oružja za masovno uništenje u Iraku, podigli su svijest Amerikanaca. Znanje o tome kako su ljudi živjeli u nedavnoj i pradaвноj prošlosti pomaže nam razumijevati ko smo i kako nastaviti dalje. Čitanje o Holokaustu i ropstvu pomaže nam oblikovati našu etičku osjetljivost.

Mark Edmundson piše u *Riziku čitanja*:

Najbolji način kako misliti čitanje jeste onaj kao veliku drugu šansu života. Svi mi jednom odrastemo; prođemo proces socijalizacije [...]. Međutim, za mnoge ljude, proces socijalizacije baš i ne radi svoje. Vrijednosti koje zadobiju od svih dobronamjernih autoriteta im ne pašu. I ovi su ljudi ti koji često postanu opsjednuti čitaoci [...]. Oni čitaju kako bi ponovo postali socijalizirani, ovaj put ne u svom gradu ili selu, nego u drugom svijetu sa drugačijim vrijednostima. Neki žele preispitati ili čak maknuti uticaj koji su njihovi roditelji imali nad njima.(3)

Idealističkom gledištu Jamesa Wooda o bezuvjetnom ugovoru između umjetnika i čitaoca naklonjen sam i kao čitalac, kritičar, profesor i pjesnik:

(2) Šekspir, V. *Kralj Lir* (preveo Branimir Živojinović). BIGZ: Beograd, 1993.

(3) Edmundson, M. "The Risk of Reading". *New York Times Magazine*. 1. 8. 2004., 11–12 (Ukoliko nije naznačeno drugačije, prevode citata je napravila autorica prevoda.)

[O]no za šta sam jako zainteresiran jeste nešto što bismo nebulozno mogli odrediti kao ljudsku istinu – istinitu procjenu svijeta, onako kako smo ga iskusili, i punu težinu bivanja u tom svijetu. Stvaranje živih likova, i pisanje fikcije koja izražava ono što Henry James naziva “sadašnjim opipljivim intimnim”, znači, bar za mene, svojevrsno čudoređe. Zahtjevanje od čitalaca da se stavljaju na mjesta mnogih različitih drugih ljudi moralni je čin autora. (4)

Proširio bih Woodovu opasku tako da se ona odnosi i na poeziju, dramu i možda čak ozbiljnu nefikciju. Moj kodicil s Woodovim livisijanskim (5) fokusom na ispreplitanje moralizma i opipljivog realizma bio bi taj da se moramo prisjetiti da pojmovi kao što su *ljudska istina*, *autentičnost* i *znanje* znače različite stvari različitim ljudima i da je najveća zajednica čitalaca jedan čitalac. Stihovi W. H. Audena “O, gdje si krenuo? Upita čitalac jahača”, dosjetkom o čitaocu podsjećaju nas da je pisac vodič, ali da svaki čitalac ima svoje vlastito putovanje (*Tri saputnika*). Naravno, jahač (pisac) osujećen ispitivački raspoloženim sagovornikom koji odolijeva – to jeste čitaocem – istjerao bi ga iz njegovih soba (“Van iz ove kuće’ – reče jahač čitaocu”).

Čitanje je dijalog između čitaoca i pisca; čitaoci u svaki tekst donose svoje mašte, sjećanja, procese mišljenja, moralne i društvene vrijednosti, poznavanje povijesti i prethodna iskustva. U osvrtu u *New York Timesu*, naslovljenom *Čitanje Thackerayevog Vašara taštine s netaknutim ilustracijama* (30. august 2004., A18), Verlyn Klinkenborg jasno primjećuje: “Dobri čitaoci, naravno, u tekst donose kinetiku imaginacije. I, u poređenju s prirodnom saradnjom koja postoji između čitalaca i pisca, krepkost hiperteksta, naprimjer, izgleda besmisleno mehaničkom.”

(4) Wood, J. “Ideas & Books”. *Boston Sunday Globe*. 15. 8. 2004.

(5) Frank Raymon Leavis, poznatiji kao F. R. Leavis, britanski je književni teoretičar koji je sugerirao provokativnu i radikalnu teoriju valorizacije književnog djela te je propitivao poeziju od sedamnaestog do devetnaestog stoljeća, uključujući i onu T. S. Eliota.

On kao primjer ove saradnje s pravom citira nametljivi glas koji manipulira svojim fiktivnim lutkama u *Vašaru taštine*: “Thackeray se susreo sa svojim čitaocima na više od pola puta. On je u svom romanu sagovornik isto onoliko koliko je narator. On patrolira scenama *Vašara taštine* – Londonom uzduž i poprijeko, bitkom kod Waterlooa, prosperitetnim vojvodskim gradićem Pumpnickel – voljan da intervenira kada je potrebno razjašnjenje, nestrpljiv da izlazi na kraj s komentarima čitalaca čak i dok se roman odmotava.” Ukoliko divne ilustracije Thackeraya, one Williama Makepeacea, smatramo dijelom glasa narativa ili ilustrativnom prisutnošću izvan teksta, možemo se složiti s Klinkenborgovim osvrtima na dijalog između Thackerayevog teksta i ilustracija: “One izranjaju s lakoćom dodira, slatkorječivošću koja njega kao pisca ponajbolje i karakterizira. Često ironični, oni su komentari na slike koje se razvijaju u glavi čitaoca.”

Ali moramo imati na umu da postoji mnogo drugih vrsta saradnje između autora i čitaoca. Jedan vid takve saradnje može biti onaj u kojem autor poziva čitaoca da dijeli svoja viđenja s nepovjerljivim, nejasnim naratorom kao što je to slučaj sa Joyceovom *Arabijom* ili, možda očitije, s *Izdajničkim srcem* Edgara Allana Poea. U *Arabiji*, Joyce od nas očekuje da vidimo šta narator, nešto stariji od mlađeg ja, čije je iskustvo napete žudnje i religijske krivnje predmet priče, ne vidi – naime, da je on zarobljen u katoličku epistemologiju koja ga ograničava te da je sklon hiperboličnim odgovorima – povremeno ocrtan kroz purpurnu prozu – što oslikava njegovu mladost.

Dok pristaje na verziju strastvenog anticolonijalizma iz 1988. kada je napisano *Srce tame* Josepha Conrada, čitalac koji odolijeva može svejedno odbijati da sarađuje s onim što su sada u *Srca tame* Conradov seksizam i rasizam. On se može pridružiti Chinui Achebe (1977.) u shvaćanju da ne samo da je Conradova kritika imperijalizma žalosno nepotpuna nego, prisjećajući se koliko je za povijest Evrope važno bilo objelodanjivanje imperijalizma Leopolda II, kralja Belgijanaca, može oprostiti Conradu što nije bio potpuno svjestan posljedica te kritike u smislu razumijevanja rasizma. Dok Kurtzova nacionalnost nikada nije ocrtana i dok su Britanci pošteđeni Conradove osude, *Srce tame* vizionarski je tekst koji je

prosvijetlio svijet govorom o eksploataciji Konga za vladavine kralja Leopolda II i, posljedično, o kolonijalnom imperijalizmu.

Također moramo misliti i o tome kako vizualiziramo kada čitamo. Ukoliko ne sanjarim o romanu, nemam potpunu fotografsku sliku kada čitam, ali znam da su drugi čitaoci vizualniji. Stoga je moje čitanje romana kao što je *Vašar taštine* kognitivno i refleksivno isto onoliko koliko je i vizualno, ako ne i više od toga. Koliko se ljudi sjeća detalja boje odjeće u realističnom romanu? Ono čega se većina nas radije sjeća društvene su i moralne dimenzije likova, njihova osobnost, način na koji pričaju, prisutnost i prizvuk narativnog glasa i široki obrisi ambijenta – posebno naglašene kakvoće, kao što su magla u *Sumornoj kući* i turobni noćni život u *Tajnom agentu*.

II. Neraskidivost čitanja i pisanja

Citirajući jednu od vlastitih pjesama – i, jer sam ih objavio oko 65, nemam iluzije da je moja poezija nešto više od jedne kapi u književnom okeanu – predlažem neraskidivost čitanja i pisanja.

Smatram da većina umjetničkih pisaca piše, primarno, kada ima potrebu baviti se svojim umom i otkriti ko su te, sekundarno, ali ne i manje važno, kada trebaju dijeliti rezultate tog procesa s drugima. I oni i mi koristimo riječi da razumijemo sebe i svijet u kojem živimo. Želim se pozvati na Orhana Pamuka, turskog laureata Nobelove nagrade iz 2006. godine, i njegovo viđenje uloge pisca u preobličavanju riječi iz stvarnog života u imaginarne svjetove:

Pisac je neko ko provodi godine strpljivo pokušavajući razotkriti drugo biće u sebi, i svijet koji ga čini onim što jeste [...]. Pisati znači preoblikovati tu unutarnju zagledanost u riječi, i činiti to sa strpljivošću, trvdoglavošću, i radošću. [...] Ali kada se jednom zatvorimo u sebe, uskoro otkrivamo da nismo tako sami kao što smo mislili. U društvu smo riječi onih koji su stigli prije nas, priča drugih ljudi, knjiga drugih ljudi – onoga što nazivamo tradicijom (2007: 82–3).

Ono što smatram zapanjujućim u ovoj rječitosti jeste kako ona opisuje aktivnosti, ne samo pisca nego i čitaoca. Sada bih htio ponovo posjetiti ove odlomke tako što ću riječ pisac zamijeniti riječju čitalac kako bih naglasio da je čitalac također angažiran u introspektivnom, imaginativnom poduhvatu – odiseje – ako želite – razumijevanja:

Čitalac je neko ko provodi godine strpljivo pokušavajući razotkriti drugo biće u sebi, i svijet koji ga čini onim što jeste [...]. Čitati znači preoblikovati tu unutarnju zagledanost u riječi, i činiti to sa strpljivošću, trvdoglavošću, i radošću. [...] Ali kada jednom zatočimo sebe, uskoro otkrivamo da nismo tako sami kao što smo mislili. U društvu smo riječi onih koji su stigli prije nas, priča drugih ljudi, knjiga drugih ljudi – onoga što nazivamo tradicijom (2007: 83).

Kada čitamo, mi silazimo u sebe, kao što to rade i pisci. Vratiću se Pamuku:

Ja književnost držim za najvrjedniju alatku koju je čovječanstvo pronašlo u potrazi za razumijevanjem sebe [...]. Za mene, biti piscem znači priznati tajanstvene ozljede koje nosimo u sebi, rane tako tajanstvene da smo ih jedva i sami svjesni, i strpljivo ih propitivati, spoznavati, osvjetljavati, posjedovati, i činiti ih svjesnim dijelom našeg duha i pisanja (2007: 83, 90).

Zar čitanje također ne otkriva duboko zakopano ja – fiksacije i opsesije, mračna sjećanja, bol koju jedva prepoznamo, ono što Pamuk naziva “tajanstvenim ozljedama” – i kreira ličnosti drugačije od onog svakodnevnog društvenog ja?

Ono što želim poentirati jeste da čitaočeva odiseja oslikava onu pisca i to ne samo da upotpuni naše iskustvo nego također i da razotkrije ko zapravo jesmo. Kada čitamo potpuno i strastveno i sa zanesenjačkom pažnjom, zar ne otkrivamo svoje tajne ja i istražujemo duboko naše umove?

Želim se vratiti na svoj posljednji citat Pamuka i još jednom napraviti zamjenu pisca za čitaoca:

Za mene, biti čitaocem znači priznati tajanstvene ozljede koje nosimo u sebi, rane tako tajanstvene da smo ih jedva i sami svjesni, i strpljivo ih propitivati, spoznavati, osvjetljavati, posjedovati i činiti ih svjesnim dijelom našeg duha i pisanja (2007: 90).

Ono što ja tvrdim jeste da precjenjujemo razliku između čitaoca i pisca. Smatram da aktivan, strastven, maštovit čitalac odgovara na riječi s radošću, i nije iznenađujuće da su mnogi od naših velikih pisaca – Jorge Luis Borges, T. S. Eliot, Stevens i Joyce – također i pronicljivi čitaoci. Joyce je shvaćao neraskidivost čitanja i pisanja kada se u prvoj rečenici treće epizode *Uliksa* čini da priprosti Stephen Dedalus misli: “Potpisi svih stvari koje ja ovde treba da pročitam.(6)” Mogli bismo primijetiti da je treća epizoda prigodno nazvana “Protej” kako bi se naglasilo da Stephen mora otkriti kako riječi bivaju preoblikovane u svjetove.

Čitaoci i pisci dijele vjeru u jezik i vjeru da, ukoliko možemo samo pronaći prave riječi, možemo i komunicirati. Oni vjeruju u sposobnost ljudskog uma da razumijeva i vjeruju, uprkos svim našim porazima, da su nam potrebni drugi – porodica, prijatelji, zajednica – te da su riječi ključne u načinu na koji se povezujemo s njima.

Ko je ozbiljan čitalac? Ozbiljan čitalac je osoba za koju književnost – ona umjetnička kao i ozbiljna nefikcija – vrijedi, i za koju književnost nije prosto nešto što se preleti kao pretekst za pronalazak ideja za eseje i razgovore, nego radije mogućnost da se saosjećajno uđe – ovisno o tekstu – u autorovu maštu, pamćenje, sistem vrijednosti, povijesni milje i, zaista, njegov način da bude prisutan na određenom mjestu i u određeno vrijeme.

Kada, kao odisejski čitaoci, ulazimo u imaginarni svijet, postajemo uključeni u ono što je Nadine Gordimer nazvala “jezgra života iz koje je umjetnik iscrpio svoju viziju” i naša kritika mora govoriti o “jezgri života”

(6) Džojls, Dž. *Uliks* (preveo Zoran Paunović). Geopoetika, Beograd: 2007., str. 47.

(Gordimer 1981, n.p.). U trećesvjetskoj i postkolonijalnoj književnosti – i u politički angažiranim tekstovima poput onog Elie Wiesel, *Noć ili Periodnom sistemu* Prima Levija – to je uključivanje posebno silovito. Stoga je interes za postkolonijalnu i trećesvjetsku književnost – možda ubrzano Nobelovim nagradama Wole Soyinka i Dereka Wolcotta – u izazov dovelo načela dekonstrukcije. Književnost pisana na političkom rubu podsjeća nas na ono o čemu književnost zapravo oduvijek i jeste – nuždu, posvećenost, napetost i osjećaj. Ali, zar nismo ponekad premjestili te emocije u uskogrudnu kritičku i teorijsku debatu među sobom radije nego u naše odgovore na književnost?

Dok nije uvijek u potpunosti irelevantno govoriti o jazovima, procjepima i enigmama, te o slobodnoj igri označitelja u poeziji Wallyja Serotea (*Ispitivanje smrti*) i Dona Mattera (*Raspjevane lude*), mi se također moramo fokusirati na ove autore kao na progonjene crnce u prijašnjem režimu Južne Afrike i na bol i otuđenje koje su osjećali tokom progonstva. Nadine Gordimer je napisala – i Joyce je možda rekao to isto o Irskoj – “Svakodnevni život Južne Afrike bio je taj u kojem je došlo do uslova dubokog otuđenja koji preovlađuju među južnoafričkim umjetnicima.”

Kada raspravljamo o politički angažiranoj književnosti – bili to Soyinka, Gordimerova, Wiesel ili Levi – moramo prizvati povijesnu zbilju i razumijevati piščevo rukovanje tom zbiljom u njegovom imaginarnom svijetu. Moramo znati ne samo koji su obrasci uslovne reprezentacije kreirani jezikom već i povijesne, političke i društvene temelje te reprezentacije. Moramo biti otvoreni ka tome da oslušnemo često neprofinjene i neironične izraze bola, tjeskobe i straha.

III. Čitati kao kultura

Ono što čitamo kao kultura govori o tome ko smo kao američki narod i stoga je ono sastavnim dijelom studija kulture. Ono što čitaju raznovrsne zajednice – bilo etničke, profesionalne, društvene, akademski odsjeci, čitalački klubovi – pomaže nam definirati vrijednosti i identitet te grupe. Ono što čitamo u akademskom formatu, u određenom trenutku, govori nam o tome s kojeg odsjeka dolazimo ili bismo željeli dolaziti. Razne et-

ničke i religijske podskupine čitaju različite knjige. Kulturni konflikt često je otjelovljen sporom o knjigama.

Čitanje nas čini boljim građanima. Ono što iščitavamo iz biografije, povijesti i fikcije ne samo da nas podučava o raznolikim političarima i njihovim iluzijama, zabludama, postignućima i taštini već nam također omogućava da vidimo kulturni konflikt. Želimo vidjeti kako rade umovi drugih – autorovi i oni njegovih likova – i na kakvim vrijednostima žive. U zagonetnom svijetu u kojem državnici i vođe ne govore ono što misle, pitamo se da li oni uopće znaju šta su laži; u svakom slučaju, mi čitamo kao dio našeg poduhvata da razumijevamo. Bilo da je riječ o pjesmi, romanu ili kolumnističkom stupcu, čitamo kako bismo nadopunili svoje iskustvo, modificirali to ko smo i, ako smo pomjereni ili dirnuti, možda prerasporedili naša uvjerenja i osjećanja.

Ono što svako od nas ponaosob čita govori nam o tome ko smo u smislu našeg zasebnog i osobitog identiteta. Određujemo se po onome što čitamo i onome što biramo ne čitati – naše želje, naše potrebe, naše zahatjeve, naša razočarenja, naše fiksacije, naše opsesije.

Liste popularne beletristike – uključujući *self-help* knjige, knjige o uspješnom investiranju kao i knjige o pravilnoj ishrani, zdravlju i starenju, modi, političke autobiografije, hagiografije slavnih – otvaraju prozor u to ko smo i ko očekujemo da jesmo. Uživamo obavijestiti se o životima bogatih i slavnih – o restoranima u kojima jedu, njihovim svečanostima i tračevima o njihovim ljubavnim životima – čak i kada se pribijamo uz demokratsku viziju i vjeru u meritokratiju. Između ostalog, knjige koje čitamo i filmovi koje gledamo pokazuju da želimo svijet etničke raznolikosti i izbora, no ne želimo napustiti određen rokvelijanski⁽⁷⁾ mit o tome šta je Amerika bila.

Dok postoje značajni izuzeci i ozbiljne čitalačke grupe, prilično pismeni Amerikanci – svakako, bivši univerzitetski studenti – troše velik dio svog vremena čitanja fikcije na zabavne knjige kao što je *Da Vinčijev kod* Dana Browna radije nego na guste tekstove poput onog portugalskog dobit-

(7) Norman Rockwell američki je slikar i pisac. Poznat je po svojim idealističkim i sentimentalnim oslikavanjima svakodnevnog američkog života s kraja dvadesetog stoljeća.

nika Nobelove nagrade Joséa Saramaga, *Povijest opsade Lisabona*. Čak i učeni akademici čitaju fikciju – misterije, naučnu fantastiku – zarad dobre priče i eskapizma.

Istraživanje koje je objavila Nacionalna fondacija za umjetnost (“Čitanje u riziku: Studija književnog čitanja u Americi”, juni 2004.) pokazalo je da se čitanje radi rasonode u Sjedinjenim Državama umanjilo. Paradoksalno, studija je pokazala da su čitaoci aktivniji pripadnici zajednice – u većoj će mjeri volontirati i raditi dobrotvorno, odlaziti u muzeje ili na koncerte te posjećivati sportske događaje više nego što to čine nečitači. U kolumnističkom stupcu u *New York Timesu*, s naslovom “Zatvaranje američke knjige”, Andrew Solomon propituje:

Postoji temeljna društvena podjela na one za koje je život gamilanje novih iskustava i na one za koje je zrelost proces mentalne atrofije. [...] Ono si što čitaš. Ako ne čitaš ništa, onda tvoje um vene, i tvoje ideje gube svoju vitalnost i zamah [...]. Moramo učiti ljude ne samo kako nego i zašto da čitaju. Borba nije u tome da se ljudi natjeraju čitati više, nego u tome da ih se natjera da požele čitati više (2004: 17).

Ako se složimo sa Solomonom da čitanje otvara vrata i prozore naših umova ka novim iskustvima, nije li naš izazov kao predavača uzeti učešće u srčanoj odbrani radosti ozbiljnog čitanja? Čitamo kako bismo vidjeli kako svijet izgleda iz drugih uglova posmatranja te upotpunili naša ograničena iskustva. Čitamo kako bismo pristupili drugim mjestima i vremenima, odvezli se u drugačiji svijet, kao da odlazimo na čarobnom ćilimu. Kao što postmodernisti očajno pokušavaju spoznati druge, čitamo kako bismo prevazišli svoje neumijeće spoznatljivosti – da ne možemo znati druge i da drugi ne mogu znati nas.

Zajednica čitalaca ozbiljnih knjiga, način na koji pojedinci reagiraju na knjigu i definiraju njeno kulturno i individualno značenje postaje istraživačka zajednica. To se dešava s kanonskim tekstovima i ozbiljnim best-selerima kao što je knjiga Ala Gorea o globalnom zagrijavanju *Nezgodna istina*.

IV. Šta je književni smisao? Odolijevanje i odgovaranje na vrijednosti autora

Književni smisao ovisi o trijalogu između: 1) autorske intencije i interesa; 2) službenog teksta pisanog za specifičnu povijesnu publiku; 3) reakcije određenog čitaoca u određeno vrijeme. Književni tekstovi posreduju i sažimaju prethodne svjetove i psihi autora. To je sažimanje predstavljeno riječima, riječima koje su mreža znakova i znače nešto izvan njih samih; unutar teksta, one znače drugo. Neke riječi i fraze skoro pa prizivaju vidljivu prisutnost; druge su varljive ili su tek jedva važne u smislu reprezentacije – kao u Joyceovim enciklopedijskim katalozima u *Kiklopu*.

Kontekst bilo kojeg diskursa određuje smisao – ili trebamo reći: epistemološku i semiološku vrijednost riječi u rečenici? I kada jednom upotrijebimo riječ *vrijednost* zar ne tvrdimo da riječi imaju etički količnik? Ljudski učinak – od strane autora, čitaoca ili likova unutar stvarnih ili imaginarnih svjetova – proizlazi, djelimično, iz volje, iz idiosinkrazija ljudskog razuma i, dijelom, iz kulturnih silnica izvan kontrole pojedinca. Ovo je drugi način da se kaže da je jezik tvorben i da tvori, iako daje subjektivan ljudski učinak činu tvorenja. Dok, kao čitaoci koji odolijevaju, moramo biti pozorni na zaplitanja rasističkih, seksističkih, klasnih i antisemitskih nijansi, ispisane riječi također moramo čitati u skladu sa zahtjevima tekstualnog konteksta i forme – poglavito njihovog ustroja učinaka ili onoga što ja zovem Učinkovitost [Doesness] teksta.

Ukoliko je svjesnost sebe i svog odnosa prema porodici i zajednici – uključujući odgovornosti, obavezanost i vrijednosti – dio etičkog života, onda čitanje doprinosi boljem samoshvaćanju. Ono nadopunjava iskustvo tako što nam omogućava da živimo živote izvan onih koje živimo i iskusimo osjećanja koja nisu naša; ono poboljšava našu dovitljivost tako što nam omogućava da posmatramo figure – trope koji su personifikacija naših ljudi zemljaka, koji nisu mi, ali su poput nas.

Radije nego što je odvojivo od života, naše čitalačko iskustvo, ako čitamo aktivno i razumno, čvorišno je životu i doprinosi razvitku zrele ličnosti. Književnost omogućava surogatna iskustva za čitaoca, iskustva koja, zato što su otjelovljena unutar umjetnički oblikovanih ontologija koje obli-

kuju naše odgovore prema svom ustroju učinaka, dižu našu svijest o moralnim diskriminacijama. Ipak, sugeriram da je ono što književnost čini različitom od moralne filozofije njena specifičnost, njen nominalizam i dramatzovana partikularnost.

Ona postavlja etička pitanja, ona koja nam omogućavaju uzeti u obzir ne samo to kako bismo se ponašali u određenim okolnostima već također i to da li – čak i kada tekst čitamo suosjećajno – trebamo zadržati određenu distancu s koje ćemo suditi etičkim implikacijama tog teksta. Dok neka umjetnička iskustva pružaju više moralnog odmora nego druga, čak i sama apstraktna umjetnost zahtijeva da se oživi u ljudskom smislu ili tematskim pitanjima. Književnost nas zove da na nju odgovorimo u potpunosti, organski, sa svim dimenzijama našeg psihološkog i moralnog bića.

Hajde da se vratimo na primjer u kojem književnost zahtijeva odgovor. Kada se u prvom napjevu dramskog monologa “Gerontion” (1920) T. S. Eliota govornik izruguje najpogrdnijim riječima “jevrejin” (8) – koristeći retoriku uvrede kako bi izmuzao stereotip o Jevreju – mi odgovaramo višestruko:

*Nit sam bio kod vrelih kapija,
Ni borio se u toploj kišici
Ni, do kolena utonut, u glibu soljenu; dignuta noža,
Dok muve su me peckale. Nit sam se borio
Moja kuća je kuća ruševna,
Jevrejin sedi na dasci prozora, vlasnik je,
Bačen ko krpa u krčmici Antverpa,
U Briselu bubrio, zbrčkan i ljušten u Londonu.
Koza noću kašlje u polju nad nama,*

(8) Prevod Isidore Sekulić ne objedinjuje smisao koji autor studije učitava u dramski monolog. Drugim riječima, izraz *Jevrej*, u prevodilačkom je antecedentu upotrijebljen tako što je pisan malim slovima no, i dalje vodeći računa o Schwarzovoj analizi, pogodniji bi prevod možda sugerirao upotrebu izraza kao što su *židov* ili *čifut*, ali se retorika izrugivanja sugerira već u upotrebi malog slova što u prevodu Sekulićke nije izraženo uzimajući u obzir da stih počinje navedenim izrazom – odatle i potreba za ovom naknadnom intervencijom.

*Stene, paprat, kamenjar, gvožđe i izmet.
Žena kujnu gleda, i čaj preliwa,
I kija večerom dok čisti oluk namršten.*(9)

Posvećivanje tri stiha izrugivanju vlasnika onomatopejskim glagolima i glagolskim pridjevima(10) – “sedi”, “bačen”, “bubrio”, “zbrčkan” i “ljušten” – prost je primjer retorike uvrede, predrasuda i klevete. Jevreji u napjevu nisu samo povezani s bolestima i gnjiljenjem već i s pohlepom i pražnjenjem crijeva. Zaustavljamo se i propitujemo šta nam ovo govori o naratoru, da li te izraze možemo pripisati nepažljivom govorniku, da li je autor ironičan, da li narativ modernizma uzima u obzir Eliotov antisemitizam na odgovarajući način, da li je moguća formalna analiza koja ignorira kritiku kulturnog konteksta ranog dvadesetog stoljeća u kojem je takav jezik dopustiv te čak prihvatljiv i, konačno, da li je fokus na formalizam rezultirao u tome da kritičari – uprkos Holokaustu – sljedećih nekoliko dekada nakon objavljivanja podjarljivu prirodu ove slike ignoriraju.

Tekstovi zahtijevaju etičke odgovore svojih čitalaca dijelom zato što *govoriti* uvijek ima etičku dimenziju i zato što smo mi naše vrijednosti i od njih nikada ne uzimamo moralni odmor. Više ne možemo ignorirati etički smisao onoga što čitamo spram toga što ne možemo ignorirati etički smisao života. Ali kako propitivati kako neko čita etički (i kako mi predavači možemo tu etičku dimenziju unijeti u učionicu) a da ne namećemo naše vlastite vrijednosti? Etička pitanja obično su bila podizana oko ponašanja likova u proznoj fikciji i drami, ali jasno, stihovi zavodjenja kao što je *Njegovoj sramežljivoj ljubavnici* Andrewa Marvella ili megalomanska izricanja kao ona govornika u pjesmi *Moja posljednjaivotkinja* Roberta Browninga otvaraju pitanja o ljudskom ponašanju govornika koja se moraju misliti.

(9) Eliot, T. S. *Pesme* (priredio Jovan Hristić; prevela Isidora Sekulić). Beograd: 1998., str. 29.

(10) Isidora Sekulić gore navedene izraze neće svaki pojedinačno prevesti kao glagolske pridjeve te bi takve intervencije sugerirale da se sa izrazima *sedi* i *bubrio* to i učini, na šta Schwarz, u prevodilačkom antecedentu, prilikom analize, i računa.

V. Zašto čitamo

Čitamo kako bismo razotkrili svjesne i nesvjesne obrasce jezika koje je autor utkao u tekst jer takvi tekstovi obično prenose viziju toga kako ljudi žive. Književnost bismo trebali čitati kao imaginarnu reprezentaciju povijesnih događaja i ljudskog ponašanja. Ljudsko je ponašanje u središtu većine književnih djela i trebalo bi biti čvorištem analize. Dakako, primjetno je da je veliko interesovanje čitalaca za to kako se imaginarni ljudi ponašaju – čega se plaše, za čim žude, u šta sumnjaju, šta trebaju – imaginarno kao ono što uključuje poeziju i dramu, kao i romane i priče. Iako se načini karakterizacije razlikuju, psihologija i moralnost likova se moraju shvaćati kao da su oni stvarni ljudi; razumijevanje drugih na način na koji razumijevamo sebe pomaže nam razumjeti sebe. Čak i tobožnji izuzeci potvrđuju pravilo: složene radnje određuju i predstavljaju ljudska djelovanja; opisne pjesme oslikavaju motrište posmatrača.

Književna su djela sačinili ljudi, o ljudima i za ljude – to uvijek moramo imati na umu. Ponovo se nalazi prostor za obaviještenu književnu kritiku, ali ne i onu vođenu teorijskim hipotezama. Takva će kritika nužno naglasiti načine naracije i reprezentacije. Ona nužno ovisi o svijesti o tome šta, u činu čitanja, pojedinačni čitalac radi tekstu. Nama je potreban pluralistički pristup, onaj koji će omogućiti višestruke perspektive, te i dijaloški pristup unutar ovih perspektiva. Takva kritika ostavlja prostora za čitanje kojim se odolijeva – feminističko, etničko, gej – a da ne dozvoljava tekstu da ga se podešava spram teorijskih i političkih programa rada. To znači učiti naše studente da je čitanje razvojni proces koji zahtijeva usredotočenost na ono što tekst govori, na dojmove, efekte koje stvara i imajući u vidu da autori čine svjesne i nesvjesne strukturne izbore u stvaranju svojih imaginarnih svjetova.

VI. Interpretativna povijest smisla

Pokušajmo misliti o tome kako interpretativna povijest utiče na smisao teksta. Estetika čitanja traži uzrok promjena u načinu na koji čitamo autora; to je ono što nazivamo interpretativnom poviješću. Na izvjestan način, tekst se mijenja čak i ako autor riječi više ne ispisuje. Interpretativna povijest teksta – što je različito od njegova smisla – ovisi o tri fak-

tora: 1) o tekstu kao predmetu onoga o čemu pišu kritičari; 2) o subjektivnim interesima pojedinačnih kritičara i 3) o sklonostima i pretpostavkama kultura unutar kojih kritičari pišu. Interpretativna povijest teksta historija je njegovih odiseja čitanja, oblikovana kako kulturom tako i svojim kritičarima. Vrijednost teorijske revolucije ležala je u tome da je stvorila nove odiseje čitanja, iako nam je, povremeno, odvratila pažnju od teksta kao ontologije – ono što ja nazivam njegovom Jestošću [Isness] – i od toga kako tekst kreira, kroz proces čitanja, naročite odgovore – od Učinkovitosti [Doesness] teksta spram njegove Jestosti [Isness]. Ali, u najboljem slučaju, teorijske eksplozije stvorile su nove mape čitanja koje su nas odvele na različita putovanja.

Književni se kanon obogaćuje jer svaka generacija donosi nešto drugačije među značajne autore i tekstove. Kako je moje podučavanje evoluiralo u odgovoru na promjene u književnim i kulturnim perspektivama, promijenili su se, također, i tekstovi kojima podučavam.

Pozvaću se na jedan primjer kako se odiseja čitanja kanonskih tekstova promijenila. Do 1980. tek je par kritičara propitivalo homoerotiku muškog vezivanja u Conradovom *Tajnom dvojniku*. Sada je taj predmet propitivanja u prednjem planu. Dakako, u mom izdanju *Tajnog sustanara* u Studijama slučaja u seriji savremene kritike, svaki od saradnika – James Phelan, Bonnie Kim Scott, Michael Levenson, J. Hillis Miller i ja – dodirnuo se tog predmeta na ovaj ili onaj način. Sada također vidim *Tajnog dvojnika* u kontekstu drugih radova koji se bave time kako vidjeti i biti vidljivim, uključujući *Okretaj zavrtnja* Henryja Jamesa i *Smrt u Veneciji* Thomasa Manna, i tragam za tim fokusom u radovima vodećeg slikara devetnaestog stoljeća Édouarda Maneta, posebno u njegovoj slici *Déjeuner sur l'herbe* [Doručak na travi]. Dok sam *Tajnog dvojnika* uvijek čitao kao ispovjednu psihodramu koja je čas zahtijevala psihološku čas freudovsku psihoanalitičku kritiku, ideje Jacquesa Lacana o pogledu također su igrale ulogu u mom trenutnom odgovoru. Konačno, ja vidim neraskidivost između *Tajnog dvojnika* i drugih romana s likovima neženjama s kraja vijeka, perioda u kojem su se neženje sumnjičavo smatrale podmuklima i čak pogubnim prijetnjama unutar društvenog reda.

Ono što *Tajni dvojniki* pokazuje jeste da o kulturnoj kritici moramo misliti kao o glagolu – ne kao o imenici koja imenuje pozicije, nego kao procesu – ili kao odisejskom istraživačkom putovanju, podučavateljskom i čitateljskom. Kulturna kritika također se mora dotaći kategorije estetskog i njegove veze s političkim i etičkim. Sada kada su se književne studije u prošloj dekadi vratile kritici fokusiranoj na kontekst, moramo se zapitati koje mjesto u kulturnoj kritici ima estetika, zašto neka djela smatramo lijepim, uzbudljivim i prijatnim te zašto reagujemo na kvalitet i integritet mimezisa – načina na koji su dijelovi ujedinjeni – kao i druge formalne sastavnice djela, uključujući narativni glas, govornu teksturu i karakterizaciju. Kako možemo govoriti o etičkim i političkim vrijednostima a da vrijednost ne pripišemo esteti? Da bismo se zapitali kako možemo naći mjesta za estetiku, ne moramo se prikloniti gledištu da je umjetničko djelo samodovoljna ontologija, da je njegova vrijednost svojstvena sebi. Svakako, u konceptu katarze Aristotel se usredsredio na ulogu promatrača i insistirao je na ulozi učinaka djela, na onome šta djelo, i to je centralno njegovoj estetici, čini čitaocu.

U mom vlastitom radu – većinom u oblasti visokog modernizma ali i u oblasti narativa Holokausta – izravno sam i prešutno sugerirao sastavne dijelove humanističke kulturne kritike koja nalazi mjesta estetici. Ona traži da ocrta kulturne konfiguracije koje prevazilaze oblasti koje trpe pozitivistički uticaj i nastoji istaknuti rekreiranje ekonomskih, društvenih i političkih svjetova koje autori nastanjuju. Nastoji pokazati osviještenost kulturne pozicije o kritičaru i razumjeti interpretativnu povijest kao povijest osviještenosti – o estetskim pretpostavkama, političkim interesima i pogledima na svijet – ali i kao povijest idiosinkrazija pojedinih kritičara. Dok ostavlja mjesta estetici, humanistička kritika traži dijalog između različitih društvenih, ekonomskih i povijesnih faktora, između književnosti i povijesti, između književnosti i umjetnosti.

VII. Moć čitanja: Uvećavanje uloga

Svako ko sumnja u vrijednost teksta mora čitati *Čitati Lolitu u Teheranu: Memoar* (2003) Azar Nafisi, tekst koji u prvi plan istura ljudsko iskustvo odiseje čitanja. Nafisi rječito govori o moći knjiga da mijenjaju živote u

Teheranu, u vrijeme kada su mnogi univerziteti zatvoreni i kada su zapadnjački kanonski tekstovi zabranjeni. Ono čemu nas njena knjiga uči jeste da knjige nužno i značajno otvaraju ključna pitanja koja se tiču naših vlastitih života. Ona uvjerljivo piše o odbrani *Velikog Gatsbyja* na suđenju nakon što se jedan od njenih studenata žalio da je roman nemoralan jer su likovi plošni i materijalistički, žalbu je iznio jer je vjerovao da su “romani i njihovi likovi posta[li] naši modeli u stvarnom životu” (Nafisi 2005: 135).⁽¹¹⁾ Lažno suđenje postaje predavački aparat koji umovima njenih studenata otvara prozore i vrata u kulturne sličnosti i razlike. Nafisi zapaža kako uči Gatsbyjevu lekciju:

On je hteo da ispuni svoj san ponavljajući prošlost, i na kraju je otkrio da je ta prošlost već mrtva, da je sadašnjost lažna, a da budućnost ne postoji. Zar to ne liči na našu revoluciju, koja se rodila u ime zajedničke prošlosti i koja je u ime sna uništila naše živote? (Nafisi 2005: 160)⁽¹²⁾

Gatsbyjev san, poput Ayatollahove revolucije, postao je iscrpljujuća opsesija; i u Gatsbyjevom i Ayatollahovom slučaju, čistota sna onemogućava razlikovati maštu od stvarnosti.

Nafisi uvjerljivo predočava šta *Veliki Gatsby* ima zajedničko s drugim romanima koje je njena grupa čitala zajedno:

U ovim delima mašta se izjednačuje s empatijom; ne možemo iskusiti sve kroz šta su drugi prošli, ali možemo razumeti čak i najčudovišnije pojedince u književnosti. Dobar roman je onaj koji nam pokazuje kompleksnost ljudskog bića i koji daje dovoljno prostora da se svaki lik oglasi. [...] Empatija leži u srcu Velikog Getsbija; najveći greh je ostati slep na tuđe probleme i muke (Nafisi 2005: 147).⁽¹³⁾

⁽¹¹⁾ Nafisi, A. *Čitati Lolitu u Teheranu* (prevela Tamara Andrić). Rubikon, Novi Sad: 2005.

⁽¹²⁾ Ibid., str. 8.

⁽¹³⁾ Ibid., str. 6.

Kada su ulozi veliki, težimo se sjetiti zašto *zapravo čitamo*; dakako, upravo ti događaji isturaju humanistički ethos u prvi plan. Zarrin, jedna od Nafisinih studentica, razumije da su Tom, Daisy i Jordan “bezobzirni” ljudi jer imaju manjak sposobnosti da brinu o drugima, suprotno Gatsbyju koji je previše obziran, ali samo prema jednoj osobi, isključujući druge. Bezobziran prema istini, Jordan nagonski laže i vara. Dapače, Nickovo ime “Carraway” [Kimović] – biti bezbrižnim [Care Away] (to jeste, pustiti brige ili biti nesvjestan) ili Ponesen [Carried Away] (to jeste, brinuti previše kao što to Nick čini za Gatsbyja) podsjeća nas na Nickovu ponekad sličnost s Gatsbyjem, a ponekad na razliku.

Ono što se meni dopada u tekstu A. Nafisi jeste da ona svojim studentima pokazuje – kao i nama – šta čitanje zapravo znači. Ona im omogućava uvidjeti svijet ličnih odnosa i njihove cijene. Dok je Gatsbyjevo preuzimanje krivice za Daisyno gaženje Myrtle Wilson njegovo ultimativno lično požrtvovanje, studenti A. Nafisi su naučeni da požrtvovanost mjere samo prema riječima kao što su “mase”, “revolucija” i “islam”: “Strast i izdaja bili su za njih povezani s politikom, a u odnosu Džeja Getsbija i gospođe Toma Bjukenona nisu videli nikakvu ljubav. Preljuba je u Teheranu bila samo jedan od mnogih zločina koji se po zakonu kažnjavao javnim kamenovanjem.” (14) (122)

Nakon čitanja Nafisi, bio sam i ostao pogođen mojim čitanjem na način koji premašuje čitanje kao vježbu ili verbalno nadmetanje. Čak i sada kada čitam Melvillovog *Benita Serena* [*Benito Cereno*], izvan svake mjere sam dirnut nevjerovatnim optimizmom i ganutljivom sljepoćom kaptana Amasa Delana, koji tako očajno želi vidjeti skladan univerzum i, poput Gatsbyja, mrsi snove i stvarnost.

Veliki tekstovi se mogu čitati i iznova čitati mnogo puta u toku života i svako je čitanje nova odiseja otkrića. Na svojevrsan smo način u našem čitanju uvijek Gatsby u potrazi za zelenim svjetlom, divnom [vjerom] “opojnu budućnost koja iz godine u godinu uzmiče pred nama”. (15) Ono što sam naučio jeste da čitamo kako bismo razotkrili apsolute u našem

(14) Ibid., str. 6.

(15) Fitzgerald, F. Scott. *Veliki Gatsby* (prevela Dina Lapaine). Večernji list, Zagreb: 2004., str. 139.

relativnom svijetu – ono što Nick Carraway naziva “[snatrenjem o] starom nepoznatom svijetu” – samo kako [bismo] s Nickom i Gatsbyjem otkrili to da se oni ne mogu razotkriti te ipak nastavljamo naš poduhvat: “I jedrimo tako, kao brodovi protiv struje koja nas neprestano zanosi na trag, u prošlost” (139). Nick – možda ovdje neki surogat F. Scotta Fitzgeralda – prepoznaje neobičnu američku čistotu sna, smisao [bljeskanja slike nekadašnjeg otoka] “kao svjež[e], zelen[e] grud[e] novoga svijeta” s beskonačnim mogućnostima, ali vidi to kao svu ljudsku vjerovatnoću, nešto što se mora zaraziti razočarenjem, nezavršenošću i sjenom smrtnosti.

Kao čitaoci, s Gatsbyjem dosežemo novi svijet samo kako bismo otkrili da on mora biti, poput naših života, “čas prolaznog zanosa” zbrisan ljudskom poviješću i čak i više, poviješću zemlje. Jer čitanje paradoksalno određuje našu smrtnost – knjige se okončavaju, narativi završe, priče zaključče – i vraćamo se oticanju vremena koje neizbježno otkucava naše živote. Ali, to što se gubimo u riječima i slikama onih mrtvih i onih uskoro mrtvih također potvrđuje besmrtnost umjetnosti i ljudskog duha. Tako William Shakespeare, Pablo Picasso i Fitzgerald žive i dišu u svojim djelima, i mi na trenutak dijelimo njihovu besmrtnost.

VIII. Čitanje u povijesnom i kulturnom kontekstu

Kulturna kritika znači mnogo stvari, ali ona bi trebala uključivati i osviještenost o sličnostima koje nadilaze granice između umjetničkih formi i nacionalnih književnosti. Dakako, važno je prepoznati da, dok su Conrad, Joyce i Woolfova eksperimentirali u pisanju, Picasso i Georges Braque su se kao slikari, istovremeno, u kubizmu, upuštali u slične eksperimente. Pisci i slikari su se batrgali između zaslona i pozadine, tražeći nove načine reprezentacije i gledajući istu stvar iz višestrukih perspektiva.

Na izvjestan način, boja u slikanju odašilje vrstu energije i razlikovanja koju Conradovi pridjevi odašilju u njegovoj fikciji. Tako, poglavlje mog teksta *Ponovno čitanje Conrada* naslovljeno “Uticaj Gauguina na Conradovo *Srce tame*” sugerira kako je tahićansko iskustvo Paula Gauguina oblikovalo Conradovo pisanje. Na drugim sam mjestima sugerirao da su

Gauguin, Picasso, i Henri Matisse, između ostalih, istraživali čovjekove primitivne i atavističke pretke tokom, približno, decenije u kojoj je Conrad pisao *Srce tame* (1899.), *Lorda Jima* (1900.), svoje druge malajske romane (uključujući *Spas*, koji nije objavio prije 1919.), *Nostromo* (1904.) i kratku priču *Tajni dvojnjak* (1911.).

Zar ne trebamo više rasprave (i možda univerzitetske nastave) koja ju-kstaponira slike kao što je Matisseova *Ples II* iz 1910. i njen nastavak *Muzika* – s njihovim cinober figurama, plavim nebom i zelenim brdima – ne samo spram ključnih tekstova britanske književnosti nego i okvirno sa-vremenih tekstova drugih književnosti, kao što je Mannova *Smrt u Ve-neciji* (1912.)? I, naravno, potrebne su nam rasprave (i nastava) koje obra-ćaju pažnju na paralelni razvoj u muzici, plesu i drugim umjetničkim formama. Ali, dozvolite mi da još malo nastavim s analogijom Matissea. Poput figura u *Lordu Jimu*, Matisseove figure lebde između realističnog i estetskog svijeta. *Ples II* donosi primitivnu fantaziju koja inspirira Con-radov Kongo i Patusan, uključujući i ženske figure, ljubavnicu divljakušu i Dragulj. U *Srca tame* Marlow priča kako je bio iskušan da ode na obalu da “urla i pleše” s divljacima. Matisse i Picasso – čija su *Tri muzičara* (1921.) i *Tri plesača* (1925.) komentari na Matisseov *Ples II* i *Muziku* – odobrili bi Marlowove riječi u *Srca tame*: “Čovjekov um je sposoban za sve — zato što je sve u njemu, sva prošlost baš kao i sva budućnost. (16)” Modernizam često uključuje perspektivu, kao i onu njoj suprotnu ili ako ništa suprotstavljenu. Baš kao što Matisseova refleksivna *Muzika* i lascivni i čudesni *Ples II* podražavaju jedno drugo tako i u *Lordu Jimu* tako-đer Conradova realistična perspektiva Patna sukoba (i Jimovo suđenje koje je uslijedilo nakon što su pomorci napustili brod) i Conradova ro-mantičarska perspektiva Patusana podražavaju jedna drugu, te u *Srca tame* Conradovo prikazivanje Kurtzovog povratka divljaštvu i njegovo prikazivanje Marlowovih često refleksivnih (i kasnije retrospektivnih) psiholoških odgovora.

(16) Conrad, J. *Srce tame* (preveo Vladimir Cvetković Sever). Biblioteka Jutarnjeg lista, Zagreb: 2004., str. 32.

IX. Etape u našoj odiseji čitanja

Prije nekoliko godina predložio sam model onoga šta se dešava dok čitamo i tokom godina sam ga doveo u red. Čak i dok priznajem da je moj model savjetnički radije nego krut, ja vjerujem da mi percipiramo u etapama koje se kreću od naivnog odgovora ili površinske interpretacije ka kritičkoj ili dubinskoj interpretaciji i, konačno, ka razumijevanju naših čitanja konceptualno i etički u smislu spoznaje. Osvještavanje tih etapa omogućava nam razumijevati naše originalne odiseje čitanja kao i odiseju razumijevanja, koja počinje s našim doslovnim čitanjem i neprekidno se preinačava potonjim linearnim (i hronološkim) procesom čitanja riječi, stranica, poglavlja i knjiga koje slijede te se nastavlja i nakon čitanja. Moje etape su:

1. *Uranjanje u proces čitanja i otkriće imaginarnih svjetova.* Čitanje je mjesto na kojem se tekst i čitalac susreću radi međusobne razmjene. Kad otvorimo tekst, s autorom se susrećemo kao da ćemo zajedno praviti mapu nepoznatog prostora. Kada ulazimo u onaj imaginarni, djelimično stišavamo naše poimanje našeg svijeta; na epizode, priču, fizičku okolinu, individualizirane likove kao ljude i na lice koje govori odgovaramo iskustveno. Dok je postalo modernim o takvim čitanjima zanemarivački pričati kao o “naivnim”, ili kao posljedici “mimetičke iluzije”, koliko nas zapravo ne čita na taj način sa zadovoljstvom i ushićenošću – i etičkim prosudbama?
2. *Poduhvat razumijevanja.* Naš poduhvat razumijevanja usko je vezan za dijahronijsku, linearnu, privremenu aktivnost čitanja. Poduhvat govori o jazu između “Šta si rekao?” i “Šta si htio reći?”. Suprotno govoru, u pisanju govornik ne može ispraviti, nametnuti ili ocrtati; on ne može koristiti gestikulacije, prilagoditi ili otpremiti svoj diskurs. Zbog toga što nam u pisanju nedostaje govornikova pomoć, moramo napraviti vlastite prilagodbe u čitanju. Kao što Paul Ricoeur primjećuje, “Ono što tekst sada govori važnije je od toga šta je autor htio reći, i svaka egzegeza odmotava svoje postupke unutar oboda značenja koje je svoje sidrište slomilo u psihologiju svog autora” (Ricoeur 1984: 191). U teškim i složenim modernim i postmodernim tekstovima, naša potraga za potrebnim informacijama snažniji je činilac

- nego u slučaju tradicionalnih tekstova. U ovoj etapi, dok aktivno otpegljavamo složenosti radnje, također tražimo načela i pogled na svijet prema kojem autor od nas očekuje da razumijemo ponašanje likova u smislu motiva i vrijednosti. Štaviše, donosimo etičke prosudbe o intersubjektivnim (čitaj: ličnim) odnosima i autorskim izborima.
3. *Samosvjesna refleksija*. Refleksija govori o jazu između “Šta si mislio?” i “Šta to znači?”. Prilikom refleksije možemo prilagoditi svoju perspektivu ili vidjeti neke nove. Ono što interpretativni čitalac radi – posebno s ustupnom, aludirajućom (kao i s prepredenom i iluzornom) modernom književnošću – popunjavanje je jazova koje je napravio tekst kako bismo kreirali tekst koji objašnjava ili napravili *midraš*(17) njega samog. Kako je to Wolfgang Iser posložio: “Doima se da ono što je rečeno ima važnost samo kao upućivanje na ono što nije rečeno; prešutnost, a ne izrečenost ono je što daje oblik i težinu značenju (citiran u Suleiman i Crossman 1980: 111). Dok čitalac tek polovično percipira, polovično kreira svoje originalno “ronilačko” čitanje teksta, on retrospektivno – s motrišta poznavanja cjeline – duž njegove priče čitanja nameće oblik i formu. Otkriva značenje teksta spram svojih drugih iskustava, uključujući druga čitalačka iskustva, te spram interpretativnih zajednica kojima pripada. Rasuđuje odzada od ishoda do uzroka. Svjestan je referencijalnosti na pređašnji svijet – kako taj svijet podražava autorov mimezis – i na svijet u kojem živi. Počinje – više u modernim tekstovima, ali i u onim tradicionalnim – da razdvaja svoju vlastitu verziju onoga šta zapravo znači od onoga šta je rečeno i da pozicionira etička pitanja u kontekst o sveobuhvatnijim pitanjima vrijednosti.
- Ovdje je razlikovanje označavanja i simbolizacije Tzvetana Todorova korisno u određivanju toga kako se čitalac kreće iz imaginarne ontologije u refleksiju: “Smislaone činjenice se shvataju: sve što trebamo je znanje o jeziku u kojem je tekst pisan. Simbolizacijske činjenice se interpretiraju i od predmeta do predmeta interpretacije variraju” (citiran u: Suleiman i Crossman 1980: 73). Problem leži u tome što će u

(17) Egzegeza, tumačenje.

- praksi ono što je shvaćeno ili čemu se sudi od strane čitaoca kao označiteljska činjenica možda zahtijevati interpretaciju ili drugačiju etičku prosudbu drugoga.
4. *Kritička analiza*. Kao što je Paul Ricoeur napisao, “Razumijevati tekst znači pratiti njegovo kretanje od smisla do onoga na šta upućuje, od onoga šta govori ka onome o čemu govori” (1984: 214). U toku procesa, uvijek se krećemo od označitelja ka označenom; jer ništa prije ne shvaćamo šta originalni označitelji označavaju unutar imaginarnog svijeta nego što ove oznake obratno postaju označiteljima za veća pitanja i simboličke ustroje u svijetu izvan teksta. Odgovaramo u smislu vrijednosti određenih tekstom, i kao što je pokazao moj primjer s Eliotovim *Gerontionom* – ili Poundovim antisemitizmom – mi odolijevamo tamo gdje tekst narušava naš dojam pravednosti. Zbog toga što čitalac odgovara na tekst na toliko višestrukih načina i zarad raznolikih razloga, ne možemo govoriti o pravilnom čitanju nego samo o dijalogu između mogućih čitanja. Oslanjajući se na interpretativne strategije, propitujemo generičke, intertekstualne, lingvističke i biografske odnose koji mrse linearno čitanje; krećemo se naprijed i nazad, od cjeline ka dijelovima. Kao što Ricoeur piše: “Rekonstrukcija teksta kao cjeline podrazumijeva se u prepoznavanju dijelova. I, recipročno, upravo u konstruisanju detalja stvaramo cjelinu” (1984: 204). Moji odgovori na vlastita čitanja funkcija su onoga što poznajem, onoga što sam nedavno čitao, moje zadnje iskustvo čitanja određenog autora, moje poznavanje perioda u kojem je autor pisao kao i utjecaja na njega ili njegovih utjecaja na druge, te mojih trenutnih vrijednosti. Moji odgovori također ovise kako o mojoj volji da stišam svoj smisao ironije i otuđenosti i uđem u imaginarni svijet teksta tako i o tome koliko teksta moja memorija može zadržati.
 5. *Spoznaja uvjetovana onim što znamo*. U nastavku četvrte etape, vraćamo se originalnom iskustvu čitanja teksta i posljedično tome preoblikujemo naše konceptualne hipoteze o žanru, periodu, autoru, kanonu, temama i, ponajviše, vrijednostima. Također, ono što smo pročitali utkat ćemo u čitanja drugih tekstova i u način na koji posmatramo sebe i svijet oko sebe. Ovdje svjesno koristimo vlastite vrijed-

nosti i vlastitu kategorizirajuću osjetljivost – naš bijes zbog reda – kako bismo našem čitalačkom iskustvu i načinu na koji smo dio svijeta dali smisao. U posljednjoj etapi, interpretativni čitalac može postati kritičar koji piše svoj vlastiti tekst o “transakciji” između njega i teksta – i ovaj odgovor [na tekst] ima etičku komponentu.

X. Interpretativne zajednice

Kao što autor “uzima u najam” višestruke lingvističke sisteme kako bi kreirao ono što Mikhail Bakhtin naziva heteroglosijom, čitalac “u najam uzima” različite interpretativne strategije – ili perspektive – ovisno o svom prethodnom iskustvu. Ali svako od nas pripada većem broju interpretativnih zajednica i, dok čitamo, oslanjamo se na naše učešće i iskustvo u njima. Ne samo da ove interpretativne zajednice mijenjaju kao što i preoblikuju i podrivaju jedna drugu već i naš odnos prema njima varira od teksta do teksta. Način na koji čitamo tekstove – i svijet – ovisi o hijerarhiji interpretativnih strategija koje su podložne konstantnoj promjeni. Ove strategije sadrže naše čitanje tekstova – i svijeta – čak i kada su njima tvorene. To jeste, dok čitamo, naše interpretativne strategije bivaju izazvane i modificirane čak i dok modificiraju ono što čitamo. Dok čitamo kritičke tekstove, moramo biti svjesni teorijskih i metodoloških pretpostavki koje produciraju čitanje i ocijeniti da li pripadamo zajednici čitatelja koji te pretpostavke dijele.

Moramo se pozabaviti subjektivnošću koja je inherentna našem čitanju. Zar nas subjektivnost idiosinkrazijski stalno ne odvrća od odluke koje ćemo interpretativne zajednice koristiti? Također, moramo biti svjesni jedinstvenosti naše pozicije spram teksta koji opisujemo ili na koji reagujemo. Kada bi neko čitao moju interpretativnu kritiku ili kada bi došao na moja predavanja, on bi bio svjestan moje sklonosti da tekstove posmatram u povijesnim, mimetičkim i formalnim ograničenjima – posebno moje sklonosti kao pragmatičnog aristotelovca da oslušujem glas naratora i insistiram na odnosu između Učinkovitosti [Doesness] i Jestosti [Isness]. A šta je s mojom ličnom pozadinom i mojim iskustvom? Mojim predrasudama i nedostacima? Zar nemam veći profesionalni i lični oslonac u nekim tekstovima nego u drugim?

Ono što sugeriram jeste da je čitalac kao *übermensch* ili kao superčitalac maska za ljudskog čitaoca sa svim njegovima navikama i hirovima. Dakako, ako poželimo ući u dijalog s drugim pristupima, moramo razumjeti zastranjenja prouzrokovana vlastitom i subjektivnošću interpretativnih kritičara koje čitam. Bilo bi vrijednim pobuđivati u svakom tekstu lik kritičara kako bismo vidjeli da li možemo objasniti njegovu subjektivnost i, dakle, razumjeti njegove temeljne perspektive, pristupe, vrijednosti, metode i teoriju. To jeste, kritičke tekstove moramo čitati tako kao da su i oni ispričani ljudskim glasom ljudskoj publici, i – kao da čujemo pripovijedanje u prvom licu – moramo obraćati pažnju na ono što nedostaje ili je izobličeno. Konačno, najveći mogući broj članova u bilo kojoj interpretativnoj zajednici je jedan. Svaka je kritika prurušena autobiografija. Mi idemo na vlastita putovanja čitanja i ona nisu ista kao putovanja drugih; niti su ista kada čitamo nanovo.

XI. Zavitlavanje (Vrtloženje) odiseje čitanja: Bilješke o ukrcavanju

Originalno obrazovan da budem formalist, jasno, ranije u mojoj karijeri, počeo sam živjeti prema mantri: “Uvijek tekst; uvijek historizirati.” Ono što je uslijedilo, s referencom na Conradovog *Tajnog agenta* (1907.), način je na koji je odiseja čitanja zavitlana (zavrtložena). Zabezeknut sam načinom na koji nas toliko Conradovih romana odvodi od prve rečenice u jedinstvene imaginarne svjetove. Prilikom ponovnog čitanja uviđamo kako prvi paragrafi tvore gramatiku psihološkog, političkog i moralnog uzroka i posljedice. Vratimo se, primjerice, *Tajnom agentu*:

Gospodin Verloc, izlazeći van tog jutra, povjerio je svoj dućan, nominalno, svom šurjaku. To je imalo smisla, jer posla jedva da je i bilo u bilo koje doba, i praktično nikako prije večeri. Gospodin je Verloc jedva i brinuo o svom tobožnjem poslovanju. I, štaviše, njegova je supruga bila zadužena za njegovog šurjaka. (18)

(18) Prijevod citata iz originalnog teksta. Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. New York: Penguin, 1963; orig. ed. 1907.

Kontrast između ponašanja i motiva koji su u središtu privatnog i političkog života Conradovog Londona s kraja vijeka predskazan je prvim paragrafom. Verlocov stvarni posao je špijuniranje, iako pornografija koju preprodaje u svom dućanu služi kao maska za njegov protuzakoniti odnos s Vladimirom i britanskom policijom. Dok se pretvara da je anarhist, on je zapravo plaćenik ambasade neimenovane autoritarne zemlje. Saznajemo da je svako, ili bar misli da jeste, zadužen za druge, ali oni na vrhu često imaju svoje vlastite tajne planove. “Tobožnji” je posao kamuflaža za nešto složeniju skupinu motiva. Gore jasno navedene, centralne su konradovske teme: 1) protivrječnost između, s jedne strane, nejasno usvojenih potreba, opsesija i prisila i, s druge, stvarnog ponašanja; 2) razlika između stvarnog ponašanja i artikuliranih motiva – to jeste, priča koju sebi pričamo o sebi.

Želim pokazati kako ovo ukrcavanje izgleda iz perspektive dovršenog putovanja. Conradova konzervativnost proistekla iz nekoliko jednostavnih moralnih i političkih ideja u sukobu je s njegovim često isticanim skepticizmom. No, on nije cinik niti nihilista; on vjeruje da unutar moralno neutralnog univerzuma ljudi mogu stvoriti otoke privremenog smisla, čak i ako su iz objektivne perspektive ti otoci iluzije. Smisao *Tajnog agenta* ovisi o samodramatizirajućem naratoru koji se voljno izdvaja iz svijeta koji prezire samo kako bi se postepeno pojavljivao u pričanju kao lik s vlastitim humanističkim vrijednostima. Koreografirajući cinizmom, Conrad stvara naratora čiji hladni, uzdržani stil agresivno reducira likove na formalne elemente; narator uvijek ocjenjuje, kontrolira i obuzdava nihilizam svijeta koji s toliko prezira opisuje.

Tvrđnja da važan dio užitka čitanja dolazi iz našeg shvaćanja jedinstva teksta i načina na koji se dijelovi odnose na cjelinu posebno je tačna u slučaju Conradovih tekstova. Sklad između njegovih početaka i završetaka je znamenit i jedan je od razloga zašto su njegovi tekstovi tako ubjedljivi. Sve funkcioniše u skladu s estetskom cjelinom. Kako se *Tajni agent* završava sa psihotičnom figurom poznatom kao Profesor, pomislit ćemo ne samo na Steviejev (Verlocov šurjak) posljednji fatalni odlazak u Greenwich nego i na Verlocov odlazak u ambasadu neimenovanog totalitarnog režima gdje ga je, planiranjem bombardovanja, zaplašio –

ustvari prestravio – Vladimir, režimski politički operativac u Engleskoj, što će navodno potaknuti želju za represijom:

A i nepotkupljivi Profesor je hodao, odvrćući pogled od one mrske gomile ljudi. On nema budućnosti. On je prezire. On je snaga. U mislima je milovao slike rušenja i razaranja. Hodao je slabašan, beznačajan, otrcan, jadan — i strašan u jednostavnosti svoje zamisli u kojoj priziva ludilo i očaj da pomoću njih preobrazi svijet. Niko ga nije ni gledao. Prolazio je neosumnjiven i smrtonosan nalik kugi u ulici prepunoj ljudi. (19)

Zar nas psihotični, narcisoidni Profesor – eksplozivno sredstvo na dvije noge – ne čini svjesnim ironičnog jaza između onih koji slijede radikalnu politiku i ljudskog života koji navodno žele unaprijediti? Zar njegov cinizam ne priziva onaj nonšalantnog Vladimira koji također uživa u prizorima bezglavog nasilja čak i dok je uvažavan kao društveni ljubimac britanskog visokog društva? Profesor naglašava noćne i samožive činove zaštitnika društva, inspektora Heata i povjereničkog asistenta, koji sami od sebe misteriozno, predvođeni svojim ličnim motivima, skitaju Londonom. Njihovo ponašanje priziva toleriranje simpatizera nacizma od strane Britanaca u 1930-im, koje je Kazuo Ishiguro isticao u svojim *Ostacima dana*, romanu s konradovskim prizvukom.

Ponekad nauštrb bliskog čitanja [close reading], nadahnutog novim historicizmom, trenutne odiseje čitanja velik značaj pridodaju povijesnom kontekstu. U skladu s oživljenim isticanjem povijesnih konteksta, od izvorne je građe za Conradove anarhiste u *Tajnom agentu* mnogo toga napravljeno. Središnji anarhični incident u romanu temelji se na zločinu bombardovanja iz 1894. u Greenwichu kada se čovjek po imenu Martial Bourdin, poput Stevieja, ubio aktivirajući bombu u parku pored Kraljevskog opservatorija Greenwicha. Bourdinov je šurjak, H. B. Samuels, poput Verloca, bio policijski agent. Ali, ostaje spornim da li je detaljno znanje o izvornom materijalu ključno za razumijevanje toga kako Con-

(19) Ibid., 14, str. 297.

rad imaginativno preobražava činjenični materijal. Radije, njegove karakterizacije u *Tajnom agentu* ovise o njegovom otkrivanju prikladnih tropa za prepoznatljive političke tipove desnice i ljevice, tipove koji jedva da i trebaju kontekstualno pojašnjenje. Drugačije rečeno, “Uvijek historizirati” znači istraživati kako povijesni kontekst informira i obogaćuje tekst radije nego što bi to bio slučaj s praćenjem beskonačnih dodirnih tačaka koje čitaoce odvođe prećicama i pritokama.

Kada u *Tajnom agentu* čitamo o teroristima, u njima prepoznamo današnje psihotične rasiste, nasilne protivnike abortusa, otmičare aviona i političke teroriste koji nastoje rušiti režime koji im se ne dopadaju, kao i desno orijentirane fanatike koji bombarduju federalne ustanove u Oklahoma Cityju. Poslušajte Yundta, jednog od anarhista u *Tajnom agentu*: “Ne žale ni za čim na ovom svijetu, uključujući i sebe same, i smrt uračunata u dobro i zlo u službi čovječanstva – to je ono što bih ja želio vidjeti” (*Tajni agent*, 47). Profesor snatri o pokretanju nečega silovitog “zaprepašujućeg” – “eksplozije koja će stvoriti pravu naprslinu na veličanstvenom pročelju ogromnog zdanja zakonskih odredaba koje štite strašnu društvenu nepravdu”.(20)

XII. Povratak doma: Jedan primjer iskravanja

Ako je svaki početak geneza, svaki je završetak apokalipsa koja preuređuje ono što je prethodilo. Ali hajde da iskoristimo našu metaforu odiseje i mislimo o svršetku posebne zapanjujuće odiseje čitanja i drugom čestom tekstu u podučavanju.

Gabrijelova transformacija na kraju Joyceovih *Mrtvih* za njega je ona lična – ona koja preostale stanovnike Dublina ne oslobađa moralne i duhovne paralize nego je iskra nade prikazana kao performans u kojem čitalac učestvuje:

Gabrielove se oči ispuniše plemenitim suzama. On sam nikada nije tako osjećao ni prema jednoj ženi, ali znao je da

(20) Ibid.14, str. 93.

takav osjećaj mora biti ljubav. Suze su mu sve gušće navirale na oči i u polumraku on je zamišljao da vidi mladića kako stoji ispod mokróg stabla. I druge su prilike počele izranjati iz mraka. Njegova je duša zaronila u prostranstva u kojima prebiva beskrajno mnoštvo mrtvih. Bio je svjestan njihovog čudnog i lepršavog postojanja, ali ga nije mogao uhvatiti. I njegova vlastita osobnost gubila se u sivom neopipljivom svijetu. A sam čvrsti i stvarni svijet, koji su ti isti mrtvi jednom gradili i u njemu živjeli, rastvarao se i iščezavao. Nekoliko laganih udaraca o prozorsko okno nagnaše ga da se okrene prema prozoru. Ponovo je počeo padati snijeg. Sneno je promatrao pahuljice, srebrnaste i tamne, kako su padale koso u svjetlosti svjetiljke. Došlo je vrijeme da pođe na put na zapad. Da, novine su točno pisale, snijeg je pao u čitavoj Irskoj. Padao je na svaki djelić tamne središnje ravnice, na brežuljke bez drveća, na Bog of Allen i još dalje zapadno u tamne uzvitlane valove Shannona. Padao je također na svaki djelić pustog groblja kraj crkve na brežuljku gdje je bio pokopan Michael Furey. Pritiskivao je gustim nanosima nakrivljene križeve i nadgrobne spomenike, napadao je na šiljke malih željeznih vrata i na ogoljelo trnje. I dok je slušao kako pahuljice lepršaju kroz svemir, njegova je duša polako gubila svijest, a snijeg je lagano padao na sve žive i mrtve, lagano, kao što dolazi njihov posljednji čas. (21)

Ono što je izvedeno jeste suspenzija racionalne i linearne misli. Dok se, kao što znamo iz sjajnog filma *Mrtvi* Johna Hustona, ovaj odlomak da vizualizirati, zar on ne određuje stanje bivanja koje konačno transcendirá ono vizualno, stanje kada duša, kao što je W. B. Yeats ustihovao u *Jedrenju u Carigrad*, “ne pljesne rukama i ne zapeva”. (22) Osjećanje ljubavi prema Gretti, razumijevanje te strasti po sebi je vrijednost, Gabriel je na-

(21) Joyce, J. *Dublinci* (preveli Mirjana Buljan i Ante Stamać). Alfa, Zagreb: 2001.

(22) *Umjetnost tumačenja poezije* (uredio Jovan Hristić; preveo Elder Olson). Nolit, Beograd: 1979., str. 491.

građen spokojem, bijegom od njegovih briga, i razumijevanje te strasti je vrijednost: “Bolje je preći odvažno na onaj drugi svijet, u punom zanosu neke velike ljubavi, nego nestajati i turobno venuti sa starošću.(23)” Mogli bismo se prisjetiti da je u *Uliksu* vizija Rudy Bloomova nagrada za to što se brinuo o Stephenu u “crvenom” distriktu Dublina.

Diskurzivno, posljednja rečenica nema toliko smisla. Snijeg koji pada svijetom ne može se čuti i izraz “njihov” je neodređen ([čas] pahuljica? svih mrtvih? Grette i Michaela? Grette, Michaela i njega samog? sviju koji su mrtvi i sviju koji će umrijeti?). Gabrijelov pomak izvan omotača njegovog ega omogućen je akustikom i preokretima odlomaka, posebno zadnje rečenice. Smisao odlomka proizlazi iz njegovog mjesta u procesu; u kontrastu je s mimezismom prethodnih odlomaka priče i Gabrijelovom paralizirajućom samosvijesti, racionalnosti i doslovnošću.

Završetak je diskurs, ne i priča; no kao diskurs, on nam pokazuje šta Gabriel treba, a nedostaje mu: pjesma, lirika, metaforičnost, bijeg od vremena u ne-racionalno, strastveno stanje bivanja, popuštanje sprega samosvijesti. Raspadanje njegovog ega za njega je pozitivan potez jer se može predati lirskom trenu, vremenu kada duša pljesne rukama i zapjeva. Na izvjestan način, on se u ovom trenutku pridružuje plesu života, ili bar misli da tako čini. To je trenutak rijetkog spokoja – vizualnog, tonskog, emocionalnog spokoja – trenutak koji odolijeva (možda biva kivan na?) racionalne pokušaje kritičara da ga dovedu u red jer je alegorijski i nesintaksički. Čak i kada priznajemo briljantnost vizualizacije Johna Hustona, zar ne osjećamo da ona zadire u naše unutarnje iskustvo, naše lično divljenje sceni i reducira naš bogati, višestruki odgovor na Gabrijelov unutarnji život i Joyceovo ocrtavanje istog kao slijed vizualnih prizora? Zar to nije često problem kada naše intimno iskustvo čitanja vidimo preoblikovano u film?

Kada je posrijedi naše odgovaranje na lik, ono što je odsutno jednako je važno kao i ono što je prisutno. Prizor snijega usmjerava našu pažnju na svijet izvan Gabrijelovog – prirodni svijet u kojem generacije žive i umiru, na taj način čineći osjećaj samoznačaja pojedinca irelevantnim.

(23) Ibid., str. 10

Prisjećamo se da snijeg ima potencijal da postane ledom (smrt) i vodom (život). Očito, kao led, on također sugerira emocionalnu sterilnost od svijeta reduciranog na društvene geste, prazne iskaze i odnose bez ljubavi – svijet u kojem se malo patetično “Ja” ne može povezati s drugima kako bi sačinili vjeran, strastven, nježan par, svijet koji Gabrijelu čak ne daje ni osjećaj koji on očajno treba – naime, taj da se osjeti dijelom društvenog mozaika. Nikada ne možemo biti sigurni da li Gretta čeka Gabrijela na način na koji Molly čeka Blooma, jer, u odnosu na Blooma, ne opažamo onoliko Gabrijelovog ponosa i integriteta koliko njegove sebičnosti i uskogrudnosti. Možda ne simpatiziramo toliko s njegovim viđenjem izolacije i razočarenja kao što to činimo s Bloomovim zbog izdašne brige za druge potonjeg – poput porodice Paddyja Dignama i gđe Purefoy. Primijetite kako se realistični kod fikcije potvrđuje kada su posrijedi osnovne emocije ljubavi i smrti. Snažno reagiramo na Gabrijelova preoblikovanja i za shvatanje tih transformacija koristimo gramatiku psihologije, uključujući njegovo shvaćanje da savjest i samosvijest nisu potpuni parametri življenja, da je ljubav koju su dijelili Michael i Gretta sadržavala strast, intenzitet i intimnost koje nadilaze brigu o tome da li Gretta nosi kaljače. Stoga bismo mogli govoriti o prednosti tema i primijetiti kako su veći izgledi da ćemo naš estetski dojam po sebi gurnuti ustranu i odgoditi ga kada se dotičemo pitanja koja su važna za naša ljudska osjećanja – ponajprije, pitanja ljudskog razuma. I mogli bismo reći da će većina nas biti zaokupljena uglavnom predstavljanjem osjećanja koja nas zanimaju. Dakako, kada govorimo o prednosti i hijerarhiji tema koje nas zanimaju, zar ne bismo trebali priznati da promjenjive pogodnosti jedne kulture, zajedno s njenim neprekinutim zanimanjem za određene teme i probleme kao što je tjelesna ljubav odraslih, pomažu kreirati i rekreirati njen književni kanon?

