

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Лола Д. Стојановић

**ТУМАЧЕЊЕ ОБЛИКОВАЊА ИДЕНТИТЕТА
КЊИЖЕВНОГ ЈУНАКА У САВРЕМЕНОЈ
КРИТИЦИ И У ШКОЛИ (ДЕЛА БРАНКА
ЋОПИЋА, ИВЕ АНДРИЋА И ДАНИЛА КИША У
ШКОЛСКИМ ПРОГРАМИМА;
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ И МЕТОДИЧКИ
АСПЕКТИ)**

докторска дисертација

Београд, 2026

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Lola D. Stojanović

**INTERPRETATION OF THE FORMATION OF
THE LITERARY PROTAGONIST'S IDENTITY IN
CONTEMPORARY CRITICISM AND
EDUCATION (WORKS OF BRANKO ĆOPIĆ, IVO
ANDRIĆ, AND DANILO KIŠ IN SCHOOL
CURRICULA: INTERPRETATIVE AND
METHODOLOGICAL ASPECTS)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Лола Д. Стоянович

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ
ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В
СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКЕ И В ШКОЛЕ
(ПРОИЗВЕДЕНИЯ БРАНКО ЧОПИЧА, ИВО
АНДРИЧА И ДАНИЛА КИША В ШКОЛЬНЫХ
ПРОГРАММАХ: ИНТЕРПРЕТАТИВНЫЕ И
МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)**

Докторская диссертация

Белград, 2026

Коментори:

др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду
др Зона Мркаљ, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Изјава захвалности

Највећу захвалност дугујем свом ментору проф. Александру Јеркову који је заслужан за целокупан пут интелектуалног и академског развоја који сам прошла од почетка основних студија до данас. Подједнаку захвалност дугујем менторки проф. Зони Мркаљ на благонаклоности и свим корисним методичким усмерењима.

Посебну захвалност на неизмерној подршци коју сам добила у тешким тренуцима на почетку академске каријере дугујем професору Александру Јовановићу који више није са нама. Једнаку захвалност на указаном поверењу и великом труду упућујем професоркама Валерији Јанићијевић, Зорани Опачић и Слађани Јаћимовић без чије подршке мој рад на Учитељском факултету не би ишао овим путем.

На разумевању и колегијалности у последњој фази израде дисертације, али и на много чему другом захваљујем Милени Митровић и Бојану Марковићу. Такође, захвалност на охрабрујућим разговорима дугујем и осталим колегама са Учитељског факултета, посебно Николини Шурјанац, Ајдини Жупић и Дуњи Ранчић. Бојани Маринковић и Александру Маринковићу се захваљујем на несебичној помоћи која ми је у великој мери олакшала рад на појединим поглављима дисертације.

На подстицању и вери у позитиван исход дуготрајног процеса рада на тези захваљујем својим пријатељима, посебно Милици Богдановић, Душици Петровић и Јакши Јевтовићу.

Дисертацију посвећујем својим родитељима и брату чија ме је безусловна подршка и љубав снажила у сваком сегменту живота и рада.

Тумачење обликовања идентитета књижевног јунака у савременој критици и у школи (дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша у школским програмима; интерпретативни и методички аспекти)

Сажетак

Предмет овог истраживања усмерен је ка тумачењу конструкције и деконструкције идентитета књижевних јунака у одабраним делима Бранка Ћопића (*Јежева кућица*, *Башта сљезове боје*), Иве Андрића (*Деца*) и Данила Киша (*Рани јади*, *Башта*, *пепео*, *Пешчаник*), као и ка испитивању могућности да се резултати савремене књижевне теорије и критике смислено интегришу у наставу српског језика и књижевности, од разредне до средњошколске наставе.

Одабрани корпус дела представља различите поетичке моделе обликовања детињства и идентитета, али заједно омогућава сагледавање идентитетског конституисања као динамичког, наративног и етички утемељеног процеса. Истраживање се креће од међусобно повезаних теоријских основа идентитета, времена, наратива, културе сећања и идеологије ка постхерменеутичкој и херменометодичкој стратегији тумачења.

Циљ нашег истраживања огледа се у расветљавању потенцијала књижевне имагинације за неговање свести о историјским појавама и преиспитивању идеолошких структура које су обележиле модерну историју, што је важан допринос у конституисању идентитета ученика који се непрестано изграђује у додиру са књижевним делима. Теоријски и интерпретативни разлози и детаљна сазнања у тумачењу показују зашто методика треба да интерпредметски и матично као област (књижевност и језик) буде у основи целокупног образовања. У складу са тиме, резултати дисертације позиционирају савремену наставу књижевности као важну тачку активирања критичке свести ученика, самим тим и сагледавања односа Ја и Други, али и дубљу могућност сагледавања сопственог Ја у културолошком и историјском оквиру колективног идентитета.

Кључне речи: конституција/деконституција идентитета, *детињство* у књижевној имагинацији, идеологија, култура сећања, Бранко Ћопић, Иво Андрић, Данило Киш, савремено образовање, херменометодика, постхерменеутика.

Научна област:

српска књижевност

Ужа научна област:

методика наставе српског језика и књижевности, књижевност за децу и младе

Interpretation of the formation of the literary protagonist's identity in contemporary criticism and education (works of Branko Ćopić, Ivo Andrić, and Danilo Kiš in school curricula: interpretative and methodological aspects)

Summary

The subject of this research is directed toward the interpretation of the construction and deconstruction of the identity of literary characters in selected works by Branko Ćopić (*Hedgehog's Home, The Mallow Garden*), Ivo Andrić (*Children*), and Danilo Kiš (*Early Sorrows, Garden, Ashes, Hourglass*), as well as toward examining the possibilities that the results of contemporary literary theory and criticism be meaningfully integrated into the teaching of Serbian language and literature, from primary to secondary education.

The selected corpus of works represents different poetic models of shaping childhood and identity, but together it enables the consideration of identity constitution as a dynamic, narrative, and ethically grounded process. The research proceeds from mutually interconnected theoretical foundations of identity, time, narrative, culture of memory, and ideology toward a post-hermeneutic and hermeneutic-methodological strategy of interpretation.

The aim of our research is reflected in illuminating the potential of literary imagination for fostering awareness of historical phenomena and for reexamining the ideological structures that have marked modern history, which represents an important contribution to the constitution of students' identity that can and must be continuously shaped in contact with literary works. Accordingly, the results of the dissertation position contemporary literature teaching as an important point of activating students' critical consciousness, and thereby of reconsidering the relationship between Self and Other, as well as enabling a deeper possibility of understanding one's own Self within the cultural and historical framework of collective identity.

Key words: constitution/deconstitution of identity, childhood in literary imagination, ideology, culture of memory, Branko Ćopić, Ivo Andrić, Danilo Kiš, contemporary education, hermeneutic methodology, post-hermeneutics.

Scientific field:
Serbian literature

Specific scientific field: Methodology of teaching Serbian language and literature, Literature for children and young people

Тумачење обликовања идентитета књижевног јунака у савременој критици и у школи
(дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша у школским програмима;
интерпретативни и методички аспекти)

Садржај:

УВОД	1
ПОГЛЕД НА МОДЕРНИ ИДЕНТИТЕТ ИЗ УГЛА ЧАРЛСА ТЕЈЛОРА.....	3
ИДЕНТИТЕТ И ДОБРО У <i>ЈЕЖЕВОЈ КУЋИЦИ</i> БРАНКА ЋОПИЋА.....	14
Јежурка Јежић и извори сопства.....	15
Историјска оријентација идентитета у <i>Јежевој кућици</i>	20
Идентитет и савремено образовање.....	24
ИДЕНТИТЕТ И СЛОБОДА У <i>БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ</i> БРАНКА ЋОПИЋА.....	29
Епистоларни увод.....	29
Идентитетско обликовање јунака као одраз слободе „добрих старца“ – „Јутра плавог сљеза“	34
Последња одбрана слободе – „Дани црвеног сљеза“	44
Идентитет и слобода у савременој настави српског језика и књижевности	55
КОНСТРУКТ ДЕТИЊСТВА И ИДЕНТИТЕТСКО ОБЛИКОВАЊЕ ЈУНАКА У ОДАБРАНИМ ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА.....	59
Основни постулати Андрићевог конструкта детињста	59
Продор одраслости у конструкт детињства	64
Сложеност идеолошких текстова у настави српског језика и књижевности	75
Постхерменеутички поглед на књижевно дело (уместо закључка)	77
ИДЕНТИТЕТ И СЕЋАЊЕ У <i>РАНИМ ЈАДИМА</i> ДАНИЛА КИША	82
Индивидуална и/или колективна конструкција прошлости.....	82
Сећам се / Сети ме памћење Андреаса Сама.....	84
Идентитет и памћење у савременој настави српског језика и књижевности	89
ВРЕМЕ, НАРАТИВ И ИДЕНТИТЕТ У РОМАНУ <i>БАШТА, ПЕПЕО</i> ДАНИЛА КИША У СВЕТЛУ ТЕОРИЈЕ ПОЛА РИКЕРА.....	95
Време као апорија	95
Distentio animi Андреаса Сама	97
Контраст вечности – рикеровски поглед на <i>Башту, пепео</i>	102
Поетска конфигурација као несагласно сагласје	110
Трострука мимеза како модел читања романа <i>Башта, пепео</i>	112
Мимезис I	113
Првостепена мимеза и <i>Башта, пепео</i>	114
Мимезис II.....	118
Другостепена мимеза и <i>Башта, пепео</i>	118
Мимезис III	122
Трећестепена мимеза и <i>Башта, пепео</i> – херменометодички аспект	124
Наративни идентитет	128
Идентитетски distentio Андреаса Сама	128
Ipse и idem Едуарда Сама.....	131

ИДЕНТИТЕТСКА ДЕЗИНТЕГРАЦИЈА ЈУНАКА ПОД ОКРИЉЕМ ТОТАЛИТАРИЗМА У РОМАНУ <i>ПЕШЧАНИК</i>	138
Тоталитарни дискурс у роману <i>Пешчаник</i>	138
Извори (и исходи) тоталитарног дискурса у роману <i>Пешчаник</i>	147
Идентитетска разградња на дискурзивној граници представљивог	161
Уместо закључка	165
ЗАКЉУЧАК	169
Извори	175
Литература	176
Биографија	182

УВОД

Савремена настава књижевности налази се у сложенем и често противречном положају између захтева образовног система, идеолошких и културних притисака времена, те потребе да књижевни текст остане простор слободе, критичког промишљања и духовног обликовања младог читаоца. У епохи испражњене метафизике, убрзаних друштвених промена и кризе хуманистичких вредности, питање идентитета – његовог конституисања, преиспитивања и дезинтеграције – постаје једно од тежишних места и књижевне имагинације и образовне праксе. Управо зато књижевна имагинација, посебно она која тематизује детињство, трауму, индивидуално и колективно памћење, однос према Другоме и однос према сопству, показује изузетан образовни и културни потенцијал.

Ова докторска дисертација полази од становишта да је књижевна имагинација важна тачка обликовања моралних и духовних интуиција у симболичком простору у којем настају темељи индивидуалног и колективног идентитета. Естетски домени уметничког стваралаштва праћени су, и то је у образовном систему посебно важно и деликатно питање, деловањем које има најшири културноисторијски смисао. Предмет овог истраживања усмерен је ка тумачењу конструкције и деконструкције идентитета књижевних јунака у одабраним делима Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша, као и на испитивање могућности да се резултати савремене књижевне теорије и критике смислено интегришу у наставу српског језика и књижевности, од разредне до средњошколске наставе.

Избор корпуса није случајан. Дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша представљају различите поетичке моделе обликовања детињства и идентитета, али истовремено чине једну од линија српске књижевне имагинације XX века. Ћопићев текстотви отварају простор темељних моралних оријентација, припадности и слободе у детињству, Андрићева проза показује рану и трауматичну конфронтацију субјекта са Злом и идеолошким механизмима заједнице, док Кишов *породични циклус* разлаже постепену дезинтеграцију идентитета у хоризонту тоталитарног искуства, Холокауста и историјске катастрофе. Заједно, ова дела омогућавају сагледавање идентитета као динамичког, наративног и етички утемељеног процеса. Дела ових аутора имају истакнуто место у нашим програмима и то је место сусрета књижевне историје и образовне праксе.

Истраживање је засновано на више различитих али међусобно повезаних теоријских основа и иде од историјски потврђених интерпретативних поступака ка постхерменеутичкој стратегији тумачења. Рад има посебно важане ослонце на савремене теоријске увиде у појам идентитета, времена, наратива, сећања и идеологије. Полазна теоријска тачка јесте концепција модерног идентитета Чарлса Тејлора, који идентитет дефинише као вредносно и морално утемељено саморазумевање субјекта, увек позиционирано у односу према Добру, заједници и разумевању живота као приповести. Ова теоријска основа биће даље усложњавана и проширивана увидима, између осталог, Пола Рикера, Алаиде и Јана Асмана, Мартина Бубера, Емануела Левинаса, Хане Арент, Теодора Адорна, Зигмунта Баумана, Жака Дериде. Ово методичко истраживање узима у обзир нашу савремену методичку мисао и резултате српске књижевне критике, те постхерменеутички књижевнотеоријски рад Александра Јеркова.

Посебан аспект истраживања усмерен је ка методичким погледима на савремену наставу српског језика и књижевности, односно ка потенцијалу књижевног текста за неговање свести о историјским појавама и преиспитивању идеолошких структура које су обележиле модерну историју, што је важан допринос у конституисању идентитета ученика који може и мора да се непрестано изграђује у додиру са књижевним делима. У складу са тиме, дисертација полази од уверења да савремена настава књижевности има за циљ активирање критичке свести, самим тим и сагледавања односа Ја и Други, али и дубљу могућност сагледавања сопственог Ја у

културолошком и историјском оквиру колективног идентитета. Буран развој теорије и критике у другој половини двадесетог века ставља нас пред важне дилеме о томе како нова сазнања о књижевности, постструктурализам, постхерменеутику, идеолошку критику, студије културе и друга новија достигнућа уградити у савремену наставу књижевности.

Циљ нашег истраживања, у складу са тиме, огледа се у успостављању дијалошког прожимања књижевне имагинације, савремене теорије и образовне праксе. Кроз анализу конструкта детињства и идентитета у одабраним делима Ћопића, Андрића и Киша дисертација настоји да позиционира поетску конфигурацију у домену моралних и духовних интуиција књижевних јунака, те да је у наставном контексту расветли као место критичког промишљања и самопозиционирања ученика. На тај начин, савремена настава књижевности у додиру са вредним књижевним текстом постаје жива и неопходна компонента културног и образовног простора у којем се обликује идентитет младог читаоца. Управо у сусрету са књижевним делима која тематизују Добро и Зло, слободу и насиље, припадност и искључење, настаје могућност критичког и одговорног односа према сопственом месту у историјском и културном хоризонту.

ПОГЛЕД НА МОДЕРНИ ИДЕНТИТЕТ ИЗ УГЛА ЧАРЛСА ТЕЈЛОРА

Будући да је научно истраживање унутар ове докторске дисертације усмерено ка конструкцији и/или деконструкцији идентитета јунака у одабраним делима Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша, важно је позиционирати теоријске постулате идентитета које је у савременој филозофској мисли најисцрпније тумачио Чарлс Тејлор у студији *Извори сопства : стварање модерног идентитета*. Проучавање идентитета Чарлс Тејлор посматра у домену „суштине људског субјекта, особе или сопства“ (2008: 15), а најближе га повезује са концептом Добра. Другачије речено, модерни идентитет, према Тејлоровим постулатима, јесте разумевање сопства које је нужно у кореспонденцији са Добром, односно са моралним и духовним интуицијама субјекта. Тејлоров основни циљ јесте морална онтологија која у бити артикулише моралне и духовне интуиције човека, односно, „оно што се овде артикулише јесте позадина коју ми претпостављамо и на коју се ослањамо у било којој претензији на исправност [...]“ (2008: 23–24). Према Тејлоровом виђењу постоје три кључне осе моралног мишљења које подразумевају поштовање људског живота, разумевање испуњеног живота (односно, онога што га сачињава) и достојанство (односно, представа о самој себи као субјекту вредног поштовања). Морална уверења унутар поштовања људског живота Тејлор повезује са категоријом права, а самим тим и појмом аутономије, јер „то значи схватити људе као активне сараднике у установљивању и обезбеђивању уважавања на које имају право“ (2008: 28). То је, дакле, кључна особеност западног разумевања морала, које се, према Тејлоровом виђењу ствари, даље развија кроз уважавање индивидуалних разлика, односно „ово се проширује у захтев за давањем слободе за развијањем своје личности на сопствен начин [...]“ (28). Моралну филозофију запада у домену поштовања људског живота карактеришу и, како Тејлор запажа, избегавања патње и афирмација обичног живота. Афирмацију обичног живота Тејлор посматра кроз призму производње и породичног живота, те „ова перцепција значаја свакодневице у људском животу, заједно са својим додатком везаним за значај патње, боји читаво наше разумевање тога шта у суштини значи поштовати људски живот и интегритет“ (31). Ово је, дакле, прва оса Тејлорове моралне онтологије. На њу се морају надовезати питања која се тичу и сопственог живота, односно оних вредности које живот субјекта чине испуњеним, а потом и саме личности вредне поштовања, што Тејлор назива личним достојанством. Међутим, важно је осврнути се на дестабилизацију тејлоровских начелних оквира који се тичу осмишљавања доброг живота и достојанства у модерном свету, посебно након што се наметнуло питање о пропасти Запада, те испражњене метафизике коју је Ниче најавио, а историјски ток разоткрио. Узимајући у обзир разорену модерну, Чарлс Тејлор јасно сагледава потенцијални губитак смисла у осмишљавању живота и конструкцији идентитета савременог субјекта, те запажа да се суочавамо „с перспективом неповратне пропасти душе или изгнанства, с могућношћу да будемо заувек обележени срамотом“ (38). Још даље, Тејлор последице овог притиска види у опасности да „свет сасвим губи своје духовне контуре, ништа није вредно чињења, јавља се страх од ужасне празнине, неке врсте вртоглавице или чак од слома нашег света и телесног простора“ (38). Ипак, или управо зато, после превредновања свих вредности које је резултирало радикалном празнином (па чак и питањем „Коме треба идентитет“¹) Тејлор конституише начелне оквири који су у основи смисла живота, те који и данас могу одредити идентитет субјекта.

¹ Ово питање поставља Стјуарт Хол у истоименој студији, разматрајући различите врсте деконструкције идентитета у савременој култури, те промишљајући позицију субјекта „на новом, измјештену или децентрираном мјесту унутар парадигме“ (2001: 216). Хол испитује однос идентитета и дискурзивних пракси, те поставља важно питање идентификације, посебно у контексту другости и друштвене заједнице, напомињући да се „идеал ја [...] састоји од идентификације са културним идеалима који нису нужно хармонични“ (2001: 218).

Начелни оквири су у Тејлоровом разматрању квалитативне дистинкције, односно „мислити, осећати, просуђивати унутар таквог једног начелног оквира значи функционисати са осећајем да је неки поступак или облик живота или начин осећања неупоредиво виши од других који су нам приступачнији“ (40). Речју неупоредивост Тејлор на овом месту указује на она начела добра која одређују и усмеравају наше делање². Квалитативне дистинкције које конституишу питања смисла живота, према Тејлоровом схватању, у дослуху су са све три поменуте осе моралног мишљења. Дакле, с поштовањем људског живота и интегритета, с достојанством и с вредновањем сопственог живота као смисленог и испуњеног. Ови начелни оквири налазе се у подтексту нашег моралног мишљења, што значи

да када покушавамо да разложимо шта је то што претпостављамо када просуђујемо да је изванредан облик живота заиста вредан или када своје достојанство везујемо за одређено достигнуће или статус или када дефинишемо своје моралне обавезе на одређен начин, ми у ствари, између осталог, артикулишемо оно што овде зовемо „начелни оквири“ (48).

Чарлс Тејлор, наиме, тврди да је живот који би изузео начелне оквири био немогућ, што у својој опсежној студији даље разлаже усредсређујући се на питања идентитета. Идентитет, дакле, подразумева питање „Ко сам ја“, а „оно што заиста представља одговор на ово питање јесте схватање онога што је од кључног значаја за нас“ (50). Још даље, одговор на питање о саморазумевању подразумева и позиционирање субјекта у односу према начелним оквирима јер идентитет „дефинише обавезе и идентификације које пружају оквир или хоризонт унутар кога ја од случаја до случаја могу да покушам да одредим шта је добро или вредно или шта треба чинити или шта ја прихватам, а чему се супротстављам“ (50). Дакле, начелни оквири чине хоризонт позиционирања субјекта који конституише његов идентитет. Недостајање или деконституција поменутог хоризонта за Тејлора представља кризу идентитета, што види као застрашујуће искуство. У складу са тиме, од кључног је значаја у Тејлоровим разматрањима успоставити најближу могућу кореспонденцију између идентитета и начелних оквира, односно оријентације субјекта у односу и унутар квалитативних дистинкција. Ово питање је од суштинске важности јер „да бисте знали ко сте, морате да будете оријентисани у моралном простору [...]“ (50).

Још даље, идентитет у Тејлоровим разматрањима подразумева историјску и фундаменталну оријентацију. Историјска оријентација идентитета обухвата духовне и моралне оквири субјекта, док фундаментална подразумева позиционирање субјекта у одређеној заједници или култури, што, дакле, значи да „потпуна дефиниција нечијег идентитета укључује не само његову позицију по питању моралних и духовних ствари већ и неко упућивање на дефинишућу заједницу“ (65). Другим речима, историјски хоризонт идентитета образује знање о настанку и развоју идентитетског конструисања модерног субјекта, чему Тејлор посвећује велики део своје студије, крећући се од платоновског овладавања собом према декартовском ослобођеном разуму, локовском пунктуалном сопству, постлоковском деизму, рационализованом хришћанству, натурализму, радикалном просветитељству па све до постромантичарског доба, епифанија модернизма и сукобима модерности³. Фундаменталну оријентацију, с друге стране, Тејлор

² Као један од најранијих примера начелних оквири Тејлор наводи етику части у античком добу, а потом и Платонову надградњу према којој ум дефинише највиши облик живота, надвладавајући стремљење ка нижим жељама и страстима. Платонову дистинкцију Тејлор види као кључну за потоње обликовање модерног идеала „ослобођеног сопства“ у чијој конституцији, дакле, разум игра пресудну улогу. Доминација ума у домену самосавладавања, према Тејлоровом виђењу, своје облике развија и у деистичком облику, у хришћанској мисли (као преображај воље), али и њеним каснијим преиначењима чији се утицаји осећају и данас, посебно, како Тејлор запажа, у идеалу алтруизма.