XIII. Zaključak: Poučavanje čitanju unutar univerziteta i izvan njega

Kao humanisti, moramo gledati dalje od akademije i uzeti učešće u široj diskusiji o tome šta, kako i zašto čitamo. U javnim diskusijama o ulozi humanističkih znanosti moramo biti utjecajni i zagovarati takvu ulogu

književnosti koja otvara vrata i prozore našim umovima. Moramo artikulirati zašto je proučavanje književnosti važno. Moramo jasno i precizno objasniti zašto radimo to što radimo i zašto je to važno te biti voljni angažirati publiku izvan one koja podrazumijeva stručnjake koji rade ono što mi radimo. Moramo razviti retoriku sudjelovanja i priznati da vrijedne diskusije – onako kako su oblikovane poviješću i pojedinačnim opsesijama, nagonima i mutno prepoznatim potrebama – nisu samo predmet književnosti nego i razlog zbog kojeg mnogi od nas čitaju. Moramo izraziti radost koju smo iskusili prilikom uviđanja kako su Thackeray, Conrad, Joyce, Woolf i George Eliot *zakrivili* jezik kako bi se on susreo s njihovim umjetničkim ciljevima, i moramo objasniti kako su njihovi stilistički eksperimenti neophodni i dovoljni za ostvarenje tih ciljeva. Kada kao profesori književnosti istražujemo književne tekstove, ne moramo biti pretjerano skromni u davanju iskaza o proizvodnji znanja čak i ako smo svjesni da postoje drugi kritički ustroji s drugim definicijama znanja. Čak i dok se radujem Joyceu i drugim sjajnim tekstovima o kojima sam pisao, također želim raspravljati o pitanju koje bi trebalo zabrinjavati akademike, naime onom o opasnosti uskih shvaćanja – opasnosti da kopamo duboko u oblasti našeg interesovanja a da ne komuniciramo s čitateljskim tijelom koje želi da naše uvide i otkrića predstavimo ne u akademskom žargonu nego u jeziku koji će oni razumjeti. Moramo pričati naša čitanja na način koji obuhvata i širu publiku i dijeliti s njima strast koju osjećamo prema svojim temama i razloge zbog kojih osjećamo tu strast i radost. Ukoliko ne uspijemo izgraditi most između našeg zvanja i šire publike neakademika koji čitaju sa zadovoljstvom, učinit ćemo nepravdu proučavanju književnosti. Kada pišemo kao predavači, ne bismo trebali pisati onako kako smo pisali u osmoj sedmici dodiplomskog seminara ili kolokvija. Radije, kao naučnici i predavači, moramo artikulirati šta radimo ne samo za stručnjake nego i za studente kojima smo mentori, dodiplomce koji po prvi put prilaze tekstovima koje volimo – bili to Shakespeare, V. Woolf ili Toni Morrison – i čitaocima svijeta izvan akademije koji posežu za nama zbog naše sposobnosti da otvaramo vrata i prozore složenih tekstova. Također se moramo prisjetiti da naši studenti žive u svjetovima izvan učionice, i moramo ih naučiti kako da go-

vore razgovijetno, čitaju pronicljivo i misle kritički. Ono što radimo kao predavači nije samo prenos znanja nego odgajanje mladih osoba.

U doba interneta gdje čitanje često znači prijem kratkih poruka i komunikacija ovisi o mobitelima, tekstualnim porukama i *e-mailu*, moramo opravdati ne samo čitanje knjiga nego i čitanje teških knjiga koje oduzimaju vrijeme. Shodno tome, ovdje se želim nakratko vratiti fundamentalnom pitanju: *Zašto čitamo?* Znam da je teško ostaviti postrani naše uloge književnih intelektualaca i naučnika koji od ovog fundamentalnog pitanja prave svoje karijere, ali to je pitanje neodložno. Zar ne čitamo kako bismo nadopunili naše vlastito životno iskustvo? Da bismo naučili kako drugi od ljudskog života prave smisao? Kako bismo putovali drugdje, na drugačija mjesta i unazad (te ponekad naprijed) u vremenu? Da bismo vidjeli složene etičke dileme dramatizirane u narativnoj strukturi i da bismo vidjeli kako ih imaginarni likovi raspliću? Mi osuđujemo i ocjenjujemo u našim čitanjima, čak i kada učimo simpatizirati i suosjećati.

Ne bismo smjeli zaboraviti ni to da čitamo zarad zadovoljstva – to su mali užici u osmatranju kako jezik može biti oblikovan da čini čuda i veliki užici čuda života i razumijevanja onoga što ljudi žive – i ponekad – onoga za šta umiru. Ne bismo se trebali libiti da likove imaginarnih ontologija posmatramo kao reprezentacije onoga kako ljudi žive ni, naravno, posmatranja ishoda Kurtzovog moralnog apsolutizma i patološkog okretanja divljaštvu, Kapetanove posvećenosti njegovom zadatku u *Tajnom sustanaru* i otpornosti, radoznalosti i oslanjanja na ključne prosudbe pristojnosti i darežljivosti Leopolda Blooma, iz čega možemo mnogo naučiti.

Nikada, ponavljam, ne smijemo zaboraviti da su knjige pisali ljudi, o ljudima i za ljude. Moramo obratiti pažnju na ono što je predstavljeno u tekstovima i ono što učimo iz dramatizacija ljudskog ponašanja unutar tekstova, shvaćajući da su ove reprezentacije i dramatizacije ishod spretnog umijeća i da su metafore stvarnih ljudi.

Dok sam razmišljao o govoru koji sam trebao održati na konferenciji o Joyceu 2005. godine, umrla je moja majka, nešto više od godinu dana nakon očeve smrti. Njena posljednja bolest bila je poprilično grozna kao i ona moga oca godinu ranije. Dok sam razmišljao o kratkotrajnoj prirodi

života, svom mjestu sada kao o najstarijem preživjelom u mojoj užoj porodici i užasima starenja, nije iznenađujuće da sam bio izložen iskušenju silaska u svoj vlastiti had. Našao sam nešto utjehe u načinu na koji Joyceov Bloom prevladava svoja vlastita razočarenja tako što potvrđuje život: “Puno toga još valja videti i čuti i osetiti. Osećati živa topla bića kraj sebe. Ostavimo ove ovde da spavaju u svojim posteljama prepunim larvi. Neće me dobiti u ovoj rundi. Tople postelje: topli punokrvni život.”(24)

Htio bih(25) završiti ovo poglavlje pjesmom Konstantina Kavafija, naslovljenom *Itaka*. Kavafijeva pjesma ne govori samo o životu kao o odiseji nego također o odiseji čitanja. Ona sugerira Itaku kao metaforu završetka teksta i međuzavisnosti našeg čitanja i našeg razumijevanja teksta – citiraću Stevensov *Ideju reda na Key Westu* – “nas i naših ishodišta”.

***Itaka*(26)**

*Kada kreneš na put za Itaku
zaželi da dug to bude put,
pothvata pun, opasnosti i saznanja.
Lestrigonaca, Kiklopa
i srditog Posejdona ne plaši se!
Na takve nikada naići nećeš
sve dok misao je tvoja uzvišena
i dok birana se osjećanja tiču tvoga duha i tvog tijela.*

*Niti Lestrigonce, nit Kiklopa
niti divljeg Posejdona ti susresti nećeš*

(24) Džojz, Džejms. *Uliks* (preveo Zoran Paunović). Geopoetika, Beograd: 2007., str.128.

(25) U izvornom je jeziku upotrijebljen izraz “I should like”; uzimajući u obzir da upotreba ovog modela u prevodu u upit dovodi ostatak rečeničnog iskaza, vrlo je vjerovatno riječ o *lapsus calami*, te je autor htio reći “I would like.” Stoga je u prevodu ova intervencija i napravljena.

(26) Kavafi, K. *Sabrane pjesme* (preveo Slobodan Blagojević). Biblioteka DANI: Sarajevo, 2004., str. 58-9.

*ako ne nosiš ih u samome sebi
i ako ih duša tvoja ne iznosi preda te.*

*Zaželi da dug bude to put
svitanja ljetnjih pun
u koja ćeš – kolike li radosti –
ulaziti u luke prvi put viđene.
Pred feničkim zastani tezgama
i snabdij se finim stvarčicama:
sedefom, koraljom, ambrom, slonovačom;
uzmi svakovrsnih razbludnih mirisa,
što više upravo raskošnih mirisa.
Pođi u mnoge gradove misirske
da učiš, i da poučiš se kod mudraca njihovih.
I na umu uvijek Itaku zadrži.
Stići na nju tvoja je sudbina.
Al' nipošto ne žuri na tom putu.
Bolje neka mnogo godina potraje
da na otok pristaneš ko starac
bogat onim što na putu stekao si
ne očekujući da Itaka bogatstvo ti dadne.*

*Ona ti je dala divno putovanje.
Bez nje ne bi ni krenuo na put.
No ništa ti više ona nema dati.*

*A ako je siromašnom nađeš, znaj prevarila te nije.
Mudar kakvim si postao i s tolikim iskustvima
shvatićeš već što Itake znače.*

Zar cilj svake naše odiseje čitanja nije taj da imamo “divno putovanje [...] krcato iskustvima?”

INTER PRETA [CIJE

Paganski, hrišćanski i nacionalni simboli u poeziji Vaska Pope, na primjeru ciklusa *Hodočašća*

“I za svakog čoveka, za svakog čitaoca važi zakon po kome treba reći pesme da zasluži, ako želi da te reči postanu njegove. Inače može da stoji kolikogod mu je volja nad pesmom, sama mu se pesma nikad neće otvoriti. Zatvoreno kolo čine reči u pesmi. Vidi se da igraju u kolu, ali se ne vidi oko čega to one igraju. To reči u pesmi sastavljaju sliku izvora iz koga su potekle i kome teže. Reči su, kazalo bi se, okrenute leđima čoveku nagnutom nad pesmom. I čovek im može videti lice samo ako pristane da se sam, bez pratnje svojih zadnjih misli kojima se ponosi, uhvati u to kolo reči, da ne pita kuda će ga odvesti i da se ne osvrće unazad. Jedino će mu se tako pesma otvoriti: otvoriće mu se iznutra. Drugih ulaza u pesmu nema.(27)”

(27) Popa, V. *Kora: Zapisi o pesništvu*. Nolit: Beograd, 1969., str. 17.

Motivi zbirke *Uspravna zemlja* obuhvataju viševjekovnu prošlost srpskoga naroda, od njegova srednjovjekovnoga života pa sve do moderne stvarnosti iz koje se javlja jedini njen lirski subjekat. Dok su ranija Popina ostvarenja tek simbolički nagovještaji pjesničkih tendencija ostvarenih u ovoj zbirci, *Uspravna zemlja* vrlo jasno upućuje na nacionalnost kao na izvor koji uslovljava sva značenja kojima ona obiluje.

Temeljito nastojanje da se u potpunosti otključa jedan od ciklusa koji čine *Uspravnu zemlju* zasigurno bi doprinijelo i potpunijem razumijevanju ove zbirke u cijelosti. Temeljitosć će se ovdje prije svega odnositi na metod – izdvajanje pojedinačnih stihovnih segmenata u kojima će se, potom, nastojati prepoznati jedno više, simboličko, značenje budući da je sva Popina poezija počivala na izvjesnim neosimbolističkim principima koji su obilježili srpsku književnost XX vijeka. Osnovna težnja srpskih neosimbolista(28) bila je suprotstavljanje svoj dotadašnjoj normativnoj poeziji, koja se, jasnoćom svojih oblika i ideja, potpuno ogoljena i pristupačna, izravno obraćala mnoštvu, oduzimajući pri tome književnosti sve zbog čega bi se, u svojoj suštini, uopće mogla smatrati umjetnošću. Nasuprot tome, ovi su pjesnici nastojali afirmisati poetsku neodređenost i višeznačnost, koje bi poeziji omogućile postizanje onog žuđenog postupka začudnosti, zauvijek je izdvajajući iz smisaono prohodnog i lako prijemčivog govora svakidašnjice.

Raniji kritički osvrti na *Uspravnu zemlju*

Kritičko sagledavanje pojedinačnih zbirki poezije Vaska Pope u cijelosti bi se moglo okarakterisati kao veoma oskudno i površno, naročito ukoliko se od takvog promišljanja njegova djela očekuju kakva detaljnija tumačenja i temeljitije interpretacije. Sve ono što je, najčešće u različitim esejima, rečeno o pjesništvu *Uspravne zemlje* gotovo bez iznimke predstavlja tek uvodna tumačenja predgovornoga karaktera kojima, zbog formalnih uslovljenosti odabrane prozne vrste, te težnji da se ponudi prikaz pjesnikova stvaralaštva u cijelosti, nedostaje suštinskoga odgonetanja. Neki od poz-

(28) Petković, N. *Književnost 20. veka: Savremena književnost*. Veselin Masleša: Sarajevo, 1973., str. 9

natih kritičkih osvrta na ovu poeziju, kakvi su eseji *Od kamena do sveta* ili *Pesma bez pesnika* Miodraga Pavlovića i Novice Petkovića, potpuno su orijentirani na stihove koji su nastali prije *Uspravne zemlje*, otkrivajući, ipak, neke opšte karakteristike i poetičke posebnosti ovakvoga stvaralaštva, koje se, nesumnjivo, tiču i svih zrelih Popinih radova. Novica Petković tako, u svome eseju koji se bavi analizom zbirke *Sporodno nebo*, piše:

*Objektivnost poetske forme je tu unapred data, a pesnik je samo veran svedok, čija se uloga iscrpljuje, i onda kad je u najvećem stvaralačkom aktu, u što predanijem služenju onim oblicima i onim verbalnim kombinacijama koje imaju kolektivno važenje, jer su im opšti obrasci dati u plemenskoj ili nacionalnoj ili kojoj drugoj kolektivnoj svesti. (...) Vasko Popa traga za jednom takvom formom i eksperimentiše na njoj; u suštini, upravo njegova knjiga *Sporodno nebo* pokazuje da u savremenom svetu ne postoje one pretpostavke koje su utemeljene u celini jednog ljudsko-istorijskog sveta a na kojima bi se osnivala takva forma. Zato se on i vraća u prošlost i iz nje iznosi stare formule i obrasce. Ali, već sama pesnikova potreba za njima, njegova svest o tome govori o nekim imperativima vremena koji se ne pojavljuju prvi put i usamljeno ni u svetu ni kod nas. Problem, dakle, objektivne forme, onako kako ga postavlja Popina pesma, implicira neka osnovna pitanja pred kojima se nalazi savremeni pesnik; nije stvar pesnikove odluke da li će forma njegove pesme biti očišćena od svakog subjektivnog momenta i data kao objektivno-neutralna, ili će se pak u njoj stalno osećati lični tvorački napor kao njen istočnik i razlog njenog postojanja. Popa se vratio kolektivnoj svesti preko jezičkih i poetskih oblika koje je otkrio u narodnim umotvorinama i pomoću njih pokušava da sačini jednu individualnu poetsku mitologiju. (29)*

(29) Petković, N. *Artikulacija pesme II: Pesma bez pesnika*. Svjetlost: Sarajevo, 1972, str. 161-162

U eseju Aleksandra Petrova, pod nazivom *Urlik i lavež*, ovakvo se kritičko sagledavanje širi i na godine objavljivanja *Uspravne zemlje*, te autor u njemu, mada samo površno, ipak pominje neke od motiva nastanka ovakve zbirke, kao i tematske cjeline koje ona obuhvata: *Uspravna zemlja je spev koji ličnosti i događaje, svetišta i spomenike, gradove i reke, dakle istoriju i zemlju srpskoga naroda uzdiže na mitsku ravan i predstavlja kao likove jedne jedinstvene, mada samo nagoveštene "svete" priče.* (30)

Nešto detaljniji i obimniji pristup Popinoj poeziji esej je Hanife Kapidžić Osmanagić, *Vasko Popa: lirika, ep, mit*. I njoj, međutim, nedostaje onog detaljnijeg tumačenja te se radije, argumentujući to različitim zbirkama, zadržava na općenitoj karakterizaciji i putevima ka mogućim spoznajama takve poezije. Autorica, pri tome, ne zanemaruje ni četvrtu pjesnikovu zbirku, te zaključuje:

Uspravna zemlja je zaranjanje u istorijsku prošlost srpskog naroda, sa centralnim, magistralnim ciklusom o bici na Kosovu polju, koja se odigrala prije šest vijekova. Središnja pjesma i zove se Boj na Kosovu polju. Taj ciklus okružen je pjesmokrugom Savin izvor, posvećenim Savi Nemanjiću i onim o Čele-kuli, o Karađorđu. Uvodni i zaključni krugovi Hodočašća i Povratak u Beograd daju okvir ovom zaranjanju u historiju, prvi obilaženjem najpoznatijih srpskih manastira i njihovim pregnantnim modernim dočaravanjem, posljednji mitskim predočenjem Beograda i njegovih glavnih, takođe iz istorije poteklih, znamenitosti. (31)

U nastavku svoga izlaganja autorica se, istina, osvrće na svaki pojedini ciklus ove zbirke, ali takva se sagledavanja njihove prirode iscrpljuju pominjanjem tek nekih prilično jasnih i uočljivih karakteristika. Tu se, zapravo, nudi jedan opšti prikaz ciklusa i pjesama koje ih čine, uz povre-

(30) Petrov, A. *Poezija danas: Urlik i lavež*. Prosveta: Beograd, 1980., str. 132.

(31) Kapidžić-Osmanagić, H. Predgovor knjizi *Pjesme Vaska Pope*. Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str. 44.

mene nagovještaje višeznačnosti odabranih riječi, neologizama i figura. Kada govori o ciklusu posvećenom Svetome Savi, autorica primjećuje kako jezičkim igrama i zagonetkama te poetske cjeline dolazi do svojevrsnog saobraženja paganskog i hrišćanskog mitološkoga univerzuma, pa dodaje: *Preuzimajući jednostavno i dostojanstveno mit, Popa ga na nivou pretočenja u poetsko vodi dalje i dodjeljuje mu poetsko trajanje.* (32) Još jedno od poznatih tumačenja *Uspravne zemlje* svakako je ono Bogdana A. Popovića u kojem on Popinu poeziju nastoji predstaviti kao svojevrstnu ideološku nasljednicu ranijih rodoljubivih težnji, pa kaže:

Popa, sasvim izvesno, iz hodočašća svetištima duha i istorije izvlači i sopstvena pesnička značenja i sopstvene duhovne sinteze. Pesnička realnost Popinih stihova u Uspravnoj zemlji, pri svemu, koordinira svoje dejstvo sa već postojećim duhovnim i istorijskim značenjima, ili, tačnije: ona ih mogućnostima svoje umetničke vrste dopunjuje. Jer, u pitanju je ipak svojevrstan vid obnove rodoljubive poezije koja se, hteli-nehтели, mora oslanjati na nešto istinito, na nešto čemu verujemo, na šta podsećamo i što treba da nam služi kao primer. (33)

Ovakav, iako nepotpun, pregled kritičkih osvrta na zbirku *Uspravna zemlja* nedvojbeno vodi ka zaključku da je njoj posvećena pažnja bila ograničena na općenito određivanje karaktera Popine poezije. Bilo da se radilo o pronicljivijim stanovištima koja su iza primarnog nacionalnoga karaktera mogla spoznati univerzalne težnje njihova tvorca ili, pak, o prilično površnome prepoznavanju njene rodoljubive jednoobraznosti, izostala su pojedinačna tumačenja ciklusa koji čine ovu zbirku odnosno interpretacije pjesama koje čine te cikluse. Taj će se korak učiniti ovdje.

(32) Ibid.

(33) Popović, B. A. Predgovor knjizi *Pjesme* Vaska Pope. Prosveta, Beograd, 1976., str. 13.

1. Hodočašća (34)

Uvodna pjesma *Uspravne zemlje* svojim nazivom prilično jasno nagovještava prirodu pjesničkoga putovanja koje predstoji neposredno nakon njenoga prologa i koje, na koncu posljednjega ciklusa, obuhvata deset vijekova jedne nacionalne kulture. Prvotno značenje tog sveobuhvatnoga imenitelja nastojalo je ukazati na svojevrsnu sakralnost pješačkoga pohoda na sveta mjesta. Upotrijebljena u pluralu, naslovna riječ upućuje na to da se ne radi o jednome nego o više za hodočasnika jednako značajnih odredišta.

Prvim stihom još jasnije se konkretizuje priroda pohoda nagoviještenog tim naslovom, te se pjesnički subjekat koji preduzima putovanje u ovome stihu javlja kao otkrovenje jedne, ranije samo naslućene, težnje. I ovaj put se hod, izuzetnim dodatkom s epitetkom funkcijom, nastoji rasvijetliti kao nesvakidašnjost, kao nešto potpuno oprečno uobičajenome, ni po čemu posebnom i važnome koračanju:

Hodam sa očevim štapom u ruci

Pjesnički subjekat ispovijeda kako se pri svome hodu služi jednim *štapom* odnosno ukazuje na taj *štap* koji nosi u ruci kao na izvjesnu odliku njegova hoda koju je iznimno važno istaknuti, ali nam još uvijek ostaje skriven istinski razlog zbog kojega mu je on potreban.

Prema paganskome razumijevanju, *štap je služio svetovnim i crkvenim ljudima kao znak poverene ili nasleđene vlasti.* (35) Putovanje, dakle, ne zavisi samo od vlastite volje pjesničkoga subjekta nego je predodređeno i nekom naslijeđenom težnjom. Od koga ju je mogao naslijediti? Budući da je štap *očev*, a otac, kao najneposredniji predak, ujedno simboličko otjelovljenje i svih ostalih predaka, tu težnju prepoznamo ovdje i kao težnju kolektiva. Putnik na putovanje kreće gonjen teretom njihove spoznaje.

(34) Popa, Vasko. *Poezija, Veselin Masleša*: Sarajevo, 1973., str. 123. Sve pjesme analizirane u ovom radu biće iz ovog izdanja.

(35) Kulišić, Š.; Petrović, P. Ž.; Pantelić, N. *Srpski mitološki rečnik*. Nolit: Beograd, 1970.

U simboličkome rječniku *otac* je predstavljen i kao *simbol posjedovanja, dominacije, vrline*.⁽³⁶⁾ Slika autoritativnog vodiča predočuje, prema tome, jednu svijest potpuno suprotstavljenu svjesnoj volji lirskoga subjekta koja je, međutim, dovoljno snažna da uvjetuje njegove konačne odluke. Ovakvo značenje, pridruženo jednom dodatnom značenju *štapa*, prema kojem se on smatra *simbolom skrbnika, učitelja nužnog u inicijaciji*⁽³⁷⁾ konačno razjašnjava prvotni motiv započinjanja hodočasnoga putovanja: predačka zadužbina. Taj zagonetni dio njegova bića nagoni ga da preduzme jedno putovanje koje bi trebalo biti otjelovljena inicijacija, odnosno, *upućivanje u tajnu, prijelaz iz jednog stanja u drugo, bivšeg čovjeka u novog, praćen različitim iskušenjima i povezan s patnjama*.⁽³⁸⁾

Ovdje, s obzirom na predgovor u kome se ističe građa zbirke koja počiva na osnovama nacionalnog i kulturnog života u Srbia, treba dodati da je naročita uloga štapa učvršćena i u predanju o svetom Savi, prvom srpskom arhiepiskopu, koji je postavio temelje Srpske pravoslavne crkve te, prema tome, zbog njena autokefalnoga karaktera i same srpske države, u kojemu se govori o iznimnome povjerenju koje mu je ukazao sveti Sava Osvećeni, jedna od najznačajnijih ličnosti monaške istorije, povjerivši mu episkopski štap i time učvrstivši njegovu kasniju, iznimno važnu ulogu.⁽³⁹⁾

Drugim stihom ove pjesme upotpunjuje se poznata pjesnička slika te u njoj lirski hodočasnik ističe još jednu karakteristiku svoga hoda:

Sa upaljenim srcem na štapu

Srcu u ovome stihu pripada uloga lučonoše. Ono što lirskome subjektu, dakle, osvjetljava put na koji stupa vlastita su osjećanja. Sama nužnost

⁽³⁶⁾ Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Rječnik simbola*. Romanov: Banja Luka, 2003., str. 467.

⁽³⁷⁾ Ibid, str. 684.

⁽³⁸⁾ Ibid, str. 206.

⁽³⁹⁾ Sveta srpska carska lavra manastir Hilandar. *Tipikarnica Svetog Save Osvećenog*. Dostupno na: http://www.hilandar.info/strana_sr.php?strana_id=143 [pristupljeno: 16. 10. 2016.].

osvjetljavanja značila bi da je ono što se prostire pred njim tama, što ovoga puta vodi do otkrivanja udruženog simboličkoga značenja ova dva antipodna pojma, prema kojem oni, zajedno, *simboliziraju komplementarne ili naizmjenične vrijednosti jednoga razvojnog ciklusa*.⁽⁴⁰⁾

Kakva je, prema tome, konačna slika koju obrazuju ova dva stiha? Vidimo putnika koji, gonjen predačkom ostavštinom u svome biću, stupa na mračni put inicijacije čije zagonetnosti i zloslutnosti polagano odstupaju pred radošću čovjeka koji se uzdiže. Naredna dva stiha još jednom ističu metaforičku svetost započetoga putovanja, ali ukazuju i na izvjesne znakove koji se mogu zateći na njemu:

*Stopala mi sriču slova
Koja mi sveti put ispisuje*

Sveti put kojime pjesnički subjekat korača uslovljava postojanje zagonetnih znakova, ali bi bez čovječije prisutnosti na toj stazi sve zagonetke ostale zauvijek neotkrivene. Iako je, prema tome, sveti put taj koji predodređuje svaki naredni korak, putnik je, bez sumnje, neminovna nužnost ka realizaciji takve njegove važnosti, zbog čega jedan bez drugoga uopće i ne mogu nikada postojati. Suštastvenost ovakvih stihova je, dakle, jasna, ali zbog čega hodočasnik pronalazi upravo slova? Zašto ih sriče? Zbog čega su mu pri tome sricanju potrebna stopala?

Slovo bi se moglo prepoznati kao svakodnevni naziv za simbol nekoga pisma. Sricati slova znači čitati ih jedno po jedno, polagano ih izgovarati do njihova konačnoga saobraženja, ali se sricanje, istovremeno, uglavnom pripisuje onome koji nije u potpunosti naučio da čita. Hodočasnik, dakle, na svome putu otkriva nekakve pojedinačne simbole za koje zna da se imaju udružiti u jednu smislenu cjelinu, on je u tome otkrivanju potpuno nevješt, što kazuje kako ga vjerovatno preduzima prvi put.

Otkriva ih stopalima, jer putovanje koje preduzima podrazumijeva lišenost bilo kakve pomoći pri prelasku od jednog mjesta ka drugom. On, dakle, korača; vlastitim stopalima, vlastitim tijelom savladava put pred

⁽⁴⁰⁾ Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 667.

sobom postepeno otkrivajući zagonetne simbole kao dio jedne smislenije cjeline. Stihovima koji slijede nastoji se dalje pojasniti priroda zatečenih znakova:

*Crtam ih štapom po pesku
Pred svitanje
Na svakom konačištu*

Sve neslućene spoznaje otkrivene prilikom hodočašća on pažljivo bilježi i prikuplja kako bi, jednom kada otkrije i posljednju, njihovim saobraženjem mogao odgonetnuti onu vrhovnu, spoznaju koja ih sve objedinjuje u sebi. Vrijeme koje, pri tome, putnik pominje kao ono u kojem njegovo traganje doseže svoj vrhunac upravo je trenutak pred svitanje, a on je, ako se pouzdamo u drevna predanja o prirodi i njenim čudima, najmračniji trenutak jednoga dana na izmicaju. Ono što takvo proročko vrijeme odlikuje naročitom važnošću nagovještaj je izlazećega sunca.

Ovakvom slikom još jednom se oživljava i onaj inicijacijski prelazak iz mračnoga neznanja ka prosvjetljenju spoznaje, što otkrivene simbole prepoznaje kao dijelove paganskih obreda nužnih za realizaciju takve osobene transformacije. Upravo to je razlog zbog kojega putnik, imajući povjerenja u blagosti svitanja, odlučno nastavlja, i u najbeznadežnijem trenutku, proročkim štapom bilježiti svaki pojedini dio zagonetke.

Ovakva nastojanja potvrđuju se i stihom koji se izravno vezuje za tri ranije navedena, a kojim lirski hodočasnik veli:

Da mi se iz sjećanja ne izbrišu

Hodočasnik kao mogućnost očuvanja pamćenja otkriva prodiranje u njegovu srž, razotkrivanje neposredne suštine nakon čega nema opasnosti od zaborava. Da otkriveni znakovi ne bi iščezli iz njegova sjećanja, on je dužan neprestano ih iscrtavati na pijesku odnosno postepeno ih odgonetati sve dok mu udruženi ne predstavljaju neko posve novo saznanje. Sricanje slova podrazumijeva i njihovo povezivanje, ne samo puku njihovu glasovnu realizaciju. Bez ove suštinske odlike ona, razbacana bez reda,

postaju potpuno suvišna te kao takva besmislena procesima pamćenja. Odgonetanje je, dakle, preduslov svakome saznanju.

Ne treba, pri tome, previdjeti da odgovor na zagonetku očito već počiva u hodočasnikovome sjećanju, u predačkoj zaostavštini. Tako se onda odgovor prepoznaje i kao poruka koja putuje kroz vrijeme i kojoj je cilj, putem savremenog hodočasnika, održati pretke živima. I njega u tome nizu. Iako ga prate sumnje da se radi o uzaludnim i apsurdnim nastojanjima, hodočasnik ne dopušta da zbog njih odustane:

*Daleko sam još od toga
Da ih odgonetnem
Za sada mi na vučje sazvežđe liče*

Vučje sazvežđe ovdje se javlja po prvi put kao simbolički nagovještaj ranije pomenutog nacionalnog duhovnoga iskustva. Vuk, htonično božanstvo, mitski je predak srpskoga naroda. (41)

Upravo to je bio razlog zbog kojega su svetog Savu, najznačajniju figuru srpskog nacionalnoga života, nerijetko nazivali i *zaštitnikom vukova* ili, jednako često, *vučjim pastirom*.

Hodočasnik ovdje cilj svoga svetog puta vidi u odgonetanju duhovnog nasljeđa koje je srpsko, pravoslavno i svetosavsko. Put je rizičan, opasan po zdravlje i život, ali potreban, jer se u tamu (noć) može vratiti sa svjetlom:

*Imaću čime da ispunim noći
Ako se živ i zdrav kući vratim*

(41) Veselin Čajkanović, jedan od najdosljednijih istraživača srpske mitološke prošlosti, tvrdi: *Prema shvatanjima Sava je zaštitio božanstvo vukova, to znači da je u srpskom paganstvu postojalo vučje božanstvo, čije su funkcije kasnije prenesene na sv. Savu.* Čajkanović, V. *Mit i religija u Srba*. SKZ – Kolo: Beograd, 1973, str. 465. I: *“Između vuka i našega naroda postoje izvesne veze; naš narod – i to ne u figurativnom govoru, nego u verovanjima i religijskoj praksi – identifikuje se sa vukom. Kad se rodi muško dete za koje se sumnja da je izloženo urocima, iziđe baba na vrata, pa objavi: ‘Rodi vučica vuka celom svetu na znanje, a vučiću na zdravlje!’”* Isto, str. 68.

Ovim stihovima poetira se prva pjesma u ciklusu, kojom se javlja pjesnički lirski subjekt obuzet željom da krene na hodočašće s ciljem da upozna svoje duhovno nasljeđe i njime se suprotstavi noći (mraku, tami, neznanju, bijedi...).

2. Hilandar

Svako hodočašće beziznimno podrazumijeva postojanje izvjesnoga određenja koje je materijalno otjelovljenje nagona zaslužnoga za preduzimanje putovanja. Naslov druge pjesme ciklusa, *Hilandar*, ime je prvog i jedinog srpskoga manastira u svetogorskoj državi monaha. To je prvo određeno na koje stiže.

U jednome od najslavnijih biografskih djela srednjovjekovne srpske književnosti, *Žitiju svetoga Save* pisanom rukom Teodosija Monaha, podizanje ovoga manastira pominje se kao sudbonosno blagosiljanje srpskoga naroda. Nastojanja svetoga Save i njegova oca Simeona da Vatopedu, manastiru koji ih je, jednom kada su odlučili odreći se svih svjetovnih bogatstava i uživanja, blagonaklono prihvatio pod svoje okrilje, pripoje opustjelo i napušteno zdanje na koje su naišli na jednome od svojih mnogobrojnih lutanja Svetom Gorom, u ovome su djelu predstavljena kao naročita predodređenost. Priskrbivši takvoj historijskoj odluci i jedan metafizički predznak, monah Teodosije uzdizanje Hilandara zasvagda obilježava i kao konačnu duhovnu potvrdu sudjelovanja srpskoga naroda u posvećenom pravoslavnome životu, što obnovljeni manastir ne prepoznaje jedino kao materijalan zaklon za monahe toga podneblja, nego radije i kao duhovno pribježište lutajućim dušama, jedino na kojemu je moguće pronaći utjehe jednom kada se napuste blagodeti svjetovnoga života:

Ali, kao što je u drevnosti Bog čudesima, po dolasku u tuđinu, telesno umnožio i rasprostranio Jakova sa prekrasnim Josifom u Egiptu, tako je hteo današnjeg oca Simeona, novoga Izrailja, i sa po duši prekrasnim Savom, umnožiti i rasprostraniti ne telesnim nego duhovnim čedima dolaskom u pustinju u tuđoj zemlji, u Svetoj Gori. I poučiv podiže nekoga

starca bogobojažljiva da dođe blaženome Savi pa mu reče: “Ljubiš s ocem tuđince i uboge i imate ljubavi u Gospodu prema svetim manastirima, osobito prema Vatopedu. Dobro činite, jer je dobro i ubogo pred Bogom svako delo o Bogu. Ali njih samo za vreme života vašeg spasavate. Zato blagorazumno primi moj savet kao blag, kao od onoga koji ti od Boga za dobro posređujem. Sve vam je sada u Gospodu mogućno, u svojoj ste zemlji vlastodršci, i onima koji sada vladaju srodni ste po krvi, ako što izvolite moliti, molbe vaše neće biti uzalud. Potrudivši se, isprositate mesto ili zapusteli manastir, pa, obnovivši ga, utvrdite ga za svoje otačstvo, da se srpski manastir zove, da oni koji od vas ljube Boga i odreku se svetskoga života nađu posle vas pristanište spasenja i da radi mnogih koji se spasavaju primite od Boga veće počasti.”⁽⁴²⁾

Osim što je prvi svetogorski srpski manastir, Hilandar se pominje i kao prvo duhovno stjecište srpskih monaha, predstavnika onovremenog kulturnoga života. Jasna je stoga i odluka lirskoga hodočasnika da put započne odatle. Iz obilja vjekovnih znamenitosti on biva osobito privučen jednom:

Crna majko Trojeručice

Ikona Presvete Bogorodice Trojeručice je zavješšana, prema predanju, svetome Savi, odlukom Jovana Damaskina, istovremeno kada i igumanski štap Save Osvećenog.⁽⁴³⁾ Jovan Damaskin, kao jedan od najvećih protivnika tadašnje jeresi ikonoborstva,⁽⁴⁴⁾ bio je nepravедno oklev-

⁽⁴²⁾ Teodosije. *Žitije svetog Save*. Srpska književna zadruga: Beograd, 1984., str. 168.

⁽⁴³⁾ Sveta srpska carska lavra manastir Hilandar. *Ikona Presvete Bogorodice “Trojeručice”*. Dostupno na: http://www.hilandar.info/strana_sr.php?strana_id=179 [pristupljeno: 16. 10. 2016.].

⁽⁴⁴⁾ Eparhija Šumadijska. *Ikoborstvo*. Dostupno na: http://www.eparhija-sumadijska.org.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=2367:2012-03-03-21-48-21&catid=56 [pristupljeno: 16. 10. 2016.].

tan od njenih zagovornika te kažnjen odsijecanjem ruke. Uslišivši vapaje nepravedno kažnjenoga, ikona je zacijelila njegovu ruku. Kao znak nezamjerne zahvalnosti, iscijeljeni je dao da se u dnu čudotvorne ikone izlije još jedna ruka od srebra.

Hodočasnik Trojeručicu naziva *crnom majkom* upravo zbog njene tamnolute pojavnosti i novorođenčeta koje drži u naručju ponad treće, srebrne ruke.

Pruži mi jedan dlan

Da se u čarobnom moru okupam

Dlan predstavlja okoštali *simbol snage, vlasti, pružene pomoći i zaštite*.⁽⁴⁵⁾ Već u narednom stihu on otkriva zbog čega mu je potrebno ovakvo pokroviteljstvo čudotvorne ikone, ispovijedajući kako bi mu jedan njen pružen dlan omogućio kupanje u čarobnome moru. Da li to hodočasnik misli na Egejsko more, koje zapljuskuje svetogorske obale? Zbog čega je čarobno i zašto se želi kupati u njemu?

Ako zaista govori o moru koje, budući da predstavlja jedinu prohodnu sponu između monaškoga ostrva i ostatka zemaljskoga svijeta, mora biti pristupačno svakome hodočasniku, zbog čega mu je potrebna čudotvorna pomoć da bi zaronio u njegove dubine? To ćemo saznati iz nastavka.

S obzirom da je uranjanje u vodu središnji obred krštenja i korištenje glagola *okupam* moglo bi upućivati upravo na ovakvo sakralno pročišćenje. Pridružimo li takvoj želji i zazivanje Bogorodice koje joj prethodi, ove stihove moći ćemo protumačiti kao nepokolebljivo putnikovo uvjerenje da bi mu susret sa čudotvornom ikonom omogućio istinsko zadiranje u srž toga neprekidnoga koštaca dvojnosti, smrti i života, svjetlosti i tame,

⁽⁴⁵⁾ Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 567. U istom izvoru more se počinje kao *simbol dinamike života*, stoga što *sve dolazi iz mora i sve se u more vraća: to je mjesto rođenja, preobrazbi i ponovnih rođenja*. More, prema tome, kao voda u kretanju simbolizira *prijelazno stanje između još apstraktnih mogućnosti i određenih zbiljnosti situaciju ambivalentnosti, a to je nesigurnost, neodlučnost, što može završiti dobro ili loše*.

dana i noći, odakle se jedino može vratiti obnovljen i preporođen, ali koji, istovremeno, prijeti da ga zauvijek odvuče u bezdane ponore. Ovdje se ne okončava molba lirskoga subjekta te se on u naredna dva stiha još jednom priklanja Bogorodici, upućujući joj i svoju drugu molbu:

*Pruži mi drugi dlan
Da se slatkog najedem kamenja*

Zašto kamenje? I kako bi ono uopće moglo da bude slatko? Veza između hrane i odlike slatkoće aktivira se kad se hrana želi osobito pohvaliti. To bi mogli biti svjetlucavi, naročito privlačni i zavodljivi ukrasi na plaštu Presvete Bogorodice Trojeručice odnosno ništa drugo do drago kamenje kojim je ova ikona optočena. Drago kamenje je *simbol transmutacije mutnog u prozirno i, u duhovnom smislu, tmine u svjetlo, nesavršenosti u savršenstvo*. U tom jednom posve novom svijetu, do kojega vode nadnaravne simbolične dragocjenosti, prema predanju koje zagovara raniju tvrdnju, *sva stanja i sve razine postojanja će doživjeti korjenitu promjenu u smislu savršenstva kojemu nema slična na ovom svijetu, i to promjenu svjetlosnu, odnosno duhovnu.* (46)

Hodočasnik kao da nastoji dublje pojasniti svoju čežnju za spoznajama, za koje još uvijek ni sam nije siguran kakve bi trebale biti, ali za koje vjeruje da su dokučive upravo na tome mjestu na kojemu se zatekao i na kojemu je prepoznao prvo konačište svoga hodočasnoga puta. Međutim, njegova se molba ovdje ne završava:

*I treći dlan mi pruži
Da u gnezdju stihova prenoćim*

Hodočasnik se želi odmoriti u gnijezdu koje je rodno mjesto stihova, što treći dlan čini domom (jedne vrste) pjesništva, mjestom rađanja srednjovjekovne srpske književnosti.

(46) Ibid, str. 249.

Naredna tri stiha predstavljaju nešto jasniju predodžbu triju radnji koje putnik želi ostvariti uz pomoć čudotvorne ikone:

*Prispeo sam s puta
Prašnjav i gladan
I željan drugačijeg sveta*

Jasno je da hodočasnik uopće ne govori o fizičkim neprilikama koje su ga zadesile. Prašina koja ga zagađuje može se isprati jedino vodama čarobnoga mora, dok njegovu glad može utoliti samo slatko kamenje s Bogorođičina dlana. Te dvije neprijatnosti koje nastoji ukloniti kao da su zapravo posljedica njegova života u tome jednome svijetu od kojega želi pronaći drugačiji. On, dakle, ne pristizhe pod okrilje Hilandara jedino sa željom da u njemu otkrije jednu posve novu stvarnost, no pri tome još moli i za blagoslov koji bi mu pomogao da ukloni sve ono što ga je u prijašnjem životu činilo nedostojnim. Taj novi svijet za kojim hodočasnik čezne je svijet drugačijih vrijednosti od onih iz kojih dolazi, prašnjav i gladan. Te su vrijednosti kulturne i nacionalne, one čiji početak i trajanje simbolizira Hilandar.

*Pruži mi tri male nežnosti
Dok mi ne padne hiljadu magli na oči
I glavu ne izgubim*

Hodočasnik svoje molbe sada objedinjuje u sintagmi *tri male nježnosti*. One su za čudotvornu moć ikone male, neznatne. Ostvarenjem te tri molbe na njegove bi oči palo *hiljadu magli*. Kakve magle, zašto magle? Budući da oči uvijek prepoznavamo kao jedinstvene organe osjetila vida, magla koja je pala po njima ne bi značila ništa drugo do zamućenje toga čula, gubitak na njegovoj bistrini i jasnosti.

Magla je simbol neodređenog, one razvojne faze u kojoj se oblici još ne razlikuju, ili se stari oblici što nestaju još ne zamjenjuju novim određenim oblicima. Magla je simbol mje-

šavine zraka, vode i vatre, mješavine koja prethodi svakoj konzistenciji; takav je kaos prije šestodnevno stvaranja i utvrđivanja vrsta. Smatra se stoga da magla prethodi važnim otkrićima: uvod je objavi.(47)

Hodočasnik očekuje da na početku svog puta izgubi dotadašnja svoja razumijevanja svijeta. Ali, magla ovdje ima veze i s imenom Hilandara:

O povodu ove etimologije ispredene su na Sv. Gori i naročite priče, u vezi s tamošnjim legendama o čudotvornom spasavanju svetogorskih manastira od neprijateljskih napada. Po jednoj od tih priča, koju je zabeležio ruski putnik V. G. Barski na svom dugom putovanju po Sv. Gori (1744), ime 'Hilandar' znači 'hiljadumaglen', u smislu 'bezbroynomaglen'. Ta, dakle, priča daje tobožnjoj riječi 'Hil' u imenu 'Hilandar' značenje, ne broja 1000, nego prenosi smisao 'mnogo', 'mnogobrojno', 'bezbroyno'. A povod, iz koga je, po ovoj priči, ponikao ovakav sklop i ovakav smisao celog imena 'Hilandar', bile su tobož česte ('mnogobrojne') magle, kojima je zaštitnica Hilandara, Bogorodica, u čestim gusarskim, razbojničkim, i u opšte neprijateljskim, napadima na manastirske zidine, odbranila manastir od tih napada. Napadačima se, veli ta priča, u svakoj takvoj prilici ukazivao manastir u svem svom sjaju, još čim bi oni stigli na okolna brda. Ali, u času kad bi oni sišli u dolinu manastira da na njega udare, Bogorodica bi ih obavila gustom maglom. U iznenadnom mraku, oni bi se izgubili; zalutali bi u šumu, pa bi se nehotice međusobno klali.(48)

Ako je ovo predanje motivisalo Popu, onda se njegov hodočasnik u Hilandaru osjeća kao stranac, gusar, od koga se Trojeručica mora zaštititi, ukoliko želi da njene blagodeti ostanu neoskrnavljene. A gubljenje glave,

(47) Ibid, str. 378

(48) Anastasijević, D. N. *Prvobitni nastanak imena i manastira Hilandara*. Grafički zavod *Makarije*: Beograd, 192., str. 4

uz male nježnosti koje izazivaju zamagljenje čula i konačno gubljenje glave mogli bismo objasniti i kao postizanje spolnoga uzbuđenja, potpune ekstaze pred ikonom, što bi mogao biti i prvi znak Popine ironijske distance prema svijetu kojem prilazi.

*I dok tebi sve tri ruke ne odseku
Crna majko Trojeručice*

Odsijecanje ruku vraća nas na Jovana Damaskina. Prijetnja se nadvila i nad samu njegovu zaštitnicu. Trojeručica je *crna* majka jer je ostala, u svijetu iz kojeg hodočasnik dolazi, bez svoje *djece*, tj. bez onih koje bi štiti-tila, jer takvih koji žive iskonske hrišćanske vrijednosti više nema. Ovdje treba oprezno uključiti u obzor tumačenja i kontekst u kojem ciklus nastaje: jugoslavensku komunističku (ateističku) državu.

3. Kalenić

Kalenić je manastir šumadijske eparhije posvećen Vavedenju Bogoro-dice. Nastanak tog veleljepnoga zdanja smješta se u prvu polovinu XV vijeka, dok se kao zaslužan za njegovo uzdizanje navodi izvjesni Bogdan, jedan od uglednih velmoža despota Stefana Lazarevića. U kalenićkome primjeru zbornika iz bogate edicije o jugoslavenskim umjetničkim spomenicima ovako piše o nastanku toga manastira:

U državi kneza Lazara i njegovog sina Stefana, razvila se, u oblastima oko reke Morave, arhitektura koja se sva predala efektima ornamentalnog i slikovitog. Taj arhitektonski stil bio je kratkog veka – trajao je nekih četrdeset godina – i doživeo je svoju kulminaciju u Kaleniću. (...) Anonimni majstori podigli su i slikali, negde između 1407. i 1413. godine crkvu manastira Kalenića plemiću Bogdanu koji je na dvoru despota Stefana imao čin protodohijara. Na severnom zidu crkvene priprate naslikana je ktitorska porodica: Bogdan, sa ženom Milicom i bratom Petrom; ispred njih stoji despot Stefan. Ista stroga hijerarhijska disciplina vlada u tadašnjem ktitorskom

*pravu i u slikarstvu. Kao što obavezno plemić daje svoju osni-
vačku povelju na odobrenje despotu, isto tako se on i na kti-
torskoj kompoziciji slika iza despota, dok Stefan za sebe za-
država prednost posrednika između darodavca i svetih lič-
nosti kojima je crkva posvećena. (49)*

Zbog čega se, međutim, ovaj manastir izdvojio iz obilja drugih i nagnao hodočasnika da ga posjeti? Ono što se u navedenom zborniku izdvaja kao izrazita kalenićka specifičnost nesvakidašnja je živopisnost njegovih svodova, a to izgleda ovako:

*Sveža slikovitost počinje da se javlja u stilu kalenićkih maj-
stora. Iako je ljudska figura kao plastični oblik jasno defini-
sana, ona gubi svoju raniju statuarnu skučenost i težinu živih
kipova. U kompoziciji freske u Kaleniću čovek je svetla ili
tamna mrlja, živih kontura. Novi smisao za totalnost izraza
i utiska triumfuje na kalenićkim freskama; iako su detalji fino
obrađeni, sve je podređeno dominantama. Raznolike fizio-
nomije i raznoliki karakteri, toliko omiljeni u srpskom živo-
pisu XIV veka, gube se u Kaleniću: tipovi mladića, ratnika,
staraca, žena, postaju sve više ujednačeni. Na licima se ne
traži zanimljivost izgleda, majstorima se skoro sama nameće
druga tema: intenzivni izraz unutrašnjeg osećaja. Moravski
slikari, pritisnuti tragikom svojih vremena, ne zadržavaju se
na prepisivanju pojedinosti prolaznih fizionomija, njih ne za-
nima toliko spoljašnji lik generacije, koliko njen teški predo-
sećaj skoroga kraja. (...) Usamljenost Kalenića u srpskom sli-
karstvu moravske škole može se dovoljno jasno objasniti: ka-
lenićki anonimi, najviše među srpskim majstorima ranog XV
veka teže ka transcendentalnom. Kalenićke freske – u okviru
moravske škole – deluju skoro eterično. Ipak, upoređene sa*

(49) Radojčić, S. *Umetnički spomenici u Jugoslaviji: Kalenić*. Jugoslavija: Beograd, 1964., str. 3-4.

ruskim slikarstvom ranog XV veka, one se pokazuju kao umetnost koja ne napušta realističke osnove svog stila. Plastika ljudske figure u Kaleniću nije nametljiva, ali ona postoji, i uvek je dovoljno jasno nagoveštena. Lirika i izvesna odvojenost od realizma prosečnog, daju scenama kaleničkih slikara diskretnu egzotiku bajke koja se dešava negde na Istoku. Sveža, probuđena zainteresovanost za prirodu i prirodniji odnos čoveka prema okolini, meša se sa pažljivo uočenim i reprodukovanim pojedinostima orijentalne raskoši. Usamljena umetnost Kalenića očevidno je slikarstvo usamljenog društva koje je pripremljeno očekivalo svoj kraj. (50)

Nije li ta samotnička živopisnost upravo i mogla biti dovoljno značajan razlog koji je nagnao našeg lirskoga hodočasnika da ovo mjesto prepozna kao svoje drugo konačište? Kako, međutim, takvu odliku sada pripojiti onoj koja je Hilandar odredila kao prvo odredište? Neposredno nakon pristizanja pod kaleničke svodove njegovu pažnju, jednako kao i na pret hodnom posvećenome boravištu, osvaja jedna naročita posebnost:

*Otkuda moje oči
Na licu tvome
Anđele brate*

Za oči (*ogledala duše*) se tvrdi kako su *gotovo općenito simbol intelektualnog opažanja* (51) te ih je, stoga, moguće razumijevati i kao čulne organe koji čovjeku omogućavaju da, kao kroz vrata, prodre iz sebe u svijet, pa bi to moglo značiti da se svjetonazori i duše anđela i hodočasnika podudaraju. Budući da se anđelima kao duhovnim bićima čovječijega lika pripisuje jedinstvena uloga posrednika između svjetovnog i nebeskoga carstva, ovom tercinom pjesnički subjekt sebi, odnosno poeziji, dodjeljuje jednaku ulogu.

(50) Ibid, str. 15-18.

(51) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 450.

Boje sviću
Na ivici zaborava

Pominjanje boja zaista upućuje na živopisne svodove koji se, kako smo ranije vidjeli, ističu kao osnovna posebnost ovoga manastira. To što takve boje u ovome stihu *sviću* nagovještaj je ranijeg njihova počivanja u nekakvome mraku iz kojega se sada, oživljene pogledom hodočasnika, iznova rađaju. Kakav je to mrak koji ih je skrivao prije njihova preporoda? To je sama *ivica zaborava*, koji nije ništa drugo do potpuno ništavilo, konačno propadanje i negacija. Ovdje bismo se možda trebali osvrnuti na istorijske uvijete zaslužne za takvo nepoštedno zanemarivanje. Političke prilike (pomenuti jugoslavenski kontekst!) koje su nijekale ili potiskivale tradiciju mogle su i kaleničke prizore gotovo potpuno zakloniti u zaborav. (52) Ali, zahvaljujući ulasku hodočasnikovom i njegovom prepoznavanju u liku anđela, boje koje su sve do toga trenutka nesigurno egzistirale na zloslutnome rubu propasti u propasti sada ponovno izbijaju.

Tuđe senke ne daju
Munju tvoga mača
U korice da vratim

Sjenke su prijatnija bojama i svjetlu ka kojem se hodočasnik zaputio, ali i razlog da se mač drži i dalje isukan. Zahvaljujući tom maču, sada znamo i da je na fresci arhanđel Mihailo, zaštitnik loze Nemanjića. Mač je *prvenstveno simbol vojničkog poziva i njegove vrline, neustrašivosti, a i njegove funkcije, snage, koja ima dvostruki aspekt: razorni (koji postaje pozitivan ako se uništenje primijeni na nepravdu i pakost) i graditeljski (koji uspostavlja i održava mir i pravdu)*. (53) Kakvoj, prema tome, borbi može

(52) Sa ovakvom kontekstualizacijom treba biti oprezan. Popina poezija daleko je od političkog prizemljivanja. Zanemarivanje duhovnosti (ovdje shvaćene mnogo šire od tradicije) nije ekskluzivno komunistička praksa. Poetska drama je čak i mnogo uzbudljivija ako se to zanemarivanje događa unutar same crkve i tradicije koju ona predstavlja.

(53) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 373.

biti namijenjen ovaj mač koji se beziznimno poistovjećuje s anđeoskim predstavama?

Kao ratnički simbol, on se ističe, ukoliko se prisvaja duhovnim licima, i kao *simbol svetoga rata*.⁽⁵⁴⁾ Njegovo je pominjanje u ovome stihu, stoga, zasigurno opravdano vječitim naporima krilate nebeske vojske, čiji je Mihailo predvodnik, da bude uvijek spremna braniti carstvo nebesko i njegove zemaljske podanike. To je razlog zbog kojega se uz pominjanje svetoga mača neposredno veže i jedna munja kao sastavni dio njegov. Za nju se tvrdi kako *simbolizira iskru života i plodovitu moć*, te kako je upravo ona *nebeski oganj neizmjerne snage i pogibeljne brzine koji može biti koristan i zlokoban*.⁽⁵⁵⁾ Preplitanje identiteta u ovim stihovima ukazuje na putnikovo prihvatanje anđeoske borbe kao svoje vlastite, protiv demonske sile koja je prijeteći prisutna.

*Boje zru
Na lakoj grani vremena*

Boje koje su *svitale* sada *zriju* i ta gradaciji doprinosi napetosti koja se ostvaruje kompozicionim paralelizmom dva motiva, boja i anđela suprotstavljenog prijetećim sjenama. One sazrijevaju na lakoj grani vremena; one su plod vremena, istorije, iskustva, spoznaje. Hodočasnik kao da želi kazati kako je besmrtnost takvih boja, uprkos ranijoj strepnji od zaborava koji im prijete, ono što zapravo spoznaje posmatrajući ih. Lakoka grane može značiti da je ona mlada, ili tanka, ili u vrhu krošnje. Ta grana, ako se dovede u vezu sa do sada aktiviranim motivima sv. Save, Hilandara, ili arhanđela Mihaila, grana je srpskog kolektivnog iskustva u opštem iskustvu čovječanstva.

*Otuda tvoj inat lepi
U uglu usana mojih
Anđele brate*

⁽⁵⁴⁾ Ibid.

⁽⁵⁵⁾ Ibid, str. 419.

Andeoska odlika se otkriva i na hodočasnikovu biću. Freska transcendirira prkos na hodočasnikovo lice. Ali ona je prije svega jedno umjetničko djelo, otjelovljena ljepota koja nadživljava i prkosno nadvladava sve što je svojom prolaznošću nastoji zaniijekati. Ta se spoznaja onda kao inat projicira u uglu putnikovih usana, nagovještavajući time jedan trijumfalan osmijeh (pjesnika) umjetnika. Usne se na simboličkoj njihovoj značenjskoj razini prepoznaju i kao one *kroz koje prolaze dah, riječ i hrana*, zbog čega se smatraju simbolom *stvaralačke moći, a posebno udahnuća duše*.⁽⁵⁶⁾ To nas još jače utvrđuje u zaključku da je hodočasniku upravo ova freska važna kao predstavница prkosne besmrtnosti koju otjelovljuje jedno umjetničko djelo. Onaj koji stoji pred njom, razumijevajući njeno preživljavanje kao svoje vlastito, stvaralac je kome je osobna kreativna energija sredstvo spoznaje.

Potvrda ovome je i posljednji stih strofe u kojemu, potpuno jednako kao na koncu tercine kojom započinje pjesma, hodočasnik anđela naziva svojim bratom, još jednom potpuno poistovjetivši njihova dva postojanja. Konačno, i distih koji formalno zatvara još jedan pjesmokrug *Hodočašća*, i kojim se lirski subjekat posljednjega puta osvrće ka materijalnoj pojavnosti freske arhandela, gradirajući iznova prethodna dva umetnuta distiha, nije ništa drugo do stilski preoblikovana ranija konstatacija:

*Boje gore
Mladošću u mojoj krvi*

Prezrele boje ovoga puta gore odnosno dosežu vrhunac svoga postojanja i, veličanstveno osvjetljavajući transcendentnu fresku, svoju snagu projiciraju neposredno u posmatračevu nutrinu, zbog čega on upravo vlastitu krv navodi kao mjesto njihova konačnoga razbuktavanja. Budući da se krv posvuda smatra nosiocem života, možemo zaključiti kako je upravo hodočasnikov život taj koji biva obnovljen blagodatima ovakvoga otkrića.

⁽⁵⁶⁾ Ibid, str. 731.

Ne treba previdjeti ni onaj značenjski nivo koji bi ovu intenzivnu vatru jedne mladosti objasnio kao inicijacijski obred čišćenja, odnosno obred smrti i prepорода, koji nije ništa drugo do nagovještaj cikličnoga obnavljanja i koji besmrtnost pretpostavlja svakoj konačnosti.

U nemoćnoj lepoti kaleničkih fresaka bila je uhvaćena, kao u ogledalu, sva tragika ideala kasnog srpskog riterstva; elegancija, diskretna dekorativnost, suptilni smisao za odmereni stav i gest – lirika jednog zatvorenog kulturnog društva, bogatog i беспomoćnog, koje je pokušavalo da se u punoj lepoti svoje prezrele kulture, sa svim rekvizitima svoje udobne egzistencije, preseli sa nesigurne zemlje na sigurno nebo. (57)

4. Žiča

Nastavljajući svoje poetsko putovanje, neposredno nakon napuštanja Kalenića, Popin se hodočasnik zatiče pred još jednim iznimno važnim spomenikom srpske nacionalne kulture, u blizini grada Kraljeva.

Sveto mjesto kojemu se ovoga puta priklanja manastir je Žiča, zadužbina Prvovenčanog srpskoga kralja Stefana Nemanjića, posvećena Hristovom Vavedenju – Svetome Spasu. (58) Da je važnost ovoga zdanja jednaka onoj koja se pripisuje prethodnim posvećenim konačištima svjedoče i njegovi narodni nazivi, odnosno nazivi kojima Žiču nerijetko krste njeni vjerni štovatelji: *Velika crkva* ili *Mati mnogim crkvama*. (59) Razlog tomu svakako je bila iznimno značajna uloga koju je gradnja ovoga manastira predstavljala za utemeljenje i kasnije sazrijevanje samostalne srpske arhiepiskopije, a koja je, istovremeno, značila i uspostavljanje konačne državne autonomnosti. Svemu tome svakako je prethodilo krunisanje prvog srpskoga kralja Stefana, čija je ceremonija održana upravo u ovome manastiru, najavljujući tim činom samoupravnost koju će, s njime na čelu, Srpska pravoslavna crkva kasnije ostvariti. U knjizi Milana Kašarina, u kojoj je autor nastojao prikupiti i objasniti sve one odlike koje

(57) Radojčić, nav. djelo, str. 20.

(58) Manastir Žiča. *Istorija*. Dostupno na: www.zica.org.rs

(59) Ibid.

Žiču izdvajaju iz obilja drugih pravoslavnih svetih mjesta, ovako piše o tome događaju:

Među prvim poslovima koje je arhiepiskop Sava imao da uradi po povratku iz Nikeje bilo je dovršenje Žiče. Crkva velika, ali još ne beše ispisana, kaže jedan njegov biograf, a drugi da se Sava, već prvih dana po dolasku, dogovarao s bratom, kraljem Stefanom, šta treba za završetak svete velike arhiepiskopije, koju od početka začese sa velikom ljubavlju. (...) Početkom 1220., u isto vreme kad se preduzimalo živopisanje Spasove crkve, kralj Stefan je uputio, nesumnjivo u sporazumu sa arhiepiskopom Savom, papi Honoriju III pismo, čiji se latinski prevod sa srpskog originala sačuvao. Stefan u tome pismu uverava Honorija o svojoj vernosti i šaljući mu svog izaslanika episkopa Metodija, moli za svoju krunu i zemlji papin blagoslov. Sadržinu toga pisma u suštini potvrđuje i Domentijan, po kome je Sava poslao svoga učenika episkopa Metodija u Rim s molbom papi da pošalje blagoslovenu krunu kojom će on da kruniše svog brata na kraljevstvo. Papa Honorije III, po Domentijanu, odazvao se Savinoj molbi i poslao krunu. Tada Sava pozove blagoslovenog brata svoga, prevelikog župana kir Stefana u veliku arhiepiskopiju Žiču, i tu, za vreme liturgije, u prisustvu vlastele i sveštenstva kruniše brata i pomaže ga da se zove samodržavni gospodin kir Stefan kralj.(60)

Najstariji istorijski izvori koji svjedoče o utemeljenju, razvitku i namjeni kojoj je podređeno zidanje ovoga manastira povelje su dva srpska kralja iz XIII vijeka, Stefana Prvovenčanog i njegova sina Radoslava, koje, gotovo stoljeće kasnije, bivaju prepisane na zidove prolaza ispod kule pred glavnim hramom Svetoga Spasa. Građena da bude simbol jedne crkve

(60) Kašanin, M. *Žiča: istorija, arhitektura, slikarstvo*. Književne novine: Beograd, 1969., str. 78.

koja se u svojoj prkosnoj usamljenosti opirala svakome pokroviteljstvu, kao mjesto njena podizanja bio je izabran jedan komad zemlje gotovo podjednako udaljen i od Carigrada i od Rima, čime kao da se nastojalo ukazati na specifičan položaj manastira na razdornome raskršću pravoslavnoga Istoka i rimokatoličkoga Zapada. Ovakvo mjesto, s druge strane, isticalo se zapanjujućom plodonosnošću, što je, kako se vjeruje, motiviralo ime koje ovaj manastir nosi, a koje je izvedeno od riječi žito, kojime su obilovali predjeli oko njega.

To je, dakle, treće sveto mjesto koje pohodi naš hodočasnik i po kojemu naziv nosi četvrta pjesma ciklusa *Hodočašća*. Ona započinje jednim distihom u kojemu se lirski subjekat, pristizujući pred njegove zidine, direktno obraća manastiru, personificirajući ga ovakvim oslovljavanjem odnosno ukazujući na Žiču kao na istinski živo biće kojemu vrijedi govorniti na ovaj način:

Crvena gospođo Žičo

Jasno je zašto crkvu naziva crvenom(61), ali zašto gospođom? Korištenjem te imenice hodočasnik ne nastoji iskazati samo poštovanje koje predstava ovoga manastira izaziva u njemu, nego, pored toga, i izvjesnu podređenost veličanstvenome prizoru koji on pobuđuje. Ovom riječju, također, on nam daje do znanja da je Žiča visokoga roda, kraljevska, starija od drugih.

Iz moga srca izlaziš

(61) (...) Sava Nemanjić je podizao Spasov hram, i danas poznat kao Mater svih srpskih crkava, imajući pred sobom uzor monumentalnih svetogorskih sakralnih građevina kakva su zdanja Velike Lavre i Vatopeda. Tako je nastala fascinantna jednobrodna crkva sa jednom centralnom i dve manje kupole nad pevnicama, sa velikom pripratom nad kojom se uzdiže masivna kula zvonara u čijem sklopu se nalazi katihumena (prostor koji je Sveti Sava koristio kao jednu vrstu lične kancelarije), brojnim kapelama i aneksima, tako da gledana iz vazduha crkva Svetog Spasa podseća na razlistali krst. Zidana kamenom i opekom, crkva manastira Žiča je u finalnoj obradi fasada omalterisana intenzivno crvenom bojom, koja podseća na krv mučenika prolivenu za veru Hristovu. (Ognjević, T. *Osam vekova Žiče: Dugo putovanje u večnost*. (06. 01. 2007.) Dostupno na: www.politika.rs)

Shvatimo li srce kao *središnji organ individuuma i njegovih osjećanja*, odnosno kao *simbol koji predstavlja unutrašnjeg čovjeka, njegov afektivni život, sjedište inteligencije i mudrosti*, prihvatimo li, dakle, da je srce *unutrašnjem čovjeku ono što je tijelo izvanjskome*(62), razumjet ćemo značenje koje za hodočasnika ima porijeklo ovakvoga manastira. Upravo je njegova duhovna nutrina mjesto koje osmišljava sve ono što Žiča jeste, a što njenoj materijalnoj pojavnosti udahnjuje život kakav je negdje drugdje nemoguće otkriti. Historijski podaci koji svjedoče o njenome uzdizanju i razvitku, nisu, dakle, jedini koji svjedoče i o njenome istinskome porijeklu. Bez predstava koje je obavijaju jednom metafizičkom aureolom, a koje hodočasnik pronalazi duboko u sebi, u srži svoga bića, ona, otjelovljena tek materijalnim svojim oblikom, nikada i ne bi mogla biti to što predstavlja u trenutku u kojemu je putnik posmatra. Pjesma se nastavlja jednom tercinom koja je nastavak hodočasnikovih zapažanja iz prve strofe i kojom se dalje oživljavaju nesvakidašnje pjesničke slike:

*Koračaš sedmovratna
U pratnji svog ženika sunca
Po zrelim talasima žita*

U prvome stihu ove strofe, nakon nadnaravnoga izlaska iz čovječijega srca, Žiča nastavlja da korača odnosno da novim izvanzemaljskim predstavama potvrđuje svoje postojanje. Nakon inicijalnoga posvećenja kralja Stefana Prvovenčanoga, u Žiči je bilo krunisano još šest srpskih kraljeva: Radoslav, Vladislav, Uroš, Dragutin, Milutin, Stefan Dečanski te je, stoga, ukupno sedam vladalaca okrunjeno pod njenim svodovima. Postoji, međutim, jedno narodno predanje još od prve krunidbe neizostavno vezano za ovakve ceremonije, a prema kojemu su, za svakog od ovih vladara, u manastiru probijena po jedna vrata, koja bi, potom, nakon prvog njihova prolaska kroz njih, zauvijek bivala zazidana da nikada više ne posluže kome drugome.(63)

(62) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 622.

(63) Srpska carska lavra manastir sveta Žiča. *Vladika Nikolaj*. Dostupno na: <http://www.zaduzbine-nemanjica.rs/Zica/Vladika-Nikolaj.htm> [pristupljeno 16.10. 2016.].

Poznato je i kako *vrata simboliziraju mjesto prijelaza između dvaju stanja, između dvaju svjetova, između poznatog i nepoznatog, svjetlosti i tmine, bogatstva i bijede*(64), te je stoga, služeći se tim tragom, moguće tumačiti i ovakav stih. Ukoliko je svaka od osoba posvećenih krunisanjem na ovome mjestu, po narodnoj legendi, dakle, bila prevedena u jednu van-svjetovnu onostranost, koja je samim time značila poseban duhovni inicijacijski obred, onda i pominjanje takve osobitosti u ovome stihu ne znači ništa drugo do isticanje Žiče kao jedne čudnovate kapije koja materijalni svijet neraskidivo vezuje za onaj duhovni.

U narednom se stihu tvrdi kako Žičino koračanje prati sunce, u supružničkoj vezanosti. Ta je vezanost odranije poznat motiv pjesme *Sunce se djevojkom oženi*:

*Ugleda je lijepo sunašce,
ugleda je kroz jelovo granje
kol'ko se je ašik učinilo,
triput je se sunce zaigralo,
pa odvuče lijepu djevojkcu,
da je uzme sebi za ljubovcu,
od nje posta zvijezda Danica.*(65)

U srpskoj je mitologiji Danica bilo *ime planete Venere u trenutku kada se pojavljivala kao jutarnja "zvezda" koja najavljuje dan i može se danju videti* te se, shodno tome, oduvijek smatrala *vesnicom zore i dana*.(66) Za simboličko se njeno značenje, stoga, tvrdi kako je sasvim različito od onoga koga ostvaruju pominjanja drugih zvijezda te se, prema tome, kaže kako, *budući da je crvene boje i da neprestano najavljuje ponovno rođenje dana (princip vječnog povratka)*, Danica simbolizira i *sami princip života*.(67)

(64) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 763.

(65) Đurađ, B. *Srpske lirske narodne pesme*. JRJ: Beograd, 2009., str. 59.

(66) Kulišić, Š., Petrović, P. Ž., Pantelić, N. *Srpski mitološki rečnik*. Nolit: Beograd, 1970., str. 103.

(67) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 814.

Žiča bi, prema tome, u svojoj raskošnoj pojavnosti, sama po sebi predstavljala takav nagovještaj svitanja. Posljednjim stihom ove strofe, budući da se kao predjeli kojima ona veličanstvena korača ističu zreli talasi žita, kojime obiluju prostranstva oko manastira, a koje, ostanemo li dosljedni odgonetanju simboličkih značenja skrivenih iza upotrebe ovakvih pojmova, upućuje na *vječnost godišnjih doba, na povratak žetvi, te na izmjenjivanje smrti i uskrsnuća žitnog zrna u mnogobrojnim zrnima*, što je, na koncu, *jamstvo neprekidnosti životnoga ciklusa*.⁽⁶⁸⁾ To je žito, kako vidimo, zrelo, što nagovještava vrhunac ciklusa, iza kojeg slijede smrt pa uskrsnuće. (Što Žiča jeste i istorijski, ako hodočašće čitamo kao put kroz srpsku kulturnu istoriju.)

*I stojiš na samom vrhu
Izabranog trougla u plamenu*

Prema opštoj definiciji trougla, ovakvim se geometrijskim oblikom najčešće prikazuje temeljni broj tri, koji je *izraz intelektualnog i duhovnog reda, božanskog, i u kozmosu i u čovjeku*.⁽⁶⁹⁾

Postoje, međutim, još dva iznimno zanimljiva tumačenja ovakvog njegova značaja, od kojih jedno, spoznajući trokut kao *glif sunčeve zrake, analogan malom klinu što ga oblikuje klica kukuruza koji je tek isključao kad probije iz zemlje, četiri dana nakon što je zrno zakopano*, njegovo pojavljivanje, na taj način povezano sa suncem i kukuruzom, prepoznaje kao *dvostruki simbol plodnosti*.⁽⁷⁰⁾ U drugome, pak, u njegovoj nagovještajnoj pojavnosti, raspoznaje se jedan alhemijski značaj, koji ga definira još i kao *simbol vatre*.⁽⁷¹⁾

Kako sunce svojim zrakama tako i *vatra plamenom simbolizira radnju oplođivanja, očišćenja i prosvjetljenja* te je, s tog stanovišta, ona uvijek *simbol očišćenja i preporoda*, i to ne bilo kakvoga, nego jednog svekoliki-

⁽⁶⁸⁾ Ibid., str. 823.

⁽⁶⁹⁾ Ibid., str. 709.

⁽⁷⁰⁾ Ibid., str. 716.

⁽⁷¹⁾ Ibid., str. 740.

koga očišćenja *poimanjem, sve do njegova najduhovnijeg oblika, svjetlošću i istinom.*(72)

*Prkosiš i suncoseku
I žitoskvrnitelju
Iz dva carska ugla pod tobom*

Ovim stihovima oživljava se vizija gorde crvene gospođe Žiče koja, obavijena plamenom spoznaje, ponosito odbija da se pokori *suncosjeku* i *žitoskvrnitelju*. Ovi, za Popu karakteristični neologizmi, izvedeni iz prethodnih stihova, neprijatelja prepoznaju kao prijetnju istini i životu. Njima Žiča prkosi iz dva carska ugla na kojima stoji, a ti su zemaljsko i nebesko.

Nakon ove slijedi još jedna tercina u kojoj se, ovoga puta, ponovno oživljava ona slika manastirskoga koračanja predstavljena u drugoj strofi pjesme:

*Koračaš u pravcu svoje visine
I visoke ljubavi
U jedino mogućem pravcu*

Koračenje u pravcu svoje visine je duhovni rast, duhovno uzdizanje. Za pjesničkog subjekta taj je *smjer* (možda bolje nego pravac?) jedini mogući. Visoka ljubav je ljubav koja se doseže konačnim uzdizanjem, ljubav hrišćanska, ona je i neka vrsta nagrade.

Pjesma se završava još jednim distihom, kojime hodočasnik upravo bodri to uzdizanje:

*Koračaj ljubim ti korake
Crvena gospođo Žičo*

(72) Ibid., str. 740.

Ovakvo cjelivanje stopa moglo bi upućivati na negdašnji način odavanja počasti ljudima koji su uživali ugled kao sveci, ali je poljubac, osim toga, i veoma značajan *simbol pristajanja duha uz duh, stoga što su usta*, tjelesni njegov organ, *ishodište i izvor daha*(73).