³ Иницијалну тачку у рађању идентитетских основа Тејлор види у Платоновом онтичком логосу. Платонова разматрања у простор мишљења смештају изворе морала чиме разум постаје инструмент овладавања сопством: „владање собом помоћу разума доноси три плода: јединство са самим собом, мир и прибрану хладнокрвност“ (Тејлор 2008: 183). Квалитативне дистинкције унутар платоновског схватања морала Тејлор смешта између душе и тела

позиционира унутар питања Ко јер „питање: Ко? поставља се да би се неко лоцирао као потенцијални саговорник у друштву саговорника“ (52). Још даље, „бити у стању да сами одговоримо на овакво питање значи знати где стојимо, значи знати шта желимо да одговоримо“ (53). На тај начин посматрано, фундаментална идентитетска оријентација одређује ко смо, „а она, када се једном стекне, дефинише место с ког одговарате на то питање и откуда проистиче ваш идентитет“ (53). Фундаментална оријентација је, према Тејлоровом схватању, блиско повезана с моралном онтологијом јер позиционирање субјекта у домену одговора на питање Ко и са које позиције проговара подразумева способност самоодговорности, а то је, дакле, „хоризонт унутар кога знамо где се налазимо, као и то који смисао ствари имају за нас“ (53). Управо у том простору начелни оквири, односно квалитативне дистинкције врше пресудну улогу. Дакле, кључна карактеристика у обликовању сопства јесте оријентација у односу према Добру које треба да усмерава бивствовање у одређеној друштвеној заједници или култури. Човек је, наиме, „сопство само међу другим сопствима. Сопство се никада не може описати без позивања на оне који га окружују“ (62). Другим речима, конституисање идентитета као одговора на питање „ко сам ја“ „налази свој изворни смисао у комуникацији између говорника“ (62) јер дефинисање сопства нужно произлази из дефинисања места „с кога говорим – у породичном стаблу, у друштвеном простору [...] у интимним односима [...] и, што је кључно, у простору моралне и духовне оријентације унутар које проживљавам своје најзначајније дефинишуће односе“ (62). У овом домену, идентитетска проматрања Чарлса Тејлора у својеврсном су дослуху са Буберовом или

(нематеријалног и телесног). Другим речима, „ум је способност да себе види и да се разуме. Схватити нешто умом значи бити у стању „дати разлоге“ или дати објашњење [...] На тај начин владавина ума јесте владавина исправног виђења или разумевања“ (Тејлор 2008: 191). Платонистичко супстанцијално схватање разума представља почетну тачку из које ће се, према Тејлоровом виђењу, развијати теорије модерног идентитета. Оно што Платона удаљава од филозофа који ће коначно конструисати модерни идентитет јесте локализација извора морала јер „извори морала којима приступамо умом не налазе се унутар нас. Они се могу видети изван нас, у Добру; или можда наше успињање до вишег стања треба схватити као нешто што се одвија у „простору“ изван нас [...]“ (Тејлор 2008: 193). Платоновски субјект изграђује идентитет уз помоћ разума који га усмерава ка исправном поретку ствари. С друге стране, код Августина (који, према Тејлору, стоји на путу између Платона и Декарта) долази до важне промене која се огледа у рефлексивности. Пут који води ка Добру не одвија се „преко света објекта, већ је „у“ нама самима [...] То почиње да објашњава његову употребу језика унутрашњости“ (Тејлор 2008: 202). Инсистирање на унутрашњој активности субјекта доводи до расветљавања моћи самосвести чији ће пун потенцијал, како Тејлор запажа, отворити Декарт и Лок. Важна промена коју Августин уводи јесте „димензија окрета ка себи у првом лицу кључна за наш приступ вишем стању [...] и отуда увођење новог правца развоја у нашем разумевању извора морала који је био одлучујући у формирању целокупне западне културе“ (Тејлор 2008: 205). Чарлс Тејлор инсистира на томе да је управо августиновска рефлексивност претеча декартовог cogita јер је Августин „био први који је учинио од становишта у првом лицу темељ за нашу потрагу за истином“ (Тејлор 2008: 207). Инструментализовани или ослобођени разум до којег нас Декарт доводи Чарлс Тејлор види као моменат рађања модерног идентитета. Тејлор примећује да Декарт наслеђује августиновску рефлексивност, али у озбиљној мери преобликује телеолошки концепт мишљења. Августинова самосвест окретања ка себи, према виђењу Чарлса Тејлора, доводи до уздизања ка Богу који је апсолутни извор морала. Декартов субјект изворе морала тражи у сопственој унутрашњости, чиме се, како Тејлор тврди, удаљава и од платоновског онтичког логоса и августиновског телеолошког апсолута. Тејлор инсистира на томе да ни поглед ка спољашњем поретку ствари ни рефлексивни пут ка Богу у Декартовој филозофији не доносе изворе морала. „Знати стварност значи имати исправну представу ствари – то јест исправну слику унутар спољашње стварности [...] Представа се сада мора конструисати [...], тако је и поредак идеја престао да буде оно што налазимо и постао нешто што изграђујемо“ (Тејлор 2008: 223). Тејлор уочава важну везу између разума субјекта и контроле коју успоставља како над светом у којем пребива тако и над сопственом природом. Моћ разума унутар Декартовог виђења субјекта контролише и страсти (којима се целокупна филозофска мисао пре њега опире, супротстављајући их идеалу духовног) и појавну „спољашњу“ стварност. „Нова дефиниција владавине разума доноси интернализацију извора морала. Када се она схвати као рационална контрола, као моћ објективизовања тела, света и страсти, то јест, када се заузме радикално инструментални став према њима, онда се извори моралне снаге не могу више видети изван нас у традиционалном смислу [...]“ (Тејлор 2008: 235). Декарт, дакле, према виђењу Чарлса Тејлора, уводи етику рационалне контроле, што доводи до тога да „смисао супериорности доброг живота и надахнуће да се он достигне потичу из субјективног осећаја сопственог достојанства као рационалног бивствујућег“ (Тејлор 2008: 236).

Левинасовом струјом мишљења које сопство конструишу нужно унутар односа према Другој, што ћемо детаљније показати у тумачењу Њопићеве *Баште сљезове боје*, односно у анализи „Дана црвеног сљеза“. За Тејлора, баш као и за Мартина Бубера, „човек не може да буде сопство по себи. Ја сам сопство само у односу према извесним саговорницима“ (64), те „управо ова изворна ситуација даје смисао нашем појму идентитета нудећи одговор на питање ко сам ја кроз дефинисање тога одакле говорим и коме говорим“ (64), односно који начелни оквири, те квалитативне дистинкције артикулишу моје делање и мишљење.

Чарлс Тејлор поменуте поставке проширује разматрањем целовитости живота субјекта, те правца у којем се он креће у односу на одређење према Добру. Мера вредности живота, односно сопства, за Тејлора представља хоризонт Добра који пребива унутар моралне и духовне оријентације субјекта, те је вредновање садржине живота условљено позицијом субјекта према Добру. Тејлор императивно наглашава да „ми морамо да будемо исправно лоцирани у односу према добру“ (78), али и инсистира на томе да конституција сопства не може бити исцрпљена једном строгом дефиницијом, будући да је субјект у непрестаном процесу мењања и постојања. Другачије речено, „ми тек полако израстамо из свог раног и каснијег детињства да бисмо постали аутономни субјекти који уопште имају нешто попут сопственог места у односу према добру“ (82). Још даље, Тејлор додаје да „чак и онда, то место стално оспоравају нови догађаји у нашем животу, као и сталне потенцијалне ревизије које прате наше сазревање“ (82), те у складу са тиме идентитетско одређење субјекта не исцрпљује само позиционирање према Добру већ и континуирани смер кретања. Управо зато што „не можемо да поступамо без некакве оријентације ка добру и не можемо да будемо индиферентни према нашем месту у односу на то добро и будући да се то место увек мора мењати и постојати, ми морамо да се суочимо с питањем правца нашег живота“ (82). На овом месту је, дакле, конституисана веома важна Тејлорова поставка која подразумева разумевање живота као приповести. Дакле, идентитет субјекта не условљава само оријентација према Добру (односно, утканост квалитативних дистинкција у наше моралне и духовне интуиције) већ и „овај осећај за добро мора бити уткан у моје разумевање властитог живота као динамичне приче“ (82). Та динамичност превазилази конституцију садашњости, односно презентности субјекта, укључивањем троструке временске равни јер „да бисмо могли да осетимо ко смо, морамо да разумемо како смо постали и куда идемо“ (83). У складу са тиме, питање „ко сам“ нужно укључује у себе и питање нашег досадашњег и будућег кретања, дакле, континуирано и динамично сагледавање путање идентитетског конструисања. Кретање уназад помоћу којег „одређујемо шта смо на основу онога што смо постали“ конструише идентитет искључиво „помоћу приповести како смо дошли дотле“ (84). Сходно томе, разумевање сопства „захтева наративно разумевање мог живота, осећај за оно што сам постао, који се може дати само посредством приповести“ (84). Овом динамичном концепцијом идентитета, односно посматрања живота као приповести, Тејлор се опире свом савременику Дереку Парфиту који у студији *Разлози и особе* приликом дефинисања идентитета не узима у обзир целину живота. Тејлор примећује Парфитово ослањање на локовску конституцију сопства, на, тејлоровски речено, пунктуално сопство које се заснива искључиво на самосвести. Локова концепција, коју ћемо узети у обзир у наредном поглављу, доноси рационалну артикулацију субјекта која подразумева да „не треба да контемплирамо поредак ствари, већ пре да конструишемо слику ствари следећи правила разумног мишљења“ (260). За Тејлора, видели смо, сопство није искључиво одређено питањем самосвести и самоопажања. Тејлор инсистира на томе да „све што преостаје од увида да је сопство предмет који је значајан за себе јесте овај захтев самосвести“ (86), а тај захтев изузима саму бит сопства јер се посматра изван начелних оквира. Управо због изузимања начелних оквира Тејлор локовске постулате идентитета карактерише као неутрално (пунктуално) сопство, дакле, у бити погрешно „зато што се сопство дефинише апстрахујући од било каквих конститутивних преокупација“ (86), осим самосвести, што је, како Тејлор примећује, била и Хјумова неуспешна

путања потраге за идентитетом. За Тејлора, дакле, и то је кључно разумети, идентитет не можемо посматрати у неутралном или пунктуалном хоризонту јер сопство постоји „само у одређеном простору питања и кроз одређене конститутивне бриге“ (87), дакле, искључиво у хоризонту квалитативних дистинкција. У коначници, управо су та питања у кореспонденцији са идејом Добра у односу на коју се субјект позиционира и усмерава свој правац делања. Овакав вид посматрања сопства могућ је само у домену разумевања живота субјекта као целине. На овом месту се Тејлорова схватања блиско прожимају са Хајдегеровим димензијама времена и бивствовања, дакле, са елементима прошлости и будућности које презентност садашњости нужно уграђује у себе, будући да „мој осећај себе је осећај бивствујућег које расте и постаје“ (87). Односно, „моје саморазумевање нужно има своју временску дубину и имплицира приповест“ (87). Основа поставке, наиме, која из свега овога проистиче јесте то да је позиционирање субјекта у односу на Добро (квалитативне дистинкције, кореспонденцију са другима) његова кључна брига, те да он свој живот мора разумети и осмислити у домену приповести, а приповест је трагање.

На овом месту треба истаћи и појам над-добра који је за Чарлса Тејлора од пресудног значаја у конституисању идентитета. Над-добро, наиме, у Тејлоровој поставци не искључује квалитативне дистинкције, односно начелне оквире о којима смо претходно говорили, већ их на овом месту рангира, истичући постојање Добра које је у животу субјекта посебно позиционирано:

Мада сва добра која признајем, колико год им се мање или више приближио, допуштају одговор са да или не у погледу усмерености мог живота према њима, ако сам снажно посвећен највишем добру [...], ја ћу установити да је одговор са да или не крајње одлучујући за оно што ја јесам као личност (106–107).

Овде је, дакле, реч о „квалитативним дистинкцијама другог реда“, те управо оне артикулишу, према Тејлоровом схватању, над-добра или виша добра. Оваква поставка ствари омогућава својеврстан метахоризонт са којег субјект просуђује све друге начелне оквире и сва друга добра. Над-добра, дакле, треба разумети „као корак више ка моралној свести“ (109). Као најзначајнији пример над-добра у модерној култури Тејлор наводи универзалну правду, односно, једнакост свих људи без расних, класних, културолошких или религиозних ниподаштавања. Тејлор, такође, на овом месту запажа да овако устројен концепт над-добра у домену универзалне правде и једнакости није одувек био прихваћен, напротив, за њега се морало вековима борити, а та борба не престаје ни данас. То, наиме, значи да над-добро увек долази као последица својеврсне критике или превредновања претходно важећих вредности. Наше схватање над-добра се, у складу са тиме, преображава и „надограђује на разумевање чињенице да је оно заменило ранија, мање подобна схватања и тако још увек служи као стандард помоћу којег се савремена схватања могу критиковати и понекад установити као недовољна“ (110). Сличне процесе Тејлор запажа и у супституцији хомеровске етике каснијим платонизмом, односно још даљим религијским надвладавањем идолопоклонства. Све ово показује да успостављање над-добра са собом носи својеврсну дозу напетости. Први разлог те напетости лежи, дакле, у домену превредновања, али тај процес Тејлор дефинише као раст субјекта, вишу свест и промену. Међутим, после вишевековног процеса превредновања вредности, Тејлор уочава рађање сумње у модерној свести, посебно после просветитељског натурализма (који је „често приказивао религиозне морале „вишег“ нивоа не само као извор самопотискивања већ и као оправдање друштвеног тлачења [...]“ (118) и још радикалније после неоничеанских мислилаца (који су „покушали да покажу како су различити облици друштвеног искључивања и доминације уграђени у саме дефиниције које конституишу перспективу над-добра“ (118–119)). Међутим, све те струје мишљења и саме поседују, како Тејлор добро запажа, своју конституцију над-добра, а она се у XX веку формира око етике универзалног права и једнакости. То, наиме, значи да над-добро, упркос хоризонту напетости који у себе уграђује, не можемо искључити из конституисања идентитета и моралних, односно духовних интуиција, јер „не можемо да осмислимо свој морални живот без нечега као

што је перспектива над-добра, без неког схватања добра ка којем можемо да се развијемо и које нас онда наводи да на друге гледамо другачије“ (119–120). Овде Тејлор, ипак, учача још један проблем који се тиче аргументовања које би, посредством практичног ума, наметнуо одређено над-добро убеђивањем субјекта да је оно супериорније од неког другог, те да, уколико таква врста доминантне и рационалне аргументације није могућа, онда је „све то само ствар субрационалних слутњи и осећања“ (120). Ово је, дакле, према Тејлоровом виђењу, кључна грешка коју, када једном направимо „можемо само да очајавамо над практичним умом и онда лакше постајемо жртве натуралистичке редукције“ (120). Ову заблуду практичног расуђивања Тејлор разрешава „расуђивањем у прелазима“ јер, према његовом виђењу, практично расуђивање не треба да „тежи да установи да је нека позиција апсолутно исправна, већ пре да је нека позиција супериорнија од друге“ (121). Практично расуђивање, на тај начин, Тејлор доводи у везу са компаративним исказима, те да ћемо показати „да је једна од ових компаративних тврдњи добро заснована када можемо да покажемо да помак од А до Б сачињава епистемолошки добитак“ (121).

Конечно, овакво, тејлоровски схваћено, аргументовање проистиче из „биографске приповести“, што целу тејлоровску поставку идентитета враћа и заокружује концептом живота као приповести, о чему смо већ говорили. Тејлор се, и ово је важно нагласити, опире епистемолошки устројеној традицији практичног ума, укидајући критеријуме апсолутног просуђивања на чије место ставља моралне интуиције које су онтолошки покретач нашег деловања. Другачије речено, конструисање над-добра као онтолошке позиције која је супериорнија од друге произлази из „ишчитавањ[а] моје животне приче, прелаза кроз које сам прошао – или можда одбио да прођем“ (122). Тејлор, дакле, конституисање над-добра успоставља у блиској кореспонденцији са моралним интуицијама које нас покрећу:

У самом доживљају ганутости неким вишим добром осећамо да смо дирнути оним што је добро у њему пре него што његова вредност лежи у нашој реакцији. Дирнути смо када увидимо да је његова суштина нешто бескрајно вредно. Доживљавамо своју љубав према њему као добро утемељену љубав. Оно што ме не би могло покренути на овај начин не би се рачунало у над-добро (124).

Ово, дакле, значи да Тејлорово разумевање идентитета остаје чврсто утемељено у моралним интуицијама и виђењу живота као приповести јер чак и онда када дође до својеврсног превредновања вредности,

ми то откривамо тако што се померамо од једног упоришта до другог, примеренијег. [...] Најпоузданије морално схватање није оно које би било утемељено сасвим изван наших интуиција, већ оно које би се заснивало у нашим најснажнијим интуицијама – тамо где су се оне успешно изборило са изазовом предложених премештања око њих (125–126).

Конечно, Чарлс Тејлор инсистира на значају артикулације за осећање Добра, односно да начелни оквири унутар којих Добро пребива за субјекта постоје посредством артикулације или израза. (Тејлор се на овом месту у својеврсном смислу ослања на Платона и његов онтички логос који подразумева артикулисање Добра које покреће живот субјекта. Овде Тејлор уводи појам конститутивног добра које је у бити извор моралних интуиција које усмеравају делање субјекта, а њега нужно покреће љубав према таквом начелу делања и живљења). Артикулисање, односно јасно формулисање Добра за Тејлора је начин да „визија добра постане доступна људима у датој култури тако што оно добија неки израз“ (150). Као примере за овакво виђење ствари, Тејлор узима приповести о Богу (кроз *Библију*, молитву, литургију), инсистирајући на томе да без различитих облика артикулације Божја реч за нас не би постојала. Још даље, „универзална права човечанства постоје за нас зато што су она обзнањена, зато што су их филозофи промишљали, зато што су се револуције изводиле у њихово име [...]“ (150). Другачије речено, сама артикулација је услов за приклањање Добру:

Морални извори нас ојачавају. Приближити им се, јасније их сагледати, схватити шта подразумевају, јесте задатак за оне који признају да их воле или уважавају и који посредством ове љубави/уважавања могу боље да их остваре. То је затлог што речи могу да оснаже и повремено могу да имају огромну моралну снагу (158).

Прецизније, Тејлор инсистира на томе да моћ артикулације почива управо на самој могућности приближавања Добру или извору морала.⁴ Када се конститутивно добро посредством разговетног формулисања учини јасним, тада „делотворна артикулација ослобађа ову снагу и тако речи задобијају моћ“ (158). Управо на овом месту, а уз помоћ тејлоровских увида, можемо сагледати пун потенцијал моћи књижевне имагинације која, уколико је велика и вредна, увек додирује и у себе уграђује моралне и духовне вредности и гради ону врсту интуиција на темљељу којих се оне препознају и учвршћују. Имајући у виду тејлоровски схваћену моћ артикулације, односно речи, можемо увидети значај додира са поетском конфигурацијом, те далекосежне могућности које такав сусрет може произвести у конституисању идентитета. Разумевање живота као приповести свој врхунац остварује управо у поетској конфигурацији, а сусрет са књижевном имагинацијом, чак и онда када идентитетски дезинтегрише јунаке, када расветљава онтолошку несигурност и радикалну деконструкцију Добра у модерној књижевности, позиционира реципијента у хоризонту квалитативних дистинкција и осе моралног мишљења. Коначно, управо ће циљ ове дисертације у даљим поглављима бити испитивање моралних и духовних интуиција књижевних јунака у одабраним делима Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша које, управо у односу на њихово позиционирање према Добру, конструише и/или деконструише идентитет.

Тумачење *Јежеве кућице* Бранка Ћопића, са сликом малог издвојеног и на самога себе и свој дом усредсређеног јежића само на први поглед представља изазов овој широј слици друштвености и места идентитета у њој. То је само до оног часа када анализа ове Ћопићеве бирилијантно изведене књижевне поуке не покаже како је став сопства управо став богатства идентитета који се не повинује заводљивим стеротипима. И ова анализа биће спроведена у домену тејлоровског схватања идентитета спрам целине постојања, те онога што живот и изборе јунака поеме чини оријентисаним ка Добру. У овом поглављу ћемо обухватити и историјску и фундаменталну оријентацију идентитета (при чему ће фундаментална оријентација бити кључни оквир за сва даља поглавља). Историјска димензија идентитета Жејурке кретаће се од увида у идентитетско конструисање модерног субјекта које су позиционирали Декарт и Лок, односно од декартовског *cogito* и локовске аутономије разума који утиру пут делања и у одређеном домену конституишу степен сигурности јунака у сопствени избор опредељења за љубав према дому. Дакле, концепт разумне слободе биће показан као важна идентитетска одлика јунака. Историјска оријентација Жејуркиног идентитета биће, потом, продубљена хоризонтом постлоковских мислилаца, односно теоријом моралних осећања Франциса Хачесона и Ентонија Шафтсберија, којима Тејлор даје важно место у разумевању идентитета кроз аспекте интринсичног добра и етику добронамерности. Још даље, Жејуркин идентитет ћемо тумачити у домену платоновског виђења над-добра кроз родољубиви ерос, али и начин на који платоновско над-добро види Марта Нусбаум. Коначно, фундаментални хоризонт (у тејлоровском кључу схваћен) у овом поглављу ће отворити питања идентитета и савременог образовања, односно улоге наставе књижевности у јачању националног идентитета ученика у разредној настави посредством књижевног текста који

⁴ Прилично је јасно како би ова позиција могла имати велике одјеке у проучавању књижевности и приповедања, на које већ и само коришћење термина прича (животна прича) може да упућује. Међутим циљ овог рада није успостављање неке „тејлоровске наратологије“, што би свакако било и помало насилно у односу на Тејлорове аутентичне теоријске поставке, већ само подсећање да прича и приповедање нису безазлено слагање речи и исказа, већ етички одговоран чин у друштвеном простору чији основни уметнички смисао и статус не искључују, напротив, поље друштвеног деловања, па и образовне учинке. Зато је наше ослањање на Тејлора нешто друго но пуко преношење теорије идентитета из једног поља друштвенохуманистичког интереса у друго, а резултати наше анализе добијају веће поље важности но да је реч о уобичајеним партикуларним истраживањима.

има потенцијал неговања овог циља. Кроз анализу методичке апаратуре у читанкама за први разред основне школе указаћемо на својеврсно одсуство свести неговања националног и културног идентитета ученика приликом тумачења *Јежеве кућице*, те на опасности које занемаривање ове врсте може изазвати у савременом образовању. Један од кључних циљева наставе српског језика и књижевности мора бити одржавање демократског баланса између модерног индивидуализма и колективног добра којем је подлога у националном и колективном идентитету, у култури и духовној историји. Јежуркина љубав према дому и томе да свако биће буде оно што јесте већ на најмлађем школском узрасту може усадити духовну интуицију која је оријентисана ка неопходној заједници, и која се не своди на истоветности већ допушта ширину и разноликост.

Наредно поглавље биће усмерено ка тумачењу Ћопићеве збирке *Баишта сљезове боје*. У првом циклусу збирке – „Јутра плавог сљеза“ – сагледаћемо моралне и духовне интуиције јунака-наратора које се конституишу у детињству, под утицајем добрих старца, а посебно деда Рада као стабилне фигуре етичке постојаности. Тејлоровски схваћене квалитативне дистинкције биће формиране у најосетљивијем добу, детињству које је у Ћопићевој поезици простор слободе, љубави и заштите. Дакле, хронотоп дома сагледаћемо у овом циклусу збирке у башларовском кључу фундаменталне вредности интимног простора детињства које је усмерено ка Добру које снаже ведрина и љубав добрих старца. Међутим, сама завршница првог циклуса која доноси смрт деда Рада – кључне моралне фигуре у детињству јунака – отвориће наш хоризонт тумачења ка фундаменталној оријентацији идентитета у дезинтегрисаној ратној стварности коју тематизује циклус „Дани црвеног сљеза“. На овом месту ће од пресудне важности бити могућност успостављања (само)одговорности и позиционирања субјекта према Добру у односу на Другог које је на другој идеолошкој страни, те ће се тејлоровско схватање целине сопства које условљава постојање међу другим сопствима проширити Буберовим и Левинасовим сагледавањем идентитета у граничним, односно дезинтегрисаним околностима. Потенцијал одговора субјекта на апсурдност патње Другог конституишаће његов идентитет у хоризонту превазилажења идеолошких граница, те могућности успостављања хуманистичке визуре као над-добра које се пробија управо из моралних и духовних интуиција које су изграђене у детињству. Још даље, ово поглавље ће отворити важно питање постхерменеутичког погледа на књижевну имагинацију, што ће бити важан методолошки оквир унутар целе дисертације. У постхерменеутичком кључу, тачније, на овом месту из угла парадоксалне херменеутике, тумачићемо епистоларни увод Ћопићеве збирке и њену завршну причу како бисмо показали књижевни поглед из далека, односно препознали оно што велика књижевна дела наслућују, што је у случају Ћопићеве збирке трагична државна разградња која ће заокружити епоху XX века у српском културно-историјском простору. Кључни потенцијал постхерменеутичког методолошког оквира показаће (и на овом месту, али и у целини дисертације) не само пун капацитет књижевне имагинације већ и могућности конституисања човековог саморазумевања у сусрету са њом. У складу са тиме, управо ће постхерменеутички смер кретања показати потенцијале савремене наставе српског језика и књижевности у сусрету ученика не само са трагичним крајем једне епохе већ и са њеним заблудама, опасностима, али и могућностима да се чак и унутар разорених вредности субјект позиционира према Добру као начелном оквиру свог идентитета. Другачије речено, хермено/методички приступ, тачка сусрета херменеутике и методике, збирци *Баишта сљезове боје* засниваће се на сложеним питањима националног идентитета, културе сећања и хуманистичких вредности.

Средишњи део дисертације усмерен је ка конструкту детињства и идентитетском обликовању јунака у одабраним приповеткама Иве Андрића. Андрићев конструкт детињства сасвим је опонентан ћопићевској идиличној слици овог животног доба, те је, у складу са тиме, важно одредити и позиционирати опречне погледе на детињство у поезици значајних писаца

српске модерне књижевности, те размотрити шта тако устројени погледи доносе или могу да донесу настави књижевности. Андрићевска поетска конфигурација детињства показале се као тегобна, пуна рана, траума и казни, али њена основна одлика јесте процес трансформације из детињства у одраслост. Ова трансформација (нужно трауматична и болна) у највећем делу прича конституисана је унутар простора дечје игре, те ћемо пажњу посветити игри Андрићевих јунака (из угла Роже Кајое и Јохана Хујзинге) која на специфичан начин (пре)обликује идентитет. Тежиште поглавља биће усмерено ка тумачењу (анти)игре у приповеци „Деца“, односно ка расветљавању механизма културе у оквиру којих се игра одвија. Будући да Чарлс Тејлор приликом дефинисања фундаменталне оријентације идентитета наглашава утицај културе и заједнице којој субјект припада, ова питања ће се у тумачењу приповетке „Деца“ усложњавати с обзиром на околности у којима је дефинишућа заједница идеолошки устројена на начин који искључује квалитативне дистинкције и усмереност према Добру. У складу са тиме, основни смер нашег тумачења биће оријентисан ка дисонантном сусрету јунака-наратора и идеолошки инструисане заједнице школских другова која намеће агресивну игру злостављања јеврејске деце. Наивна дечја свест ће, дакле, бити располућена између своје моралне интуиције позиционирања према Добру и спољашњег механизма деловања који проблематизује однос према Другоме, што је заправо тежишно питање квалитативних дистинкција субјекта у првим деценијама XX века. Буђење хуманистичке свести у одлуци јунака да устукне пред насиљем, дакле, просуђивање унутар начелног оквира Добра у часу када, у готово левинасовском кључу, угледа лице Јеврејина, самог дечака позиционира као жигосаног Другог, те се у Андрићевој поетици усложњава конституисање идентитета у односу на ћопићевску концепцију у „Данима црвеног сљеца“. Ћопићеви јунаци у „Данима црвеног сљеца“ конституишу идентитет насупрот идеолошким оквирима без последица по сопствени положај, што у Андрићевој причи неће бити случај. Лице јеврејског дечака пред којим јунак-наратор одустаје од насиља представља наличје идентитета којем се јунак, у коначном дослуху са сопственим моралним интуицијама, опире, а све даље последице деловања насупрот латентним идеолошким императивима тумачићемо из угла Карла Манхајма и Луја Алтисера. Коначно, и ово поглавље ћемо заокружити постхерменеутичким приступом књижевној имагинацији у савременом образовању, обогаћеним важним увидима Ђанија Ватима. Постхерменеутички приступ настави књижевности у дослуху са ватимовском постметафизиком (и онтологијом актуелности) подразумева сусрет ученика са културним наслеђем у домену укидања насиља. Дакле, постхерменеутички приступ идеолошки конфликтној књижевној имагинацији у савременом образовању имаће за циљ критичко сагледавање односа према Другоме у епохи разграђених моралних и духовних интуиција. Као далекосежни циљ постхерменеутичког приступа настави књижевности у кореспонденцији са постметафизичком етиком намеће се укидање било које врсте идеолошког, расног, верског или националног фундаментализма.

Духовна разградња која у Андрићевој имагинацији наговештава трагични развој епохе XX века, свој коначни облик задобија у поетској конфигурацији Данила Киша, те завршни део дисертације у средиште тумачења поставља Кишову *породичну трилогију*. Тумачење *Раних јада* актуелизоваће елементе тејлоровски схваћеног идентитета у домену живота као приповести и његове кореспонденције са различитим временским димензијама. Тејлоровске поставке фундаменталне оријентације сопства биће допуњене разумевањем културалног идентитета из угла Алаиде Асман, те њеним појмовима *сећам се* и *сети ме* памћења који, посредством приповести, конституишу идентитет субјекта и дају му значење. Ово поглавље ће отворити важно питање посттрауматске идентитетске изградње после разарајућег историјског искуства прве половине XX века, те показати моћ (поетске) артикулације у конституцији деконституисаног сопства унутар друштвено-историјског тренутка који испражњава све потенцијале духовних и моралних интуиција. Из датих поставки уследиће постхерменеутички поглед на идентитет и

памћење у савременој настави српског језика и књижевности. Поред већ заступљеног интеркултуралног приступа збирци *Рани јади* у настави, отворићемо хоризонт сагледавања Кишове књижевне имагинације, односно хронотопа Паноније, као трагичног места и српске и јеврејске културе, што ће успоставити идеолошки прочишћено, али идентитетски оснажено колективно памћење ученика, што у коначници доводи до целовитог осећања сопства.

Категорије сећања, памћења, трагова и начелно времена које су успостављене приликом тумачења идентитета Андреаса Сама у збирци *Рани јади*, у наредном поглављу посвећеном роману *Башта, пенео* биће усложњене теоријским постулатима Пола Рикера. Будући да Чарлс Тејлор, како смо видели, конституцију сопства у великој мери одређује посредством приповести и сагледавања живота субјекта као целине кроз три временске равни, од кључног је значаја разложити апорије о времену, те успоставити инструменте за разумевање сложених односа између времена и наратива као тежишне тачке идентитетског позиционирања јунака у Кишовој књижевној имагинацији. У складу са тиме, од пресудног значаја ће бити Рикерово разматрање августиновске троструке садашњости које у себи сажима хоризонте прошлог и будућег времена посредством приповедања и памћења, што ће отворити смер тумачења Андреаса Сама кроз категорије *distentio* и *intentio animi*. Будући да време као апорија нужно садржи несагласје, поетска конфигурација ће коначно успоставити несагласно сагласје путем троструке мимезе која ће у даљој разради поглавља бити модел читања романа *Башта, пенео*. Трострука мимеза (која је заправо дијалогско прожимање августиновских временских апорија и аристотеловског схватања грађења заплета) показује у овој прилици начин на који књижевно дело као целина конституише сагласје иако у себи сажима хоризонт несагласја идентитетске дезинтеграције јунака унутар света који је разградио и испразнио све потенцијале Добра. У поглављу ћемо тумачити првостепену мимезу (мимезис I) као исходште приповедног поступка које почива на културолошким и егзистенцијалним основама прве половине XX века. Потом ћемо показати начин на који се преднаративна основа уграђује у *distentio animi* Андреаса Сама, те коначно артикулише као несагласно сагласје у домену поетске конфигурације, дакле, у другостепеној мимези (мимезис II). Коначно, трећестепена мимеза (мимезис III) која подразумева интендираност текста на читаоца, отвориће важан потенцијал херменетичког тумачења романа *Башта, пенео* у савременој настави. Премда ово дело није укључено у наставне програме, а у дисертацији се разматра у домену сагледавања Кишове поетичке целине, важно је одредити циљеве које би овај роман могао остварити у наставном процесу актуелизације личних и колективних сећања, фикције и историје, трауме и њеног симболичког преобликовања. У коначници, несагласја временске апорије у кореспонденцији са троструком мимезом доведиће нас на крају овог поглавља до позиционирања наративног идентитета Андреаса и Едуарда Сама, што ће показати, у испреплетаности идентитетске конституције и деконституције ових јунака, две равни истоветног процеса који се у целини књижевног дела разрешава динамичким јединством.

На крају, последње поглавље дисертације показује сав усуд тоталитарне епохе у заокруживању *породичног циклуса* романом *Пешчаник*. Кретањем од рађања биовласти ка тоталитарном устројству из аспекта Мишела Фукоа, Хане Арент, Ђорђа Агамбена и Жана Американа показујемо на који начин терор, односно доминација Зла, производи коначну идентитетску дезинтеграцију јунака у свету који је испразнио сваки потенцијал Добра. Поетска конфигурација на овом месту губи моћ несагласног сагласја, те, у нивелисању моралних и духовних интуиција, додирује деридијански хоризонт „корените нечитљивости“ који испражњеност квалитативних дистинкција утискује у језик као трајну опомену Холокауста. Распон ове опомене у завршници поглавља пратиће увиде у изворе и исходе деконструкције квалитативних дистинкција од Адорнове (негативне) дијалектике просветитељства према Баумановим последицама модерности до Јерковљеве постхерменеутичке проблематизације

посттоталитаризма, што ће коначно позиционирати књижевну имагинацију као кључну тачку разумевања и очувања идентитета.

Ова дисертација ће, дакле, позиционирати конструкт детињства и идентитетско обликовање јунака, обухватајући лук од разредне до средњошколске наставе српског језика и књижевности. Конституисањем Добра као кључног начелног оквира у родољубивом еросу *Јежеве кућице* показаћемо идентитетске темеље који се од најмлађег школског узраста морају неговати. Збирка *Башта сљезове боје* одабрана је као „најзначајнија Ћопићева књига која се чита и тумачи [...] Она се сматра једном од кључних у нашој литерарној баштини када је реч о књигама са топосом детињства, „раних јада“ кроз које сваки човек пролази да би се оснажио и одрастао“ (Мркаљ 2016: 284). Још даље, она се, као и *Рани јади*, у програмима протеже од предметне до средњошколске наставе, те Ћопић као писац представља важну тачку образовног процеса. Тумачењем ове збирке показаћемо и националне и општехуманистичке елементе Ћопићеве прозе, посебно сагледавањем „Дана црвеног сљеза“ који ће у дисертацији проблематизовати тејлоровске поставке духовних и моралних интуиција које одређују идентитет субјекта. Управо ће нам та тачка ратне дезинтеграције Добра отворити пут ка андрићевском детињству које суочавање са Злом позиционира као кључну тему, што ће свој поетски врхунац достићи у Кишовој *породичној трилогији*. На тај начин, поетска конфигурација детињства у делима ових писаца показаће различите хоризонте (односно напетости) фундаменталне оријентације идентитета, а савремену наставу књижевности постхерменеутички оснажити могућностима деконструисања затворених идеолошких концепата који су обележили модерну историју.

ИДЕНТИТЕТ И ДОБРО У *ЈЕЖЕВОЈ КУЋИЦИ* БРАНКА ЋОПИЋА⁵

Предмет овог поглавља представљају питања идентитета и савременог образовања која отвара тумачење *Јежеве кућице*, њен положај у школским програмима и значај који ова поема има већ на најранијем школском узрасту. Будући да сведочимо кризи хуманизма, различитим облицима девастације културе, важно је усмерити пажњу ка настави књижевности и односу према књижевној имагинацији који је део школских програма. Настава књижевности подстиче и пружа прилику ученику да у сусрету с вредним књижевним делом уочи, упозна и приближи како се идентитетски успостављају јунаци, што неминовно утиче на идентитетско конституисање самих ученика. Саморазумевање савременог ученика који у свој индивидуални идентитет нужно уграђује и колективни, у великој мери зависи од школске лектуре с којом се сусреће и од начина на који јој приступа у наставном процесу. У складу с тим, за ову прилику и ову врсту дилема узимамо *Јежеву кућицу* Бранка Ћопића из више разлога. Први се огледа у томе што се ова поема обрађује у првом разреду основне школе, дакле, на самом почетку образовања, а други разлог тиче се управо природе овог књижевног текста која се везује за обликовање идентитета, што је у одређеним временским околностима доводило до различитих питања и проблема рецепције. Основна идеја огледа се, дакле, у испитивању улоге симболички важног текста чија вредност траје и на којој се из више разлога рефлектовала судбина односа према сопственој припадности и идентитету. Ћопићева поема се везује за осећање љубави према дому, што је лако и шире схватити као љубав према домовини/завичају. Имајући на уму све околности како дела Бранка Ћопића тако и времена у којем је поема писана, она може бити читана и у контексту ослобођења од фашизма, а читана је током деценија на различите начине па тако и у постјугословенском периоду, посебно у државама које су имале потребу да се разреше заједничког идентитета. Ипак, вредност текста надвладала је сва идеолошка читања и учењавања.

Важно је сагледати позицију *Јежеве кућице* у настави српског језика и књижевности уколико имамо на уму улогу школе у конструкцији индивидуалног и колективног идентитета ученика. Стога је упознавање ученика с текстовима ове врсте вишеструко значајно. Значај се огледа, најпре, у сусрету с јунаком који испољава љубав према дому/домовини у најширем контексту, те ово дело омогућава идентификацију ученика с осећањима субјекта који је окренут слободи и њен део може видети у слободном обликовању и испољавању свега што чини национални идентитет. С друге стране, Ћопићев јунак симболизује унутрашње изворе доброте који мотивишу његово деловање, те ћемо на овом месту идентитет Жејурке сагледати и из угла теорије моралних осећања (која инсистира на унутрашњој мотивацији субјекта да дела у складу с добрим, дакле, у његовој природи пребива способност да препозна врлину). Анализа јунака показале да *добро по себи*, на којем се теорија моралних осећања заснива, у великој мери одређује идентитет и слободу живљења Ћопићевог Жејурке. Због важности читања и разумевања показалемо на који начин се идеје оваплоћују у самом тексту и, још важније, на који начин се обрађују у школи. У складу с тим, анализираћемо методичко обликовање Ћопићеве поеме у читанкама за први разред основне школе које, јасно је, и не треба да иде до најтежих питања разумевања и тумачења, али које је сам почетак једног дугог сусрета са лепотом писане речи и отуда представља основу која ће током тог процеса дугог трајања дати многобројне далекосежне резултате, и у којима опстаје и траг школске обраде и упознавања са многоструким врлинама Ћопићевог неодољивог лирског јунака.

⁵ Резултати истраживања из овог поглавља су у ранијој и за часопис прилагођеној верзији објављени у: Стојановић, Лола; Јанићијевић, Валерија. *Књижевна историја*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 55, број 181, 2023, стр. 251–274.

Жејурка Жежић и извори сопства

Поема *Жежева кућица* један је од књижевних текстова који су убрзо после објављивања постали омиљени у бившој Југославији. Први пут је објављена као *Жежева кућа* 1949. године у издању Новог поколења, на ћирилици у Београду, а на латиници у Загребу. Друго издање у Загребу излази већ наредне године због великог интересовања читалаца, а убрзо постаје и део школске лектире, као један од наслова из пописа за слободан одабир учитеља у програму из 1960. године. Кад једно дело постане лектирни наслов, то је двоструки догађај: најпре подразумева генерацијска читања и усвајања, дакле, условно га можемо сматрати канонским јер поред књижевне има културну, друштвену или националну вредност. У она времена, премрежена политичким начелима социјалистичке епохе и потребама једне идеологије, био је то и културни догађај. На судбину овог Ћопићевог текста, његов облик и место у лектирама утицаће доцније и промењене политичке околности. Реч је, наравно, о деведесетим годинама XX века, времену распада бивше државе у којем се политичка судбина земље, у некој мери, могла прочитати и у свему ономе што се дешавало са школским програмима и обавезном лектиром, између осталог и статусом *Жежеве кућице*.⁶ Шта је социјалистичка Југославија у поеми видела и шта је распад Југославије у њу умео да учита, није предмет овог поглавља, али напомене ваља имати на уму и о тој контроверзи ће бити понешто речено. Циљ овог поглавља јесте управо нешто супротно: проналажење књижевних вредности које Ћопићеву поему измештају из оквира идеолошких замки рецепције и захваљујући којима је *Жежева кућица* као свако вредно уметничко дело универзално. То ће се у овој прилици видети док будемо истраживали обликовање идентитета Ћопићевог јунака, успостављање његове позиције унутар шумског поретка, кад се поетички разабере морални хоризонт његовог става и деловања у том амбијенту и друштву.

Ко је Ћопићев Жејурка Жежић? Истраживање идентитета подразумева схватање „суштине људског субјекта“, као што у својој темељној студији *Извори сопства* тврди Чарлс Тејлор, односно „онога што лежи у основи нашег достојанства или питања о томе шта чини наш живот смисленим и испуњеним“ (2008: 16). Тејлор, дакле, идентитет посматра вредносно и спрам целине нашег постојања. Одговор на питање ко смо, шта смо, обухвата целину смисла нашег постојања. Савремена тумачења могла би овде поставити нека до усијања доведена питања, рецимо о односу граматичких родова у имену јунака, а не само о стилогености морфичке разлике у готово таутолошком, хомонимијском понављању речи. Но то је не само далеко од првог разреда већ и од

⁶ О статусу *Жежеве кућице* вођене су многе полемике унутар хрватског културног простора. Разлог се огледао у идеолошком тумачењу *Жежеве кућице* у контексту живота у некадашњој држави, где би „кућица“ могла у коначном исходу да значи и нежељену заједничку државу. Посебну је пажњу изазвала примедба хрватског академика Стјепана Бабића која се односила на то да Ћопићеву поему треба избацити из хрватске лектире зато што је писана српским језиком, те је неприступачна за разумевање у разредној настави (в: Бабић 2006: 140). Дубравка Тежак и Патриција Марушић виђење Стјепана Бабића, забринутог да се деца не контаминирају српским штивом, проблематизују у неуспешној намери да „одбране“ поему говорећи да *Жежева кућица* у Хрватској није ни била на службеном, већ на експерименталном лектирном попису. Одговор на то да се поема на српском не може читати свакако није у томе да се није ни морала читати. Снагу ове поеме, међутим, у том неповољном рецепцијском контексту показује и то да, ни кад се није морала читати, због *тешко разумљивог* српског језика, она је ипак опстала у свести читалаца и задржала популарност. Прави одговор на питање зашто поема није била у програму од 1993. до 2019. године (уколико изузмемо експериментални период курикулума који 2015. године *Жежеву кућицу* ставља на листу експерименталне лектире) и зашто је претрпела својеврсне цензуре у прештампавањима није тешко пронаћи. Као што није тешко ни досетити се како су књижевне вредности разлог да је упркос свему Ћопићева поема задржала континуитет омиљеног и широко распрострањеног текста за децу и у Хрватској: „[...] колика се год прашина дигла око *Жежеве кућице*, она, ипак, није успела затрти свијест о њезиној књижевној квалитети и снажну емотивну повезаност коју су читатељи неколико генерација осјећали према њој па је, након што је неко вријеме била избачена, поново враћена у школску лектуру“ (Ширац, 2017: 20).

ове дисертације, овде се имају решити нека од најосновнијих питања идентитета која нису обележена савременим полемикама него нужним проблемима наставе књижевности у раној читалачкој младости. Нас у дисертацији занимају ђак и књижевност и како им методички најбоље приступити. А читање захтева да се иде поступно, од речи до речи, да тако парафазирамо старо и у нас чувено начело. Отуда ако се у проблематику наслова не може ући у потпуности, ту је оно следеће где читање добија посебну динамику.

Уводно певање *Јежеве кућице* много постиже својим поднасловом. Њиме је јежић представљен као „Славни ловац“, чиме се сугестивно најављује изузетност епског јунака и придаје му се извесна димензија епског хероизма. Читалац о природи јежеве славе, изузетности и симболици оружја које је неопходно за лов, а којим би можда могао и да надвлада или разоружава оне који су традиционално јачи од једног јежа, међутим, у том часу још увек не сазнаје ништа. С једне стране, деминутивни *кућица* и одмах затим *јежић*, с друге, слава великог ловца: Како се то уклапа у прву представу о овом лирском јунаку? Шта читаоца очекује? Стихови који следе врло духовито представљају лирског јунака, а поменуто двојство које је већ успостављено има важне поетичке последице. Жежурка се креће слободно, „без стазе / пута, / ловом се бави“ – кажу први стихови, а пред читаоцем је отворена цела мала загонетка. Каквим се то ловом бави жеж? То питање долично је за сваког ђака: куда се он то креће, са којим питањем је лако идентификовати се, и шта лови, што је готово позив на авантуру, елемент трилерске имагинације и један далеки запретени архетипски лик који се може покренути из најдубљих слојева ако не баш колективно несвесног, онда свакао имагинације.

Иницијални парадокс „славног ловца“ Ћопић ће претворити у извор духовитости и одмах одредити изванредну поетичку интонацију поеме. Жеж иде у лов, вели стих, „с триста копаља“! Жежурка је становник шуме који ужива потпуну слободу кретања – и ноћу и дању, наоружан с триста копаља, лута шумом којом се шири његова слава: то је позиција из које се обликује његов идентитет. Из корака у корак, не само како он иде, већ и како се ређају стихови, његова моћ је све боље препозната. Иако је птица грабљивица, јастреб указује Жежурки поштовање, крволочни вук му се склања, отровна змија шарка читаву ноћ га сања – жежић је право чудо, још мало па је он „страх и трепет“ целе шуме. Појава оваквог, по нечему наводно страшног, јежа дезинтегрише уобичајени социјални поредак шуме. Он је по правилу заснован на закону јачега, и неочекивано моћни жеж ремети устаљене односе. Жеж се не обазире на могуће предаторе, има своју аутономију, што одговара идеолошкој слици која је на овим просторима грађена у годинама после Другог светског рата. Овакав поглед би могао утицати на читање у неком будућем идеолошком контексту у којем стоје једно наспрам другог идеја ослобођења потлачених, малих, угњетаваних, и идеја моћног ловца, индивидуе која не само што сва своја права уме да приграби већ и да их наметне другима тако да они од њега зазиру не зато што је то ствар социјалне правде него последица пројекције пуке моћи. Битно је видети да постоји предисторија приказаних односа, да се она може наслутити кроз наративну интригу која покреће причу, било да она даље следи почетну неравнотежу очекивања и онога што је речено, или се развија у другом смеру. Поема је, дакле, отворена неједнакошћу очекивања и духовитошћу уводног предочавања. Она од првих стихова показује извршеност како у обликовању јунака и околности у којима се он налази, тако и у покретању читалачког интересовања и везивању пажње за оно што се у стиховима казује.⁷

⁷ Уводно представљање Жежурке, уколико смо спремни да у нечему и претерамо, можда се може рећи да по нечему као да би могло интертекстуално да комуницира с чувеним почетком који је испевао Старац Милија: „Нетко беше Страхуњићу Бане“. Као и у епској песми и у Ћопићевој поеми главни јунак је „нетко“ – и то не по сировој снази и закону јачег (и Влаха Алија је бољи јунак од Бановић Страхуње) већ по квалитетима који измичу аршинима моћи а читавају се опсегу етичких, високоморалних квалитета. Управо та димензија Жежуркиног лика је оно што код осталих житеља шумске заједнице изазива поштовање које се изједначава са страхом и отклоном.

Јунак поеме својим ходом *шири страву* несразмерну свом стасу, али сразмерну бодљама као оружјем, што се може објаснити контекстом народне традиције који је за Ћопића важан, а у којем је јеж рецимо онај који истерује Јарца живодерца из рупе речима да је сеоски кнез. Оно што је иначе мало, то је сада моћно, оно што се иначе плаши и увек мора да се заштити, од тога се сада други страше. Ко је још тако мали и може да се с маленошћу јунака поеме идентификује? То је дете које чита поему, које је и само мало у свету великих, и оно се зато додатно мора везати за све што следи као да се њему самоме, детету, дешава. Тако је Ћопић битно увећао степен идентификације малог читаоца с лирским јунаком. Хумор који дете које чита почне да осећа у овој поеми је онај хумор који умањује раскол између маште онога ко је мали/дете, и претње озбиљног света оних који су велики/одрасли. Јер читалац дете може да реферише на свој положај у свету одраслих и храбри се да у њему ипак може остварити неку аутономију, неко самопоштовање.

Захваљујући хумору који овладава стиховима неће бити сувише тешко замислити ко би таквог јунака позвао у друштво. Уколико га неко позове, то мора бити неко јак, неко ко сме да има таквог госта. Лија, међутим, није страшнија од вука, а вук му се, као што смо већ видели, склања, али јесте лукавија и промућурнија. Да ли је зато лија могла без страха да га позове, и шта то за разумевање поеме значи? То је посебна врста знака да постоји још једна хијерархија моћи. У њој се развија сложенији механизам карактеризације ликова. Лија се при томе врло лако може разумети као у басни, лик који почива на лукавству и препредености. Између вука који се склања, и лије која позива, обликован је посебан симболички простор који проширује деловање хуморног ефекта „страве“ коју изазива сићушна и иначе безазлена шумска зверчица. Лијин позив на вечеру појачава загонетност и допушта помисао да јеж има и неке особине које су невидљиве и нису везане за то да има триста копаља.

Идентитет главног јунака обликован је двоструко: у опису његовог статуса у шуми, у којој га, јер је страхан ловац који шири страву, не нападају, није он ловљен већ лови, и хуморно тако што је страшни ловац ипак ситно шумско створење. Прво је учинак поеме, друго однос поеме и општег сазнања о врсти бића које се назива јеж. Прво је ствар саме књижевне имагинације (али и фолклорне традиције уграђене у Ћопићево дело), друго песничке вештине да се произведе хуморни утисак. Овај први део карактеризације важан је за статус лијиног позивног писма којим се побуђују нова ишчекивања: да ли лија, симбол лукавости, увлачи у замку Жежурку, да ли је она нашла начин како да надмудри и превари страшног ловца, или је положај страшног јежа у шуми такав да углед који прати страхопоштовање чини престижним имати таквог госта на вечери.