Posljednji stih pjesme potpuno je jednak onome kojime ona započinje te, stoga, preuzimajući u cijelosti njegovo značenje, ne predstavlja ništa drugo do još ranije poznato zatvaranje jednog Popina beskonačnoga kruga od stihova.

5. Sopoćani

Na izvoru rijeke Raške, u blizini Staroga Rasa, nekadašnjeg centra srednjovjekovne srpske države, nalazi se četvrto konačište koje pohodi Popin lirski hodočasnik, manastir Sopoćani, podignut kao zadužbina kralja Uroša I. U knjizi Davida Talbota Ricea, u kojoj je ovaj ugledni istoričar vizantijske umjetnosti nastojao donijeti jedan njen cjelovit i detaljan prikaz, ovako piše o tome zdanju:

Najlepše od svih fresaka ovoga doba ipak su slike u crkvi Sv. Trojice u Sopoćanima, izrađene za Uroša I, oko 1265. godine. Ovde se ponovo pojavljuju portreti ktitora. Oni su jasno okarakterisani i izražajni, naročito u sceni na kojoj je prikazana smrt kraljice Ane, gde se Uroš pojavljuje kao ožalošćeni sin. Ali najviše se ističu skladni ritam kompozicije i skulpturalno oblikovana odeća, a veoma je efektan i način na koji preterano iskrivljene figure stoje u ravnoteži suprotstavljene jedna drugoj u takvoj sceni kao što je Uspenje Bogorodice. Takođe su upečatljivi i pojedinačni likovi, na primer lik apostola Pavla. Ipak su najlepše od svih neke scene Javljanja Hrista posle smrti. Anastasis ili Hristov silazak u ad kompozicija je duboko duhovnog sadržaja u kojoj su najistančanije izražena osećanja strahopoštovanja i ljubavi. Pozadine su mestimično pozlaćene i slikane izukrštanim linijama da bi se stvorio uti-

(73) Ibid., str. 524.

sak mozaika, ali boje su, uopšte uzev, prirodne. Paleta je raznovrsna, a boja se primenjuje vrlo uspešno i za isticanje oblika i za pojačavanje izražajnosti, kao što je to slučaj kod dvojice pastira, koji se pojavljuju u okviru scene Rođenja. (74)

Pretpostavimo da je upravo ovakva izuzetnost razlog zbog kojeg peta pjesma ovoga ciklusa i nosi naziv prema tome manastiru. Potvrda ovakvoj pretpostavci mogla bi se pronaći još u prvim stihovima pjesme, budući da se u njima, kao prvo zapažanje pristigloga putnika odnosno kao prvotna refleksija nakon prizora koje zatiče u manastiru, prepoznaje upravo jedna nesvakidašnje grandiozna karakterizacija otkrivenog soćanskoga blaga:

*Rumeni mir snage
Zreli mir veličine*

Os početna dva stiha je riječ *mir*. Lijevo su pojmovi koji se odnose na plodove, desno na čovjeka (u smislu zajednice, ili države). U svim mogućim kombinacijama (rumena snaga, zrela snaga, rumena veličina, zrela veličina) mir je ovdje jedno stanje spokoja, koji je rezultat jednog životnog državotvornog zamaha.

Narednom strofom još se jasnije konkretizuje obilje blagodat koje je hodočasnik zatekao.

*Od zlatnih ptica pod zemljom
Do silnog voća na nebu
Sve je na domaku ruke*

Mitska prošlost, oličena u zlatnim pticama, dio je prošlosti, ali ne trajno izgubljena, nego u procesu ciklične transformacije. Ponovno rađanje, koje vodi duhovnom i tjelesnom preporodu, prva je blagodat koju hodočasnik naslućuje kad stupi u ovaj manastir.

(74) Rice Talbot, D. *Umetnost vizantijskog doba*. Jugoslavija: Beograd, 1968., str. 199.

Voće, u smislu ploda, ovdje se odnosi na duhovnu spoznaju, jer *raste* na nebu. Paganska zajednica transformira se u hrišćansku. No, naredni distih, pak, do sada najjasnije upućuje na to da su upravo umjetničke blagodati te pred kojima hodočasnik uspijeva ostvariti ovakve refleksije:

*Divno su klekli oblici
U zenici majstora*

Kleknuti pred kime znači ili pokoravanje ili poštovanje. (Katkad je to neodvojivo.) Budući da oblici o kojima hodočasnik govori kleče u zenici majstora, to bi moglo značiti kako ih upravo taj isti njihov tvorac doživljava kao konačnosti savladane njegovom umješnošću. Tu bi se, također, mogao nazirati jedan ironijski pristup onome što otjelovljuju sopocanske freske, a što se, u vrijeme kada su nastajale, moralo smatrati neumitnom istinom. Hodočasnik ne osporava ljepotu pojavnosti toga pokoravanja, nazivajući ga divnim, ali samim time što ističe njegovu zavisnost on kao da zapanjenome posmatranju pridružuje i jedan suptilan kritički komentar.

(Vreme je ujedalo)

Izdvojeno zagradom, što je signal druge perspektive, ovo nas upozorenje podsjeća na historijsku stvarnost izvan manastirskih svodova. U njoj prilike nipošto nisu (bile) naklonjene *dosezanju voća na nebu*, punom procvatu duhovnosti u sretnoj i snažnoj državi.

*Mlada lepota ponosa
Mesečarska sigurnost*

Ovoga puta, namjesto razbuktaloga mira i veličanstvene snage, hodočasnik zamjećuje gordost mladosti, ljepotu koja se iscrpljuje iz ponosnoga samopouzdanja raskošne i razigrane mladalačke životne energije. Kada tvrdi da je ljepota toga ponosa *mlada*, on nam želi ukazati na njenu nezrelost, odnosno na uslovljenost toga ponosa optimizmom koje ne-

iskustvo mladosti nosi sa sobom. Taj ponos on pripisuje svemu onome što zatiče u Sopoćanima, odnosno ideji koja je uvjetovala zatečene prizore. Sjetimo li se da je manastir izgrađen, kako je na početku pomenuto, na mjestu nekadašnjeg centra srpske srednjovjekovne države, onda možemo pretpostaviti kako ponos veže upravo za njene začetke, jednako kao i naivnost što ju je, ne oslanjajući se na bilo kakva iskustvena naravoučenija, prvotni zamah morao posjedovati. Drugi dio distiha takvoj mladoj ljepoti ponosa pridružuje i sigurnost, koju oksimoronski prepoznaje kao sigurnost nekoga mjesečara. U ovakvoj konstrukciji čuje se ponovo kritička nota, gotovo optužba na račun stvaralaca koji su umjetnost stvarali pazeći da je ne ukaljaju prozaičnošću svakodnevnice. Narednom tercinom, pojačavajući dramsku napetost već uočenom paralelnom montažom dva glavna motiva (stanja u manastiru i opasnosti izvan manastira) vraća nas u projekciju budućnosti kakva se otvara pod svodovima manastira, onome ko se izdvojen iz stvarnosti predaje duhovnim vizijama:

*I kapije večnog proleća
I svetlo oružje sreće
Sve samo na mig čeka*

Mjesečarska sigurnost gleda iz smrtne stvarnosti u predjele u kojima se ne poznaje propast, niti iščeznuća i na kojima traje nepresušno obnavljanje života, gdje se ne stari i ne umire.

Učestala formula narodne epike, *svijetlo oružje*, u ovu sliku unosi ironijski komentar: takvo oružje ne postoji, jer sreća i oružje ne trebaju jedno drugo. Ironiju pojačava treći stih, da sve to samo na mig čeka. Takvo davanje znaka djeluje lakrdijaški, i u potpunom je neskladu s uzvišenošću slike koju zaneseni pojedinac / kolektiv vidi klečeći ispod svodova pod nacrtanim nebom.

*U desnici majstora
Damari svijeta biju*

Još jedna epska formula, sada pridružena majstoru, ovoga puta živopisca, kao umjetnika, suprotstavlja opasnosti koja se primiče. Njegovo djelo može biti oružje odbrane. *Damar* je podzemni put vode do njenoga izvora, pa bi stvaraočeva ruka bila ta koja snagu ljudske duhovnosti iznosi na svijet. Duhovnošću, konkretno umjetnošću, može se pobijediti vrijeme koje ujeda. To potvrđuje poeta, data ponovo u zagradi.

*(Vreme je ujedalo
I zube polomilo)*

Umjetnosti odolijeva i nadvisuje sve poznate materijalne dimenzije da bi se, oživljena i oslobođena rukom njena tvorca i požrtvovanoga majstora, iz materijalne nesavršenosti preobrazila u jedan vječiti, nepobjedivi duhovni ideal. Stvaranjem takvih djela kao da se, kako David Talbot Rice zaključuje svoja zapažanja o sopocanskim blagodatima, potvrđuje postojanje istrajnoga napora onovremenih umjetnika *da se užasi i nedaće toga doba izbjegnu nekom vrstom istančane nirvane, koja oživljava naddnaravnu i vječnu ljepotu, prefinjenost i ushićenje.* (75)

6. Manasija

Na visoravni neposredno ponad riječice Resave, prema kojoj je i dobio svoj prvotni naziv, izdiže se manastir Manasija, preposljednje konačište Popina hodočasnika. I ovoga puta on, kao mjesto svoga počinka, bira jedan od najznačajnijih sakralnih spomenika srpske nacionalne kulture. Ovo srednjovjekovno zdanje zadužbina je despota Stefana Lazarevića, jednoga od najznačajnijih i najvoljenijih srpskih srednjovjekovnih vladara, te je zbog izuzetne vještine pripovijedanja zbog koje su ga nerijetko poistovjećivali sa starozavjetnim prorokom Manasijem kasnije prekršteno u jedno od njegovih svjetovnih imena. Pored očitog sakralnoga predznaka koji povezuje sva ranija konačišta s ovim posljednjim, postoji još jedna odlika zaslužna za prihvatanje njihova javljanja kao prirodnoga slijeda izuzetno smislenoga zajedništva. I ovaj manastir, kao svi ranije

(75) Rice Talbot, D., nav. djelo, str. 213.

pomenuti, bio je stjecište onovremenog kulturnoga života u Srba te se zbog toga beziznimno izdvaja kao jedan od najveće važnosti pri formiranju kolektivnog identiteta. U jednome od zbornika koji su nastojali sažeti sve blagodatni takvog kulturnoga naslijeđa ovako piše o manastiru Manasija:

Kao mnogi manastiri toga vremena i Manasija je podignuta kao jako utvrđenje, upravo – kao grad. Postavljen na dobro izabranom mestu, koje se moglo uspešno braniti sa svake strane, manastir je bio opasan ogromnim, za ono vreme najsolidnijim zidom čija je otpornost bila povećana i većim brojem masivnih, visokih kula (dve na ulazi i devet u ostalom delu gradskih zidina). Osim crkve, u manastirskom kompleksu nalazile su se i druge zgrade, od kojih je naročito velikih razmera bila knjižnica, čije se ruševine i danas jasno raspoznaju. Prvih decenija XV veka Manasija je bila sedište kulturne delatnosti cele despotovine. Književni rad u Manasiji bio je naročito plodonosan za vreme Konstantina Filozofa, biografa despota Stevana, kada se u ovom našem spomeniku formirala čitava škola književnika, prevodilaca i prepisivača. Popularnost ove škole bila je tolika da se njen uticaj dugo vremena osećao i izvan granica despotovine, u Makedoniji, pa čak i u zapadnoj Bugarskoj. Po ovome Manasija spada u red najuglednijih manastira koji su se proslavili kao kulturni centri.(76)

Još jedna izuzetna važnost ovog pravoslavnoga zdanja svakako je zadivljujuće bogatstvo njegovih fresaka koje, mada uveliko razdirane različitim neumoljivim vjekovnim neprilikama, i danas predstavljaju izuzetno dostignuće srednjovjekovnoga slikarstva.

Živopisni svodovi manastira predstavljaju, stoga, nepoznatljivu blagodat kulturne zaostavštine, otkrivajući visoko razvijeni ukus i dugu sli-

(76) Panić Surep, M. *Spomenici kulture*. Prosveta: Beograd, 1951., str. 156.

karsku tradiciju onovremenih umjetnika. Upravo to je razlog zbog kojega Popa prvim stihom ove pjesme oživljava kolorit toga utočišta na koje je kročio njegov hodočasnik, pa kaže:

Plavo i zlatno

Tim dvjema bojama jasno se predočuje sav živopis pomenutih fresaka, budući da su upravo one bile svojevrsni reprezentanti slikarskoga izričaja u čijem duhu je oslikan ovaj manastir. Tako se u jednom enciklopedijskome turističkom vodiču ovako govori o slikarskim blagodatima Manasije:

Živopis Manasije, blistava sinteza vizantijsko-zapadne likovnosti, koji zauzima osobito mesto među vrhunskim delima svetskog slikarstva prve polovine XV veka, proizlazi iz bogatih zografskih tradicija srednjovekovne Srbije. Scene Hristovih čuda, Hristove parabole o bogatašu i siromašnom Lazaru, carskoj svadbi, bludnom sinu, mitaru i fariseju, kao i druge scene iz Hristovog života; Uspenje Bogorodice, na zapadnom zidu; izuzetna vizija proroka, u centralnoj kupoli, sjajna grupa svetih ratnika u zlatnim odeždama i s mnoštvom oružja, u prostorima pevnice; svečane liturgijske scene u oltaru i niz poprsja svetitelja u isprepletenim medaljonima zasjenjujuće ornamentike duginih boja, u zlatu i azuru, duž celog hrama i monumentalni portret despota Stefana u ktitorskoj kompoziciji na zapadnom zidu, samo su dragoceni fragmenti nekadašnje veličanstvene celine na površini od preko 2000 m². Sve je islikano virtuoznom tehnikom najkvalitetnijeg ikonopisa toga doba. (77)

Slikanje azurom i zlatom, dakle, jedna je od najraspoznatljivijih odlika ovoga slikarstva, zbog čega isticanje tih dviju boja vrlo živo priziva u svi-

(77) Tomašević, Nebojša, *Blago na putevima Jugoslavije*, Jugoslavija-publik, Beograd, 1983., str. 136.

jest pomenute manastirske freske. Slijedeći takve pretpostavke, ovo bismo saznali o plavoj boji, čijim pominjanjem započinje Manasija:

Od svih boja plava je najdublja: pogled u nju tone ne susrećući zapreka i gubi se u beskraju kao da boja neprestano uzmiče. Plava je i najmanje materijalna boja: u prirodi se obično prikazuje kao da je sačinjena od prozirnosti, to jest od nagomilane praznine, praznine zraka, vode, kristala ili dijamanta. Praznina je točna, čista i hladna. Plava je i najhladnija od svih boja, a u svojoj apsolutnoj vrijednosti i najčišća, izuzme li se potpuna praznina neutralne bjeline. O tim temeljnim osobinama ovisi i njezino simboličko primjenjivanje. Predmetu plava boja olakšava oblike, otvara ih i rastvara. Površina obojena plavo nije više površina, plavi zid prestaje biti zid. Pokreti, zvukovi i oblici u plavetnilu nestaju, u njemu se utapaju, gube se kao ptica u nebu. Budući da je sama po sebi nematerijalna, plava boja dematerijalizira sve ono što se u nju uhvati. Ona je put u beskonačnost, gdje se zbiljsko pretvara u imaginarno.(78)

S druge strane, znajući kako se boja zlata beziznimno poistovjećuje sa sunčevom svjetlošću odnosno kako gotovo uvijek simbolički predstavlja neko prosvjetljenje, ne zapanjuje ni saznanje da je boja zlata-svjetla u suštini uvijek zapravo *simbol spoznaje*.(79)

Ta bi boja, dakako, mogla ukazivati i na zasljepljujuće bogatstvo i raskoš koju je sa sobom nosilo formiranje jedne države pod svodovima ovakvih manastira. Slutnja beskonačnosti i spoznaje koje one udružene oživljavaju zaista se pričinjava kao suštinsko odličje neodvojivo od njihove konačne pojavnosti. Takvi nagovještaji svoga oslonca pronalaze i u naredna dva stiha:

(78) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 510.

(79) Ibid., str. 792.

Poslednji prsten vidika
Poslednja jabuka sunca

U prvome stihu smisaono težište počiva na *prstenu* zbog čega sva dalja odgonetanja zavise od tumačenja njegova pominjanja. Zbog njegova oblika, baš kao i krug kojega je zapravo materijalno otjelovljenje, za prsten se kaže da je *simbol ciklusa koji je neodređen i bez prekida*.⁽⁸⁰⁾ S obzirom, dakle, na nemogućnost da mu se ikada sagledaju početak i kraj, on se zapravo uvijek može definirati kao nekakva beskonačna nedjeljiva cjelina. Takva beskonačnost potvrđuje se u svakom kružnome kretanju koje je uvijek *savršeno, nepromjenljivo, bez početka, bez kraja i bez odstupanja*, te stoga *simbolizira vrijeme*, a ono se određuje kao *neprekidan i nepromjenljiv slijed trenutaka koji su svi jedan drugome istovjetni*.⁽⁸¹⁾ *Prsten vidika*, u smislu horizonta, ovdje upućuje na sav vidljivi i spoznati svijet, koji će uskoro nestati (jer je posljednji). *Jabuka* simbolizira *plod spoznaje i slobode*,⁽⁸²⁾ ali kao dio stilske inverzije, *jabuka sunca*, u kojoj je *sunce izvor svjetlosti, topline i života*, dok njegove zrake predstavljaju *nebeske – ili duhovne – utjecaje što ih prima zemlja*,⁽⁸³⁾ jasno je da i duhovnom svijetu ostvarenom unutar prstena vidika prijeti isti kraj. Od koga, i kakav, saznajemo iz narednih stihova.

Zografe
Dokle tvoj pogled dopire
Čuješ li konjicu noći
Alah il ilalah

Koristeći, u prvome stihu ove strofe, vizantijski naziv za ikonopisce i slikare fresaka njihova kulturnoga kruga, hodočasnik se izravno obraća slikaru, zagledanom u onostranost, pitanjem koje otrežnjava, jer umjetnika

⁽⁸⁰⁾ Ibid., str. 537.

⁽⁸¹⁾ Ibid., str. 321.

⁽⁸²⁾ Ibid., str. 211.

⁽⁸³⁾ Ibid., str. 655.

spušta u istoriju, u kojoj se osmansko prodiranje na zapad približava granicama srpske srednjovjekovne države. (84)

U srpskoj narodnoj mitologiji noć je uvijek bila predstavljana kao *vrijeme kretanja demona* (85). Budući da su povodi onovremenih osmanskih osvajanja, osim teritorijalnoga širenja, nesumnjivo pretendirali oživjeti i jedno drugačije pokoravanje, Popin hodočasnik kao da (jer se javlja iz savremenoga svijeta pa je stoga u posjedu saznanja o svim neprilikama koje su kroz vijekove napadale zidine ovoga zdanja) nastoji otkriti koliko je slikar takvih božanskih fresaka mogao predvidjeti od opasnosti koje im prijete jednom kada postanu dio materijalne stvarnosti. Međutim, narednim stihovima on već sam odgovara na postavljeno pitanje odnosno, posmatrajući stamenost otkrivenih fresaka, iz njihova postojanja spoznaje ono za čime je žudio, pa veli:

*Kičica tvoja ne drhti
Boje se tvoje ne plaše*

Sigurna i precizna kičica, kao neizostavno sredstvo slikarskoga izričaja, podrazumijeva i jednu neколеbljivu i čvrstu ruku koja njome upravlja te se stoga ovakvom pjesničkom slikom zapravo oživljava veličanstveni mir trenutka u kome nastaje istinsko umjetničko djelo. Personificirano oživljavanje kista koji, ne osjećajući zaglušujuće prijetnje stvarnosti, odnosno zemaljski strah pred osvajačem koji nadire, nastavlja nanositi zlatne i azurne boje potvrda je, dakle, one spokojne osamljenosti umjetnika, koja je, nazirući se u svakome segmentu grandioznog djela, nagnala posmatrača da postavi takva pitanja.

U drugome stihu ove strofe on nastavlja potvrdu ovakvoga otkrića pripisujući ovoga puta spokojstvo bojama fresaka, što opravdava i raniju

(84) *Stvaralački život ovog kulturnog sedišta trajao je oko dvadeset godina. Već 1439. godine Manasiju su osvojili Turci. Iz jednog zapisa iz 1456. saznaje se da je gorela.* (Tomašević, N. *Blago na putevima Jugoslavije*. Jugoslavija—publik: Beograd, 1983., str. 136.)

(85) Kulišić, Š., Petrović, P. Ž., Pantelić, N. *Srpski mitološki rečnik*. Nolit: Beograd, 1970., str. 170.

tvrdnju da takve odgovore iznalazi upravo posmatrajući konačno djelo koje je ostalo kao jedina nadvremenska veza između njegove i zografove stvarnosti. Sljedeći distih, međutim, preoblikovana je pjesnička gradacija treće strofe ove pjesme, te u njemu lirski subjekat raniju tvrdnju ne predstavlja više kao pitanje koje nagovještava izvjesne neprilike, nego kao neminovnu nadolazeću činjenicu:

*Bliži se konjica noći
Alah il ilalah*

Hodočasnik sadašnjosti, oživljavajući u svojoj svijesti plamen vatre koja proždire sve pred sobom, nastoji shvatiti svekoliki mir slikara koji joj je, mada za nju ne može znati jer joj u tome trenutku prethodi, ipak nedvojbeno bliži, dijeleći s njome stvarnost u kojoj se zatiče.

Ono što istinski zapanjuje lirskoga subjekta zapravo je vječita suprotstavljenost vremena koje sobom nosi nepredvidljive prilike i jednoga stvaraoca čiji kreativni trenuci kao da nepromijenjeno počinjavaju u vječnosti. Udaljavajući se i narednim distihom od tvrdnje oličene u središnjoj strofi ove pjesme, Popin hodočasnik oblikuje još jedno pitanje slično prethodnomu, praveći na taj način poetski luk kojemu je cilj ovakvu pjesmu predstaviti kao otjelovljenje kružnoga kretanja čiji će se krajevi, s posljednjom strofom, konačno udružiti u jedinstvenu nedjeljivu cjelinu:

*Zografe
Šta li vidiš na dnu noći*

Prvi je stih, kao i u drugoj strofi, zapravo zazivanje zaslužnoga umjetnika, dok je u drugome još jednom oživljena zagonetna pjesnička vizija. Ovoga puta, međutim, pitanjem se ne nastoje utvrditi granice takvoga vizionarstva, budući da je ranije otkrivena nemogućnost njihove konačne spoznaje, nego se pažnja usmjerava ka onome što potiče plodonosne vizije, a što otkriva jedino pogled istinskoga umjetnika.

U ovome stihu još jednom se javlja i motiv noći koja je, kako smo ranije vidjeli, nositeljica svjetovnih opasnosti. Iz ovakve je pjesničke slike jasno

kako je nadahnuti kreator zagledan u one iste prilike na koje ga upozorava savremeni hodočasnik, ali on kao da potpuno previđa njihovu pojavnost, zadirući duboko ispod materijalne površine na kojoj se te prilike manifestuju.

Sintagma *dno noći* značila bi, prema tome, da iza ranije pomenutih njenih realizacija postoji jedan skriveniji sloj koji jedino zograf može doći kući.

Konačno, posljednja strofa, kao završni segment poetskoga prstena, pažnju još jednom preusmjerava ka živopisnim bojama manasijskih fresaka koje su zapravo, nakon prvotnoga njihova zapažanja, pobudile u hodočasniku obilje nedokučivih pitanja:

*Zlatno i plavo
Poslednja zvezda u duši
Poslednji beskraj u oku*

U prvome stihu, kako se vidi, zamijenjen je redosljed boja pomenutih na početku, te se ovoga puta zlatna pominje prije nego plava. Ovakvome smjenjivanju kao da je cilj što vjernije dočarati kružno kretanje kakvo je ova pjesma u svom konačnome obliku.

Ukoliko su, dakle, ove boje zaista dio takvoga kretanja, nužno je da se neprestano javljaju jedna iza druge, jer bi, u suprotnome, ponovljeni redosljed narušio njihovo nedogledno nizanje. U stihu koji slijedi ponovno je naročito intenzivirana samo jedna riječ, dok ostale predstavljaju tek njenu proširenu karakterizaciju. Ovoga puta radi se o riječi *zvijezda* koja se otkriva *prvenstveno kao izvor svjetlosti*, a, *zbog svoga nebeskog obilježja, ona je gotovo uvijek i simbol duha, a napose simbol sukoba između duhovnih snaga ili svjetlosti i materijalnih snaga ili mraka*. Ona, prema tome njenome značaju, *prodire kroz tamu kao svjetlo upereno u noć nesvjesnog.*⁽⁸⁶⁾

⁽⁸⁶⁾ Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 813.

Ali ta je zvijezda posljednja, jer je *u duši* koja će nestati u plamenu, zajedno s beskrajem koji postoji samo u oku smrtnog umjetnika. Tama, nadiranjem osvajača, nadvladava svjetlost.

7. Sentandreja

Zaključna pjesma *Hodočašća*, prvoga ciklusa zbirke *Uspravna zemlja*, nosi naziv prema jednoj srpskoj varošici u Mađarskoj, koja se nalazi 20 kilometara sjeverozapadno od Budimpešte.

Ovaj barokni gradić poznat je po tome što je 1690. godine za vrijeme Velike seobe Srba pod vodstvom Arsenija Trećeg Čarnojevića postao pristanište za oko pet hiljada srpskih izbjeglica koje su od najezde Osmanske imperije bježale daleko od svog prvobitnoga doma. Od njihova pristizanja u XV vijeku, preko XVII kada su postali većinsko stanovništvo ovoga mjesta, pa sve do XVIII stoljeća u kojemu su, stvarajući novu istoriju grada, od njega napravili jednu od najrazvijenijih sredina u kojima su obitavali, Srbi su u Sentandreji izgradili neke od danas najpoznatijih pravoslavnih crkava, ali je zadužili i drugim naročitim kulturnim blagodatima.⁽⁸⁷⁾ Odabirom ovakvoga mjesta kao da postaje jasniji motiv Popina lirskoga hodočasnika koji ga je nagnao da na takav način završi svoje putovanje, zaokruživši ga simboličnom predstavom istrajnosti jednoga naroda koji, primoran da napusti svoje vjekovno obitavalište, iznova pod pokroviteljstvom stranoga gostoprimstva, uspijeva da od svoga progona napravi takav spomenik koji će zauvijek ostati da svjedoči o njegovome životu.

Prvim stihovima ove pjesme upravo se i nagovještava ovakvo iznuđeno započinjanje života u Sentandreji, te joj se, iznova personificirajući zatečene prizore, lirski subjekat obraća potpuno neposredno, nastojeći da i nju, baš kao i neke ranije posjećene srpske manastire, potpuno oživotvori odnosno prikaže kao jednu posve neovisnu egzistenciju:

⁽⁸⁷⁾ Čorović, V. *Istorija srpskog naroda: Velika Seoba Srba u Austriju*. Ars Libri: Beograd, 1997.

*Bežala si do kraja večnosti
Učinila još sedam koraka
Prema severu*

U prvome stihu, dakle, lirski hodočasnik naseljavanje varošice vidi kao rezultat bježanja njenih osnivača nakon što je njihova vjera u vječno trajanje nemanjičke države raspršena osmanskim osvajanjem. Oksimoron, *kraj večnosti*, zvuči ovdje sarkastično. Sedam koraka prema sjeveru može se odnositi na sedam srpskih pravoslavnih crkava, kakve su Saborna ili Beogradska, Blagoveštenska, Preobraženska, Požarevačka, Ćiprovačka, Opovačka i Zbeška crkva, koje su im kao duhovna pribježišta predstavljale egzistencijalnu potrebu. (88) To da su *učinjene* prema sjeveru, suprotno suncu, upućuje na iznuđenost tih koraka.

*Izvadila iz rajske reke
Lobanju svog imenjaka sveca
I na temenu joj sagradila
Sedam suncomolja*

Doseljenici su pored Dunava, rajske rijeke, (89) stali pod zaštitu Svetoga Andreja Prvozvanog, tako prozvanog jer je od svih Hristovih apostola on prvi primio njegovo učenje. (90) Simbolično gradeći crkve na njegovoj lubanji, doseljenici su istakli i svoju spremnost da se žrtvuju za hrišćansko učenje. Neologizmom *suncomolja* Popa sentandrejskim crkvama, koje su na sjeveru, daje osobenost kojom ističe želju za spoznajom, (91) ali i čežnju za povratkom, ili barem nostalgiju za periodom punog sjaja i napretka.

(88) Ćorović, V., nav. djelo, str. 183.

(89) Vidi: Novaković, R. *Srbi i rajske reke: biblijske "Četiri rajske rijeke" i kavkasko-ufratski Srbi*. Miroslav: Beograd, 1995., str. 7.

(90) Svetigora, globalni hrišćanski radio. *Sveti apostol Andrej Prvozvani*. Dostupno na: <http://www.svetigora.com/node/6435> [pristupljeno: 16.10. 2016.].

(91) *Sunčevih zraka tradicionalno ima sedam*, te je ono, samo po sebi, očitovanje božanstva. Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 655.

*Zapalila si ispod kubeta
Sedam staraca hrastova
I prelila ih vinom*

Kao središnji smisao ovih stihova otkriva se paljenje hrasta koje, ukoliko mu pridodamo značenje kakvo je ovo drvo imalo u paganskim vjerovanjima Srba, mora, također, imati pojašnjenja u takvim drevnim predstavama. Njegovo spaljivanje, po Čajkanovićevom objašnjenju, *predstavljalo bi spaljivanje samog božanstva, koje na taj način umire i ponovo se rađa*, dok se u nekim drugim izvorima, jednakom takvom ritualu pripisuje značenje *pomoći mladome suncu u doba zimske kratkodnevnice ili pak spaljivanje samog duha bilja u vatri koja predstavlja sunce, kako bi se na taj način mađijskim putem postiglo da rastinje dobije dovoljno sunca, od kojeg uopšte zavisi život, plodnost i obilje.* (92)

Upravo je, dakle, gradnja tih novih sedam crkava značila jedno obnavljanje duhovnoga života koji je, sagorjevši, imao da se porodi iz vlastitoga pepela. U posljednjem stihu, kao dio tog obrednoga pročišćenja, navodi se još i prelijevanje vinom što, budući da se ono *kao zamena za krv neizostavno upotrebljava u kultu pokojnika: ostavlja se pored mrtvaca ili se sa njim sahranjuje, vinom se preliva pokojnik, mjesto na kojem će se grob kopati ili sam grob* (93), svjedoči o konačnome otcjepljenju od toga prijašnjega života. Za vino se, međutim, također tvrdi kako je, *budući da se vrlo često dovodi u vezu s krvlju, kako po boji, tako i po svom značaju biljne esencije, napitak života ili besmrtnosti; uz to je ono i simbol spoznaje i posvećenosti, zbog pijanstva koje izaziva.* (94)

*Oslobodila iz žara sedam gugutki
Otpojala sa njima sedam večernji*

Gugutka, kao ptica koju Srbi prepoznaju kao svoj identitarni znak, ovdje se poistovjećuje s feniksom, pa je Sentandreja mjesto gdje se taj narod u

(92) Kulišić, Petrović, Pantelić, nav. djelo, str. 14.

(93) Ibid., str. 70.

(94) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 746.

kulturnom smislu ponovo rađa, nepromijenjen u svojoj nemanjičkoj suštini. Pjevanjem večernih molitava, (95) kojima se izražava zahvalnost, zatvara se jedno crno poglavlje i otvara novo, svjetlije.

*Pomirisala si cvet perunike
Zatvorila se u nebesku krunicu
I začutala*

Cvijet perunike dovodi se u vezu s bogom Perunom. (96) Za nju se vjerovalo kako izrasta upravo na onome mjestu koje je, neposredno prije toga, Perun pogodio munjom. Možemo, stoga, pretpostaviti kako se takvim jednim mjestom smatra i područje na kojemu je nastala Sentandreja. Po ranije pomenutom mitološkome vjerovanju takvi nebeski udarci ovoga božanstva javljali su se u onome trenutku koji je trebao nagovijestiti proljeće odnosno jedno posve novo rađanje prirode i obnavljanje svega što postoji u njoj.

Međutim, deminutiv *krunica* ovdje unosi opet nijansu ironije u iskaz. Zatvaranje u mali prostor, označen, ispunjen i ograničen vjerom, bivstvovanje u božanskom i nedodirljivome svijetu, nosi u sebi iste opasnosti koje su već jednom dovele do propasti. Šutnja, iz perspektive umjetnika, nije rješenje. (97)

Od svih onih nagovještaja novoga početka, na koncu posljednjega stiha posljednje pjesme prvoga ciklusa zbirke *Uspravna zemlja*, ostaje jedino prokosno odbijanje da se govori, odnosno pomirenost s propašću onoga

(95) Večernjem se naziva ono bogosluženje koje se obavlja pred kraj dana, uveče, u znak zahvalnosti za protekli dan i za osveštanje nastupajuće noći. Arhiepiskop Averkije, *Pojmovnik pravoslavnog bogosluženja: Pojam bogoslužbenih krugova*. Dostupno na: <https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/> [pristupljeno: 16.10. 2016.].

(96) Kulišić, Petrović, Pantelić, nav. djelo, str. 232.

(97) *Tišina i šutnja imaju vrlo različita značenja. Tišina je uvod u otkrivenje, šutnja je zatvaranje prema otkrivenju, bilo da se odbija primiti ga, bilo kao kazna što se iskrivilo bučnošću gesta i strasti. Tišina otvara prolaz, šutnja ga zatvara. Po mnogim predajama stvaranju je prethodila tišina; i po svršetku vremena nastupit će tišina. Tišina obvija velike događaje; šutnja ih skriva; jedna daje stvarima veličinu i veličanstvenost; druga ih unizuje i degradira. Prva označuje napredak, druga nazad.* Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 704.

za šta se vjerovalo kako će zaista trajati vječno, ali i pomirenost koja svoga smiraja pronalazi upravo u negdašnjim molitvama.

Sentandrejom, posljednjom pjesmom ciklusa *Hodočašća*, zatvara se kolo od sedam pjesama. Koristeći je kao simbol progona jednoga naroda koji je mukotrpno gradio svoj kulturni i nacionalni identitet, lirski hodočasnik ovoga ciklusa opisuje njen začetak kao otpor tome progonstvu i odlučnu gradnju novoga života. Sve pjesničke slike ostvarene u ovoj pjesmi, koristeći se raznolikim mitološkim obrascima, ostvaruju snažan dojam novoga začetka koji nije nastao sam po sebi, iz ničega, nego je, radije, tvorevina jednoga zgarišta na kome su bez milosti propali svi raniji ideali i težnje.

To novorođeno obilježje, međutim, ne udaljava se ni kasnije od takvih nagovještaja, umnogome osujećeno iskustvom ranijega poraza, te se iz obećavajućega postanka postepeno rasplinjuje u nestanku, živeći još samo u jednoličnome pojanju molitava, bez ranijega entuzijazma i duhovne snage koja je pokoravala sve nevolje pred sobom. Od *Sentandrejina* bijega do konačnoga ćutanja, pet stihova ove pjesme ovjekovječuje, ipak, jedan naročit fenomen i predanje o narodu bez domovine koji je, ponižen i prognan, uspio da u stranoj zemlji sebi iznova stvori dom. Još je Jakov Ignjatović, jedan od najznačajnijih Srba iz *Sentandreje*, govorio:

I kad u Sentandreji jednom nestane Srba, a jedared će ih nestati, onda će im obronak divnih planina biti grob, a zvuk zvona njihovih hramova pratitiće ih u večnost, a hramovi ostaće kao spomenici njihovog duha i života. (98)

8. Z a k l j u č a k

Pjesnička zbirka *Uspravna zemlja*, kako je još ranije istaknuto, cjelina je od sedam poetskih ciklusa, od kojih prvi, *Hodočašća*, predstavlja uvod u viševjekovno poetsko putovanje nacionalnom i kulturnom prošlošću srpskoga etničkog kolektiva. Jedini lirski subjekat ove zbirke koji, sudeći po posljednjem njenome ciklusu, sa tom prošlošću dijalogizira s jedne sto-

(98) Ignjatović, J. *Memoari*. Nolit: Beograd, 1988., str. 232.

ljetne vremenske distance, i sam je pripadnik tog kolektiva te je, stoga, jasno kako njegovo putovanje mora biti uslovljeno datim kulturnim naslijeđem.

Budući da je nacija, kao ideološki konstrukt, nesumnjivo uslovljena društvenim fenomenima kakvi su jezik, folklor, kultura ili vjeroispovijest, korištenje ovih specifičnih izraza ljudskoga duha u svrhu njenoga utemeljenja moglo bi se definirati kao stvaranje naročite kolektivne svijesti, sa svim onim utjecajima koje ona može projicirati na pojedinca. Da je zaista kultura jednoga naroda ta na kojoj počivaju ciklusi ove zbirke, svjedoče nazivi gotovo svih njenih ciklusa, ali i srednjovjekovni kulturni spomenici pomenuti u prvome, za koje se zna kako su, osim duhovnih pribježišta, nesumnjivo predstavljali temelje na kojima se gradila jedna država.

Ova Popina zbirka nastajala je uslijed naročitih književnih prilika u kojima su moderni stvaraoci, posežući za raznolikim mitološkim obrascima, afirmišući postojanje jedne naročite *poetike mita*, nastojali dokazati posebnu predstavu o mitu kao *živom ishodištu*,⁽⁹⁹⁾ odnosno o cikličnosti naročitih mitskih prototipova koji, zakriveni raznolikim balastima moderne svakodnevnice, ipak ostaju nepromijenjeni u svojoj suštini, omogućavajući time jedno vječito obnavljanje. Vasko Popa se i u prijašnjim svojim zbirkama umnogome doticao ovoga fenomena, sažimajući u svojim stihovima raznolike motive paganske i hrišćanske mitologije, ali je tek ovom zbirkom izravno pristupio nacionalnome iskustvu kao nečemu jednako fiktivnome.

Konstruišući u *Hodočašćima* literarnu figuru poetskoga hodočasnika, pjesnik započinje obilazak istorijskih spomenika usred kojih, vođen pjesničkom osjetljivošću, otkriva i prisustvo jedne nematerijalne zaostavštine. Suočavajući paganska i njima uslovljena iskustva hrišćanske mitologije s istorijskim datostima, kakvi su pravoslavni manastiri po kojima su dobile nazive pjesme ovoga ciklusa, pjesnik ostvaruje jednu koherentnu cjelinu koja ne predstavlja samo interesovanje za mitsku prošlost nego je i sama moderni mit.

⁽⁹⁹⁾ Meletinski, E. M. *Poetika mita*, Nolit: Beograd, 1976., str. 25.

I u ostalim ciklusima ove zbirke ponavljaju se isti postupci sučeljavanja mitološkoga i istorijskoga, da bi se, na koncu, u posljednjem ciklusu, objelodanili kao nezaobilazne tehnike spoznavanja svjesne pojavnosti iz koje se pjesnik javlja. Upravo je zbog toga veoma važno obratiti pažnju na pjesmu iz posljednjega ciklusa ove zbirke, pod nazivom *Povratak u Beograd*, a bez koje je nemoguće potvrditi pjesničke tendencije otkrivene u pjesmama prvoga ciklusa. U prvim strofama ove pjesme potvrđuju se tri različite stvarnosne konstrukcije koje sada počivaju u pristiglome putniku, pa tako u prvoj veli kako su ga natrag, do *vodenoga krsta*, odnosno ušća dviju rijeka na kome se uzdiže Beograd, dovele *tri vučije stope*. U njegovom je povratku, dakle, sažeto sve: savremeni grad iz koga je krenuo, paganski motiv vučijega pretka, ali i trojstvo kao temelj hrišćanskog božanskoga reda. U narednoj strofi on, dok mu se nad tijelom nadvijaju *tornjevi*, umiva lice u *rajskoj rijeci*, što je u hrišćanskoj mitologiji predstava Dunava, te ga briše o skute *suncorodice*, kao paganske zamjene za materinsku predstavu Bogorodice.

Upravo bi ta nadvremenska spona mogla biti ono što na koncu svoga putovanja, na gradskome trgu, hodočasnik želi podijeliti s drugima. U posljednjoj strofi ove pjesme on veli kako je ono što im, nakon svega što je vidio, može ponuditi iz svoga zavežljaja upravo *sazrelo kamenje*, za koje se vjerovalo kako je *oličenje skamenjena duha predaka*, odnosno, *njihovo stanište* ili materijalna predstava *njihove neodređene trajne prisutnosti na nekom mjestu*. (100)

Preko raskošne hilendarske ikone Presvete Bogorodice Trojeručice, transcendentne freske arhandela Mihaila pod kaleničkim svodovima, zapanjujućeg arhitektonskoga zdanja kakvo jeste veleljepni manastir Žiča, izuzetno značajnih fresaka na zidovima manastira Sopoćani, koje se smatraju najkvalitetnijim srednjovjekovnim freskama uopće, azurnih i zlatnih boja manasijskih zidnih prizora, pa sve do Sentandreje, istinske riznice blagodatni kulturnoga života u Srba, lirski hodočasnik upravo prikuplja ona slova razasuta po svetome putu, koja postepeno saobražava u jednu izuzetnu cjelinu.

(100) Chevalier, J., Gheerbrant, A., nav. djelo, str. 248.

Deset vijekova, koliko ih *Uspravna zemlja* sažima u svojim ciklusima, obuhvataju vremenski period od istorijskoga začetka do istorijske modernosti srpskoga naroda, ali se, ponad tih neoporecivih materijalnih predstava, kroz svaki ciklus ove zbirke, neprestano nadvija jedno potpuno drugačije kolektivno iskustvo koje omogućava da se ovakvi heterogeni istorijski događaji premjeste iz jednog potpuno haotičnoga limba u pripremljene bezvremenske mitološke obrasce koji su, još od maglovitoga prapočetka, težili da od haosa stvore kosmos. Ovakvo pretpostavljanje mitskog vremena istorijskomu značilo je prihvatanje ovog drugoga kao nesavršenog ponavljanja vječitoga prototipa, što je, ukoliko bi spoznavanje ovakvih obrazaca u viševjekovnoj prošlosti bilo uspješno, značilo i duboko razumijevanje same stvarnosti kao takve.

Budući da ono uvijek izostaje, iako ne nedostaje znanja za takav korak, razumljiva je i pjesnikova ironija kojom sve vrijeme zadržava svoju individualnu distancu prema kolektivnim zanesenostima.

Prisjećajući se, na kraju, onog Popina poziva čitaocu da pokuša pronaći *unutrašnji ulaz u pjesmu*, budući da se vidi kako njene riječi igraju u kolu, iako se *ne zna oko čega to one igraju*, moći ćemo kazati kako smo, vođeni upravo takvim tragom, konačno stigli do predstavljenih interpretacija.

Iako su mnoge stvari, zbog pomanjkanja ideja, znanja i iskustva i dalje ostale neuhvatljivoga smisla, predanim stupanjem u *kolo riječi* uspjeli smo doseći mnoga značenja, bez kojih bi *nad pjesmama* ove zbirke mogli *stajati koliko god nam je volja*, da nam se *same nikada ne otvore*. Jednom kada smo, ovakvim tumačenjima, postali dio toga poetskoga vrtloga, mogućnosti njegova spoznavanja prestale su biti samo nerazumljiva zagoneotka, ostavljajući iza sebe nagovještaj mogućeg konačnoga odgonetanja.

Poučnost Galilejevog života

(Bertolt Brecht, *Galilejev život*)

1.

On nije nikad izbjegavao pitanja koje mu je postavilo vrijeme.

W. Langhoff(101)

O značaju i ulozi Bertolda Brehta, kao umjetnika i filozofa, u cjelokupnoj historiji drame i teatra, pa i historiji misli o umjetnosti, napisane su brojne stranice. U svom ne tako dugom životnom vijeku od pedeset i osam godina (1898-1956), proživljenom u možda najturbulentnijim vremenima i najgorim sunovratima čovječanstva, Breht je napravio jednu revoluciju u teatru i, općenito, djelovao je na pokretanje promjene paradigme kada je riječ o poziciji, funkciji, ulozi i odgovornosti umjetnosti i umjetnika u društvu. Njegove drame, poezija, pa i cjelokupan koncept epskog teatra, čvrsto su utemeljeni u stvarnosti, historijskom kontekstu i vremenu u kojem su nastajali, i to na način da su predstavljali reakciju

(101) Značajan berlinski režiser o Brehtu; Suvin, D. *Praksa i teorija Brehta*, u: Breht, B. *Dijalektika u teatru*, Nolit: Beograd, 1966.

na izazove, provokacije, pitanja i probleme te stvarnosti. Pa čak ni nakon što su nacisti 1933. preuzeli vlast u Njemačkoj, te Breht biva prinuđen napustiti zemlju i otići u egzil Skandinavije, njega ne napušta svijest o odgovornosti kao umjetnika da posredstvom umjetnosti progovori o ključnim moralnim izazovima svog vremena, te svoje čitaoce / gledaoce suoči s njima. U to doba, nastale su neke njegove najznačajnije poučne, historijske drame u kojima se savremene političke teme provlače alegorijski kroz priče o historijskim ličnostima i događajima. Jedan od takvih komada, značajan i zanimljiv kako zbog priče koju predstavlja tako i zbog vrlo specifičnog procesa njegove geneze, jeste *Galilejev život*.

Galilejev život napisan je 1938. godine, netom prije nego što će izbiti Drugi svjetski rat, kako Breht navodi, “usred tmine koja se brzo spuštala na jedan grozničav svet”.⁽¹⁰²⁾ Međutim, tadašnja verzija komada nije bila i konačna, već je revidirana kako su se usljed velikih društvenih i političkih previranja, te ratnih katastrofa, mijenjala Brehtova stanovišta u odnosu na te fenomene, ali i socijalnu poziciju i odgovornost naučnika. Zanimljivo je zapravo kako su konkretni društveno-politički događaji i naučna otkrića direktno utjecala na promjenu slike glavnog junaka, Galileja, a posredno i na cjelokupnu idejnu dimenziju drame. Naime, u prvoj danskoj verziji, na koju je snažno utjecala prva vijest o cijepanju atoma urana, Galilej se samo prividno odriče svog učenja, a nakon oporicanja svog učenja prošapće: “Ipak se kreće”, a sve to čini kako bi nadmudrio vlast te se nastavio baviti svojim istraživanjima.⁽¹⁰³⁾ Međutim, u američkoj verziji *Galilejevog života*, dotad gotovo pozitivna slika glavnog junaka koji se služi lukavstvom kako bi nastavio s radom, poput cijelog niza njemačkih naučnika i umjetnika u nacističkoj Njemačkoj,⁽¹⁰⁴⁾ potpuno je promijenjena. Naime, po odlasku u Ameriku, 1941. godine, Breht se nekoliko godina uopće ne bavi ovim komadom, već radi za holivudsku filmsku industriju i u međuvremenu piše *Kavkaski krug*

⁽¹⁰²⁾ Glumac, S. *Četiri Brehtova komada*, u: Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 30.

⁽¹⁰³⁾ Glumac, S. *Četiri Brehtova komada* u: Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 33.

⁽¹⁰⁴⁾ Ibid.

kredom. Tek 1944. godine dolazi do njegove saradnje s engleskim glumcem Čarlsonom Lotonom, koja putem procesa prevođenja i scenske prilagodbe, dovodi zapravo do pisanja potpuno novog *Galilejevog života*.⁽¹⁰⁵⁾ Američku verziju komada, tačnije, preinaku originala, presudno je odredio jedan od najužasnijih događaja u Drugom svjetskom ratu. Američka invazija na japanske gradove Hirošimu i Nagasaki i eksplozija atomske bombe utjecali su na to da Brecht potpuno promijeni kraj komada, te ga tako liši generalnog razumijevanja i opravdanja za naučnika koji posustaje pred vlašću onda kada ima punu podršku naroda i kada je, kako sam na jednom mjestu kaže, “moćan koliko i vlasti”. Za razliku od prve verzije komada u kojem Galilej poriče svoje učenje kako bi u tajnosti napisao kapitalno djelo *Discorsi (Razgovori)*, te ga predao svom vjernom učeniku Andrei da ga prokrijumčari preko granice, u drugoj, američkoj verziji, Galilej je svjestan kako ga djelo, uprkos svojoj veličini i važnosti, ne iscupljuje za nepravdu koju je učinio prema nauci. Korelacija između Galileja, koji bez obzira na naučna dostignuća i *Razgovore* na kraju postaje obični pijun i zatočenik u rukama vlasti, i fizičara koji su učestvovali u cijepanju atoma urana, te svoje otkriće prodali i prepustili ratnoj industriji koja ju je iskoristila u svrhu konstruiranja atomske bombe, u *Galilejevom životu* bez sumnje postoji. Međutim, iako se nadaje kao historijski i poučan, te komad koji prezentira jednu jasnu idejnu i moralnu dimenziju značenja, *Galilejev život* se ne iscrpljuje u tome. Dublja analiza drame pokazat će zapravo izuzetno kompleksnu strukturu, te sugerirati mnoge aspekte likova i njihovih međusobnih odnosa, što u svojoj sveukupnosti čine ovaj komad aktuelnim i važnim savremenim čitaocima.

2 .

GALILEJ: Ima stotinu godina kako čovečanstvo sve kao da nešto očekuje.⁽¹⁰⁶⁾

⁽¹⁰⁵⁾ Ibid., str. 31.

⁽¹⁰⁶⁾ Brecht, B., 1981., nav. dj.

Jedna od temeljnih osobina koncepta historije sadržana je u poučnoj, didaktičnoj dimenziji koju ona sadrži i podrazumijeva, uprkos činjenici da se ljudska iskustva uporno i tvrdoglavo ponavljaju, ili možda baš zbog toga. U tom smislu, zanimljivo je prije svega ispitati prirodu *Galilejevog života* u kontekstu žanra historijske drame. Naime, mnoge drame koje se stavljaju pod kategoriju ovog žanra razlikuju se međusobno u stepenu i načinu upotrebe same historije, ali ugrubo, historijskim komadom mogao bi se nazvati onaj koji sadrži stvarne ličnosti i situacije, iako se čak ni to ne mora do kraja i bukvalno uzeti kao pravilo (107). Međutim, kod Brehta je jasno kako su historijske pretenzije u centru drame, i to na način da je odrednicu “historijsko” ovdje najbolje posmatrati u kontekstu elizabetanske historijske drame gdje: “Svrha historije (...) nije da predstavi istinu o prošlosti koja je sama sebi svrha, već da upotrijebi historiju u poučne svrhe, a pisci da mijenjaju svoj materijal slobodno kako bi bolje dostigli poučne ciljeve.” (108) Kada je riječ o *Galilejevom životu*, Breht je u velikoj mjeri vodio računa o autentičnosti stvarnih historijskih ličnosti i događaja, pa čak i uprkos intervencijama koje bi se donekle mogle pripisati i čisto tehničkom pragmatizmu. Tu je prije svega riječ o intervencijama u kontekstu prikazivanja Galilejeve porodice, gdje je Breht u dramu umjesto troje djece, koliko ih je Galilej zapravo imao, uveo samo jednu kćer, Virdžiniju, čije su zaruke s bogatim Ludovikom u potpunosti izmišljene. (109) Međutim, do ključnog

(107) M. A. Cohen u svome tekstu “History and moral in Brecht’s Life of Galileo” navodi dalje kako bi se za ovakav primjer mogao uzeti Bihner i njegova drama “Dantonova smrt” gdje se nedvojbeno, kako kaže, pripisuju karakter odnosno ličnosti i motivi Dantonu, Robespjeru i Sen-Žistu, koji su prilično pomjereni u odnosu na stvarne historijske dokaze kako bi se u drami naglasila kategorija tragedije, prije nego kategorija historije.

Cohen, M. A.. *History and Moral in Brecht’s “The Life of Galileo”*. Contemporary Literature, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97 (dostupno na www.jstor.org)

(108) “The purpose of a history...was not to present truth about the past for its own sake; it was to use the past for didactic purposes, and writers of history, both dramatic and non-dramatic, altered their material freely in order better to achieve their didactic aims.” (*The English History Play in the Age of Shakespeare*, Princeton, 1957. str. 10). U: Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht’s “The Life of Galileo”*. Contemporary Literature, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97.

(109) Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht’s “The Life of Galileo”*. Contemporary Literature, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97 (str. 82).

momenta u vezi s ovom intervencijom u drami dolazi onda kada Ludoviko prekine zaruke s Virdžinijom ne želeći da dovodi u pitanje vlastiti status u društvu zbog Galileja, koji odbija odustati od kompromitirajućih i, na koncu, eksplicitno zabranjenih astronomskih istraživanja. Iako se, kako navodi Cohen,⁽¹¹⁰⁾ na ovom mjestu može učiniti kako su činjenice izokrenute u svrhu portretiranja glavnog junaka, ipak nije istina da ova situacija nema stvarnog utemeljenja. Istina, stvarni Galilej nije uništio zaruke vlastitoj kćeri, ali je zato prevenirao svaku mogućnost ovakvog čina time što ih je obje vrlo rano poslao u samostan.⁽¹¹¹⁾ Činjenica da je Breht izostavio dvoje Galilejeve djece, kao što je već navedeno, može imati čisto pragmatične implikacije. Međutim, zanimljivo je kako se u drami izostavlja i jedan vrlo važan detalj koji govori o Galilejevoj ličnosti, a to je njegova požrtvovanost za porodicu odnosno briga za brata, majku i sestre kojima je davao ogroman novac predviđen za isplaćivanje dugova i miraza.⁽¹¹²⁾ Zanimljivo je, dakle, kako je Breht s jedne strane insistirao na autentičnosti, što se ogleda naprimjer u činjenici da je tokom pisanja danske verzije komada saradivao sa asistentima Nilsa Bora koji su radili na problemu cijepanja atoma, u rekonstrukciji ptolomejske slike svijeta⁽¹¹³⁾, dok je pak neke detalje izostavljao. Važno je posmatrati šta Breht uključuje u dramu iz Galilejevog stvarnog života, šta isključuje, a u kojim momentima intervenira ili izmišlja, budući da sve to proizvodi neko značenje odnosno navodi čitaoca na ono što je idejna dimenzija komada, odnosno njegova moralna pouka. Ovakvi postupci i, generalno, Brehtovo insistiranje na didaktičkoj dimenziji historije u *Galilejevom životu* u čvrstoj su vezi sa strukturalnim ustrojstvom ovog komada, načinom gradnje likova i njihovih odnosa, gradnjom napetosti i sl. Dublja analiza komada će u nastavku pokazati ogroman utjecaj srednjovjekovnih formi drame i teatra u *Galilejevom životu*, ali i njihov specifičan način upotrebe, u ovom slučaju, konkretno, moraliteta, no pored toga i utjecaj tradicije građanskog teatra, pogotovu

⁽¹¹⁰⁾ Ibid.

⁽¹¹¹⁾ Ibid.

⁽¹¹²⁾ Ibid., str. 83.

⁽¹¹³⁾ Glumac, S. (1981). *Četiri Brehtova komada*, u: Breht, B. (1981). *Četiri komada*, Beograd, Nolit, str. 31.

kada je riječ o gradnji likova, od koje je Breht pokušavao napraviti radikaln otklon. Međutim, prije toga, treba se osvrnuti na ono što je kao dramski siže *Galilejevog života* ostalo nakon Brehtovih intervencija u historijske činjenice o životu naučnika.

Saznavši za novi holandski izum – teleskop, centralni lik drame, Galilej, upotrebljava ga kako bi dokazao utemeljenost kopernikanskog sistema po kojem Zemlja ne stoji mirno u centru svemira, već se kreće oko Sunca. Došavši do velikog otkrića putem teleskopa, Galilej je pun entuzijazma da svima obznani veliku istinu i dolazak novog doba u kojem nema jednog centra, ne obazirući se pretjerano na posljedice koje to može ostaviti po učenja velikog autoriteta Crkve, ali i održanje njene institucionalne hijerarhije, te hijerarhije po kojoj funkcionira feudalizam i održava se vladajuća klasa. Uprkos svim opasnostima i upozorenjima, Galilej odlazi najprije u Firencu, a zatim i u Rim kako bi autoritetima izložio svoja najnovija otkrića i osigurao sredstva za dalja istraživanja. U međuvremenu, vatikanski institut potvrđuje Galilejeve tvrdnje, što Crkva naravno odbija obznaniti, štaviše, sugerira Galileju da se kloni opasnih istraživanja i ne objavljuje svoja otkrića, što on i čini. Ipak, kada bivši kardinal Barberini, matematičar, dolazi na mjesto pape, Galilej objavljuje svoje učenje nadajući se pozitivnom ishodu, ali sve što dobije jeste ultimatum od strane Crkve: mučenje ili oporicanje. Nakon što mu Inkvizicija pokaže sprave za mučenje, Galilej posustaje i oporiče svoje učenje. Našavši se nakon svega ovoga u doživotnom kućnom pritvoru, Galilej tajno pravi kopiju svojih istraživanja sadržanih u knjizi *Discorsi*. U pretposljednjoj sceni komada predaje kopiju Andrei, miljeniku među negdašnjim učenicima, kako bi ih ovaj prokrijumčario preko granice i distribuirao u naučnim krugovima. Međutim, Andreinu slavopojku upućenu učitelju Galilej oštro prekida zaključivši dramu izjavom kako je bio kukavica i posustao pred vlašću u trenu kada je bio jak koliko i ona, te dopustio da njegovo znanje zloupotrijebe, pa tako izdao nauku ali i čovječanstvo u cjelini. Brehtova upotreba historije u *Galilejevom životu* očigledno je orijentisana na to da uspostavi paralelu i sugerira sličnost između stvarne ličnosti talijanskog naučnika Galileja, društveno-političkog konteksta u kojem je živio i djelovao kao naučnik, revolucionarnog otkrića, na jed-

noj strani, i vremena prije i tokom Drugog svjetskog rata, te pozicije naučnika, ali i umjetnika u represivnom dobu nacističke prevlasti i sveopćeg sunovrata čovječanstva, na drugoj strani. Međutim, u čemu se kada je riječ o strukturi samog komada ogleda njegova poučna dimenzija odnosno didaktička priroda historije i zašto je baš Galilej odabran kao reprezentativna figura?

U većini Brehtovih komada, srednjovjekovna tradicija drame i teatra, što će reći forme poput mima, mirakula, misterije i moraliteta, igraju ogromnu ulogu tako što se perpetuiraju i rekonceptualiziraju na različite načine. Tako je u *Galilejevom životu* moguće primijetiti strukturu moralitetâ u kojima “se ističe pojedinac kao biće odgovorno i kadro po sebi, odnosno da svojoj duši obezbedi spasenje valjanim ponašanjem za zemaljskog života” (Klaić, 1988: 17). Moralitet, dakle, predstavlja figuru simboličkog putovanja čovjeka koji ni po čemu nije individualiziran, već predstavlja model, upućuje na svakoga. Dakle, čovjek u moralitetu ne djeluje u skladu s vlastitim individualnim karakternim ustrojstvom, već je u skladu sa srednjovjekovnim kršćanskim učenjem determiniran Božjom voljom kao i vlastitom smrtnošću. U tom smislu, “moralitet nije samo alegorijska igra već i didaktički čin koji daje lekciju po lekciju iz vještine umiranja – *ars moriendi*”. (114) Iz same strukture moraliteta proizlazi i njegova izražena didaktična funkcija, jer “dok se figure biblijskih ličnosti u misterijama i figure svetaca koji stradaju za vrlinu i snagom vere iskupljuju grešnike u miraklima ukazuju srednjovekovnom gledaocu kao apstraktni modeli, kao autoriteti čijoj uzvišenosti on može da stremi ali ne i da se bitno približi, moraliteti prikazujući običnog čoveka, bilo kog čoveka, takvu identifikaciju znatno pojačavaju, a s tim i potpomažu svoje didaktično dejstvo”. (115) Utjecaj srednjovjekovlja, odnosno, slike svijeta koja se nadaje u dramskim i teatarskim formama te epohe nedvojbeno je s razlogom toliko velik u književnosti moderne, pa samim tim i u Brehtovim komadima. Očigledno postoji snažna korelacija između doživljaja svijeta i čovjeka s kraja moderne i doživljaja svijeta u

(114) Klaić, D. *Pozorište i drame srednjeg vijeka*. Književna zajednica Novog Sada: Novi Sad, 1988., str. 17.

(115) *Ibid.*, str. 18.

srednjem vijeku (Bašović, 2013: 161). Osjećanje čovjekove determiniranosti zajedničko objema epohama “u srednjovjekovnoj Evropi povezano je sa kršćanskim vjerovanjem da su svi čovjekovi postupci samo manifestacija, izraz jedne temeljne činjenice, svo ljudsko djelovanje shvatano je kao djelovanje temeljne, svedeterminirajuće sile – Boga. (116)” S tim u vezi, u moralitetu se već na početku, u prologu izgovori radnja, utvrdi priroda siže koji se onda u toku drame samo potvrdi kao nešto što je neminovno, upućujući pritom na potpuno vanjsku motivaciju. Najbolji primjer za ilustriranje strukture moraliteta zasigurno je komad *Everyman* (Svako), koji pripada engleskoj srednjovjekovnoj tradiciji, a u kome se u prologu, tj. razgovoru između Boga i Smrti definira siže koji se u toku drame potvrđuje. Nakon prologa, Svako prolazi jedno simboličko putovanje zazivajući simboličke figure poput Drugarstva, Srodstva, Dobara i sl. da ga prate na onaj svijet, međutim, u posljednjoj sceni dočekuje ga opet Smrt kao “potvrda da je siže samo provjera one determiniranosti najavljene u prologu”.(117)

Veza između *Galilejevog života* i forme srednjovjekovnog moraliteta ogleđa se prije svega u doslovnom Galilejevom putovanju po dramskim stanicama, koje neodoljivo podsjeća zapravo na simboličko putovanje Svakog i njegove susrete s alegorijskim figurama, zbog čega se u cjelini strukture drame i Galilejevo putovanje zapravo nadaje kao simboličko. Baš kao što se u prologu moraliteta izgovori cjelokupan siže koji se onda tokom drame provjerava da bi se na kraju potvrdio, slično se dešava i u Brehtovoj drami kada Galilej na početku drži svoj slavni monolog o dolasku novog vremena, što se na specifičan način na svakoj njegovoj stanici provjerava, da bi se na kraju i potvrdio i ostvario, ali na jedan ironijski način, jer se nova vremena pojavljuju ne u Galilejevom utopisti-

(116) Bašović, A. *Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*. Doktorska disertacija, Filozofski Fakultet: Sarajevo, 2013.

(117) Bašović, A. *Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*. Doktorska disertacija, Filozofski Fakultet: Sarajevo, 2013., str. 161.

(118) Cohen, M. A.. *History and Moral in Brecht's "The Life of Galileo"*. *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97.

čkom obliku, već u njegovom naličju. Uzgred rečeno, Galilejev monolog s početka drame u kojem najavljuje novo doba, utemeljujući ga na otkrićima koja treba da oslobode čovjeka i uspostave jednakost, u relaciji je s vremenom u kojem Breht piše, kada je također došlo do velikih pronalazaka i najave novih i obećavajućih vremena, što se na kraju izvrglo u pervertiranu nacističku ideju i realizaciju “novog doba”, a i u Galilejevu izdaju poricanjem. **(118)** Nadalje, figura simboličkog putovanja zajednička Brehtovom komadu i formi moraliteta upravlja gradnjom napetosti na način da je njena vremenska dimenzija mnogo izraženija od prostorne. Kako se “drame strukture moraliteta nazivaju dramama cilja”, **(119)** jasno je da se u njima napetost gradi na planu vremena, kao iščekivanje, mnogo više nego na planu prostoru, tj. kao sukobljavanje dviju djelatnih energija. Galilejevo simboličko putovanje od jedne ka drugoj dramskoj stanici upravo naglašava koncept vremena, međutim, kako je dramu ipak neophodno nekako završiti, na kraju dolazi do prostornog suočavanja u trenutku kada Inkvizitor Galileju pokazuje sprave za mučenje, te on oporiče svoje učenje. Ono što je također važno primijetiti kada je riječ o sličnosti između forme moraliteta i *Galilejevog života* jeste sama dramaturgija odnosno organizacija scena. Naime, kako navodi Klaić, “epizodijska struktura misterija i nekih moraliteta slična je takozvanoj fragmentarnoj dramaturgiji koja se uzima za obeležje moderne dramske konstrukcije”. **(120)** Dakle, scene u *Galilejevom životu* organizirane su kao zasebne i samostalne dramaturške cjeline, od kojih gotovo svaka podrazumijeva gotovo potpunu promjenu prostora, ali i vrlo često vremenski raspon od nekoliko godina.

Način na koji Breht u *Galilejevom životu* koristi historiju, kao i povezanost strukture komada sa formom srednjovjekovnog moraliteta, imaju za cilj naglasiti poučnost Galilejevog puta koji je simbolički put sagrješenja. Po uzoru na moralitet, lik Galileja trebao bi funkcionisati u ovoj

(119) Bašović, A. *Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*. Doktorska disertacija, Filozofski Fakultet: Sarajevo, 2013., str. 162.

(120) Klaić, D. *Pozorište i drame srednjeg vijeka*. Književna zajednica Novog Sada: Novi Sad, 1988., str. 21.

drami kao model, a njegov život i put kao reprezentanti koji trebaju poslati jasnu moralnu poruku o odgovornosti čovjeka koji stvara, bilo da je naučnik ili umjetnik, u bilo kojem vremenu a pogotovu u vremenima represivne vlasti. Dakle, po pravilu i u skladu s Brehovom idejom epskog, antiaristotelovskog teatra, mi kao čitaoci ne bismo trebali suosjećati ili se identificirati s likom. Međutim, postavlja se pitanje: Koliki je zapravo u tom smislu Brehtov odmak od tradicije i na koji način je konstruiran sam lik Galileja?

3.

GALILEJ: Ja cenim utehe puti. Ne podnosim strašljive duše koje ih nazivaju slabostima. Ja kažem: uživanje je podvig. (121)

Scena kojom se otvara drama Galilejev život prikazuje Galileja u rano jutro, golog do pojasa, kako se pere i veselo dovija jedanaestogodišnjem dječaku Andrei, gazdaričinom sinu i njegovom omiljenom učeniku:

GALILEJ: Mleko stavi na sto, ali nemoj da mi zaklopiš koju knjigu. (122)

Već u prvoj njegovoj replici, mi možemo naslutiti obrise Galilejevog karaktera; jasno je, dakle, da je on naučnik, čovjek od knjige. Međutim, u nastavku njegovog razgovora s Andreom, primjećuje se njegova ipak pomalo idealistička, ali i infantilna crta, koja će se kasnije pokazati izrazom svojevrstne paradoksalnosti ili mnogostrukosti njegova karaktera. Naime, kao protureplike Andreinoj obavijesti kako treba platiti mljekaru, Galilej se uporno igra odgovarajući smicalicama, ispravkama, pitanjima:

ANDREA: Majka kaže da treba da platimo mlekadžiji. Inače će on uskoro praviti krug oko naše kuće, gospodine Galileju.

(121) Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 247.

(122) Ibid.

GALILEJ: Kaže se: opisivaće krug, Andrea.

ANDREA: Kako vi kažete. Ako ne platimo, on će opisivati krug oko nas, gospodine Galileju.

GALILEJ: Dok će sudski izvršitelj, gospodin Kambione, doći pravce nama, birajući između dve tačke – kakav put?

ANDREA (smešeći se): Najkraći. (123)

Galilejeva infantilnost s kojom on kao lik ulazi u dramu vrlo je zanimljiva kada je riječ o konstrukciji karaktera, budući je povezana s nekom specifičnom slobodom i nesputanošću njegove misli, kao i izrazitom, gotovo djetinjom naivnošću. U tekstu “The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht’s *Life of Galileo*”, Wolfgang Sochlich navodi kako nije nimalo slučajno to što se Galilej u prvoj sceni pojavljuje razodjeven do pojasa te takav demonstrira jedanaestogodišnjem dječaku pomoću stolice i gvozdenog stalka umivaonika kretanje Zemlje oko Sunca. (124) Nasuprot tome, u dvanaestoj sceni, Papa Urban VIII, bivši kardinal Belarmin, potpuno je obučen na prijemu s kardinalom Inkvizitorom. U kompletnoj odori, on odlučuje da se Galileju pokažu instrumenti za mučenje kako bi ga primorao da se odrekne svog učenja, čak uprkos očiglednoj činjenici da je Galileju u suštini naklonjen. Međutim, način prikazivanja Galilejevog tijela sugerira neodvojivost njegovog načina mišljenja, otkrića i naučnog rada, s jedne strane, i njegove ljudske prirode te razumijevanja ustrojstva historijskih i institucionalnih djelovanja. Na drugoj strani, i Papa je predstavljen kao ljudsko biće, ali odora u kojoj se pojavljuje jasno odvaja njegovu ljudsku prirodu i razumijevanje za Galileja od njegovog institucionalnog identiteta i funkcioniranja kao reprezentanta autoriteta Crkve. (125) Zanimljiva je u tom smislu i pojava Galileja na balu kod, tada još uvijek kardinala, Belarmina, u Rimu. Naime, za razliku od dvojice kardinala, Belarmina i Barberinija, koji nose

(123) Brecht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 247.

(124) Sochlich, W. The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht’s “Life of Galileo”. *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, 1993, pp. 49-64 (str. 55, dostupno na www.jstor.org)

(125) Ibid.

maske, prvi jagnjeta a drugi goluba, Galilej se pojavljuje bez maske. Naravno, to nije bez razloga, pogotovu ne u ovoj sceni gdje se on s dvojicom kardinala upušta u opasnu intelektualnu raspravu u vezi s teološkim i naučnim pitanjima. Belarmin, Barberini i Galilej o naučnim pitanjima nadmudruju se biblijskim citatima, međutim, za razliku od dvojice kardinala, njegovo istupanje bez maske simbolički upućuje na nesputano mišljenje, ali i opasnu i nezaštićenu poziciju njega kao govornika. U jednom trenutku rasprave koja sad već zadobija ozbiljne razmjere i kreće u pravcu potpunog potčinjavanja Galileja, kardinal Barberini ironijski komentira Galilejevu poziciju:

BARBERINI (uzimajući i on Galileja pod ruku): (...) Bolje bi bilo da ste se i vi, dragi Galileju, ovde pojavili preobučeni u časnog doktora skolastike. Moja maska mi danas dozvoljava nešto malo slobode. Ovako preodevenog možete me čuti kako mrmljam: kad boga ne bi bilo, trebalo bi ga izmisliti. Dobro, stavimo ponovo svoje maske. Jadni Galilej, i nema je. (126)

Dva puta u toku razgovora između Galileja i kardinala, prekida ih čuvena pjesma Lorenca de Medičija o prolaznosti, koja svojim stihovima sugerira prolaznost i kratkoću mladosti, te izvjesnost konačne smrti. Zanimljivo je u tom smislu osvrnuti se na Galilejev odnos prema smrti, koji ponovo uspostavlja jednu značajnu vezu sa srednjovjekovnim moralitetom. Naime, za nekog ko, poput Galileja, uživa u svim životnim blagodatima, hrani i piću, ali i mišljenju, izrazito tjelesno, te čija je vjera u ljudski razum toliko velika da “bez nje ne bi imao snage ujutro ustati iz postelje”, smrt nije predmet svjesnog mišljenja, budući da spada u nešto s onu stranu razuma. U vezi s tim, kako navodi citirajući Adorna, “postoji nešto duboko kontradiktorno kada je riječ o svim utopijama, budući da se ne mogu pojmiti bez eliminacije smrti”.(127) Međutim, Galilejevom

(126) Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 296.

(127) Soclich, W. The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht's "Life of Galileo". *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, 1993, pp. 49-64 (str. 56).

samoprijekoru u pretposljednjoj sceni bi se prema Sohlichu u neku ruku moglo i prigovoriti time što su “njegove utopijske aspiracije od početka okružene mrakom smrti, budući da golo tijelo aludira na prolaznost ljudskog života”.⁽¹²⁸⁾ Ovo bi se čak moglo uzeti kao tačno, s tim da treba naglasiti kako je sam Galilej potpuno nesvjestan sjene smrti koja sve vrijeme lebdi nad njim i njegovom utopijom, pa je njegova determiniranost njome, poput determiniranosti lika u moralitetu, time veća. Ipak, Galilej, za koga Papa u jednom trenu kaže: “On zna više uživanja nego iko koga sam sreo. I misli od čulnosti. Starom vinu i novoj misli ne bi umeo da kaže ne”,⁽¹²⁹⁾ na koncu ipak popušta autoritetu i pristaje na oporicanje upravo u strahu od fizičkog bola, simbolički, u strahu od smrti. Kada je riječ o globalnom teološkom planu koji predlaže Belarmin, smrt je egzistencijalni apsolut života.⁽¹³⁰⁾ Međutim, upravo je to ona “protivutopija koju Galilej odbija prihvatiti jer stvara nepremostiv jaz između djela i stvaraoča”⁽¹³¹⁾ a ono što Galilej uporno pokušava učiniti svojom utopističkom mišlju jeste stvoriti od zemlje, koju smrt očigledno za čovjeka čini privremenom, trajno i idealno mjesto.

U tekstu *Praksa i teorija Brehta*, Darko Suvin navodi kako veliki Brehtovi likovi u koje spada i Galilej istovremeno i jesu i nisu protagonisti djela u klasičnom individualističkom smislu.⁽¹³²⁾ Suvin navodi kako je tu “pravi protagonist cjelokupna praksa, njeno umiranje i nastajanje, a likovi samo utoliko ukoliko se kreću na »liniji fronta« (Bloch) tog nastajanja, kao potencijalnost i aktualnost prakse”.⁽¹³³⁾ Tu se, dakle, ne radi o apriornom shvaćanju lika kao vrijednog ili nevrijednog,⁽¹³⁴⁾ već se on u kontekstu te prakse konstituira, funkcionirajući u cijelosti najprije zapravo kao tra-

⁽¹²⁸⁾ Ibid.

⁽¹²⁹⁾ Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 324.

⁽¹³⁰⁾ Soclich, W. The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht’s “Life of Galileo”. *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, 1993, pp. 49-64 (str. 56).

⁽¹³¹⁾ Ibid.

⁽¹³²⁾ Suvin, D. *Praksa i teorija Brehta*, u: Breht, B. *Dijalektika u teatru*, Nolit: Beograd, 1966., str. 20.

⁽¹³³⁾ Ibid.

⁽¹³⁴⁾ Odnosno, tragičnog ili komičnog, prema Suvinu.

gikomičan. (135) To je, dakako, slučaj i s Galilejem, koga je sumnja odnosno, kako on veli, “umjetnost sumnjanja”, vječito kolebanje, “rascijepilo u protagonista i antagonista, egzemplificirajući tim formalnim zahvatom nastanak homo duplexa”. (136) Međutim, postavlja se pitanje da li Breht, konstruirajući lik tako paradoksalan, višestruk i podijeljen u svojoj biti, uspijeva od njega stvoriti model koji bi bio u skladu s njegovim teorijskim učenjem o teatru koji postupkom začudnosti treba izazvati distanciranje i apstrakciju. (137) Nije li lik koji u početku pokazuje vrlo sumnjiv moralni kodeks kada krade holandski izum – teleskop i prodaje ga kao svoj, zatim beščutno odbija odustati od svojih istraživanja i uništava sreću svoje kćeri, ostavlja nemarno Gospođu Sarti u doba kuge kako bi spasio svoj rad i spise, ali pored svega toga pokazuje jedan gotovo dirljiv idealizam, humanizam i vjeru u običnog čovjeka i njegovu sposobnost da promišlja, nije li takav lik ipak mnogo više čovjek nego model? Galilejeva infantilnost, možda najbolje vidljiva u odnosu s Andreom, izuzetno je važna karakteristika njegova lika. Kako navodi Soclich, njegova bi se upotreba teleskopa u tom smislu također mogla interpretirati kao dječija radoznalost, kreativni čin, temeljna začuđenost koja je zapravo osnova svakog naučnog pa i filozofskog promišljanja, koja na koncu i dovodi do revolucionarnog otkrića. (138) Citirajući Martina Esslina, M. A. Cohen ističe kako se “nauka sama po sebi ukazuje kao izraz ljudskih temeljnih, instinktivnih nagona, duboko ukorijenjenih u iracionalno baš kao i nagon za stvaranjem”. (139) Galilejeva infantilnost i radoznalost, kako rekoh, dolaze do izražaja naročito u odnosu na Andreu. Naime, za razliku od Andree koji je djete s ponašanjem odraslog čovjeka, Galilej je odrastao čovjek koji se ponaša kao dijete. Na granici između

(135) Suvin, D. *Praksa i teorija Brechta u: Breht, B. Dijalektika u teatru*, Nolit: Beograd, 1966., str. 20.

(136) *Ibid.*, str. 21.

(137) Citirano prema: Jovanov, S. *Teorija dramskih žanrova*. Izdanje Pozorišnog muzeja Vojvodine, 2015., str. 352.

(138) Soclich, W. (1993). *The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht's "Life of Galileo"*. *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, pp. 49-64 (str. 54).

(139) Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht's "The Life of Galileo"*. *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97 (str. 86).

odraslog čovjeka i djeteta, tačnije, na granici između kritike koja karakteriše odrastanje i oponašanja svega oko sebe što karakteriše djetinjstvo, konstituira se Galilejeva utopijska svijest.(140)

Na koncu, Galilejeva senzualnost, hedonizam i sumnjiva etika pojavljuju se kao aspekti višestranog karaktera,(141) koji ga čine stvarnim i bliskim čovjeku, mnogo više nego modelu. Naspram izraženog aspekta žudnje za dostizanjem tjelesnih zadovoljstava, Galilej je također i idealist koji jednom prilikom svom prijatelju Sagredu veli: “Ja vjerujem u čovjeka, a to znači da vjerujem u njegov razum! Bez te vjere ne bih imao snage da ujutro ustanem iz postelje.”(142) Međutim, Galilejeva vjera u razum i snagu mišljenja gotovo je metafizička jer mišljenje za njega “spada među najveća zadovoljstva ljudskog roda”.(143) Naravno, priroda ovakvog Galilejevog stava u velikoj se mjeri tiče Brehtove ideje o učinku teatra na gledaoca, kojem predstava treba probuditi kritičko mišljenje, ali takvo da će se u njemu pronalaziti naslada, a ne suosjećanje i pročišćenje osjećanja (katharsis) o kojem je govorio Aristotel. Nadalje, Galilej se u komadu pojavljuje i kao optimističan humanist koji Malom kaluđeru govori kako će nauka i industrija osigurati dovoljnu zamjenu za izgublenu vjeru običnih ljudi samo ako se duh sumnje proširi među njima.(144) Na koncu, tu je i Galilej koji uzbuđeno uzvikuje: “Ko ne poznaje istinu, taj je naprosto glupak. Ali ko je zna i naziva je lažju, taj je zločinac!”, nakon čega sam oporiče istinu i stavlja se u ulogu zločinca. Međutim, treba naglasiti kako u skladu sa svim prethodno istaknutim osobinama Galilejeve ličnosti, njegovo oporicanje ne znači manjak etičkog imperativa već naprosto ljudsku slabost na što upravo upućuje njegov jadan izgled po povratku od Inkvizicije, kada dolazi gotovo neprepoznatljiv.(145) Uprkos

(140) Soclich, W. The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht’s “Life of Galileo”. *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, 1993, pp. 49-64 (str. 57).

(141) Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht’s “The Life of Galileo”*. *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97 (str. 91).

(142) Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 268.

(143) Ibid.

(144) Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht’s “The Life of Galileo”*. *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 1, 1970., pp. 80-97 (str. 91).

(145) Ibid.

Brehtovoj težnji da Galileja konstruira kao model i time ukine mogućnost identifikacije gledaoca / čitaoca s likom, činjenica je da Galilej kakvog upoznajemo kroz dramu funkcionira upravo kao vrlo kompleksan karakter koji u svojoj, ljudskoj, kontradiktornosti i mnogostranosti ipak budi razumijevanje i naklonost čitatelja. Dakle, uprkos činjenici koju ističe Aksel Šalk da je Breht autor koji računa na analitički um gledalaca, (146) u vezi s Galilejem bismo se morali složiti da je gledaocima / čitaocima neophodno angažirati i svoje patetičko biće kako bi spoznao suštinu lika, ali i cjelokupnu ideju komada. Naravno, Breht je u svojoj teatarskoj teoriji i praksi nastojao potpuno isključiti kategorije osjećanja, čulnosti i uživanja te ih potpuno podrediti užitku spoznaje, (147) ali tu se prvo postavlja pitanje da li je analitički um zaista sam po sebi sposoban dovesti do spoznaje u vezi s nečim što nije racionalno (148) i, drugo, je li Breht izgradio u Galileju lik koga je uopće suštinski moguće na taj način spoznati? U svakom slučaju, kao svi veliki likovi književnosti tako je i Galilej nekako uspio izmaći Brehtovim analitičkim teorijama na način, zapravo, da je oživio i pokazao kako Breht ipak nije u potpunosti raskinuo s tradicijom građanske drame i načinom gradnje lika unutar nje. U vezi s prethodnim izlaganjem, značajno je istaći kako je trenutak Galilejeve samosvijesti i samoprijekora na koncu drame zapravo potpuno motiviran i u skladu s likom koji je Breht gradio od početka. Galilej na kraju, slijep i zatvoren u kućnom pritvoru do kraja života, shvaća da je odgovornost prema nauci i pitanju njene svrsishodnosti za običnog čovjeka bila njegova najsvetija dužnost koju je iznevjerio.

GALILEJ: (...) Zbog toga smatram da je jedini cilj nauke da olakša tegobe ljudske egzistencije. Ako se naučnici, zastrašeni od sebičnih vlastodržaca, zadovolje time da gomilaju znanje samo znanja radi, nauci preti opasnost da se ubogalji, a vaše nove mašine mogu doneti samo nove patnje. Možete tokom

(146) Citirano prema Jovanov, S. *Teorija dramskih žanrova*. Izdanje Pozorišnog muzeja Vojvodine, 2015., str. 351.

(147) Ibid.

(148) Što je umjetnost.

vremena otkriti sve što ima da se otkrije, a vaš napredak će ipak biti samo udaljavanje od čoveka. Jaz između vas i njega može jednog dana postati tako dubok da će vašem pobedonosnom klicanju zbog kakve nove tekovine odgovoriti sveopšti krik užasa. (149)

Galilejev život završava se scenom u kojoj Andrea u rano jutro prelazi granicu odnoseći u svijet Galilejevo djelo *Discorsi*, proizvod dugogodišnjih istraživanja. Komad počinje jutrom i završava jutrom, tvoreći tako jednu cikličnu strukturu koja sugerira beskonačnost ili vječito ponavljanje istog. *Galilejev život* nas stoga očigledno svojim likovima i strukturalnim ustrojstvom ipak opominje i tjera na razmišljanje. Neće li nas u stalnom ponavljanju dočekati Galilejevo vrijeme i njegova pitanja ili, pak, Brehtovo vrijeme i izazovi? Hoćemo li se znati ponijeti tada ili, bolje reći, hoćemo li ih uopće znati prepoznati?

(149) Breht, B. *Četiri komada*, Nolit: Beograd, 1981., str. 337.

ALTER
NATIV
NA
LEKTI
RA

Pisati ženski: Sylvia Plath i trijumf prkosa

(Sylvia Plath, *Ariel* i druge
pjesme)



S lijeva na desno: Louis MacNeice, Ted Hughes, T. S. Eliot, W. H. Auden, Stephen Spender

Jedna od najpoznatijih dokumentarnih fotografija u povijesti književnosti nastala je 23. juna 1960. na zabavi koju je izdavačka kuća *Faber & Faber* organizovala u čast W. H. Audena. Te se noći, u prostorijama poznatog izdavača, našlo pet velikih pjesnika. Pored Audena, bili su tu i T. S. Eliot, Stephen Spender, Louise MacNeice te Ted Hughes, novajlija u krugu besmrtnika i u tom trenutku vjerovatno najveća zvijezda anglosaksonske poetske scene. Tolika je bila potražnja za njegovom drugom zbirkom pjesama *Lupercal* (izdatoj samo tri mjeseca ranije) da je *Faber & Faber* već bio naručio drugo izdanje. Nekad u toku večeri, sve zvanice skupile su se u predsoblju kako bi posvjedočile historijskom trenutku. Peticorica pjesnika stala su pred objektiv Marka Gersona da poziraju za zajedničku fotografiju. Jedno škljoc – i vrijeme je (baš kao i u poeziji) pobijeđeno, trenutak ovjekovječen. Crno-bijela slika upečatljiva je po nonšalantnosti kojom zrače pjesnici odavno svikli na slavu i počasti. Jedino Hughes izgleda napeto i nesigurno. On tek treba da se odomaći na olimpijskom vrhu poezije i privikne se na sveopštu deifikaciju koja će kulminirati kada ga 1984. budu proglasili za *poet laureate* (*dvorskog pjesnika*). U odijelima, držeći čaše šerija, Auden, Eliot, Spender i MacNeice izgledaju djetinje umorno, poput dječaka kojima je vlastita igra dosadila. Ali je zato Hughes zategnuta strijela koja cilja u samo središte boga. U prostoriji je te večeri bila još jedna iznimno važna osoba u svijetu književnosti. I ona je s ostalim gostima stajala iza Marka Gersona, posmatrajući nesvakidašnji, epohalni prizor. Narednog dana, u pismu majci će zapisati: *Naravno, bila sam izuzetno ponosna. Ted uopšte nije izgledao van mjesta među velikanima.* (150) Njeno ime je Sylvia Plath. Tri godine kasnije, njene će riječi odjeknuti svijetom poput nuklearne eksplozije. Dok su drugi u poetski panteon ulazili postepeno i strpljivo, Plath će u njega upasti kao furija ne pitajući da li je dobrodošla niti ima li za nju mjesta – ostali će se jednostavno morati pomjeriti kako bi Kraljica zasjele na svoj zasluženi tron. No, tog 23. juna malo ko u prostoriji zna njeno ime. Malo ko je uopšte primjećuje. Ona je tu kao Sylvia Hughes, ponosna su-

(150) Plath, S. *Letters Home*. ed. Aurelia S. Plath. London: Faber & Faber, 1975., str. 395.

pruga Teda Hughesa. I to nije prvi put da je nevidljiva. A. Alvarez, poznati britanski književni kritičar koji je tih godina radio kao urednik u listu *The Observer* i jako brzo postao jedan od najbližih prijatelja bračnog para Hughes, u svom je djelu *The Savage God: A Study of Suicide* opisao njihov prvi susret. U proljeće 1960. Alvarez se zaputio u mali stan prekoputa naselja *Primrose Hill* u Londonu, kako bi se upoznao sa slavnim pjesnikom. Rečeno mu je da Hughes živi s malenom kćerkom Freedom i suprugom Sylvijom koja “*takođe piše poeziju ali je*” – *i ovo su mi rekli kao da me umiruju* – “*veoma bistra i pametna*”.⁽¹⁵¹⁾ Dogovor je bio da Alvarez i Hughes izađu u šetnju po *Primrose Hillu*, i pred sam izlazak Sylvia se obratila Alvarezu: *Tako mi je drago da ste izabrali baš tu pjesmu. Meni je jedna od najdražih, mada drugi nisu tako mislili*.⁽¹⁵²⁾ Alvarez je na trenutak ostao u potpunosti zabezeknut, nije imao pojma o čemu ova žena govori. A onda se dosjetio. Prije godinu dana je u *Observeru* objavio pjesmu *Night Factory* jedne mlade američke pjesnikinje – Sylvije Plath. Tek tada je shvatio da je u pitanju ista osoba. Kako kaže Alvarez: *Bio sam postuđen što nisam znao ko je ona. Ona je izgledala postuđeno, i utučeno, što me je podsjetila*.⁽¹⁵³⁾ Slična scena se odigrala godinu dana ranije, kada je australski pjesnik Charles Doyle bio gost Hughesovih. Doyle će se poslije prisjetiti kako uopšte nije znao da je i Sylvia pjesnikinja. Dok su dva muškarca satima razgovarala o svojim pjesmama, Sylvia Plath je pripremala večeru, prala suđe, pospremala. *O njenoj poeziji*, rekao je Doyle, *nije se progovorila ni riječ*.⁽¹⁵⁴⁾ Što je šteta, jer Sylvia Plath imala je o poeziji mnogo toga da kaže. Samo mjesec dana prije gore opisane zabave, u svom poštanskom sandučetu zatekla je najdraži poklon: špalte svoje prve zbirke pjesama *The Colossus* koja se na policama trebala pojaviti u oktobru iste godine. Zbirka se sastojala od 50 formalno savršenih, pažljivo izvajanih, majstorski tempiranih pjesama. Disciplinovana i vrijedna Plath usvojila je sve lekcije pje-

⁽¹⁵¹⁾ Alvarez, A. *The Savage God*. London: Bloomsbury Press, 1971., str. 20.

⁽¹⁵²⁾ *Ibid.*, str. 23.

⁽¹⁵³⁾ *Ibid.*, str. 25.

⁽¹⁵⁴⁾ Wagner-Martin, L. *Sylvia Plath: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, str. 108.

sničke kompozicije. *The Colossus* je dobio pozitivne kritike: Plath je pisala trezveno, smjerno i uzdržano. Kritičarima se sviđela.

Prvu pjesmu je objavila sa osam godina u lokalnim novinama *Boston Herald*. Potom je nastavila pisati i objavljivati, šaljući svoje uratke književnim časopisima širom Amerike. Plath je bila prototip onog ambicioznog, poduzetničkog duha tako tipičnog za sjeveroistočni dio SAD-a. Rođena i odrasla u Bostonu (savezna država *Massachusetts*), čitavu svoju adolescenciju i studentske godine provela je pokušavajući da ne iznevjeri očekivanja svoje sredine. Pod pritiskom da bude savršena američka djevojka, nezaustavljivo niže uspjehe sve do 1953. kada, iscrpljena i premorena, prvi put pokušava počiniti samoubistvo. Spašavaju je u posljednji čas i šalju u bolnicu *MacClean* gdje je negdašnje "čudo od djeteta" podvrgnuto šok terapiji. Ova brutalna metoda nije uspjela izliječiti njenu depresiju. Privremeno "zakrpljena" i prividno spremna da ponovo stupi u svijet, Plath se vraća svojim studijama na *Smith Collegeu* i nastavlja pisati. Poznata na Smithu kao iznimno talentovana mlada pjesnikinja, Plath je kao studentica imala priliku nakratko razgovarati sa svojim idolom W. H. Audenom, koji će nekoliko godina kasnije stajati rame uz rame s njenim mužem dok ih ona posmatra iz kutka sobe.

Ono što u toj sobi niko nije znao je da Ted Hughes nikada ne bi dospio među zvijezde da nije bilo Sylvije Plath. Nakon što su 1956. stupili u brak, Plath je svu ambicioznost i odlučnost usmjerila na svog supruga. Imala je mnogo više iskustva u objavljivanju proze i poezije i za razliku od povučenog Hughesa znala je kako funkcionise književni svijet i koliko truda i rada je potrebno da bi poetski talent bio prepoznat i nagrađen. Vođena nevjerovatnom upornošću, Plath je neumorno prekucavala Hughesove pjesme, slala ih urednicima i bila vjerna čitateljica i komentatorica njegovog djela. Uz njenu pomoć, Ted Hughes uspio je objaviti prvu zbirku *Hawk in the Rain*. Plath je ta koja je prekucala rukopis i nagovorila Hughesa da ga pošalje na literarno takmičenje kojim su predsjedavali Auden, Spender i Marianne Moore, gdje je prva nagrada bilo objavljivanje rukopisa pod okriljem izdavačke kuće *Harper and Row*. Zauzvrat, Hughes je svoj pjesnički prvijenac posvetio Sylviji.

Kreativni proces Plath i Hughesa nije mogao biti različitiji. Hughes je pisao lako i često. Poetski bogovi i muze uvijek su mu bili naklonjeni, mogao je na svakom mjestu i u svakom trenutku napisati pjesmu. Plath je pisala sporo i teško, češljajući glosare i rječnike, strpljivo i mukotrpno dajući svojoj viziji poetsku formu. Hughes bi joj često zadavao spisateljske zadatke. Jedan od tih zadataka bio je opisati tisovo drvo ispred njihove porodične kuće u Devonu. Ne znam šta je Hughes očekivao od Plath, ali je bio razočaran ishodom. Možda zato što se u toj pjesmi, kao što je primijetio Alvarez, pomalja ona kasnija pjesnikinja koja je ustajala u četiri sata ujutro, prije nego se djeca probude, i u blijeđe, zimske zore ispisala siloviti, zapanjujući *Ariel*. Prva strofa pjesme *The Moon and the Yew Tree* završava stihom: *Naprsto ne vidim gdje se ima stići.* (155)

*

Ona piše *Naprsto ne vidim gdje se ima stići* i najednom u pjesmi nastaje pukotina. Ispod, neka pritajena rana pulsira, bremenita i opasna, čekajući svoj čas. Uskoro će probiti površinu, otvoriti se u najcrnju tamu koju su oči ikada vidjele, u pustoš i zaborav. Uskoro će Plath pisati o *oblacima koji su karbon-monoksid, o mračnom svodu bez ijedne zvijezde, o crnim amnezijama nebesa*. Ta Plath, zatočena u jednom paklenom psihičkom krajoliku iz kojeg ne vidi izlaz, za koji zna da je polako guši i zato ga ispisuje krvlju i jedom, ta Plath izgubljena u sumpornoj izmaglici snoviđenja odakle ipak uspijeva snažnim i kontrolisanim glasom doprijeti do svijeta – to je pjesnikinja koju poznam. Naš susret imam zahvaliti pukom slučaju, jer nisam imala priliku čitati o Plath u srednjoškolskim čitankama, pa čak ni na dodiplomskom studiju engleskog jezika i književnosti.

Upoznala sam je u pravom trenutku, baš onda kada mi je najviše trebala, u periodu kada su svi moji pokušaji da napišem nešto bili obilježeni strašnom nelagodnom proisteklom iz straha da pišem i zvučim “ženski”, što mi je u tim godinama značilo “pisati loše”. Standardna (seksistička) predodžba o poeziji koju pišu žene podrazumijeva da je ona ličnija od poezije

(155) Plath, S. *Ariel*. New York: Harper Collins, 2004., str. 65 (prevod: S. A.).

koju pišu muškarci: kao da su žene, sputane i zarobljene svojom tjelesnošću, nesposobne za apstraktnu misao. Svaki put kada bih osjetila da sam isuviše prisutna u onome što pišem, isuviše lična, bacala bih papir i počinjala ponovo. Poezija Sylvije Plath okrenula je tu koncepciju naglavačke. Iako je u zadnjih pola stoljeća napisano na hiljade stranice na kojima i dobronamjerni i zlonamjerni kritičari i kritičarke primjenjuju pozitivistički metod čitanja, pokušavajući njene pjesme usidriti u incidentima (ma kako beznačajnim) iz njenog privatnog života, poezija Sylvije Plath ne može se svesti na ono autobiografsko. Neki autobiografi su čak posvetili čitava poglavlja da bi laičkom psihoanalizom konačno utvrdili od kojeg je to psihičkog poremećaja Plath bolovala. Patologizacija njenog pjesničkog umijeća i banalni redukcionizam u potpunosti promašuju način na koji sfera privatnog figurira u poeziji Sylvije Plath i kako Plath izvrcē standardna očekivanja o “ženskoj poeziji”.

Sylvia Plath zaista kreće od običnog, svakodnevnog i ličnog. Njen svijet se rađa u zatvorenim, klaustrofobičnim prostorima (kuhinja, dječija soba, bolnica) koji tvore polje posebnog naboja. Svaki predmet koji biva uvučen u tu orbitu postaje izvor nadražaja.

*Tulipani su i suviše crveni vrijeđaju me (...)
Njihovo crvenilo obraća se mojoj rani, ona odgovara.*

Pjesma *Tulipani*, napisana 1961, za koju je Ted Hughes rekao da je prva najavila promjenu u stilu Sylvije Plath, govori o težnji za prazninom, jednoj od dominantnih tema zbirke *Ariel*. Plath piše:

*Nisam željela nikakvo cvijeće, samo sam željela
Da ležim sa podignutim rukama svojim, potpuno prazna.*

Pravo da se otisneš i nestaneš. Pravo da budeš *tabula rasa*, odgovorna samo prema svojoj slobodi. Pravo da izmisliš samu sebe i igraš sve uloge koje želiš. Da poput silovite *Lady Lazarus* na kraju svakog desetljeća spališ sakupljeno smeće života, i nastaviš se oslobađati, svaki put iznova, svaki put sve više, nikada ne uzimajući slobodu zdravo za gotovo, već

bježeći, stalno bježeći, trčeći ka novim horizontima. To je, kako ćemo vidjeti u nastavku teksta, borbeni poklič *Ariela*.

Od uštogljene, formalno savršene poezije kojom je Sylvia Plath u početku pokušavala imitirati stil visokog modernizma, neke od pjesama u njenoj posljednjoj zbirki pate od sasvim drugog ekstrema: nedostatka ovladavanja izuzetno nasilnim slikama (koje su i najprepoznatljivija odlika njene vizije svijeta) pretočenim u izuzetno nasilan jezik. Naslovna pjesma zbirke *Ariel* savršen je primjer uspješnog “strukturiranog nasilja” gdje Plath ostvaruje pravi balans između forme i sadržaja. To klackanje između dva stila odražava se i u činjenici da se Plath, isprobavajući različite naslove za svoju posthumno izdatu zbirku, najprije odlučila za pjesmu *Daddy*, da bi potom promijenila naziv u *Ariel*. Mislim da je njena odluka solidan pokazatelj šta je sama Plath mislila o svojoj poeziji i kako je zamišljala svoj pjesnički razvoj. Posljednje pjesme iz februara 1963. više nalikuju *Arielu* nego pjesmama poput *Lady Lazarus*. Da je preživjela kobnu zimu, Plath bi se vjerovatno nastavila razvijati u tom pravcu.

I četiri nacrti pjesme *Ariel*, dostupna u novom izdanju zbirke iz 2004. koji je priredila Frieda Hughes, ukazuju na istu stvar. Plath opet polazi od jedne svakodnevnosti aktivnosti, tipične za ruralno okruženje u kojem je živjela, i pretvara je u dramatičan događaj, u priču o jednom suicidalnom putovanju i uznesenju. *Ariel* je ime pastuha na kojem je Sylvija Plath učila jahati dok je živjela sa Tedom Hughesom u njihovoj porodičnoj kući u Devonu. U prvom nacrtu, pjesma počinje glasom koji je sličan glasu iz *Lady Lazarus* (obje su datirane u oktobru 1962. *Ariel* je završen 27., a *Lady Lazarus* nekad između 23. i 29.). Prva strofa je najprije izgledala ovako:

<i>God's lioness also, how one we grow</i>	<i>Božja lavica također si, kako u jedno srastamo,</i>
<i>Crude mover whom I move and learn to love</i>	<i>Divlja pokretačice koju pokrećem i učim voljeti</i>
<i>Pivot of heels and knees, and of my color</i> (156)	<i>Osovino pete i koljena, i boje moje</i>

(156) Plath, S. (1975.), str. 177 (prevod: S.A.).

Melodramatična invokacija Božje lavice u ovom početku, isiljeno aliteriranje glasa m, pretjerana verboznost i uzvišeni tonalitet uskoro bivaju prekriveni i Plath bira drugačiji pristup:

*Stasis in darkness, then the
substanceless blue
Pour of tor and distances.
God's lioness also, how one we
grow*

*Staj u tami, a potom nestvarno
plavi
lijev brda i daljina.
Božja lavica također si, kako u
jedno srastamo.*

U potonjim nacrtima, Plath će još promijeniti interpunkciju i raspored stihova. *Stasis in darkness* postaće početni stih koji se završava tačkom. *God's lioness* postaće uvodni stih druge strofe, ali bez uzvičnika (u predzadnjem nacrtu pjesme, pet stihova se završava uzvičnikom: u posljednjoj verziji ostao je samo jedan. Još jedan pokazatelj kako je Plath postepeno odbacivala pretjeranu afektiranost izraza). Finalna verzija početne strofe odbacuje perifrastični opis i zamjenjuje ga sažetom, iznimno kondenzovanom slikom, gdje Plath na puno manjem prostoru uspijeva da nam kaže puno više nego je isprva bio slučaj. Zadnja verzija prve strofe glasi:

*Stasis in darkness.
Then the blue substanceless blue
Pour of tor and distances. (157)*

*Zastoj u tami.
A onda mi pogled puče na
nestvarno plavetnilo
Brda i daljine. (158)*

Prva stvar koju primjećujemo u odnosu na prethodne verzije je nedostatak glagola. U prvoj strofi nije ostao nijedan, u 31 stihu koliko ima *Ariel*, nalazimo ih tek 12. Nedostatak glagola jedna je od karakteristika kasnog stila Sylvije Plath. Kako je primijetila književna kritičarka Helen Vendler, pjesme u *Arielu* neumoljive su u svojoj prisutnosti. U njima

(157) Ibid., str. 33.

(158) Prevod: Aleksandra Nikčević-Batričević.

vlada vječita sadašnjost, sa vrlo malo glagola koji bi predočili protok vremena i uveli prošlu ili buduću perspektivu. U nedostatku glagola, Plath se nalazi pred velikim izazovom: na koji način ostvariti utisak progresije i kretanja? U većini slučajeva, Plath to uspijeva tako što svoje pjesme gradi oko *dramatis personae*, pjesničkih subjekata zarobljenih na suludoj vrtešci grozničavih slika(159).

U *Arielu*, u strofi koja je potpuno lišena glagola, utisak kretanja ostvaruje se kroz formu. Tri stiha postepeno se produžavaju: prvi ima 5, drugi 6, a treći 7 slogova. Prvi stih, izoliran tačkom sastoji se od rimovanih riječi *stasis* i *darkness* koje imaju ukupno četiri sloga, od kojih su tri naglašena. Naglašeni slogovi, zajedno uz aliteraciju konsonanata s i t, usporavaju pjesmu, stvarajući osjećaj uzemljenja. *Zastoj* je ostvaren i na formalnom planu. Prvi stih je početno stanje mirovanja iz kojeg će se jahačica i Ariel lansirati poput metka u samo središte smrti. To je trenutak singularnosti koji prethodi svakom činu stvaranja. Pucanj se dešava u trećem stihu, kada iz aliteracije konsonanata s i t prelazimo u poletnu, zračnu asonancu ostvarenu dugim vokalima u riječima *blue, pour, tor*. Hitac je ispaljen, kretanje započeto.

U narednim strofama, metaforičko putovanje prikazano je nizanjem slika u kojima Plath ostvaruje savršenu ravnotežu apstraktnog i konkretnog. Zahvaljujući dinamičnoj formi tercine, Plath nam dočarava vihor vizuelnih impresija koje registrira jahačica nošena na leđima Ariela. Od apstraktne, eterične plave, Plath nas ponovo vraća na zemlju kako bismo iskusili materijalnost i stvarnost agresivnog, nekontrolisanog konjskog galopa:

(159) Vendler, H. *Last Looks, Last Books: Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Oxford: Princeton University Press, 2010., str. 53.

The furrow

Brazda

*Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch*

*Puca i odmiče, sestra je
Smeđem luku vrata
Koji ne mogu zgrabiti,*

*Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks –*

*Bobice
Nalik crnačkom oku šalju mi
mračne
Kuke –*

*Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.*

*Crne slatke krvave zalogaje,
Sjenke.*

Ako *Ariel* interpretiramo kao simbol pokretačkog principa, simbol života i poezije, onda bi prethodni stihovi mogli predstavljati zemaljska iskušenja, sav trivijalni teret svakodnevnice koji pruža omamljujuću sigurnost, ali i odvraća jahačicu od njenog cilja, pokušavajući zaustaviti njeno putovanje ka transcendenciji. Kuke su slatke, ali za jahačicu predstavljaju samo sjenke. **(160)** Ona kaže:

*Something else
Hauls me through the air,*

*Nešto drugo
Vuče me kroz vazduh,*

“Nešto” je neidentificirano i neizrecivo. To je upravo onaj primalni nagon tanatosa, poriv za poništavanjem sopstva. Jahačica i *Ariel* postaju jedno:

*God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees!*

*Božanska lavice,
Kako srastamo u jedno,
Stožer peta i koljena!*

(160) Ford, M. *A close reading of Ariel*. Dostupno na: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/a-close-reading-of-ariel> [pristupljeno: 16. 10. 2016.].

U sedmoj strofi pjesničko “ja” se pretvara u “bijelu Godivu” (ponovo jedna *dramatis personae*), jahačicu koja u silovitom putovanju skida sloj po sloj sebe (*mrtve ruke/mrtve strogosti*) i tako ogoljena sjedinjava se s pokretačkom silom. U osmoj strofi čulno ponovo ustupa mjesto suštoj apstrakciji dok svjedočimo kako naša junakinja:

foam to wheat, a glitter of seas. *Pjenušam ka pšenici, svjetlucanju
mora*

i postaje

the arrow that flies *strijela*
Suicidal, at one with the drive *Rosa što se*
Into the red *Zajedno sa drumom samoubilački*
eye, the cauldron of morning. *baca*
 U crveno
 Okolo, kotao jutra

Od mirovanja i mraka do pokreta i svjetlosti. Od *nestvarnog plavetnila do kotla jutra*, *Ariel* je pjesma o preobrazbi. To je jedno intenzivno, neustrašivo putovanje u smrt koje nas, zahvaljujući ponavljanjima engleskog visokog glasa *i* (10 puta u zadnjih 13 stihova) i doslovno ostavlja bez daha. Ali kod Plath smrt nije negativna i rušilačka sila. Ona je ostvarenje željene praznine iz koje je moguće ponovno rođenje. Odreći se svega, tijela i povijesti, da bi se živjelo. Imati šansu krenuti iznova i biti ko god želiš, prevazići sebe kroz čin pisanja – o tome govori *Ariel*. Sputana društvenim normama svog doba, opterećena tuđim očekivanjima, ograničena svojim spolom, Sylvia Plath koristi poeziju kako bi se izrugala svemu što ugrožava njenu slobodu. Stoga njene pjesme nisu pokušaj da se izrazi i prizna autobiografsko, već da se ono odbaci i uništi.

U tom uništenju vlastitog Plath se ne boji biti nedopadljiva, i upravo je to možda i najsubverzivnija odlika njenog djela. Biti antiheroj i unatoč tome izazivati divljenje i suosjećanje je muška privilegija. Sylvia Plath tu privilegiju prisvaja za sebe, u svojim pjesmama sebe pretače u mit, u

osvetoljubivu, nemilosrdnu boginju, u ubojicu, u heretika. No, ono što stvarno uznemirava kada čitamo pjesme napisane u posljednja četiri mjeseca njenog života je savršeni prezir prema čitatelju koji zrači iz njih. Plath nas ne treba i ne želi. Možemo je posmatrati, kao što u pjesmi *Lady Lazarus svjetina što krcka kikiriki* (161) posmatra slavodobitno vaskrsenje samoubice, ali nam nije dozvoljeno učestvovati. U pjesmama iz zbirke *Ariel* postoji jedna hladna, nepremostiva daljina. Plath ne traži naše divljenje, ne treba joj naš oprost niti naše suosjećanje. Bez zazora se preobražava u niz mitskih figura, osvajajući za sebe sve veće polje slobode. U pjesmama Sylvije Plath lično se ne ispovijeda, već služi kao kulisa za veliku predstavu oslobođenja. Bespoštednim humorom i ironijom, ona pretvara svoju bol u performans, u spektakl dovoljan sam sebi. U pjesmi *Daddy*, tepanjima i obrascem rimovanja koji je preuzet iz dječijih pjesmica govori o ubijanju ocu. U pjesmi *Applicant*, ruga se savremenom načinu udvaranja. Ali iza te šarade stoji jedan zastrašujući poduhvat. Plath zapravo putuje na kraj svijeta, u epicentar vlastite tmine, na mjesto gdje malo ko ima hrabrosti stići. Uroniti u svijet *Ariela* znači pristati biti svjedok tom putovanju. A kako svjedočiti sunovratu jedne zvijezde i ostati čitav, kako ne ugasiti se zajedno sa njom?

*

Do sredine 1962. dinamika između Plath i Hughesa počela se mijenjati. Muza poezije još uvijek je stanovala u njihovom domu, ali ovaj put bila je tu zbog Sylvije. Nakon što je u junu te godine saznala za Hughesovu nevjeru i izbacila ga iz kuće, Plath počinje manijakalno pisati. U oktobru 1962. uspijeva završiti čak 25 pjesama. Krajem januara 1963., u još jednom vrtoglavom izljevu poezije, Plath za samo 15 dana piše 12 novih pjesama. Sve one će se naći u posthumno izdatoj zbirci *Ariel*. U povijesti književnosti jedino se još Keatsova *Annus Mirabilis* (162) može mje-

(161) Plath, S. *Lady Lazarus*. Dostupno na: <http://okf-cetinje.org/silvija-plat-1932-1963-iz-izabranih-pjesama/> Prevod: Marko Vešović i Omer Hadžiselimović [pristupljeno: 16. 10. 2016.].

(162) Engleski pjesnik John Keats napisao je svoja najpoznatija djela u godinama 1818.–1819.

riti s nemilosrdnim paroksizmom poezije koji je obilježio posljednje mjesec njenog života. Prije nego je sebi oduzela život, Plath je svjedočila izdavanju svog poluautobiografskog romana *The Bell Jar*, koji nije dočekan s velikim entuzijazmom. Kada je počela urednicima slati pjesme, bili su šokirani. Za njih je nova Plath zvučala hysterično i naprosto vulgarno zbog načina na koji je sferu porodičnog pretvorila u poprište nevjerovatnog nasilja. Nije im se sviđela. Za izdavanje *Ariela* 1965. pobrinut će se njen udovac. Iako je Sylvija Plath ovaj svijet napustila sa samo 30 godina, njena kratka karijera polučila je nekoliko zbirki poezije, jedan roman, jednu radiodramu, nekoliko knjiga za djecu, jednu zbirku kratkih priča, stotine stranica dnevnčkih zapisa, te hiljade pisama koje je čitav život pisala porodici, prijateljima, poznanicima i kolegama. Jedan iznimno kratak, ali i iznimno plodonosan život koji danas ljudi od pera i šira publiku uglavnom povezuju sa depresijom, očajem i samouništjenjem. Ali u svemu tome često se zaboravlja njen humor i njen prkos. Često se zaboravlja da je *Ariel*, i pored svog mraka, zbirka koja (kao što je to primijetila Frieda Hughes u svom predgovoru za novo izdanje sada već kultne knjige) počinje riječju *ljubav*, a završava riječju *proljeće*. Sylvija Plath nikada nije prestala vjerovati u mogućnost preporoda i preobraženja.

Danas je još uvijek nevidljiva, ali na potpuno drugačiji način. Danas ona čuči u sjeni vlastitog mita, njen genij je zasjenjen biografijom od koje je tako žarko željela pobjeći. Danas je ponovo moram otkrivati, izbjegavajući aveti koje kruže oko njenog imena. Jer ona me je naučila o mnogo čemu: o talentu i pjesničkom umijeću, u ustrajnosti i nesalomljivosti, o bezrezervnoj predanosti slobodi za koju vrijedi žrtvovati sve. Naučila me da imam pravo na snažne riječi. Da pisati ženski znači pisati na život ili smrt, pisati svim što imaš. Da pisati ženski znači poreći strah, nasmijati se očaju u lice, pisati onim procijepom između rane i osmijeha, pisati raspojenim tkivom, bijesom uskladištenim u svakoj pori tijela. Da pisati ženski znači boriti se da ne budeš obrisana, osvetiti povijest nevidljivih koje su stajale u kutku sobe, naizgled smjerne i mirne, dok su u njima plamtjele vatre, dok je u njemu urlao gnjev. Da pisati ženski znači biti više od sebe, više od svijeta, znači trijumfovati, osvojiti ono za što su ti

rekli da ti ne pripada. Sylvija Plath me naučila da mi sve pripada. Da pisati ženski znači pisati dobro, pisati do iscrpljenja, do ugašenja do samoponištenja. Neodoljivo. I nezaustavljivo.

ARIEL

Zastoj u tami.
A onda mi pogled puče na nestvarno plavetnilo
Brda i daljine.

Božanska lavice,
Kako srastamo u jedno,
Stožer peta i koljena! – Brazda

Puca i odmiče, sestra je
Smeđem luku vrata
Koji ne mogu zgrabiti,

Bobice
Nalik crnačkom oku šalju mi mračne
Kuke –

Crne slatke krvave zalogaje,
Sjenke.
Nešto drugo

Vuče me kroz vazduh –
Bedra, kosa;
Komadići s peta mojih.

Svlačim se ja
Bijela Godiva –
Mrtve su ruke, mrtve su strogosti.

Sada se
Pjenušam ka pšenici, svjetlucanju mora.
Urlik djeteta

Stapa se sa zidom.
A ja
Ja sam strijela

Rosa što se
Zajedno sa drumom samoubilački baca
U crveno

Oko, kotao jutra.

Prevela: Aleksandra Nikčević-Batrićević

Priroda bića da bude biće prirode

(Ursula K. Le Guin, *Svijet se
kaže Šuma*)

Ime Ursule K. Le Guin već je odavno natkrililo provinciju žanra; uputivši se u megalopolis kanona s propusnicom u vidu romana *Lijeva ruka tame*, ova američka spisateljica vinula se čak do alabasternih kula univerzitet-skih studija književnosti, kojima je ponudila nekoliko omiljenih primjera umjetnički uspjele naučnofantastične proze. Žanrovski *geekovi* (kojima je cjepidlačenje u razvrstavanju svih umjetničkih formi omiljena strast), kao i književni kritičari, njena će djela pobliže označiti kao *soft* (ili *soft boiled*) *science fiction* (163), katkad i kao *antropološku* naučnu fantastiku, premda je Le Guin pisala i djela “čiste” epske fantastike (takva je tetralogija o Zemljomorju). Jedina je autorica naučne fantastike koja je ovjenčana i Hugom i Nebulom u dva navrata (prvi put za roman *Lijeva ruka*

(163) *Ovaj ne pretjerano precizan termin, formiran po analogiji s terminom tvrda naučna fantastika, generalno se primjenjuje na djela NF posvećena tzv. mekim naukama (soft sciences) ili na djela NF koja se uopšte ne bave prepoznatljivom naukom, nego naglašavaju ljudsku osjećajnost. Kontrastiranje meke i tvrde NF je ponekad i nelogično.* (John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, The Encyclopedia of Science Fiction, treće izdanje dostupno online: <http://www.sf-encyclopedia.com>).

tame 1970. godine, a potom i za *Čovjeka praznih šaka*, u originalu *The Disspossessed*, 1975. godine). S onu stranu studija književnosti, pak, Le Guin je čitateljima mila zato što je “dozvoljena” ili “preferirana” interesna područja žanra zaobišla i uputila se da raskrči put u tematski neistraženim područjima kao što su identitet, seksualnost, jezik, religija i ekologija.

Poetička lična karta

Inoviranje u žanru, a naročito u *worldbuilding* (‘gradnja svijeta’) strategiji, pak, objašnjavaju zašto i interes teoretičara žanra i akademskih istraživača za njen opus ne jenjava. Iako je pisala, rekli bismo, “klasične” (narrativno linearne i tematski i motivski “kanonske”) *science fiction* ili *fantasy* pripovijesti i romane, Le Guin se isticala time što se u svojim traganjima za dostojnim fantastičkim izričajem nije previše osvrnula na žanrovske diferencijacije, bilo da su ih definirali teoretičari bilo izdavači ili tržište. Neki od njenih najpoznatijih romana (iz tzv. hainskog ciklusa) upravo se ističu ovom žanrovskom ambivalentnošću: autorica u njima tipično *ugnježđuje* fantasy priču (inačica epske ili visoke, herojske fantastike) u naučofantastički pozadinski narativ. U uokvirenoj priči, junak-naučnik, obično sociolog ili antropolog – putuje kroz neistražene krajolike egzotičnih planeta, susreće i upoznaje njihove stanovnike, trudeći se pojmiti njihovu kulturu i običaje. Ta namještenja u vidu ambasadora ili nadzornika neke vrste poprimaju oblik putovanja u potpunu, mračnu i nepoznatu, katkad i posve nespoznatljivu Drugost. Putovanje, doslovno fizičko ili metaforičko (političko / diplomatsko ili naučno / spoznajno) odvija se u družini sastavljenoj od različitih individua s različitim, često konfliktnim motivacijama za preduzimanje puta (tipičan primjer je trilogija *Gospodar prstenova* J. R. R. Tolkiena, kojeg i sama Le Guin navodi kao velikog uzora i učitelja(164)). Ono je smješteno unutar prvog pripovjedačkog sloja kao stalna dijalektika između ushićenja otkrića i pogibelji neznanice, a hitanje ka uvijek-izmičućem-cilju prijeti da putnikov pogled na svijet posve preobrazi. Jasno je da žanr naučne, epske ili kakve

(164) Ursula Le Guin o *Gospodaru prstenova*, Youtube.

druge fantastike nastavlja dugu tradiciju, ukotvljenu u arhajske slojeve priče i pričalaštva, gdje od bajki i usmenih žanrova, preko avanturističkih i pikarskih romana dolazi do savremenih *odiseja u svemiru*; baš je u tom kontekstu Le Guin istovremeno i tipična i istaknuta pojava.

Pozadinski NF narativ *uokviruje* primarnu priču, povezuje romane hainskog ciklusa (*Grad iluzija, Rokanonov svijet, Planeta izgnanstva i Svijet se kaže Šuma*) pomoću motiva fantastičke evolucije, odnosno teorije postanja prema kojoj je planeta Hain matična planeta čovječanstva odnosno dom inteligentnih humanoidnih bića koja su zahvaljujući hiljadugodišnjem napretku tehnologije bila u stanju u davnoj prošlosti osjemeniti životom pogodne i plodne planete. Na istom planu priče, mlade međuzvezdane civilizacije ostvaruju prve kontakte i počinju razvijati galaktičku diplomatiju. Iako, kao što je već naglašeno, Le Guin nije osobito zainteresirana za svjetlucave visokotehnološke stvarčice sa potencijalom da civilizacijski poredak izvrnu naopako (novume(165)), ipak, bez jednog takvog izuma njen univerzum međuzvezdanih prvih kontakata ne bi mogao funkcionirati. To je *ansibl*, uređaj za komuniciranje izvan ograničenja brzine svjetlosti, kao alternativa međuzvezdanom putovanju bržem od svjetlosti (najsavršeniji brodovi su NAFAL tehnologije, što je skraćena za *nearly as fast as the light*). Revolucionarno djelovanje novuma na zatečene društvene okolnosti (što je fundamentalna pretpostavka naučnofantastičnog žanra(166)), iako neizbježno, nije osnovno

(165) *NF se razlikuje prema narativnoj dominaciji ili hegemoniji fikcionalnog "novuma" (noviteta, inovacije) potvrđene kognitivnom logikom. Novum je u pravilu tehnološka sprava ili izum, odnosno znanstveni koncept, međutim: (...) svaka pjesnička metafora je novum, dok je moderna prozna fikcija učinila nove uvide u čovjekovo biće svojim vodećom parolom. Međutim, iako NF ima duboku sklonost poeziji i inovativnoj realističkoj fikciji, njegov novitet je "totalizirajući" u smislu da zahtijeva promjenu cjelokupnog univerzuma priče, ili bar njenih aspekata koji su od ključne važnosti (tako istovremeno postajući način na koji se cjelokupna priča može analitički dokučiti)* (Suvin, 66-67).

(166) *Po Suvinu je differentia specifica NF povratna oscilacija koja se pomjera od norme stvarnosti autora i implicitnog čitaoca prema narativno aktualiziranom novumu da bi se razumjeli narativni događaji, i nazad, od tih noviteta prema autorovu stvarnosti da bi se ista mogla vidjeti nanovo, iz nove perspektive. Ova oscilacija, koju Šklovski i Brecht nazivaju očuđenje, je bez sumnje posljedica svakog poetskog, dramatičkog, naučnog, ili jednostavno semantičkog n o v u m a* (Suvin, 56).

narativno žarište njenih romana i novela, kao što to nije ni postupak da junaci-heroji koriste sva raspoloživa fantastička sredstva da bi začeli dugo iščekivanu utopiju i protjerali nakot Zla iz svijeta (što je prepoznatljiva *bajkovita* odlika epske / herojske fantastike); njen cilj je “najbolje iz oba (žanrovska) svijeta”. Alhemija dvaju (ovdje radikalno razdvojenih) fantastičkih modusa može se, uz ponešto “rezerve” ovdje pojednostaviti na sljedeći način. Da se zatečena civilizacija promatra ne isključivo racionalističkim, naučnim pogledom koji želi tek zabilježiti i katalogizirati, a naročito ne kolonizatorskim koji vidi samo resurse koje valja iskoristiti, omogućavaju modusi *fantasy* žanra. U njemu se i dalje lokalne kulture javljaju kao problematika Drugosti, ali se zajedničkim putovanjem i dugotrajnim zajedničkim obitavanjem pripadnici različitih kultura mogu upoznati, razumjeti i po mogućnosti *saživjeti*. Naučna fantastika, pak, nudi uvjerljive načine da se takvi susreti *treće vrste* uopšte i dogode; da se drama prvog kontakta odigra u korist ili na štetu racionalističkog svjetonazora, sa (ne)sagledivim posljedicama po dostignuti nivo ljudske spoznaje.

Da tekst ne bismo dodatno opteretili suvišnim poetičkim razmatranjima, recimo još samo kako se gore navedene karakteristike žanrovske ambivalentnosti preslikavaju na novelu *Svijet se kaže Šuma*, čijoj je interpretaciji i didaktičkoj preporuci posvećen ovaj tekst. Baveći se radije uzrocima i nastancima, odnosno efektima i posljedicama tehnoloških promjena u funkcioniranju ljudske zajednice i metamorfozama kulture, djela Le Guin s pravom dobijaju epitet *antropološke* naučne fantastike (manje ili više “zvaničnog”) podžanra (167) čiji je upravo *Šuma* autentičan predstavnik. Romane koji pripadaju ovoj kategoriji NF tako gotovo u pravilu

(167) Podžanr NF u kojem pisci fikcije, naročito naučne fantastike, vire preko ramena antropologa koji dolazi do otkrića, a onda koristi materijal u djelima fikcije. Tamo gdje naučnik mora rezervirano spekulirati oslanjajući se na činjenice i praviti tek mali korak u nepoznato, piscu je dozvoljeno da slobodno leti na krilima mašte. U: Stover, Leon E. and Harrison, Harry (eds.). *Apeman, Spaceman* (London: Penguin, 1968) inovacija. *Antropološka naučna fantastika uživa u filozofskom luksuzu da odgovori na pitanje “Šta je čovjek?” dok nauka antropologija još uvijek uči kako da pitanje postavi*. U: Stover, Leon, E. “Anthropology and Science Fiction”, *Current Anthropology*, Vol. 14, No. 4 (Oct., 1973).

interesuju vanzemaljske kulture koje predstavljaju potpunu biološku, kulturnu i lingvističku Drugost.⁽¹⁶⁸⁾ Prema ovome, *Šuma* donekle odudara od ostalih “sestara” iz hainskog ciklusa. U njoj je herojski narativ stišan i minimiziran baš zahvaljujući onom odsustvu pseudo-objektivnog komentatora i svjedoka, čime se naglašava, kao što će se vidjeti iz dalje analize, neuspjeh kolonijalizma i nadobudnog scijentizma. Na sličan način, prigušeno je i prepoznatljivo insistiranje naučne fantastike na tehnološkom novumu, a umjesto njega se pojavljuje nova inteligentna civilizacija i neobična isprepletenost njene kulture i duhovnosti s prirodnim okruženjem u kojem obitava. Kao takva, *Šuma* se može posmatrati kao *roman s tezom*, didaktično štivo s jasnim elementima pouke i upozorenja, što ga čini gotovo pa savršenom *slobodnom* lektirou.

Uputimo se sada časkom u narativ: ljudi, Zemljani / Terani u nedostatku vrijednog resursa drveta dolaze na šumovitu planetu Atše, humanoidne domoroce “zapošljavaju” u kampovima drvosječa (čitaj: nesistematično ih tlače i ubijaju, te uništavaju njihove gradove), domoroci se bune i spaljuju jedan od kampova, kolonizatori uzvraćaju, rat traje da bi potom bio okončan potpunom zabranom slijetanja na spornu planetu. Siže je, pak, linearan i pravilan, sažet i sveden na svega tri glavna lika i shodno tome tri tačke gledišta: to su kapetan u kampu drvosječa Davidson, kolonijski “hilfer” Ljubov (naučnik zadužen za proučavanje *hilfova*, odnosno domorodačkih oblika života) i Selver, zvani Sem, odmetnuti sluga kolonista i njihov “ratni vođa”.

Kako, dakle, pristupiti ovoj zavodljivo jednostavnoj lektiri? Tematski, kao što se iz kratkog osvrtu na narativ može vidjeti, nemoguće ju je iščitavati izvan četverougla ekologija – kolonijalizam – feminizam – jezik. Svaki od “uglova” povezan je s drugim i izuzetno ih je teško međusobno neovisno posmatrati; upravo će se zbog toga i ovaj interpretativno-metodički na-

⁽¹⁶⁸⁾ To prepoznaju i kritičari; jedna kritičarka iznosi sud da *Šuma* “eksplicitno demonstrira neuspjeh kolonijalista da razumiju druge kulture i pokazuje kako se želja za dominacijom i kontrolom miješa sa sposobnošću da se razumije Drugost”, dok za jedno drugo njeno djelo piše: “Odsustvo komentatorskog ‘glasa u off-u’ prisiljava čitaoca da izvlači vlastite zaključke radije nego da se oslanja na naučnu analizu ‘ukaljanu’ slijepim tačkama kulture. Roman, konsekventno, čuva različitost tuđinske kulture i otklanja neutralnost posmatrača sa scene do samog kraja.”

putak kretati po vanjskim i unutrašnjim linijama između njih, s težnjom da ukaže na interpretativna čvorišta, pogodna za razgovor u učionici. Evo i zbog čega: kolonijalizam se doslovno ostvaruje kroz narušavanje ekološke ravnoteže novootkrivene planete, ali se ne iscrpljuje dok ne načne domorodačku kulturu i način života. Istovremeno, kolonijalizam pretenduje da porobi i tijela domorodaca, kao u (simboličnom) slučaju kada ljudski kolonista siluje Atšeanku, potvrđujući da ni u zvjezdanom dobu ljudske civilizacije patrijarhalno nasilje nije izumrlo (što je potcrtano “obrnutim” društvenim ulogama muškaraca i žena u atšeanskoj civilizaciji). Konačno, kolonijalizam živi i opstaje u posebnom jeziku koji kolonisti koriste za opisivanje domorodaca i, obrnuto, jezik daje ključ za razumijevanje njihove posebnosti za one koji su voljni da uče.

Mali porobljeni zeleni

Novelu *Svijet se kaže Šuma*, tematski u toj mjeri investiranu u antiratnu poruku, kritiku militarizma, preispitivanje kolonijalnih praksi i eksploatacije resursa, danas je *uputno*, možda čak malo i pomodno, čitati unutar konteksta postkolonijalne kritike. Ovaj će tekst pokušati, u nadi da čitaoci to neće uzeti za zlo, izbjeći obilno oslanjanje na važnije tekstove ove kritičke škole, s obzirom da će u nastavku postati jasno da interpretacija počiva na ključnim, dobro poznatim konceptima iz ovog područja. Poveznica između kolonijalizma i ekologije u noveli je *analoška*, čime se poručuje da je eksploatacija resursa novopronađene planete istovjetna porobljavanju inteligentnih bića koja na planeti žive. Da bi to omogućila, Le Guin se upustila u imaginiranje humanoidne, no čudesno *različite* kulture domorodaca, posluživši se pritom prosedeima mitologije i usmene priče, kao i već utemeljenim stalnim motivima fantastičkog žanra. Stanovnici planete Atše, ili *stvorci*, kako ih nazivaju ljudski kolonizatori, humanoidna su bića niskog rasta, sitne građe, velikih očiju i ušiju, obrasla zelenim krznom. Opis jasno evocira najrazličitija mitološka bića srodna vilenjancima i gnomima. No Le Guin se, dakako, ne zadržava na tome – cjelokupna atšeanska civilizacija zasniva se na dubokoj povezanosti prirode i inteligencije – Atšeanaca i šume u kojoj žive. Atšeanci su *šuma koja je sebe pomislila*. Iz toga izrasta i njihova kultura koja

ne poznaje porobljavanje resursa zarad ostvarivanja bolje kvalitete života; jasno, visoke tehnologije tu ne može biti, luk, strijela, koplje i druga oružja tek su oruđa pribavljanja hrane, gradi se od materijala koji se minimalno obrađuju, i tomu slično. Da bih čitaocu približila osobenost atšeanske kulture, poslužit ću se kratkom komparacijom s jednim djelom koje je čitateljima vjerovatno poznatije.

Poklonici fantastičkih žanrova (čak i ako nisu svjesni ogromnog poštovanja Le Guin prema Tolkienu) svakako će prepoznati neke sličnosti Le Guininih Atšeanaca i Tolkienovih vilenjaka, Eldara (vjerovatno u spekulativnim žanrovima najpoznatijim predstavnicima civilizacije srođene s prirodom). Vilenjaci iz trilogije *Gospodar prstenova*, *Silmarilion* i *Hobit*, prva djeca Iluvatara (vrhovnog božanstva Tolkienovog svijeta), andeoski su likovi – visoki, vitki i lijepi, inteligentni, snalažljivi i vješti – no njihova pažnja prema planeti za koju su doživotno vezani proizlazi iz istog mitološkog vrela inspiracije kao i Le Guinini Atšeanci. Smisao usporedbe pak nije u isticanju sličnosti i razlika, premda je interesantno kako se Le Guin radikalno odmakla od Tolkienovog uzora, naročito u pogledu izgleda. Riječ je o konvergenciji dvaju linija koje kreću s gotovo suprotstavljenih polazišta – kod Tolkiena iz legende (vilenjaci kao mitološka bića, “anđeli”), a kod Le Guin iz biologije (Atšeanci kao drugi ogranak porodice primata). Ta tačka je motiv gubitka civilizacijske nevinosti koji korijeni, dakako, u mitologemi izгона iz raja. Tolkienovi Eldari su u tolikom skladu s prirodom da su praktički besmrtni, osim kada je u pitanju nasilna smrt. Njihova civilizacija započinje dekadenciju upravo činom bratoubistva, koje, neoprostivo, zauvijek udaljava počiniocе zločina od duhovnog svijeta (169) kojem pripadaju (ali kojem će se po isteku svog dugog bivstvovanja u Međuzemlju neizostavno vratiti, s obzirom da dolazi vrijeme ljudi). Nasilje označava zapravo početak historije kao niza krvavih međusobnih ratova, uz stalnu borbu sa silama mraka – u

(169) Objašnjavanje Tolkienove kosmogonije izvan je okvira (i stvarnih potreba) ovog teksta, stoga ćemo se ograničiti na kratku napomenu da je duhovni zavičaj vilenjaka spušten u materijalnu stvarnost svijeta (Arde) gdje obitavaju Valari, otjelotvoreni božanski duhovi. Za više informacija konsultirati Tolkienova djela *Silmarillion* i *Legendarium* koji je uredio i posthumno objavio piščev sin Christopher Tolkien.

tome se ogleda propast civilizacijske nevinosti. Atšeanci proživljavaju sličnu civilizacijsku traumu dolaskom ljudi, no ovdje nije riječ o mitološkim vremenima gdje neumitna promjena (smjena dominacije jedne vrste u korist druge) označava kraj jedne, a početak druge ere, jer je tako *znano* od davnina. Ne, jer gubitak “nevinosti” je ovdje, u kontekstu nasilnog potčinjavanja planete bogate resursima, sasvim doslovan i jer prije ljudi Atšeanci nisu poznavali nasilje prema pripadnicima vlastite vrste, upravo ljudi, Zemljani, donose im kobni dar historije.

Dakako, osim u ovom aspektu, Tolkienov svijet je itekako različit od Le Guininog – u *vremenu legendi* i apstrahirane / alegorizirane sukobljenosti dobra i zla nema političke svakodnevnice koja diktira buduće odnose, a tehnologija je shvaćena kao *ultimativno*, a ne kao nužno zlo, odnosno neizbježni alat civilizacijskog napretka. Ljudi su u *Šumi* željni novčane dobiti, vezani dužnošću i vojno-komandnom odgovornošću, odlučni da svojoj volji (i jurisdikciji) potčine planetu Atše, koju su znakovito prekrstili u Novi Tahiti, dok su u ekstremnim slučajevima opsesivno i ideološki (“patriotski”) ustremljeni na uništenje drukčijeg. Na Zemlji su šume istrijebljene, a dragocjeno drvo se uvozi s drugih svjetova; u skladu s tim, postalo je izuzetno skupo te će vojna misija biti spremna da i pod cijenu istrebljenja domicilne civilizacije do ovog resursa dođe. No fundamentalni razlog jeste što ljudska atšeanskoj civilizaciji ne može oprostiti statičnost koja proizlazi iz neraskidive vezanosti uz prirodu. Promjene u prirodi su spore i temeljite; zajednica koja se za nju vezala i duhovno, uz to što joj je prinadležna u biološkom, fiziološkom smislu, osuđena je na spor, ako ikakav, razvoj.

Aktuelnost ekoloških tema u vrijeme kada je roman objavljen uslovlila je jedan od njegovih najprominentnijih i, zašto ne naglasiti i to, didaktički najpotentnijih slojeva. Interesantno je da je upravo ekologija samoj autorici bila donekle odbojna; kako sama navodi u pogovoru jednom od izdanja, pisati ovaj roman bilo je kao “pisati diktat koji diktira šef koji boluje od čira”, koji želi govoriti pod svaku cijenu “o uništenju ekološkog i odbijanju emocionalnog balansa”. Le Guin je kasnije iznijela i još oštrij sud o svom djelu, označivši ga kao “pridiku” (*preachment*) i konstatujući da je ton novele isuviše oštar. Međutim, čini se da se nije protivila čita-

nju romana u kontekstu angažmana protiv rata u Vijetnamu, koji je, također, obilježio spomenutu epohu. Uostalom, sam roman dosta jasno cilja na neke prepoznatljive elemente tog nesretnog sukoba: militarizam, zloupotreba halucinogena od strane vojnika, “gerilski” način borbe u okruženju drevnih šuma, frcanje stereotipnih predstava na obje strane itd. (170)

U formalnom pogledu važno je naglasiti autoričin izbor da kroz tokove svijesti likova predstavi kolonijalne ciljeve zemaljske misije. Odabravši da to budu suprotstavljene “prirode”, vojnik Don Davidson, jedan od oficira u kampu drvosječa, i naučnik-antropolog Rej Ljubov, naizmjenično utemeljuju i preispituju, grade i razaraju ideološke pretpostavke kolonijalnog pohoda. Stoga je Davidsonov unutarnji monolog izuzetno zanimljiv jer otkriva kako srednjopozicionirani oficir koji nema osobitu autonomiju unutar vojne organizacije promišlja misiju čiji je dio: *Treba ovde dovesti dovoljno ljudi, napraviti mašine i robote, podići farme i gradove – i stvorci neće više nikome biti potrebni. Uostalom, to je bilo i najbolje. Jer ovaj svet, Novi Tahiti, bio je, baš doslovno, **sazdan** za čoveka. Raščišćen i uređen, mračne šume raskrčene i pretvorene u plodne oranice, iskorenjeni iskonska zaostalost, divljaštvo i neznanje – i ovde će nastati raj, pravi Eden. Bolji svet od istrošene Zemlje. A što je najvažnije – njegov svet. Jer upravo je to Don Dejvidson bio, duboko u svom biću: ukrotitelj svetova. Nije spadao u razmetljivce, ali je poznavao svoju meru. **Naprосто je bio tako sazdan.*** (171) (9, bold M. A.) Način na koji ovaj lik upotrebljava jezik i kvalificira pojave i bića u svijetu oko sebe interesantan je iz nekoliko razloga – no o tome nešto kasnije. U navedenom primjeru je možda ponajbolje prokomentirati istaknute riječi koje govore o duboko konzervativnoj naravi kolonijalne misije koja računa na antropocentrizam: planeta je sazdana za čovjeka, čovjek je sazdan da je prilagodi sebi. Ovo nije jedini primjer ove efikasne autoričine upotrebe jedne žargonske formule:

(170) Watson, Ian. “The Forest as Metaphor for Mind”: “The Word for World is Forest” and “Vaster Than Empires and More Slow”, *Science Fiction Studies*, 1975., pp. 231–237.

(171) Ovaj i svi naredni navodi iz novele su iz izdanja: Le Guin, Ursula K. *Svet se kaže Šuma* (preveo Zoran Živković). Narodna knjiga: Beograd, 1987.

Dovoljno je samo uzleteti skakačem iznad nekog raskrčenog područja, navući tamo bulumentu stvoraca sa onim njihovim vražjim lukovima i strelama, a onda osuti po njima konzerve sa plamenim želatinom i gledati ih kako trče unaokolo, zahvaćeni plamenom. Baš bi bilo zgodno. Utroba mu se malo uskomešala pri pomisli na to, kao da mu je na um palo kako povaljuje neku ženu, ili kao da se prisetio napada onog stvorca Sema, kada mu je nizom od četiri udarca unakazio lice. Bilo je to ejdetsko pamćenje plus veoma živa uobrazilja koju poseduje većina muškaraca; nikakva lična zasluga, već **naprosto način na koji je bio sazdan**. Na ovom mjestu je ona u još mračnijem kontekstu Davidsonove maštarije da se stvorcima osveti za njihov napad na logor drvosječa, potcrtana njegovom rodnom identifikacijom s jednim idealom muškosti o kojem će biti više rečeno kasnije. Davidsona, također, treba promatrati i u okviru svojevrsnog “planetarnog patriotizma”: *Dejvidsonove oči za trenutak se ispuniše suzama pred prizorom broda matičnog sveta. Nije ih se stideo. Bio je pravi rodoljub; naprosto je bio tako sazdan.* (18)

Razmišljanjima “dobrog vojnika” Davidsona treba pridodati i drugu stranu, Ljubovljeva promišljanja, s kojima stupa u neprekinuti dijalektički ples. S obzirom da je moguće navesti zaista velik broj primjera gdje se ogleda njegova racionalna i znanstvena, ali i emocionalna, prijateljski nastrojena narav, navešću samo jedan gdje se javlja njegov bunt prema apriornim, “pripremljenim” sudovima o svijetu. U dijalogu planetarnog ekologa Gosea i Ljubova, već skoro na samom kraju romana kada misija zapada u krizu, dvojac se dotiče pitanja “ljudske prirode”. Gose kritikuje Ljubova, koji se pribojava da bi moglo doći do istrebljenja Atšeanaca, i kaže: *Nikako ne mogu da razumem zašto se hilferi uvek dobrovoljno javljaju za otvorene kolonije. Dobro znate da će stvorenja koja izučavate biti ugrožena, a možda i istrebljena. Stvari naprosto tako stoje. To je ljudska priroda i ti bi morao da znaš da je ne možeš promeniti.* Ljubov mu odgovara da ne zna šta je to ljudska priroda: on kao naučnik ne može pristati na takav koncept, podložan upisivanju konzervativnih ideja, kao što ne može pristati ni na pasivnost u cjelokupnom sukobu (premda će se ispostaviti da je njegova uloga bila zaista minorna). Rezignirano dodaje da možda u ljudsku prirodu spada i ostavljanje zapisa o onima koje istrebljujemo. (103)

Ukoliko se nastavnik odluči na lektirsku obradu *Šume*, jedna od mogućnosti jeste da s učenicima traga za onim mjestima u noveli gdje dvojica ljudskih junaka u svojim unutrašnjim monolozima isključavaju iz očekivanog, uspostavljenog toka misli i postupaka. Jedan od primjera je svakako Davidsonova žestoka kritika koju upućuje vojnim autoritetima na planeti, optuživanje da su izdali čovječanstvo kada nakon niza napada odbijaju mogućnost odmazde, jedan je od primjera takvog “iskliznuća” koje signalizira pretvaranje disciplinovanog vojnika u ubilačkog fanatika koji vjeruje da je na frontu spasenja čovječanstva. Slično je i s Ljubovom, koji posve napušta strogi naučni objektivizam, razočaran u svoju nesposobnost da predvidi okretanje Atšeanaca nasilju, što je smatrao nemogućim. On pokušava razriješiti tu zagonetku, no istovremeno i obnoviti prijateljstvo sa spomenutim domorocem Selverom; najiskrenije pati kada to ne uspije, vjerujući, čini se, da je to za njega lično važnije od naučne spoznaje. Baš se u procesu traženja tih tačaka iskliznuća iz očekivanog može mapirati kako kolonijalna praksa ugnjetavanja, iskorištavanja i zlostavljanja na kraju dovodi do potpunog neuspjeha misije i nepovratne, vjerovatno negativne promjene za domorodačku civilizaciju.

Ona da vlada, on da sanja

Kako se čitalac polako udubljuje i “ljušti” površinski “politički” sloj romanesknih značenja, neumitno će naići na vrlo jasno naznačenu feminističku temu kritike patrijarhata. Tačnije, roman upravo počinje na taj način, težeći naglasiti surovu, besmisleni snagu još itekako živog patrijarhata ponovo koristeći gledište kapetana Davidsona. Riječ je o njegovoj maštariji vezanoj za isporuku *novog tovara žena* koje su *druga tura rasplodnih ženki za koloniju Novi Tahiti, sve redom zdrave i jedre, dve stotine dvanaest grla prvorazredne ljudske pasmine*. (7) Le Guin nam ne daje puno informacija o civilizacijskom stadiju Zemlje: za potrebe pozadine novelesknog hronotopa tek je implicirano da je Zemlja u stanju dramatičnoga ekološkog disbalansa, no o stanju kulture možemo suditi tek na osnovu replika koje daju sami likovi, dvadeset sedam svjetlosnih godina udaljeni od matice. Čini se da roman signalizira na par mjesta da je ekološka kataklizma bila toliko razorna da je uzrokovala kulturološki naza-

dak u pogledu ljudskih, tačnije, ženskih prava koju šovinistička psihologija kapetana Davidsona samo potcrtava. Surovi uvjeti kolonije, mentalitet “graničara” (ogromna udaljenost od matice Zemlje), brojčana dominacija muške radne snage i, konačno, militarni ustroj su, pak, sasvim sigurno odredili dominantni mačizam Novog Tahitija, gdje je moguće da se dolazak kolonijskih nevjesta promatra kao isporuka svježeg mesa za tjelesno uživanje i produženje ljudskog prisustva u koloniji. Već sam početak romana, dakle, začinje feminističku temu; kasnije, dok upoznajemo karakter kapetana Davidsona, otkriva nam se i ključno mjesto u kojem saznajemo da je upravo on silovanjem atšeanske ženke izazivao predstojeće dramatične događaje. Posjedovati planetu za Davidsona znači metaforički, ali i sasvim doslovno posjedovati tijela njenih stanovnika. To potvrđuje i zvanična politika ljudske kolonije koja se ne libi koristiti Atšeance kao radnu snagu, pod birokratskom krinkom tobožnje dobrovoljnosti.