Наредна певања „Лијино писмо“ и „Код лијине куће“ развијају димензије које чине наративну окосницу поеме. Једну раван песничког текста чини обликовање јежевог карактера и прича која се развија из тога; док се друга раван заснива на карактеру социјалних догађаја који прате ручак на који је јеж позван. Лисица у писму исказује нескривену наклоност према Жежурки – „Жежурка, / брате, / сањам те често / и мислим на те“. Лисица сања јежа, али не у страху од њега. Тако две врсте снова о јежу стоје једна наспрам друге. Лија, дакле, не мисли како би га уловила и појела, већ у духу парадокса и хуморног обрта, како би га боље угостила. Али зашто жели да га угости, кад гостољубивост није уобичајена црта карактера лисице? Позив, уколико поверујемо ономе што стихови говоре, а не ономе што знамо о уобичајеној слици књижевног карактера лисице, није мотивисан њеним лукавим наумом. У том случају мора бити последица статуса који Жежурка ужива у шуми или неког њиховог побратимства о којем ништа не знамо.

Наравно, на овом месту сваки познавалац народних прича и фолклорне грађе морао би да дода како је права мотивација ове гозбе обезбеђена књижевним посредовањем, и да је Ћопићева поема настала поврх једне другачије, чувене гозбе у којој се јављају други актери, лисица и рода,

или ждрал.⁸ То мали читалац можда неће знати, али треба имати на уму и да су Езопове басне у различитим обрадама све до најновијег времена биле омиљено дечје штиво и да је Бранко Ћопић могао рачунати на то да ће подтекст бити познат читаоцима поеме. Упркос томе што је паралела, у овом делу поеме, конститутивна за развој мотива гозбе, она не решава питања у самој поеми: уколико се ништа не каже о надмудривању, које је кључ народне приче о лисици и роди, онда та паралела није нужна за тумачење онога што је у самим стиховима о Жејурки речено. А у њима постоји лепа загонетка о томе зашто је жеж позван на вечеру. Тај позив се не мора схватити само као део наративне структуре, већ као прилог карактеризацији лирског јунака и одређење његовог идентитета.

У позивном писму је дат израз сасвим необичне блискости између лисице и жежа. То је уз побратимство посебно истакнуто у завршним стиховима – „Нежно те грли / медена лица / и поздрав шаље / твоја / лисица“. На постојање одређене блискости указује и Жејуркина реакција на лисичин позив. Он с радошћу прихвата да дође на гозбу.

Два певања – „Код лијине куће“ и „Растанак“ – која би, према логици наративног тока, требало да проистичу један из другог јер предочавају догађаје на ручку, пресеца епизода „Ноћ“. Овакав вид компоновања сигнализује врсту преокрета коју ће донети потоњи догађаји, а пре свега показује композиционо умеће. Ноћ упућује на зазорну, готово хтонску атмосферу, што у поему уноси нови моменат напетости и зачудности. Смена ноћи и дана, посебно у простору шуме, могла је да наговести опасност, али ритам и мелодија поеме остају непромењени. Остаје утисак аркадијске атмосфере, нема ничег заиста страшног у ноћи што би драматизовало заплет због жежевог одбијања да преноћи код лије. И појам ноћи као претње је, дакле, продор разумевања општег појма ноћи и мрака, који наравно делује на младог читаоца јер му се понекад и прети како се ноћу дешавају страшне ствари. Зашто би страшни ловац ишао кући кад падне мрак, и зашто би му било боље и безбедније да остане у гостима него да иде кући ако га се цела шума плаши?

Однос ритма, мелодије и стилизације и елемената наративног тока може сигнализovati напетости између поступака карактеризације лирског јунака, развоја хуморних ефеката и необичне шумске хијерархије. Одступање од дотадашњег тона поеме, међутим, иде и у другом смеру. Завршни стих „надви се сутон / са модрим велом“ као да је из сасвим другачијег певања, а то показује колико је крупна поетичка промена између делова поеме. То увећава њен изражајни спектар, али и отвара питање променљивости у другим доменима певања. Може ли се исто тако променити карактеризација јунака? Уколико би до тога дошло, где би се у одређењу идентитета стигло? У представи о страшном ловцу суочени су општи појам жежа и слика Жејурке као борца, можда и витеза. Која страна ове хуморне везе би се могла мењати? Или ће у овој пропозицији идентитета малог лирског јунака доћи до неког другачијег обрта у којем о њему сазнајемо нешто важније од разрешења ове хуморне загонетке, или досетке? Ноћ зато треба разумети као специфичну врсту најаве певања „Растанак“. Растанак лисице и жежа наговештава пресудну црту његовог карактера, за коју је везано деловање целине поеме у којој се од хуморног елемента стиже до сазнања и етичке равни стихова.

Певање које следи обликује средишњи, насловни мотив. Лисица на различите начине покушава да убеди Жејурку да, уместо да се врати своме дому, преноћи у њеној кући: „Моја је кућа / чврста ко град, / преноћи у њој. / Куда ћеш сад?; Остани, куме – / лија све гуче, / моли га, / зове, / за руку вуче“. Овде још увек постоји елемент неизвесности какав је коначно лијин план, но

⁸ У досадашњим тумачењима *Јежеве кућице* наглашен је уплив различитих усмених жанрова попут басне и приче о животињама, али „*Јежева кућа* далеко је од правоверног следовања обрасца усмене приче о животињама. Хибридни генолошки карактер поеме омогућио је песнику да у наративно ткиво *Јежеве куће* инкорпорира и друге жанровске модалитете, од епистоларних фрагмената (Лијино писмо Жејурки), до мањих, говорних жанрова попут здравице“ (Полић 2022: 128). Коначна функција овог дослуха с фолклорним жанровима јесте стварање хуморног ефекта која се протеже већим делом поеме. О жанровској хибридности Ћопићеве поеме видети и: Шаранчић Чутура 2013.

он углавном нестаје након што јеж коначно крене својој кући. То је преломна тачка у којој целина жежевог идентитета није одређена ни тиме што је страхан ловац, ни тиме да на дан хода шири страву, ни да је позван на богату вечеру и да се прописно на њој најео и затегао, како песник каже, трбух као бубањ. Но претећа алузивност ипак постоји јер је то бубањ – ратни. Могло би се рећи да песник одржава извесну нијансу напетости како би лијин позив да преноћи у њеном дому више одговарао очекивању које не потиче из поеме, већ из опште представе о односу животиња у шуми, и које ће бити преварено. То што нам поема не говори о скривеним мотивима лије, целом догађају даје једну фину црту другачије, посебне гостољубивости која и сама има поучни моменат: лепо је имати госта, госта као у стара времена треба дочекати и угостити најбоље што човек може. Та поента је истовремено нека врста одговора на оно надмудривање које је младом читаоцу, а и сваком другом, можда познато из басне о лисици и роди.

Лисица напомиње да је њена кућа чврста, дакле сигурна од непријатеља и опасности које ноћ у шуми може да донесе. Нека је лијин дом и удобан и богат, јер се јеж у њему гостио четири сата, али има нешто што мами више од сваког гостопримства и удобности, па утолико више што је њена кућа блистава, оно што следи, што буде одабрано уместо те раскоши, биће још вредније. Оно што је одређено идентитетом јунака јаче је од сваког спољног изазова. Жежурка се уопште не двоуми, не оклева и љубазно али одлучно одбија лисичину понуду, јер је оно што ће он изабрати ствар његовог идентитета. Тај избор, који чини, открива ко је јеж, какав је он у себи, а не само у шуми. У тренутку жежевог одбијања најављен је мотив љубави према дому који ће овладати остатком поеме и одредити смисао њеног назива. Централни мотив на овом месту није у целости разрађен, а самим тим ни Жежуркин идентитет сасвим расветљен, премда су тежиште тачке постављене стиховима: „Захваљујем се / позиву твој, / ал ми је дражи / мој скромни дом!“ Тек у овом часу снага наслова, који је наравно важан део текста, а не паратекста, долази до изражаја. Отуда би се читава интерпретација поеме могла и променити: све што је раније речено је нека врста перипетије, одлагања кључног мотива. Све што је до овога часа речено јесте увод у најважнији догађај поеме – одређење куће. То је, међутим, и оно где се разрешава питање идентитета: Жежурка је неко ко је везан за свој дом.

Чарлс Тејлор, у тумачењу савременог идентитета, издваја три осе моралног мишљења – поштовање и обавезе према другима, сопствено виђење испуњеног живота и појам достојанства. Начелни оквири који дефинишу наш морални живот обухватају „скуп квалитативних дистинкција. Мислити, осећати, просуђивати унутар таквог једног начелног оквира значи функционисати са осећајем да је неки поступак или облик живота или начин осећања неупоредиво виши од других који су нам приступачнији“ (Тејлор 2008: 40). Поменуте квалитативне дистинкције могу се пратити кроз Жежуркино деловање у поеми и сусрет с лисицом. У свом одговору на њен позив за ноћење, Жежурка успоставља јасну хијерархију вредности. Њихов растанак је преломни тренутак у коме јеж просуђује о ономе шта је добро чинити.

Друга половина поеме оријентисана је ка жежевој кућици која ће расветлити смисао Жежуркиног идентитета који је одређен моралним начелом инвестираним у избор који прави – повратак у свој дом. То је прилика за једну посебну врсту поетичког удвајања, јер лисица, која жели да сазна шта је то што пружа чврстину Жежуркином непоколебљивом карактеру одређеног чежњом за сопственим домом, у том часу постаје нека врста пројекције знатижељног ишчекивања – и читалац жели да сазна зашто јеж чезне за својом кућицом.

Растанак лисице и жежа јесте прилика да се из одбијања најзад нешто дозна о тајни и вредностима његове кућице. Питање идентитета „дефинишу обавезе и идентификације које пружају оквир или хоризонт унутар кога ја од случаја до случаја могу да покушам да одредим шта је добро или вредно или шта треба чинити или шта ја прихватам, а чему се супротстављам. Другим речима, то је хоризонт унутар којег сам у стању да заузмем своје место“ (Тејлор 2008: 50). Недостатак моралног хоризонта доводи до дезинтеграције идентитета, што се јасно уочава у

ликовима медведа, свиње и вука, јунацима које пратимо у другој половини текста. Крај поеме ће нам показати трагедију таквог искуства кроз судбину животиња опонентних језу: „Крвника вука, / јадна му мајка, / умлати брзо / сељачка хајка. / Трапаваг меду, / ох куку, / леле, / до саме смрти / изболе пчеле. / И дивља свиња / паде ко крушка, / смаче је зимус / ловачка пушка.“

Снагу моралног начела појачава елемент детронизације других шумских јунака. Вук, медвед и дивља свиња, као у некој врсти верижне приче, придружују се лисици у потрази за јежевом кућицом. Сви скупа се могу посматрати и као колективни јунак у хоризонту социјалног догађаја заснованог на глади/храни. Све три животиње вредност дома замењују храном („Ех, кућа, / трице – / вели вук зао. / – Та ја бих своју / за јагње дао!“). Стога их треба посматрати као јунаке супротстављене Жежуркином вредносном систему, док лисица у завршном сусрету с јежом доживљава етички преображај, можда и друштвену еманципацију, схвативши значај родног прага. Колективни јунак (шумске звери) чувши од лисице за јежево схватање дома, карактерише Жежурку као будалу: „Поћи ћу с тобом, / јер волим шалу, / хоћу да видим / јежа – / будалу!“ . У односу на такав њихов суд, јежић показује оданост дому.

Шта животиње желе да сазнају о језу трагајући за његовом кућом? Питање које покреће знатижељу – „Врага, / што му је кућа / толико драга?“ – јесте питање на које би одговор значио и одгонетање моралне онтологије главног јунака. Другим речима, онога што конституише природу јежевог доброг живота, животне среће. Крећући се стопама животиња које прате јежића, читалац своје тумачење усмерава ка ономе што чини Жежуркин живот смисленим и испуњеним, дакле, ка ономе што је упориште његовог схватања добра изван којег његова лична егзистенција губи смисао.

То је важна тачка до које смо стигли и у наставку ћемо видети које одлике Жежуркин избор мора имати да би постао релевантан, те шта такав избор говори о разумевању онога ко га је учинио. Жежуркин избор је поглед на свет у којем је дом, као симбол припадности, порекла и аутономије, од посебне важности за могућност самоидентификације, али он није дат сам по себи, већ постоји једна карактеристика која га чини тако важним: питање слободе. Питања дома у историји, и слободе у идеологији ослобођења су врло деликатна; треба имати на уму да Жежуркин избор има различит смисао у различитом историјском контексту, што је и рецепцију ове поеме учинило врло осетљивом од деведесетих година до данас, а о томе ћемо нешто рећи у трећем одељку поглавља.

Историјска оријентација идентитета у *Јежевој кућици*

Питање саморазумевања подразумева, како смо у уводном поглављу видели, према виђењу Чарлса Тејлора, историјски оквир и фундаменталну оријентацију идентитета. Прва димензија идентитета, подсетимо се, обухвата духовни и морални хоризонт субјекта док друга, паралелна њој, подразумева место субјекта у јасно дефинисаној заједници или култури – „потпуна дефиниција нечијег идентитета укључује не само његову позицију по питању моралних и духовних ствари већ и неко упућивање на дефинишућу заједницу“ (Тејлор 2008: 65). У уводу смо, наиме, напоменули да се питање историјског оквира идентитета тиче наше свести и знања о континуитету настанка и развоја саморазумевања модерног субјекта, док се фундаментална оријентација идентитета тиче друштвеног простора, језика, културе, нације и порекла. Видели смо да Чарлс Тејлор наглашава да су „најзначајније духовне традиције наше цивилизације охрабривале, чак и захтевале, дистанцирање друге димензије идентитета [...], то јест дистанцирање од партикуларних, историјских заједница од датих мрежа рођења и историје“ (2008: 66). Идентитетско конституисање (али и деконституисање) јунака *Јежеве кућице* тумачићемо из аспекта обе димензије. Изворе сопства Ћопићевог јунака тумачићемо у овом

поглављу из угла историјског оквира идентитета, док ће фундаментална оријентација бити предмет анализе поеме у разредној настави књижевности у завршном поглављу.

Да бисмо, дакле, разумели идентитет Ћопићевог Жежурке, па и његову везаност за дом, осврнућемо се на рађање модерног идентитета. Прави историјски оквир који је потребан, међутим, мора поћи знатно даље у прошлост и идентитетско конструисање модерног субјекта које утемељују Декарт и Лок. Декартова картезијанска конституција моралног осећања повезује идентитет субјекта с идентитетом мисаоног бића. У Декартовој филозофији значај *cogito*-а стављен је у функцију човековог највећег добра и извора слободе, што је отворило рационалистичко поглавље у нововековној западној филозофији – „Увиђајући пак да је ова истина – *Мислим, дакле, јесам* тако чврста и тако сигурна да ни свеколике најраспрострањеније претпоставке скептика нису у стању да је пољуљају, сматрао сам да је, без имало страха, могу усвојити као прво начело филозофије за којим сам трагао“ (Декарт 1997: 223–224). Али та поузданост има далекосежне последице, због ње се *cogito* намеће као главно извориште и упориште идентитета. Декарт, додуше, трага и за Богом изван сваке обмане, што је покренуло лепу и дуготрајну расправу у историји филозофије, то се у одређењу идентитета не може запоставити, али из перспективе нововековног картезијанског субјекта свака одлука и сваки морални избор почива на главном ослонцу идентитета, *мисли да мислиш*. Било би сасвим гротескно испитивати жежића из перспективе картезијанског субјекта, али степен његове сигурности у сопствени избор стоји у оној линији потраге за извесним која на месту субјекта који проглашава како ако мисли онда и постоји има да каже: као што постојим, тако имам свој дом.

Упоришне тачке Локове филозофије, која једним делом проистиче из декартовских постулата (али се од њих и разликује концептом емпиризма), подразумевају рационалну аутономију субјекта, самоодговорност и дистанцирање од било које врсте спољашњих (посебно метафизичких) ауторитета. Аутономија разума коју Лок усмерава ка изворима морала који одређују правац људског делања базира се на успостављању самосвести субјекта, концепту слободе, односно спознајној и сазнајној апаратури људске свести. Локовски емпиризам усмерен је на човека, његово бивствовање, али и његов непосредни свет којима по својој слободи даје вредност. Дакле, на другој страни од Декарта и забринут за непосредне чињенице свести, Лок гради могућност да се емпирицистички изгради извесност између перцепција и њихових рефлексивних обрада. Извесност света и постојања ту је загарантована могућношћу да буду перципирани.

Идентитет Жежурке, наравно, исто тако нећемо тумачити строго из угла локовског деизма и емпиризма. Он неће ни продубити разлику између онога што жежић види, сву скромност свог дома, и односа који према томе има, јер је његова слобода и право да закључи обезбеђена аутохтоношћу његове идентитетске рефлексije. Жежић није дужан да када види како је мален и скроман његов дом закључи да је тај дом безвредан и јадан, он има пуну слободу локовског субјекта да моралне судове о свом дому и однос према њему досегне у слободи свог идентитетског избора. Он није дужан да буде везан само за свој дом, нити је дужан да лута по шуми, још мање да упада у туђе домове или остаје у њима када је позван – он својим ставом афирмише свој избор и тај избор не намеће шумској заједници, већ га у њој потврђује.

Концепт разумне слободе важна је идентитетска одлика Жежурке, она је радикално подржана успехом његовог плана живота за разлику од идентитетске дезинтеграције осталих јунака у Ћопићевој поеми. Слобода је на више места, било имплицитно било експлицитно, истакнута у поеми. Већ уводни приказ најављује слободу овог јунака: „По шуми, / широм, / без стазе; / пута, / Жежурка Жежић / повоздан лута.“ Неспутаност Жежуркиног кретања треба разумети као важан сигнал за тумачење овог јунака. Поред слободе кретања, у поеми се и експлицитно, кроз жежев говор, артикулише појам слободе. То се дешава на више места, а нарочито је важно што до тога долази управо у епизоди „Пред жежевом кућом“: „Кућице драга, / слободо моја!“.

Морални избор дома истовремено је избор места слободе. То није, дакле, олако ослањање само на традицију, пуки повратак дому који је сâм себи сврха, већ став избора највеће слободе. Зато је у „Јежевом одговору“ јасно речено – „Ма какав био / мој родни праг, / он ми је ипак / мио и драг. / Прост је и скроман, / али је мој, / ту сам слободан / и газда свој“.

Видимо, дакле, да Жежурка сопствену слободу везује за своју кућицу и идеал независности, аутономије. Јасно је, наравно, да кућа у дословном значењу није извор слободе, али је она у жежевом вредносном систему симболизује. Треба разумети шта за жежа значи дом, односно како кућа симболизује слободу. Треба, у некој мери, разумети и то да ли је реч о слободи разума који лирском јунаку улива потпуно самопоуздање приликом доношења одлука, кретања и разговора с другим јунацима. Ослобођени разум расветљава пут кретања субјекта који није ослоњен ни на један други ауторитет осим на ауторитет сопственог ума. „Слобода се, дакле, састоји у томе што смо кадри да делујемо или не делујемо, према свом избору или вољи“ (Лок 1962: 260). Недостатак исправног вредносног суда у спознавању добра и зла, у складу с тим, јунаке опонентне жежу у поеми чини потчињеним спољашњим околностима, трагању за храном и доводи их до трагичног скончавања на крају поеме. Оно што Жежурку одређује као задовољног и интегрисаног субјекта јесте управо живот који креира сопственим разумом и радом (ловом) који у његовом вредносном систему заузима важно место. Погледајмо следеће стихове: „Вредан сам, / радим, / бавим се ловом / и мирно живим / под својим кровом“. Издвојеним стиховима супротставља се жежева вредносна процена колективног јунака (медведа, свиње и вука): „Због тога само / вас троје, / знате, / честите куће / и немате. / Живите, / чујем, / од скитње, / пљачке / и свршићете – / наопачке!“ Видимо глорификацију поштеног живљења/рада као услов доброг живота. Ослобођени разум Жежурку усмерава ка идеалу продуктивности и изворима морала који се проналазе у кодексу части, слободи и аутономији. Мотивацију за жежево деловање морамо тражити у његовом унутрашњем моралном осећању и идеји доброте, али и у томе што поема једну врсту става награђује слободним, мирним и вредним животом, а други, баш како је Жежурка и оценио, пропашћу.

Овај концепт унутрашњег извора доброте дистанцира нас од локовског деизма и отвара пут ка постлоковским мислиоцима. Теоретичари постлоковског деизма Локове погледе називају спољашњом теоријом морала. Из локовског деизма проистиче нова струја – теорија моралних осећања – чији су носиоци Францис Хачесон и Ентони Шафтсбери. Шафтсбери инсистира на идеји природне љубави унутар субјекта, а она подразумева два важна аспекта – поунутрење и етику добронамерности. Поунутрење се односи на интринсичну мотивацију субјекта да дела у складу с добром, дакле, у самој природи субјекта лежи способност да препозна добро. Добронамерност се односи на свакодневну егзистенцију субјекта чија је сврха добротинство. Хачесон ослобођени разум сажима са моралним осећајем субјекта. То значи да нас „наш морални осећај нагони на добронамерност, а добронамерност највише делује у прилог наше среће“ (Тејлор 2008: 396). Извори доброте су, дакле, и у субјекту и у спољашњем поретку. Локовски и постлоковски деизам се разликују

по схватању тога на који начин заузимамо место у овом поретку. За Локове следбенике чинимо то тако што користимо свој ослобођени разум. За деизам који потиче од Шафтсберија [...], иако ослобођени разум није одбачен, учествујемо у Божјој промисли посредством поновног ангажмана: морамо да обновимо кретање ка добру унутар нас и да му допустимо да задобије свој прави облик (Тејлор 2008: 403).⁹

⁹ Унутар деизма – локовског и постлоковског – разликујемо разумевање извора морала у односу на то „да ли се они налазе само у разуму или и у нашим осећањима“ (Тејлор 2008: 429). Деизам, у односу на античке узоре, доноси поунутрење. Приликом тумачења односа платоновске етике и теорије моралних осећања треба бити обазрив. Чарлс Тејлор инсистира на строгој поларизацији унутар Платонове филозофије између разума и страсти/осећања. То се јасно и види у Платоновим дијалозима из прве и средишње фазе стваралаштва, посебно у *Држави* где се инсистира на души којом влада разум, а вредности се одричу свим активностима којима не владају чистота и трајна истина.

Добро по себи (интринсично добро које не подразумева награду), на којем теорија моралних осећања инсистира, у великој мери одређује идентитет Ћопићевог Жежурке. Жежева добронамерност провејава кроз читаву поему и добро се може видети у његовим односима с осталим јунацима. Његове намере су нескривене, а говор у свакој епизоди искрен. Сусрет с лисицом није мотивисан користољубљем, док морално дезоријентисаним животињама отворено жели да покаже исправан вредносни пут. Премда је самоодговорно жежево деловање вођено разумом, узвишена стремљења дубоко су укореењена у његов унутрашњи свет што видимо у спокоју и истинској срећи којима одише овај јунак – „Ту жежић уђе, / плива у срећи, / шушти и пипа / где ли ће лећи“.

Локовски принцип рационалности је, како Алан Блум говори, заправо просвећена себичност „или правилно схваћен лични интерес“ (1990: 194). Жежуркин став се, међутим, ни у ком случају не своди на тако представљен, апстрахован и у рационалитет одлуке оденут лични интерес. Жежурка је обликован неприкосновеном врлином која пребива испод темеља и корисности рационалности. Управо у његовој доброту ваља тражити изворе славе коју ужива унутар шумског устројства и која исто устројство превазилази. Доброта жежеве природе условљава добронамерност у целокупном његовом деловању, што коначно доводи до пуне самоспознаје и спокоја најбољег могућег живота. Из овог разлога је теорија моралних осећања, с интринсичним концептом доброту, била нужна за разумевање жежа.

Како бисмо у потпуности разумели Жежуркин идентитет, треба расветлити уплив заноса који видимо у његовој љубави према дому. Уколико се пажња усмери на занос с којим Жежурка говори о својој кућици, целокупно значење поеме задобија додатну димензију. Каква је природа самог заноса и које су последице такве занесености? Јасно је да то превазилази оквиру рационалистичког избора онога што је за појединца, или са становишта родољубља за цео колектив, добро. С одређеном дозом слободе на овом месту можемо проговорити о родољубивом еросу Ћопићевог јунака што мотивише и увођење Платоновог преобликованог разумевања страсти из угла Марте Нусбаум.