No iako je kapetan Davidson jedini “izvor” informacija o položaju žena na Zemlji, to nije njegova osnovna funkcija u narativu. Njegov karakter predstavlja jezivu hiperbolu militarističkog ideala agresivne muškosti uparenog s pripadajućim rodoljubljem: *Taj neuspeh nas ne može zaustaviti – mi smo muškarci. Uskoro ćeš shvatiti šta to znači, ti vražija, prokleta planeto, pomisli Dejvidson, iscerivši se prigušeno u tami kolibe, budući da je oduvek voleo izazove. Pomislivši na muškarce, on se priseti žena – i ponovo povorka malih prilika poče da mu se njiše kroz um, osmehujući se izazovno, vreckajući se.* (8) Neodvojivost surovog mačizma i kolonijalnih pretenzija potvrdit će se kasnije u njegovoj svijesti nakon krvavog pohoda Atšeana na ljudski logor; nakon traume, Davidson mašta o odmazdi i kontemplira: *U stvari, jedini trenutak kada se muškarac stvarno i potpuno osećao muškarcem bio je onda kada je upravo imao neku ženu ili kada je upravo ubio nekog drugog muškarca. Nije to baš bila originalna zamisao; pročitao ju je u nekoj staroj knjizi; ali bila je tačna. Zato je i uživao da zamišlja takve prizore. Čak i bez obzira na to što stvorci, zapravo, nisu bili ljudi.* (80)

Dominantni mačizam koji skreće u zločin osjenčen je protivprimjerom domicilne civilizacije gdje su žene vođe zajednice, njen “praktični um”,

organizatorke, radnice, lovkinja i graditeljke, dok su muškarci “izdržavani”, naročito kada je riječ o tzv. *sanjačima*. Obzirni, za Davidsona isuviše “mekani” antropolog Ljubov, u jednom od kasnijih poglavlja, iznosi sljedeće mišljenje: *Atšeancima vladaju – u meri u kojoj je ovaj pojam uopšte prikladan kada su oni u pitanju – stare žene. Intelekt muškarcima, politika ženama, a etika i jednima i drugima: takvo im je ustrojstvo. Imalo je čari i dejstvovalo je – bar za njih*. Ljubov žali što Uprava nije poslala nekoliko ljudskih starica, *bakutanera*, zajedno s *mladim, plodnim, prsatim udavačama*, a potom se prisjeća: *Devojka s kojom sam se spandao pre neko veče bila je stvarno zlatna, a i dobra u krevetu, imala je blago srce, ali, blagi Bože, potrebno je da protekne još četrdeset godina pre no što ona bude kazala nešto nekom muškarcu (...)* (97)

Vidimo da Le Guin sučeljava dvije slike mogućeg ženskog identiteta – s jedne strane dio *tovara, rekreaciono osoblje*, odnosno seksualni objekat i tijelo za razbibrigu, odnosno kolonijska nevjesta, buduća roditeljka kolonista, ništa između, a s druge strane, povlaštena, vladajuća pozicija žena u atšeanskoj kulturi – jeste zapravo savršen feministički didaktički instrument za propitivanje rodni odnosa u vanliterarnoj stvarnosti. Ovaj postupak je umjetnički, a naročito žanrovski zanimljiv jer je riječ o dvjema radikalizacijama *poznatoga*: pretpostaviti da je i u međuzvezdanoj eri ljudske civilizacije mačizam žilaviji i opasniji nego ikad, istovremeno ga suprotstavljajući kulturi *malih zelenih* (172) koja se zbog inverzije poznatih rodni uloga čini egzotičnom znači sačiniti imaginativni kostur novele u potpunosti u skladu s očekivanjima *kognitivnog očuđenja* kako ga definira Suvin. (173) U žanrovskom smislu, stvaranje vanzemaljskih kultura prečesto se temelji na inverziji postojećih društvenih odnosa koji bi se tim postupkom pokazali besmislenim. Ova strategija, poetička pretpostavka mnogih distopijskih i antiutopijskih tekstova, ra-

(172) Inače, radna verzija naslova glasila je baš tako: *Little Green Man*, kao ironijski otklon u odnosu na stereotipno mjesto NF.

(173) O kognitivnom očuđenju / spoznajnoj začudnosti (org. *cognitive estrangement*), terminu Darka Suvina izuzetno korisnom za tumačenje NF tekstova, detaljnije sam pisala u tekstu *Roboti na času književnosti*, Riječ i smisao, 1/1/1, mart 2015. Inače, svim nastavnicima koji se odluče na obradu ove i drugih žanrovskih lektira preporučujem njegovo ključno djelo *Metamorfoze naučne fantastike*.

čuna na lako prepoznavanje postupka, što je čini izuzetno efektnom. Le Guin čini upravo to, ali u imaginativnom smislu odlazi dalje od pukog izvrtanja, izbjegavši tako da upadne u zamku didaktičkog propagiranja feminističkog angažmana (koji je u književnom smislu zaista teško uzeti zaozbiljno) i naštetiti umjetničkoj autonomiji teksta.

Da bismo razumjeli intrigantnost autoričinog “misaonog eksperimenta” moramo se nešto detaljnije uputiti u ustroj atšeanske kulture. To je ustvari Le Guinin ključni *novum*, uistinu originalna vanzemaljska civilizacija modelirana na iskustvu patrijarhata, književnim uzorima / mitološkim arhetipima i “ovosvjetskoj” naučnoj spoznaji. O prva dva elementa već je ponešto rečeno u prethodnom dijelu teksta – preostaje treći. Naime, Le Guin koristi naučne spoznaje o biološkoj funkciji sna da bi neumitno diferencirala atšeansku zajednicu od ljudske. Tzv. policiklični san koji u potpunosti određuje doživljaj vremena kod Atšeana podrazumijeva da organizam spava nekoliko puta dnevno u različitim intervalima, a čini ih najaktivnijim u zoru i sumrak. Međutim, njihovi su snovi neuporedivo složeniji od ljudskih i nikada nisu tek stišani rad mozga u *stand-by* modu: *Tek mu je Selver, konačno, rastumačio šta na atšeanskom znači reč “san”, što je takođe bila reč za “koren”, i tako mu pružio ključ za ulaz u kraljevstvo žitelja šume. Upravo je na Selverovom EEG-u prvi put dokučio smisao izuzetnog ustrojstva impulsa jednog mozga koji ulazi u stanje sna, ali ni budan, ni zaspao; stanje čiji je odnos prema zemaljskom sanjanju-spavanju bio ravan odnosu između Partenona i kakve kolibe od blata – u osnovi ista pojava, ali u prvom slučaju dopunjena nemerljivo većom složenošću, kvalitetom i kontrolom.* (99)

Atšeanci su, dakle, fiziološki uslovljeni da stvarnost doživljavaju posve drukčije od ljudi – kao preplet sna i jave, što sami nazivaju san-vrijeme i svijet-vrijeme. Zbog toga i atšeanska kultura, kao *nadgradnja* njihove fiziologije, a preko nje, i ekosistema šume, generira osobite “religijske” interpretacije snovitih vizija prema kojima, kada se za to ukaže potreba, modificiraju svakodnevne aktivnosti i mišljenja. Sanjači(174) su na javi

(174) Nazvati ih sanjarima bilo bi neprecizno, jer oni nisu *zaluđenici svojih snova*, nego gotovo pa profesionalni donosioci poruke i njenog tumačenja, stoga biram drukčiji tvorbeni nastavak u odnosu na prevod korišten u ovom radu.

nešto poput sveštenika, imaju vlastitu nastambu u svakom od gradova, čak i vlastiti, na cijeloj planeti jedinstven jezik, a najveći od njih, oni koji iz svojih snova donose *promjenu*, postaju bogovima. I još nešto: svi su sanjači muškarci. Atšeanska kultura po ovom pitanju nije manje konzervativna od zemaljske: ženama načelno nije zabranjeno učiti muški jezik i umjetnost sanjanja, ali one *prosto* tome nisu vične kao npr. lovu ili zanatstvu. Ipak, i pored rodnog konzervativizma, atšeanska je kultura harmonična i nema, do dolaska ljudi, nikakve predaje o nasilju ili ratu. Sukobi, dakako, postoje, čak i fizički, ali uglavnom u mladosti, kod muškaraca koji još uvijek nisu savladali umjetnost sanjanja. Osobito je važno napomenuti da agresivne impulse Atšeanci savladavaju natpjevavanjem s protivnikom, jer su evolutivno razvili reakciju da, kada nadjačaju protivnika i ovaj im izloži vrat, počinju pjevati i time označavaju pobjedu i zamjenjuju kobniji ishod. Upravo je u tome interpretativni ključ: kao što je naglašeno ranije, nasilje koje s drugim blagodatima civilizacije na Atše donose "Terani" unosi disbalans u njihovu kulturu. Selver, pomenuti domorodac koji preživljava strašnu traumu gubitka žene, silovane od strane kapetana Davidsona, pokušava vinovnika strašnog zločina ubiti, da bi ga evolutivni impuls pjevanja u tome spriječio. Nakon toga, mladi vježbenik umjetnosti sanjanja počinje sanjati snove crvene od krvi koji mu govore da mora voditi Atšeance u krvavi napad na centralni ljudski logor. *Došao je u šumu, kroz šumu, gde lišće pada, gde drveće pada, bog koji poznaje smrt, bog koji ubija i koji se sam ponovo ne rađa* (37), kaže za njega jedan sunarodnik. Riječi Ljubova su nešto blaže: *Selver je uveo novu reč u jezik svog naroda. Počinio je novi čin. Reč, čin, ubistvo. Samo je jedan bog mogao da prevede tako velikog pridošlicu kao što je Smrt preko mosta između svetova.* (105)

Le Guin zapravo narativno testira tezu da je jedan od izvora patrijarhata kao kompleksa kulturnih tekovina u svom fundamentu zapravo nasilje. Čak ni konzervativna različitost u kulturi gdje nema koncepcije ljudskih prava i jednakopravnosti nije suštinski diskriminatorna sve do momenta kada se želi osporiti nasilnim činom – što je silovanje Selverove žene Tele. U tom smislu bi moglo biti izuzetno plodotvorno na školskom času razgovarati o ovoj noveli iz feminističkog rakursa, tematizirajući ne samo

žensku potlačenost, nepravnoopravnost, različitost, nego i tipove muškog identiteta i ideal muškosti kako ga shvataju ove dvije različite inteligentne vrste. Jer i muškost je, poput ženskosti, podjednako feminističko pitanje, bez njegovog tematiziranja neće se moći razumjeti atšeanski rodni ekvilibrijum, kojeg je, uostalom, također moguće dovesti u pitanje. U skladu s tim, na času lektire bi izuzetno poticajan zadatak mogao biti feminističko čitanje “druge strane”, odnosno pronalaženje primjera rodne stereotipizacije kod samih Atšeanaca, kojih, dakako, zbog odsustva ženske tačke gledišta, nema mnogo, ali se javljaju u dijalozima Selvera i predvodnica klanova koje obavještava. Iznijeti sličnosti i razlike s obzirom na narativni ishod je odličan način da se pristupi tumačenju autoričinih postupaka pri osmišljanju tuđinske i domišljanju ljudske civilizacije u pogledu raspodjele rodni uloga.

Svijet, jezik, granica

Mnogim piscima naučne fantastike jezik je samo medij; ne i Ursuli Le Guin. Jezik je u *Šumi* potentno sredstvo uvjerljive karakterizacije likova i značenjski bogat, funkcionalan motiv, ogledalo ideja novele. Primjeri takve upotrebe jezika su vrlo poticajni za analizu i propitivanje novelasnih tema, te i njih, svakako, valja ubrojati u didaktički instrumentarij teksta. Ponovno se moramo vratiti liku kapetana Davidsona: kao što se na vještačkom skeletu u kabinetu biologije može izučavati čovjekova anatomija, tako se u njegovim unutrašnjim monolozima mogu pronaći kralješci patrijarhata, tetive mačizma, zglobovi imperijalizma i rasizma. Već je ranije u tekstu navedeno da upravo on (a i ostali kolonisti) Atšeance nazivaju *stvorci* (eng. *creechie* pej. od *creature*, stvorenje). Međutim, rasistički jezik ovog lika se u tome ne iscrpljuje, njemu je pridodata paleta stereotipnih predstava, izraženih, dakako, u obliku generalizacije, kao u ovom primjeru gdje se Davidson obraća saradniku Oku: *Činjenica je, Ok, da su stvorci lenji, glupi, prevrtljivi i da ne osećaju bol. Moraš biti čvrst s njima. Stalno.* U nastavku razgovora on potvrđuje svoj sud: *Ne traži smisao u postupcima žena i stvoraca, Ok!* (16) Jezik rasizma (i svih srodnih *izama*) ovdje je u potpunosti repliciran. Stereotipne predstave drugih rasa i naroda redovito sadrže elemente koji ih osuđuju na lijenost

i glupost, nerijetko im posve oduzimajući status ljudskog bića (*ne osjećaju bol*). Davison pak ne šteti ni svoje suputnike-koloniste, koje karakteriše (i klasifikuje) prema rasnom i etničkom porijeklu: *Bilo je nečeg patetičnog u tome kako bi se jedan evro-tip, kao što je Kis, sav zajapurio kada više ne bi mogao da obuzdava svoja osećanja.* (10) Za drugog važnog junaka novele on kaže: *Baš je bilo smešno kako ga je Ljubov mrzeo. Sva je prilika da je tip bio feminiziran, kao i svi intelektualci, pa je osećao odbojnost prema Dejvidsonovoj muževnosti.* (20) Rečeno je već da Davidson svoj unutarnji monolog često *opečati* konstatacijom da je on sam *naprosto tako sazdan*. Neintelektualna, nagonska težnja da se stvari prihvate onakve kakvima jesu snažnija je u njegovom liku, čini se, od svih “politički nekorektnih” kvalifikacija, procjena i konstatacija kojima obasipa sve oko sebe.

Kada već spominjemo političku korektnost, u vrijeme kada ona često postaje karikaturalna, kao da pukim preimenovanjem uvredljivog izraza u duhu vremena prihvatljiviju formu putem eufemiziranja želi napraviti prvi korak ka inkluziji isključenih i marginaliziranih društvenih grupa i pojedinaca, *Šuma* se i ovdje potvrđuje kao izuzetno *aktuelna*, podsjećajući na razornost rasističkog jezika i odnosa, no jezik se kao motiv u tom smislu ne iscrpljuje. Le Guin zalazi izvan granica onoga što prepoznajemo kao političku korektnost iz jednostavnog razloga što ju jezik zanima na dubljem, filozofskom nivou; ona istražuje način na koji prefinjeni jezički mehanizmi, napetost označitelja i označenog, djeluju u kulturi i određuju način spoznavanja ili čak samu spoznatljivost stvarnosti. Iako roman može poslužiti kao zanimljiv instrument propitivanja fašističkih jezičkih praksi, svojevrsan *opšti kurs* jezičkog etiketiranja i stereotipiziranja, njegova vrijednost nije samo u tome.

Ako je Davidson, kao *villain*, nosilac negativnog jezičkog pola, njemu po odnosu prema Atšeancima suprotstavljeni junak Ljubav ilustrira osobitu pažnju za atšeansku kulturu i jezik. Kao antropolog, dakle po *dužnosti*, ali i po nekim drugim porivima, on je jedini među kolonistima koji uspijeva uspostaviti prijateljsku vezu s jednim Atšeancem i u potpunosti je svjestan da puko učenje atšeanskog dijalekta neće biti dovoljno za međusobno razumijevanje. Ironično je što se ispostavlja da je njegov

najveći naučni podvig upravo jezičkog, a ne antropološkog ili sociološkog tipa: oni i Selver uspijevaju sastaviti rječnik koji je od velike pomoći pri otpočinjanju odnosa dvaju vrsta. Ljubov jedini zapravo shvata da će nerazumno krčenje šuma dovesti do zatiranja atšeanske civilizacije, a na to nas upozorava već sam naslov. Naime, riječ *atše* istovremeno znači *šuma* i *svijet*, ali to nije sve: riječi za *korijen* i *san*, te za *boga* i *prevodioca*, također su u atšeanskom jeziku homonimi. U vrijeme kada pokušava razriješiti misteriju atšeanskog nasilja, Ljubov ovako kontemplira o njihovom jeziku: *Mnoge reči ženskog govora, svakodnevni jezik Atšeana, poticale su iz muškog govora, koji je bio istovetan u svim zajednicama; one su često bile ne samo dvosložne, nego i dvostrane. Predstavljale su metalni novčić koji ima lice i naličje. (...) Da li su dva značenja bila povezana? Često, ali ne i dovoljno da to bude pravilo.* (104)

U lingvistici poznata kao Sapir-Whorfova hipoteza, (175) odnosno hipoteza o jezičkoj relativnosti, a u filozofiji jezika još i starija ideja da *granice mog svijeta su granice mog jezika*, (176) govori o determinisanosti, ili u blažoj verziji, uticaju jezičkih struktura na razumijevanje svijeta i djelovanje u njemu i u ovoj noveli kao da pronalazi kreativnog sagovornika. Premda je spomenuta hipoteza opovrgnuta, (177) mnogi se još uvijek slažu da ju je teško uopšte eksperimentalno testirati. Bez obzira na to, njeno pominjanje ovdje u vidu intrigantne filozofske ideje možda može nastavniku pružiti adekvatan teorijski kontekst, ako ne i nadahnuće u interpretaciji novele. Jezik kao motiv u noveli gotovo da želi pokazati fiziološku determiniranost atšeanskog doživljaja svijeta u jeziku: otud i

(175) U više je navrata primijećeno kako je teorija o lingvističkim poljima bliska shvaćanjima znanima pod zajedničkim imenom Sapir-Whorfova hipoteza, to jest tvrdnji kako jezik oblikuje način viđenja stvari i kognitivno ponašanje govornika, tako da sam jezik stvara mišljenje i kategorije preko kojih govornici tumače svijet. Kako su pak jezici različiti, svaki jezik za sobom povlači vlastito osobito viđenje svijeta. (Berruto, Gaetano. *Semantika. Antibarbarus*: Zagreb, 1994., str. 78-79.)

(176) Često pripisivana austrijskom filozofu Ludwigu Wittgensteinu.

(177) Eksperimentalna istraživanja gotovo su u potpunosti pobila semantičke posljedice Sapir-Whorfove hipoteze. Istraživanja su pokazala da je točno da se bolje opažaju boje koje u određenom jeziku nose posebno ime, ali nisu uopće uspjele dokazati da je to posljedica relativističke leksičke strukture jezika, a ne samo odraz različite perceptivne udešenosti. (Berruto, Gaetano. *Semantika. Antibarbarus*: Zagreb, 1994., str. 78-79.)

homonimija. Isprepleteni korijeni šuma su poput sna koji obavija njihovu javu; sanjač koji u snu doživi važnu spoznaju, *prevodi* je u javu u vidu putokaza za dalji tok života, zato postaje “bog”; konačno, Atšeanci izvan šume tek *vegetiraju* umjesto da žive, jer svoj svijet ne mogu zamisliti bez života među gusto spetljanim granama i grancicama, zato su šuma i svijet jedno te isto. Ljubov na jednom mjestu razmišlja o tome na način da poredi ljude, koji svijet nazivaju zemljom, i Atšeance, kojima je on šuma, zaključivši da to sasvim dovoljno govori o tome da se nikada neće moći adekvatno sporazumjeti. Roman želi poručiti da jezik bar pokazuje, ako i ne determinira, tuđinsku percepciju univerzuma. Utisak je naročito snažan u finalu romana kada dolazi do potpune obustave kolonijalne misije i, dakako, propasti bilo kakvog pokušaja suštinskog međusobnog razumijevanja.

Roman, dakle, može inspirisati na razmišljanje i u angažiranom polju jezičke prakse, premreženom društveno-političkom aktuelnošću praksi isključivanja, ali, nezanemarivo, i u filozofskom smjeru. Imajući u vidu narativne ishode, učenici mogu diskutovati o tome da li je, kada su već Atšeanci u tolikoj mjeri određeni svojim jezikom, i kapetan Davidson mogao biti određen svojim? Ima li jezik nad našim predstavama o drugima *odlučujuću* moć, ili je stvar u nečemu drugom? Još jednom ću ponoviti preporuku da se slijedi “obrnuti” pristup: sada bi učenici mogli kod samih Atšeanaca potražiti neke od stereotipnih kvalifikacija Zemljana; oni, primjerice, ljude nazivaju “ludi” (u originalu, *juman*, iskrivljeni oblik riječi *human*).

Otkrovenje?

Sve nijanse rđe i sunčevog zatona, smeđe-crvene i bledozelene, neprekidno su se prelivale po dugačkom lišću, koje je podrhtavalo na vetru. Korenje bakarnih vrba, gusto i grbinasto, bilo je zeleno poput mahovine uz vodeni tok, koji je, slično vetru, promicao lagano, obilujući mnoštvom blagih vrtložja i prividnih vodomira, zaprečavan stenjem, korenjem, visećim i opalim lišćem. Nije bilo čistog puta, niti neprekidne svetlosti u šumi. U vetar, vodu, sjaj sunca i sjaj zvezda uvek su se uplitali lišće, granje, stabla, korenovi, senoviti, prepleteni. Stazice su vodile ispod grana, oko debala, preko

korenja; nisu išle pravo, već su ustupale pred svakom preprekom, okolišale poput živaca. Tle nije bilo suvo i čvrsto nego vlažno i prilično gipko, nastalo kao ishod saradnje živih stvorenja i dugotrajnog, postojanog umiranja lišća i drveća, iz tog bogatog groblja rasla su stabla visoka devedeset stopa, kao i sićušne pečurke, koje su nicalle u kolonijama promera pola inča. Miris vazduha bio je blag, raznovrstan i slatkast. Vidik se nikad nije daleko pružao, osim kada biste kroz guste krošnje spazili zvezde. Ništa nije bilo čisto, suvo, sparušeno, jednostavno. Nedostajalo je otkrovenje. Nije se moglo sve odjednom sagledati: nije bilo pouzdanosti. (29)

Atše je planeta kojom dominiraju okeani, dok kopno prekrivaju guste, nepregledne šume. Navodim u cijelosti jedan od najboljih opisa jedne od njih tek toliko da bi se mogao steći utisak o kakvom se toposu radi; riječ je o mjestu magijske, mistične ljepote i vrebajuće pogibelji, očaravajuće prenapućenosti pulsirajućeg života. Prezasićenost čulnim utiscima protivrječi jednako intenzivnoj neodređenosti i nesigurnosti svojstvenoj snu. Baš na tom mjestu opisa izdaleka poznatog, no neodoljivo tuđinskog krajolika rađa se težnja za *otkrovenjem* odnosno za razrješenjem svih onih pitanja koja roman prethodno postavlja. Poput većine Le Guininih djela, i ovaj roman počiva na neprekinutoj dijalektici između binarnih opozicija: svjetla i tame, prirodnog i artificijelnog, rata i mira. Baš kao i šuma, u kojoj se prepliću suprotni utisci, zbunjujući i oduševljavajući istovremeno.

Šta je prirodno, a šta civilizacijsko? Da li je priroda bića da bude biće (svoje) prirode? Postoji li zadata, esencijalna priroda? Ako da, gdje su njeni izvori, u fiziologiji i ekologiji bića? Ili pak u kulturi? Ako su izvori u kulturi, možemo li onda braniti tezu da je ona evolutivna? Jesu li ova pitanja koja roman postavlja u *parovima* pravi put ka *otkrovenju Šume*? Ovdje smo dotakli noveleskno postkolonijalno preispitivanje uvriježenih (da ne kažem: ukorijenjenih) predstava o Drugome; na sličan način propitan je i problem rodne binarnosti koji u društvenom kontinuumu porađa kobne podjele. Pred-ljudski atšeanski ekvilibrijum je pred nasiljem doveden na ivicu opstanka, ali nam je ta etička dilema postavila i neke dublje zagonetke koje naša današnjica svakodnevno pokušava razriješiti.

Kao što sam pisala u tekstovima iz prethodnih brojeva ovog časopisa, i dalje tvrdim: naučna fantastika savremenu problematiku ispituje na načine koji imaginativno proširuju puku aktuelnost, ogoljujući nam suštinu toga što nas tišti, izvrcući naša očekivanja, provocirajući pripremljene sudove o poretku svijeta. Roman *Svijet se kaže Šuma* je baš takav. Očigledno, to nije “poučna” lektira s porukom / idejom koja se može zgodno sumirati u dvije rečenice i upisati u radnu svesku. Time je, na kraju krajeva, i zavrijedila ovu preporuku.

KRITI KA

Mutko ili mutikaša

(Bajruzin Hajro Planjac,

Manguparije Mutka Genijalca)

Jedna (ne)obična prodaja knjiga

Često se kaže da o nekim stvarima ne vrijedi govoriti, da je za njih ignorisanje jedini lijek. Ovakav nazor nalaže da pojave koje ne zaslužuju pomen valja izbjegavati kao što se izbjegava upuštanje u svađu s pijancem na ulici. Pred šutnjom koja je zlato, dakle plemenitost, narodna mudrost i prezrenje intelektualca postaju izjednačeni. Šutnja koja se pretvara u podršku je u polju kulture i umjetnosti mnogo neuhvatljivija – o ukusima se ne raspravlja, pa tako ni o šundu, pa makar se on servirao i onim najnevinijima, najranjivijima – djeci. Imajući na umu da stanje dječije književnosti u BiH možemo odrediti kao kontinuirano stagniranje (nedostatak novih autora i “monopol” dvaju ili triju etabliranih) i vraćanje u prošlost (insistiranje na potvrđenim lektirskim naslovima iz prošlosti), postaje razumljivo da je kritika u tom polju marginalizirana, gotovo nepostojeća (osim, možda, kada se preko nastave književnosti vitla nacionalističkim mačevima). Dekadencija kvaliteta dječije književnosti – sadržaja koji potpomaže razvoj dječijeg duha, navika, ukusa – stoga ne smije proći neprimijećeno.

Upravo iz tog razloga, čitajući niz pohvala na račun autora o kojem će ovdje biti riječ i njegovog djela u cjelini, a ne nalazeći baš nijednu negativnu kritiku od strane priznatih književnika i književnih kritičara, odlučio sam prekinuti šutnju. Tim više što se na prvi pogled činilo da je djelo ovog autora potpuno bezazleno i bezopasno.

Počet ću od jedne neobične prodaje knjiga kojoj sam bio svjedokom prije nekoliko godina. Naime, pomenuta prodaja se odvijala tako što bi radnik jedne izdavačke kuće došao u školu, obišao sve učionice u školi, pokazivao djeci knjige koje nudi na prodaju, te uzgred spominjao i nekakvu nagradnu igru u kojoj je glavna nagrada bila ekskurzija za cijeli razred (naravno, samo pod uslovom da što veći broj djece kupi knjige). Nastranu to što pouzdano znam da nikada nijedan učenik dotične škole nije otišao na nekakvu ekskurziju zahvaljujući kupovini pomenutih knjiga, a prilično je sigurno da se ni u drugim školama to nije dešavalo; nastranu činjenica da se nije radilo o nekim klasicima ili lektirskim naslovima. Ono što se, u svemu, činilo pomalo nastrano je činjenica da su sve knjige bile jednog te istog autora, a da je taj autor i vlasnik izdavačke kuće čiji radnik nudi knjige djeci. (U međuvremenu, i u toku pisanja ovog teksta, shvatio sam da ova marketinška strategija nije ni neobična ni nova.)

Razmišljao sam: pozitivna je činjenica to da neko djeci donosi knjigu na noge, pa čak pokušava pobuditi u njima želju za čitanjem i naviku za kupovinu knjiga, što je, u današnje vrijeme, priznat ćete, prava rijetkost. Međutim, s obzirom na moju nemoć kao nastavnika da na bilo koji način utičem na proces odobravanja prodaje takvih knjiga u školi, početno zadovoljstvo potamnile su raznorazne sumnje: pomenuti čika-prodavač nije obavio konsultaciju s nama, nastavnicima jezika i književnosti, o tome koje bi od knjiga bile pogodne za koji uzrast ili koje od njih su uopće pogodne za djecu. Shvatio sam i da ne postoji nikakav zvanični pravilnik o tome kakve se knjige mogu nuditi djeci u školama, umjesto toga vidimo samo prećutnu podršku škola koja, u pravilu, ne uključuje prethodnu konsultaciju i kritičku evaluaciju takve literature. Ovaj slučaj me je podsjetio i da naše škole nemaju bogzna kakvu strategiju promoviranja čitanja i njegovanja književnog ukusa, odlasci na sajmove knjiga su rijetkost, kao i posjete knjižarama i bibliotekama, poklanjanje knjiga

u raznim prilikama, organizovanje književnih večeri, o časovima lektire izvan učionice (na neuobičajenim, inspirativnim mjestima) – da i ne govorimo. Naravno, nešto od navedenoga se, zasigurno, u školama praktikuje, ali, također je sigurno da se ne radi dovoljno na tome.

Slobodan izbor lektire i susret sa Mutkom

Kasnije je došlo vrijeme čitanja lektire. Sve se odvija uobičajeno: djeca na sve načine nastoje izbjeći čitanje pa traže već napisane bilješke o lektiri na internetu, prepisuju od drugih i sl. Tada se ja sjetim svojih đачkih dana i nastojim biti iskren i otvoren prema djeci. Kažem da se ni meni nisu sviđale baš sve knjige koje je trebalo čitati za lektiru pa sam ponekad radije čitao nešto drugo. Iz tog razloga nudim mogućnost učenicima da ponekad (jednom u toku polugodišta) neku od obaveznih knjiga za lektiru zamijene nekom njima dragom koja nije uvrštena u lektiru za osnovnu školu. Naravno, postavim i uslove, a to je, prije svega, da knjiga mora biti pogodna za njihov uzrast. Djeca to sama, razumljivo, ne mogu procijeniti pa im pomažem u tome. Oni ponude naslov, a ja ga odobrim ili odbijem, nerijetko i sam moram zasukati rukave pa najprije pročitati knjigu da bih na koncu procijenio da li knjiga odgovara djetetovome uzrastu ili ne.

Baš na ovakav način mi u ruke dođe knjiga s naslovom *Manguparije Mutka Genijalca*, autora Bajruzina Hajre Planjca. Knjigu mi donese učenik 6. razreda. Ako je suditi o knjizi po koricama, mogao sam zaključiti da se radi o dječijem romanu, čija radnja bi trebala biti vezana za seoski ambijent, bezbrižno djetinjstvo prepuno bezazlenih avantura i dječijih nestašluka. Sve to mi govoraše slika dječaka koji visi naglavce s grane nekog drveta, a sa tla ga radozvalo posmatra pas ovčar. U zadnjem planu je stado ovaca, livade, sijeno i planine u daljini. Ukratko, idiličan seoski pejzaž.

Počinjem čitati. Primjećujem da je struktura donekle neuobičajena za roman – čine ga dvadeset i četiri poglavlja, tematski potpuno odvojena. Naime, zajedničko svim poglavljima su likovi koji se pojavljuju u njima, a to su dva dječaka: pripovjedač i Mutko Genijalac i hronološka veza među događajima koji su u pojedinim poglavljima ispričani. Ovakva

struktura, rekli bismo, pogoduje dječijem ukusu, s obzirom da dugotrajna romaneskna pripovijedanja nerijetko utiču na slabljenje djetetove pažnje te djeca lako odustaju od čitanja knjige do kraja. Ovako, imaju pred sobom roman koji se istovremeno može čitati i analizirati i kao zbirka pripovjedaka. Svako poglavlje ima i poseban naslov, što dodatno podcrtava intenciju da se oslabi konstrukcija romana, a da se djelo približi formi pripovjedaka (ovdje je, možda, bolje upotrijebiti pojam kratka priča, jer su poglavlja zapravo sličnija njima nego pravim pripovijestima, s obzirom na nerazvijenost radnje, skroman opis likova, stereotipne prikaze pejzaža itd.).

Sljedeće što zapažam jeste tendencija ćopićevskog imenovanja likova (prema nekoj od neobičnih i nadasve smiješnih osobina). Tako da se pojavljuju likovi poput Sude Parazita, koji je takav nadimak dobio jer je bio sin lokalnoga bogataša i jer (...) *je rijetko koga častio ili kome šta dao ako nije imao interesa. Čak ni najsiromašnijem, učeniku romske nacionalnosti Ahmedu, koga smo svi voljeli i kome smo često znali pokloniti svesku, knjigu, patike, bundu ili sendvič, Sudo Parazit nikad ništa nije dao.* (178) Sam glavni lik romana, Mutko Genijalac, vlasnik je “slikovitoga” nadimka, a dobio ga je na sljedeći način: *Prve hefte nastavnik Safet, kad ga je zaljubljenog u duplo stariju komšinicu izveo pred tablu, dao mu je ime Mutko jer ništa nije znao. Dobio je, naravno, jedinicu. Nakon nekoliko dana javio se da odgovara i nastavnik se zaprepastio, Mutko je sve znao. Sve što je nastavnik pitao, Mutko je k'o iz topa odgovorio. – Pa ti si genijalac! – rekao je nastavnik upisujući mu debelu peticu.* (179)

Reprezentativan lik je još i Kale Poguzija čiji nadimak nije ni objašnjen posebno, vjerovatno s pretpostavkom da se tu nema šta posebno objašnjavati. Mutko Genijalac, Sudo Parazit, Kale Poguzija... trebali bi biti nadimci koji sažeto, slikovito i, prije svega, kreativno i vješto impliciraju glavnu karakteristiku lika, ali istovremeno ostaju šaljivi da bi se kroz smijeh približili mladim čitaocima. Tako Ćopićevi likovi učitelj Paprika (čiji nadimak implicira crveni nos kao upečatljivu osobinu tog lika), Stric (na-

(178) Planjac, B. H. *Manguparije Mutka Genijalca*. Planjax: Tešanj, 2011., str. 16-17.

(179) *Ibid.*, str. 9.

dimak je dobio po stricu čiju je odjeću nosio, a i prema ostalim dječacima je izgledao kao da je njihov stric), Đoko Potrk (dječak koji stalno negdje trči) itd., nosioci su nadimaka koji zauvijek ostaju u sjećanju, a prvi susret s njima izaziva simpatije u nama. S druge strane, likovi Planjčevoga romana imaju nadimke koji prezentuju njihove glavne osobine ili neke od glavnih, ali, možda, isuviše eksplicitno, donekle stereotipno i, sasvim sigurno, bez ikakve kreativnosti i maštovitosti. To je dobar primjer loše provedenoga “pisanja prema uzoru”, ako to u ovakvoj književnosti uopće i postoji.

Stil romana se ogleda u pripovijedanju događaja jasnim i relativno kratkim rečenicama, zatim u skromnim i površnim opisima likova i sredine u kojoj se kreću te nedostatku složene semantičke i sintaksičke strukture. Drugim riječima, stil je suviše jednostavan, pokušaj realističkoga pripovijedanja koji po pravilu ostaje nepotpun i stereotipan, a pojedini opisi su naivno-romantičarski: *Dživdžani iz obližnjeg čestara svirali su muziku ljeta, dok je povjetarac njihovu melodiju raznosio nabujalim i plodonosnim poljima punim nestašne igre leptira koji su za svog jednodnevnog života željeli omirisati što više cvjetova. Sunce se zadovoljno smješkalalo sa nebeskog svoda, zavaljeno u udobnu ležaljku, i vrelin pipcima ljeta milovalo naše Pousorje (...) Snijeg je škripao pod nogama, a uska proprćena staza od Mutkove kuće protegla se poput prljave pertle sa starih tena. Dan je polagahno gubio bitku pred tamom noći i skrivao se za obližnju planinu.* (180)

Opisi likova su, također, uglavnom stereotipni: *Upoznao sam ga kao desetogodišnjaka, prvog dana kada je iz Makljenovca kod Doboja doselio u naše mjesto i prebacio se u moju školu. Bio je jedan od najviših dječaka u četvrtom razredu. Imao je crnu kovrdžavu kosu i smeđe pjege po licu, koje su nas podsjećale na svračija jaja što smo tog ljeta skidali po šumarcima i živicama. Mišice i šake su mu bile velike, a prsti su mu bili kao hrenovke i njega niko nije smio zafrkavati, jer ne daj Bože osjetiti jačinu njegovih pesnica. Imao je kao behar bijele zube, dobro njegovane, i rupicu na obrazu kad se nasmije. Taj osmijeh sa rupicom na obrazu plijenio je sve oko sebe,*

(180) Ibid., str. 59.

a posebno djevojčice (...) Pomalehan čaroban čovječuljak sa bijelom kosom i bradom sjedio je nasuprot mene, zavaljen u fotelji. Imao je vodnjikave oči duboko uvučene u izborane jagodice, a blijede nausnice skrivale su nekoliko natruhlih zuba. Pio je na tenhanluku prvi fildžan kahve i palio prvu cigaretu. Imao je otprilike sedamdeset godina i simpatičnu facu. (181)

Pripovijedanje je provedeno u prvome licu, što bi trebalo da doprinese uvjerljivosti i realističnosti, ali to, zaključit ćemo, nije pretjerano uvjerljivo, s obzirom na izvještačene opise, nevjerodostojnu i stereotipnu karakterizaciju likova, poput Mutka Genijalca, koji je snažan, Sude Parazita, koji je škrt i pohlepan, Kaleta Poguzije, koji je proždrljiv, starca Mesuda, koji je dobar pripovjedač poučnih priča itd. Pored stilskih nedostataka, koji su vjerovatno najveća “zanatska” mana ovog romana, evidentne su još mnoge slabosti. Vjerovatno s ciljem da njegovo pripovijedanje bude što edukativnije mladim čitaocima, a u nedostatku vlastite kreativnosti, autor, kroz usta starca Mesuda, prepričava poznatu talijansku narodnu priču *Košulja sretnog čovjeka*. Kao što čitaoci vjerovatno već znaju, u priči je riječ o careviću koji se naprasno razbolio od “bolesti” koju jedino može izliječiti košulja sretnog čovjeka. Carske sluge su dugo tražile sretnog čovjeka da uzmu njegovu košulju i, kada su ga na koncu pronašle, on im je rekao, naravno, da nema nikakvu košulju. Priča unesena u roman na ovaj način mogla je biti ishodište intertekstualne igre kroz koju bi se čitalac mogao ne samo upoznati s njenim sadržajem nego i shvatiti poruke koje iz nje proizlaze. Autor savremene dječije proze, kakvim se hoće predstaviti, uopće nije ponudio nikakav oblik intertekstualne interpretacije, niti ju je pokušao približiti suvremenim čitaocima, što, opet, govori u prilog tvrdnji da je ista, zapravo, upotrijebljena samo u nedostatku vlastite maštovitosti i kreativnosti.

Druga priča koju priča starac Mesud je o čovjeku kojeg vlastita žena nagovori da svoga starog oca odvede negdje daleko u planinu i da ga tamo ostavi, pošto im je bio na teretu. Čovjek je tako i učinio, ali kad je stigao do mjesta gdje je namjeravao ostaviti oca, ovaj ga zamoli da idu još malo dalje, jer je i on svoga oca ostavio baš na tom mjestu. Tada se čovjek pre-

(181) Ibid., str. 7 i 60.

domislio i vratio oca kući. Ovdje je, dakako, riječ o još jednom motivu iz usmene književnosti, ali s tom razlikom da je poruka o poštivanju roditelja dosta složenija. Autor zasigurno nije promišljao o tome hoće li biti razumljiva mladim čitaocima, te se tu svrsishodnost njenog navođenja gubi, a naročito ovaj aspekt kreativne, savremene interpretacije. U vrijeme kada se granica između samostalnosti i ovisnosti o roditeljima sve više gubi, a očekivanja obnovljenog patrijarhata da djeca ostaju uz roditeljski skut i u poodrasloj se dobi sučeljavaju s potrebom za osamostaljenjem na sasvim nove načine, ovakva “nekontekstualna” poruka ubačena u tekst nema baš previše smisla.

Sljedeća osobina ovoga romana jeste neprestana tendencija ka didaktičnosti, u nekakvome uvjerenju da književnost, naročito ona namijenjena djeci, mora posjedovati određenu dozu poučnosti. To počinje već u trećem poglavlju kada djeca trebaju naučiti da “siromašnoj romskoj djeci” treba pomagati; zatim, već u narednome poglavlju će djeca naučiti da se ne treba penjati po drveću i visiti s grana naglavce, jer tada se može desiti da slomimo vrat, što se desilo glavnome liku romana. Sljedeća pouka je da, kada želimo krasti komšijine trešnje, a komšija u avliji ima opasnog psa, najbolje je natopiti komad mesa babinom rakijom i baciti psu da ga pojede. Pas će ubrzo zaspati pod dejstvom alkohola, a trešnje ćemo obrati bez straha. **(182)** Nakon toga, slijedi priča o mladiću koji je izgubio život u saobraćajnoj nesreći, a njegovi roditelji odluče da njegovo srce bude donirano nekoj bolesnoj ženi. Iz ovoga bi djeca, vjerovatno, trebala naučiti da biti donor organa predstavlja plemenitu stvar. Onda slijedi poglavlje u kojem je Mutko ukrao novac od vlastitoga oca, a onda bio prebijen na mrtvo ime. Dakle, djeco, ne kradite novac od svojih roditelja! Zatim dolaze poučne priče starca Mesuda, o kojima smo već govorili. Na koncu dolazi i glavna pouka/poruka/ideja romana: *Djeco, ne stupajte u seksualne odnose bez kondoma ili kontracepcijskih pilula jer onda djevojka može da zatrudni i morat ćete skupljati novac za abortus. Možda ćete, čak, morati dati i vlastiti džeparac i novac namijenjen za kupovinu školskog pribora i knjiga.* **(183)**

(182) Ibid., str. 7; poglavlje *Pilavijine trešnje*.

(183) Poglavlje *Džeparac za abortus*.

Pitanje je da li kvalitet, u ovome slučaju, treba podrediti takozvanoj poučnosti odnosno da li je kvalitet umjetničkoga djela neophodan da bi se ostvario didaktički cilj? Naravno, složiti ćemo se da bi, zapravo, trebalo biti obratno: da se najprije zadovolje osnovne književne premise, kao što je kvalitet književnoga kazivanja, pa tek onda u sve to ugrade i didaktički elementi. Dijete koje čita knjigu sigurno neće biti oduševljeno stalnim poukama, koje mu se otvoreno nameću, već će to, naprotiv, shvatiti kao roditeljske pridike. Povrh svega, težnja za didaktičkim uticajem na djecu i mlade će u većem dijelu ovoga djela izazvati kontraefekat. Određeni stereotipi, koji se konstantno ponavljaju u tekstu, a tu prvenstveno mislimo na rodne, uticat će na dječijeg čitaoca, koji je nesposoban da takve stereotipe samostalno prepozna, ugrađujući u djetetovu ličnost stereotipne poglede na društvo. Ko je, na primjer, taj dječak koji je siromašan, kojem treba pomoći? Naravno, to je dječak “romske nacionalnosti”. Kako se ponaša dijete bogataša? Onako kako se ponaša Sudo Parazit: škrt je, mnogo troši, ali isključivo na sebe i sl. Kakav bi trebao biti odnos između dviju grupa dječaka (navijača različitih klubova, mještana različitih sela i sl.)? Podrazumijeva se da će biti neprijateljski nastrojeni jedni prema drugima i da će se potući u svakoj prilici: *Uvijek su se tukli Bobarčani i Kaloševljani. Nikad nisam saznao zašto. Uvijek bi iz neke bezazlene igre, druženja ili prela izbila tuča. I to prava tuča. Udarao bi ko bi koga stigao. Nekad su se naši djedovi tukli sa njihovima, potom roditelji, a sada i mi.* (184) Djelo će, zasigurno, ostvariti značajan uticaj na djecu kroz jedan od najsurovijih prikaza ophođenja prema životinjama koji možete pročitati u jednom djelu dječije književnosti. Prilikom opisa glavnog lika Mutka, autor se potrudio da predstavi njegove dvije potpuno suprotne karakterne crte, a one se tiču njegovoga odnosa prema životinjama. Najprije je znao biti izrazito okrutan prema njima, a poslije se, iznenada, pojavila i ta suprotna osobina koju on ispoljava pomaganjem životinjama. Prikaz tog odnosa uveliko podsjeća na sinopsis nekog horor filma: *Ranije su mi pričali da je Mutko volio skidati gnijezda sa drveća, iz njih vaditi jaja i razbijati ih. Znao je iz gnijezda izbaciti goluždrave ptiće, a gni-*

(184) Ibid., str. 30.

jezdo razvaliti ili u njega staviti veliki kamen. Imao je Mutko čudan odnos i prema ostalim životinjama. Znao je zmiju šarku kamenom utući i njeno tijelo poput priuze objesiti na živicu. Znao je i svraku, koja mu je krala jaja iz kokošinjca, uhvatiti i na bagremu ispred kuće svezati za nogu i ona bi tako, jadnica, viseći uginula. (185)

Čas seksologije

Osnovna ideja romana, *didaktičnost po svaku cijenu*, bit će upotpunjena u poglavljima: *Nastavnica Sonja*, *Zavodljive Tuzlanke*, *Komšinica Mara* i *Džeparac za abortus*. Ova poglavlja uveliko nastoje provesti ideju seksualnog odgoja djece i mladih, što će, zapravo, postati i ponajveći pro-mašaj ovoga teksta. Roman je u cijelosti napisan iz muške perspektive. Ne postoji u njemu nikakav trag nekog pokušaja da se stvari sagledaju i iz ženskoga ugla, iz čega možemo zaključiti da je autor roman pisao isključivo za mušku publiku, odnosno za dječake, s namjerom da ih pouči nekim pitanjima seksualnosti koja ih, svakako, tište u doba puberteta i adolescencije. No, da li je ta perspektiva dovoljna da se shvate svi kompleksni problemi spolnoga sazrijevanja? Mislim da to, ipak, nije pravo pitanje za ovaj roman. Pravo pitanje ovdje je da li je prikaz spolnog sazrijevanja dječaka realan i da li je moguće da to bude, s obzirom na veliki broj stereotipa kojima tekst vrvi. Šta će, onda, dječaci, koji čitaju ovaj roman, naučiti, a šta će, tek, naučiti djevojčice? Možda to da je cilj svake ženske osobe da svoje tijelo što bolje pripremi za prezentaciju pred muškim očima, da nastoji pokazati svoje butine, obnažena ramena, grudi, jer će samo tako uspjeti da *namami uzdahe momaka*. (186) Moguće je da određena saznanja, zasnovana na pogrešnim činjenicama i pogledima, kod dječaka, a posebno kod djevojčica, izazovu poremećaje ponašanja. (Poput uticaja kakav imaju razne serije lošeg kvaliteta koje se emituju na televiziji, i loša književnost, svakako, može ostvariti negativan uticaj na mlade ljude, pogotovo ako se tiče nekih osjetljivih tema kao što je spolno sazrijevanje.)

(185) Ibid., str. 11-12.

(186) Ibid., str. 49.

Čas seksologije počinje, dakle, poglavljem *Nastavnica Sonja* i opisom nastavnice: *Bila je lijepa. Zapravo prelijepa. Nosila je kratku crvenu suknju i bluzu velikog dekoltea u kojoj je skrivala bujne grudi. Imala je zlatnu kosu, koja joj je padala niz obnažena ramena. Uvijek je bila upadljivo našminkana (...) Baršunasto lice, tanki struk i bjelina njenih nogu mamilu su uzdahe mnogih seoskih momaka (...)*(187) Kako na dječake utječe seksipilna nastavnica, te kako se već kod mladih naraštaja počinju razvijati određeni seksualni fetiši, mladi čitaoci mogu naučiti već na narednim stranicama: *Mi đaci, pogotovo oni izrasli, jedva smo čekali da nam nastavnica štogod zapovijedi, da donesemo drva, vode, da obrišemo tablu ili odemo u trgovinu po namirnice. Pogotovo ako joj treba unijeti šta u njen stan, da uđemo i provirimo kako je u njemu. Uvijek smo se iz tog stana vraćali uzbuđeni, što od mirisa koji su milovali nosnice, što od pogleda na brojne lijepe stvari i predmete, ili slučajno bačenog pogleda na nastavnicin veš koji bi se sušio na srgu (...) Jednom je Mutko sav uzbuđen došao i pričao da je vidio nastavnicin svileni, čipkasti veš i svileni grudnjak crvene boje, kako se suše na srgu kod ulaznih vrata.*(188)

Ništa strašno, reći ćete, ko već nije u svojim učiteljicama, nastavnicama i nastavnicima ponekad ugledao predmet zaljubljenosti, a možda i uzbuđenosti. Možda je opis s narednih stranica mnogima poznat. Radnja se dešava u jednome šumarku, gdje je vragolasta nastavnica odvela svoje učenike: – *Pogledaj nogu! Vidi butina!* – *Gdje?* – *upitah začuđeno.* – *Eno, na panju. Nastavnica čita a kratka joj suknja pobjegla – reče uzbuđeno Mutko. Pogledao sam. Nastavnica je sjedjela na panju prekrštenih dugih, bijelih nogu i čitala knjigu. Kratka crvena suknja bezobrazno se zadigla uz bedra, otkrivši svu njihovu ljepotu i čar. Nas trojica u žbunju gledali smo nastavnicu ne skidajući oči sa njenih butina. Bila je poput onih prelijepih djevojaka koje sam vidio na kalendarima u daidžinoj sobi, koje mu je donosio moj tetak iz Njemačke.*(189)

Nakon nastavnice, dječaci doživljavaju prvi susret s djevojkama / djevojčicama koje dolaze u njihovo selo, što je opisano u jednom od nared-

(187) Ibid., str. 49.

(188) Ibid., str. 50.

(189) Ibid., str. 52.

nih poglavlja. Seksualna se želja sada spušta na tlo, pa s nedostižnog predmeta koji nas gleda jednako s katedre u učionici, kao i s daidžinoga kalendara, sada postaje itekako ostvariva s djevojčicama koje se kupaju u rijeci, obučene u kupaće kostime: *Mogao sam izbrojati svaku dlačicu po njihovim nogama ili pazusima, pa i one bijele po stomaku. Gledao sam te kao izvajane bijele noge, kukove, grudi koje su mamile ispod prozirnog platna grudnjaka, vrat, šmagljive usne (...)*(190)

Nakon zavodljivih djevojaka na rijeci, na red dolazi komšinica Mara, koja bi trebala predstavljati sliku zrele tridesetogodišnje žene, zavodnice mladića i dječaka koji joj dođu pod ruku, s obzirom da joj muž radi u Njemačkoj i rijetko je kod kuće: *Pogled na njen sitni korak, sa lijepo izvajanim nogama, uskim kukovima i bujnim prsima koja su prelijevala iz tije-sne bluze, mamio je uzdahe kako oženjenih muškaraca i mladića, tako i nas momčića, pubertetlija.*(191) Glavni će junak romana, naš Mutko, uspjeti da se uvuče u Marinu kuću, ali i u krevet, što je doduše samo nagoviješteno, a ne i detaljno opisano, što će, zasigurno, izazvati razočarenje kod pažljivih čitalaca ovoga djela. Iz ovoga bi, vjerovatno, dječaci trebali naučiti da seksualno šegrtarenje kod starijih gospođa predstavlja izvrstan put ka uspješnome seksualnom životu u zreloj dobi.

No, razočarenje za one koji u ovome djelu žele pročitati bezazleni roman, pun raznih pustolovina glavnih likova, te ga ponuditi i svome djetetu, doživjet će vrhunac na 85. stranici, u poglavlju pod nazivom *Džeparac za abortus*. U ovome će poglavlju nestašni Mutko, koji, doduše, već ima sedamnaest godina i, vjerovatno je, sudeći po njegovim postupcima, već potpuno spreman za sve izazove koje život nosi, donijeti vijest o trudnoći izvjesne Esme:

- *Esma je trudna – gruhnio je kao grom iz vedra neba Mutko tog septembarskog popodneva, dok smo napasali stoku na Galijetovini a pas Rundo nedaleko od nas stražario.*
- *Koja Esma? – blehnuo sam u čudu.*
- *Esma Hančina – reče oborivši pogled.*

(190) Ibid., str. 66.

(191) Ibid., str. 80.

- Kakve to veze ima s nama? A najzad, otkud ti to znaš, družo? – upitah ga.
- Pa ovaj, ima veze.
- Kako, otkud? – upitah ću.
- Pa, ja sam mu otac – odgovori ponosito.
- Molim?! – rekoh u čudu.
- Ja sam mu otac – opet će Mutko.
- Stvarno? – upitah i nastala stanka. Stanka koja je trajala vječnost. Otkud on da bude otac Esmineg djeteta?! Kad ju je sreo? Ne znam ni da su se bavljali, niti viđali, a ona trudna – mnogo pitanja mi je prostrujalo kroz glavu.
- Stvarno – odgovorio je.
- Pa, šta ćeš sada?
- Ne znam.
- Jesi li siguran da je tvoje?
- Ne znam.
- Jesi li bio sa njom?
- Jesam. Nekoliko puta.
- Kada?
- Prije tri mjeseca.
- Pa kako si saznao?
- Došla njena tetka i rekla mi.
- I šta sad? Hoćeš li se ženiti?
- Kako ću se ovako mlad oženiti?
- Pa što je nisi čuvao? – rekoh.
- Koga? – upita iznenađeno.
- Esmu.
- Pa čuvao sam je.
- Da si je čuvao, ne bi postao otac.
- Pa da – rekao je, samo da bi nešto kazao.
- Imaju sada razne tablete, kondomi i svašta nešto. Nedavno mi je pričao rođak Derviš o toj zaštiti od začeća.
- Pa šta predlažeš? – upita me Mutko.
- Da se oženiš.

- *Ti si blentav, da blentaviji ne možeš biti.*
- *Pa voliš li je?*
- *Draga mi je, ali nisam za ženidbu.*
- *Pa onda nek' abortira – započeh mu držati lekciju (...)(192)*

Pošto ni neke "razne tablete" ni kondomi nisu pomogli, jer ih nisu ni koristili, ovakva bi priča, vjerovatno, trebala uroditi poukom da u seksualne odnose ne treba stupati prerano, pogotovo ne bez osnovnoga znanja o kontracepciji. Međutim, pitamo se da li je ta pouka postignuta na pravi način. Nakon trudnoće, slijedi borba oko prikupljanja novca za abortus, jer: *Tetka će je odvesti nekom ginekologu u grad i on bi je očistio, ali mora platiti četiri stotine maraka.* (193) Srećom, a prvenstveno zahvaljujući novcu namijenjenom za školski pribor i odjeću za školu, abortus će biti izveden, a dječaci će izvući i pouku (za sebe, ali i za čitaoce, koji to, valjda, nisu sposobni da urade sami) i još jednom pokazati kako su bili neuki: *Vidi kako je to ozbiljno! Mi mislili: skini gaće i popni se na nju, i gotovo. A kakve sve probleme i poteškoće može prouzrokovati neplansko začće.* (194) Ostaje pitanje šta je s djevojkom koja je zatrudnjela. Da li je nju iko išta pitao? Kako to djevojku treba "čuvati"? Djevojka / žena je ovdje prikazana kao predmet koji služi da muškarac zadovolji svoje potrebe, prilikom čega treba posebno paziti, jer, ako zatrudni, muškarac će biti pred teškom odlukom i problemima koje treba znati riješiti. Ova knjiga će ga upravo tome podučiti. Dijalog u kojem se Mutko povjerava svome prijatelju, pripovjedaču, u potpunosti je "nekontaminiran" bilo kakvim emocijama, što za muškarca treba biti ideal koji jednoga dana mora postići. Djevojke su roba koja se često mijenja, tako da moramo isključiti sve emocije koje nas vežu s njima.

Zaključak

Pročitah knjigu do kraja, a iz glave mi ne izlazi jedna rečenica koju napisu uvaženi profesor doktor Muhidin Džanko, posvetivši je "Mutkovom" autoru: *B. H. Planjac plijeni svoje čitatelje narativnom inovativno-*

(192) Ibid., str 85 i 86.

(193) Ibid., str. 85.

(194) Ibid., str. 89.

šću (!) donosi istinsko osvježenje u recentnu bosanskohercegovačku dječiju literaturu i iskazuje se kao autentičan narator koji se legitimira i afirmira kao jedan od njezinih najplodnijih i najrecentnijih autora. (195) Postavlja se pitanje u čemu se ogleda ta narativna inovativnost o kojoj profesor govori. Da li je moguće uopće govoriti o nekoj inovativnosti kada se sagleda stil ovoga romana, prepunog stereotipnih opisa, jednostavnih rečenica, banalnih dijaloga i skromnoga jezičkog izražaja. Zatim, šta bi moglo, u cijelome tekstu, biti to osvježenje koje je Planjac unio u recentnu bosanskohercegovačku dječiju književnost? Istina je da domaćoj književnosti nedostaje kvalitetne dječije literature, ali u ovakvim djelima ju sigurno nećemo pronaći. Kako govoriti o osvježenju u tekstu u kojem pisac pokušava kopirati poznatoga i, u mnogim segmentima, nedostižnoga Ćopića, ili u tekstu koji sadrži tek prepričane narodne priče, te govori o vremenu koje je djeci, ipak, veoma daleko? Kada sve to uzmemo u obzir, iz cijele pohvalne rečenice na račun autora, kao istinitu možemo uzeti sintagmu “jedan od najplodnijih”, jer, zaista, ovaj autor ima veoma bogat književni opus iza sebe. Možda upravo ta hiperproduktivnost može dati signal o kvalitetu književnog djela ovog autora, koji je, kako ga nazva još jedan kritičar: (...) *čarobnjak koji se iskrao iz Aladinove lampe, koji pokretom svoga pera prosipa bisere i ispunjava želje hiljadama mališana željenih štiva uz koje se srećno i zdravo raste.* (196) Jedino što je čarobno u vezi sa stvaralaštvom ovog autora jeste to što knjige sipa kao iz rukava. Predstavnici akademske književne kritike koji nerearno procjenjuju i valoriziraju određeni tekst mogu samo naštetiti razumijevanju književnosti u odgojno-obrazovnom procesu. Univerzitetski profesor, prepoznatljiv ne samo po ogromnom znanju u polju dječije književnosti nego i po adekvatnim kompetencijama da prepozna umjetnički kvalitet u njima, ocjenjuje neki trivijalan tekst zanemarive vrijednosti kao *inovativan, osvježavajući, autentičan*, čiji je autor *čarobnjak*, pomagač u *srećnom i zdravom rastu djeteta*. Ne možemo a ne upitati kako onda da nastavnik

(195) Planjac, B. H. *Manguparije Mutka Genijalca*. Planjax: Tešanj, 2011. (Muhi-din Džanko, iz recenzije).

(196) Planjac, B. H. *Tajne djedovog mlina*. Planjax: Tešanj, 2011. (Rajko Joličić, iz recenzije).

pristupi tekstu koji vrlo jasno vidi kao neprimjeren, umjetnički nedostatan i tematski zaostao? Zatim, kako je moguće da se, kroz književno-kritički ogled, nešto predstavi kao hvale vrijedno djelo dječije literature, a da se ne ukaže na njegove osnovne nedostatke, poput vrlo male ili, pak, nikakve književne vrijednosti? I, na kraju, čemu uopće služe takve recenzije književnih djela? Jesu li one *obostrano korisne*: autoru kojega preporučuju i kritičaru koji tako može zaraditi lak novac? Šta je sa nastavnima i učenicima?

Doživljavati književnost *utilitarno*, kao sredstvo da se postigne određeni cilj, da se njime utiče na pojedinca i društvo u cjelini, donekle je zastarjela ideja. Čitaoci će, pročitavši apriornu *namjeru*, uvijek prema takvom tekstu biti sumnjičavi, a ukoliko neko misli da može dječiju *nevinost* izjednačiti s *naivnošću* ove vrste, taj se može grdno prevariti. Dječija književnost, istini na volju, ima u sebi jasnu odgojnu komponentu, ali u onim romanima ili pričama koje pamtimo iz djetinjstva ona nikada nije prevazišla umjetničko u tekstu odnosno jezik u tom tekstu nikada nije prestao da nas iznenađuje, zapanjuje, uzbuđuje i da se s nama poigrava. S druge strane, mlade čitaoce će upravo jezička i pripovjedačka umješnost pripovjedačeva privući da pogledaju taj imaginarni svijet izbliza; u slučaju da shvate da su te riječi i rečenice bile tek puko sredstvo uobličavanja nekakvih didaktičkih pouka, poruka i ideja, brzo će se zasititi. Književnost koja uspijeva da se približi djeci, bliska njihovom poimanju svijeta, društvu u kojem žive, ne ignorirajući, u neznanju, nedostatku mašte i pokoravanju nekadašnjim književnim uzorima, ubrzani tehnološki napredak našeg vremena, zasigurno će im zadržati pažnju. Uz to, djeca imaju posve prirodan otpor prema vizuri odrasle osobe (naročito ako je vizura paternalistička ili “zaleđena” u prošlosti); dogodovštine seoskih dječaka teško da će se poklopiti s poljem njihovog interesa gdje dominiraju neke posve druge brige i dileme. Nastavnicima je to već odavno jasno: kao alternativnu lektiru djeca radije biraju neko uzbudljivo, lagano djelo, koje će ih, prvenstveno, zabaviti, okupirati njihovu pažnju, ponuditi prepoznavanje vlastitog, još uvijek potpuno nejasnog, identiteta, a također i prepoznavanje promjena koje donosi odrastanje, a ne ponuditi unaprijed formirane i strogo određene perspektive. Sastavljači nastavnih

planova bi trebali, svakako, uzeti u obzir i pomenute aspekte prilikom izbora knjiga za lektiru te pokušati pronaći i ponuditi djeci nešto što će biti bliže njihovome poimanju svijeta, a na nastavnicima ostaje da, mimo plana, a istovremeno mu se i suprotstavljajući, barem poneku lektiru u toku školske godine pokušaju osmisliti i odabrati zajedno sa svojim učenicima. Čak i pod cijenu da nastavnik postane etiketiran kao neko ko ne poštuje plan i program.

Što se tiče Mutka, njega se može pronaći u svim gore navedenim kategorijama. Bez obzira na nedostatak odgovornosti i (pretpostavljenu) srebrnoljubivost akademskih recenzenata, uvjerali smo se da je ovo djelo retrogardno, muškocentrično, umjetnički “nedoraslo” pa nas pragmatična prodaja knjiga i obećanja besplatne ekskurzije više i ne čude – samo rastužuju. Konačno, čini se da su nastavnici posljednji bastion odbrane đaka pred šundom koji ih zaskače ne samo sa interneta i televizijskih ekrana nego sada i u samoj školi. Njima je, u krajnjoj liniji, ovaj tekst i namijenjen.

Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopiću

(Banja Luka, Graz, 2012–2014.)

Uvod

Pitanje standarda u nauci o književnosti od njenog formiranja do danas ostalo je aktuelno, ne samo u teoriji već i u praksi. Tako je, čini se, opće-prihvaćen stav da se nauka o književnosti ne mora pridržavati strogih naučnih standarda koji karakteriziraju, recimo, prirodne nauke. U knjizi *Fashionable nonsense: Postmodern intellectuals' abuse of science* autori Alan Sokal i Jean Bricmont zaključuju da je naučni pristup jednako bitan za društvene nauke kao i za prirodne (197). Pored toga, oslanjajući se na tekstove (198) Svetozara Petrovića, smatramo da su historija književnosti

(197) *We believe that the scientific attitude, understood very broadly— as a respect for the clarity and logical coherence of theories, and for the confrontation of theories with empirical evidence—is as relevant in the social sciences as it is in the natural sciences* (A. Sokal & J. Bricmont, 1998, str. 193).

(198) Na više mjesta u knjizi *Kritika i djelo* Petrović (1963.) razmatra ovo pitanje. Kad riječ (nauka) želimo upotrijebiti sasvim precizno, zaključuje Petrović, možemo njome označiti samo teoriju književnosti, proširenu – naravno – tako da obuhvati i metodologiju proučavanja književnosti, i srodne pomoćne grane poput tekstologije i literarno orijentirane filologije, i brojne egzaktne postupke studija književnosti koji tek u naše vrijeme dobivaju puno značenje i pravu važnost (Petrović 1963: 133-134).

i teorija književnosti oblasti nauke o književnosti koje nastoje da objektivno analiziraju predmet svog proučavanja. U oba slučaja radi se o tekstovima koji podržavaju tezu da se naučni pristup mora poštivati čak i onda kad je predmet analize književnoumjetničko djelo. Pristup humanističkim naukama nikako ne smije biti proizvoljan, i to je ono na čemu smo insistirali u našim analizama zbornika radova o Branku Ćopiću. Navedeni tekstovi pisani su jasno, precizno i argumentovano, i sami po sebi predstavljaju uzor *naučnog pisma*.

Pitanje *naučnosti* naročito je interesantno kada je riječ o zbornicima naučnih radova iz oblasti književnosti. Smatramo da je zadatak urednika zbornika da pri izboru radova vode računa o *kriterijima* koji jedan rad čine *naučnim*. Kada je riječ o izboru i definiranju kriterija na osnovu kojih smo vršili procjenu radova, oslonili smo se i na knjigu *Uvod u logiku i naučni metod* Morisa Koena i Ernesta Nejgela, koja nudi detaljan opis kriterija ključnih za izradu naučnog rada. Prije svega, da bez jasne hipoteze nema naučnog rada:

Mi ne možemo napraviti nijedan korak napred u istraživanju dok ne počnemo s objašnjenjem koje je predloženo ili rešenjem teškoće koja ga je izazvala. Takva probna objašnjenja sugerišu nam nešto što je u predmetu koji istražujemo ili naše ranije znanje. Kada su ta rešenja formulisana kao stavovi, nazivaju se hipotezama. Funkcija hipoteze je da usmeri naše istraživanje pravilnosti među činjenicama. Sugestije koje su formulisane hipotezama mogu biti rešenja problema. Utvrditi da li ona to jesu, zadatak je istraživanja (Koen & Nejgel 1975: 221).

Nakon postavljanja jasne hipoteze nju je potrebno provjeriti. Dakle, hipoteza mora biti postavljena na način da je moguće provjeriti. **(199)** Naj-

(199) *Prvo, hipoteza mora biti formulisana na takav način da su moguće dedukcije i da se otuda može rešiti da li hipoteza objašnjava ili ne objašnjava činjenice koje se razmatranju (Koen & Nejgel 1975 : 227).*

češće se dešava da hipotezu nije moguće eksperimentalno dokazati i tada se oslanjamo na dedukciju. (200)

Da bi čitalac mogao utvrditi da li je hipoteza dokazana na osnovu argumenata, naučni rad mora biti napisan *nedvosmisleno*. Riječi, a naročito ključni termini moraju biti definirani da bismo znali šta se pod njima podrazumijeva. Naročito kada su u pitanju termini koje teoretičari različito definiraju, kakva je, recimo, grupa termina vezana za odnos među tekstovima: intertekstualnost, građa, izvor i sl.

Jezik u svakodnevnom govoru je očito neodređen, a čak ni u tehničkim spisima nije uvek mnogo bolji. Svakome je poznata teškoća u odlučivanju da li su izvesni mikroorganizmi “biljke” ili “životinje”, da li su neke knjige “razvratne” ili nisu, da li je neka simfonija delo “genija” ili nije, da li je dato društvo “demokratija” ili nije, da li imamo ili nemamo izvesna “prava”. Takve reči su neodređene jer se njihova denotacija neprimetno preliva u denotaciju drugih reči. Mnoge gluposti u aktuelno datom mišljenju nastaju zato što neizbežna neodređenost većine reči čini gotovo nemogućim pažljivo kontrolisanje nečijih misli. Neodređenost svakodnevne misli jedan je od glavnih razloga za konstruisanje tehničkih rečnika u specijalnim naukama. Neodređenosti reči mora biti dodata dvosmislenost kao ozbiljna opasnost po tačno mišljenje (Koen & Neigel 1975: 243).

Sve što smo ispitivali vezano za zbornike radili smo s ciljem da se rezultati tih ispitivanja mogu prikazati na jednostavan način. Ponovo, oslanjajući se na djelo Koena i Nejgela, uvidjeli smo da je za takav prikaz najpovoljnija statistika: *Mi onda zahtevamo neki metod postupanja s mnoštvom numeričkih rezultata, tako da možemo opaziti i jasno izraziti zna-*

(200) Suština dedukcije nije izvođenje partikularnih zaključaka iz univerzalnih stavova, već izvođenje zaključaka koji su nužno sadržani u premisama. Jer nijedan zaključak deduktivnog procesa zaključivanja ne može biti o pojedinačnom ako bar jedna od premisa nije o pojedinačnom (Koen & Neigel 1975: 287).

čajne relacije između svojstava koja se proučavaju. Metod zajedničke promene, kada se primenjuje na velike skupove slučajeva, očigledno zahteva upotrebu statističkih metoda (Koen & Nejgel 1975: 321).

Važno nam je da ovdje progovorimo i o argumentu koji će se pojaviti u odbranu radova ovih zbornika, kao i u odbranu drugih radova koji se pišu u oblasti nauke o književnosti, a kojim se ne brani naučnost rada, već se njegova nenaučnost opravdava time što rad pripada oblasti za koju, navodno, ne vrijede isti kriteriji kao, recimo, za prirodne nauke.

Takvom argumentu obraćaju se i Koen i Nejgel vezano za historiju:

Istorija se često suprotstavlja prirodnima naukama. Ove druge teže da otkriju neki apstraktni zakon ili teoriju bez ikakvog specifičnog vremenskog odnosa, dok je prva proučavanje pojedinačnih stvari i događaja koji imaju neiskorenjivo mesto u vremenu. Iz ovog se zaključuje da istorija ne može da primeni logičke metode, koji su tako uspešni u prirodnim naukama, već mora da razvija njoj svojstvene metode istraživanja. Ispitavan je zaključak, na osnovu ovih tvrdjenja da, ako su ona istinita, opšti logički metodi o kojima smo raspravljali ne mogu pomoći našem razumevanju stvarnosti. Moramo, dakle, ispitati da li je naučni metod na taj način ograničen. Da li je istina da se pri proučavanju prošlosti ne koriste karakteristične odlike naučnog metoda? Da li je istina da istorija nema potrebe za hipotezama, za njihovom deduktivnom razradom i za proveravanjem i opovrgavanjem njihovih logičkih posledica? (...) Istorijsko znanje kao saznanje o prošlosti (što je u suštini i predmet nauke o književnosti, op. autora), i zaista kao svako saznanje može se postići samo pomoću zaključivanja. Premise zaključaka o prošlosti dobijaju se brižljivim ispitivanjem prisutnog materijala koji se interpretira kao nanos prošlosti. Dokazna vrednost ovog materijala određuje se na osnovu principa interpretacije ili hipoteza, koje samo moraju biti proverene tekućim događajima (Koen & Nejgel 1975: 333-334).

Izgovor za nenaučnost rada ne može biti ni mnoštvo književnih teorija od kojih je teško izdvojiti onu koja će u najvećoj mjeri pomoći istraživanju; tj. izgovor ne može biti to što kritičar pred sobom nema jedinstven alat kojim je potrebno izvršiti istraživanje:

Zbog toga što tehnika istoriografije često nije eksplicitno formulisana, uloga koju hipoteze igraju u istoriji lako se previđa. Ipak, funkcija hipoteza nije manje važna zato što su one implicitne ili što se prećutno upotrebljavaju. (...) Teorije određuju ono što istoričar izdvaja na drugi način. Jer materijal koji mu služi kao prvobitni podatak može biti fragmentaran, tako da ne može doći do potpunog objašnjenja o predmetu kojim se bavi; ovo je slučaj pri proučavanju starih naroda, kao što su Egipćani. Ili materijal može biti tako bogat da je istoričar njime preplavljen; ovo je slučaj sa događajima iz svetskog rata. U oba slučaja potrebne su hipoteze, koje istoričaru omogućuju ili da dopuni oskudni materijal sugestijama o vezama od kojih nijedna nije eksplicitno data, ili da izdvoji ono što je značajno iz prebogate riznice (Koen & Nejgel 1975: 335).

Napokon, kako tvrde Koen i Nejgel, uvijek treba imati na umu specifičnost materijala koji se obrađuje. Tako mi od radova zbornika nismo očekivali da van svake sumnje dokažu hipotezu, ukoliko je to nemoguće, već da pokažu da je rješenje problema koje nude vjerovatnije nego ostala rješenja, ili da je vjerovatnije da je hipoteza tačna nego da nije (Koen & Nejgel 1975: 334). Na osnovu toga izdvojili smo šest osnovnih *kriterija* koji rad čine *naučnim*:

1. Rad sadrži jasno postavljen problem / hipotezu

Na početku naučnog rada, u uvodu, postavlja se hipoteza ili definira problem koji se želi riješiti. Pored toga navodi se svrha rada – zbog čega je rješavanje navedenog problema važno, kako i zašto predstavlja naučni doprinos društvenoj zajednici.

2. Rad rješava problem odnosno dokazuje hipotezu

Nude se uvjerljivi, provjerljivi i logički tačni argumenti da se određeni problem može riješiti na predstavljeni način ili dokazi koji potvrđuju hipotezu. Ono u šta nismo ulazili, a karakterizira naučni metod, jeste pokušaj obaranja vlastite hipoteze.

3. Struktura argumentacije je čvrsta, logički tačna

Ovdje smo ispitivali osnovni logički slijed dokazivanja, gdje je zahtjev (1) da su premise zasnovane na tačnom opažanju i vjerodostojno predstavljenim činjenicama i (2) da su logičke operacije ispravne. U postupku dokazivanja hipoteze koraci moraju logički slijediti jedan iz drugog, oslanjajući se samo na ono što je dokazano.

4. Zahvat u građu je dovoljan za mjerodavan zaključak

Zaključak naučnog rada mora biti izveden na osnovu adekvatne građe. Ukoliko rad naslovom ili uvodom tvrdi nešto vezano za cjelokupni opus nekog autora, nužan je uvid u cijeli opus. Isto vrijedi i za zbirku pripovjedaka ili pjesama. U slučaju da se zaključuje na reprezentativnom uzorku, potrebno je opravdati / dokazati tu reprezentativnost.

5. Značenje ključnih pojmova i termina je jasno i nedvosmisleno određeno

Termini koji se koriste moraju biti objašnjeni i definirani, naročito termini koji se operativno uvode u samom tekstu. Termine preuzete iz nekog šireg koncepta potrebno je objasniti u dijelu gdje se obrazlaže opravdanost oslanjanja na taj koncept, u konkretnom slučaju.

6. Literatura se ne navodi formalno, obrazlaže se njena relevantnost

Relevantnost navedene literature mora biti eksplicitna. Teorijski okvir ili koncept koji se koristi treba biti obrazložen na način da se objasni šta ga za konkretnu temu preporučuje i čini adekvatnijim od drugih, sličnih.