Нусбаумова инсистира на томе да Платон у *Федру* одређеним стањима заноса признаје значај приликом креирања највећег добра у људском животу. Помаму, занос и страст Платон посматра као неинтелектуалне елементе људског живота, али су и они „нужни извори мотивационе енергије“ (Нусбаум 2009: 289); стога она инсистира на томе да је код Платона „сâм интелект релативно немоћна покретачка сила“, те да се значај неинтелектуалних елемената огледа у томе да нас усмери „куда наш интелект жели да идемо“ (Нусбаум 2009: 289). Коначно, страсти и осећања, неинтелектуални елементи у животу субјекта су нужни „у нашем трагању за разумевањем и добрим животом [...]“ (Нусбаум 2009: 289). Другим речима, спознавање добра у Жежуркином деловању долази и под утицајем страсти и под утицајем ослобођеног разума. Њега покреће истинска љубав према дому, што је посебно наглашено у следећим стиховима: „Сав блажен, / срећан, / ниже без броја: / ’Кућице драга, / слободо моја! / Палато дивна, / дрвеног свода, / колевко мека, / лиснатог пода, / увек ћу веран / остати теби, / низашто ја те / мењао не бих!’ [...]“ У певању „Растанак“ тај ерос је двоструко наглашен готово истим стиховима у две различите строфе: „Захваљујем се / позиву твој, / ал ми је дражи, / мој скромни дом!“ и „Дражи је мени / мој скромни дом!“ У Ћопићевој поеми, дакле, овакав ерос има водећу мотивациону улогу јер живот жежа чини безбрижним, срећним и сигурним – „У теби живим / без бриге, / страха / и бранићу те / до задњег даха!“ Снага овог ероса доводи до чврстог конституисања сопствене

Међутим, Марта Нусбаум нас подсећа на *Федру* у којем дијалогу Платон излаже другачије погледе на осећања и страсти у односу на своја претходна дела. Према виђењу Марте Нусбаум, „*Федар* је [...] апологија – ероса и (уз ограничења) поетског писања [...]. Од самог почетка осећамо да Платон дубоко схвата еротску мотивацију и њену снагу. *Федар* је, дакле, дело у којем он износи сложеније становиште тих мотивација и неке од њих усваја као добре; дело у којем признаје да је био слеп за нешто, да је супротности схватио сувише оштро“ (2009: 276).

позиције унутар друштвеног поретка у којем пребива. Насупрот томе, у идентитету колективног јунака, дружине шумских звери, изостаје и страсни покретач и ослобођени разум усмерен ка добру. Дружина је у власти нагона и потреба које затамњују спознају истинског добра, те идентитет бива испражњен и од разумевања сопства и личног положаја у свету. Дакле, шумске звери као опонент, колективни противник обузет нагоном а не еросом, губе хоризонт успостављања сопствене позиције како у унутрашњем тако и у спољашњем „простору“. Управо је зато мотивациони контекст потраге за Жежуркином кућом заправо покушај разумевања природе доброг живота унутар којег субјект (Жежурка Жежић) у слободи живи са собом и светом. Интринсично морално осећање (доброта) и ерос дома (занос) осветљавају Жежурку на путу ка слободи живота у миру. Љубав према дому у овој поеми симболизује слободу рационалног субјекта да самоодговорно у врлини успостави моралну онтологију – смислен и испуњен живот. Управо из овог разлога лисица доживљава етички преображај, признавши жежурки да „има право“!

Љубав према дому могла би бити и део оне шире љубави према отаџбини, а свакако је знак спремности за сопствени идентитет. Волећи свој дом, Жежић истовремено воли оно што он сâм јесте, не жели ни друго ни туђе, већ оно што је њему његово. Волети своје, свој идентитет и свој дом, а по свој прилици и своју отаџбину у коју се идеја дома врло лако претвара, то значи знати ко си и шта си, и бити свој, а као такав – слободан да живиш свој живот. Песник је томе, наравно, радикално помогао јер је жежа ослободио зебње да ће га појести нека друга звер. То је ствар имагинације: слобода такве имагинације заправо је поетички одјек оне слободе коју ваља обликовати у поеми. То показује како је велики песник у овим стиховима Бранко Ћопић. Управо његова песничка имагинација показује оно о чему пева, и зато то није идеологија и убеђивање читаоца, већ неодољивост књижевних вредности које читаоца доводе до естетског задовољства. Тај занос има у себи важну црту истог оног заноса који је неопходан да се човек посвети доброти, и да је открије у себи и за себе. Показујући читаоцу шта књижевност може и шта чини, песник га уводи у прилику да се сусретне са самим собом у простору имагинације и да ту већ буде оно што тек треба да постане.

Идентитет и савремено образовање

Фундаментална оријентација конструисања идентитета, како смо рекли у претходном поглављу, односи се на позицију субјекта унутар заједнице или културе:

Управо ова изворна ситуација даје смисао нашем појму „идентитета“ нудећи одговор на питање ко сам ја кроз дефинисање тога одакле говорим и коме говорим. Тако потпуна дефиниција нечијег идентитета укључује не само његову позицију по питању моралних и духовних ствари већ и неко упућивање на дефинишућу заједницу (Тејлор 2008: 64–65).

Будући да настава књижевности треба и мора да има шири друштвени значај, а он се најпре огледа у јачању националног и културног идентитета ученика кроз читање и тумачење књижевних дела (у разредној настави посебно дела националне књижевности и културе), важно је расветлити на који начин се у образовној пракси сагледава књижевни текст који управо поменуте циљеве негује и подстиче. Тумачење *Жежеве кућице* у настави двоструко је конструктивно јер, с једне стране, указује на конституисање идентитета јунака (који је у великој мери одређен родољубивим еросом и изворном добротом), а с друге упућује на конструкцију идентитета ученика у сусрету с оваквим књижевним делом. У складу с тим, и после тумачења идентитетских особености књижевног јунака у претходном делу поглавља, у наставку ћемо усмерити пажњу ка односу савремене наставе књижевности према фундаменталној оријентацији успостављања идентитета.

Веома је битно да у школским програмима буду у знатној мери заступљена управо оваква дела у којима се препознаје снажно деловање културе. Њихово присуство је значајно из више разлога: због саме уметничке вредности, због снажног естетског, образовног и идентитетског деловања на ученике. Однос према Ћопићевој поеми у настави српског језика и књижевности указује на својеврсно одсуство идеје заједничких циљева у неговању националног и културног идентитета. Кроз све ове деценије популарности и, у најмању руку, динамичног статуса у хрватском школству,¹⁰ *Јежева кућица* није била део наставних програма у Србији све до 2017. године кад први пут улази у обавезну лектуру и то за први разред основне школе.¹¹ Поема, дакле, тек последњих неколико година има своје место у настави књижевности, а посебно је важно видети на који начин аутори читанки методичком апаратуром усмеравају наставнике и ученике на њено тумачење на часу. Сложено тумачење које смо овде изнели, наравно, прелази границе онога што се у школи и на часу може анализирати, реч је о тумачењу ове поеме као еминентне књижевне творевине и њеној интерпретацији уз увиде у сву њену сложеност, будући да је реч о *поеми* која гради идентитет и има јасне педагошке, а и идеолошки провокативне аспекте. Они су такође део образовног процеса, и важно је видети да ли су саобразни естетском учинку и допадљивости оваквог певања. Ово друго је изван сваке спорности, јер је у свим околностима и у сваком времену сама поема заправо била неприкосновена, проблем је био њено уклапање у идеолошку свакодневицу новонасталих држава, питање језичке праксе, националног порекла и одређености, могућности носталгичног подсећања на југословенску прошлост, партизанску успомену и опус омиљеног Бранка Ћопића чији су дело и живот премрежени контроверзама и недоумицама.

Тумачењем *Јежеве кућице* остварује се више различитих циљева у настави. У првом реду, то је расветљавање питања хумора и односа према темама идентитета у савременој настави књижевности, а онда и питање слободе, те перцепција посебно вредних стихова и целина које осликавају лирске јунаке. Обликовање Јежуркиног лика, та допадљивост која га претвара у књижевног јунака којег је немогуће заборавити, то је посебан циљ. Поема *Јежева кућица* чита се по списку обавезне лектуре у првом разреду основне школе и то као новоунето читање у

¹⁰ *Јежева кућица* у Хрватској улази у лектуру 1960. и задржава се до 1993. године кад се Ћопић уз друге српске писце избацује из хрватских програма. У периоду од 2005. до 2010. године Хрватски национални образовни стандард (ХНОС) покреће реформу наставе матерњег језика и том приликом покушава да врати Ћопићеву поему у програм за први разред. ХНОС 2005. године на попис предложене лектуре ставља *Јежеву кућицу*, али у том периоду изузетно утицајан академик Стјепан Бабић поему склања с пописа уз образложење које разрађује у тексту „*Јежева кућица* као педагошки и језички проблем“. У периоду од 2015. до 2019. године у Републици Хрватској се врше припреме за увођење националног курикулума. Тада се саставља листа експерименталне лектуре која улази у праксу тих година како би се проверила рецепција код ученика. После те провере, поема 2019. године улази у нови програм у одељку препоручене лектуре. *Препоручена лектура* за први и други разред основне школе у Хрватској подразумева списак књижевних дела (укупно 126) од којих учитељ бира осам за рад на часу. Треба напоменути да је реформа образовања у Хрватској од 2015. године подразумевала висок степен демократизације те се курикулум састављао према анкетама које су се спроводиле међу учитељима и библиотекарима у хрватским школама, а на листи препоручене лектуре из 2019. године *Јежева кућица* се на основу ове анкете налази на 15. месту од 126 наслова. Ово управо сведочи да је „Ћопићев Јежурка Јежић постао [...] парадигма противустављања књижевне вредности текста идеологији у којој је књижевност победила идеолошке предрасуде, будући да је опстао у хрватском књижевном простору [...]“ (Опачић 2019: 105). В: *Изборна дјела за лектуру – 1. и 2. разред основне школе*. URL http://www.os-ibmazuranic-prigorjebrdovecko.skole.hr/upload/os-ibmazuranic-prigorjebrdovecko/newsattach/948/izborna-djela_osnovna-skola.pdf. и Наранчић Ковач, Смиљана и Ивана Милковић. *Лектура у хрватској основној школи: попис наслова*. BIBRICH, 2018. URL <http://bibrich.ufzg.hr/lektira/>.

¹¹ О заступљености Ћопићевих дела у програму српског језика у разредној настави у периоду после Другог светског рата до данас видети: Маринковић 2020: 288.

наставцима.¹² У нашем истраживању прегледане су и анализиране све одобрене читанке за овај узраст.¹³ Приликом приступања методичкој апаратури усредсредили смо се на две ствари. Прва је да ли и колико методички концепт прати хуморни и радосни лик ових стихова, свет шуме и парадокса, духовитост и шаљивост слика и представа. Друго питање тиче се могућности методичког апарата приликом усмеравања ученика да етичке и вредносне координате главног јунака, света у којем је и опредељења која излаже оцени и усвоји у том раном периоду школског образовања и облицима рецепције својственим узрасту. У оба смера, онако како се то у основној школи ради и прилагођено је узрасту, ваља видети обликована средства којима се постижу најбољи књижевни резултати и развија способност за доживљавање главног јунака и његовог света, као и његових опредељења, односно постиже рано естетско задовољство у читању.

Пажњу ћемо усмерити ка парадигматским примерима. У једном од њих, у којем је начињен изванредан напор да се методички приступи и прошири рад на часу, методичка апаратура која прати поему подељена је на неколико целина, при чему се само прва односи на тумачење текста у настави (в: Јовић 2018: 71). Питања се односе на основно разумевање садржаја, а од ученика се тражи да искажу своје мишљење о прочитаном, да објасне одређене поступке ликова или значења појединих израза, да разумеју узрочно-последичне везе, те да у самом тексту пронађу потврду за своје одговоре. Све ово указује на добро вођење ученика кроз текст, али основна идеја поеме сведена је на мотив куће, односно родне куће, и не даје се шире значење дома и могућност разумевања како се у сопственом дому крије заправо рана представа отаџбине, те да су и дом и отаџбина – место слободе. Тумачење се не усмерава ка припадности земљи, народу или месту рођења. Постоји питање у ком се у извесној мери наговештава родољубиво осећање: „На какве те људе по својим особинама подсећа Жежурка Жежић?“ (Јовић 2018: 85). Међутим, његова недовољна одређеност може да буде и отклон од разговора о родољубивим осећањима на часу, што сужава школски домет у читању и разумевању ове поеме. Овако формулисано питање у ком се готово свесно избегава употреба правих речи, постаје нејасно или недовољно разумљиво за ученике овог узраста. С друге стране, једна од читанки поред питања која се односе на разумевање језика, стилских фигура и пренесених значења, укључује у методичку апаратуру и низ питања којима се тумачи Жежуркино опредељење, али ни она не одлазе даље од љубави и односа према кући у свом дословном значењу и ништа не говоре о хумору и идентитету. Очекивало би се да у методичкој апаратури постоји одређена индикација о односу према отаџбини. Бојазан да се поставе конкретнија питања била би оправдана само уколико питања нису прикладно постављена с обзиром на узраст ученика. Узраст није препрека да се укључи кратко објашњење да однос према кући има шире значење о којем би ученици могли промишљати.

Посебно је занимљив пример у којем је методичка апаратура дата после прве две целине текста, да би се други део поеме, потпуно неоправдано и готово занемарено, нашао на самом крају читанке, без методичког вођења (в: Жежель Ралић 2020). У самој апаратури највећи део посвећен је богаћењу речника, док је разговор о тексту у потпуности сведен на репродукцију садржаја, а у једној групи налога за ученике тежи се функционалном знању које нема суштинског додира са самом поемом (писање позивнице). Оваквим односом, поделом текста и његовим битним одвајањем, као и обликовањем методичке апаратуре уз само један део поеме, изневерава се основна функција наставе књижевности, а ученици и учитељи доводе готово до запитаности

¹² Читање у наставцима први пут се уноси у програме донете између 2017. и 2019. године и подразумева читање књижевних дела на самом часу, а не унапред читање код куће као што је случај с домаћом лектиром. Читање у наставцима подразумева рад на неколико часова. По истом принципу обрађују се и бајка „О рибару и рибици“ А. С. Пушкина у другом разреду, савремени кратки роман за почетно читање Јасминке Петровић *Од читања се расте* у трећем, те Андерсенова бајка „Ружно паче“ у четвртном разреду основне школе.

¹³ Реч је о читанкама издавачких кућа Креативни центар, Едука, БИГЗ школство, Klett, Нови Логос и Фреска.

зашто се овај текст уопште нашао у читанци. Као да је отклон од њене суштине и великог дела текста тенденциозно изабран. Коначно, у једној од читанки наилазимо на методичку апаратуру која не садржи ниједно питање посвећено поеми (в: Јовић, М. и Јовић, И. 2020). Можемо рећи да су овако поређане методичке апаратуре градацијски дате по заобилажењу основне тематике овог текста и чак његовом скрајнутом месту у настави. Јасно се примећује бекство од суштинског уласка у књижевни текст и заобилажење тумачења, што нам показује однос аутора читанки према темама вредносног избора, морала и основних питања идентитета, која се у савременој разредној настави углавном заобилазе. Зашто је Жежуркин потенцијално родољубиви ерос изопштен из тумачења у настави књижевности можда би се још и могло погодити, али то је само делић разлога зашто се од погледа детета уклања основна идеја поеме: а она није само у ставу скромности, вредноће, пристајања на радост у ономе што се има и труд да се то стекне и одржава, већ о идеји места на којем човек, или малени жеж, остварује своју слободу. Као да је главно не приметити да је могућно бити слободан. Није само неговање националног и личног идентитета притајено истргнуто из циљева савременог образовања већ као да се посебно води рачуна да се ученик не упозна с идејом слободе, начинима њеног достизања и облицима њеног одржавања.

Сведоци смо радикалне кризе хуманизма у којој је нужно неговати и сачувати књижевну имагинацију која представља саставни, а можда и најбољи део нашег памћења. Притајена маргинализација друштвено-хуманистичких наука, а посебно књижевности у образовном систему нужно води ка формирању недовољно мислећих младих људи и субјеката у менталној корупцији друштва. У таквом амбијенту обликује се и школска лектира и однос према њој и читању уопште. Он је такав да се, нажалост, удаљавамо од квалитетног одрастања, радости читања и уласка у свет књижевне имагинације и књижевних вредности. Александар Јерков зато види обавезу пружања одлучног отпора „девастацији система образовања“ (2020: 63) јер су „врлина школе, школства и образовања, врлина доброг одгоја, укуса и мудрости расуђивања поништене не само историјским догађајима већ и менталним немаром“ (2020: 69). Ментални немар или менталну корупцију Александар Јерков види између осталог као последицу недостатка ентузијазма које је савремено српско друштво „изгубило и делом га и само напушта онда када се одриче своје историје и традиције, свог места у свету [...]“ (2020: 69). Сличне погледе и начелна размишљања о кризи образовања данас износи и Хана Арент: „Криза у образовању би у сваком времену побудила озбиљну забринутост чак и да није одраз, као што ова данашња јесте, општије кризе и нестабилности у друштву“ (2016: 185).

Култура прагматичног, пребројивог, односно мерењу подложног знања у савременој настави резултира и односом према књижевном тексту какав смо видели у методичкој апаратури поводом *Јежеве кућице*. Занимљиво је да на кризу образовања већ крајем 19. века упозорава Ниче, говорећи да „савремено образовање овде чак прелази у образовање у складу са тренутком: то јест грубо схватање тренутне корисности. Образовање се најпре схвата као нешто што доноси корист: ускоро ће се оно што доноси корист мешати са образовањем“ (2020: 101). Одржавање традиције, националног духа и културе Ниче види као главни задатак образовања, док у одсуству ових императива наслућује пропаст образовних установа. Кључну улогу и задатак имају наставници, посебно у настави српског језика и књижевности (како у разредној тако и у предметној) јер недовољно упућивање ученика на поштовање значајних културних и националних вредности, прожетих животом и обичајима нашег народа и описаних у [...] делима највећих српских писаца, представља занемаривање најзначајнијих циљева наставе, као и одузимање права ученику да о вредности литерарних текстова суди на основу аргумената које у њима проналази (и експлицитно и имплицитно датих) (Мркаљ 2022: 5).

Данашњи ученик лако може бити изгубљен „у ничијој земљи између добрости знања и добрости културе [...] Помоћ се негде мора потражити“ (Блум 1990: 39). Ту помоћ треба тражити у оном највреднијем – у књижевном тексту и исцрпном тумачењу свих вредности које пружа. Учионица није и не би смела бити место које подлеже репресији, те је управо наставник кључна фигура у процесу идентификације књижевног текста и ученика. Тумачење љубави Јежурке према дому, као и домовини у најширем контексту, уводи ученике у осећање моралног субјекта који познаје и поштује себе и своја права, који је окренут слободи и њен део може видети у слободном обликовању и испољавању свега што чини национални идентитет. Позитивне вредности и могућности идентитетске оријентације део су онога што се пред њега ставља као вредност на том путу којим се креће. „Осећање националног идентитета је моћно средство за одређивање и лоцирање појединачних ја у свету, кроз призму колективне личности и њене особене културе. Управо нам заједничка, јединствена култура омогућава да сазнамо ко смо ми у савременом свету“ (Смит 2010: 34). У крајњој линији, „ми смо оно што смо због своје историјске културе“ (Смит 2010: 154), због права да одлучујемо о себи, да ствари рационално и на основу сопствених увида процењујемо и чинимо своје изборе, напоскон научимо шта је то слобода, које су њене претпоставке и где се она може достићи. Од једног малог јежа и једног великог песника за децу, то није мало. „У малим народима, и у школским програмима, књижевна дела често имају и додатну улогу (ако се она уопште може звати додатном), ону која се тиче не само личног него и националног и културног идентитета. Али да би и њу вршила, најпре морају да сама буду изузетно уметнички вредна“ (Јовановић 2015: 72). Зато је ова поема омиљена, а у школи незаобилазна. И упркос свим ударима не може се избрисати с пописа лектире и из памћења оних који је једном прочитају.

ИДЕНТИТЕТ И СЛОБОДА У БАШТИ СЪЕЗОВЕ БОЈЕ БРАНКА ЋОПИЋА

Тумачење *Баште сълезове боје* Бранка Ћопића у овом поглављу базира се најпре на врло специфичним потенцијалима епистоларног увода који стоји на почетку збирке. Епистоларни увод *Баште сълезове боје* сажима вишеструке временске равни далеке херојске прошлости, трауматичног искуства усташког геноцида, те злослутног распада државе и краја једне епохе који ће неколико деценија после настанка збирке уследити. „Јутра плавог сълеза“ сагледаћемо у домену својеврсне одбране од тешких апокалиптичних слутњи које уводна реч збирке најављује, дакле, као наративно остварење „златне бајке о људима“ која постаје последње уточиште пред надлазећим мраком историје. Први циклус збирке посматраћемо као повратак у изворно, детиње стање света – у матрицу доброте, наивности и сећања, где се кроз лик деда Рада и свет детињства негује идеал слободе. Пратићемо идентитет јунака-наратора који се обликује посредством три кључне фигуре добрих старца – деда Рада (у кључу моралне стабилности и интимне заштите), самарције Петрака (у домену виталне слободе и маште) и Дана Дрмогаће (у хоризонту бунтовног етоса) – унутар хронотопа куће/баште као заштићеног простора детињства. Башларовска поетика интимног простора биће окосница за разумевање детињства као уточишта које, у завршници циклуса, бива трауматски нарушено. „Дане црвеног сълеза“ сагледаћемо најпре у хоризонту ратом дезинтегрисаног детињства, а потом у домену хуманистичког потенцијала који се пробија у левинасовском и буберовском кључу као етичка победа која надилази ужасе ратних разарања. Док у циклусу „Јутра плавог сълеза“ детињство представља изворну слободу и првобитну моралну чистоту човека, у „Данима црвеног сълеза“ та се слобода преиспитује у околностима које искушавају њен стварни смисао, те се идеал доброте који је у детињству био природно стање постојања, сада појављује као морални избор појединца у околностима зла. Коначно, одлазак из земље који причом „Заточник“ затвара *Башту сълезове боје* објављује крах слободе као могућности живљења у „стијешњеном свијету“ ћопићевске савремености, те и детињство и народноослободилачка борба као две тежишне тачке Ћопићеве збирке у коначници губе своје идеале, слободарски и хуманистички принцип. Дијалогско прожимање које постоји на релацији епистоларног увода и закључне приче постхерменеутички ће заокружити интерпретативни део нашег поглавља, те отворити пут ка испитивању улоге и значаја *Баште сълезове боје* у савременој настави српског језика и књижевности. Методички приступ збирци засниваће се на сложеним питањима националног идентитета, културе сећања и хуманистичких вредности. У средишту методичког интересовања биће епистоларни увод и „Дани црвеног сълеза“ будући да су управо ови делови збирке препознати као важне тачке које у наставном контексту омогућавају ученику да разуме историјски контекст страдања на заласку прве половине XX века, идеолошка ограничења епохе и сложеност српског идентитетског испољавања. Напоследку, парадоксална херменеутика ће показати наставни потенцијал тумачења књижевне имагинације као простора у којем се прошлост и будућност међусобно огледају, чиме се снажи ученичка способност разумевања историјске сложености и дугог трајања културних образаца, али и вештина да се савремени контекст сагледа критички, кроз упоредиве матрице прошлости.

Епистоларни увод

Развојни лук Ћопићевог стваралаштва почевши од раних тридесетих година прошлог века (од 1936. године када је објављена његова прва прича у *Политици* (уколико не рачунамо раније, ћачке пробе пера), односно од прве приповедачке збирке *Под грмечом* из 1938. године), дакле, од предратне приповедачке фазе преко ратне и послератне тематике Народноослободилачке борбе, свој пун потенцијал (или, према Воји Марјановићу, „пун замах талента и коначно спајање са

светом предратних приповедака“ (2003: 190)) остварује у збирци приповедака *Башта сљезове боје*, објављеној 1970. године¹⁴. Збирка се први пут појављује у издању Српске књижевне задруге, са предговором Борислава Михајловића Михиза који запажа да се „неодољиви оптимизам ранијег Ћопића полако претаче у једну зрелу тугу, замишљеност од времена, од живота и од неостварености“ (1987: 203). Милош Бандић примећује да су „детињство, рат и револуција, хумористичко-сатирични поглед на наше савремене прилике [...] основне тематске и морално-психолошке преокупације Ћопићевог приповедања које обухватају готово читав његов књижевни опус, а поготову ову књигу“ (1987: 189), док Ана Вукић, чини се с правом, уочава да је Ћопић у овој збирци објавио „пораз идеологије у коју је веровао и написао свој литерарни тестамент“ (1995: 195).