Prisustvo odnosno odsustvo poštovanja navedenih šest kriterija provjerali smo na uzorku od 50 radova(201) iz tri zbornika sa skupova (1) *Poe-*

(201) *Satira kod Čopića i Hajnea*, Ljiljana Aćimović; *Uloga bajke i basne u Čopićevoj JEŽEVOJ KUĆICI*, Branka Brlečić-Vujčić i Tamara Damjanović; *Nekoliko aspekata Čopićeve poezije za djecu: narativnost, komičnost, ritmičnost, onomastički sloj*, Danijel Dojčinović; *JEŽEVA KUĆICA na sceni dječijeg pozorišta Republike Srpske*, Nataša Glišić; *Čopićev humor i satira kao spona između nostalgije pojedinca i kolektivnog optimizma*, Ružica Jovanović; *Osobnosti humora u PIONIRSKOJ TRILOGIJI Branka Čopića*, Ljiljana Kostić; *Novelistički elementi u BOJOVNICIMA I BJEGUNCIMA Branka Čopića*, Goran Milašin; *Poetika nonsensa u poeziji za djecu Branka Čopića*, Vidan Nikolić; *Biblijski aspekti Božijih ljudi u pripovetkama Branka Čopića*, Olivera Radulović; *Zanemareni rani Čopić*, Ranko Risojević; *Zastupljenost Čopićevog stvaralaštva u nastavnom planu i programu srpskog jezika za osnovnu školu (nekad i sad)*, Marina Tokić; *Mitski čovek Branka Čopića*, Biljana Turanjanin; *Aspekti mitskog i legendarnog u izgradnji humorističkog stila u Čopićevom ciklusu priča o Nikoletini Bursaću*, Hilda Urošević; *Skrivosaurus 3D (reaktualizacija Čopićevog dela)*, Nemanja Vukčević; *Lirizam (ne)realne realnosti, humora, komičnosti i ironičnosti – Čopićeve staze i bogaze*, Edvin Alijanović; *Između sna i jave u BAŠTI SLJEZOVE BOJE Branka Čopića*, Ljiljana Bajić; *Lirizacija narativne paradigme u BAŠTI SLJEZOVE BOJE*, Tatjana Bečanović; *Čopićeva lirizacija prostora i vremena – između toposa sjećanja i povijesne kontekstualiziranosti*, Mirela Berbić; *Lirski tragizam pobjednika u delu Branka Čopića*, Ana Čosić-Vukić; *Vreme kao odnos dinamike i statičnosti u prozi Branka Čopića*, Ilijana Čutura; *Poetika prostora i vremena u zbirci BAŠTA SLJEZOVE BOJE*, Nermina Delić, Vildana Pečenković; *Lirski porodični portreti u prozi Branka Čopića*, Maja Dimitrijević; *Lirizam u Čopićevoj ratnoj poeziji*, Danijel Dojčinović; *Suočeni svjetovi odrastanja i lirsko kodiranje R/realnog u Čopićevom romanu MAGAREĆE GODINE*, Mevlida Đuvić; *Lirske boje Brankove bašte*, Šeherzada Džafić; *Dosije Čopić – sudbina dramskog teksta ODUMIRANJE MEĐEDA*, Nataša Glišić; *Lirska riječ za malu i veliku djecu (Dječja lirska ljepota)*, Ivana Krklec; *JEŽEVA KUĆICA – Između nostalgije i politike*, Patricia Marušić; *Smijeh i suze u djelima Branka Čopića*, Jovanka Milošević; *Strah od usamljenosti u pripoveci ILIJA NA RASKRŠĆU (ili: Nije sve na ovom svijetu laž i prevara)*, Lidija Nerandžić-Čanda; *Mali ljudi na velikoj književnoj sceni (Onaj neki Rade s Brdara B. Čopića u korelaciji sa onim iza kace P. Kočića i Jevtašem Đ. Damjanovića)*, Ranko Pavlović; *Osobine i funkcija dijaloških formi u pripoveci DOGAĐAJ U MILICIJI Branka Čopića*, Jelena Petković; *Čopićev ulazak u književnost*, Ranko Ristojević; *Duša kao lirski simbol (meka, setna, detinjasta, dečaka, blagorodna i ranjiva)*, Olivera V. Radulović; *Motivi koji život znače: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin u zbirci BAŠTA SLJEZOVE BOJE Branka Čopića*, Maja Savić; *Lirizam (ne)realne realnosti, humora, komičnosti i ironije*, Ikbal Smajlović; *Čopićeve intertekstualne veze sa narodnom književnošću*, Biljana Turanjanin; *Fenomen igre i elementi humora kao aktivizam i lirsko osporavanje stvarnosti u prozi za decu Branka Čopića*, Branislava V. Vasić Rakočević; *Čopićev smeh vlastitij nevolji*, Snežana S. Baščarević; *U svetu nezlobivog smeha – humoristička priča za decu Branka Čopića*, Maja Dimitrijević; *Zreli humor BAŠTE SLJEZOVE BOJE*, Miloš M. Đorđević; *Humor i melanholija seoba*

tika, stilistika i lingvistika Čopićevog pripovijedanja: Lirski, humoristički i satirički svijet Branka Čopića 1, 2012; (2) Lirski doživljaj svijeta u Čopićevim djelima: Lirski, humoristički i satirički svijet Branka Čopića 2, 2013. i (3) Čopićevo modelovanje realnosti kroz humor i satiru: Lirski, humoristički i satirički svijet Branka Čopića 3, 2014. (202)

Svaki od zbornika broji po 32 teksta podijeljena u četiri kategorije: opšti dio, književnost, lingvistika i prilog. Mi smo se bavili analizom onih radova koji pripadaju kategoriji književnost.

U ispitivanju odsustva / prisustva navedenih kriterija nastojali smo da svaku pojedinačnu analizu svedemo na potvrдне (DA) ili odrične (NE) konstatacije u vezi sa svakim od kriterija, zahvaljujući čemu smo u stanju rezultate našeg ispitivanja predstaviti i statistički. U nekoliko slučajeva nismo bili sigurni da li da određeni kriterij ocijenimo sa DA ili sa NE, kao što je primjer s kriterijem *značenje ključnih pojmova i termina je jasno i nedvosmisleno određeno* onda kada autor definira samo dio termina. U tih nekoliko slučajeva (5) procjenu smo donijeli kvantitativno: uzeli smo u obzir broj termina koji se definiraju ili ne definiraju.

Smatramo da postoji jasna korelacija između navedenih formalnih kriterija i kvalitete samog rada. Rad koji nema postavljenu, jasnu termino-

u Čopićevim romanima, Valentina Milekić; Žensko srce i muški um u Čopićevom romanu NE TUGUJ BRONZANA STRAŽO, Snežana Milojević; Humor u poeziji za decu Branka Čopića, Snežana Paser; Komični hronotop u romanu NE TUGUJ BRONZANA STRAŽO, Vildana Pečenković, Nermina Delić; Čopićev osmeh kroz suze, Olivera Radulović; Humor i elegija, fantastika i ironija u pesmama u bajkama Johana Ludviga Tika i Branka Čopića, Jelena Ratkov Kvočka; Od humora i tragike ka paradoksu u zbirci POD GRMEČOM Branka Čopića, Maja Savić; Čopićev koncept humora i priroda satire, Ikbal Smajlović; Čopićev humor kao vid junaštva pred životom, Snežana Šević.

(202) Zbornike čine referati pročitani na: (1) prvom simpozijumu održanom od 8. do 9. septembra 2011. u Banjaluci na temu "Poetika, stilistika i lingvistika Čopićevog pripovijedanja", (2) drugom simpozijumu održanom od 6. do 7. septembra 2012. u Gracu na temu "Lirski doživljaj svijeta u Čopićevim djelima" i (3) trećem simpozijumu održanom od 5. do 7. septembra 2013. u Banjaluci na temu "Čopićevsko modelovanje realnosti kroz humor i satiru" u okviru međunarodnog projekta "Lirski, humoristički i satirički svijet Branka Čopića" (Grac-Banjaluca, 2011-2016). Urednik sva tri zbornika je Branko Tošović, izdavači: Institut za slavistiku, der Karl-Franzens-Universität Graz i Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske u Banjaluci.

logiju, koji ništa ne dokazuje, čiji argumenti ne slijede logično, koji počiva na slabom (nedovoljnom, površnom) uvidu u građu, a literaturu navodi formalno, u pravilu se pokazao kao dosadan, nevažan, banalan, formalan i beskoristan.

Rezultati analize

Radovi, u većini slučajeva, nemaju tendenciju dokazivanja određene tvrdnje, već sebi uzimaju u zadatak govor o određenoj temi koja je nejasna i neprecizna. Rezultati analize navedenih zbornika pokazali su da postoji manir zamjene hipoteze rečenicama kojima se nefokusirano i neodređeno pristupa temi. Te rečenice toliko su uopćene da autoru ostavljaju mogućnost da u tekstu govori o čemu god želi, a da ne iznevjeri svoje polazište. Umjesto jasne hipoteze, rad započinje konstrukcijama poput: *pokušaćemo pokazati...; rad se bavi proučavanjem...; tema rada je...; u radu se osvjetljavaju...; rad govori o...; rad istražuje i prikazuje...; u radu ćemo predstaviti...; rad predstavlja analizu...* itd. Čitaocu se daje do znanja da od rada ne očekuje rješenje problema, da se umjesto toga samo *pokušava reći nešto o nečemu*, ili se *baviti nečim* bez jasne svrhe.

Naučni radovi ovoga tipa predstavljaju nauku o književnosti kao disciplinu koja nije u stanju kretati se u polju činjeničnog, iskazujući njenu nemoć da bude ono što jeste, jasna i precizna oblast, koja se koristi jasno određenim metodama, i vodi ka relevantnim zaključcima.

S obzirom na šest kriterija naučnosti koje smo definisali, na pitanja

- a) Ima li rad jasno postavljen problem / hipotezu?
- b) Da li je dokazuje?
- c) Je li struktura argumenta čvrsta, logična?
- d) Je li zahvat u građu dovoljan za mjerodavan zaključak?
- e) Da li je značenje ključnih pojmova i termina jasno?
- f) Da li se literatura navodi formalno ili se obrazlaže njena upotrebljivost?

odgovori do kojih smo došli statistički se mogu predstaviti ovako:

ZBORNİK I (14)		
	DA	NE
a)	2 (14 %)	12 (86 %)
b)	3 (22 %)	11 (78 %)
c)	2 (14 %)	12 (86 %)
d)	7 (50 %)	7 (50 %)
e)	5 (36 %)	9 (64 %)
f)	2 (14 %)	12 (86 %)

ZBORNİK II (24)		
	DA	NE
a)	6 (25 %)	18 (75 %)
b)	1 (4 %)	23 (96 %)
c)	3 (12 %)	21 (88 %)
d)	8 (33 %)	16 (67 %)
e)	5 (21 %)	19 (79 %)
f)	1 (4 %)	23 (96 %)

ZBORNİK I (14)		
	DA	NE
a)	2 (14 %)	12 (86 %)
b)	3 (22 %)	11 (78 %)
c)	2 (14 %)	12 (86 %)
d)	7 (50 %)	7 (50 %)
e)	5 (36 %)	9 (64 %)
f)	2 (14 %)	12 (86 %)

ZBORNİK II (24)		
	DA	NE
a)	6 (25 %)	18 (75 %)
b)	1 (4 %)	23 (96 %)
c)	3 (12 %)	21 (88 %)
d)	8 (33 %)	16 (67 %)
e)	5 (21 %)	19 (79 %)
f)	1 (4 %)	23 (96 %)

Kao što vidimo, rezultati analize ukazuju na činjenicu da *naučnim* radovima u analiziranim zbornicima nedostaju elementi koji radove čine naučnim. Ukoliko pogledamo završnu statistiku (onu koja obuhvata sva tri zbornika), primjećujemo da tek 12 od 50 radova ima hipotezu, ali se ta hipoteza u svega četiri rada dokazuje. Svega 3 od 50 radova obrazlažu upotrebu literature. A tek 13 od 50 radova karakterizira mjerodavan uvid u građu.

Zapažanja po elementima analize / kriterijima naučnosti

1. Jasno postavljen problem / Rad polazi od definirane hipoteze?

Tek 12 od 50 radova ima jasno postavljen problem / hipotezu, i to 2 (od 14) u ZI, 6 (od 24) u ZII i 4 (od 12) u ZIII. Pri tome smo pod hipotezom podrazumijevali izjavnu rečenicu kojom se izriče kakav stav koji se u radu dokazuje ili negira.

U prvom kriteriju najjasnije se vidi odnos autora prema *kriterijima naučnosti*. Čak i u ovih 12 pozitivno ocijenjenih radova ušli su mnogi radovi u kojima smo morali sami zaključiti šta bi mogla biti hipoteza, dok su rijetki radovi u kojima se može pronaći iskaz analogan konstrukciji: *Hipoteza koju ćemo dokazivati glasi...; U ovom radu dokazivat ćemo...; U ovom radu obarat ćemo tvrdnju... i sl.*

Mnogobrojni su radovi u kojima od početka do kraja ne saznamo uopće o čemu je riječ, zašto se pišu, koja im je svrha i koja je naša korist od njih. U naučnom radu potrebno je hipotezu izraziti što jasnije da bi čitalac mogao odrediti svoj odnos prema temi, problemu i pretpostavljenom doprinosu nauci. U tom smislu zbornici su otežali posao onima koji ih budu koristili kao naučnu literaturu, što bi im i trebala biti glavna svrha. Da bi čitalac pronašao informacije o, recimo, *prispadnosti* Čopićevih djela određenoj vrsti ili književnom rodu, on će morati pročitati polovinu zbornika, iako se u mnogo radova, direktno ili indirektno, problematizira ovo pitanje. Razlog je očigledan: ni pomoću sadržaja, naslova, a niti uvidom u većinu sažetaka i uvoda, čitalac ne može zaključiti o čemu je u radovima riječ. Paradoksalno, da bismo shvatili šta je hipoteza rada, ponekad smo morali pročitati cijeli rad, pa smo i u tim slučajevima kao hipotezu *priznavali* (*prepoznavali*) određenu izjavnu rečenicu u kojoj autor ističe neki problem. U tom smislu, statistika je, koliko god ona poražavajuće izgledala, zapravo rezultat najdobronamjernije moguće procjene radova po prvom kriteriju analize.

Pored radova u kojima se ne može naći ni naznaka o tome o čemu će biti riječ, većinu čine radovi koji umjesto hipoteze sadrže određenu floskulu kojom prikrivaju nedostatak hipoteze, a u isto vrijeme upućuju na ono

o čemu je u radu riječ ili o čemu će autor pisati. Takve su floskule: *rad ima za cilj da pokaže...*, *rad daje naznake o...*, *rad obuhvata pregled...*, *u radu pokušat ćemo da sagledamo...*, *u radu se razmatra...*, *u radu se govori o...*, *tema rada je...*, *rad se sastoji od analize...*, *tekst pokušava istražiti...*, *u radu pokušali smo da saznamo...*, *u radu se tumači* i sl. Ovakvih floskula ima mnogo, ali sve imaju isti zadatak: da kazuju nešto, a ne kažu ništa. Npr: *Rad ne predstavlja detaljnu i opširnu analizu svakog od pomenutih aspekata, već naznaku o njima kao prepoznatljivim oruđima kojima se Ćopić poslužio* (ZI, str. 43).

Pod terminom *aspekt* može se označiti gotovo sve, pa se ovakva rečenica može naći i u radu nekog entomologa ili mikologa. Ono što se očekuje od naučnog rada nije izlaganje, pokazivanje, davanje naznaka, obuhvatanje pregleda, sagledavanje, razmatranje, govor, tematizacija, pokušaj istraživanja, pokušaj spoznaje, tumačenje i dr., već dokazivanje hipoteze, odgovaranje na pitanje, rješavanje problema. Svi prethodno navedeni postupci moraju biti završeni prije samog pisanja rada: problem mora biti postavljen, analiziran, hipoteza mora biti dokazana ili oborena, istraživanje mora biti završeno. Tek nakon svega toga pristupa se *pisanju* naučnog rada. Ono što je osobenost većine radova zbornika jeste da se istraživanje vrši u toku pisanja rada ili poslije, ili nikad.

2. Da li se postavljena hipoteza dokazuje?

Svega 4 od 50 radova dokazuju hipotezu, i to 1 od 14 u ZI, 3 od 24 u ZII i 0 od 12 u ZIII. Naravno, 38 radova zbornika nema hipotezu, niti problem, pa je ni ne dokazuje.

Na osnovu statistike možemo zaključiti da je dokazivanje strano zbornicima koje smo analizirali. Temeljni problem radova je što se u njima ne osjeti potreba da se vlastiti stav potkrijepi argumentima, citatima ili dokazima. Skoro svi radovi zbornika izlažu ono što treba da dokažu kao nešto što treba prihvatiti a priori. Prema čitaocu se, na taj način, odnose kao prema pasivnom studentu koji je dužan da povjeruje u sve što mu profesor kaže, bez prilike da postavi pitanje ili zatraži pojašnjenje.

Također, mnogo radova se koristi tehnikom pripovijedanja, a ne dokazivanja. To znači da autor ideju koju bi trebao dokazati priča slobodnim

umjetničkim stilom kao priču: *I kad sve u prirodi stane, kad je sve sumorno, sivo, tužno, a život malog čovjeka pritisnutog brigom i siromaštvom težak, čovjeku ne ostane drugo do da se vine u prostor mašte u kojem je sve moguće* (ZI, str. 54). Tada nismo sigurni da li čitamo zbornik naučnih radova ili zbornik impresija o Ćopićevim djelima. U mnogim radovima u četiri složene rečenice možemo pronaći po deset tvrdnji koje je potrebno dokazati, ali se one ne dokazuju.

3. Je li struktura argumenta čvrsta, logična?

Vezano za ovaj kriterij, postavljali smo dva pitanja: (1) da li rad slijedi strukturu hipoteza – primjer / argument / dokaz – zaključak i (2) da li se argumenti i dokazi javljaju u logičkom slijedu. Pod logičkim slijedom također smo podrazumijevali dva kriterija: (1) da li su premise tačne i (2) da li iz premisa slijedi zaključak. Za *pozitivan* odgovor bilo je dovoljno da autor za svoje izjave navodi obrazloženja (odgovarajuće citate, analize odlomaka i sl.). Ali čak i s ovako spuštenim kriterijem tek 6 od 50 radova zadovoljilo je ovaj temeljni kriterij naučnog rada: u ZI – 2 od 14, u ZII – 3 od 24 i u ZIII – 1 od 12.

Najvećim dijelom radi se o potpunom odsustvu argumenata ili dokaza. Radovi mahom izlažu opažanja, vlastito mišljenje, preferencije, interese o temama, stavove, međutim argumentacija kao takva ne postoji. Većina autora piše naučni rad kao politički govor – slatkorječivo i inspirirajuće, ali bez konkretnih dokaza ili argumenata koji bi nas uvjerali da je ono što autor nudi tačno. Mnogi radovi uopće ne pripadaju naučnom stilu i nisu naučni radovi uprkos tome što su se našli u kontekstu u kojem se očekuje upravo takva vrsta pisanja. Takvi radovi puni su slobodnih impresija koje se ni ne mogu dokazivati, a u kontekstu naučnog rada postaju smiješne: *Branko Ćopić ima dečiju dušu* (ZI, str. 53).

Ono što dodatno zbunjuje u nekim radovima je potpuno odsustvo strukture. Rad ne posjeduje uvod, glavni dio i zaključak, kao tri temeljna strukturalna elementa naučnog rada. Naravno, kod ozbiljnih radova se očekuje složenija struktura, ali ovdje želimo da istaknemo da mnogi radovi nemaju ni početak ni kraj. U toku čitanja takvih radova čitaocu nije jasno gdje se nalazi, o čemu rad govori, a kako nema ni zaključka, ni na kraju

nije jasno zbog čega je rad pročitao / napisan. Tako mnogi radovi postaju samo niz rečenica kojima je obično zajednički tek određeni pojam kao što je, recimo, *humor*. Vezano za ovaj kriterij zaključujemo da većina radova može poslužiti tek kao materijal za izradu naučnog rada jer posjeduje: stavove, natuknice, opservacije i sl., a naučni rad se piše kada je proces opisa problema, analize, zaključaka, sinteze itd. već završen.

4. Je li zahvat u građu dovoljan za mjerodavan zaključak?

Statistički gledano, najveći broj radova zadovoljio je ovaj kriterij. Čak za 23 od 50 radova konstatovano je da ima dobar zahvat u građu i to 7 od 14 u ZI, 8 od 24 u ZII i 8 od 12 u ZIII.

Pri tome treba imati u vidu da mnogi radovi nisu u potpunosti ispunili ovaj kriterij, jer im je nedostajao zaključak. Zato je generalna ocjena zbornika vezano za ovaj kriterij daleko od pozitivne.

Jedan od najčešćih problema jeste logička greška *pars pro toto* – u bukvalnom prijevodu *dio za cjelinu*, gdje autor naslovom ili drugim dijelom rada objašnjava opus pisca, njegovu poetiku, često izvodeći općenite zaključke, ali to dokazuje na osnovu jednog djela. Tako, naprimjer, navodeći tri citata iz *Bašte sljezove boje*, autor donese zaključak o načinu na koji Ćopić piše, na koji stvara komične situacije i sl. Tri citata nisu dovoljna ni da se izvede zaključak vezano za pomenutu zbirku, a kamoli za opus autora. Bilo bi dovoljno kada bi autor ponudio spisak pripovjedaka koje su analizirane i na osnovu kojih se teza može dokazati, a potom naveo nekolike primjere iz njih. U suštini, jako malo autora uvjerljivo koristi citate.

Ponekad ni autor ne vlada terminologijom koju koristi pa iz tog proizlazi pogrešno navođenje – takav je slučaj navođenja primjera unutrašnjeg monologa koji bi trebao poslužiti kao dokaz posebnosti govora lika, jer se javlja samo u njegovom slučaju, ali ako pažljivije pogledamo vidimo da se tu ne radi o unutrašnjem monologu već govoru naratora: *Komandirovo govorenje je po svemu specifično, javiče se tu i unutrašnji dijalog* (ZII, str. 268).

U mnogim radovima problem predstavlja sam obim rada. Kada npr. rad analizira četiri elementa – jezičku komiku, oblikovanje komičnih junaka,

komičnih situacija (ZI, str. 71), i to na primjeru triju romana, onda je, jednostavno, 10 stranica premalo da se to učini ubjedljivo. Tu je ili cilj trebalo postaviti skromnije ili znatno proširiti zahvat u građu i izlaganju dati mnogo više prostora.

5. Da li je značenje ključnih pojmova i termina jasno?

Iako statistika govori drugačije – ukupno 13 od 50 radova definira pojmove, i to 4 od 14 u ZI, 5 od 24 u ZII i 3 od 12 u ZIII, suštinski se radi o standardu koji je najmanje ispoštovan prilikom kreiranja radova, a time i zbornika u cjelini. Najvećim dijelom statistika je mnogo pozitivnija od stvarnog stanja zbog toga što su i oni radovi koji nisu imali termine ocijenjeni pozitivno, a takvih je radova bilo najviše. U njima autor slobodnim stilom iznosi svoje stavove ne oslanjajući se na literaturu ili terminologiju. Zbog binarne prirode ocjenjivanja, smatrajući da nije korektno negativno ocijeniti rad koji je u suštini jasan, dali smo pozitivne ocjene. Pri tome treba imati na umu da se radi o najbitnijem kriteriju kada je riječ o komunikaciji između autora i čitaoca.

Koliko god argumenti bili logični, ukoliko terminologija kao takva nije jasna, neće biti ni jasno na šta se argumenti odnose, koliko god oni možda bili tačni. Zbog toga je princip jasnoće princip broj 1 u pisanju naučnog rada. Problemi vezani za ovaj kriterij su raznovrsni. Najčešće se radi o odsustvu definicija. Autor koristi termine, ali nema potrebu da ih definira, objasni ili navede izvor iz kojeg ih preuzima.

Također, autori često koriste vlastite termine koji nisu definirani. Ponekad, što je u suprotnosti s naučnim stilom, autor koristi metaforički jezik: *Neumorni luralica, CNN ondašnjeg vremena, čovjek koji prikuplja i raznosi vijesti. (...) Taj Čopićev pripovjednom prozom izgrađen neobičan "medijski svijet" nezamisliv je bez žestoke konkurencije, pa je tu prisutna i BBC-ijeva mreža u vidu kalajđžije Mulića (...)* (ZII, str. 258).

Čest je primjer i korištenja termina koji uopće nisu termini, ali se upotrebljavaju u tom smislu. Oni više liče na umjetničke verzije termina – zadržavaju slobodu asocijacija, njihovo denotativno značenje se teško može utvrditi, a konotacije nas mogu odvesti u više različitih pravaca, pa tako odlično mogu poslužiti kao riječi koje zvuče kao termini, odaju utisak

naučnog stila, a suštinski to nisu, ne nose nikakvo značenje. Štaviše, samo zbnunjuju čitaoca: *duša, lirski simbol, lirska poenta, narativni naglasak, metafizički naglasak, lirski simbol osjetljive duše, analitička elaboracija* (ZII, str. 289).

6. Da li se literatura navodi formalno, ili se obrazlaže njena upotrebljivost?

Statistički, ovaj kriterij je najzapostavljeniji u zbornicima. U sva tri zbornika, dakle od 50 naučnih tekstova, tek se u tri teksta obrazlaže relevantnost literature i to: 2 od 14 u ZI, 1 od 24 u ZII i 0 od 12 u ZIII. U najvećem broju radova nije uopće moguće dovesti u vezu većinu djela iz literature sa samim radom, nije jasno zbog čega su navedena, a kamoli koji je njihov doprinos radu.

Često se dešava i da se određeni citat navede bez ikakvog objašnjenja, a u daljem tekstu ne možemo povezati zbog čega je naveden (ZII, str. 199). Također, velik problem predstavlja navođenje izvora ili građe kao literature. Pretpostavljajući da se naučni rad mora oslanjati na određenu teorijsku podlogu, na ono što je o problemu već rečeno, na metodologiju kojom će se služiti i sl., pod literaturom nismo priznavali slučajeve u kojima se spisak jedinica sastoji isključivo od Ćopićevih djela.

Većina radova zbornika uopće ne navodi izvore pri objašnjavanju Ćopićeve biografije ili društvenohistorijskih prilika vremena u kojem je pisao. Naprimjer: *Hajne, njemački pisac jevrejskog porijekla rođen je i odrastao u Diseldorfu, na granici sa Francuskom, kojoj su ga oduvijek vukle liberalne ideje. Živio je i stvarao u najburnijem vremenu evropske istorije – u prvoj polovini 19. vijeka, gotovo ravnomjerno, pola života u Njemačkoj, pola u Francuskoj, u takoreći dobrovoljnom egzilu (...)* (ZI, str. 26). Navodeći historijske i bibliografske podatke o Ćopiću i Hajneu, koji čine veliki dio rada, autorica nigdje ne objašnjava iz kojih je izvora preuzela ove podatke, tj. ko odgovara za njihovu tačnost.

Takav je slučaj i s parafraziranjem, gdje nije jasno ni gdje parafraza počinje niti gdje završava, a kamoli iz kojeg se djela parafrazira: (...) *da parafraziram poljskog sociologa Zygmunta Baumana (...)* (ZII, str. 231).

Mnogi radovi nemaju fusnote, a nisu rijetki ni radovi bez ijednog citata.

Konačno, ono što smo očekivali, da pored korektnog navođenja građe, izvora i literature te korektnog citiranja, autor i pojasni zbog čega upotrebljava upravo tu teorijsku literaturu, po čemu je ona relevantnija od drugih djela koja tretiraju isti problem, te kako ona može biti korisna za neka druga istraživanja, uglavnom je izostalo. Ono na šta smo naišli prilikom analize, ukoliko se literatura upotrebljava, najčešće je navođenje citata bez ikakvog objašnjenja: *Naše istaživanje započecemo Bahtinovim rečima o proznom stilu koje on iznosi u svom delu PROBLEMI POETIKE DOSTOJEVSKOG* (ZII, str. 264).

Zaključak

Ovakvoj analizi triju zbornika radova o književnom djelu Branka Ćopića pristupili smo nakon što u prvom čitanju nismo iz njih otkrili ništa važno, korisno ili drugačije o autoru kojeg neizmerno cijenimo. Očekivali smo ozbiljan pristup Ćopićevim djelima, koji će nam otvoriti nove mogućnosti razumijevanja Ćopićevog stvaranja. Međutim, ovdje analizirani radovi su u potpunosti iznevjerili naša očekivanja.

Smatramo da naučni pristup književnosti mora imati jasno određene metode. To što je predmet nauke o književnosti umjetnost nije nikakvo opravdanje za nenaučnost i neobjektivnost. Čitajući zbornike radova o Branku Ćopiću, primijetili smo neobične tendencije autora čiji su radovi u zbornicima objavljeni. Kao da je postojao dogovor ili čak uputa da pristup Ćopićevom djelu (analiza će pokazati – većine radova) bude proizvoljan, ličan, površan, sve, samo ne naučan.

Vođeni mišlju profesora Svetozara Petrovića da kad se sud o književnom djelu ne bi mogao *objektivno zasnovati, otvorili bismo se bezvlašću i anarhiji ukusa; anarhija ukusa ne može se dopustiti – reda, konačno, mora biti – i zato objektivni kriterij mora postojati* (Petrović 1963: 117), odredili smo osnovna pitanja na koje ćemo odgovarati čitajući radove u zbornicima. *Bezvlašće i anarhiju ukusa* koje Petrović spominje pronašli smo na gotovo svakoj stranici analiziranih radova. Objektivni pristup književnim analizama traži i odgovornost spram napisane riječi, zahtijeva njenu provjerljivost, od čega su autori konstantno bježali, pišući o Ćopićevom djelu.

Ono što Petrović, također, naročito naglašava jeste da je *impresionistička kritika mrtva*. (Petrović 1963: 30) U polje naučnog ne unose se lične impresije, njima tamo nikako nije mjesto. Međutim, impresionistička je kritika i danas u akademskom prostoru itekako zastupljena, iako nije validna i ne može se smatrati naučno relevantnom. Petrović nas upozorava i na to da književnom djelu ne možemo pristupiti kao usamljenoj pojavi. Naglašava potrebu da se *književni tekst razumije unutar svog vremena i unutar cjelovitosti djela svoga autora* (Lešić 2009: 148). *Objektivnost, naučnost i egzaktnost* jesu ono na čemu Petrović naročito insistira, i upravo ova tri pojma osnova su analize kojoj smo pristupili.

Rezultati te analize pokazuju da od 50 analiziranih radova njih 38 nema postavljenu hipotezu, njih 38 nema jasno određenu sferu interesovanja, njih 38 su nefokusirani i neprecizni tekstovi koji su daleko od polja naučnog. Od 12 radova koji započinju hipotezom, onako kako bi trebalo da započinje svaki tekst koji sebi pripisuje atribut *naučni*, samo četiri rada uspijevaju hipotezu jasno, precizno i argumentovano dokazati. Od tri zbornika, i u njima objavljenih pedeset radova iz oblasti književnosti, samo četiri rada jesu uistinu naučna, i kao takva, jedino ta četiri rada zaslužuju biti objavljena. (203)

(203) Napomena: Analizu koju smo uradili, te rezultate dobijene tom analizom, prezentirali smo na Festivalu književnog aktivizma “Književnost susreta”, održanom u Sarajevu 6., 7. i 8. maja. Publiku su mahom činili studenti i studentice književnosti, kao i srednjoškolci/ke, učesnici radionica kreativnog pisanja, tako da im je predmet ove analize bio itekako zanimljiv. Izrazili su želju da što prije pročitaju cjelokupno istraživanje. Ono što slobodno ističemo kao veoma pozitivan komentar jeste to da su pojedini učesnici zaključili da su izdvojeni kriteriji naučnosti vrlo precizno određeni, i da će im biti od koristi ubuduće, za pisanje njihovih seminarskih i diplomskih radova. Ovdje smo ustanovili da studenti teško pronalaze kvalitetne uzore u pisanju naučnih radova iz književnosti. Pitanja su se, uglavnom, ticala razloga zbog kojih smo pristupili analizi ove vrste (što je u tekstu obrazloženo) te toga ko su autori radova objavljenih u zbornicima. Osim imena, koja smo navodili na početku svake pojedine analize, ništa drugo o autorima nismo istraživali, niti nam je to za našu analizu bilo potrebno. Fokus je, što se iz analiza vidi, isključivo na tekstovima i ispitivanju njihove naučnosti i relevantnosti.

Prilog 1: Pojedinačne analize

1. **Satira kod Ćopića i Hajnea** (Ljiljana Aćimović, I, 25)

a) Ne. *Ovaj rad (...) ima za cilj da pokaže elemente satire kod Hajnea i Ćopića, te da utvrdi kakva je bila reakcija vladajućih struktura na njihov prikaz društva* (str. 25). Dakle, radi se o pokazivanju i utvrđivanju, a ne dokazivanju hipoteze ili rješavanju nekog problema. Rad zaista analizira način na koji su vladajuće strukture reagirale na djela Hajnea i Ćopića, te u zaključku ulazi u komparaciju, ali nije jasno zbog čega je analiza izvršena, za šta ona služi, niti čemu doprinosi: *Zaključak: Vidjeli smo da satirička ostvarenja, s obzirom na njihov karakter, slično prolaze u različitim vremenima i u različitim društvenim porecima. To je čvrsta osnova na temelju koje se mogu porediti Hajne i Ćopić, bez obzira na vrijeme i sistem u kojem su živjeli* (str. 33).

b) Ne. Kako rad nema hipotezu ne može je ni dokazivati. Dokazivanje je stran postupak radu. Rad prezentira stav autorice bez potrebe da ga argumentira. Radi se o izlaganju, a ne dokazivanju: *I mada je sistem predvođen Titom obećao da Branka neće hapsiti, on je bio pod stalnom prisilom i budno se pazilo na svaku njegovu riječ. Biće da je to jedan od razloga koji ga je otjerao u smrt* (str. 33). Ništa od navedenog u prvoj rečenici nije dokazano niti je naveden izvor, da bi u drugoj rečenici autorica izašla s tvrdnjom koja niti pripada radu niti struci autorice i koju bi valjalo itekako potkrijepiti dokazima prije nego se ovako olahko postavi.

c) Ne. Argumenti ne postoje, pa nisu ni strukturirani. Međutim, rad ima preglednu strukturu: (1) uvod, (2) historijski dio o Hajneu, (3) crtice o Hajneovim djelima, (4) primjeri, (5) historijski dio o Ćopiću, (6) crtice o Ćopićevim djelima, (7) primjeri, (8) zaključak: sličnosti i razlike.

d) Ne. Rad naslovom obuhvata mnogo veći dio opusa dvaju pisaca nego je to primjerima potkrijepljeno. Dobro bi bilo naslovom se ograničiti na odabrane primjere, da bi bilo jasno da iz njih slijedi zaključak, a ne iz analize cjelokupnog opusa.

e) Da. *Autorica jasno definira teorijske pojmove koje koristi: Satira je po definiciji Uve Šerila (...)* (str. 25).

f) Upotrebljivost literature se ne obrazlaže, ali je u radu jasno zbog čega se koristi određena teorijska literatura (Šeril 2006). Međutim, kada je riječ o historijskom pregledu Hajneovog i Ćopićevog opusa i biografije, autorica uopće ne navodi izvore, što odaje utisak da se radi o njenim zaključcima: *Za razliku od Hajnea koji je čitav život bio oštar kritičar društvenih prilika, Ćopić je, barem oficijelno, satire pisao samo u jednom kratkom periodu života, da bi potom na izvjesno vrijeme zaćutao, barem kada je riječ o satiri* (str. 33).

g) Rad nudi pregled društvenohistorijskih zbivanja za vrijeme Hajneovog i Ćopićevog života, te njihova satirična djela poredi s obzirom kako su na njih reagirale vladajuće strukture.

2. *Uloga bajke i basne u Ćopićevoj JEŽEVOJ KUĆICI* (Branka Brlenić-Vujić i Tamara Damjanović, I, 35)

a) Da. Rad posjeduje dvije hipoteze postavljene u upitnom obliku: (1) *koja je uloga bajke i koja je uloga basne u Ćopićevoj JEŽEVOJ KUĆICI*. (2) *Temeljem toga pokušat će se dati odgovor je li adekvatno svrstavanje JEŽEVE KUĆICE pod dječiju književnost ili je riječ o književnom djelu koje se ujedno može interpretirati u znanstvenoj spoznaji* (str. 35). Međutim, druga hipoteza, ili drugo pitanje, nezgodno je postavljeno. Nije jasno zbog čega ima formu rastavne (ili – ili) rečenice, tj. zbog čega se djelo dječije književnosti (književnosti za djecu) ne može interpretirati u “znanstvenoj spoznaji”, ni šta je uopće znanstvena spoznaja.

b) Da. Prva hipoteza se dokazuje, dok se druga hipoteza niti dokazuje niti se ikako više spominje u radu.

c) Ne. Rad ne slijedi strukturu: hipoteza – primjer / argument / dokaz – zaključak. U radu se pojavljuju teze koje nisu argumentirane ili su površno argumentirane: *U tom aspektu, JEŽEVA KUĆICA približava se više basni nego bajki. Basna je sklona odabiranju stereotipnih ljudskih karakterata koje će po određenoj analogiji svrstati u njihove ekvivalente u životinjskom svijetu*. Nakon ovakve tvrdnje slijedi dokaz koji je suprotan gore navedenom: *Interesantan je stoga Ćopićev odabir životinjskih likova: za nositelja vrlina odabire ježa, općepoznatog kao plašljivu životinju (...). Takvo biće, inače nikad i i nikako oličenje hrabrosti, u JEŽEVOJ KUĆICI*

postaje simbolom neustrašivog zauzimanja za sebe i svoje (...) (str. 39). U konačnici, ukoliko pogledamo sve životinjske likove *Ježeve kućice* vidjet ćemo da niti jedan od njih nema osobinu koju nosi u basni. Kako god, neke od teza koje se pojavljuju u radu se dokazuju, kao što je teza o tome da je *JEŽEVA KUĆICA* (je) *djelo koje počiva na spoju elemenata lirskog, dramskog i proznog* (str. 35). (Ponovo, bolje je reći epskog nego proznog, ukoliko se služimo ovom podjelom. To se vidi i naknadno kada autorice kažu *narativnog je karaktera, što je, dakako, odlika proznog*. Narativnost nije odlika proznog, već epskog). Konačno, kada je riječ o strukturi, rad nema zaključak.

d) Da. Autorice su se ograničile na djelo *Ježeva kućica* i prilikom interpretacije pokazuju da vladaju građom. Takav zahvat u građu sasvim je dovoljan za izvođenje njihovih stavova, bili oni tačni, argumentirani ili ne.

e) Ne. Ono što se očekivalo od rada jeste da najprije definira bajku i basnu, tj. navede osobine tih književnih vrsta, pa tek onda odredi osobine *Ježeve kućice* i uporedi ih sa prethodno navedenim osobinama. Isto se očekivalo za drugi dio pitanja. Trebalo je prvo odrediti šta je dječija književnost, koje su njene osobine i šta je znanstvena spoznaja.

f) Formalno. Nije jasno zbog čega je većina literature navedena. U radu se ne spominje niti jedno djelo koje se navodi u literaturi niti se objašnjava zbog čega je upravo to djelo bilo korisno ili kako je učestvovalo u kreiranju rada.

g) Rad govori o elementima koji su karakteristični za bajku i basnu te takve elemente pronalazi u Ćopićevoj *Ježevoj kućici*, s fokusom na naratološkim elementima.

3. Nekoliko aspekata Ćopićeve poezije za djecu: narativnost, komičnost, ritmičnost, onomastički sloj (Danijel Dojčinović, I, 43)

a) Ne. Autor navodi da se radi tek o naznakama određenih aspekata Ćopićeve poezije za djecu: *Rad ne predstavlja detaljnu i opširnu analizu svakog od pomenutih aspekata, već naznaku o njima kao prepoznatljivim oruđima kojima se Ćopić poslužio* (str. 43).

b) Ne. Kako ne postoji hipoteza, autor nema šta dokazivati.

c) Ne. Iako rad ima jasnu strukturu: uvod, narativnost, komičnost, ritmičnost, onomastički sloj i zaključak, struktura argumenata, kao i argumenti sami, ne postoje. U tom smislu rad predstavlja izlaganja opažanja, a ne njihovo dokazivanje. Svako od tih opažanja može biti zasebna hipoteza koja će se dokazivati kao takva: *Naime, Branko Ćopić nije naročitu pažnju posvećivao versifikaciji, njenim zakonitostima i zahtjevima. To je svakako odraz njegove pripovjedačke, saopštavalačke namjere* (str. 47). U zaključku autor navodi one zaključke do kojih je došao posmatrajući navedene aspekte, međutim, nije jasno kako neki od tih zaključaka proizlaze iz autorovih opažanja: *Narativno odnosi prevagu u odnosu na lirsko, koje se javlja izuzetno samo u nekoliko slučajeva* (str. 50). Pored toga, nejasno ostaje kako u cjelokupnoj Ćopićevoj poeziji lirsko nalazimo tek u nekoliko slučajeva, i ako je to tako, koji su to slučajevi i koje je to lirsko koje nalazimo?

d) Ne. Rad naslovom obuhvata Ćopićevu poeziju za djecu, međutim, u samom radu imamo jako malo primjera na osnovu kojih se izvode zaključci. Svakako, bolje bi bilo da se autor u naslovu ograničio na te, odabrane primjere.

e) Ne. Nedostaju, prije svega, definicije ključnih pojmova kao što su narativnost i ritmičnost, kako se radi o naslovima poglavlja. Pa tako nije jasno koju definiciju ritmičnosti autor preuzima: ritmičnost se javlja kao kompenzacija za versifikacijsku nedotjeranost. Rekli bismo da je, po mnogim definicijama ritma, ovakva konstatacija paradoksalna. Ritmičnost se, između ostalog, postiže versifikacijom.

f) Rad ima skromnu literaturu, tek rječnik književnih termina, čiju upotrebljivost nije potrebno objašnjavati. Ovdje bismo rekli da u radu nije navedena potrebna literatura.

g) Kako i sam autor navodi, rad ne predstavlja analizu, već nudi podatke vezane za određene elemente koje prepoznaje u Ćopićevoj poeziji za djecu: narativnost, komičnost, ritmičnost, onomastički sloj.

4. **JEŽEVA KUĆICA na sceni dječijeg pozorišta Republike Srpske** (Nataša Glišić, I, 53)

a) Ne. Rad predstavlja pregled i analizu, metode koje prethode izradi naučnog rada, ali same nisu dio te izrade: *Prvi deo rada obuhvata pregled svih, do sada, postavljenih djela Branka Ćopića na sceni dječijeg pozorišta Republike Srpske. Drugi deo rada donosi dramatološku analizu Ćopićeve JEŽEVE KUĆICE u scenskoj adaptaciji Predraga Bjeloševića, i pregled ostalih inscenacija ovog Ćopićevog djela u dječijim pozorištima u regionu* (str. 53).

b) Ne. Dokazivanje je metoda strana ovom radu. Rad se u najvećoj mjeri služi tehnikom pričanja i prepričavanja, koja je bliska umjetničkom, a ne naučnom funkcionalnom stilu: *I kad sve u prirodi stane, kad je sve sumorno, sivo, tužno, a život malog čovjeka pritisnutog brigom i siromaštvom težak, čovjeku ne ostane drugo do da se vine u prostor mašte u kojem je sve moguće* (str. 54).

c) Ne. Rad ne poznaje argumente. Uglavnom zbog toga što je napisan u formi pričanja, autorica u radu nema potrebu da argumentira niti dokazuje svoje stavove, već ih izlaže kao takve. Mnoge od tih rečenica nemoguće je i dokazati jer ne pripadaju naučnom stilu: *Branko Ćopić ima dečiju dušu* (str. 53).

d) Da. Zahvat u građu je dovoljan za ovakav pregled.

e) Ne. Autorica se koristi stilom karakterističnim za umjetničke tekstove, tamo gdje bi se očekivao naučni funkcionalni stil. Zbog toga gubi na objektivnosti, a od čitaoca očekuje da donosi zaključke na osnovu asocijacija, a ne dokaza: *Ćopić je tu na svom terenu sa dubokom intimnom sondom, on uspeva da dodirne dečiju dušu i zadobije poverenje deteta. Dečija duša je setna, meka, nežna, a Ćopić ima osećaj za atmosferu, čist i tačan jezik, blag humor i tačan stihovan dijalog, lako pamtljiv i upečatljiv* (str. 55).

f) U prvom dijelu rada autorica ne navodi izvore. Naročito kada izlaže Ćopićevu biografiju. Međutim, kada je riječ o kritikama predstava, upotrebljivost literature je jasna.

g) Autorica priča o Ćopiću i njegovim djelima koja su postavljena na sceni Dječijeg pozorišta Republike Srpske, te izlaže svoje mišljenje vezano za dramaturgiju.

5. *Ćopićev humor i satira kao spona između nostalgije pojedinca i kolektivnog optimizma* (Ružica Jovanović, I, 65)

a) Ne. Od naslova, uvoda, pa sve do kraja rada, nije uopće jasno o čemu rad govori. Šta nastoji da opiše, pokaže ili dokaže.

b) Ne. U radu ne postoji ono što se dokazuje, zaključak kojem se teži. U tom smislu, većina rečenica mogu poslužiti kao hipoteze, jer čitaocu nije jasno kako se do njih došlo: *U lik Dragana Ćopić je uneo mnoge osobine Nikoletine Bursaća* (1), *svog omiljenog književnog junaka* (2) (str. 69). U navedenom citatu vidimo dvije hipoteze koje je potrebno dokazati.

c) Ne. Argumenti ne postoje, kao ni hipoteza. Ono što najviše zbunjuje je potpuno odsustvo strukture. Rad nema tok (od uvoda prema zaključku). Sve što se nalazi na određenom mjestu u radu može se naći i na nekom drugom. Ne postoji uvod, glavni dio i zaključak.

d) Da. Iako zaključak ne postoji u smislu da ono što se nalazi na formalnom mjestu zaključka (na kraju teksta) logički ne slijedi iz analize (jer analiza ne postoji), ono o čemu je riječ u radu počiva na dovoljnom zahvatu u građu.

e) Ne. Autorica navodi definicije, ali ne precizira značenje termina koji koristi, već koristi opširne definicije koje doprinose konfuznosti: *Poreklo reči humor, potiče od naziva specifične tečnosti (humora), koju su pravili stari Grci (...)* U definiciji ovog pojma ističe se: *Humor je sposobnost ljudi, objekata ili situacija da izazovu osjećaj zabave u drugim ljudima (...)* (str. 65). Iz svih ovih definicija humora nama nije ništa jasniji pojam humora u književnosti, niti u Ćopićevom djelu. Ovako definiran humor općepoznat je svakom čitaocu.

f) Formalno. Nije jasno zbog čega autorica koristi određene teorije i citate niti odakle ih posuđuje: *M. Bahtin, tvorac teorije dijalogičnosti, izdvojio je poseban tip riječi. tzv. dvoglasnu reč (...)* (str. 66). Ukoliko je autorica ovo preuzela iz djela M. Bahtina, poželjno bi bilo da navede to djelo i stranicu. Ukoliko je preuzela iz nekog drugog izvora, bilo bi poželjno da navede taj izvor.

g) Nije jasno o čemu rad govori, niti šta se radom dokazuje. Autorica priča o Ćopićevom životu i izlaže stavove vezano za roman *Osma ofanziva*.

6. *Osobnosti humora u "Pionirskoj trilogiji" Branka Ćopića* (Ljiljana Kostić, I, 71)

a) Ne. Rad počinje bez hipoteze / problema: *U ovom radu pokušaćemo da, kroz analizu elemenata umetničke strukture (jezička komika, oblikovanje komičnih junaka, komične situacije i sl.), sagledamo osobnosti Ćopićevog humora u romanima koji čine PIONIRSKU TRILOGIJU* (str. 71).

b) Ne. Cilj rada nije da argumentira ili dokaže, već da *sagleda*, u smislu da izlista pregled elemenata koji su vezani za humor u Ćopićevim romanima.

c) Ne. Rad ne posjeduje ni argumente ni strukturu. U tom smislu, ono što čitamo nije naučni rad, već niz natuknica koje bi mogle poslužiti kao materijal za naučni rad. Ono što nedostaje jeste jasna hipoteza koja se dokazuje, dokazi i / ili argumenti, te izvođenje zaključaka. Ništa od navedenog nije ponuđeno. Rad predstavlja niz rečenica kojima je zajednička jedna ključna riječ: humor.

d) Ne. Rad ima tendenciju da obuhvati tri Ćopićeva romana: *Orlovi rano lete* (1937), *Slavno vojevanje* (1961) i *Bitka u Zlatnoj dolini* (1963). Međutim, za iscrpnu analizu svih navedenih elemenata ovih romana: jezičku komiku, oblikovanje komičnih junaka, komičnih situacija i sl., potrebno je mnogo više prostora nego što je predviđeno za ovaj rad. Ukoliko izdvojimo samo jedan element rada, recimo oblikovanje komičnih junaka, za iscrpnu analizu takvog elementa ponovo je potrebno više prostora nego što ovaj rad ima u okviru zbornika. Stoga se rad posvetio sagledavanju navedenih elemenata tek na primjerima nekih scena iz romana, što dovodi do nepotpune i nedosljedne analize.

e) Ne. Iako je rad pisan razumljivim stilom u kojem je značenje ključnih termina jasno, oni se ne definiraju, nego se računa na čitaočevu poznavanje termina budući da se radi o temeljnim terminima nauke o književnosti: humor, lik, komični junak, komične situacije i sl. Kako god, ipak je poželjno definirati termine ili bar uputiti na definiciju na koju se rad oslanja. Npr., kako teorija književnosti definira komičnog junaka i komične situacije?

f) Ne. Nije jasno zbog čega je bila potrebna ovako opsežna literatura (19 knjiga) za potrebe analize navedenih elemenata. U tom smislu, rad liči na

kompilaciju već poznatih informacija o humoru u Ćopićevim djelima, a ne na naučni rad koji donosi nešto novo. Ipak, autorica vjerno navodi izvore iz kritike iz koje preuzima informaciju.

g) Autorica govori o humoru u Ćopićevoj *Pionirskoj trilogiji*, načinu na koji se postižu komični efekti, te o funkciji humora kao mogućnosti prevazilaženja teških situacija.

7. Novelistički elementi u BOJOVNICIMA I BJEGUNCIMA Branka Ćopića (Goran Milašin, I, 83)

a) Ne. Rad nema hipotezu: *U ovom radu se, na primjeru zbirke BOJOVNICI I BJEGUNCI, razmatra koliko je Branko Ćopić poznao i u okviru svog stvaralaštva koristio neke važne elemente žanra novele* (str. 83). Dakle, rad ne dokazuje, već razmatra i sagledava. Pored toga nije jasno kako uopće razmotriti da li je Ćopić poznao elemente žanra novele. *Cilj rada je utvrđivanje načina na koji Ćopić pripovjedački oblikuje anegdotsko jezgro, ali i sagledavanje evropskih okvira Ćopićeve novelistike* (str. 84–85).

b) Ne. Postupak dokazivanja je stran ovom radu. Ono na čemu rad počiva jesu opisi novele i anegdote, na osnovu kojih se nalaze sličnosti s elementima priča zbirke *Bojovnici i bjegunci*.

c) Ne. Kako ne postoji hipoteza, ne postoji niti argumentacija. Međutim, u toku rada pojavljuju se određeni stavovi koji se na neki način argumentiraju: *Zbirka BOJOVNICI I BJEGUNCI, kao što je već naglašeno, dovoljno je karakterističan uzorak na kojem se može pokazati da je Ćopić zaista bio i novelist* (str. 86). Ipak, argumenti koji bi išli u prilog ovoj hipotezi nemaju jasnu strukturu, ispresijecani su nepotrebnim komentarima i opaskama te čitalac ne može jasno zaključiti da li je hipoteza dokazana ili oborena. Naročito s obzirom da je izostao bitan dio naučnog rada – zaključak.

d) Da. Autor vlada građom koja je potrebna za ovakvo razmatranje osobina novele i anegdote u navedenoj zbirci, ali rad ne poznaje zaključak.

e) Ne. Autor se trudi da ponudi definicije ključnih pojmova i termina: *Anegdotski paradoks, termin koji koristi Maletiniski, javlja se pritom i zbog same činjenice da hodža, i sam siromah, želi da pomaže ljudima bez ob-*

zira na to koje vjere bili (str. 83). Međutim, često koristi i termine čije značenje nije jasno, npr. *anegdotsko jezgro*.

f) Da: *Pošto se u radu istražuju novelistički elementi, težište rada će biti na uticaju poetike moderne novele na nastanak ove Ćopićeve zbirke. Moderna novela nastala je (...)* (str. 88). Ipak, iako autor objašnjava zbog čega navodi definicije termina kao što su novela i anegdota, u popisu literature nalaze se mnoge knjige (ukupno 24) čije mjesto u literaturi nije objašnjeno.

g) Rad govori o anegdoti i noveli, kao pripovijednim oblicima na koje se Ćopić oslanjao, te o elementima tih oblila u zbirci *Bojovnici i bjegunci*.

8. Poetika nonsensa u poeziji za decu Branka Ćopića (Vidan Nikolić, I, 97)

a) Ne. Na početku rada autor navodi o čemu će u radu biti riječi, ali ne izlaže nikakvu hipotezu ili problem, niti naglašava zbog čega je ovakvo istraživanje potrebno: *U ovom radu se govori o poetici nonsensa u poeziji za decu Branka Ćopića, tj. o postupcima oblikovanja u nonsensnoj gramatici i stilistici; (...)* (str. 97).

b) Ne. Rad, čini se, pokušava dokazati da Ćopić upotrebljava nonsens u svrhu kreiranja komične situacije. Međutim, to je kritika davno utvrdila (Ristanović i dr. na koje se autor poziva).

c) Ne. Kako ne postoji hipoteza, ne postoji ni argumentacija. Radi se o konstatacijama koje autor preuzima iz kritike. Iako rad ima jasnu strukturu, radi se o nizu opažanja koja ne vode do konkretnog zaključka. Poglavlja rada počinju pitanjima: *Da li je Branko Ćopić mislio da literatura zbilja može promeniti svet?* (str. 97) i *Kako je moguće naći štit koji se može poturiti pod "sablju koja može sjeći mjesečine, nasmijane zore i tužne sultone"?* (str. 97), ali nije jasno čemu odgovori na ta pitanja vode. To je naročito vidljivo u šestom poglavlju: *Postoji li potreba deteta za nonsensom?, Koja je funkcija nonsensa? i Kakav je ishod igre nonsensa za dete?* (str. 99). Konačno, petnaesto poglavlje, ispravno naslovljeno: *Umesto zaključka* (iako rad nema zaključak) počinje rečenicom: *Nonsensne tvorevine su odraz Ćopićevog odnosa prema svetu koji ga okružuje a koji je poneo iz svoga ranog detinjstva* (str. 107). Bez hipoteze, postupka dokazivanja i

zaključka, rad je samo niz konstatacija o nonsensu u Ćopićevom stvaralaštvu, bez ikakve funkcije. Na kraju rada čitalac se pita šta je poenta – da nonsens postoji u Ćopićevom djelu? Za dokazivanje te, već poznate činjenice, dovoljno je navesti svega jedan primjer.

d) Da. Građa se navodi i uvjerljivo koristi: (...) *izdvajamo tri njegova ostvarenja: a) proza IZOKRENUTA PRIČA i b) poezija PRIČA PIJANOG VODENIČARA i VAŠAR U STRMOGLAVU* (str. 98).

e) Da: *Kako definisati nonsens* (str. 98)? Međutim, nije jasno šta se podrazumijeva pod terminom *nonsensna gramatika*. Da li je riječ gramatika tu upotrijebljena u svom osnovnom značenju? Da li se pod terminom podrazumijeva isto što i pod terminima *nonsensne tvorevine*, *nonsens* i *nonsensna književnost*?

f) Formalno. Osim citirane literature nije jasno zbog čega je u literaturi navedeno dvadeset i pet knjiga.

g) Rad govori o humoru u poeziji B. Ćopića, s posebnim naglaskom na nonsens kao način da se kreira smiješna situacija.

9. *Biblijski aspekti Božijih ljudi u pripovetkama Branka Ćopića* (Olivera Radulović, I, 111)

a) Da. *Branko Ćopić U BAŠTI SLJEZOVE BOJE, delu pripovedačkog zrenja, gradi likove uvodeći ih u krug odabranih hrišćana: siromašnih duhom, pravednih, milosrdnih, krotkih, čistih srcem, paćenika, pravdoljubaca i mirotvoraca. Ove pripovetke su samo naizgled jednostavne i jednoznačne. Njih podupire biblijska podloga koja ih poentira i tipologija biblijskih ličnosti u koju se, premda individualizovane do ekscentričnosti, uklapaju* (str. 114).

b) Da. Na primjerima različitih pripovjedaka autorica ukazuje na vezu različitih biblijskih motiva i biblijskih likova i motiva i likova Branka Ćopića, gdje se otkriva biblijski metatekst *Bašte sljezove boje*.

c) Da. U uvodu autorica tretira teoriju recepcije, pripremajući teren za izlaganje nove interpretacije. Nakon toga slijedi dio o Božijim ljudima i biblijskim motivima, te u trećem poglavlju rada pravi paralelu između Božijih ljudi i *Bašte sljezove boje*. Svaki motiv ili arhetipski biblijski junak pronalazi svoje mjesto u Bašti, što autorica pokazuje na osnovu primjera iz djela i njihove interpretacije.

d) Da. Podnaslovom glavnog dijela rada autorica se ograničila na *Baštu sljezove boje*, i tu pokazala da vlada pripovijetkama. Međutim, dobro bi bilo u podnaslovu navesti na osnovu kojih se pripovjedaka izvodi zaključak.

e) Da. Autorica definira ključne pojmove: *Božiji ljudi*, i manje poznate termine: *parusija*.

f) Formalno. Upotrebljivost literature se obrazlaže, međutim, u radu autorica citira svega nekoliko kritika pa nije jasno, izuzev biblijske literature, zbog čega je u literaturi za rad navedeno dvadeset i šest knjiga.

g) Rad se bavi analizom Ćopićeve *Bašte sljezove boje*, gdje pronalazi biblijske motive i biblijske likove te interpretira pripovijetke u odnosu na biblijski metatekst.

10. *Zanemareni rani Ćopić* (Ranko Risojević, I, 123)

a) Ne. Čitalac prođe više od pola rada u nemogućnosti da otkrije o čemu se u radu piše, zbog čega je napisan i šta nastoji dokazati. Ni naslov niti uvod ne postavljaju nikakvu hipotezu.

b) Ne. U prvoj polovini rada stiže se utisak da autor pokušava dokazati da Ćopićevo samoubistvo nije bilo neočekivano, već da u njegovim ranim pripovijetkama *sve piše: Ozbiljni i melanholični pisac, Branko Ćopić doživljava se gotovo kao šeret srpske književnosti i dječiji pisac svih naših naroda i narodnosti. Na osnovu takve ocjene, čitaoci su se s pravom pitali odakle onda tragični kraj omiljenog pisca u čijem djelu pesimizam nije imao mjesta* (str. 123)? Međutim, u drugom dijelu rada i zaključku o tome nema ni riječi.

c) Ne. Argumenti ne postoje. Radi se o eseju, a ne o naučnom radu, gdje autor, kao u dnevnik, upisuje vlastita razmišljanja o ranim Ćopićevim pripovijetkama: *Ali, treba se vraćati njegovim ranim pričama, one zaslužuju mnogo više od uzgrednog spominjanja, mjesto koje im je pripadalo u vrijeme pojavljivanja, u vrhu srpske pripovijetke, gde ih, ko zna zbog čega, već dugo nema. Poput Zmaja Jove, osjećao je Ćopić taj nesklad između nagrada, čitanosti i stvarnog vrednovanja. Da li mu je bilo svejedno? Teško* (str. 128).

- d) Ne. Zaključak ne postoji. Autor kroz Ćopićev opus prolazi nesistematično, spominjući pripovijetke i zbirke onako kako mu tok misli nalaže, zadržavajući se na onim ranim pripovijetkama koje u tom momentu, iz nama nepoznatog razloga, želi da osvjetli.
- e) Ne. Rad ne poznaje naučnu terminologiju. Ključni pojmovi ne postoje, kako se rad ničim suštinski ne bavi. Radi se o subjektivnim tezama o nekim Ćopićevim pripovijetkama.
- f) Formalno. Rad ne poznaje fusnote. Literatura broji dvije knjige navedene zbog dva citata, čija svrha nije jasna.
- g) Autor pokušava naći vezu između ranih pripovjedaka B. Ćopića i njegovog tragičnog kraja života.

11. *Zastupljenost Ćopićevog stvaralaštva u nastavnom planu i programu srpskog jezika za osnovnu školu (nekad i sad)* (Marina Tokić, I, 129)

- a) Rad nema hipotezu, ali jasno je pojašnjeno čime će se baviti. *Kroz ovaj rad istražuje se i prikazuje zastupljenost Ćopićevog stvaralaštva u aktuelnim nastavnim planovima i programima srpskog jezika za niže i više razrede osnovne škole na teritoriji Republike Srbije.(...) Ovakvo istraživanje pokušava da otkrije vezu između nivoa recepcije i kulturno-istorijskih okolnosti, ali i da objasni utisak "marginalizacije Ćopićevog stvaralaštva" koje pogled na aktuelne nastavne planove i programe u ovom trenutku pruža.* (str. 129)
- b) Rad vjerodostojno prati ono što je u uvodu navedeno da će biti predmet istraživanja. Vršiti se rekonstrukcija nekadašnjih planova i programa (pri čemu nije navedeno iz kojih tačno godina datiraju ti stari planovi i programi), te se navodi spisak knjiga Branka Ćopića zastupljenih u školskoj lektiri. Taj spisak poredi se s Nastavnim planom i programom za osnovne škole iz 2007. godine.
- c) Navedeni spisak školskih lektira iz vremena SFRJ u usporedbi s Nastavnim planom i programom iz 2007. godine jasan je pokazatelj kakve su se promjene u zastupljenosti Ćopićevih knjiga desile. Vidimo da je njegova zastupljenost u lektiri znatno smanjena, samo što u radu nisu precizirani uzroci tog smanjenja.

- d) Rad uopće ne koristi građu, jer se bavi pitanjem koje nije nikakva vrsta analize konkretnog književnoga djela ili više njih.
- e) Ključni pojmovi su jasni, definirana je *školska i domaća* lektira, i pojašnjen je termin *Čitalačka značka*.
- f) Literatura navedena formalno, nije ukazano na njenu širu upotrebu.
- g) Rad je znatno drugačiji u odnosu na ostale radove iz zbornika, istraživačkog je karaktera. U njemu su izneseni interesantni podaci (Ćopić u lektiru prvi put ulazi 1960. ili činjenica da čak 300 izdanja njegovih knjiga nose odrednicu lektira). Može poslužiti kao smjernica za detaljnije i preciznije analize ovoga tipa, kao i za bavljenje uzrocima koji su doveli do promjena u autorovoj zastupljenosti u školskoj lektiri.

12. *Mitski čovjek Branka Ćopića* (Biljana Turanjanin, I, 137)

- a) Ne. U uvodu je napisano čime se rad bavi. *U radu ćemo predstaviti način na koji je Ćopić uspio da svojim junacima da životnost i uvjerljivost. Koristeći se tekstovima iz Ćopićevog pripovjedačkog korpusa, ukazaćemo na sinesteziju paganizma i hrišćanstva koju je naš pisac izvrsno prepoznao i predstavio u svojim junacima Bosanske Krajine* (str. 137). Nije jasno šta je to *životnost i uvjerljivost* likova, čemu služi njihova analiza.
- b) Hipoteze nema, pa ne može biti ni dokazana. U radu se o Ćopiću govori veoma stereotipno i neutemeljeno, impresionistički, po vlastitom nahodađenju, bez uporišta u teoretskim postavkama. Npr.: (...) *otkud ta duboka i prisna veza Ćopića sa bosanskim seljakom i surovom prirodom koja ga okružuje?* (str. 137). Nije objašnjeno kakve su to specifičnosti bosanskog seljaka, ni kakva je veza piščevog stvaralaštva i njegove prisnosti s tim seljakom. Jedan podnaslov rada glasi *Ćopićeva paganska priroda*, ostaje nejasno kako neko može imati *pagansku prirodu*. S druge strane, Ćopićevo djelo pokušava se dovesti u vezu s paganskim i kršćanskim religijskim elementima, površno, bez ikakvih pojašnjenja običaja i likova koji ovim elementima pripadaju.
- c) Ne. Argumenti su neuvjerljivi, nejasni, neprecizni, ničim potkrijepljeni. Za Ćopića se tvrdi da *saosjeća sa iskonskom prirodom mračnog Krajišnjika* (str. 137), kakav je to fenomen Krajišnjika i njihovog mračnjaštva, nije poznato. *Upravo dubokom vezom sa mitskom suštinom biv-*

stvovanja bosanskog seljaka Čopić je svoje likove humanizovao i očovječio. Učinio je to na različite načine (...) (str. 138) Po ovoj tvrdnji možemo zaključiti da ukoliko lik nije bosanski seljak, nije ga moguće humanizirati i očovječiti. Također, imamo tvrdnju koja završava trima tačkama, dakle, čitaocu je ostavljeno da nagađa načine Čopićevog humaniziranja likova, ili su ti načini nedokučivi, pa se o njima može samo nagađati. Upravo tom maniru nagađanja autorica je dosljedna u ovome radu.

d) Građa uopće nije precizirana. Navedeno je da će rad govoriti o Čopićevim likovima, što je, s obzirom na njegovu bibliografiju, preširok pojam za bilo koju vrstu analize. Zaključak, u skladu s cjelokupnim radom, u potpunosti je besmislen i apsolutno neutemeljen. *Svetost svijeta, neočekivano, prosinula je i iz Čopićeva djela. Stvarajući svoj literarni svijet, pisac je duboko u sebi pronašao onaj izvor koji će mu dati istinski život. Nema ni mira niti mirjana bez religije, a Čopić je svoju pronašao u razgovoru sa slovenskom davninom* (str. 144). Spominjući miješanje motiva različitih religija u Čopićevom djelu, autorica naglašava: *Čopić je to izvrsno prepoznao, možda i nesvjesno noseći istu religiju u sebi, predstavivši svog tradicionalnog, svetog i profanog čovjeka uspjelo i uvjerljivo* (str. 144).

e) Ne. Ključni termini nisu definirani.

f) Literatura navedena formalno.

g) Ovo je primjer u potpunosti neutemeljenog rada. Govori o mitskom čovjeku kojeg nigdje ne definira. Pokušava ukazati na elemente različitih religija u Čopićevom djelu, pritom ne pokazujući da uopće operira činjenicama vezanim za navedene religije. Uz sve to, zaključak čak pokušava uvesti i neku novu religiju, pa i samom autoru pripisuje pripadnost njoj.

13. *Aspekti mitskog i legendarnog u izgradnji humorističkog stila u Čopićevom ciklusu priča o Nikoletini Bursaću* (Hilda Urošević, I, 147)

a) Ne. Navedeno je šta rad analizira. *Rad predstavlja analizu funkcije različitih aspekata mitskog i legendarnog koji, uključeni u suštinski modernu fakturu pojedinih pripovesti, igraju važnu ulogu u okviru strukture ciklusa priča DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSAĆA* (str. 147). Nije pojašnjeno šta je to *mitsko*, a šta *legendarno*, kakva je razlika među tim pojmovima, kao ni šta je to *moderna faktura* pojedinih priča.

b) Hipoteze nema, pa ne može biti ni dokazivana. Rad insistira na veza mitskog i legendarnog s Ćopićevim stvaralaštvom, naročito s likom Nikoletine Bursaća. Pri tome, u radu nema konkretnih navoda iz bilo kakvih mitova i legendi na koje autorica teksta ukazuje. Pripovijetke se prepričavaju, bez jasne svrhe.

c) Ne. U radu se nižu tvrdnje za koje nisu navedeni nikakvi dokazi, koje nisu obrazložene. *Ćopić je razvio celovit, topao, prevashodno lirski doživljaj sveta: u njemu se lirska seta i gromki ali istančan humor međusobno uklapaju i modeluju, aktivirajući duboke slojeve kolektivno nesvesnog, koji svoj puni izraz nalaze i u samom epskom opusu, u kome su često, u tragovima, prisutne nasleđene forme kazivanja – skaz, anegdote, tragovi magijskih formi iskaza, kao što su gatke i drugi oblici folklorizama ili folkloristički stilizovani opisi i dijalози* (str. 148). Ne znamo kako se to *lirska seta i istančan humor uklapaju i modeluju*, kakvi su to *slojevi kolektivno nesvesnog*, zbog čega su *skaz, anegdote*, nasleđene forme kazivanja...? *Lik Nikoletine Bursaća temelji se na hiljadugodišnjoj tradiciji u kojoj postoji svest o nesrećnim događajima koji su proistekli iz nekakvog kobnog nesklada ili zavisti* (str. 150). Ostaje nejasna *hiljadugodišnja tradicija* na koju se autorica poziva. Također je navedeno da je lik Nikoletine građen *po uzoru na starog Boga vodiča – Putnika* (str. 151), a nema nikakvog izvora koji govori o ovom i drugim božanstvima koja se u radu spominju.

d) U građu je uvrštena i *Bašta sljezove boje*, pored *Doživljaja Nikoletine Bursaća*, iako je u uvodu navedeno da će se rad baviti isključivo likom Nikoletine Bursaća. U radu nema navoda iz *Bašte sljezove boje*, tako da nije jasno zbog čega je na kraju rada uvrštena u literaturu. Zaključak rada je nejasan, kao i sam rad. Insistira na *kolektivnom nesvjesnom* (str. 162), koje nigdje nije pojašnjeno.

e) Ne, u radu se nijedan termin ne definira (mitsko, legendarno, kolektivno nesvjesno, skaz, anegdota...).

f) Literatura navedena formalno.

g) Rad je nejasan i nesređen. Pripovijetke se prepričavaju bez ikakve konkretne svrhe. Pored toga, nijedan pojam o kojem se u radu govori nije definiran. Bilo bi interesantno studiozno istražiti veze Ćopićevog djela sa

slavenskom mitologijom, tako da rad može biti podsticaj za ozbiljnije bavljenje tom temom.

14. *Skribosaurus 3D (reaktualizacija Ćopićevog dela)* (Nemanja Vukčević, I, 165)

a) Ne. Rad ima veoma nejasan predmet interesovanja: *Sam naslov ovog rada trebalo bi, bar donekle, da sugerise svu kompleksnost odnosa pojma vremena kao istorijskog protoka i pojma vremena kao aktuelnog trenutka, odnosno doba, naspram pojma umetnosti. U tom smislu, savremena književna teorija, ali i nasumični nepredvidivi pojedinačni doživljaj, u mnogome bi i raznovrsno odgovorili na pitanja, na koji način se danas, a i uopšte može čitati Ćopić. Podnaslovi celina koje predstoje aludiraju na te načine, ali pravi cilj ovog rada je da, tek u opštim razmatranjima i nagovestajima, odgovori i na drugo, po ličnom mišljenju važnije pitanje – zašto bi?* (str. 165). Nije jasno kako to naslov rada upućuje na složenost vremenskih odnosa, kao ni u kakvoj su vezi podnaslovi koji slijede s načinima čitanja Ćopićevog djela. Također, ostaje nejasno kako je išta od izrečenog u ovome radu u vezi s Ćopićevim djelom, pokušajima njegovog interpretiranja.

b) Rad nema hipotezu, niti šta dokazuje ili objašnjava. Poredi dijelove Ćopićevog djela s različitim djelima svjetske književnosti (Robinzon Kruso, Putovanje na mesec, Don Kihot) površno i neargumentovano, bez ikakve logike postojanja navedenih veza.

c) Rad je nizanje autorovih dosjetki, koje ni u čemu nemaju utemeljenje. Struktura rada je nelogična, konfuzna, bez ikakve svrhe, ne vodi nikakvom konkretnom zaključku, ne rasvjetljava nikakvo pitanje koje se tiče Ćopićevog djela. Iznose se nelogične tvrdnje, poređenja među kojima se ne mogu uočiti nikakve veze: *Majka Nikolettine Bursaća pojavljivaće se sa onom svedenom osobinom majčinske brige čime bi se, u mnogome, i završilo portretisanje epizodnog lika. Ali, gde je na primer Rambova majka? Gde je majka UNIVERZALNOG VOJNIKA Žan Klod Van Dama? Gde su im očevi? Gde im je strikan?* (str. 168). Ostaje nejasno kako bi poznavanje uže i šire porodice dvojice holivudskih glumaca pomoglo u interpretiranju Ćopićevih djela. A tek dijelovi rada u kojima autor svog či-

taoca upućuje na molitvu naročito su interesantni, i posebno, bilo kojem radu koji sebi pripisuje naučnost, nepotrebni: *Svako ko gaji i najmanju iluziju da rat može imati, bilo kakvo, makar i beskrajno malo opravdanje, sledeće citate Branka Ćopića treba da klanja pet puta dnevno, treba da moli krunicu ili brojanicu na jutarnjem ili večernjem, ili da meditira dok mu se nirvanom ne prosvetli svest* (str. 170).

d) Rad nema nikakav konkretan i jasan zaključak, građa je odabrana apsurдно. Navedeno je čak jedanaest Ćopićevih djela (str. 172) kojima se rad bavi, rad napisan na cijelih osam stranica. Dakle, jednome djelu nije posvećena čak ni jedna cijela stranica teksta.

e) U radu i nema nikakvih konkretnih termina i pojmova koje bi trebalo definirati ili pojašnjavati, osim što bi možda trebalo pojasniti rad općenito, jer ostaje nejasna njegova svrha.

f) Literatura navedena formalno.

g) Ovo je odličan pokazatelj da je moguće napisati “naučni” rad ni o čemu, zapitati se šta rade majke, očevi i stričevi holivudskih glumaca usred pisanja o djelima Branka Ćopića (i to njih čak 11), te još i dobiti šansu za objavljivanje jednog takvog rada. Utisak nakon čitanja ovoga rada, zapravo, nakon više čitanja, jer poslije prvog ne vjerujete sebi šta ste pročitali, najbolje je opisati upravo njegovom posljednjom rečenicom: *Ako je u početku bila reč, na kraju smo svi ostali bez reči* (str. 172).