Збирка приповедака *Башта сљезове боје* подељена је на две целине – „Јутра плавог сљеза“ и „Дане црвеног сљеза“¹⁵, а отворена писмом (односно посветом) књижевнику Зији Диздаревићу, Ћопићевом пријатељу из студентских дана који је страдао у Јасеновцу 1942. године. Писмо Зији Диздаревићу настаје 1969. године, по Ћопићевом повратку из Шпаније „у опсесивном предосећању слома Југославије и обнове братоубилачког рата“ (Вукић 1995: 195). Ћопић пише писмо у октобарској ноћи, у налету сећања и успомена на свог пријатеља, на његов страشان крај, те са зебњом да и њега самог „једном, не чека сличан крај у овоме свијету по коме још путује куга с косом“ (Ћопић 1982: 9). Ћопић се присећа Диздаревићевих књижевних јунака кроз које је проговорила „апокалиптична неман с косом смрти“ са којом се његов пријатељ у Јасеновцу потом и сам сусрео. Кроз Ћопићево писмо провејава тегобно саосећање са судбином Зија Диздаревића, суморна спознаја да је тек пуким случајем избегао сличну трагедију у годинама усташког геноцида, али и црна слутња да опасност није прошла, да „тамни целати у људском лику“ (Ћопић 1982: 9) још увек могу да га одведу, премда није сигуран ни ко су они ни куда би га одвели. Неисказани идентитет црних целата у Ћопићевој посвети отвара многа питања. Најпре, да ли они изнова актуелизују усташку опасност и после победе у Народноослободилачкој борби, да ли, дакле, Ћопић на овом месту антиципира, како рецимо Ана Вукић закључује, још један братоубилачки рат који ће уследити коју деценију касније или је, са друге стране, реч о режимским целатима новонасталог социјалистичког поретка у којем се Ћопић није сналазио и за који се, у облику који је после рата конституисан, није борио. Треба препознати тешку историјску дезинтеграцију у Ћопићевим речима да се умножавају „по свијету црни коњи и црни коњаници,

¹⁴ Драган Јеремић позиционира неколико развојних кругова када је реч о Ћопићевом стваралаштву: први период обухвата прве збирке прича (*Под Грмечом* (1938), *Борци и бјегунци* (1939) и *Планинци* (1940)); у други, ратни, период позиционира првенствено поезију (*Огњено рађање домовине* (1944), *Пјесме* (1945) и *Ратничково прољеће* (1947)); потом издваја хумористичко-сатиричне приче о ратним и послератним догађајима и детињству (*Свети магарац и друге приповетке* (1946), *Људи с репом* (1949) и *Љубав и смрт* (1953)) којима придружује романе (*Пролом* (1952), *Глуви барут* (1957), *Не тугуј бронзана стражо* (1958), *Осма офанзива* (1964)), „а у међувремену се конституише и циклус хумористичких прича из рата *Доживљаји Николетине Бурсаћа* (1956), на које се надовезују хумористичке приче о нашем поратном сељаку и новопеченом грађанину и приче из детињства о деди Радету и стрицу Ници у збиркама *Горки мед* (1959), *Крава с дрвеном ногом* (1963) и *Башта сљезове боје* (1970), у којима Ћопић проширује и обогаћује своје стваралаштво из треће фазе, стварајући своја најбоља књижевна дела, она у којима ће се у највећој мери осећати као непоновљиви стваралац из народа и за народ“ (1987: 19).

¹⁵ Како Бојана Јевтовић запажа „посебно су занимљиве метафоре у насловима целина које чине збирку. Да подела збирке на две целине није случајна, јер је реч о тематски различитим деловима, указује и анализа њихових метафоричних и вишеструко симболичких наслова. Јутра насупротив дани: јутро представља време свитања, време буђења, време око изласка Сунца, рађање и почетак новог доба; дан је пуна снага, сазревање и зрелост, доба које носи са собом искуство и прошло време, у овом случају, време безбрижности, детињства и љубави. Слично поређење може се направити код основних боја спектра: плава насупротив црвеној: плава –боја ведрога неба и мора; црвена – боја крви и ватре, боја која упућује на љубав, борбу, живот и смрт. И на крају заједнички елемент ове синтагме – сљез, указује на међусобну повезаност две целине, која се највише огледа у лику и животу онога који причу прича (било са становишта дечака у првом или одраслог човека, борца и *заточника* у другом делу збирке)“ (2012: 48–49).

ноћни и дневни вампири, а ја сједим над својим рукописима и причам о једној башти сљезове боје, о добрим старцима и занесеним дјечацима“ (Ћопић 1982: 10). Треба, дакле, узевши у обзир целину саме збирке (која тематизује три временске равни – детињство, Други светски рат и доба пишчеве савремености) и њену уводну реч, препознати историјски лук који је успостављен од колонизација и миграција пре Великог рата, ослобођења од аустроугарске империје, устанка и партизанске борбе против усташког и немачког прогона српског народа на територији Босне па све до новонасталог поретка који је, посматрано из данашње перспективе, имао дубоко трагичан крај. Добри старци и занесени дечаци које Ћопић у писму најављује настаниће се у „златној бајци о људима“ у „Јутрима плавог сљеза“ да би евоцирали херојски етос Срба крајишника који су, упркос отоманским и аустроугарским најездама, сачували национални идентитет који, потом, снажи и храбри „бојовнике голубијег срца“ у „Данима црвеног сљеза“.

Уводна реч збирке која евоцира страдања у Јасеновцу успоставља и важан контекст у разумевању историје српског народа у двадесетом веку. На овом месту ваља бити опрезан, наиме, будући да је писмо посвећено жртви антифашистичке идеологије, да се у њему евоцира и сећање на Лорку који, такође, страда од стране фашистичког поретка (чији је представник (Франко) у тренутку настанка Ћопићевог писма и боравка у Шпанији и даље на власти), јасно је да епистоларни увод *Баште сљезове боје* у бити додирује општехуманистички принцип. Писмо несумњиво носи универзални етички тон борбе против зла која надилази сваки вид етничке деградације, међутим, хуманистички потенцијал не искључује систематско уништење српског народа као део колективне трауме двадесетог века. Универзали тон опирања фашистичком (усташком) поретку позиционира Јасеновац као место у којем зло поприма апокалиптичне размере, те се и страдање српског народа уздиже у архетип страдања човека уопште¹⁶. Хуманистички идеал, дакле, универзална борба против зла, укорењена је у „праједовском копљу“, важној синтагми којом Ћопић завршава своје писмо, а то копље симболизује исконско опирање српског народа неправдама које су надирале од османског до усташког поретка. Хуманистички потенцијал јесте део српског идентитетског обрасца, те није необично што Ћопић надилази уско националну свест, али управо призивањем „праједовског копља“ и „старинске одоре“ национални идентитет нужно бива уграђен у његов универзални етички принцип. Другачије речено, епистоларни увод је конституисан на двострукој равни – оној универзалној у којој је Зија Диздаревић жртва антифашистичког отпора без обзира на националност, али и оној националној у којој је Јасеновац кључно место српског страдања у двадесетом веку, страдања које је и сам Ћопић, како наглашава у писму, пуким случајем избегао. Ћопићев етички хоризонт у писму је општехуманистички – усмерен на зло као такво – али је истовремено дубоко утемељен у специфично историјско искуство народа којем сам писац припада, које утиче и на тематски лук *Баште сљезове боје*. У том смислу, страдање Зије Диздаревића делује као лични и морални катализатор, док се културно-историјска позадина збирке природно ослања на трагедију српског становништва у НДХ, што не умањује нити искључује страдање других жртава.

Будући да је Босанска крајина после априлског слома 1941. године припала новонасталој НДХ, већ крајем маја исте године успостављена је пропаганда етничког истребљења Срба, о чему сведочи Виктор Новак у опсежном делу *Magnum crimen*, преносећи речи др Виктора Гутића: „Без сумње подузет ће се најстроже и најенергичније мјере, које се уопће могу и даду извести. [...] Они непожељни елементи бит ће у нашој Крајини у најкраћем року искоријењени, тако да ће им се затрти сваки траг, а једино што ће остати бит ће зло сјећање на њих“ (Новак 1948: 609). Изнети планови су спровођени у дело, а о масакрима у Босанској Крајини говоре између осталог,

¹⁶ Не треба пренебрегнути биографску чињеницу да Ћопић у тренутку настанка писма није део комунистичке партије, да тумачи његове поетике (попут Ане Вукић) *Башту сљезове боје* виде као пораз пишчеве идеологије, те да сама завршница збирке (прича „Заточник“) сведочи о изневереним идеалима, дакле, крајем шездесетих година у Ћопићевој поетској конфигурацији не просијава комунистичка свест.

извештаји Едмонда Глеза фон Хорстенауа, на овом месту из 1941. године који кажу да „ове називи усташе терористички целокупно становништво, пљачкају, отимају и приморавају Србе да им предају новац и животне намирнице“, те да „ко не преда колико се од њега тражи, тај бива малтретиран и као четник предат летећим колонама које такве несрећнике камионом пребацују до брда Рисовац на друму Босанска Крупа – Босански Петровац, тамо муче, убијају и бацају у јаму дубоку неких 20 метара“ (Казимировић 1987: 113).

Ово су, дакле, „мрке убице с људским лицем“ (Ћопић 1982: 10) које леже у подтексту *Баите сљезове боје*, које мотивишу подгрмечки устанак, а потом и Народноослободилачку борбу која је тематизована у „Данима црвеног сљеза“. Ипак, Ћопићево уводно писмо, а видећемо и сам ток збирке, говори нешто више од херојске борбе за слободу услед геноцидног разарања. Пишући о мрким убицама, Ћопић додаје да осећа „како се умножавају и роте у овој стијешњеном свијету, слутим их по хладној јези, која им је претходница, и још мало, чини се, па ће закуцати на врата“ (Ћопић 1982: 10). Чини се, наиме, да Ћопић суптилно успоставља вишеструку вертикалу која обухвата не само даљу и ближу херојску прошлост борбе за слободу (коју најављује позивајући се на „старинску одору“ и „праједовско копље“) већ и за њега актуелни друштвено-историјски тренутак тада успостављене државе којој предвиђа будућност каква се у том часу, ипак, није могла јасно ни јавно изрећи. Уколико је, дакле, *Баита сљезове боје*, почевши од њене епистоларне уводне речи, заиста књижевни тестамент и пораз идеологије Бранка Ћопића, онда у њој морамо пронаћи важне елементе српске, југословенске и, из данашњег аспекта, постјугословенске историје који, управо због своје важности и утицаја на обликовање националног идентитета пребивају у великим делима српске књижевне имагинације.

Да бисмо у пуној мери разумели и протумачили слутњу коју Ћопићев епистоларни увод отвара, треба успоставити постхерменеутичко тумачење књижевне имагинације Александра Јеркова¹⁷ које, између осталог, има за циљ да одговори на питања „шта су трагови хабзбуршке и

¹⁷ Термин постхерменеутика, као и детаљну разраду поменутог правца тумачења, Александар Јерков заснива у оквиру великог методолошког пројекта који је предочен у серији књига о смислу књижевне имагинације. Књига нулта, означена као „књига пре књига“, *Истина српске књижевности*, написана је као предговор за *Смисао (књижевне) имагинације* где су изашле две књиге, *Европа и књижевна истина* и *Тајна Европе и српска књижевност*, а најављена је књига *Немогуће место*, за *Смисао (српског) стиха* где су објављени *Де/конституција* и *Само/оспоревање*, а најављена је *Мар/гино-критика*. Ове трилогије већ су проширене још по једним томом, прва *Андреј и Европа*, а друга књигом *Црњански и свет*. Затим следе најављене трилогије, уколико и оне то остану и уколико цео овај огромни пројекат буде овако реализован (што се не зна сасвим јер се на једном месту Јерков осврнуо на Агамбенов план студија, који је Агамбен вољно прекинуо у једном тренутку, па није до краја јасно хоће ли овај пројекат професора Јеркова стати на нешто више од десет томова, или их има још које би он могао додати, или ће пројекат у неком тренутку и сам прекинути. То је утолико занимљивије јер је у једној од књига изложена оштра критика Агамбена). Ти наредни вишетомни делови су: *(Други) смисао романа*, *Смисао (без смисла) критике* и *Проблем канона*, чији појединачни наслови још нису познати, али јесу студије за које није тешко погодити да им је ту негде место.

На челу овог циклуса студија и далекосежно развијеног теоријског концепта стоји Књига (пре) књига – *Истина (српске) књижевности : Metasholia*, а заокружиће га Књига (после) књига. Основне постулате постхерменеутичке теорије детаљније смо предочили у раду „Постхерменеутичка теорија (српске) књижевне имагинације“, истичући да два основна „постхерменеутичка појма која предлаже Александар Јерков – *хермејеутика* и *херменеусиа* – представљају опречне аспекте сазнајнокритичког процеса који српску књижевну имагинацију доводе до спознаје „бића“ саме ствари. *Хермејеутика* представља супротност постструктуралистичкој дестабилизацији коју замењује де/конституција, истовремена провера обе стране, само/оспоревање које захвата и онога ко критикује. Тумачење *хермејеутике* јесте *херменеусиа*, што представља врхунац као сусрет са бити која није ни пука конструкција нити њена деконструкција, као ни метафизика суштине. Смисао имагинације књижевности посматра се у релацији са целином друштва, историје и идентитетског саморазумевања, те је у складу са тим циљ постхерменеутичке методе тумачење књижевности у којем *херменеусиа* ограничава *хермејеутику* (непрекидно самооспоревање сваког тумачења) дајући јој смер ка суштини онога што је у књижевној имагинацији најбитније“ (Стојановић 2019: 420–421). Још детаљнији поглед на постхерменеутичку теорију Александра Јеркова даје Бранко Вранеш у студији *Критичари у дијалогу : Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*, о којој смо, такође,

отоманске културе, шта су трагови југословенске идеологије и облика културноисторијског заједништва и сваке појединачне националне културе и књижевности“ (Јерков 2023: 191). Постхерменеутички метод тумачења који ћемо на овом месту показати (а касније и у другим поглављима детаљније предочити из више аспеката) огледа се у Јерковљевом разумевању српске књижевности после Великог рата која „није налазила велики песнички израз величанствене и истовремено трагичне победе“ (Јерков 2023: 254). Јерков запажа да се у српској књижевној имагинацији насталој и ствараној после Великог рата „слути како нешто неће бити у реду, али је много вредније да је то заправо печат трагедије: страдање је било толико велико и тешко да је готово немогуће осетити стварну, непатворену радост. Напокон, ту је и позиција браће која су у рату била на противничкој, пораженој страни“ (2023: 254). Овакво тумачење постхерменеутичке слутње, наиме, расветљава искуство из којег проговара књижевност непосредно после Првог светског рата, а то је искуство крви и „страшне браће“ са којом треба обновити државу. Поглед на будућност, дакле, прожет је дубоким осећањем нелагоде, али истовремено је поглед на прошлост величанствен и сјајан у призивању хајдучке снаге и видовданског завета. Чини се, наиме, да Ћопићева *Башта сљезове боје* седамдесетих година двадесетог века успоставља истоветни поглед само на две другачије временске равни, да хајдучки етос српског народа („прађедовско копље“ (Ћопић 1982: 10)) просијава у „Јутрима плавог сљеза“, посебно у обликовању лика деда Рада, да јунаштво са Солунског фронта дише у лику стрица Нице, док епистоларни увод прожима „хладна језа“ пред слутњом да се „мрке убице с људским лицем“, дакле, страшна браћа, „умножавају и роте у овоме стијешњеном свијету“ (Ћопић 1982: 10).

Постхерменеутички метод тумачења, наиме, покушава да у великим делима српске књижевне имагинације препозна оно што се у тренутку самог настанка књижевног дела није догодило, али ће се догодити касније, дакле, постхерменеутика конституише поглед из далека, те уколико на тај начин посматрамо Ћопићев епистоларни увод, видећемо далеко већу вредност и проницљивост разумевања једне епохе од свег труда истакнутих историчара који ту епоху проучавају. Разумевање Ћопићевих мрких убица које се умножавају, а о којима писац размишља и пише седамдесетих година двадесетог века можда је могло сачувати и поштедети српски народ од свега што се на крају века догодило. На тај начин посматрано, Бранко Ћопић у уводној речи збирке *Башта сљезове боје* не говори само о страдању пријатеља и трауми геноцида већ предосећа нови распад југословенске идеје и обнову братоубилачког сукоба. Његове слике „црних коња и црних коњаника“, те „ноћних и дневних вампира“ делују као апокалиптични знак будућег рата који ће поново поделити народ. Визионарски тон Ћопићевог писма на тај начин призива јерковљевско постхерменеутичко виђење књижевности која препознаје оно што историја тек треба да проживи. У том смислу, Ћопићево писмо Зији Диздаревићу постаје пророчки глас једне епохе која најављује сопствени крај. Постхерменеутички приступ књижевном тексту мора поставити питање зашто Ћопић, размишљајући о судбини Зија Диздаревића у Јасеновцу, како смо на почетку видели, страхује да по свету још увек путује „куга с косом“ (Ћопић 1982: 9). Видели смо, наиме, да епистоларни предговор успоставља и најављује широк хоризонт историјског протезања од „прађедовског копља“ преко „сурових бојовника голубијег срца“ све до „црних коња и црних коњаника“, те Ћопић у октобарској ноћи, седећи над рукописом *Баште сљезове боје*, пише писмо као последњи акт отпора. У том писању сабира се вековни српски архетип отпора и националне савести, те тако Ћопићево „прађедовско копље“ и „црни коњаници“ нису само симболи колективне судбине већ, како смо видели, облик постхерменеутичког „виђења издалека“. Његово писмо је, дакле, пуцањ без метка – цик писца који још једном, кроз књижевност, брани светињу завета, а тиме и достојанство човека и слободе. Та слобода је основни

писали у приказу „(Не)могућности дијалогске критике у српској књижевности“. Видети: Вранеш 2023, Стојановић 2024: 359–362.

принцип који ћемо видети у Ћопићевој „златној бајци о људима“ коју жури да исприча „прије него ме одведу“ (Ћопић 1982: 10), а чије семе су му посејали „у срце још у дјетињству и оно без престанка ниче, цвјета и обнавља се“ (Ћопић 1982: 10). То срце су пржиле „многе страхоте кроз које сам пролазио, али коријен је остајао, животворан и неуништив, и под сунце поново истурао своју нејачку зелену клицу, свој барјак. Рушио се на њега оклоп тенкова, а штитио га и сачувао пријатељски повијен људски длан“ (Ћопић 1982: 10). Управо је то семе детињства, слободе и вишевековног херојства изникло у „Јутрима плавог сљеза“, те је збирка пред нама, посебно њен први део, својеврсна одбрана од тешких слутњи јер „свак се брани својим оружјем, а још није искована сабља која може сјећи наше мјесечине, насмијане зоре и тужне сутоне“ (Ћопић 1982: 10).

У онтолошком и симболичком кључу који се успоставља у писму Зији Диздаревићу, „Јутра плавог сљеза“ представљају наративно остварење оне „златне бајке о људима“ коју Ћопић у уводној речи најављује као своје последње уточиште пред надолазећим мраком историје. Ако је писмо визионарски, готово апокалиптични увод у распад једне епохе, онда „Јутра плавог сљеза“ треба посматрати као повратак у изворно, детиње стање света, где се кроз лик деда Рада и свет детињства чува идеја слободе која у савремености више није могућа.

Идентитетско обликовање јунака као одраз слободе „добрих старца“ – „Јутра плавог сљеза“

Будући да Ћопић, како смо видели, у епистоларном уводу наводи да се свако „брани својим оружјем“ (Ћопић 1982: 10), те да ништа није измислио и да се „у овоме послу не може измишљати, а поготову не добри људи и свети бојовници“ (Ћопић 1982: 10), „Јутра плавог сљеза“ треба посматрати као својеврсну одбрану, као бег у прошлост, у детињство, у херојски етос који обликује идентитет књижевног јунака и приповедача. Овај приповедни циклус тематизује подгрмечко Ћопићево детињство и све важне крајишнике који су га обележили јер, како Сима Пандуровић, говорећи о Ћопићу, запажа, сви писци „од нерава и талента“ говоре „о ономе што им је најближе. То су први утисци из младости, а младост, то је завичај“ (1987: 155). У једном од разговора са Грозданом Олујић сам Ћопић о свом одрастању и завичају говори на следећи начин:

Одрастао сам испод Грмеча, планине мрке, разбарушене, дивљачне. [...] У мојој машти Грмеч се тад претварао у фантастичну гору опоре, оштре и дивљачне лепоте, насељену чудним бићима из дедових прича [...] Сад ми се чини [...] да су те приче, као и радозналост за све око себе, нешто најдрагоценије што сам понео из детињства и пренео у литературу (Олујић 2020: 296, 298).

Подгрмечко детињство је извориште Ћопићевог поетског света, са фигурама добрих старца као тежиштима идентитетског обрасца наивне приповедне свести. Кључну инстанцу у галерији добрих старца, свакако, представља деда Раде, као симбол онтолошке и етичке стабилности, али се око њега нижу и други јунаци. Готово целокупан први циклус збирке прожима споредно присуство деда Радовог рођака Саве – „негдашњи крадљивац стоке, а под старост испичутура и причалица“ (Ћопић 1982: 13) – а пун потенцијал хуморног интонирања овог лика успостављен је у причи „Мученик Сава“. У многим причама се појављује сликар брадоња кроз чији се лик Ћопић хуморно поиграва са фолклорним доживљајем вере, те тако у причи „Свети Раде Лоповски“, сликајући свеца у тренутку заноса пијанства, брадоња наслика деда Рада, док ће у „Коњској икони“, поново инспирисан пијанством, насликати дедину кобилу за будућу икону светог Ђорђа. У причи „Маријана“ упознајемо и просјака инвалида Станка Веселицу, а не треба заборавити ни стрица Ницу који је

препјешачио читаву Норд-Америку од Невјорка до Ванкувера, од Атлантика до Пацифика, одступао са српском војском од Овчјег поља до Сан Ђовани ди Медиа (ди не дува!), па се опет, жив, здрав и лака корака, приповратио натраг и прошибао табановића фијакером: све од Солуна па чак негдје дпо иза Загреба [...] (Ћопић 1982: 62).

Ипак, два јунака се у галерији добрих старца, заједно са деда Радом, посебно издвајају, будући да у највећој мери утискују траг у идентитетско конституисање јунака у детињству. То је, у првом реду, деда Радов побратим самарција Петрак, чија љубав према коњима надилази приврженост људима (што се најбоље види у причи „Ти си коњ“), а потом и Дане Дрмогаћа, деда Радов камарат из ране младости и неукротив бунтовник из истоимене приче. Управо ова три јунака – деда Раде, самарција Петрак и Дане Дрмогаћа – најјасније осветљавају на који начин се у „Јутрима плавог сљеза“ кроз фигуре добрих старца обликује свет детињства и гради идентитет наратора у хоризонту моралне, виталне и бунтовне слободе¹⁸.

Сви добри старци у „Јутрима плавог сљеза“ састају се у деда Радовој кући или дворишту, те је хронотоп куће заправо тежиште свих прича и окосница догађања. Доживљај детињства у највећој мери је прожет сећањима наратора на породичну кућу и разнолике сусрете који су богатали свакодневицу. Прича „Ти си коњ“ већ у самом уводу описује гостољубиву атмосферу којом одише породични дом:

У нашој кући сваки члан фамилије имао је своје госте. Стрицу Ници долазили су српски добровољци, амерички рудари и некакви досадни глагољивци који су „гањали политику“. Маму су обилазиле куме, прије и наше расвоцане тетке и ујне с торбицама пуним дарова [...]. И осталима у кући увраћао је понеко, па чак сам и ја имао своје рођене госте који, истина, обично нису ни смјели да завире у кућу, него су ме звиждукањем и разним знацима зивкали да дођем вирећи иза плота, свињца, аборта или неког другог скровитог мјеста (Ћопић 1982: 20).

Иако је то био „добар и занимљив свијет“ (Ћопић 1982: 20), малом јунаку су најзанимљивији били управо деда Радови гости, добри старци, међу којима је био „пензионисани аустријски „фелџаба“ Вук Рашета, стари лопов Сава и доста некаквих косматих старчина с кожним ћемерима и торбицама у којима се крило пола тајни овога свијета“ (Ћопић 1982: 20). Стога, „Јутра плавог сљеза“ треба посматрати очима дечака чија се машта распламсава слушајући занимљиве разговоре који се воде у фолклорној атмосфери старачке дружине. Позиција дечака је у већини прича споредна, он је махом посматрач, слушалац прича о млину, свецима, коњима, лоповлцима, али и љубави (у причи „Маријана“), дединој младости и родној Лици („Дане Дрмогаћа“). Кроз позицију посматрача добрих старца, наивну свест јунака обликује ведар, хуморни поглед на живот, те је детињство прожето сентименталном визуром нежности и носталгије. То је раздрагано детињство пуно радости која се посебно осликава у данима породичне славе, Михољдана, која је у „Јутрима плавог сљеза“ евоцирана на више места. Рецимо, у „Коњској икони“ слава се описује на следећи начин:

Једне године, о Михољдану, нашој слави, нађоше се заједно код нас у гостима сликар брадоња, Петрак самарција и дједов рођак Сава, некадашњи познати лопов из Лике. На велику радост нас дјечурлије, они остадоше чак и трећи дан, кад су се већ сви гости били разишли. Рајски живот за нас: нико те не смије тући, гледаш необична путника како из браде говори, каве се пеку, па је згодација за крају шећера, а и школа се може забушити, не долазе сваки дан брадати људи и самарције (Ћопић 1982: 43).