15. *Lirizam (ne)realne realnosti, humora, komičnosti i ironičnosti – Ćopićeve staze i bogaze* (Edvin Alijanović, II, 65)

a) Ne. Sažetak nudi mnogo rečenica koje bi se mogle protumačiti kao hipoteze: *Njegova književna djela prožeta su životopisnim realističnim slikama seoskog života rodne Krajine, ali kroz lirsku opservaciju života i mentaliteta ljudi svoga kraja (...)* (str. 65), međutim, takve se tvrdnje ne dokazuju, niti obuhvataju ono o čemu će u radu biti riječ.

b) Ne. S obzirom na to da hipoteza nije definirana, ne može se ni dokazivati. U dijelu naslovljenom *Autor kao borac za istinsku ljudsku slobodnu* (sic!) navode se primjeri koji idu u prilog tezi lirskog izraza, vezanosti za Krajinu, opisa boraca, stražara, revolucionara i sl., ali se sve to usputno spominje i tek navodi u po jednom primjeru.

c) Argumenti ne postoje. Struktura samoga rada je alogična. Rad se sastoji od dva podnaslova: *Utjecaj revolucionarnih ideja na formiranje piščeve ličnosti* i *Autor kao borac za istinsku ljudsku slobodu*; iz čega se jasno vidi da ne postoji veza između naslova i podnaslova. Nakon što (na strani 67) autor navede Čopićevu bibliografiju, te ukaže na njegovu vezanost za Bosansku krajinu, zaključuje sljedeće: *Priče su natopljene bolno elegičnim senzibilitetom s ljubavlju prema svim ljudima Jugoslavije, što ukazuje na veličinu ovog pisca koji pripada svima*. Opet jasno vidimo razilaženje naslova i sadržaja teksta, jer nas autor teksta upućuje na piščeve patriotske osjećaje i njegovu pripadnost. Propitivanja Čopićevog djela iz ugla odabranih teorijskih postavki u prvom podnaslovu teksta nema. U drugome podnaslovu, autor ukazuje na to kako je Čopić stvarao *služeći se metodama humorističkog pisca* (str. 70), ne navodeći koje su to metode. Na kraju zaključuje: *Njegovo djelo lirski je prikaz realnosti života običnog čovjeka, uvijen humorom, komičnošću i ironijom, kako bi i sam taj čovjek lakše prebrodio sve probleme koje život pred njega podmeće*, čime se zaista banalizira Čopićevo djelo i njegova kompleksnost svodi na prevazilaženje teške svakodnevnice njegovih čitalaca.

d) Ne. U radu se navodi šest citata koji služe kao potvrda tezi, međutim, građa treba biti mnogo šira s obzirom da teza obuhvata cjelokupni opus autora, iako se naslovom sugerira da će riječ biti isključivo o *Bašti*. Zaključak izveden površno, kao i cjelokupan rad. Nemoguće je kvalitetno se dotaći cjelokupnog opusa Branka Čopića (osvrnuti se i na prozu i na poeziju i na romane), s bilo kojeg teorijskog aspekta na 6 strana teksta. Nisu posebno navedeni izvori i literatura. Za propitivanje Čopićeve lirike, humora, satire, zahvat u građu apsolutno nedovoljan.

e) Ne. Konkretni primjer: od pojmova navedenih u samom naslovu (lirizam, realnost, humor, komičnost, ironičnost) objašnjen je jedino pojam lirika, i to veoma šturo i siromašno. *Lirika, kao skupni naziv za pjesnička djela u kojima se na emotivno topao i saosjećajan način neposredno izražava čovjekov doživljaj života i svijeta, predstavlja jednu od temeljnih mogućnosti umjetničkog izražaja* (str. 65).

f) Literatura navedena samo formalno. Rad ne poznaje citiranje, niti jedna knjiga navedena u literaturi nije citirana u radu niti je jasan razlog

njenog navođenja. Osim što pored citata stoji iz koje su pripovijetke preuzeti, nigdje nemamo izvor.

g) Rad nudi pregled Ćopićevog života i dotiče se njegovih djela s posebnim osvrtom na humor.

16. Između sna i jave u Bašti sljezove boje Branka Ćopića (Ljiljana Bajić, II, 73)

a) Ne. Ne dokazuje se nikakva teza, ali jasno je navedeno čime se rad bavi, kakvu problematiku ispituje. *U radu se ispituju poetičke opozicije koje se pojavljuju u okviru strukture Bašte sljezove boje Branka Ćopića* (str. 73).

b) Ne. Ukazuje na nekoliko opozicija, ali vrlo površno pobrojano. Ukazuje se na opoziciju dobro-zlo, gdje se borba protiv zla izdvaja kao pišćeva motivacija za stvaranje (što nema veze s onim što se u tekstu želi ispitati) i navode se opozicije java-san, visina-daljina, otvoren prostor - zatvoren prostor.

c) Ne. Argumentacija loša, Ćopićevo djelo se banalizira. *Bašta sljezove boje* svodi se na nekoliko opozicija na koje autorica ukazuje. Govoreći o opoziciji dobro-zlo, zaključuje sljedeće: *U tom smislu Bašta sljezove boje predstavlja artefakt borbe protiv nečoveštva u kojoj pisac nalazi najdublji motiv i razlog svoga pisanja* (str.75). Svesti motive i razloge stvaranja na samo jednu odrednicu, i Ćopića i bilo kojeg drugog autora, ozbiljno degradira.

d) Ne. Zaključak je nejasan, literatura oskudna. Dio zaključka je sljedeći: *Umetnički svet Bašte sljezove boje pruža povode za zanos, maštanje i sanjarenje i to, posebno, kada se ispuni mirisom proleća i bojama sleza, ili kada ga obasja požar mesečine. Njegov poetski prostor otvoren je prema visinama a granice su mu pomerene u daljinu* (str. 80). Svesti ovo djelo na zanos, maštanje i sanjarenje ne može biti relevantan i mjerodavan zaključak.

e) Ne. Nema izdvojenih ni pojašnjenih ključnih pojmova i termina.

f) Formalno. Literatura navedena samo formalno.

g) Autorica izlaže svoje stavove o Ćopićevom djelu tumačeći ga preko opozicija kao što je dobro-zlo te impresionistički izlažući stavove vezano za prijatnost Ćopićevog svijeta.

17. *Lirizacija narativne paradigme u BAŠTI SLJEZOVE BOJE* (Tatjana Bečanović, II, 83)

a) Ne. Rad nema tezu koju dokazuje, već je navedeno čime se bavi. *Dakle, u radu ćemo se baviti aktiviranjem lirskog koda u naraciji, posebno modifikacijama narativne instance, koja u tekstu dobija brojne lirske funkcije, što presudno utiče na modelovanje hronotopa i ostalih elemenata dijegezisa* (str. 83).

b) Ne. Tekst je totalno nesređen, struktura je problematična. Navedena sredstva lirizacije teksta nisu potkrijepljena primjerima iz samoga djela.

c) Ne. Struktura samih rečenica je nepotrebno iskomplicirana. *Takav egzistencijalni model, ušuškan i zaštićen, gradi se u potciklusu JUTRA PLAVOG SLJEZA, dok se u DANIMA CRVENOG SLJEZA napušta siguran prostor kuće, jer je revolucija fenomen otvorenog prostora, što je praćeno ugroženošću kojoj je izloženo narativno Ja, lišeno sigurnosnih funkcija kuće, bašte i djeda Rada* (str. 92). U jednoj rečenici je navedeno toliko toga, a nema navedenih primjera iz samoga djela, gdje bismo mogli uvidjeti i provjeriti izrečeno. Ili rečenica: *Pod uticajem lirizovane narativne instance, kao glavnog informativnog kanala, dolazi do lirizacije dijegezisa u celini, jer se svi konstitutivni elementi narativne strukture podvrgavaju lirskom načelu, koje se u Ćopićevom ciklusu novela BAŠTA SLJEZOVE BOJE manifestuje u naglašenoj poetizaciji narativnog teksta, kao i u osobenoj organizaciji znakovne strukture u kojoj dolazi do redukcije mimetičkih (ikoničkih) i proširenja indeksnih (emotivnih, ekspresivnih) značenja, čime se narativni kod približava pesničkom*” (str. 87/88). Rečenice su strašno loše konstruirane i nerazumljive. Tekst nema uređenu hronologiju, gdje jedan argument proizlazi iz drugog, što bi dovelo do određenog zaključka, rezovi između različitih, nabacanih tema koje se u tekstu spominju su ogromni. Govoreći o svemu, tekst zapravo ne govori konkretno ni o čemu.

d) Ne. Deset jedinica literature ne može biti dovoljno za ispitivanje osam različitih sredstava koja je autorica izdvojila kao sredstva kojima Ćopić vrši lirizaciju teksta: (...) *Branko Ćopić u BAŠTI SLJEZOVE BOJE najčešće koristi sledeća sredstva: lirizaciju narativne instance, prostora i vremena, organizaciju govornog niza po pravilima lirskog koda, pojačanu*

ekspresivnost i emocionalnost iskaza, princip ponavljanja, muzički princip varijacije, indeksni znak, sinhronijsku metatekstualnost, to jest komunikaciju novela unutar ciklusa i lajtmotivski mehanizam (str. 95).

e) Ne. Ključni pojmovi nisu izdvojeni niti pojašnjeni.

f) Literatura navedena formalno.

g) Rad ne govori ni o čemu.

18. Ćopićeva lirizacija prostora i vremena – između toposa sjećanja i povijesne kontekstualiziranosti (Mirela Berbić, II, 97)

a) Rad nema postavljenu hipotezu, ali je navedeno čime se bavi. *Rad se bavi dezintegracijom prostora u zbirci BAŠTA SLJEZOVE BOJE i preokidanjem mitskog, obnovljivog kao zgusnutog vremena pune egzistencije ka povijesnom, ali alinearnom koje gubi status teleološke smislenosti. U skladu s rečenim, uspostaviti će se komparativna interpretacija dvostrukih hronotopa (ciklus JUTRA PLAVOG SLJEZA i DANI CRVENOG SLJEZA)* (str. 97). Dakle, radi se o floskuli, koja je pritom i nejasna, nisu objašnjeni termini *mitsko obnovljivo, zgusnuto vrijeme, povijesno alinearno, teleološka smislenost*, nije navedeno čiji su to termini, njihova ranija upotrebljivost, kao ni zbog čega su upotrebljivi za interpretiranje *Bašte sljezove boje* Branka Ćopića.

b) Hipoteze nema, tako da ne može biti ni dokazana. Gore navedena tvrdnja o temi je nejasna, tako da nije moguće zaključiti da li rad prati navedenu temu. On zaista govori o prostoru i vremenu navedenoga romana, komparirajući *Jutra plavog sljeza* i *Dane crvenog sljeza*. Na koji način, s kakvim ciljem, pomoću kojih teorijskih postavki, nije navedeno.

c) Uključujući piščevo iskustvo Drugog svjetskog rata i NOB-a (pri čemu se piščeva biografija uzima kao općepoznata činjenica, ne pozivajući se na konkretne izvore iz kojih su podaci uzeti), autorica uspješno argumentira svoje tvrdnje. *Paradoks Ćopića počiva u tome što evoluiru, uslovno, od društveno značajnog pisca (roman PROLOM) do antipartijskog čovjeka* (str. 98). Autorica komparira dva ciklusa od kojih se sastoji *Bašta sljezove boje*, prvobitno ispitujući vrijeme a potom i prostor ispisan u pričama ovih dvaju ciklusa. Autorica ukazuje na razlikovanje individualnog i kolektivnog iskustva vremena. Individualno pripisuje vremenu dje-

tinjstva naratora, dakle ciklusu *Jutra plavog sljeza*, a kolektivno (povijesno) *Danima crvenog sljeza*. Također suprotstavlja i prostore u koje su smještene pripovijetke dvaju ciklusa, pa tako u *Jutrima plavog sljeza* to su sljedeći prostori: *bašta, mlin, kuća djeda Rade* (str. 97), a u *Danima crvenog sljeza: relejna stanica, ratište, groblje, spomen mjesta i sl.* (str.97), pri čemu prva grupa prostora spada u mitsko vrijeme (nije pojašnjeno zbog čega), a druga u povijesno vrijeme, zbog iskustva rata. Dakle, ukazano je na promjenu ambijenta u koji su pripovijetke smještene, a što je uslovljeno povijesnim dešavanjima.

d) Uvid u građu korektan, odabran u skladu s potrebama teme teksta, iskorišten u svrhu rasvjetljavanja problema kojima se tekst bavi. Nedostaju izvori koji bi potkrijepili navode o autorovom životu i angažmanu, a koji su u tekstu korišteni.

e) Ključni pojmovi nisu izdvojeni i definirani (npr.: *mitsko obnovljivo, zgusnuto vrijeme, povijesno alinearno, teleološka smislenost, hijerofanija*).

f) Literatura nije navedena samo formalno, autorica na tri mjesta upućuje čitaoca gdje bi (o temi koju pominje) mogao šire da se informira (str. 99, 104,105).

g) Rad je kompoziciono sređen i razumljiv. Može poslužiti kao izvor ideja za ozbiljnije bavljenje prostorom i vremenom u *Bašti sljezove boje*. S obzirom da je tema kompleksna, u radu se o njoj govori samo površno, i upada se u zamku čitanja isključivo kroz piščevu biografiju, što je u pisanju o Ćopićevom djelu veoma česta pojava.

19. *Lirski tragizam pobjednika u delu Branka Ćopića* (Ana Ćosić-Vukić, II, 111)

a) Rad nema postavljenu hipotezu. Istaknuto je čime će se baviti. Strukturno, sastavljen je iz dva dijela: prvoga, koji govori o negativnim kritikama Ćopićevog djela, *sve do kraja 20-og veka*, te drugoga, koji se tiče same teme rada. *U drugom delu se tema rada LIRSKI TRAGIZAM U DELU BRANKA ĆOPIĆA dovodi u vezu sa opštim svojstvima Ćopićeve slike sveta i analiziraju romani NE TUGUJ BRONZANA STRAŽO i OSMA OFANZIVA, kao i pripovetke o životu onih Krajišnika koji su posle Drugog svetskog rata ostali u svom zavičaju Bosanskoj Krajini* (str. 111).

b) Nema hipoteze koju dokazuje, ali rad prati ono što je navedeno u uvodu. Vrlo je malo navedenih primjera iz djela kojima se potkrjepljuje ono o čemu se govori (svega tri, na str. 117, 118 i 119).

c) Argumentacija slaba, na navedenu temu nije ponuđen iscrpan odgovor. Rad se više posvećuje autorovom životu, odnosu kritike prema njemu, sama tema rada obrađena je vrlo kratko i površno. Na početku je navedeno da će se *lirski tragizam* propitivati u romanima OSMA OFANZIVA i NE TUGUJ BRONZANA STRAŽO, međutim, o romanima se u radu najmanje govori.

d) Građa nije povezana s radom, nije upotrijebljena kao oruđe za osvjetljavanje zadate teme. Zaključak je, također, neprimjeren temi i, uopće, naučnom tekstu. Tiče se piščevog života, a ne romana koji su se u radu trebali analizirati. *Gorčinu razočarenja svetom u kome su sagoreli snovi, nade i ideali čitave jedne epohe i nekoliko generacija, Branko Ćopić tiho je nosio u sebi do svog tragičnog kraja* (str. 120). Proizvoljno je piščevo samoubistvo iskorišteno za zaključak teksta: *A samoubistvo pisca je veliki događaj u svakoj književnosti i kulturi i ispisuje poslednju rečenicu nad kojom i čitaoci i proučavaoci ćute i odgonetaju njen smisao* (str. 120) – rečenica kojom se rad završava. Jasno je da zaključak nije povezan s djelima koja su navedena kao predmet interesovanja, kao ni sa samom temom rada.

e) Ključni pojmovi nisu izdvojeni ni definirani. Npr., *lirski tragizam* nije pojašnjen i nije navedeno zbog čega je adekvatan za Ćopićevo djelo.

f) Literatura navedena formalno, od 16 pobrojanih jedinica, samo su 4 navedene u fusnotama rada.

g) Rad u potpunosti ostavlja po strani romane kojima se imao namjeru baviti. U prvi plan stavlja pisca, njegovo životno iskustvo, ne uspostavljajući pritom paralele s njegovim stvaranjem.

20. *Vreme kao odnos dinamike i statičnosti u prozi Branka Ćopića* (Ilijana Čutura, II, 123)

a) Rad nema hipotezu, ima naveden *predmet rada*. *Predmet rada je specifičnost vremenskih odnosa u prozi Branka Ćopića* (str. 123), pri čemu ta *specifičnost* nije objašnjena. Navedeno je da će se rad baviti dvjema gru-

pama jezičkih sredstava, od kojih jedna čine jezička sredstva isticanja tempa i brzine smenjivanja događaja, dok je drugi zasnovan na nostalgijom, zanesenom i setnom pogledu u proteklo vreme (str. 123).

b) Rad nema hipotezu, stoga ništa i ne dokazuje. U prvome dijelu rada navedeni su različiti termini koji govore o vremenu u književnom djelu, npr.: *vreme diskursa i vreme priče* (Prins), *discourse i historie* (Ženet), *story i history* (Richardson) (str. 124). Međutim, nije pokazano kako navedeni termini mogu biti iskorišteni za analizu Ćopićevog djela. U drugome dijelu rada navedene su jezičke analize Ćopićeve proze, pa se kroz primjere iz djela uspostavlja navedena dihotomija statičnost-dinamičnost.

c) Nema čvrstih i logičnih argumenata. Tema je općenita, tako da sve navedeno u tekstu može biti prihvatljivo. Struktura rada je nesređena. Ni navođenje termina kojima se opisuje vrijeme u književnome djelu, ni navedeni jezički termini ne vode konkretnom zaključku, niti rasvjetljavaju Ćopićeva djela s odabranog aspekta. Nejasna je svrha navođenja jezičkih analiza Ćopićeve proze (Tošovićeva i Stanojevićeva, str. 126 i 127). Rezultati ovih jezičkih istraživanja nisu vješto uvezani u ostatak teksta, nisu pojašnjeni. *Takvim se elementima pridružuju: pojava onomatopejskih uzvika koji ukazuju na brzinu kretanja i kumulacije bliskoznačnih adverbativa sa značenjem tempa (...)* (str. 127). Dakle, uopće nisu definirani jezički termini kojima se pojašnjava analiza vremena u Ćopićevim djelima. Rad više odgovara poglavlju *Jezik* nego *Književnost*.

d) Ne. Za analizu je uzeto čak osam djela (*Doživljaji Nikoletine Bursaća, Ne tuguj, bronzana stražo, Bašta sljezove boje, Magareće godine, Glava u klancu noge na vrancu, Bitka u dolini, Priče zanesenog dječaka, Priče pionirke*), što je nesrazmjerno broju stranica rada, svega 15. Dakle, izvori su neadekvatni i temi i obimu rada. Rad se sveo na pobrojavanje leksema kojima se obilježava vrijeme. Zaključak nejasan, proizašao ni iz čega. *Tako se Ćopićeva "filozofija vremena" otkriva kao prožimanje ubrzanog toka – koji kulminira u dečjim nestašlucima i akcijama – i sveta sećanja, kao "zgunutog", nepomičnog i okamenjenog vremena drage prošlosti. Jedan uz drugi, ova dva plana funkcionišu na nivou uzajamnog isticanja, otkrivajući da je dinamika priče zapravo vezana za nedešavanje u vre-*

menu pričanja (str. 137). (Ostalo je nejasno šta je to *nedešavanje u vremenu pričanja*.)

e) Ključni pojmovi nisu izdvojeni ni definirani (npr.: *vreme diskursa i vreme priče, discourse i historie, story i history, specifičnost vremenskih odnosa...*) te mnoštvo termina koji se tiču jezika (npr.: *kumulacije bliskoznačnih adverbativa sa značenjem tempa, komunikativni glagoli, motorni glagoli, narativna gramatika...*).

f) Autorica upućuje na mogućnost korištenja literature za eventualne šire analize.

g) Nemoguće je reći čemu jedan ovakav rad može poslužiti. Nejasan je, nerazumljiv, bez ikakve konkretne svrhe. Navedena su tuđa istraživanja jezika Ćopićeve proze, lekseme podijeljene u dvije suprotstavljene grupe, bez objašnjenja zbog čega je potrebna ta podijeljenost, kako ona rasvjetljava navedena djela, zbog čega su baš ta djela uzeta za analizu, i tome slično.

21. *Poetika prostora i vremena u zbirci BAŠTA SLJEZOVE BOJE* (Nermina Delić, Vildana Pečenković, II, 141)

a) Nema hipoteze, naveden samo predmet interesovanja: *U radu se propituju narativni postupci kojima autor gradi prostorne i vremenske kategorije te načini na koje, kroz nenametljiv autobiografski diskurs, uokviruje sliku djetinjstva* (str. 141) – floskula koja je pokriće za nefokusiranost teksta.

b) Ne, jer rad i nema hipotezu. Navedeno *propitivanje* narativnih postupaka urađeno je površno. Nije navedeno šta je to naracija, kakvi mogu biti narativni postupci, koje postupke Ćopić koristi u izgradnji svoga djela.

c) Argumentacija je izostala, jer nema ni jasne teze koja se dokazuje. Nema argumenata koji logički proizlaze jedan iz drugoga vodeći ka zaključku koji bi bio ili potvrda ili negacija teze postavljene na početku. Kompoziciono je rad koncipiran razumljivo, podijeljen na dva dijela, jedan se bavi vremenom, drugi prostorom u navedenom djelu. Ali, ne otkriva se ništa novo. Primjer je zaključak prvog dijela rada: *Narativni tekst BAŠTE SLJEZOVE BOJE nosi u sebi one karakteristike koje su konstantne za cijeli Ćopićev opus: žudnja za pričom, razgovorom, pamćenjem*

perioda djetinjstva i odrastanja stavljajući akcenat na zavičajne lokalitete, porijeklo, imena... (str. 146). Izrečena tvrdnja o Ćopiću je proizvoljna, radi se o nečemu što u radu nije dokazano, niti je navedeno gdje se drugo dokazalo. Nije rečeno ništa novo o Ćopićevom djelu, nebrojeno mnogo je autora čijem stvaranju možemo pripisati gore navedeno.

d) Građa je odabrana u skladu s naslovom rada. Nedovoljno je iskorištena da se prostorne i vremenske kategorije približe i detaljno obrazlože. Zaključak čak završava citatom, dakle, tuđim riječima se zaključuje vlastiti rad, koji bi trebao donijeti nešto novo.

e) Definirani su pojmovi *hronotop* i *heterotop* (str. 146 i 147), međutim, nisu definirani *narativni postupci*, a navedeno je da su upravo ti postupci ono što se u radu *propituje*.

f) Literatura navedena formalno.

g) Propitivanje prostora i vremena jednog kompleksnog djela, kakvo je *Bašta sljezove boje*, ne može se uspješno izvesti u tekstu ovoga obima. Također, u ovoj mjeri općenit predmet istraživanja osigurava rasplintost na mnogo različitih strana pa rad nije fokusiran ni na šta konkretno.

22. *Lirski porodični portreti u prozi Branka Ćopića* (Maja Dimitrijević, II, 151)

a) Rad ima navedeno ono što će se *razmatrati*, a ima i navedenu hipotezu. *U radu se razmatra artikulacija lirskog ispovednog tona u postupcima uobličavanja likova u odabranoj prozi Branka Ćopića. Ističe se da su lirski efekti izrazito funkcionalan činilac proznog diskursa, naročito u autobiografskom pripovjedanju o detinjstvu iz pozicije infantilnog pripovjedača* (str. 153).

b) Ne dokazuje navedenu tvrdnju. Nije pojašnjeno kakvi su to *lirski efekti* i kakav su oni *činilac proznog diskursa*. Tekst prati ono što je navedeno da će se razmatrati u radu. Kreće od autobiografskih elemenata pripovijedanja, dvostruke fokalizacije, preko infantilnog pripovjedača pa do pojašnjavanja odnosa autora / naratora i članova njegove porodice o kojima pripovijeda.

c) Strukturno sređen tekst, jasan, konkretan, razumljiv, vjerno slijedi navedeni predmet interesovanja, samo što ne kazuje ništa naročito novo o

Ćopićevom djelu, opet je riječ o nekim općim mjestima i ustaljenim temama.

d) Građa je mjerodavna za rasvjetljavanje pitanja infantilnog pripovjedača, međutim, ni građa, a ni sam rad se ne posvećuju dovoljno likovima, a *lirski portreti* određenih likova Ćopićeve proze su sam naslov rada. Drugi dio rada tiče se likova, ali spomenuta su samo dva: lik pripovjedačeve majke i djeda. Nisu pojašnjene njihove funkcije i njihove površne analize ne vode nikakvom konkretnom zaključku.

e) Ključni termini su obrazloženi i jasni. U uvodu se opisuje narativni postupak autobiografskog pisanja, vezanog za djetinjstvo, potom se uvodi i definira pojam lirsko: (...) *lirizam bi trebalo da predstavlja "atmosferu ili štimung" u književnom delu "momenat romantične subjektivnosti, intimnog zanosa, izraz meke osećajnosti koja ne prelazi u razneženost* (str. 155), pritom navodeći da je definicija uzeta iz Rječnika književnih termina, i da je to najopćenitija definicija, što je neprecizno za konkretno bavljenje temom vezanom za pojam *lirsko*.

f) Literatura navedena formalno, ne navodi se njena moguća upotreba u bavljenju sličnim temama, ali je adekvatno upotrijebljena za predmet ovoga rada.

g) Rad je jasan i razumljiv, može poslužiti kao ideja za ozbiljnije bavljenje porodičnim odnosima naratora u odabranim književnim djelima. Osnovni problem ovoga rada je uzimanje najopćenitijih definicija ključnih pojmova, što omogućava površnu i nepreciznu analizu.

23. *Lirizam u Ćopićevoj ratnoj poeziji* (Danijel Dojčinović, II, 163)

a) Rad nema postavljenu hipotezu niti pojašnjen predmet zanimanja, sve što kazuje jeste sami naslov rada.

b) Rad ne dokazuje hipotezu, jer hipoteze nema. Baveći se Ćopićevom poezijom, nastoji pokazati da je piščev konkretan društveni angažman oslabio njegovu poeziju. *Vrijeme u kojem je Ćopić stvarao zahtijevalo je specifičan odnos autora prema djelu. Drugi svjetski rat, kao i postratni period, često je pjesničku slobodu podređivao proklamovanju komunističkih ideja. Tako je lirski doživljaj nerijetko potiskivan u drugi plan, jer je olako mogao postati predmetom cenzure* (str. 163).

- c) Loša argumentacija, vrlo malo bavljenja konkretnim pjesmama, npr: *Tema smrti najdublja je tema ratnih pjesama i ona koja obavezno omogućava ispliv pjesnikovih osjećanja, što se svakako može primijetiti* (str. 166). Banalno je govoriti o *isplivu pjesnikovih osjećanja* kao jednoj od odrednica Ćopićeve poezije. Loše konstruirane rečenice, koje su nejasne i ne kazuju ništa: *Kada opisuje najdirljivije događaje, uvijek je tu grupa ljudi, nekakav odnos koji je raskinut, što je i najbolnije* (str. 166). *Raskidanje odnosa jeste slika smrti, na koju se opet sve svodi.* (Nije jasno kakvih to odnosa, i šta je to sve na šta se svodi.) *Bilo da se radi o smrti sina koju oplakuje majka, ili smrti brata koju oplakuje brat, ili smrti druga za kojim tuguje drug, smrti voljenog za kojim tuži draga – u pitanju je raskidanje odnosa, što je ono najtragičnije što se čovjeku može desiti* (str. 166). (Zbog čega je raskidanje odnosa najtragičnije za čovjeka i kakve to veze ima s poezijom o kojoj je riječ? Nabranje raskinutih odnosa nepotrebno je i banalno.)
- d) Građa jeste izabrana u skladu s temom, ali neadekvatno iskorištena. Zaključak površan, sve na što autor rada upućuje jeste problem pišćeve angažiranosti kao odmaka od lirskog u njegovome stvaranju.
- e) Jasno definiran pojam lirizam, navedene promjene značenja toga pojma, kao i propitivanje mogućnosti definiranja jednog tako općeg pojma, i to je jedino što je u radu dobro urađeno (str. 163/164).
- f) Literatura navedena formalno, posebno izdvojeni *Izvori*.
- g) Jedino pohvalno je što se rad, za promjenu, bavi Ćopićevom poezijom, a ne prozom. Obim rada (7 str.) nije u skladu s temom, odmah je jasno da će bilo kakav pokušaj analize ostati površan i nedorečen.

24. *Suočeni svjetovi odrastanja i lirsko kodiranje R/realnog u Ćopićevom romanu MAGAREĆE GODINE* (Mevlida Đuvić, II, 171)

- a) Rad nudi jedan drugačiji, noviji pristup interpretiranju navedenog romana: *Ćopićevom romanu MAGAREĆE GODINE pristupa se u okviru hermeneutičkog okvira tumačenja teksta, a u nastojanju da se propitaju aspekti i modeli konstruiranja narativne realnosti. Ključni su pri tome okviri narativiziranja vremena odnosno prostora, pa se u istoj liniji ispituje i dimenzija notalgično-melanholičnog povratka prošlosti kao bitnom seg-*

mentu narativnog osmišljavanja (str. 171). Ostaje nejasno šta su to *aspekti i modeli konstruiranja narativne realnosti*, te kakvi su to *okviri narativiziranja vremena i prostora*.

b) Ne. Rad nema postavljenu hipotezu pa je ne može ni dokazivati. Navedeni roman posmatra se kao drugačije tematiziranje narodnooslobodilačke borbe, ne samo kao priče o zajedništvu već lirski intoniranog evociranja djetinjstva i odrastanja. Također se suprotstavljaju dvije vrste prostora, onog strogo kontroliranog, internatskog, i prostora slobode i kršenja nametnutih strogih pravila. *Na toj osnovi prepoznavanja i ovjeravanja intimnog kao alternativnog prostora slobode, u Čopićevom romanu postaje važan lirski senzibilitet. Simboličan je u tom pogledu prostor tavana, obrnuto proporcionalan učionici. Dok učionica sinegdohalno zastupa period dječakčkog sazrijevanja unutar strogog, panoptičkog školskog sistema, u locusu tavana opisane su mogućnosti onog drugog nastupajućeg vremena, vremena čulnosti, intimnosti, individualnosti* (str. 176).

c) Predmet interesovanja općenit je, tako da je tekst pred sebe postavio previše pitanja, i o svakome samo površno govorio (narodnooslobodilačka borba, opozicija prošlost-sadašnjost, kontrolirani prostor-nekontrolirani prostor, simboli-crna knjiga, spomenar i đački list, pitanje odrastanja i sazrijevanja, prijateljstva itd.).

d) Zahvat u građu u skladu je s temom teksta. Zaključak je problematičan, svodi se na nekoliko postavljenih pitanja bez indikacija kako doći do bitnih odgovora, a završava se citatom iz Čopićevog pisma Ziji Dizdareviću.

e) Ključni pojmovi nisu izdvojeni ni definirani.

f) Ne obrazlaže se upotrebljivost navedene literature, ali se autorica u tekstu redovno poziva na nju, pojašnjavajući tako ono o čemu u tekstu govori.

g) Nefokusiranost teksta njegov je ključni problem, čak je i nejasno objašnjeno čime će se to rad baviti. Navedeno je da nudi *noviji i drugačiji pristup* navedenom romanu, pritom ne ukazujući na starije i slične pristupe koji su prethodili ovome.

25. *Lirske boje Brankove bašte* (Šeherzada Džafić, II, 183)

a) Ne. Rad nema hipotezu niti postavlja problem. Kako autorica često izlaže neargumentovane tvrdnje, svaka od njih liči na hipotezu koja bi se mogla dokazivati. Ukoliko se nakon čitanja rada vratimo na početak, možemo izdvojiti nekoliko rečenica koje imaju veze s onim o čemu se u radu govori, a nismo ih prilikom prvog čitanja prepoznali kao hipotezu: (...) *bašta kao prostor igre obojena je vedrim lirskim bojama koje asociraju na sigurnost, sreću i prijateljstvo, a kao mjesta sjećanja nostalgичnim bojama (samo)spoznaje i sjete* (str. 183). Međutim, u radu se govori da bašta nije obojena samo vedrim bojama, a posebno nije jasno kakve su to *lirske boje*, što dovodi u pitanje naslov rada.

b) Ne. Kako rad nema hipotezu ne može je ni dokazivati. U zaključku autorica priznaje da se ne koristi metodom dokazivanja, svojstvenoj naučnom radu, već da se radi o interpretaciji na osnovu koje se donosi zaključak: *Nakon detaljnih interpretacija prostora u Čopićevom djelu možemo zaključiti da ovaj autor pripovjedačku poetiku gradi na polifonoj razini pripovjedača / straživača preko individualne iskustvene razine umjetnika / tragaoca* (str. 195). Međutim, ono što se ovom rečenicom zaključuje niti je jasno (Šta su *polifona razina pripovjedača / istraživača* i *individualna iskustvena razina umjetnika / tragaoca*?) niti slijedi iz onoga što je u radu do sada predstavljeno.

c) Ne. Kao što smo već rekli, radi se o interpretaciji, a ne argumentaciji. Ali i ono malo argumenata što autorica nudi su ili nejasni ili ne potvrđuju prethodno rečeno: *Boje će veći značaj dobiti u zbirci DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSACĀ (1966), jer će se upravo pomoću njih rasvijetljivati atmosfera unutar samoga društva, pri čemu će prevladavati tamne boje s asocijacijama na rat:*

Već od ranog jutra, na prostranoj visoravni više sela, iza prvih brdeljaka, vodi se bitka. Nad selom sija jasno plavo, smireno nebo, blista se prvi mek sniježak i već po prvim kosim zracima u krpama pada s grana, a u izbi-strenoj daljini, iza oštrocrtane valovite linije prvih brda (...) (DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSACĀ, 1966) (str. 188).

Nije jasno kako se bojama rasvijetljava *atmosfera unutar samoga društva*, niti gdje u citatu *prevladavaju tamne boje sa asocijacijama na rat*. Pored

toga, ovo nije potpun citat, prekinuta je posljednja, suprotna, rečenična klauza, što se naročito vidi jer nedostaju svi rečenični članovi osim adverbijala mjesta.

d) Da. Zahvat u građu je dovoljan da se izvede interpretacija. Ali, kako zaključka nema, kao ni hipoteze, autorica prolazi kroz priče i romane bez određenog pravca, obraćajući pažnju prvenstveno na prostor u Ćopićevim djelima.

e) Ne. Rad je prepun termina i pojmova čije značenje nije objašnjeno: *spatial turna, estetska aktivnost autora i lika, homotopija, heterotopija, utopija* i sl.

f) Formalno. Uopće nije jasno zbog čega je navedena većina literature. Ponekad se čini da je citat stavljen bez ikakvog razloga: *Za ovo istraživanje najbitniji je drugi, tj. odnos dominacije autora nad junakom. Dat u autorovoj reakciji na junaka koja obuhvata sobom i junakovu reakciju na autora, dakle reakcija na reakciju, autor u tom smislu intonira svaku pojedinost svoga junaka. Tako Bahtin zaključuje kako "estetsko razmatranje i etički postupak ne mogu se odvojiti od jedinstvenosti mjesta u stvarnosti koje zauzima subjekt te aktivnosti ili umjetničkog razmatranja"* (Bahtin, 1999: 24) (str. 191).

g) Radi se o interpretaciji prostora i boja, pa i uloga pripovjedača u različitim djelima Branka Ćopića.

26. *Dosije Ćopić – sudbina dramskog teksta ODUMIRANJE MEĐEDA* (Nataša Glišić, II, 199)

a) Ne. Rad ne posjeduje hipotezu. Naslov zapravo najbolje opisuje rad – radi se o prepričavanju sudbine jednog dramskog teksta. Sažetak objedinjuje ono o čemu se u tekstu govori ili ono što se priča: *Tema rada je komedija Branka Ćopića ODUMIRANJE MEĐEDA. Dramaturškom analizom pokazano je da je u ovom komadu do izražaja došao Ćopićev komediografski dar, utkan u nušićevsku matricu. Posebna pažnja posvećena je njegovom pozorišnom životu, koji je autoru doneo brojne neprilike* (str. 199).

b) Ne. Kako rad ne posjeduje hipotezu nema šta ni dokazivati. Dokazivanje kao postupak stran je radu. Ovdje se radi o prepričavanju sudbine jednog pisca i njegovog djela.

- c) Ne. Za rad je karakteristično apsolutno odsustvo argumenata. Autorica prepričava ono što se desilo, bez potrebe da navede historiografske izvore iz kojih informacije preuzima: *Borac, nosilac brojnih priznanja i ordena za zasluge u Narodnooslobodilačkoj borbi (nosilac Partizanske spomenice 1941, Ordena bratstva i jedinstva, Ordena zasluga za narod, Ordena Republike, Nagrade AVNOJ-a i dr.)* (...) (str. 199).
- d) De. Rad nema zaključka, kako nema ni hipotezu koju dokazuje ili opovrgava. Međutim, kako se rad fokusira na dramski tekst ODUMIRANJE MEĐEDA, za prepričavanje sudbine tog teksta zahvat u građu je sasvim dovoljan.
- e) Ne. Autorica ne objašnjava ključne pojmove. Npr., termin *nušićevska matrica: Predstavio je tadašnje društvo, i to u nušićevskoj matrici* (str. 201), upotrebljava se u radu četiri puta, ali se njegovo značenje nikada ne objašnjava.
- f) Formalno. Nije jasno odakle je autorica preuzela historijsko-biografski dio rada, kako ona činjenice o Ćopićevom životu navodi, uglavnom, bez navođenja izvora. Literatura, zapravo, ne postoji, kako rad nema teorijsku podlogu, ono što postoji su izvori.
- g) Radi se o prepričavanju historijsko-političke sudbine Ćopićevih ratnih djela, s posebnim akcentom na veze između Ćopića i Nušića te komediju *Odumiranje međeda*.

27. **Lirska riječ za malu i veliku djecu (*Dječja lirska ljepota*)** (Ivana Krklec, II, 211)

- a) Ne. U radu se javljaju rečenice koje liče na hipoteze, međutim, takve tvrdnje ili nisu jasne ili se uopće ne razrađuju, tj. dokazuju ili opovrgavaju. Recimo, sažetak, koji služi kao uvod u rad i sadrži dvije rečenice, najbolji je primjer načina na koji rad izlaže tvrdnje: *Rad se sastoji od analize glavnih karakteristika i značaja Ćopićeve dječije lirske ljepote. Estetika autorove poetske riječi isprepletana je iskustvenim doživljajima* (str. 210). Prva rečenica predstavlja rad kao analizu, rastavljanje cjeline na dijelove, ali nije jasno s kojim ciljem. Šta se analizom dokazuje i zbog čega se ona vrši? Naročito nije jasan termin *dječija lirska ljepota*, koji ne pripada naučnoj terminologiji, već liči na neki slobodniji, recimo umjetni-

čki funkcionalni stil. Iz prve rečenice možemo pretpostaviti da će se rad baviti analizom dječijih pjesama B. Ćopića, a ni naslov ne nudi više informacija, te i sam sadrži prethodno navedeni nesretni termin. Svakako, termin *analiza* ovdje se ne upotrebljava u značenju *rastavljanje cjeline na defintitorne dijelove*, već u značenju izlaganja o određenim elementima Ćopićeve poezije. Druga rečenica sažetka / uvoda naročito je problematična. Kako estetika može biti isprepletana iskustvenim doživljajima, šta je, u ovoj rečenici, estetika i sl.?

b) Ne. Pored toga što nam hipoteza nije jasna, a s time ni o čemu rad govori, autorica uopće ne argumentira svoje stavove i sudove, već ih izlaže kao nešto što trebamo apriori prihvatiti: (1) *Djelovanje i utjecaj više pisaca na Branka Ćopića bilo je plodonosno.* (2) *Tako se utjecaj Maksima Gorkog u njegovim djelima može naslutiti u nekim općim životnim i (3) umjetničkim stavovima.* (4) *Od njega je prihvatio elemente koje je ugradio u svoju poetiku,* (5) *a koji su mu bili već bliski.* (6) *Ruski ga je pisac uputio na istinitost pravog nadahnuća koje može priuštiti djetinjstvo* (7), *ali više od toga probudio je u njemu ljubav prema malom čovjeku i humanizmu.* (...) (str. 219–220). Kao što vidimo, u odlomku koji broji svega četiri rečenice imamo čak sedam “hipoteza” koje bi valjalo dokazati, argumentirati ili potkrijepiti nekim izvorom.

c) Ne. Autorica izlaže svoje stavove, ne dokazuje ih, pa argumentacije i nema: *U pjesmama s motivima iz rata on je zaokupljen rodoljubljem i mržnjom prema okupatoru, a nit koja u svojoj osnovi nosi aktualnost i političnost katkada je imala agitacijski karakter. U takvim časovima očito je da se borio sa slabostima trenutka, jer i u lošijim pjesmama ima lijepih tonova* (str. 214). Niti jedna od tvrdnji se ne dokazuje ili argumentira. Od čitaoca se, stoga, očekuje da tvrdnje autorice prihvati kao takve. Nadalje, stil kojim autorica piše nije naučni funkcionalni stil, pa je teško i dokazivati nejasne termine koji su ponuđeni: *slabosti trenutka, lijepi tonovi* i sl.

d) Ne. Nije jasno koji dio Ćopićevog pjesničkog opusa za djecu rad obuhvaća. Svakako, autorica ne izvodi zaključak pa je bespredmetno govoriti o građi na osnovu koje zaključak treba biti izveden.

e) Ne. Ključni pojmovi se ne definiraju: *lirska ljepota, lirska riječ, dječiji postupci, kontekst realnog i imaginarnog pluralizma* i sl.

f) Formalno. Literatura ne postoji, kao što ne postoji teorijska podloga rada. Ono što se navodi su izvori tj. kritike i Ćopićeva djela. Nije jasno odakle su preuzete definicije kao: *Konciznost je svojstvo izricanja sa malo riječi* (str. 212). Možda iz Klajićevog rječnika koji je naveden u literaturi? Ovdje se zapravo radi o impresionističkoj kritici gdje autorica piše esej u kojem izlaže vlastite stavove i impresije o Ćopićevom djelu i ukrašava ih izrazima umjetničkog stila: *Tragičan komičar uvijek vedar i sjetan, lirski zagledan u svoju baštu sljzove boje kao i u svijet bajki, svjestan je da se u ovaj život dolazi, ali i izlazi iz njega u bajku vječnosti* (str. 213). Ovakvom radu literatura nije ni potrebna.

g) Radi se o izlaganju, nekoj vrsti pričanja koje podsjeća na srednjoškolske pismene zadaće na temu Ljepota Ćopićevog djela, u kojem autorica izlaže svoje subjektivno mišljenje o Ćopićevim djelima za djecu. Radi se o apsolutno impresionističkoj kritici.

28. JEŽEVA KUĆICA – *Između nostalgije i politike* (Patricia Marušić, II, 225)

a) Ne. Kao što autorica navodi, tekst samo *pokušava istražiti*, on ne postavlja hipotezu niti rješava neki problem: *Uprkos jasnim političkim preprekama, ili možda baš zbog njih, ipak je uspjela (Ježeva kućica) postati dio novih djetinjstava. Tekst pokušava istražiti koje su joj okolnosti u tome pomogle* (str. 225). Zbog čega pokušava istražiti ostaje nejasno.

b) Ne. Međutim, kada po drugi put čitamo rad postaje jasno da se zapravo radi o opovrgavanju hipoteze Dubravke Ugrešić koju autorica navodi: *U Hrvatskoj Branko Ćopić više ne postoji* (str. 225). Rad nudi političko-historijski pregled dešavanja na jugoslovenskim prostorima za vrijeme jugoslavije i nakon raspada, sa posebnim osvrtom na sudbinu *Ježeve kućice*. Opovrgavanje navedene hipoteze, kako god, dolazi u vidu pet rečenica u kojima se navode izdanja koja su u Hrvatskoj izašla nakon raspada Jugoslavije (str. 230), međutim, bez naznaka o tome odakle su informacije preuzete. Da bi zabuna o problemu rada bila veća, rad nema zaključak, pa ni na taj način ne možemo saznati koja je njegova osnovna problematika.

c) Ne. Osim gore navedenih argumenata nemamo primjer logične strukture argumenata u ovom radu. Autorica najčešće postavi pitanje / problem koji elaborira, ali ne rješava: (1) *Kojoj to kulturi zapravo pripada Ježurka Ježić*, (2) *možemo li je uopće jednoznačno odrediti*, i (3) *kako je tamo dospio? Premda je svaka interpretacija unaprijed alikvotna i parcijalna* (pleonazam), *u priči o Ježurki u Hrvatskoj svakako treba spomenuti i postojanje parodije Ćopićevog teksta koji problematizira nacionalno vrlo osjetljivo pitanje interpretacije nedavnog rata* (str. 226). Dakle, imamo tri pitanja, nakon toga imamo stav da je svaka interpretacija parcijalna, i konačno imamo prelazak na drugu temu bez odgovora.

d) Ne. Rad nema građu. Na pitanja koja bi zahtijevala interpretaciju djela ne odgovara se citatom, a u radu niti jednom nemamo preuzetu rečenicu iz *Ježeve kućice*. Radi se o historijsko--političkom pregledu koji nema nikakve veze sa sadržajem djela.

f) Formalno. Rad suštinski nema literaturu, kako nema teorijsku podlogu. Za većinu informacija u radu nedostaje fusnota koja bi objasnila odakle su te informacije preuzete: *U tom vremenu strogo je nadzirana svaka umjetnost, sve je trebalo biti podređeno zajedničkom kolektivnom, ali budućem, blagostanju* (str. 228). Autorica parafrazira, ali nama nije jasno ni gdje parafraza počinje, niti gdje završava, a kamoli odakle parafrazira: (...) *da parafraziram poljskog sociologa Zygmunta Baumana* (...) (str. 231). Literatura broji dvadeset i jednu knjigu, od čega većina djela ne ostvaruje direktnu vezu sa radom. Jasna nam je veza svega šest djela i ovoga rada. g) Radi se o problematizaciji hipoteze Dubravke Ugrešić da *U Hrvatskoj Branko Ćopić više ne postoji*. Autorica nudi političko-historijski pregled dešavanja na jugoslovenskim prostorima za vrijeme Jugoslavije i nakon raspada, s posebnim osvrtom na sudbinu *Ježeve kućice*.

Napomena: Pravopis: drugi svjetski rat.

29. *Smijeh i suze u djelima Branka Ćopića* (Jovanka Milošević, II, 237)

a) Ne eksplicitno. Autorica navodi (1) šta se u radu razmatra i (2) koji je cilj rada: (1) *U radu se razmatraju leksički spojevi čiji su one članovi, kao i uloga ovih jezičkih jedinica u karakterizaciji likova i oblikovanja slike sveta u delima Branka Ćopića* (str. 237). (2) *Cilj ovog rada je da se ukaže*

na bogatstvo jezičkih sredstava za označavanje telesne ekspresije dobrih i loših osećanja u delima Branka Ćopića, i da se utvrdi njihova uloga u karakterizaciji likova u ovim delima (str. 237). Međutim, naslovi mnogih poglavlja postavljeni su upravo kao hipoteze koje se dokazuju: *Naime, u surovoj ruralnoj patrijahalnoj sredini Ćopićevih likova plač, naročito kod odraslih muškaraca, smatra se nepriličnim i znak je slabosti, što potvrđuju reči Ćopićevog pripovedača (...)* (str. 245). Ipak, rad nema jednu jedinstvenu hipotezu koju dokazuje.

b) Ne. Kako rad nema jedinstvenu hipotezu, ne može je ni dokazivati. Međutim, naslovi poglavlja koji se javljaju u formi izjavne rečenice se dokazuju tj. potkrepljuju primjerima iz djela: *I ne samo da se smeh u Ćopićevim delima povezuje sa pozitivnim odlikama likova, što pored navedenih potvrđuje sledeći primer: (24) "Bio je to zdrav okrugao devojčurak, plave kose i modrih očiju, **nasmijana i dobrodušna**" (ORLOVI RANO LETE), već se on nesumljivo dovodi u vezu i sa mladošću i lepotom: (25) "Ne valja ti to, brate – savjetovao ga je nekad u veče nerazgovorni Mile – zapjevaj s dječacima, **nasmij se, to je sad tvoje**. Ne boj se, nećeš kad zađeš u moje godine" (PREOBRAŽENJE MILE "TOBDŽIJE")* (str. 241–242).

c) Da. Autorica na jasan i precizan način argumentira svoje tvrdnje, najčešće pomoću primjera iz djela. Ono što je pozitivno je način na koji se autorica ograđuje od generalizacija koje bi bile neodržive: *Polazimo od smeha kao ekspresije uglavnom pozitivnih osećanja (...)* (str. 237), što je bitan dio argumentacije.

d) Ne. Građa nije organizirana. Jedini pokazatelj koji upućuje na to koja su djela ušla u građu jesu nazivi djela po završetku citata. Međutim, nigdje u radu se ne navode djela na osnovu kojih se došlo do zaključka, osim u delima Branka Ćopića, kako je rečeno i u naslovu rada. Pitamo se – kojim djelima? Ovako napisano rekli bismo da autorica obuhvata opus autora, pa zaključujemo da uvid u građu nije dovoljan, jer se zaključak izvodi na izabranim primjerima određenih pripovjedaka i romana i može vrijediti isključivo za njih. U suprotnom radi se o logičkoj greški *pars pro toto*.

e) Da. Autorica precizno definiše pojmove koje koristi, što je jako bitno vezano za upotrebu pojmova kao što su "dobra i loša emocija": *Da se*

smeh dovodi u vezu sa osećanjima baziranim na misli "nešto se dobro dogodilo" potvrđuju i podaci iz OBRATNOG ASOCIJATIVNOG REČNIKA SRPSKOG JEZIKA, u kome je smeh naveden kao odgovor na stimulanse: radost (23), sreća (8), zadovoljstvo (7) (...) (str. 238). Međutim, postoji jedan termin koji ostaje nedefiniran, a bilo bi ga korisno definirati: derivacijsko gnezdo (str. 237).

f) Formalno. Autorica ne objašnjava zbog čega su primjeri navedeni iz Gralis-Korpusa, ni zbog čega konsultira upravo Vježbicku vezano za emocije.

g) U radu su predstavljeni načini na koje se opisuje smijeh i plač u određenim Ćopićevim djelima, koja je njihova funkcija i koja se jezička sredstva najčešće upotrebljavaju u takvim opisima.

30. *Strah od usamljenosti u pripoveci ILIJA NA RASKRŠĆU (ili: Nije sve na ovom svijetu laž i prevara)* (Lidija Nerandžić-Čanda, II, 253)

a) Ne. Rad ne poznaje hipotezu. Jedino se rečenicom sažetka upućuje na ono o čemu će se u radu govoriti: *Otvaranjem Ilijinog lika pokušali smo da analizom ranijih i sadašnjih njegovih postupaka razaznamo stanje u kome se on nalazi* (str. 253). Ipak, u toj rečenici ništa nije precizno rečeno: šta znači *otvoriti lik?*, ko je Ilijin lik – Ilija?, koji su to raniji, a koji sadašnji postupci?, koje je to stanje koje autorica analizira?, da li ima hipotezu o tome, osim što u sažetku navodi da se radi o teškim i tegobnim stanjima duše?

b) Ne. Hipoteza ne postoji, u radu se nema šta dokazivati. Radi se o pokušaju analize i razaznavanja. Da li su analiza i razaznavanje uspjeli, to ne saznajemo u radu.

c) Ne. Iako postoji jedan sretan primjer rečenice koja se argumentira, ili se bar pokušava argumentirati: *Sintagmatski nazivi: široki neograđen most, veliki modar leptir, opao list u funkciji su upotpunjavanja Ilijinog psihičkog stanja. I ptica i leptir, po REČNIKU SIMBOLA, simblizuju duše mrtvih, tako npr. antičko-rimsko verovanje pridaje duši koja napusti telo umrlog, oblik leptira* (str. 254), ostale rečenice se ne dokazuju niti argumentiraju, već je čitalac dužan prihvatiti stav autorice kao takav. Međutim, i ovaj citat primjer je lošeg argumentiranja: zbog čega je ovdje most

i kakve on veze ima s leptirom i listom? Nedostaje kontekst – potrebno je navesti kontekst u kojem se ove sintagme nalaze da bi se potvrdilo ili opovrgnulo značenje koje nalazimo u *Rečniku simbola*.

d) Ne. Iako se autorica bavi analizom svega jedne pripovijetke, i to samo jednog lika te pripovijetke, zaključak (ili barem ono što liči na zaključak, jer zaključka nema) izvodi se vezano za svega četiri citata, od čega su tri iz pripovijetke *Ilija na raskršću*.

e) Da. Rad je pisan jednostavnim jezikom u kojem su svi termini i pojmovi jasni.

f) Formalno. Rad ne poznaje fusnote. Od šest knjiga navedenih u literaturi, upotreba niti jedne se ne objašnjava, a navođenje četiri knjige nema nikakvog smisla. Ne vidimo kako su te knjige doprinijele radu, čak ni kakve veze s radom imaju, jer se radi o sasvim drugačijoj tematici. Autorica se u radu poziva na *Rečnik simbola*, ali ga ne pronalazimo nigdje u literaturi, niti nam je rečeno na kojoj se strani nalaze primjeri koje autorica navodi. Također, citira Velibora Gligorića, ali ga ne navodi u literaturi.

g) U radu se analiziraju stanja svijesti Ćopićevog junaka Ilije i načini na koje se upućuje na ta stanja svijesti.

31. *Mali ljudi na velikoj književnoj sceni (Onaj neki Rade s Brdara B. Ćopića u korelaciji sa onim iza kace P. Kočića i Jevtašem Đ. Damjanovića)* (Ranko Pavlović, II, 257)

a) Da. U sažetku autor navodi: *Ljudi sa margina uobličeni su u snažne likove u djelu Branka Ćopića. Među njima istaknuto mesto zauzima onaj neki Rade s Vrdara koji je iz svoje skrajnutosti u životu zauzeo značajno mesto na književnoj sceni. Po tome se može porediti s onim iza kace Ćopićevog prethodnika Petra Kočića, kao što će obojici po mnogo čemu biti sličan Jevraš Đure Damjanovića, sledbenika dvojice pripovedača najzaslužnijih što su likovi Krajišnika na velika vrata ušli u srpsku prozu* (str. 256). Navedene rečenice posmatramo kao hipoteze koje treba potvrditi ili opovrgnuti.

b) Ne. Autor a priori zauzima stav da je hipoteza tačna, bez potrebe da je dokaže. Nejasno ostaje šta su snažni likovi i koji su to likovi u djelu B.

Ćopića, zbog čega je mjesto Radeta posebno te prema kome je njegovo mjesto na književnoj sceni istaknuto? Ista pitanja vrijede za Kočićevog i Damjanovićevog junaka.

c) Ne. Argumenti ne postoje. Autor niže tvrdnje kojima nastoji objasniti svoj stav, ali takve tvrdnje nisu dokazi niti argumenti: *Bez obzira na njegovu volju i shvatanja, od trenutka kada ulazi u priču, ovaj čovjek bez jasnog identiteta, iz časa u čas, iz rečenice u rečenicu, dobija sve slikovitiji književni identitet, postaje lik koji će se pamtiti upravo zato što se naizgled čini da se o njemu nema šta pamtiti* (str. 259). Nadalje, iako ovakva tvrdnja ide u prilog hipotezi, sada je potrebno ovu tvrdnju dokazati, što autor ne radi. Ostaje nejasno da li je to zaista čovjek bez identiteta (potreban nam je citat koji to potvrđuje), da li i kako on to dobija slikovitiji književni identitet, šta je književni identitet, da li i kako postaje lik koji će se pamtiti upravo zato što se naizgled čini da se o njemu nema šta pamtiti. Nakon rečenice koja treba da objasni, čitalac je ostavljen s više pitanja nego odgovora.

d) Ne. Građa ne postoji, kao ni zaključak. Nije ni jasno odakle autor preuzima citate.

e) Ne. Autor se služi pojmovima i opisima koji nisu jasni i ne pripadaju naučnom funkcionalnom stilu: *Neumorni litalica, CNN ondašnjeg vremena, čovjek koji prikuplja i raznosi vijesti. (...) Taj Ćopićev pripovjednom prozom izgrađen neobičan "medijski svijet" nezamisliv je bez žestoke konkurencije, pa je tu prisutna i BBC-ijeva mreža u vidu kalajdžije Mulića* (...) (str. 258). Opis likova kao CNN i BBC ne odgovara naučnom radu, te je nejasan i neobjašnjen termin "medijski svijet".

f) Literatura ne postoji. Rad ne poznaje literaturu, izvore, građu ili fusnote.

g) Radi se o autorovoj impresiji o liku B. Ćopića – Rade s Vrdara i dovođenju u vezu tog lika s onim iza kace P. Kočića i Jevtašem Đ. Damjanoviću.

32. *Osobine i funkcija dijaloških formi u pripoveci DOGAĐAJ U MILICIJI Branka Ćopića* (Jelena Petković, II, 263)

a) Ne. Iako u radu postoji rečenica, koja je izrečena i u sažetku, u drugom obliku, a liči na hipotezu, mi je nismo smatrali hipotezom rada, kako se ona javlja samo u poglavlju 1.3. i ne dokazuje se, a postoji mnogo tvrdnji koje su u radu javljaju i također se ne dokazuju: (1) *Na ovom mestu moramo primetiti da se u Ćopićevom tekstu, kakav imamo pred sobom, ako se podsetimo Jakobsonovih funkcija jezika, težište pomera od primarnog usmerenja na "poruku", tj. od poetske funkcije, ka čisto emotivnoj, ekspresivnoj funkciji, tj. jasno je ovde direktno sredsređenje na pošiljaoca zapravo izražavanje govornikovog stava prema onome o čemu govori.* (2) *Da to jeste tako, vidimo i po jezičkim sredstvima koja svedoče o dominantnosti ekspresivne funkcije u replikama kao što su "reči sa ekspresivno-emotivnom markiranošću, hipokoristici, pejorativi, psovke, vulgarizmi, prvo lice jednine, zamjena ja i moj, eksklamativne rečenice i slično"* (Katnić Bakaršić 2003: 71) (str. 266). Kriterij kojim smo se vodili u ovom primjeru je da hipoteza mora obuhvatati cijeli rad, ili barem njegov veći dio, što ovdje nije slučaj. Ono što se ovdje da primijetiti jeste da autor nigdje ne dokazuje svoju tvrdnju, već jednu tvrdnju (1) podupire drugom (2), koja također ostaje nedokazana. Jasno je da je ovakvu tvrdnju teško dokazati na primjeru nekog romana, ali kada je riječ o ovako kratkoj pripovijeci, autor je mogao reći u koliko replika se može primijetiti da preovladava jedna funkcija i pokazati to na odabranim citatima, te nam istaći jezička sredstva koja upućuju na dominantnost ekspresivne funkcije.

b) Ne. Kako nema hipoteze autor je ne dokazuje. Ipak, naglašava šta je cilj rada i koja je njegova namjera: (...) *namjera nam je da posmatramo dijaloške forme korišćene u oblikovanju pripovetke DOGAĐAJ U MILICIJI iz zbirke pripovedaka BAŠTA SLJEZOVE BOJE. Cilj našeg rada biće detaljan opis osobina i funkcija dijaloških formi u pripoveci DOGAĐAJ U MILICIJI, kojima ćemo pristupiti sa jezičkog i sa stilističkog aspekta* (str. 263–264). Dakle, namjera je da posmatra, a cilj je opis, tu se ne radi o dokazivanju. Međutim, ostaje nejasno zašto baš ova pripovijetka, zašto autor postavlja ovaj cilj, koji je to jezički, a koji stilistički aspekt, koja je razlika?

c) Ne. Autor jezički zavarava čitaoca, prije nego navodi argumente ili nudi dokaze: *Započinjući analizu moramo poći od činjenice da je pripovetka DOGAĐAJ U MILICIJI narativnog karaktera i da u njoj gotovo da nema opisa* (str. 264). Riječ “činjenica” ostavlja utisak da ono što autor izlaže treba uzeti kao takvo i da je to nepotrebno dokazivati. Međutim, naučni rad zahtijeva od autora da svoje tvrdnje argumentira / dokaže ili bar da za njih navede referencu autoriteta iz navedene oblasti koji je to već dokazao. Često se dešava i da autor navede primjer za ono o čemu govori, ali primjer uopće ne podupire navedenu tvrdnju. Takav je slučaj sa tvrdnjom: *Komandirovo govorenje je po svemu specifično, javiće se tu i unutrašnji dijalog* (str. 268), te da bi dokazao tu specifičnost autor navodi dva primjera od kojih je samo prvi primjer unutrašnjeg dijaloga, dok drugi nije. Ali i pored toga teza ostaje nedokazana, jer unutrašnji monolog, *markeri održavanja komunikacije* i dr. nisu dovoljni da se nešto obilježi kao specifično, potrebno je odrediti u odnosu na šta je specifično – druge likove pripovijetke?, ostale Ćopićeve junake?, književne junake općenito?

d) Da. Iako autor ima općenit i nejasan zaključak, izvodi ga na osnovu dovoljnog uvida u građu koja obuhvata jednu pripovijetku: *namjera nam je da posmatramo dijaloške forme korišćene u oblikovanju pripovetke DOGAĐAJ U MILICIJI iz zbirke pripovedaka BAŠTA SLJEZOVE BOJE* (str. 263). Međutim, uvidom u jednu priču i njenom analizom ne možemo izvoditi zaključke vezano za veće cjeline: djelo, opus, formaciju i sl. Radi se o logičkoj grešci *pars pro toto*: *Pripovetka DOGAĐAJ U MILICIJI poslužiće nam da na jednom primeru pokažemo kako se u Ćopićevom stvaralaštvu prepliću elementi dramskog i proznog stila, i kako je Ćopić zapravo majstor da oblikuje priču koja bi se bez naročitih izmena mogla postaviti na scenu kao kakva zanimljiva i uspela jednočinka* (str. 363).

e) Ne svih. Autor preuzima definicije nekih pojmova, dok druge ostavlja nejasnim: *sintaksički minimum, zvukovno oglašavanje* i sl.

f) Formalno. Autor ne objašnjava zašto koristi određene knjige. *Naše istaživanje započecemo Bahtinovim rečima o proznom stilu koje on iznosi u svom delu PROBLEMI POETIKE DOSTOJEVSKOG* (str. 264). Nije jasno zbog čega autor istraživanje počinje baš Bahtinovim riječima, na njih se

ne poziva ni u nastavku rada. Od deset knjiga navedenih u literaturi, svega je prisustvo četiri jasno čitaocu.

g) Rad analizira dijaloge u pripovijeci *Događaj u miliciji*, međutim njegov mnogo konkretniji i zanimljiviji dio je drugo poglavlje koje govori *O autorskim didaskalijama* i oslanja se na M. Kovačevića, te na koristan način nudi opažanja o jezičkim oblicima koji karakterišu ovakve autor-ske didaskalije.

33. *Ćopićev ulazak u književnost* (Ranko Ristojević, II, 275)

a) Ne. Rad ne posjeduje hipotezu niti problem koji se rješava. Formalno rad ima sažetak, ali u njemu ne piše o čemu će rad govoriti, čime će se baviti. Nigdje u radu autor ne navodi koja je svrha rada, zbog čega ga piše, čime se bavi i sl.

b) Ne. Kako rad nema hipotezu, pa ni predmet kojim se bavi, nema ni dokazivanja.

c) Ne. Argumenti ne postoje. Radi se o izlaganju Ćopićevog ranog života. Iz rada nije jasno da li su informacije koje autor iznosi preuzete iz nekog izvora. Zapravo, ovdje se radi o pripovijedanju Ćopićevog života, gdje se autor stavlja u ulogu sveznajućeg pripovjedača kojem čitalac mora vjerovati. Način na koji autor priča o Ćopiću najviše sličići pričanju o životu nekog poznanika. Pri navođenju činjenica autor ne upućuje na izvore, niti daje informaciju o tome kako on dolazi do informacija.

d) Ne. Građa ne postoji, kao ni zaključak.

e) Da. Autor se služi jednostavnim, samorazumljivim načinom pričanja Ćopićevog života.

f) Formalno. Literatura ne postoji. Postoje samo izvori koji se ne objašnjavaju, koje autor citira.

g) Radi se o hronološkom pregledu Ćopićevog ranog školskog i književnog života, koji se nudi u formi pripovijedanja.

34. *Duša kao lirski simbol (mek, setna, detinjasta, dečaćka, blagorodna i ranjiva)* (Olivera V. Radulović, II, 289)

a) Da: *Naša polazna postavka jeste da naznačeni lirski simbol u funkciji lajtmotiva vodi hrišćanskoj ideji da je duša božanska iskra u čoveku, njen*

besmrtni deo koji ga odlikuje kao individualnost. (...) Cilj rada je da analitički osmisli navedenu postavku i pokaže da se osobena duševnost i lirska senzibilnost Ćopićevih junaka javljaju kako u ranoj propovedačkoj fazi tako i u zreloj fazi stvaralaštva (str. 289).

b) Ne. Autorica ne dokazuje polaznu postavku koju navodi u sažetku. Nije jasno šta uopće znači analitički osmisliti postavku, pa je tako i teško utvrditi da li je to urađeno ili nije. Isti je slučaj s pojmovima *osobena duševnost i lirska senzibilnost*.

c) Ne. Iako autorica zaista nudi primjere dobrog argumentiranja i dokazivanja, kao u primjeru gdje objašnjava bliskost Ćopićevih, Kočićevih, Stankovićevih i Ćipikovih likova impresionizmu i slikanju unutrašnjeg života likova, kada je riječ o centralnoj problematici rada koja teži da Ćopića objasni preko biblijskim motiva i simbola koji su manje poznati teoriji književnosti, a bliži teologiji, struktura argumenata ne postoji: *Ćopićeva novela DVE USAMLJENE RUKE poentirana je biblijskim arhetipom lađe na uzburkanom moru (...) U navodima iz teksta koji ilustruju poentu priče primetna je uspela inverzija biblijskog motiva činjenja čuda* (str. 293). Dakle, kada je riječ o uključivanju Ćopića u biblijske krugove, autorica ne argumentira zbog čega kaže da se radi o biblijskom motivu, ni da li se taj motiv prepoznaje i negdje drugo. Takav je slučaj sa svim primjerima gdje autorica tvrdi da se radi o biblijskom motivu ili arhetipu – to se ne dokazuje, niti se potkrepljuje citatom iz Biblije iz kojeg bismo vidjeli sličnost između dva teksta, tj. njihovu vezu. Ponekad se dešava da ono što autorica tvrdi nema nikakve veze sa citatom kojim to pokušava dokazati: *Poenta pripovetke OBRAČUN SA BOGOM jeste da je ljubav i poštovanje sina prema majci najjači argument u njenoj odbrani Boga. U prilog tome svedoči sledeći navod iz kog se čita nežnost, ljubav i uvažavanje: "Pazi ti nje, otkud joj samo onako škakljiva pitanja? Pokolebala bi politkoma brigade, a kamoli neće mene, običnog desetara, najniži rukovodeći kadar. E, majko, nisam ni znao kakvog agitatora bog ima u mojoj kući"* (Ćopić 1987: 54) (str. 298). Kakve veze poenta koju autor navodi ima s ponuđenim citatom i gdje se u citatu čitaju ljubav, nježnost i uvažavanje? Ono što se u citatu čita jeste da sin raspravu o postojanju Boga doživljava šaljivo, kao i majkinu odbranu vjere.

- d) Ne. U sažetku autorica tvrdi: *Naučno istraživanje sa temom "Duša kao lirski simbol (meka, setna, detinjasta, dečaćka, blagorodna i ranjiva" bavi se genezom ovog simbola u Ćopićevim zbirkama pripovedaka: POD GRMEČOM (1938), DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSAČA (1955) i BAŠTA SLJEZOVE BOJE (1970) (str. 289). Međutim, rad analizira tek odabrane pripovijetke iz navedenih zbirki pa se zaključak ne može odnositi na zbirke u cjelini, već samo na pripovijetke na kojima je izvršena analiza.*
- e) Ne. Rad je pun termina koji se ili ne definiraju ili se loše definiraju: *duša, lirski simbol, lirska poenta, narativni naglasak, metafizički naglasak, lirski simbol osetljive duše, analitička elaboracija* i sl. Definicije duše koje su ponuđene pripadaju religijskom, a ne naučnom diskursu pa su neadekvatne za naučni rad, a preuzete su iz Brjanovićeve *Enciklopedije pravoslavnog života*.
- f) Formalno. Rad nema teorijsku pozadinu pa nema ni literaturu. Ono što se u literaturi navodi zapravo su izvori iz kojih autorica preuzima određena mišljenja i citate. Treba naglasiti da je ovo jedan od rijetkih radova ovoga zbornika koji legitimno navodi građu i izvore, te objašnjava odakle preuzima historijske i biografske informacije.
- g) Rad se bavi pronalaskom i interpretacijom pravoslavnih simbola i motiva u Ćopićevim pripovijetkama *Pod Grmečom, Doživljaji Nikoletine Bursača i Bašta sljezove boje*. U svakom poglavlju religijski se interpretira određeni pravoslavni motiv te se pokušavaju pronaći veze sa Ćopićevim junacima: 2.1. *Ranjiva i blagorodna duša*, 2.2. *Čista i milosrdna duša* i dr.