¹⁸ Осврћући се управо на ове јунаке из збирке, Воја Марјановић истиче да „сви они, као раскошна галерија људи из завичајног вилајета, пролазе пред читаоца као пробуђена слика пишчевог детињства. Њих је занесени дечак из Хашана понео са собом „чак на асфалт“ у бели свет, међу цивилизоване људе, да живи са њима и радује се што су део његове слике стварности али и фреске далеке прошлости, сећања и снова“ (1997: 68).

Овако предочени тренуци безбрижности граде простор сигурности у којој дечја свест расте у складу и дослуку са светом око себе, дакле, у поетици топлине породичног простора где се кућа доживљава као уточиште радости и љубави. Добри старци су се окупљали у деда Радовој кући и у другим приликама, звани и незвани, увек добродошли, те тако прича „Свети Раде Лоповски“ приказује једну дугу ноћ када се после кукурузног брања „накупи у нашој кући читав буљук разних потукача“ (Ћопић 1982: 64):

Најпре стигоше, у друштву, сликар брадоња и Петрак самарџија (нашли се у Цазину на коњским тркама). За њима се испили калајџија Мулић, гарав и весео, а убрзо последије њега, као да иде у потјеру, допраши, још веселији, наш сеоски пјесник Ђуро. На овако лијепу времену ни њега није држало мјесто, па дунуо од куће да тражи друштва и разговора (Ћопић 1982: 64).

На овом месту видимо специфичну ћопићевску „поетику спонтаности“ коју запажа Драгутин Огњановић инсистирајући на остваривању „комуникативности са читаоцима занимљивим и једноставним казивањем, животношћу, хуманистичком топлином и ведрином духа“ (1997: 151). Ово спонтано казивање изражава пун потенцијал безбрижног детињства које носи сентименталну вредност, узноси и провејава радошћу. Сваки старац у овде датом пасусу долази веселији од оног претходног, те се ведри дух кроз причу само градира јер

гдје је друштва, ту се нешто и потроши, нађе се чашица ракије, макар оне укопне, а опет, гдје ракија замирише, ту ти се часком створи и дједов „брат Сљава“, стара лоповска перјаница од камене Лике. Скромно се понамјести Сава гдјегод у ћошку, мало прича, помно слуша, али зато чашу не промеће (Ћопић 1982: 65).

Тон је у целости прожет љубављу према добрим старцима, а дечја радост кулминира када добије задатак да оде у бирџус по ракију – „Отпирио сам као заобадан, а натраг дотутњао ознојен и срећан“ (Ћопић 1982: 65). Поверени задатак у дечаковој свести делује и значајан и важан, те му се чини да од среће заједно са њим поскакују сва околна грмечка брда. За обављени задатак био је награђен тиме што је могао слободно слушати разговоре и боравити са гостима, а „ништа ми друго није ни требало. Што су ме прескакали с ракијском чашом, то ме нимало није жалостило. Поред мене је била букара пуна воде, па сам ја сам себе обилато частио, залијевајући се по њедрима, све док се нисам надуо као жабац“ (Ћопић 1982: 65). Слика детета „надутог као жабац“ у друштву веселих и добрих старца предочава нежно јединство старачке и наивне свести у сентименталној ноћи која снажи безбрижан доживљај живота у којем главну реч воде пријатељство и љубав. До краја ноћи (у очима дечака незаменљиве и чудесне) деда Раде је „заједно с најбољим достовима, у здрављу и веселу попио своју укопну ракију“ (Ћопић 1982: 70), а мали јунак је

тако омађијан, отпловио [...] за дједовим петама и до нашег заједничког кревета, из једног сна у други. Више се није дало разлучити с које стране стоји прави живот, а с које мјесечева варка. Измијешале се скитнице, лопови и свеци, баш онако како ће најљепше бити за мене, а ваљда и за мог дједа, честиту старину, која се тако лијепо умјела наругати вјечитим страшним сјенкама иза крајње границе свијета, тамо негдје за свјетлуцавим сребрним Цазиним, градом из самарџијиних прича (Ћопић 1982: 71).

Завршна слика доноси својеврсно стапање стварног и имагинарног света, те дете више не прави јасну границу између јаве и сна, што је суштински знак маштовне перцепције стварности која доминира у ћопићевском доживљају детињства. Дедо Раде је овде, а видећемо и у другим причама, фигура која посредује сажимању два света, он је стожер за чијим петама дечак корача, утискујући у наивну свест љубав и ведрину. Мешање скитница, лопова и светаца у свету деда Рада и детињству малог јунака укида сваку хијерархију и ствара јединствену целину неподељеног и неукаљаног света. Сребрни Цазин, град из самарџијиних прича, распламсава светлост дечјег хоризонта маште у коју је чврсто уграђен фолклорни етос старца. Мали слушалац и посматрач

непосредно пред утонуће у сан ствара сопствени свет у којем одзвања ехо старачких прича, хумора и радости. Баш као што Тихомир Петровић запажа, ћопићевско детињство „прожимају хуманизам и ведрина, топла и неспутана емоционалност [...] у миљеу натопљеном добротом и осећањем љубави“ (2008: 270). Поетски доживљај детињства конфигуриран је у заштићеном простору, те се свет посматра изнутра, из тоpline куће, дворишта и маште. Овако схваћен интимни простор детињства у дослуху је са виђењима Гастона Башлара за кога је породична кућа уточиште у којем човек открива најдубље облике постојања. Интимност унутрашњег простора куће је за Башлара „најпогодније биће“ уколико се кућа посматра „у свом јединству и у својој сложености, уз покушај да се сви њени појединачни валери интегришу у фундаменталну вредност“ (2005: 27). Фундаментална вредност интимног простора у ћопићевском доживљају детињства подразумева заштићеност унутар микрокосмоса који снаже ведрина и љубав добрих стараца. У складу са тиме, приповедна инстанца у „Јутрима плавог слеза“ са временске дистанце одраслог човека преузима перспективу наивне свести детета и у целости оживљава своја прва дечачка искуства у породичном дому и башти боје слеза. Евоцирајући сећања на дом, како Башлар наглашава, а Ћопићева поетска конфигурација потврђује, „ми одлазимо у земљу Непокретног Детињства, непокретног као што је непокретан Праискон и доживљавамо фиксације среће. Окрепљујемо се доживљавајући поново сећање на заштићеност“ (2005: 29). Управо је та, башларовски дефинисана, фиксација среће заправо дечакова омађијаност којом Ћопић затвара причу „Свети Раде Лоповски“, дакле, омађијаност која дете одводи („за дједовим петама“) из „једног сна у други“ (Ћопић 1982: 71). Кућа, наиме, више није физички, већ поетски и духовни простор, а „сањарење се утолико више продубљује што се за сањара на огњишту отвара домен праисконског, старији од најстаријег сећања“ (Башлар 2005: 29). Другачије речено, оживљавање тренутка у којем се „није дало разлучити с које стране стоји прави живот, а с које мјесечева варка“ (Ћопић 1982: 71) показује да породични дом омогућава „да евоцирамо [...] такве зраке сањарења који осветљавају синтезу незапамћеног и сећања. У тој удаљеној области памћење и машта се не могу раздвајати“ (Башлар 2005: 29). На тај начин, сећање на дом као фундамент интимног простора јесте сећање на сањарење, на машту, коначно, на слободу коју у детињству плавог слеза подстиче и штити етика добрих стараца.

Будући да је кућа „једна од највећих сила интеграције за мисли, за сећања и снове човека“ (Башлар 2005: 30), а да је везивно ткиво интеграције заправо сањарење, постаје јасно зашто Ћопић свет детињства обједињује у синтагми башта слезове боје. Симболика куће и баште као интимног простора бајковног детињства расветљена је и у уводној причи првог циклуса – „Башти слезове боје“. У њој се лик деда Рада приказује као духовни водич детињег онеобиченог света који пун потенцијал сабира управо у специфичном доживљају стварности која као таква може царовати само у јединственом, заштићеном простору дома. Деда је већ у уводним реченицама окарактерисан као „незнајша у бојама“, што није случајно, будући да приповедни глас објашњава „како је на овом нашем шареном свијету већина створења и предмета обојена „и јест и није“ бојом, то је с мојим дједом око тога увијек долазило до неспоразума и неприлика“ (Ћопић 1982: 13). Иако причу отвара готово уопштена реченица да „мушкарци обично слабо разликују боје“ (Ћопић 1982: 13), те се на основу тога не може закључити никаква специфичност у таквој карактеристици деда Рада, објашњење које следи ипак указује на дубљу димензију нијансирања овог јунака. Објашњење да су у свету људи махом обојени том „и јест и није“ бојом заправо сигнализира својеврсну опречност између деда Рада, те начина на који он посматра свет око себе и самог света који га окружује. Та опречност указује на специфично конституисање стварности које, заправо, може да важи само у свету маште, литературе, односно детињства и, како видимо, старости која се са детињством на својеврсној равни стапа. Деда Раде је носилац аутентичног етичког принципа, интуитивног погледа унутар којег је слез једне године модар, а следеће црвен, те управо та башта боје слеза јесте симболизација детињства које је у интимности дома маркирано тим и таквим

погледом. У причи видимо да приповедач који проговара из перспективе детета у целости преузима дедин поглед, односно дедино устројство гледања на свет које је унутар баште детињства и родне куће у целости прожето маштовном слободом. Међутим, млади јунак „већ на првом кораку од куће“ (Ћопић 1982: 14) наилази на неприлику, дакле, изван простора дома, слободарски поглед нужно бива сужен, нормиран и укалупљен. Тако дечак, рекавши поносно у школи да је вук зелен јер тако „каже мој дјед“ (Ћопић 1982: 14), наилази на први судар реалности и маште. Хуморно обојени сукоб између учитељице (која тврди да је вук сив), дечака (за кога је вук зелен) и деде, завршава дедином седмодневним боравком у „среској бувари“, те заправо носи ноту дисонантне напетости дечаковог првог сусрета са светом „на првом кораку од куће“. Другачије речено, само је кућа простор неизмерне слободе која поглед отвара ка бојама маште, а будући да у завршници приче сазнајемо да приповедно ја проговора са временске дистанце од скоро пола века¹⁹, те да и после толико година не зна какве је боје слез, можемо закључити да слободарска, детиња и, коначно, дедина перцепција света остаје трајно уткана у идентитет приповедног гласа. Та вечита неизвесност, чак и после толико година, која се огледа у боји слеза, показује да слобода породичног дома захваљујући деди утискује у свест јунака трајни траг маштовитости. Својеврсно разочарање које јунак доживљава на првом кораку од куће, расветљава дом као једино место бескомпромисне безбедности, као симбол заштите и јединог трајног фантазијског потенцијала. Први корак од куће, излазак из баште, јесте тренутак конкретизације једне врсте „бачености у свет“, дакле, будућа „околност у којој се акумулирају непријатељство људи и непријатељство света. Али комплетна метафизика, која обухвата свест и подсвест, мора *унутрашњем простору* да остави привилегију његових вредности“ (Башлар 2005: 30). Та привилегија се огледа у конституцији првих искустава и прве слободе које у дому ћопићевског детињства штите добри старци. То је привилегија зеленог вука, модрог, црвеног или плавог слеза, то је привилегија дома који „у животу човека одстрањује неизвесности, [...] у изобиљу пружа своје савете континуитета“ (Башлар 2005: 30). То је привилегија породичне куће без које би „човек био разбијено, расуто биће. Она подржава човека кроз олује неба и непогоде живота. Она је тело и душа. Она је први свет људског бића“ (Башлар 2005: 30), први, неуништив траг који, како видимо у завршници Ћопићеве приче, маштом заноси приповедну свест и са временске дистанце од скоро пола века.

Хоризонт детиње маште, слободарског духа добрих старца, али и специфичног судара са границама реалности успостављен је и у причи „Поход на Мјесец“. Ова прича је отворена детињим суочавањем са светом одраслости – „Тек ми је пета година, а већ се свијет око мене почиње затварати и стезати. Ово можеш, а оно не можеш, ово је добро, оно није, ово смијеш казати, оно не смијеш“²⁰ (Ћопић 1982: 26). Посматрајући ограниченост света око себе, света којем још не припада, будући да је дете, мали проповедач закључује – „Овај свијет око мене шашав је и будаласт, а нисам ја“ (Ћопић 1982: 26). У овој реченици огледа се пун интензитет опречности

¹⁹ Петар Пијановић посебну пажњу посвећује временској удвојености, те наглашава да се приповедно ја „по вертикали времена спушта у прошлост и своју свезнајућу, приповедачко-коментаторску улогу замењује улогом јунака који са наивношћу гледа и тумачи свет. У улози јунака и приповедача, наративни субјект снагом своје емпатије, поново давни догађај заогрће копреном наивношћу, чиме се нунжно инфантилизује и сам чин приповедања“ (2005: 60). Инфантилизована перспектива се на крају приче на тренутак разоткрива, те „бивши дечак излази из улоге инфантилног приповедача и постаје резонер који са сетном, носталгичном тугом евоцира детињство“ (Пијановић 2005: 60). Ипак, видећемо да се удвојена перспектива у пуној мери осликава тек у циклусу „Дани црвеног слеза“, док је у првом циклусу збирке она тек благо назначена, дајући пун замах изражава наивној свести.

²⁰ Александра Пауновић овај моменат тумачи као „удар у пространство дечаковог света“ који заправо значи „удар у раст и ширење бића – човек под ударом, човек је ограђен, озрачен *црним сунцем* у чијем сјају искрсава оно изгубљено, недостајуће“ (2016: 275), те посматра и сам почетак и целокупну причу у домену специфичне ћопићевске меланхолије која пребива унутар хумора.

детињства и одраслости, те међусобног нераздевања које у Ћопићевој збирци млади јунак превазилази дружењем са добрим старцима. Како на почетку приче сазнајемо, „стега попушта тек онда кад се пред нашом кућом појави стари самарција Петрак, неуморна скитница“ (Ћопић 1982: 26). Долазак дединог побратима представља готово празничну атмосферу, те то доба године јунак назива „Петраковим развезаним данима“, будући да се тада пење по дрвећу, одлази на таван, шета око потока. Набујала енергија детиње радозналости кулминира ноћу, када месец²¹ „исплута [...] иза ријетка дрвећа на бријегу, бљештав, надомак руке, тајанствен и нијем, златопера риба“ (Ћопић 1982: 27). Дечак пред тим призором занеми „сав устрептао од скривене лоповске наде“ (Ћопић 1982: 27) да би га можда могао и ухватити, посебно када га „бљештави посетилац“ изненада пробуди из сна, позивајући га у поход. Символика месеца, те сама могућност похода представља непрегледни хоризонт слободе који нивелише границе стварности и сна, односно руши ограничења реалног света. Дечака „већ на првом кораку отријезни глас вјечито будног дједа“ (Ћопић 1982: 27), те на овом месту видимо двоструку нијансу породичног дома у башларевском кључу. Са једне стране, дом је и овде, као што смо видели у претходним причама, простор сањарења, те самим тим и маштовне слободе, док, са друге стране, „у том амбијенту живе бића која штите“ (Башлар 2005: 31) будући да се деда приказује као вечито будан, као фигура која бди над радозналим дететом. Међутим, Петракови дани су „развезани“, те се тада свашта може, па тако и поход на месец. Приповедни глас се тако враћа једној ноћи у породичној башти, када су деда и Петрак пекли ракију, а он изненада питао „Дједе, би л' се мјесец могао дохватити грабуљама?“ (Ћопић 1982: 28). Деда у том часу исмева дечју потребу да спозна тајну недокучивости, дакле, тајну месеца, међутим, добри старац Петрак преузима наивну свест детињства, сећајући се својих детињих снова, радозналости и хтења, те оца који би га, сваки пут кад крене (кад се месец појави „над гајем“), батинама враћао назад. У том часу, старац и дете полазе у поход на тајанствено, водећи се чежњом ка непрегледним висинама, носећи грабуље које у наивном хоризонту стварности могу бити право оруђе чим се попну на врх брега. Спори ход уз мрачан брег за дечака представља највиши степен храбрости, а ватру која допире из дединог дворишта (из простора сигурности који га непомично чека у топлини ватре), те тугу за кућом и дедом, надилази примамљива величина небеског пространства. Та неизмерност за којом радознало дете хрли заправо је „филозофска категорија сањарења“ (Башлар 2005: 173), будући да сањарење „има природну склоност да посматра величину“ (Башлар 2005: 173). Још даље, „посматрање величине одређује тако посебан став, једно тако особено душевно стање да сањарење сањара одводи изван блиског света пред свет који носи обележје бескраја“ (Башлар 2005: 173). На тај начин, у овој причи, а захваљујући добром старцу Петраку, дете маштовни потенцијал измешта из првобитног простора дома и протеже га корак даље, ка испитивању могућности досезања неизмерности која се отвара сваке ноћи пред спавање, онда када се заводљиви месец пролама. Коначно, на самом врху брда „мјесец изненада одскаче иза дрвета пред нама и укаже се блистав, смањен и невино миран изнад суседне брдске косе“ (Ћопић 1982: 29). Петрак, не желећи да угаси тај први жар дечје одважности на путу ка сновима, охрабрујуће узвикне: „Аха, утјече ли, је ли! [...] Препало се грабуља, а, лоло једна“ (Ћопић 1982: 29), те наставља да храбри малог јунака: „Хајде ти мени нађи доље у селу дјечака од кога је мјесец клиснуо тако брзо. Нема га. То си ти, само ти, а и ја с тобом“ (Ћопић 1982: 29). Охрабрени дечак у том часу спознаје сопствену аутентичност („Па заиста нема таквог дјечака у читавој нашој долини“ (Ћопић 1982: 29)), док са временске дистанце сећања, наративно ја у поетској конфигурацији оживљава своје прво „дечје распеће“ алегоријском сликом људске тежње да се ухвати светлост, задржи тренутак или спозна вечност.

²¹ Зорана Опачић наглашава да је месец „карактеристичан мотив Ћопићевог дела“, те да „прераста у симбол приповедачевог односа према свету“ (2019: 49). У овом мотиву се, наиме, осликава непрегледни хоризонт идеала ка којима инфантилизована приповедна свест тежи.

Стојим тако у обасјаној ноћи, пред хладњикавим неземаљским видиком какви се јављају само у сну, помало је и страшно и тужно... Даље се или не може или се не иде, ако већ путник није будала и „вантазија“, што би казао мој дјед, предобри душевин старац чија ме љубав грије и овдје, на овој опасној граници гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом (Ћопић 1982: 30).

На овом месту је конституисан тренутак поетске епифаније у којој јунак, на размеђи између земље и неба, дакле, између детињства и зрелости, долази до „страшне и тужне“ спознаје да се месечева светлост, дакле, тајна непрегледног пространства не може досегнути, те да је узлет могућ само у простору маште (или књижевне имагинације)²². На граници два супротстављена хоризонта, деда Раде, „предобри душевни старац“, постаје симбол заштите која снажи наивну свест да се слободно приближи тој дисонантној линији, али да у коначници остане на безбедном растојању. На тај начин, фигура деде постаје кључни стојер између стварности и сна, земље и неба.

Па ипак... ипак храбро, с пријегором, гутам ову горку кап свог првог дјечјег распећа: поред мене је овај смјели, невезани, који све хоће и све може, његова је рука на мом рамену, а доље, у топлој долини, чека ме и мисли на мене онај други, добри, драго гунђало, који ће до краја туговати и помињати ме ако се изгубим у свом чудесном походу (Ћопић 1982: 30).

„Прво дечје распеће“ уноси у причу унутрашњи прелом, односно тренутак иницијације у којем наративна инстанца конституише границу између стварности и фантазије. Преломни моменат детињства уоквирен је фигурама два старца који су заправо дваоструке равни живота – с једне стране деда Раде као разумна и нежна морална свест, а са друге самарција Петрак као витална снага слободе и заноса. На тај начин, тројни духовни простор у којем је дете на међи заноса и опреза, земље и месеца, маште и стварности, означава конфигурацију самосвести, прве идентитетске располућености између жеље за узлетом и стеге реалности. Гранични тренутак првог дослуха света детињства са светом одраслости у Ћопићевој причи не уноси немир трауме (какав ћемо видети у Андрићевој и Кишовој конструкцији детињства), али доноси дах нелагодности („горку кап“) који се блажи породичном топлином која, чак и у сећању, представља уточиште. Ова прича на изванредан начин додирује башларовску феноменологију неизмерног, будући да актуелизује пун потенцијал маштовне свести. О „горкој капи“ спознаје проговара, чини се, глас одраслог наратора који са временске дистанце промишља о догађају који је преломна тачка отрежњења не дечје, већ зреле свести која на крају приче неприметно преузима перспективу. Аутентични дечји глас чујемо у тврдњи да „заиста нема таквог дјечака у читавој нашој долини“ (Ћопић 1982: 29), те је суштински ефекат сањарења, односно похода на месец, „свест о сопственом увеличању“ (Башлар 2005: 174) јер се пред неизмерним субјект осећа узвишено „до достојанства бића које се диви“ (Башлар 2005: 174). Уколико на овај начин, из аспекта изворно дечјег искуства, приступимо дечаковом походу, видећемо да сусрет са неизмерним на специфичној равни надилази свет „виђеног какав јесте и какав је био пре [...] сањарења“ (Башлар 2005: 174). Дакле, уколико и у наивној свести постоји клица горке капи „слабачког бића – самим дејством једне бруталне дијалектике – [...] долазимо до свести о величини“ (Башлар 2005: 174) јер је неизмерност унутар самог субјекта, унутар јунака који машта, који је слободан, а „често управо та унутарња неизмерност даје своје право значење неким експресијама везаним за свет што се нуди нашем оку“ (Башлар 2005: 174). Другим речима, Ћопићевско детињство је простор унутрашње неизмерности која се проживљава као најдубља могућност маште и постојања. Односно, завршница „Похода на Мјесец“ представља својеврсну горку кап неизмерности. Она је, у башларовском кључу, нужан тренутак у развоју маште – на

²² Тумачећи овај део приче „Поход на Мјесец“, Радивоје Микић уочава да „ако се прича пре овог тренутка кретала у равни која се може означити као највећма хуморна, онда она од овог часа постаје нешто сасвим друго, прича о гашењу илузија, о сужавању простора за чудесно у младом људском бићу“ (1998: 117).

једној равни је болна, али на другој разоткрива величину бића које машта, те се у Ћопићевој причи поход завршава спознајом границе, али и самопотврдом дечака који је једини у долини кренуо ка месецу, што је симболички узлет, не и пораз.

Још једну важну фигуру у Ћопићеву галерију добрих стараца уноси прича „Дане Дрмогаћа“. Реч је о деда Радовом камарату из периода момковања у Лици, Дани Десници. Ова прича позиционира приповедачево порекло, дедин родни крај у подручју Војне крајине „у она далека вучја времена“ (Ћопић 1982: 81) која се, као ни пуно значење речи камарат, не би могла у пуној мери исказати јер би се ваљало „намакнути пред очи какво млако јесење вече у коме шушти презрео кукуруз, налијеже на рамена језеро згуснутих звијезда, а душу извлачи ојкава пјесма невидљивих дјевојака“ (Ћопић 1982: 81). Момачки портрет деда Рада одликују добродушност и честитост, те се он описује као „бијела врана међу пустопашном и распојасаном гомилом својих вршњака, личких спадала и лопова од сваке руке“ (Ћопић 1982: 82). Готово истоветно као у хумористично обојеним сценама деда Радове старости са рођаком Савом (крадљивцем стоке), самарцијом Петраком, просјаком Станком Веселицом или сликаром брадоњом у другим причама, млади Раде је међу личким спадалима и лоповима седео „насмјан и радознао, уживајући у њиховим причама, дивећи се и чудећи, најбољи слушалац какав се даде замислити. Није му ни на ум падало да некад неког укори за какав лоповлук, а његови пајдаши, опет, нису ни помишљали да му замјере што је друкчији од осталих“ (Ћопић 1982: 82). Познанство са камаратом Даном спојено је са важним тренутком њиховог детињства, заправо, оно настаје у часу преласка из детињства у момаштво, када су испред куће један другог обријали. Будући да се нису одвајали, „познат бојција и аваница, кога у главу знају сви жандарми, лугари и остали чувари реда“ (Ћопић 1982: 85) Дане Дрмогаћа и газдински син Раде Ћопић, заједно су проживели и прву младалачку љубав према Драгињи из села Дренова Увала, познатој хајдук цури преко које су опљачкани сељаци и хајдуци размењивали поруке о размени дуката и украденог плена. Фолклорно обојена деоница о дедином момковању завршена је изненадним хапшењем Драгиње и хајдука, а потом и одласком породице Ћопић из Лике под планину Грмеч.