35. Motivi koji život znače: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin u zbirci BAŠTA SLJEZOVE BOJE Branka Ćopića (Maja Savić, II, 303)

- a) Ne. Rad nema hipotezu, problem, niti autorica objašnjava zbog čega je ovaj rad bitan ili koristan. Sve što nas upućuje u ono o čemu će biti riječi je sažetak: *U radu se tumači značenje koje u BAŠTI SLJEZOVE BOJE imaju sledeći motivi: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin (str. 303).*
- b) Ne. Kako rad nema hipotezu, ne može je ni dokazivati. Kao što autorica u sažetku navodi, radi se o tumačenju, rekli bismo interpretaciji, zna-

čenja onoga što autorica naziva motivima. Čini se da autorica u određenim pojmovima vidi vrijednost Ćopićevog djela, tj. vjeruje da navedeni motivi na neki način predstavljaju te vrijednosti: *Još jedna vrednost u nizu vrednosti u BAŠTI SLJEZOVE BOJE predstavlja sat* (str. 311). Zbog čega se sat posmatra kao motiv i na koji način je vrijednost ostaje nejasno, kao i za sve ostale motive.

c) Ne. Argumenti, uglavnom, ne postoje. Autorica ne dokazuje svoje tvrdnje, već samo izlaže mišljenje koje čitalac treba prihvatiti bez ikakvih dokaza ili argumenata: *Simboličko poistovećivanje kucanja sata i kucanja srca u sinhronizovanosti trajanja – u metafizičkom svetu tumači egzistencijalnu uslovljenost ovozemaljske sfere delovanjem volje čistog i mudrog pravednika gornje sfere koji, vidimo u dedinoj percepciji, određuje vreme ali i sudbinu čoveka. Sat predstavlja iskonsku vrednost koju treba pažljivo čuvati, u svom domu, u sebi, brižljivo negovati, poštovati, kako bi se obezbedila mogućnost cikličnog obnavljanja sveta i života* (str. 312).

d) Da. Iako zaključak ne postoji, kao ni hipoteza, autorica vlada građom koju predstavlja zbirka *Bašta sljezove boje*, nudi primjere i navodi pripovijetke koje idu u prilog njenoj interpretaciji.

e) Ne. Autorica piše slobodnim, umjetničkim stilom, ne koristeći terminologiju naučnog rada, što doprinosi nepreciznosti i nejasnosti njenih tvrdnji: *Ovakva mistifikacija mlina i noći, utemeljana u tradicionalnom predanju, predstavlja izraz kolektivnog pamćenja koji je u svemu analoški imaginiran i verno pretočen u sliku Ćopićevog poredovničkog mlina. Pri tome su sve ključne vremenske determinante noći i obdanice i prostorne determinante mlina sabrane kao pretežno mistifikovan proizvod ambivalentnosti sveta i života* (str. 310). U kojem tradicionalnom predanju, šta u ovom kontekstu znači kolektivno pamćenje, šta znači *analoški imaginiran*, šta su vremenske determinante noći i obdanice, koje su to determinante, šta je *mistifikovan proizvod ambivalentnosti sveta i života*?

f) Formalno. Literatura ne postoji, kako ne postoji ni teorijska podloga rada. Radi se o interpretaciji, te je ono što je navedeno kao literatura za pravo građa ili izvor.

g) Radi se o slobodnoj interpretaciji mogućih značenja onoga što autorica prepoznaje kao motive zbirke *Bašta sljezove boje* Branka Ćopića.

36. *Lirizam (ne)realne realnosti, humora, komičnosti i ironije* (Ikbal Smajlović, II, 321)

a) Da. U sažetku autor navodi o čemu rad govori i postavlja dvije hipoteze: *Rad govori o lirskom sagledavanju zbilje u djelima B. Čopića, o raspevanosti Čopićevog izraza. (1) Zbilja je tu i stvarnost i fikcija, njihovo međusobno pretapanje i preplitanje – stvarnost viđena okom djeteta, odnosno mašte, i okom zrelog čovjeka pisca. Govorimo i o humoru i komičnosti koji karakterišu djela B. Čopića, (2) koji kao komentar pisca, prelazi u ironiju i satiru ili graniči s njima. Treba istaći da takva ironija nije destruktivne prirode* (str. 321).

b) Da. Međutim, inicijalni problem je u lošem postavljanju hipoteze: *Zbilja je tu i stvarnost i fikcija; stvarnost viđena okom djeteta, odnosno mašte, i okom zrelog čovjeka pisca – zbilja i stvarnost su sinonimi, stvarnost može biti viđena iz dvije perspektive, ali su obje piščeve, a dijeliti se mogu pripovjedački na ono kako vidi dijete i ono što predstavlja zreo čovjek, ne treba miješati perspektivu autora i pripovjedača. Ovakvo postavljene hipoteze uopćene su, teško se konkretno dokazuju i općepoznate su kritici, tj. ne donose ništa novo. O tome da Čopić, kao i svaki pisac, stilizira realnost, tj. oblikuje je svojim djelom, književnoteorijski je općepoznato, a o Čopićevom humoru napisane su mnoge knjige.*

c) Ne. Kako se radi o uopćenoj i općepoznatoj hipotezi, autorovi argumenti ne teže da dokažu, već se oslanjaju na dokaze koji ne postoje: *Vrlo slično možemo prepoznati i ustvrditi i za zbirku pripovijetki DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSACĀ. I tu je kao podloga Čopiću poslužio stvarni događaj, rat za oslobođenje zemlje od fašista, kojeg je, također, stilizirao i transformirao već pomenutim i njegovom stilu karakterističnim metodama* (str. 323). Nigdje u radu se ne navodi koje su to metode, sve što autor opisuje jesu događaji: (...) *i priroda brani zemlju, i mrtvi brane zemlju, grobovi se uzdižu i prkose, mrtvi razgovaraju sa živima* (...) (str. 323). Miješanje fikcije i falcije autor naziva stilizacijom rata, tj. stilizacijom stvarnog događaja, što svaki pisac u određenoj mjeri radi, jer književno djelo nije historijski dokument. Ali koje su to metode kojima se postiže miješanje fikcije i falcije ostaje nepoznato.

d) Da. Autor u sažetku navodi djela na koja se rad posebno oslanja: *Rad se posebno oslanja na sljedeća djela: DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSACĀ, NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO i DELIJE NA BIHAĆU* (str. 321). Navođenjem velikog broja citata iz sva tri djela autor pokazuje da zaključak izvodi iz dovoljnog uvida u građu. Međutim, sve što se nalazi u tom zaključku ili je općepoznato za Ćopića ili se isto može reći za mnoge druge pisce: *Na kraju možemo ustvrditi da je Ćopić pisac koji lirski sagledava svijet. Njegova djela na koja smo se bazirali (NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO, DELIJE NA BIHAĆU i DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSACĀ) ali i njegova ostvarenja uopće, odlikuje lirsko-humoristička komponenta, nesvakidašnja asocijativnost i maštovitost, razigranost i raspjevanost u izražavanju, melodičnost rečenice, a u svemu se osjeti stalna nadahnutost samim bivstvovanjem. Humor Ćopiću služi kako bi objektivizirao lirski sagledanu zbilju (i likove i događanje). Dakle, Ćopić humorom i lirizmom stilizira realnost* (str. 338). Šta znači lirski sagledati svijet? Kako se u zaključku rada koji se oslanja na navedena djela može govoriti o Ćopićevim ostvarenjima uopće, ako ta ostvarenja nisu analizirana? Šta znači lirsko-humoristička komponenta? Zar se ne može reći za većinu pisaca da imaju nesvakidašnju asocijativnost, maštovitost, razigranost, raspjevanost, melodičnost rečenice i sl.? Gdje se u radu govori o objektiviziranju lirski sagledane zbilje, šta to znači i kako se humorom može objektivizirati? Zaključak nas ostavlja s više pitanja nego odgovora.

e) Ne. Osnovni pojmovi nisu definirani: razlika između *zbilje* i *stvarnosti*, *fikcija*, razlika između *humora* i *komičnosti*, *ironija*, *satira* i sl.

f) Formalno. Ono što je u literaturi navedeno su građa i izvori. Rad nema teorijsku podlogu pa nema ni literaturu.

g) Rad se bavi načinom na koji Ćopić prezentira stvarne događaje i oblikuje ih u svom djelu, te analizom humora i ironije u djelima: *Doživljaji Nikolettine Bursacā, Ne tuguju, bronzana stražo i Delije na Bihaću*.

37. *Ćopićeve intertekstualne veze sa narodnom književnošću* (Biljana Turanjanin, II, 321)

a) Da. Autorica u sažetku *ističe* na šta rad ukazuje i na šta se *skreće pažnja*: *Rad ukazuje na intertekstualne veze koje Branko Ćopić u svom ranom*

pripovedačkom opusu ostvaruje sa narodnom književnošću. Skreće se pažnja na epski kontekst, motiv Nasredin-hodže, ali i na veze sa tužbalicom, kletvom, blagoslovom, te verovanjima koje pisac preobražava svojim osobnim senzibilitetom (str. 333). U uvodu rada jednu rečenicu smo prepoznali kao hipotezu, mada se eksplicitno ne tvrdi da se radi o hipotezi, ali ipak ona obuhvata ono čime se autorica bavi u formi izjavne rečenice: *Koristeći teme, motive, ali i manir pripovijedanja iz naše narodne književnosti, a opisujući svakodnevne ili tipične događaje, Ćopić stvara čitav korpus tekstova "na narodnu" koji pronalaze razumijevanje i bliskost kod mnogog čitaoca (...)* (str. 333).

b) Da / ne. Jednim dijelom autorica dokazuje svoju hipotezu, međutim, taj je dio općepoznat – *Ćopić stvara čitav korpus tekstova "na narodnu"*. O narodnoj književnosti u Ćopićevim djelima govorili su mnogi, između ostalog i Simanović, kojeg autorica navodi u literaturi. Drugi, interesantniji, dio hipoteze ostaje nedokazan: da je koristeći motive, teme i manir pripovijedanja narodne književnosti Ćopić privukao publiku. Iako se takav stav pojavljuje u zaključku, on nigdje nije argumentiran ili dokazan: *Ističući intertekstualne relacije sa narodnom književnošću u pripovijetkama Branka Ćopića, ukazali smo na to da one doprinose privlačnosti i podudarnosti njegova djela* (str. 340).

c) Ne. Većinu svojih stavova autorica ne argumentira, već navodi kao nešto što je općeprihvaćeno: *Čitalačka memorija našeg prosječnog čitaoca je prevashodno usmena i epska, a ne knjiška, ona je i dijaloška, zbog čega "voli" mogućnost prepoznavanja i upoređivanja* (str. 333). U ostalim primjerima pronalazimo neuvjerljive argumente. Takav je primjer objašnjenje tužbalice kao podteksta Ćopićevog djela, gdje se navodi odlomak djela *Bojovnici i bjegunci* koji nema nikakve veze s tužbalicom. Nakon odlomka autorica pokušava stvoriti vezu s tužbalicom: *Vidimo da bi drugačijim rasporedom rečenica, one mogle da oforme pjesmu i da se čitaju kao stihovi. Iako odstupaju od klasičnog obilježja tužbalice, ovaj odjeljak je sasvim prožet tragičnim lirizmom karakterističnim za pomenuti usmeni izraz, a mnogo pitanja koja se gomilaju naglašavaju zgusnutost i prenapregnutost emocija* (str. 337). Logična struktura argumenata bi bila da se prvo ponudi definicija tužbalice, njene osnovne karakteristike i primjer,

a tek onda odgovarajući primjer iz Ćopićevog opusa. Jer, ukoliko je navedeni primjer najbolji za dokazivanje veze između tužbalice i Ćopićevog opusa, onda Ćopić s tužbalicom sigurno nema ništa zajedničko. Pored toga, citat počinje riječju *vidimo*, ali mi ne vidimo jer nam nije predstavljeno, a vidjeli bismo ukoliko bi autorica napravila tužbalicu promijenivši raspored rečenica u stihove. Konačno, zar svaki tužan citat u kojem se lik obraća nekome i izražava svoju bol u vidu pitanja predstavlja vezu sa tužbalicom?

d) Ne. Autorica zaključke izvodi vezano za Ćopićeve pripovijetke, ali u radu analizira samo jednu zbirku: *Ističući intertekstualne relacije sa narodnom književnošću u pripovijetkama Branka Ćopića, ukazali smo na to da one doprinose privlačnosti i podudarnosti njegova djela* (str. 340). Trebalo je naglasiti da se zaključci odnose na tu zbirku.

e) Ne. Autorica ne definira ključne pojmove: *dekonstruiše, tužbalica, zdravice, nanosi paganskih vjerovanja* itd.

f) Formalno. Rad nema teorijsku podlogu, a sve što je navedeno u literaturi pripada izvorima ili građi. Upotreba izvora se ne objašnjava.

g) Rad ističe vezu između Ćopićeve zbirke *Bojovnici i bjegunci* i narodne književnosti, te interpretira tu vezu kao ono što doprinosi popularnosti i privlačnosti Ćopićevog djela.

38. Fenomen igre i elementi humora kao aktivizam i lirsko osporavanje stvarnosti u prozi za decu Branka Ćopića (Branislava V. Vasić Rakočević, II, 343)

a) Da. Iz sažetka se može izdvojiti rečenica koju smatramo hipotezom rada: *Igra, u Ćopićevoj prozi za decu, uvijek nastaje kao potreba za otklonom nametnutih normi i konvencija* (str. 343).

b) Ne. Iako autorica potkrepljuje svoje stavove citatima iz djela i stavovima drugih kritičara, ne možemo reći da se ovdje radi o dokazivanju hipoteze. Iako je hipoteza loše postavljena, pa je time i njeno dokazivanje otežano, ne može se reći da se autorica uopće trudi da je dokaže. Problem naslova prevashodno leži u tome što njeni osnovni članovi nisu definirani: šta je fenomen igre i koji su to elementi humora; te kako humor može biti aktivizam i šta je lirsko osporavanje stvarnosti. Problem hipo-

teze vidimo u općenitom postavljanju tvrdnje, što je čini teškom za dokazivanje / osporavanje: *U Ćopićevoj prozi za djecu – kojoj? i uvijek*. Iz hipoteze se može zaključiti da ne postoji niti jedan primjer u cjelokupnoj Ćopićevoj prozi za djecu u kojem se igra javlja kao nešto drugo, a ne kao *potreba za otklonom nametnutih normi i konvencija*. Kako je hipotezu teško dokazati, autorica pribjegava retoričkim postupcima da izbjegne postupak dokazivanja, od kojih je najčešći *opšte je poznato*. Njime autorica zahtijeva od čitaoca da njene tvrdnje prihvati kao činjenice, bez dokazivanja ili argumentacije: *Igra i humor, kao što je opštepoznato, predstavljaju suštinske odrednice književnosti za djecu u cjelini* (str. 343); *Opšte je poznato da je igra fenomen koji predstavlja krucijalnu odrednicu dečijeg odrastanja i razvoja, pa tako i dečje književnosti uopšte* (str. 343); *Ideju o tome da je igra u njegovom delu zapravo osporavanje realnosti i svojevrsna kreacija nove potvrđuje i opštepoznata činjenica da detinjstvo u njegovom delu nije samo autobiografska evokacija, već jedno željeno, idealno stanje ljudskog bića, ljudskog života* (str. 345).

c) Ne. Autorica ne vlada temeljnim poznavanjem logike pa njeni argumenti uopće ne teže da dokažu tvrdnje: *Sve igre u literaturi Branka Ćopića inicirane su potrebom za otklonom od nametnutih normi znane realnosti. Tako, npr. u romanu NOGE NA VRANCU GLAVA U KLANCU jedan o Brankovih školskih drugova, Slavko Tuka, da bi se izvukao iz škole rešava da se ženi* (str. 345). Kao što je već istaknuto, problem hipoteze, koja je ovdje ponovljena, leži u pokušaju da se njome obuhvati ono što se ne može dokazati: *Sve igre u literaturi Branka Ćopića (...)*. Ovakva postavka ne može se dokazati jednim primjerom iz jednog romana, jer ona obuhvata sve primjere igre u cjelokupnoj literaturi (u prvoj postavci hipoteze: *prozi*) Branka Ćopića.

d) Ne. Rad se oslanja na građu koju čine tri djela Branka Ćopića: *Maga-reće godine, Glava u klancu noge na vrancu* i *Orlovi rano lete*. Međutim, iz tri djela ponuđena su sveukupno četiri citata u radu, što je nedovoljno za izvođenje zaključka.

e) Ne. Ključni pojmovi nisu definirani: *fenomen igre, elementi humora kao aktivizam, lirsko osporavanje stvarnosti, igra, humor, lirsko osporavanje sveta, infantilizam, lirski zapitanost* i sl.

f) Formalno. Od literature koju prepoznajemo u radu izdvajamo *Pentagram, beleške iz hotelske sobe*, R. Konstantinovića, mada se ne objašnjava zbog čega se koristi baš njegovo djelo. Ostale knjige navedene u literaturi ili su građa / izvori, a ne literatura, ili se radi o djelima čiju ulogu u radu ne prepoznajemo.

g) Autorica izlaže svoje stavove o ulozi igre i humora u Ćopićevom djelu, tvrdeći da se radi o načinu da se napravi otklon od norme. Iako se o humoru i igri mnogo govorilo vezano za Ćopića, sama ideja da njegovi junaci koriste igru kao način da izbjegnu kazne je interesantna, mada bi se morala dokazivati na većem broju citata.

39. *Ćopićev smeh vlastitoj nevolji* (Snežana S. Baščarević, III, 85)

a) Rad ima postavljen cilj, ali i tvrdnju koja se navodi na samom početku. *Rad ima za cilj da otvori fenomen smeha u Ćopićevim pripovetkama, jer se piščev dar najbolje izražavao u kraćim pripovedačkim celinama. Tradicionalizam, narodni duh, realizam i angažovanost su osnovni elementi Ćopićeve poetike* (str. 85). Nije istaknuto na koji način će se dokazati navedena tvrdnja. Rečenica kojom je predstavljen cilj rada je nelogična. Nejasno je kakva je veza između fenomena smijeha i kraćih pripovjedačkih cjelina. Druga rečenica, koja jeste jasna hipoteza, nešto je čime se rad uopće ne bavi i što se u radu više i ne spominje.

b) Rad se bavi isključivo propitivanjem humora u dvjema zbirkama pripovjedaka: *Doživljaji Nikoletine Bursaća* i *Bašta sljezove boje*. O elementima Ćopićeve poetike, o dokazivanju tvrdnje navedene na početku rada, nema govora. Dakle, ne objašnjavaju se pojmovi, sintagma *vlastita nevolja* također ostaje nejasna. Ne objašnjava se šta se pod tom nevoljom podrazumijeva, čija je to nevolja, kakva je, kakve veze ima s djelima o kojima se u radu govori.

c) Argumentacija tvrdnje s početka rada izostaje. Strukturno sređen i razumljiv rad, *fenomen smijeha* posmatra se kroz komparativnu analizu dviju navedenih zbirki, mada ova sintagma nigdje u radu nije obrazložena. Svodi se na navođenje smiješnih scena iz dviju navedenih zbirki. Međutim, u radu nailazimo na tvrdnje koje nisu ničim potkrijepljene, npr.: *Ostao je (Ćopić) do kraja privržen angažovanom narodskom real-*

izmu, kome je narodna revolucija dala čvrstinu i određenost. (str. 87), gdje vidimo preslobodno i neargumentovano ograničavanje Ćopićevog djela na narodno i revolucionarno. U radu je naveden niz humorističkih scena iz dviju zbirki, što je približilo prirodu i specifičnost Ćopićevog humora. *Darovitošću i prisnim vezama sa ljudima zavičajnog podneblja, Ćopić je odnegovao svojevrstan tip humora: on je elementaran i narodni, i vuče ko-rene iz najširih narodnih slojeva. (...) Otuda se u njemu mogu otkriti sve osobenosti narodnog života: siromaštvo i težnja ka boljem, ljudska dobrota i smisao za šalu* (str. 86). Autorica navodi da je Ćopićev humor *preliven setom kao prisenkom tuge* (str. 87).

d) Zaključak je ostao polazište teksta, nije donio ništa novo, humor u navedenim djelima svodi se na specifičnost autorove ličnosti i naslijeđa (pisaca koje je navodio kao uzore). Literatura je odabrana u skladu s temom rada, koja je dosta općenita, tako da nije bilo potrebe za nekom specifičnijom građom.

e) Definiran je i obrazložen termin *humor* (str. 85), izostaje definiranje *nevolje*, ali i *fenomena smijeha*, o kojem se u tekstu konstantno govori.

f) Literatura navedena formalno, nije ukazivano na njenu širu upotrebu, posebno izdvojeni izvori.

g) Rad je nefokusiran, neprecizan, nema nikakvu konkretnu svrhu. Radovi ovakvoga tipa jedino mogu banalizirati autora i djelo koje uzmu za analizu. Ne određujući jasnu hipotezu i određujući preširok predmet zanimanja, autor sam upada u zamku pisanja nekvalitetnog rada.

40. U svetu nezlobivog smeha – humoristička priča za decu Branka Ćopića (Maja Dimitrijević, III, 99)

a) Rad ima izdvojen predmet interesovanja. *U radu se razmatraju osobenosti Ćopićeve humorističke priče namenjene deci*, a ima i hipotezu: *Ističe se kako odabrane priče potvrđuju bergsonovsku postavku da je "komika reči tesno vezana za komiku situacije i zajedno sa njom iščezava u komici karaktera"* (str. 99). Nije pojašnjeno šta je to *komika riječi*, šta *komika situacije*, a šta *komika karaktera*.

b) Ne dokazuje navedenu tezu. Autorica u nekoliko pripovjedaka za djecu (*Mačak otišao u hajduke, Strašni zmaj, Učitelj, Razbojnik i ptice*,

Izokrenuta priča) ukazuje na komične elemente, pritom se pozivajući na stavove A. Bergsona: *nema komičnog izvan onoga što je čisto ljudsko*, (str.102); *ličnost koja sprema mrežu da se sama u nju zaplete* (izaziva komične efekte) (str. 103); *većina smešnih efekata proizvedena je pomoću govora* (str.105) i V. Propa: *Komični su plašljivci u svakodnevnom životu* (str.104), itd.

c) Izostaje argumentacija tvrdnje navedene na početku teksta. Međutim, autorica pomoću adekvatno odabranih primjera iz djela ukazuje na humorne dijelove odabranih pripovjedaka, načine kako se postižu humoristični efekti te kako oni djeluju na ciljanu čitalačku publiku, u ovom slučaju, djecu.

d) Zahvat u građu je adekvatan odabranoj temi, dovoljan za mjerodavan zaključak.

e) Ključni pojmovi nisu definirani. Ukazano je na razlike između *smijeha*, *humora* i *komike* (str. 100), ali izostaje definiranje termina navedenih u hipotezi teksta, *komika riječi*, *komika situacije*, *komika karaktera*.

f) Ne ukazuje se na širu upotrebljivost literature, ali se navedena literatura adekvatno koristi za rasvjetljavanje zadate teme, služi kao oruđe za interpretiranje.

g) Nije precizno određeno čime će se rad baviti, bavljenje humorom preširoko je određenje, navedena tvrdnja u tekstu također nije dokazivana. Ono što je u radu korisno jesu različiti navodi koji se tiču humora u književnome djelu (Prop, Bergson, Aristotel, Popović i dr.), i što se ti navodi potvrđuju konkretnim primjerima iz odabranih pripovijetki.

41. **Zreli humor BAŠTE SLJEZOVE BOJE** (Miloš M. Đorđević, III, 113)

a) Nema postavljene hipoteze, ali je opisan predmet interesovanja. *Rad pokazuje kako je sazrevao humor u opusu Branka Ćopića. Autor polazi od romana PROLOM i zaključke izvodi analizom pripovjedaka zbirke BAŠTA SLJEZOVE BOJE. U pristupu autor se oslanja na Ćopićev autopoetički iskaz: Volim da pišem humoristično* (str. 114). Nije jasno kakav je to *zreli humor* i šta bi značio *nezreli humor* kao njegov antipod. Za analizu su uzeta navedena djela jer je *Prolom* objavljen na početku, a *Bašta sljezove boje* gotovo na kraju Ćopićevog opusa, da bi se ukazalo na kontinuitet humora.

- b) Nema jasno postavljene hipoteze, pa ne može biti ni dokazana. Rad govori o humoru u Ćopićevom djelu, ali ne ukazuje na promjene koje je taj humor doživljavao od prvog pa do skoro posljednjeg djela, što je navedeno u uvodu rada.
- c) Autor rada navodi dosta konkretnih primjera, ali nedostaje teorijsko oruđe kojim bi se ti primjeri rasvijetlili. Primjeri su birani nasumično, nisu dio jedne koherentne cjeline, iz koje bi se mogao izvesti adekvatan zaključak, i koja bi mogla ukazati na određene specifičnosti Ćopićevog humora.
- d) Već u naslovu rada nailazimo na termin *humor* (i to zreli), a u korištenoj literaturi nema nijedne jedinice koja teorijski obrazlaže navedeni termin, tako da možemo reći da je literatura nepotpuna za odabranu temu.
- e) Ključni pojmovi nisu izdvojeni ni definirani.
- f) Ne obrazlaže se šira upotrebljivost literature, ali se navedena literatura adekvatno koristi za govor o Ćopićevom djelu.
- g) Sama tema rada je nejasna i neprecizna, što vodi ka tome da i rad bude takav. Nelogično je ispitivati kontinuitet neke pojave u opusu jednoga pisca, *zreli humor*, u ovom slučaju, (koja je pritom i nedefinirana), a za predmet analize uzeti samo prvo i jedno od djela koje je objavljeno među posljednjima. Nije moguće tvrditi da je neka pojava kontinuirana ukoliko predmet analize nije cjelokupan opus.

42. *Humor i melanholija seoba u Ćopićevim romanima* (Valentina Milekić, III, 123)

- a) Ne. Rad nema jasnu tvrdnju, već navedenu floskulu koja je pokriće za nejasan i neprecizan rad i koja glasi ovako: *U ovom radu pokušaćemo pokazati da je specifičan Ćopićev humor, kao jedna od osnovnih poetičkih konstanti njegovog djela, određen, prije svega, osobnostima mentaliteta kome pripada i autor i svijet koji prikazuje. Stoga će humor ovdje biti sagledan sa aspekta istraživanja mentaliteta* (str. 123). Također je naglašeno da će se tematika romana koji su predmet analize posmatrati kroz *fenomen došljaka*. Iza navedenog pokušaćemo pokazati stoji pokazatelj da rad nema namjeru biti precizan. Navedeno je da će pokazati da je *specifičan*

Čopićev humor (pri čemu nije navedeno po čemu je to specifičan, šta ga takvim čini) *određen osobenostima mentaliteta*. Osim što nije definirano šta je to mentalitet, ovakva odrednica Čopićevo djelo smješta u strogo lokalne okvire.

b) Jasne tvrdnje nema, tako da ne može biti ni dokazana. Rad govori o romanima *Ne tuguј, bronzana stražo* i *Osma ofanziva*. Oni literarizuju *suđare različitih kulturoloških modela koji su funkcionalizovani kroz predstave o Drugom*. Ovakvi sudari proizilaze iz susreta patrijarhalnog krajiškog mentaliteta sa novim društvenim uređenjem koje donosi Revolucija, ali i kao posljedica postrevolucionarnih migracija (str.123).

c) Argumentacija loša, površna, neprecizna. Najavljuje se da će se u radu koristiti *nešto drugačiji modeli za tumačenje* (str.123), pri čemu ne znamo koji i kakvi su to ranije korišteni modeli, te po čemu su modeli korišteni u ovome radu drugačiji ili noviji. Spominje se i *patrijarhalni krajiški mentalitet*, usputno i neobjašnjeno, kao da se radi o općepoznatoj činjenici. Autorica navodi da se dokaz za određene tvrdnje, poput one da se Krajišnici *osjećaju tuđim, kao da se radi o nekoj drugoj nacionalnoj kulturi* (str.125), nalaze u romanu *Ne tuguј, bronzana stražo*, pri čemu nema naveden nijedan konkretan primjer iz djela, koji bi bio potvrda navedene tvrdnje. Navodi se i da je Čopićev humor proistekao iz *njegove lične životne vedrine, ali i iz neposredne veze sa narodnim životom* (str. 129), pri čemu nije jasno šta to podrazumijeva njegova *lična životna vedrina*, niti šta znači sintagma *narodni život* i u kakvoj je vezi s Čopićevim djelom.

d) Dva navedena romana, s obzirom na njihovu tematiku, dovoljna su građa za analizu pitanja migracija u Čopićevim djelima. Međutim, zaključak rada insistira na specifičnostima mentaliteta, koji nigdje u radu nije jasno objašnjen. *Iz svega navedenog zaključujemo da je specifičan Čopićev humor moguće cjelovito osvjetliti i sagledati samo ukoliko ga posmatramo u kontekstu mentaliteta kojem pripadaju i autor i njegovi likovi* (str. 132). Ako za nešto uporno tvrdimo da je specifično, onda moramo jasno obrazložiti zbog čega je to tako, što u radu nije učinjeno.

e) Značenje ključnih termina nije jasno. *Humor* i *melanholija* nisu definirani, nejasno je značenje sintagmi *patrijarhalni krajiški mentalitet* (str. 124), zatim, sintagme *humor seoba* i *melanholija migracija* (str.125), ta-

kođer nije pojašnjeno šta je to *komika situacije, komika pokreta, jezička komika*. Nisu definirane ni *imago-loške kategorije* (str.125). Pojam *mentalitet* također nije definiran, samo je pojašnjeno na koji način se pristupa istraživanju mentaliteta u književnome djelu (str. 124).

f) Literatura navedena formalno, navedene su jedinice koje mogu korisno poslužiti da se obradi navedena tema, međutim, tema je obrađena površno. Šira upotrebljivost literature nije obrazložena.

g) U ovome radu nisu definirani čak ni oni termini koji se nalaze u njegovom naslovu. To je, odmah na početku rada, jasan pokazatelj da se temi pristupa površno i bez čvrstih argumenata. Bilo koja tvrdnja o autoru, njegovome djelu ili okolnostima njegovoga stvaranja moraju biti teorijski potkrijepljeni i oprimgjereni navodima iz djela, što u ovome radu nije učinjeno. Jedini pokazatelj da se Ćopićevo djelo pažljivo čitalo, iako se o njemu nije na takav način pisalo, jeste tvrdnja da Ćopić u svojim poslijeratnim romanima *akcenat stavlja na pojave poput birokratizma, privilegija, karijerizma, nesloboda, koje se, iako su protivne inicijalnim idejama Revolucije, javljaju u novom društvu*. Nažalost, i ovdje izostaju konkretni primjeri iz djela.

43. *Žensko srce i muški um u Ćopićevom romanu NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO* (Snežana Milojević III, 135)

a) Ne. Rad nema ni hipotezu ni pojašnjen predmet interesovanja. U uvodu rada neargumentovano su navedene određene tvrdnje koje se tiču romana *Ne tuguj, bronzana stražo*. U tekstu se susrećemo i sa pripovedačevim razumevanjem muških pitanja ali i saosećanjem za poziciju zapostavljene žene (str. 135). Ili *Iako roman pruža jedno moderno promišljanje muško--ženskih odnosa, podatno feminističkom čitanju kao i postkolonijalnoj kritici, ono što se ni jednog trenutka ne dovodi u pitanje jeste tradicionalni imperativ – porodica* (str. 135). Sam naslov rada je stereotipan, implicira pripisivanje racija muškosti, dok je ženskost određena emocijom.

b) Hipoteze nema, tako da se u radu nema šta dokazivati. Nije jasno određeno ni čime bi se to rad trebao baviti, što autorici omogućava da u radu govori o bilo čemu. U skladu s naslovom, rad je podijeljen na nekoliko podnaslova: *Žensko srce, Muški um i Turske misli i banatski svileni*

veš, što samo potvrđuje pristupanje analizi s već formiranim stereotipnim stavovima.

c) Argumentacija loša, tvrdnje u radu ničim potkrijepljene. Npr.: *Indikativno je da je u muškim šalama, pogotovu onim cinično pežorativnim (koje prerastaju mesto nastanka i transformišu se u umotvorine čitavog podneblja), centar uvek biće ženskoga pola* (str. 136). Nije navedeno otkud potječe podjela na *muške šale* i *ženske šale*, zbog čega se to baš muške šale opisuju *cinično pežorativnim* i zbog čega bi *uvek biće ženskog pola* bilo centar tih i takvih šala. Na drugome mjestu navodi da ženski lik upućuje prijjetnje koje su *muške* (str. 139), slobodno, bez konkretnih objašnjenja, razdvajanja poimanja muških i ženskih uloga u samome romanu i u stvarnosti.

d) Jedan roman kao predmet analize rada ovoga obima dovoljna je građa. Ovaj rad konkretno nema ni jasan predmet istraživanja ni postavljene ciljeve, tako da je i zaključak proizašao iz nejasne i neprecizne analize. Zaključak rada tvrdi da žena u novoj sredini *pronalaži svoj modus samosvojnosti i samoostvarenja u okviru zajednice koja natkriljuje sve utopije, distopije i heterotopije, a to je porodica kao simbioza ravnopravnih članova, pronasavši sreću u sebi samima, uspevaju da je dele sa ostalim članovima svojeg svesno i samovoljno odabranog oblika zajedništva* (str. 149). Osim što zaključak uvodi nove, nedefinirane pojmove, on opet pokazuje jedan stereotipan pogled na ulogu žene u društvu, koja, u skladu s navedenim zaključkom, svoju samosvojnost i samoostvarenje može ostvariti isključivo formirajući porodicu.

e) Ne. Nisu definirani ključni termini. Nije pojašnjen naslov rada, nejasno je kako sintagme *žensko srce* i *muški um* pomažu u interpretiranju navedenoga djela. Nisu definirane ni *utopije*, *distopije* i *heterotopije*. Također, Ćopićevo djelo opisuje se nekim nejasnim, slobodno skrojenim terminima kao što su *ljuti Krajišnici* i *narodski humor*.

f) Literatura je navedena formalno, nije iskorištena za konkretniju analizu romana, a nije ni upućeno na mogućnost njene iskoristivosti u sličnim analizama.

g) Rad je u cijelosti nejasan i neodređen, počevši od samog naslova i uvoda, koji nije njegovo pojašnjenje, pa do neargumentiranih i proiz-

voljnih tvrdnji koje ne vode nikakvom zaključku. Primjer kako naučni rad ne treba izgledati.

44. Humor u poeziji za decu Branka Ćopića (Snežana Paser, III, 151)

a) Rad ima postavljenu hipotezu, ali nije jasna i precizna. Sastoji se od nekoliko tvrdnji. *Rad se bavi proučavanjem stilskih postupaka i načina postizanja humora u Ćopićevoj poeziji za decu. Zapaža se da su najzastupljeniji izvori humora u autorovim stihovima: jezik i jezički postupci, anegdoticnost dela i komični karakteri. Verbalni humor počiva na duhovitim metonimijskim zamjenama, upotrebi homonima, onomatopeje, hiperbole, žargonizma, parodije književnih žanrova. Anegdotski humor ima u osnovi iskonstruisane smešne situacije, a komika karaktera počiva na prenaplašenim slabostima razmatranog junaka* (str. 151). Izdvojene su čak četiri tvrdnje, i nije jasno koja je osnovna koja će u radu biti dokazivana.

b) Ne. Sama hipoteza nije jasna, ali bez obzira na to, tvrdnje u radu nisu argumentirane. *Izvori humora/smeha u književnosti su brojni. Najzastupljeniji u razmatranom korpusu Branka Ćopića su: jezik i jezički postupci, humor sadržan u sižeju dela (u vidu prikazanog događaja, anegdote) ili u samom karakteru junaka (uglavnom tipiziranog)* (str. 152). Nije jasno na osnovu čega je izvedena navedena tvrdnja, jer nema nijednog primjera iz Ćopićeve poezije kao njene potvrde. Isti slučaj je i sa sljedećim tvrdnjama: *Ćopićeva poezija ovog perioda obiluje novim temama. U nju je ušlo sve što čini dečji svet: priroda, porodica, škola, igra i naročito detinjstvo i svet imaginacije.* (str. 152) ili *Motiv igre u Ćopićevim stihovima prošao je kroz različite faze: od predstavljanja konkretne dečje igre do logičke, verbalne pesnikove igre u nonsensnim i humorističkim stihovima* (str. 152).

c) Argumentacija loša i nejasna. Nije precizirano šta se u radu dokazuje, tako da i argumentacija izostaje. Nailazimo na ničim potkrijepljene tvrdnje, koje su besmislene: *Pjesme nastale igrom reči mogu poslužiti kao morfološko-semantičke vežbe za decu. Reči koje se javljaju u njima moraju biti jednostavne, deci dobro poznate, s obzirom da su takvi stihovi uglavnom namenjeni mlađem detetu koje poeziju sluša, a ne čita* (str. 154). Na koji način pjesme mogu biti morfološko-semantičke vježbe, i zbog čega su takve vježbe ograničene samo na djecu koja ne čitaju već slušaju

poeziju? Zatim se u radu nižu primjeri iz pjesama s humornim elementima, ali nema nikakve sistematizacije tog pobrojavanja primjera, nije jasno šta se time namjerava postići.

d) Građa je preširoka za rad ovoga obima, preširok je i naslov rada, nije uspješno preciziran u uvodu, i tu je ostalo nejasno šta će to u radu konkretno biti dokazivano. Zaključak je površan, proizašao ni iz čega: *Pesnikov doživljaj sveta u razmatranom korpusu je idiličan, lirski harmoničan i svetlih tonova* (str. 166). Osim što se rad trebao baviti, najšire rečeno, humorom u Čopićevoj poeziji za djecu, a ne njegovim doživljajem svijeta, nije jasno ni zbog čega je taj doživljaj opisan upravo na ovakav način.

e) Definiran je pojam *humor*, kao i *parodija*, te *nonsensni stihovi*. Nije objašnjeno kakav je to *žanr prigodnih pjesama* (str. 158), kao ni jezičke pojave na kojima počiva humor: *kalamburi, paradoksalni spojevi kontrasta, bukvalizacija metaforičkih slika, personifikacije apsurdnih razmjera* (str. 153).

f) Literatura navedena formalno.

g) Rad je nesređen i neodređen. U radu nailazimo na primjer nejasne hipoteze, sastavljene od nekoliko tvrdnji, bez pokušaja da se te tvrdnje smisljeno obrazlože. Od navedenih tvrdnji, nijedna nije u vezi sa zaključkom rada, što pokazuje da je autorica imala namjeru baviti se u radu mnogim stvarima, te na kraju nijednu od njih nije uspješno obrazložila i dokazala.

45. Komični hronotop u romanu NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO (Vildana Pečenković, Nermina Delić, III, 169)

a) Rad ima hipotezu. *Gradeći sliku jednog ljudskog svijeta Čopić u romanu NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO uspostavlja komičnu pripovjedačku situaciju kroz sliku hronotopa koja je od suštinskog značaja za formiranje sižea* (str. 169). Pojašnjeni su termini *komično* i *hronotop*, jedino pojam *sižea* nije obrazložen.

b) Ne. Rad se bavi prostorom i vremenom navedenoga romana, obraća pažnju na način prilagođavanja likova na novi prostor koji naseljavaju, navodi različite komične situacije koje prate to prilagođavanje. Nije objašnjeno na koji to način hronotop služi formiranju sižea.

c) I sama hipoteza rada je nejasna, što vodi ka tome da i argumentacija bude loša i neprecizna. Ako rad nema jasno definirano ono što će dokazivati, to mu ostavlja slobodu da u svojoj sadržini tematski luta, i da je to lutanje upravo opravdano nepreciznošću s početka rada.

d) Građa je odabrana u skladu s temom rada. Međutim, autorice odbijaju dati konkretan zaključak rada, i tvrde sljedeće: *Zato stabilna ili fiksna značenja ne mogu postojati; ona su uvijek rezultat diferencijalnog značenja što ga pridajemo riječima. Ako svako značenje zahtijeva određene i preciziranje, a koje i samo treba vlastitu odredbu, onda nam značenje izmiče* (str. 177).

e) Ključni termini su jasno definirani, *humor, hronotop, monotop*, zatim su obrazložene karakteristike romana 20-og stoljeća – *iskustva progona izbjeglištva i uništenja* (str. 170), a koje uočavamo i u romanu *Ne tuguje, bronzana stražo*. Nije definiran pojam *siže*.

f) Literatura navedena formalno.

g) Interpretacija prostora u romanu ovakve tematike interesantna je tema, o kojoj se ima šta reći ukoliko se pisanju rada pristupi ozbiljno i studiozno, što nije slučaj u ovome radu. Zaključak rada potvrđuje da nije ni postojala težnja da se određeno pitanje vezano za ovaj roman rasvijetli i pojasni.

46. *Čopićev osmeh kroz suze* (Olivera Radulović, III, 179)

a) Rad nema hipotezu. Navedena je tema rada i cilj rada, koji je nejasan. *Tema ovog rada je tragikomika u ranim Čopićevim pripovetkama. Cilj istraživanja je da pokaže složene narativne postupke koji interpretiranu prozu približavaju modernoj književnosti, budući da se kreće rubovima dramskih, epskih i lirskih književnih vrsta* (str. 178).

b) Jasne hipoteze nema pa se u radu nema šta ni dokazivati. Rad umjesto toga grupira pripovijetke iz navedene zbirke, navodeći primjere pripovjedaka kao predstavnike tih grupa. Pripovijetke su razdvojene na one: *sa komičnim sižeom i tragičnom poentom, sa tragičnim sižeom i komičnim obrtom*, one u kojima su prisutni *komični karakteri*, one *sa hrišćanskim motivima* te pripovijetke u kojima je čovjek prikazan *prema obličju životinje*. Nije jasno čemu služi ovakva podjela i da li se sve pripovijetke iz navedene zbirke mogu podvesti pod ove kategorije.

c) Ne. Prvo je nejasno koje to *složene narativne postupke* autorica teksta ima namjeru *pokazati*, zbog čega oni Ćopićevu prozu *približavaju modernoj književnosti*, kao ni zbog čega se ta proza *kreće rubovima dramskih, epskih i lirskih književnih vrsta*. Autorica navodi pripovijetku *Razgovor s Bogom* kao primjer pripovijetke s hrišćanskim motivom. Kao dokaz navodi dijelove starčevog govora, njegovog obraćanja Bogu (str. 187), koji nisu nikakav primjer za hrišćanski motiv, već govor čovjeka razočaranog teškim životom, koji svojim govorom gotovo odriče postojanje Boga, jer on u njemu više ne vidi nikakav oslonac, već odlazi svome komšiji zbog toga što dijele istu bol.

d) Zbirka pripovjedaka *Pod Grmečom* dovoljna je građa za govor o Ćopićevom humoru, s bilo kojeg odabranog aspekta. Međutim, navodi sadržani u zaključku rada nisu precizno dokazani. *Ćopić nam je otkrio da svaki narod poseduje specifično osećanje humora* (str. 189), pri čemu ta specifičnost ostaje nejasna. *Isto tako, autor nam je pokazao da se smeh obavezno ne isključuje kada je reč o verskom osećanju primenjujući tragi-komiku da bi predstavio takozvanu narodnu religiju sa primesama suje-verja (...)* (str. 189), a već ranije je pomenuto da je veza Ćopićevog djela s religijskim tekstovima iznesena neargumentovano.

e) U fusnotama rada jasno su definirani pojmovi: *tragicomika, dobroćudni humor, podsmeh, karikatura, komika, parodiranje, groteska*. Nisu definirani *siže, narativni postupci* kao ni *komični karakteri*. Nije navedena ni razlika između *epskih, lirskih i dramskih književnih vrsta* te koje njihove elemente nalazimo u Ćopićevoj prozi.

f) Literatura navedena formalno, nije pojašnjavano zbog čega je baš navedena literatura korisna za datu temu, zbog čega je bolji odabir u odnosu na sličnu literaturu.

g) Rad nema jasnu hipotezu, a čim nema jasnu tvrdnju koju nastoji dokazati, njegova sadržina je razučena i površna. Nevješto je izveden pokušaj grupisanja pripovjedaka iz navedene zbirke na osnovu tematskog okvira.

47. *Humor i elegija, fantastika i ironija u pesmama u bajkama Johana Ludviga Tika i Branka Ćopića* (Jelena Ratkov Kvočka, III, 193)

a) Ne. Rad ima samo nejasan uvod, koji najavljuje uporedno čitanje *pjesama u bajkama* dvojice autora. *Vedrina se u tim delima sudara sa elegijom, transcendencija se sudara sa ironijom, stoga ćemo ih pročitati u grotesknom ključu*. Šta znače *sudari* vedrine i elegije, transcendencije i ironije, te kakvo je to čitanje u grotesknom ključu, nije objašnjeno.

b) Hipoteze nema pa ne može biti ni dokazana. Umjesto toga, u radu su navođeni primjeri iz Tikovih i Ćopićevih *pjesama u bajkama* (mada te pjesme nigdje u radu nisu konkretno definirane), pri čemu se ukazuje na sličnosti među njima.

c) Ne. Nizanje primjera bez konkretne svrhe, bez navođenja čemu pronalaženje sličnosti među autorima služi nije precizna argumentacija: *Utisak čudnog, neverovatnog, neobičnog, fantastičnog, čarobnog, tajanstvenog, čudesnog, što je prisutan već u naslovima i podnaslovima Tikovih i Ćopićevih dela, potvrđuje uzlaznu liniju groteske, silinu uzleta i stravičnu potrebu lirskog subjekta da se učini silovit prodor iz realnog u iracionalno* (str. 200), naslovi i podnaslovi pjesama koji bi bili potvrda navedene tvrdnje nisu navedeni, nejasno je šta je to *uzlazna linija groteske*, kakav je to *prodor iz realnog u iracionalno*.

d) Nije definirano šta su to *pjesme u bajkama*, tako da nije moguće tvrditi da je zahvat u građu korektan (navedena su po tri djela oba autora). Zaključak koji insistira na *tragičkoj i komičkoj povezanosti pjesama u bajkama* dvojice navedenih autora nije mjerodavan i nije adekvatan zaključak jednoga rada s atributom naučni.

e) Ne. Rad se bavi analizom *pjesama u bajkama* koje nigdje nisu definirane. Također, pojam grotesknog redovno se koristi u opisivanju navedenih pjesama, mada nigdje nije pojašnjen.

f) Literatura navedena formalno, nema objašnjenja njene šire upotrebljivosti.

g) Rad je nejasan od samoga početka. Počiva na poređenju dvojice autora bez ikakve konkretne svrhe, nigdje nije ukazano na to na koji način to poređenje rasvjetljava djela dvojice autora niti kakav je cilj tog poređenja. Također, nije definiran ni specifični žanr o kojem rad govori – pjesme u bajkama.

48. *Od humora i tragike ka paradoksu u zbirci POD GRMEČOM*
Branka Ćopića (Maja Savić, III, 211)

a) Ne. U radu je navedeno čime će se baviti: *U radu se osvjetljavaju mehanizam proizvodnje humora, tragike i paradoksa, te određene situacije u kojima se ovi elementi, u intenziviranju ideje o težačkom životu seljaka podgrmečkog kraja, javljaju* (str. 211). Dakle, rad ima namjeru da osvjetljava određena pitanja, što odmah govori da je predmet zanimanja neodređen i nekonkretan.

b) Hipoteze nema, tako da ne može biti ni dokazana. U radu se navode primjeri iz pripovjedaka, nesistematizovano, bez jasno postavljenog cilja, uglavnom da se detektuju humorne scene, koje u nekim slučajevima poprimalju elemente tragike. Insistira se na primjerima koji svjedoče o teškom životu seljaka podgrmečkog kraja.

c) Tvrdnje koje su navođene u radu nisu ničim potkrijepljene. Tako se autoru neargumentovano pripisuje: *genetski uslovljena i identitetski određena privrženost prema tradicionalnoj kulturi* (str. 213) ili *Ćopić sledi i ovaploćuje zavet nasleđa i obaveze* (str. 213). Navodi se primjer pripovijetke *Razgovor s Bogom*, koja je okarakterizirana kao *okretanje transcendentnom kriterijumu* (str. 218), neargumentovano i nejasno.

d) Građa je u skladu s temom, rad ovog obima može konkretno analizirati određenu pojavu u jednome djelu. Međutim, kako i uvod rada najavljuje, ovaj rad je površan i nejasan, vodi ka zaključku koji je izveden impresionistički i koji ne proizlazi iz samoga rada. *Zemlja, ljudi i jezik, tako, genetski i etički neprikosnoveno uslovljavaju postojanost pokretačkog, životodavnog impulsa kao izvorišta vitalnosti otpora. U žarištu takve misaonosti i osjećajnosti tragički pad, u konačnom, izaziva optimistički hod, a život, obnavljajući se, potvrđuje nezadrživost svog porodičjskog toka* (str. 222).

e) Ne. Ključni pojmovi nisu definirani, prvenstveno nisu pojašnjeni termini iz naslova: *humor, tragika i paradoks*, niti je ukazano na to kako oni korespondiraju u djelu. Također, nisu pojašnjeni pojmovi *tradicije, predanja i vjerovanja*, a koji se dovode u vezu s Ćopićevim djelom, kao ni pojmovi *epsko i lirsko*.

f) Literatura navedena formalno, bez upućivanja na njenu širu upotrebu (u literaturi su navedena dva rada iz Zbornika koji je također predmet analize – Knjiga 2).

g) Rad ne pojašnjava osnovne termine kojima se koristi, navodi mnoštvo primjera iz djela koji ne vode nikakvom konkretnom zaključku. Sam zaključak izveden iz ličnog doživljaja pročitano djela, ne iz napisanog rada, što onda govori da pisanje rada nije imalo nikakvu svrhu.

49. **Ćopićev koncept humora i priroda satire** (Ikbal Smajlović, III, 225)

a) Ne. Navedeno je samo o čemu će rad da govori. *Rad govori o humoru koji je elementaran i karakterističan faktor većine djela B. Ćopića, te o njegovim nijansama i konceptu uopće. (...) Rad upravo analizira i prirodu njegove satire* (str. 225). Dakle, rad govori o nečemu, te analizira nešto, obje rečenice su neprecizne i uopćene.

b) Hipoteze nema, tako da rad nema šta ni dokazivati. Umjesto toga, rad površno govori o humoru i satiri Ćopićevih djela, pritom navodeći svega dva konkretna primjera iz tri djela navedena kao predmet analize.

c) Jasne argumentacije u radu i nema. Navode se besmislene i nejasne tvrdnje, za koje nema nikakvih dokaza. Npr.: *Njegova satira, ipak, nije zlobna niti destruktivna* (str. 226). Nije jasno odakle porijeklo tvrdnje da satira u svojoj osnovi mora biti zlobna i destruktivna. Ili: *Ćopić je pisac koji svoj temperament, svoj šeretluk i razigranost, ali i opijenost ljepotom života i življenja prenosi i u svoja djela* (str. 225).

d) Građa je preobimna za propitivanje bilo koje pojave. U izvorima su navedena tri Ćopićeva djela: *Doživljaji Nikoletine Bursaća, Ne tuguj, bronzana stražo* i *Delije na Bihaću*, a rad se sastoji od svega pet stranica teksta. Zaključak se ne temelji na dokazanim činjenicama već na ličnim, ničim potkrijepljenim, stavovima. *Na kraju možemo ustvrditi da je Ćopić pisac koji svoj šeretluk i razdraganost prenosi i u djela. Njemu je humor, posve prirodan i neusiljen, i način razmišljanja i stil življenja* (str. 229).

e) Ključni termini nisu jasno definirani. Uopće se ne navode definicije *humora* i *satire*, a to su pojmovi kojima se autor rada konstantno služi u svojoj analizi Ćopićevog djela.

f) Literatura navedena formalno, njena šira upotrebljivost nije obrazložena.

g) Rad je površan, nejasan. Nema nikakvu konkretnu svrhu i cilj. Jasan pokazatelj kako se naučni rad ne treba pisati. Nije moguće analizirati tri

književna djela u radu koji je napisan na pet stranica, i to pristupiti analizi nemajući pred sobom jasan cilj bavljenja određenim pitanjem.

50. **Čopićev humor kao vid junaštva pred životom** (Snežana Šević, III, 233)

a) Ne. Umjesto hipoteze navedeno je o čemu će u radu biti govora. *Tema rada je humor u romanu NE TUGUJ, BRONZANA STRAŽO, odnosno, jedan njegov vid smehotvorna borba sa nesavršenom realnošću života* (str. 233). Tema je općenita, rad se ne bavi ničim konkretnim i specifičnim.

b) Kako rad nema hipotezu, nema šta ni dokazivati. Bazira se na navođenju komičnih scena iz navedenog romana, uslovljenih problemima prilagođavanja likova na novu sredinu u koju su se doselili.

c) Ne. Tvrdnje koje se navode su neutemeljene. *Noseći u sebi iskru krajiškog humora i upijajući sa mudronosnog narodnog vrela životne istine o ljubavi, lepoti, čoveštvu, ali i mržnji, kukavičluku, pohlepi i ljudskoj gluposti, Brankova dečja duša je rasla i vazdigla se nadvisivši Hašane, Grmeč i celu Krajinu* (str. 234). Nije pojašnjeno kakav je to *krajiški humor*, i na koji način je piščeva *dečja duša* relevantna za analizu njegovoga djela.

d) Jedan roman je korektna građa za praćenje određene pojave u njemu, u ovom slučaju humora. Zaključak se izvodi upravo iz primjera iz djela, koji pokazuju promjene koje su likovi romana doživjeli zbog prinuđenosti da napuste svoj zavičaj.

e) Definiran je termin *humor* (str. 233/234).

f) Literatura navedena formalno.

g) I ovaj rad ima problem uopćene teme, koja je preširoka i čija je neodređenost razlog površnosti rada. Pohvalno je što je u radu navedeno mnogo primjera iz djela, koji su uspjeli pokazati kroz kakve su to promjene prošli likovi prilagođavajući se sredini u koju su doselili.

Bibliografija

Paganski, hrišćanski i nacionalni simboli u ciklusu *Hodočašća* Vaska Pope

Anastasijević, Dragutin. *Prvobitni postanak imena i manastira i Hilen-dara*, Grafički zavod "Makarije", Beograd, 1927.

Assmann, Jan. *Kulturno pamćenje*, Biblioteka Tekst, Zenica, 2005.

Brenko, Aida. *Simbolika boja*, Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, 2009.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003.

Čajkanović, Veselin. *Mit i religija u Srba*, SKZ – Kolo, Beograd, 1973.

Ćorović, Vladimir. *Istorija Srba*, Bigz, Beograd, 1989.

Ćorović, Vladimir. *Istorija srpskog naroda*, Ars Libri, Beograd, 1997.

Janićijević, Jovan. *Kulturna riznica Srbije*, Idea, Beograd, 2005.

Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Vasko Popa: Lirika, ep, mit*, Veselin Ma-sleša, Sarajevo, 1990.

Kašanin, Milan. *Žiča: istorija, arhitektura, slikarstvo*, Književne novine, Beograd, 1969.

- Kulišić, Špiro, Petrović, Petar, Pantelić, Nikola. *Srpski mitološki rečnik*, Nolit, Beograd, 1970.
- Meletinski, Eleazar. *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1976.
- Novaković, Relja. *Srbi i rajske reke: biblijske "Četiri rijeke" i kavkasko-eufratski Srbi*, Miroslav, Beograd, 1955.
- Pavlović, Miodrag. *Od kamena do sveta*, Prosveta, Beograd, 1963.
- Petković, Novica. *Artikulacija pesme II: Pesma bez pesnika*, Svjetlost, Sarajevo, 1972.
- Petrov, Aleksandar. *Poezija danas: Urlik i lavež*, Prosveta, Beograd, 1980.
- Plečević, Neven. *Srpski svetačnik*, Slovensko slovo, Beograd, 2007.
- Popa, Vasko. *Kora*, Nolit, Beograd, 1969.
- Popa, Vasko. *Nepočin polje*, Prosveta, Beograd, 1963.
- Popa, Vasko. *Od zlata jabuka*, Prosveta, Beograd, 1971.
- Popa, Vasko. *Pesme*, Prosveta, Beograd, 1976.
- Popa, Vasko. *Pjesme*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
- Popa, Vasko. *Poezija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1973.
- Radojčić, Svetozar. *Umetnički spomenici u Jugoslaviji: Kalenić*, Jugoslavija, Beograd, 1964.
- Rice Talbot, David. *Umetnost vizantijskog doba*, Jugoslavija, Beograd, 1968.
- Surep Panić, Milorad. *Spomenici kulture*, Prosveta, Beograd, 1951.
- Šeper, Bruno. *Srednjovjekovna umjetnost Srba: iz muzeja, riznica, manastira i crkava*, MTM, Zagreb, 1985.
- Teodosije. *Žitije Svetog Save*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1984.
- Tomašević, Nebojša. *Blago na putevima Jugoslavije*, Jugoslavija-publik, Beograd, 1983.

Poučnost Galilejevog života (Bertolt Brecht)

- Brecht, Bertolt. *Četiri komada*, Nolit, Beograd, 1981.
- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Bašović, Almir. *Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*. Doktorska disertacija, Filozofski Fakultet, Sarajevo, 2013.

- Cohen, M. A. *History and Moral in Brecht's "The Life of Galileo"*. Contemporary Literature, Vol. 11, No. 1, 1970. Dostupno na: www.jstor.com
- Glumac, Slobodan. *Četiri Brehtova komada* (predgovor) u: Breht, B. *Četiri komada*, Nolit, Beograd, 1981.
- Jovanov, Svetislav. *Teorija dramskih žanrova*. Izdanje Pozorišnog muzeja Vojvodine, 2015.
- Klaić, Dragan. *Pozorište i drame srednjeg vijeka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988.
- Soclich, Wolfgang. The Dialectic of Mimesis and Representation in Brecht's "Life of Galileo". *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall, 1993. Dostupno na: www.jstor.com
- Suvin, Darko. *Praksa i teorija Brechta* u: Breht, B. *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Suvin, Darko. *The Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetics Point of View*. *TDR* (1967-1968), Sv. 12, No. 1, Bertolt Brecht (Autumn, 1967), pp. 56-67 (dostupno na www.jstor.org)

Pisati ženski: Sylvia Plath i trijumf prkosa

- Alvarez, Al. *The Savage God*. London: Bloomsbury Press, 1971.
- Ford, Mark. *A close reading of Ariel*. Dostupno na: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/a-close-reading-of-ariel> [Pristupljeno: 16. 10. 2016.]
- Plath, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Collins, 2004.
- Plath, Sylvia. *Lady Lazarus*. Dostupno na: <http://okf-cetinje.org/silvija-plat-1932-1963-iz-izabranih-pjesama/> Prevod: Marko Vešović i Omer Hadžiselimović [Pristupljeno: 16. 10. 2016.]
- Plath, Sylvia. *Letters Home*. ed. Aurelia S. Plath. London: Faber & Faber, 1975.
- Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. New York, Palgrave Macmillian.
- Vendler, Helen. *Last Looks, Last Books: Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Oxford, Princeton University Press, 2010.

Priroda bića da bude biće prirode: Svijet se kaže Šuma, Ursula K. Le Guin

Berruto, Gaetano. *Semantika*, Antibarbarus, Zagreb, 1994.

Clute, John, Langford, David, Nicholls, Peter i Sleight, Graham. *Enciklopedija naučne fantastike*, treće izdanje. Dostupno na: <http://www.sf-encyclopedia.com> [Pristupljeno 16. 10. 2106.]

Le Guin, Ursula K. *Svet se kaže Šuma* (preveo Zoran Živković), Narodna knjiga, Beograd, 1987.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction – On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press New Haven and London, 1979.

Stover, Leon, E. *Anthropology and Science Fiction*, Current Anthropology, Vol. 14, No. 4, 1973.

Watson, Ian . “The Forest as Metaphor for Mind”: “The Word for World is Forest” and “Vaster Than Empires and More Slow”. *Science Fiction Studies*, Vol. 7, 1975.

Mutko ili mutikaša

Planjac, Bajruzin Hajro. *Manguparije Mutka Genijalca*, Planjax, Tešanj, 2011.

Planjac, Bajruzin Hajro. *Tajne djedovog mlina*, Planjax, Tešanj, 2011.

Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopiću (Banja Luka, Graz, 2012–2014.)

Ćopićevsko modelovanje realnosti kroz humor i satiru (urednik Branko Tošović). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banjaluka : Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2014.

Lirski doživljaj svijeta u Ćopićevim djelima (urednik Branko Tošović). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banjaluka : Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2013.

Koen, Moris & Nejgel, Ernest. *Uvod u logiku i naučni metod*. Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1975.

Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. Zora, Zagreb, 1963.

Petrović, Svetozar; Lešić, Z. (prir.). *Nauka o književnosti*. Glasnik, Beograd, 2009.

Poetika, stilistika i lingvistika Ćopićevog pripovijedanja (urednik Branko Tošović). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banjaluka : Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2012.

Sokal, Alan & Bricmont, Jean. *Fashionable nonsense: Postmodern intellectuals' abuse of science*, Picador, New York, 1998.

Summaries

Prevod

Čitalac Odisej ili odiseja čitanja: “O nama i našim ishodištima”

(Daniel Schwartz, *The Odyssean Reader or the Odyssey of Reading: “Of Ourselves and Our Origins*, iz knjige *In Defence of Reading: Teaching Literature in the Twenty-First Century*)

Zerina Zahirović

The author is striving to find deep, internal reasons behind the act of reading, and thus the teaching of literature. He offers the method of “historicizing” to the reader (as well as to his reading “mentor” – the teacher of literature), with an aim to immerse him in the literary text, along with the “advising” model that describes what exactly happens during the act of reading. These exercises of reading include several confirmed classics, but also works of recent world literature such as James Joyce’s *Dubliners*, *Heart of Darkness* and *The Secret Agent* by Joseph Conrad, *The Great Gatsby* by Scott Fitzgerald, *Reading Lolita in Tehran* by Azar Nafisi and the poetry of TS Eliot. Although Schwartz’s target audience is the academic community, his knowledge of an experienced university pro-

fessor and a writer can also be useful to teachers in primary and secondary levels of education. Schwartz takes us back to the ultimate question: why do we read? To answer this question, he holds, means to solve the dilemma of the function and purpose of teaching literature – i.e., the skill of reading.

Interpretacije

Paganski, hrišćanski i nacionalni simboli u ciklusu *Hodočašća* Vaska Pope

(Vasko Popa, *Hodočašća*)

Ajla Bećirović

The text is an abridged version of the graduate thesis of the same title. The thesis was defended on Sept 30 2015, at the Department of the Literatures of the Peoples of Bosnia and Herzegovina at the Faculty of Philosophy in Sarajevo, and its main intention is to ‘unlock’ a poetic cycle by Vasko Popa called *Vertical country* by thorough reading and interpretation of symbols. After the conclusion that most literary critics approached this work of Popa superficially, this thesis interprets each poem of the cycle in the manner of close reading, verse-by-verse, along with the discovery of meaning of symbols with that relation to structure of poems. The result is a detailed and extensive, but also precise and useful analysis, especially to teachers willing to devote time to Popa’s poetry. It is a thorough interpretation based on mythological and historical explanation of symbols and motifs.

Poučnost Galilejevog života

(Bertolt Brecht, *Galilejev život*)

Fatima Bilčević

The analysis and interpretation of the drama *Life of Galileo* by Bertolt Brecht begins from the process of genesis, by establishing a context in which this work was created as a historical drama, and then proceeds to the analysis and interpretation in the context of genre. This historical play of Brecht has an important didactic dimension, which will be discussed in relation to its form – medieval morality, recognized in struc-

ture and idea of the play. Finally, the article addresses the question of whether Brecht succeeded in his intention to make models out of his characters with whom reader should not and must not identify. Brecht supposed that drama will fulfil its didactic function only if reader's analytical mind prevails in reception. Detailed analysis of the figure of Galileo and interpretation of the drama will show how an extremely complex character of Galileo escapes Brecht's theoretical postulates of drama and theatre. It will also show that, precisely because of that, the play achieves its didactic, analytical and cognitive dimension.

Alternative reading

Pisati ženski: Sylvia Plath i trijumf prkosa

(Sylvia Plath, *Ariel* i druge pjesme)

Selma Asotić

The interpretation of poems by Sylvia Plath begins with a photo of all-male poets society with this famous American poetess conspicuously absent in it. Skilfully combining a biographical approach with close reading, this text presents us with combined facts from the life of the poetess and her poems that outline the fate of the writer in men's literary history. Analysis begins with poems thematically rooted in everyday and personal life, continues on the irresistible tendency for cancelling oneself, and finishes with an antiheroic conquest of freedom. In doing so, Plath shows that recognition of the autobiographical means its destruction.

Priroda bića da bude biće prirode

(Ursula K. Le Guin, *Svijet se kaže Šuma*)

Maja Abadžija

The analysis and a reading recommendation of the short novel *The Word for World is Forest* by the American writer Ursula K. Le Guin is inspired by feminist and postcolonial readings. This article focuses on the interpretation of key elements of the novel shaped around problems of gender and race, exploitation and colonialism, but also environmentalism and language. The method suggested in this analysis is that of "reverse" reading, where students and teachers should identify "both sides of the

story". This should be done by contrasting invasive (human) and native (alien) culture in order to discover inauthentic behaviours of main characters, distribution of gender roles in human and alien culture and manners in which the language constitutes the experience. This way, readers can reach the basic meanings of novel and try to give their answers to the question – what is considered natural in contrast to cultural? In what manner do our social and gender roles, along with language and natural environment we live in, make us who we are?

Critique

Mutko ili mutikaša?

(Bajruzin Hajro Planjac, *Manguparije Mutka Genijalca*)

Mirza Maglajlija

This article is penned by a teacher who discovers that a book his student suggested for a class reading is in fact a work of serious shortcomings in terms of style and its didactic value. This book, called *Mischiefs of Mutko the Genius* by the awarded child author Bajruzin Hajro Planjac, is in fact sold throughout schools which is, according to the author of this text, by itself problematic. Precisely because of it, he decides to immerse himself in the content and form of this short novel, supported by the institution (school) as well as academic authorities (in reviews). In the process, he discovers a number of weaknesses such as mannerism and imitation, intrusive pedagogy, lack of understanding for the needs and possibilities of the young reader. The text does not forget to point out that the book is recommended by the eminent academic professors of literature, which raises a whole set of serious questions.

Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopiću

(Banja Luka, Graz, 2012–2014.)

Amela Balić i Armin Stefanović

The topic of this article are proceedings of scientific papers on the literary opus of Branko Ćopić, presented in conferences in Banja Luka and Graz (2012 – 2014). Through precise methodology and by relying on key texts about the question of standard in literary science, the article disco-

vers that proceedings, interested in works of one of the most famous and most read children's writers in former Yugoslavia, have serious shortcomings in terms of scientific standard. By posing several simple questions that assess scientific value of each paper, the article uncovers that great number of them showed flaws such as terminological imprecision, lack of clear hypothesis and solid arguments, while citing inadequate theoretic and critical literature, and others.

Biografije

Zerina Zahirović završila je studij anglistike (MA) i studentica je završnih godina drugog ciklusa studija komparativne književnosti pri Filozofskom fakultetu u Sarajevu i ljudskih prava pri univerzitetima u Bologni i Sarajevu. Objavljivala je u postkonferencijskom zborniku radova pri Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani, časopisu *Baština*, u sklopu filmskog festivala *Pravo Ljudski*; *Narrative Witness* zbirke razmjene radova pri međunarodnom programu pri Univerzitetu u Iowi te u magazinima *H.O.W.*, *Asymptote*, *Strane* i drugim.

Zerina Zahirović holds an MA degree in English Language and Literature and is currently finishing her studies both in comparative literature at the Faculty of Philosophy in Sarajevo and in human rights at the University of Bologna and University of Sarajevo. Her work has been published in a post-conference journal at the Faculty of Arts, University of Ljubljana; the journal *Baština*, as part of the *Pravo Ljudski Film Festival*; the *Narrative Witness* exchange collection through the *University of Iowa's International Writing Program*; and in *H.O.W. Journal* (online), *Asymptote*, *Strane*, and other magazines.

Ajla Bećirević je rođena 1990. godine u Sarajevu. Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, na odsjeku za Književnosti naroda BiH i b/h/s jezik.

Ajla Bećirević is born in 1990 in Sarajevo. Graduated from the Faculty of Philosophy in Sarajevo, Department of the Literatures of the Peoples of Bosnia and Herzegovina and Bosnian / Croatian / Serbian language.

Fatima Bilčević rođena je 1992. godine u Zenici. Tamo je završila osnovnu školu i Prvu gimnaziju. Diplomirala je na Odsjeku za komparativnu književnost i Odsjeku za književnosti naroda BiH, a MA studij je završila na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo. U dnevnom listu *Oslobođenje* objavljuje kritike, eseje i članke iz oblasti književnosti i teatra.

Fatima Bilčević is born in 1992 in Zenica, where she completed her primary and secondary education. She graduated from the Department of Comparative Literature and the Department of the Literatures of the Peoples of Bosnia and Herzegovina (BA) and the Department of Comparative Literature and Department of Librarianship (MA) at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. She publishes critique, essays and articles about literature and theatre in daily newspaper *Oslobođenje*.

Selma Asotić je diplomirala na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na Odsjeku za engleski jezik i književnost i Odsjeku za komparativnu književnost. Na istom fakultetu trenutno privodi kraju magistarski studij iz prevodjenja. Radi u Udruženju za jezik i kulturu *Lingvisti*. Život provodi pišući i prevodeći. Objavljivala je poeziju i prevode u časopisima (*sic!*), *Strane* i međunarodnom književnom časopisu *Nema*.

Selma Asotić graduated from the Department of English Language and Literature and the Department of Comparative Literature at the Faculty of Philosophy in Sarajevo, where she is currently finishing the MA program in Translation Studies. She works at the Association for Language and Culture “Lingvisti”. She spends her life writing and translating. Her poetry and translations have appeared in (*sic!*), *Strane* and the international literary journal *Nema*.

Maja Abadžija studira na Odsjeku za slavistiku Filozofskog fakulteta u Sarajevu, gdje je završila i studij Književnosti naroda BiH i bosanskog / hrvatskog / srpskog jezika. Piše književnu i filmsku kritiku i esejistiku, a objavljivala je u časopisima i publikacijama (*sic!*), *Alternativna književna tumačenja – AKT*, *Školegijum*, *Književnost susreta*, *Bookstan*, *Pravo Ljudski Film Festival*. Članica je redakcije časopisa (*sic!*) i urednica časopisa *Riječ i smisao*. Trenutno zaposlena kao novinarka *Oslobođenja*.

Maja Abadžija graduated from the Department of the Literatures of the Peoples of Bosnia and Herzegovina and Bosnian / Serbian / Croatian language, where she is currently finishing her MA thesis. She is also studying at the Department of Slavistics of the Faculty of Philosophy (BA). Maja published articles on literary and film criticism for magazines (*sic!*), *AKT (Alternative Literary Interpretations)*, *Školegijum* and within projects *Bookstan* and the *Pravo Ljudski Film Festival*. She is a member of the editorial board of a literary magazine (*sic!*), editor of *Riječ i smisao*, and a journalist of the daily newspaper *Oslobođenje*.

Armin Stefanović je diplomirao na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu 2013. godine, gdje je potom završio i master studij (2015). Piše za portale i časopise. Interesuju ga predavanje, književnost, pisanje, teorija književnosti i poezija.

Armin Stefanović completed his bachelor studies (2013) and master studies (2015) at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. He writes for newspapers and magazines. His interests are teaching, literature, writing, theory of literature and poetry.

Amela Balić je diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, na Odsjeku za književnosti naroda BiH i bosanski, hrvatski, srpski jezik, 2013. godine. Godine 2015. je na istom odsjeku stekla zvanje magistra. U okviru pripravničkog staža, radila kao nastavnica bosanskog jezika i književnosti u osnovnoj školi. Na Odsjeku za književnosti naroda BiH bila je angažirana kao demonstratorica iz oblasti hrvatske književnosti. Dio je redakcije studentskog časopisa *Slovo*. Trenutno zaposlena na poziciji generalnog sekretara P.E.N. Centra u BiH.

Amela Balić graduated from the Department of the Literatures of the Peoples of Bosnia and Herzegovina and Bosnian / Croatian / Serbian language at the Faculty of Philosophy in Sarajevo in 2013. In 2015, she gained a Master degree at the same department. She worked as a teacher of Bosnian language and literature in a primary school. She used to work as a student assistant in the field of Croatian literature at the Department of the Literatures of the Peoples of BiH. Amela is a member of the editorial board of the student magazine *Slovo* and she is currently employed at the position of the General Secretary of the P.E.N. Centre in BiH.

Mirza Ahmetović je rođen 8. marta 1980. godine u Kladnju. Osnovnu školu i gimnaziju završio je u Kladnju a diplomirao na Filozofskom fakultetu, Odsjek bosanski jezik i književnost u Tuzli 2006. godine. Objavio je nekoliko književnih tekstova u različitim časopisima. Trenutno živi i radi u Maglaju.

Mirza Ahmetović is born on 8 March 1980. He is born in Kladanj, where he also completed primary and secondary education. Mirza graduated from the Department of Bosnian Language and Literature at the Faculty of Philosophy in Tuzla. He published several literary articles in various magazines. He lives and works in Maglaj.

Sadržaj

5	umjesto uvoda
15	prevod
	17 <i>Čitalac Odisej ili odiseja čitanja: "O nama i našim ishodištima"</i> (Zerina Zahirović)
57	interpretacije
	59 <i>Paganski, hrišćanski i nacionalni simboli u ciklusu Hodočašća Vaska Pope</i> (Ajla Bećirović)
	109 <i>Poučnost Galilejevog života</i> (Fatima Bilčević)
127	alternativna lektira
	129 <i>Pisati ženski: Sylvia Plath i trijumf prkosa</i> (Selma Asotić)
	145 <i>Priroda bića da bude biće prirode</i> (Maja Abadžija)
167	kritika
	169 <i>Mutko ili mutikaša?</i> (Mirza Maglajlija)
	185 <i>Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopiću</i> (Amela Balić i Armin Stefanović)
269	bibliografija
275	summaries (prev. Merima Dervišić)
281	biografije