Други део приче позициониран је непосредно после Великог рата, када је Раде дочекао „и то што се ни у сну не види: пропаде држава, свемоћна вјечита Аустрија“ (Ћопић 1982: 86–87), те се једног јесењег послератног дана на капији куће Ћопића појавио камарат Дане Десница. У сусрету сада већ остарелих камарата садржан је пун потенцијал Ћопићевог поетског односа према сећању, детињству и пролазности. Тренутак у којем деда Раде препознаје свог камарата доноси снажан емоционални преокрет услед сусрета са надлазећом тајном прошлости, те му се чини да се време савија, да се живот окреће „натрашке, своје исходишту“ (Ћопић 1982: 88). Наративна инстанца у целости преузима дедин мисаони и емоционални ток, те се, окретањем живота „натрашке“, прошлост у том часу изнова проживљава и сажима у шапату младости. Емоционални набој прати „шумни дан презреле јесени“ (Ћопић 1982: 88), чини се оне исте јесени с почетка приче, када приповедач наглашава да само таква јесења слика пред очима може предочити „шта је за тебе твој камарат“ (Ћопић 1982: 81). Одељак који следи остварује оно што је у претходном најављено, дакле, на дедино неизговорено питање „како ли се то прошлост враћа“ (Ћопић 1982: 88), добијамо сликовит одговор који долази из далеких дубина сећања – „И окрену се дједов живот назад, пусти се трком у прошлост, сустижући двије дурашне дјечачине које грабе уз каменит пут према осамљеној кући, укривеној под шумом“ (Ћопић 1982: 88). Преображај стараца у две дечачке фигуре које трче уз каменит пут доноси слику младалачке снаге, пријатељства и чистоте, док покрет окретања живота уназад уноси симболички потенцијал сажимања целокупног животног тока. Јаук који прати загрљај камарата „као да се спасава од читавог свог варљивог живота који га одвуче низ матицу, у тужну и сиву бестрагију“ (Ћопић 1982: 88–89), док најинтимнији део сусрета, у којем се хоризонти прошлости и садашњости стапају у једну раван која надмаша време, уноси двоструки код тумачења. Будући да камарат изненада долази „из оне

скровите вртаче гдје су, заједнички, оставили дјетињство. Оставили, а ево га ни до данас пребољели нијесу“ (Ђопић 1982: 89), на једној страни пребива простор детињства као место пролазности, али, на другој страни, и као место највеће утехе кроз памћење и поновно препознавање, те је у коначници дечје доба и трајна рана и вечни благослов. Поетски врхунац доноси суптилно преношење наративне инстанце на перспективну дечака који „згранут и пресрећан“ посматра и слуша „двје разракољене старчине како муче моју рођену дјечју муку и бране се и довијају мојим лукавствима и лоповлцима“ (Ђопић 1982: 89). У овој тачки двоструко наивне свести спаја се емоционални спектар детета и стараца, те се у дечаковом закључку да је све око нас „једно велико дјетињство и безбрижни несташлук, једно весело ходање на глави“ (Ђопић 1982: 89) даје слика детињства као универзални принцип живота и стања душе.

У завршница приче пратимо Дрмогаћин боравак у кући деда Рада, али и различите подвиге у којима се показује као човек „незгодне и плахе нарави“ (Ђопић 1982: 90) спреман на отпор сваки пут када се суочи са „човјеком од власти“ (Ђопић 1982: 90). Наглашен је неукротиви дух овог доброг старца чији бунт проистиче из урођене потребе за слободом, а можда је његов отпор према људима из власти одјек ране из давне прошлости, у којој се хајдук цура Драгиња несрећно удала за полицијског жандара. Надимак Дрмогаћа, који се шири по селу, задобија митску димензију, те постаје фигура о којој се нашироко прича, прелази границе стварности и преображава се у легенду. Убрзо, овај старац постаје дечакова фасцинација и, слично самарцији Петраку, нови водич кроз свет детињства. Дедин камарат уноси у дечји свет хоризонт бунта, док Дрмогаћа у дечаку препознаје живи дух младости, те га у све сеоске авантуре води са собом. Поносито дечје признање да је „дио његове необичне славе [...] нехотице прелазео и на мене, па сам убрзо постао врло познат међу сеоском дјечурлијом“ (Ђопић 1982: 91) указује да лик Дрмогаће његово детињство обележава и нотом пркоса, отпора, личког хајдучког етоса. Дрмогаћин боравак у подгрмечком селу завршен је „славним“ сукобом са жандарима у биртији преко пута школе. Овај сукоб се у дечјој свести уздиже до легендарног подвига, али, будући да Дрмогаћа наредног јутра одлази из села, уноси и спознају да у свету одраслих сваки отпор властима бива кажњен. Појава жандара који потом у дединој кући испитују младог јунака доноси тежину стварности и губитак наивне лакоће постојања – „све се претворило у бездушне ланце и кваке које те сапињу и вуку“ (Ђопић 1982: 93). После неколико дана туге за Дрмогаћом, млади јунак, пробуђен јесењим ветром и „опијен млаким јутром“ (Ђопић 1982: 93) открива поетски повратак у простор унутрашње слободе. Ветар је „без трага одувао све жандаре и њихове пријетње“ (Ђопић 1982: 91), а дечак је „пловио [...] низ вјетар, лак и слободан“ (Ђопић 1982: 91) док га је дедин камарат верно пратио у стопу, јездећи са дахом ветра. Завршни приказ, дакле, сугерише да Дрмогаћа остаје утиснут у дечаков унутрашњи свет, у мит детињства као покретачка, хајдучка снага бунта.

Коначно, Дрмогаћиним одласком из села, нестаје и последњи одјек деда Радовога, на тренутак оживљеног, детињства, те наредна прича у збирци, „Слијепи коњ“, успоставља заокруженост дединог животног циклуса – смрт. „Млако јесење вече“ (Ђопић 1982: 81) (подвукла Л.С.) с почетка приче „Дане Дрмогаћа“, које у поетској конфигурацији преокреће дедин живот уназад, дакле, враћа га у младост, у завршници буди дечака „млаким јутром“ (Ђопић 1982: 93) (подвукла Л.С.), те „весео јесењи ветар“ (Ђопић 1982: 93) успоставља вечиту цикличност постојања и генерацијског обнављања у којем све три временске равни живе на траговима сећања.

Прича „Слијепи коњ“ позиционира најпре последње године Великог рата, фокусирајући се на догађај када је за војну комору узет деда Радов дорат, толико стар да су га сматрали најстаријим коњем у читавом подгрмечком крају. Опраштајући се од свог старог коња, деда Раде осећа злокобност, те говори: „Е, мој дорате, док је спало на то да ти кола извлачиш из блата, не ваља нам работа“ (Ђопић 1982: 95). Када је пред зиму коморција Зекан вратио деда Раду коња, укућани сазнају да је у рату ослепео. Упркос опирању стрица Нице да слепог коња задрже, деда Раде није одустајао од тога да коњ остане са њима, вежући се за њега и више него раније, посебно по

завршетку рата, посматрајући ратне повратнике како тумарају и пролазе њиховим крајевима као „наплавци и крхотине разбијеног ратног брода Аустрије“ (Ћопић 1982: 96). У својеврсној сети и меланхолији, деда почиње да доживљава коња готово као ратног инвалида, као неки вид искупљења за „све муке и невоље које је рат сручио на овај кукавни свијет“ (Ћопић 1982: 96) јер је рат „срамота и гре'ота за сваког живог божјег створа“ (Ћопић 1982: 96). Видимо, наиме, да славна победа коју Србија доноси у Великом рату није пропраћена осећањима усхићења, да ослобађање подгрмечког краја од Аустрије не доноси набој дуго чекане слободе. Можда мудра старачка свест на заласку живота слуги неко ново, будуће ропство, те победу доживљава као тренутни предак од онога што ће тек уследити. То се посебно наслућује у старчевом ишчекивању дората након што једне вечери нестаје без трага. Није случајно што ова симболички интонирана прича у сам наслов уграђује коња, није случајно ни што присуство а ни потоњи нестанак коња носи важан знаковни потенцијал. Вредност ове животиње видимо већ у једној од првих прича збирке – „Ти си коњ“ – у којој самарција Петрак глорификује коња, питајући деда Рада „зар коњ није исто што и право челаде, још бољи. Десет пута бољи“ (Ћопић 1982: 22). Петрак у овој причи разнежено предочава свом пријатељу исконску блискост ове животиње и човека, примећујући да „иде он у мраку за тобом [...] – прати те вјерно, устрајно, нијеси сам на свијету, не бојиш се вука ни хајдука“ (Ћопић 1982: 23). Још даље, Петрак инсистира на томе да је душа животиње чистија од душе човека, будући да нико никада није чуо „да је коњ некога преварио [...] Заклео се у душу, у вјеру, у шта хоћеш, па опет слагао [...]“ (Ћопић 1982: 24). Оданост и приврженост ове животиње, те њено место у бриљантним деоницама српске и светске књижевности можемо пратити од Чехова („Туга“) преко Симе Матавуља („Пилипенда“), Лазе Лазаревића („Први пут с оцем на јутрење“) до Пекића који у *Времену чуда* конституише фигуру коња као метафору патње и разградње вредности. Слепог коња у истоименој Ћопићевој причи треба посматрати као замраченост погледа епохе која долази после Великог рата, посебно у деоницама које следе после његовог нестанка са имања деда Рада. Слепило дората, наиме, није само немогућност вида већ немоћ наде, дакле, знак истрошености века који већ у својој првој половини губи оријентацију и у духовном и у моралном домену. Док у причи „Ти си коњ“ самарција Петрак у дорату препознаје најчистију виталност живота, та иста животиња у „Слијепом коњу“ постаје симбол животног (али и епохалног) гашења. Слепи коњ се, наиме, није враћао, а деда је, тешко болестан, у кревету и тишини проводио своју последњу зиму, ослушкујући да ли се можда од споља чује рзање дората. Заједно са дедом, слушао је и дечак док „негдје у близини гребе по крову гола грана, чују се и врапци, а у низији, долином рјечице Јапре, путује разливен уједначен хук најављујући још јачу мећаву“ (Ћопић 1982: 98). Ослушкујући узнемирујући хук који предсказује мећаву, дечак замишља „некакво огромно чудовиште без лица како плови низ долину у тамном огртачу од облака и туге“ (Ћопић 1982: 98). Овај моменат успоставља блиску кореспонденцију са визијом апокалиптичне немани „с косом смрти“ (Ћопић 1982: 9) са којом се Зија Диздаревић сусреће у Јасеновцу, а коју у епистоларном уводу збирке Ћопић оживљава. Чудовиште без лица које се привиђа дечаку крај дедине самртничке постеље чини се да је у дослуху и са „мрким убицама с људским лицем“ (Ћопић 1982: 10) које се „умножавају и роте у овоме стијешњеном свијету“ (Ћопић 1982: 10), те које се (и у епистоларном уводу и у овој причи) слуте „по хладној јези, која им је претходница“ (Ћопић 1982: 10). Последње дедине речи у збирци биле су „Ех, гре'оте!“ (Ћопић 1982: 98) да бисмо га већ у наредним редовима приче видели како лежи мртав „као да је у тишини, под жутом свијећом, још увијек нешто напето ослушкивао“ (Ћопић 1982: 98). Тескоба којом је предочено осећање између Великог и Другог светског рата, заједно са туробном антиципацијом црних коња и коњаника у епистоларном уводу, чини поетско-историјски лук српског страдања у целокупној епохи двадесетог века. Оно што деда на самрти предосећа, дакле, оно пред чим верни коњ ослепи а потом и нестаје, унук проживљава већ у наредном циклусу збирке, у „Данима црвеног сљеца“, дакле, на средини века, док се Ћопићева предсказања о једнако

трагичном завршетку столећа у писму Зији Диздаревићу могу посматрати као вид изнова изговорених самртничких речи „Ех, гре'оте!“ после којих ће писац, баш као и деда Раде, заувек затворити очи у напетом ослушкивању државне разградње. Видмо, дакле, двоструки поглед из далека, најпре деда Радов после Великог рата, а потом и Ћопићев неколико деценија после Другог светског рата. На тај начин посматрано, циклично проживљена младост која се са деда Рада у причи „Дане Дрмогаћа“ преноси на унука, бива преобразена у својеврсну цикличност животне трагике која је у блиском додиру са двоструком дезинтеграцијом домовине, те урушавањем слободе. Након што деда Раде на самрти окреће лице ка зиду, као да не жели гледати у будућност, млади јунак остаје „још више сам, препуштен међави, која неуморно засипа све пред собом“ (Ћопић 1982: 98), те је дедина смрт уједно и крај детињства, завршница циклуса „Јутра плавог сљеда“, губитак невиности и коначно ступање у затворен и стешњен свет одраслости.

Видели смо да сви добри старци из циклуса „Јутра плавог сљеда“ у идентитет јунака уносе неки елемент слободе, док деда Раде, иако на први поглед опонентан слободарском духу својих пријатеља, доноси ону највишу слободу која се огледа у чистоти љубави и стабилности породичног дома. На тај начин, детињство је у Ћопићевом поетском свету дато као врховна слобода која се конституише у породици као уточишту. Будући да Ћопић у епистоларном уводу наглашава да се свако „брани својим оружјем“, детињство као одбрана престаје да постоји у часу поетске артикулације дедине смрти, те она нужно најављује нови циклус збирке, живота, али и новог, другачијег вида одбране – „Дане црвеног сљеда“.

Последња одбрана слободе – „Дани црвеног сљеда“

Циклус „Дани црвеног сљеда“ призива детињство у само две приче – „Дјечак са тавана“ и „Потопљено дјетињство“. „Дјечак са тавана“, уводна прича циклуса, проговара о детињству у сасвим другачијем тону од прича које смо видели у „Јутрима плавог сљеда“. Унутар оба циклуса приповедна инстанца представља глас одраслог приповедача, али у „Јутрима плавог сљеда“ тај глас је спојен са наивном свешћу детета кроз чије се искуство преламају догађаји који обликују детињство. „Дјечак са тавана“, на супрот томе, већ у уводним редовима успоставља јасну дистинкцију између различитих временских равни, те је све време присутан глас одраслог наратора који ни у једном тренутку не препушта у целисти перспективу наивној свести. Будући да је детињство кључна тачка идентитетског обликовања и саморазумевања јунака збирке *Баица сљедове боје*, сасвим је јасно зашто и њен други циклус прожимају сећања на овај животни период, премда у атмосфери пролазности и благе меланхолије.

Пролазе године, кажу (никако да се уживим у ту непријатну причу!), сипи топло мливо дана и ноћи испод досадног вјечитог жрвања, а у мени никако да ишчили и остари сјећање на један сјеновит богат таван пун тишине, препун изненађења, крцат смиреним тајнама. Никад га до краја нисам истражио (можда је и боље тако!), откотрљао сам се у свијет као презрео орах-коштуњавац (онај коме се ријетко обрадује икоји налазач), а и данас преда мном, кад се најмање надам, залепрша понешто из остављене ризнице утишана поткровља. Шта ли сам то тамо нашао, шта ли заборавио, а шта ли запамтио? И зашто ме све то прати чак и за обасјана августовског дана, кад све сјенке спавају отежале од вруће безбриге (Ћопић 1982: 107)?

Већ уводне речи „Дјечака са тавана“ – „Пролазе године, кажу“ – упућују на својеврсно непристајање одрасле приповедне инстанце на потпуно одвајање од тог богатог, непрегледног простора првобитних невиних искустава. Будући да други „кажу“ како године пролазе, јасно је успостављена нит која „ја“ одраслог човека нераскидиво спаја са хоризонтом прошлости који ипак активно пребива у његовој свести. Све што је донело сазревање јесте „досадно вјечито жрвање“, те у сећању приповедача и даље живи детињство које се, у овој причи, симболички

означава простором тавана. На овом месту је поново кућа, кључни хронотоп детињства јер, уколико још једном призовемо Башларов концепт интимног простора, сетићемо се да управо „захваљујући кући велики број наших сећања има стан, а ако се кућа мало компликује, ако има подрум и таван [...], наша сећања имају све боље и боље одређена скровишта. У њих се враћамо у својим сањарењима током целог живота“ (2005: 31). Символично сабирање детињства у простор поткровља није случајно, будући да таван нужно означава складиште прошлости, успомена, читаво богатство минулих времена. То се богатство не огледа само у призивању Хашана, дана који су били (како смо видели у причама из претходног циклуса) „врло смјели и безгранично богати“ (Ћопић 1982: 107), већ се призивају и „лички хајдуци, и босански колонисти, амерички рудари, рештанци у Лијепој глави, надгледници на градњи пруге за Вишеград, војаци Јелачић-регенте, зеленокадераши, трговци, пјесници, претплатници на на „Зембил“ и поклоници Чика Љубе Ненадовића“ (Ћопић 1982: 108). Другачије речено, симболика тавана носи значење порекла које је изнова оживљавано у детињству, између седме и дванаесте године, када је дечак са својим рођаком радознано истраживао поткровље ујакове куће:

[...] с првим јесењим кишима, ево нас, истраживача, да поновимо пређене путеве наших старих. Тако смо, из јесени у јесен, уз куцкање кише по етерниту, лагано расли и продирали напријед. Са поломљених алатки прелазили смо на ратне дописнице и обична писма, откривали ријетку љубавну пошту и забезекнути стајали пред неким новим и нама непознатим, луцкастим и дјетињастим, нашим очевима, теткама, ујацима (Ћопић 1982: 108).

Дечачко истраживање тавана, наиме, носи пун потенцијал утискивања трагова предака у идентитетско конституисање јунака, те је, на тај начин посматрано, период детињства уједно и доба самооткривања у домену порекла и породичне традиције. Ова прича призива, поред детињства, и узраст гимназијског доба, унутар којег се на ујаковом тавану открива још једна важна инстанца која ће обликовати иденитет приповедног ја – „[...] открио сам на тавану пуне сандуке „Српског књижевног гласника“ и тако се узбудљиви свијет литературе неосјетно сплео с чудним богатим свијетом поткровља, који сам ја годинама откривао“ (Ћопић 1982: 109). Литература, на сличан начин као детињство које су одредиле фигуре добрих старца, ствара простор слободе, имагинације и маште, те је приповедач „сатима забављен у поткровљу, носа забодена у књиге и старудије, [...] излазио напоље заблијештен даном и животом, упадао [...] као у туђину [...]“ (Ћопић 1982: 109). На овом месту уочавамо опонентност два света, на једној страни је свет фикције, свет који је исто као и простор детињства заштићен и измештен, док је на другој реалност, „досадно вјечито жрвање“ које приповедно ја, и као младић и као одрасли приповедач, доживљава као туђину од које се на различите начине треба бранити. Коначно, „Дјечак са тавана“ се у завршници враћа теми разградње детињства, односно радикалном уласку у онај други свет реалности, по свему другачији од онога што му је претходило у данима безбрижности. Последњи пасуси приче призивају лето 1942. године, дан када су партизани ослободили Босанску Крупу, али и када је непријатељска бомба разорила ујакову кућу. Гледајући остатке ујаковог тавана, разочарани младић осећа како је он и тада „мамио моје срце, звао ме у неки још неистражен кутак, сад немило огољен свјетлошћу, обећавао... Обећавао, растргнут експлозијом, смртно рањен, на умору“ (Ћопић 1982: 109–110). Ова слика доноси силовиту и насилну деконституцију свих опипљивих трагова наивне свести, тежак продор ратне реалности у којој нема места „и за бомбардере и за опчињене дјечаке, који роне испод сјенки и нешто траже кроз тишине опепељене тугом несмирених предака“ (Ћопић 1982: 110). На овом месту Петар Пијановић уочава радикалну разградњу инфантилизоване приповедне перспективе уместо које проговара „пре времена сазрели или бивши дечак, тачније коментатор који на горком талогу искуства гради своју слику света. Опчињени дечак [...] затечен историјом и изненада преображен, одједном мора да на свет гледа из сасвим нове сазнајне и мислене перспективе“ (2005: 62). У причи „Дјечак са тавана“ поткровље,

као метафора детињства и порекла, постаје симболички улаз у простор сећања, док његово разарање у завршници означава коначни нестанак света наивне слободе који је постојао у „Јутрима плавог сљеза“. Са таваном се руши и последње уточиште маште, те на том месту почињу „Дани црвеног сљеза“. Ипак, сам чин приповедања, дакле, призивање сећања кроз интимни простор тавана као места фантазијске слободе у имагинацији литературе и трагова породичних предака, указује да свака прича о детињству у Ћопићевој збирци неизоставно упућује на дом као чврсто „здање снова“ (Башлар 2005: 38). Премда се у циклусу „Дани црвеног сљеза“ на детињство гледа зрелијим, готово горким погледом који носи мноштво талог искуства, сама актуелизација некадашњег дечјег простора у вредносном домену остаје непромењена. Сваки кут куће, било да је реч о башти или тавану, носи потенцијал сањарења и чува аутентичну вредност сентименталне, наивне слободе. Ни тај горки талог искуства пред чијим се погледом насилно урушавају физички простори детињства, не укида изворну вредност места „које је давало посебан карактер сањарењу“ (Башлар 2005: 38). Како Башлар запажа, „кућа, соба, таван у којем смо били сами дали су оквире бескрајног сањарења, које би само поезија неким остварењем могла да заврши, да испуни“ (2005: 38). Управо се, дакле, на таласу поетске конфигурације која конституише простор изворног наивног искуства још једном гради и оживљава пун потенцијал Ћопићевог сећања „на један сјеновит богат таван пун тишине, препун изненађења, крцат смиреним тајнама“ (Ћопић 1982: 107). Другачије речено, простор дома јесте својеврсно скровиште детињства које упркос продору времена и прилика штити изворно добро, те и после много година, „и данас преда мном, кад се најмање надам, залепрша понешто из остављене ризнице утишана поткровља“ (Ћопић 1982: 107). На тај начин, а у башларевском кључу, дом носи трајну „функцију заштитника снова, могло би се рећи, [...] да за сваког од нас постоји ониричка кућа, кућа сећања-сна, изгубљена у сенци нечег даљег од праве прошлости“ (Башлар 2005: 38). Управо се зато одрасла приповедна инстанца пита „шта ли сам то тамо нашао, шта ли заборавио, а шта ли запамтио? И зашто ме све то прати чак и за обасјана августовског дана, кад све сјенке спавају отежале од вруће безбриге?“ (Ћопић 1982: 107). Тај никад у потпуности истражен простор доноси прожимање памћења и имагинације јер је детињство „свакако веће од реалности“ (Башлар 2005: 38), односно „на плану сањарења – а не на плану чињеница – детињство остаје у нама живо и поетски корисно. Помоћу тог непрекидног детињства ми одржавамо поезију прошлости“ (Башлар 2005: 38).

„Потопљено детињство“, последња прича која тематизује детињство у збирци, у извесном смислу се налази у дослуху са причом коју смо претходно размотрили. Прожимање је остварено на релацији удвојеног приповедног гласа – ја детета и ја одраслог – који се артикулише у моменту сусрета „једног малог путника“ и „једног проседог човека“ приликом повратка у родни крај. Како Јелена Панић Мараш запажа, „ликови се обједињују у једну личност која се онда умножава у два *ја*, *ја* дечака и *ја* одраслог човека који преко разговора са дечаком, тј. преко разговора који води са самим собом као дечаком оживљава ситуацију одласка у свет из свог родног села“ (2019: 207). На тај начин се „приповедање у 3. лицу заправо конституише као приповедање у 1. лицу, а сећања из детињства оживљавају уз помоћ имагинарног разговора одраслог са собом некадашњим. Стога се чини да ова прича не само да успоставља дистинкцију *ја* и *други* већ показује како је и тај *други* у ствари *ја*“ (Панић Мараш 2019: 207). Овде је, дакле, као и у „Дечаку са тавана“, најпре истакнута временска перспектива дистанце приликом евоцирања сећања из детињства, а потом и тематизован тренутак раздвајања детињства од одраслости²³. Тај тренутак на овом месту

²³ Зорана Опачић наглашава да је управо дисонантност „најупечатљивија у *ретроспективном приповедању*, у случајевима када се одрасли приповедач сећа детињства и зна какви су исходи догађаја о којима приповеда. Пошто је реч о минулом времену, оно се са временске дистанце изнова конструише. Будући да је реч о моделованој, а не о актуелној слици, она у себе прима накнадне коментаре, уопштавања, симболизацију“ (2019: 78–79). Опачићева уочава да оваква приповедна позиција спаја и Ћопићеву *Башту сљезове боје* и Андрићеву *Децу* и Кишове *Ране јаде*,

представља одлазак из родног села у које се одрасли приповедач после много година враћа, са жељом да поново нађе или бар у сећању оживи своју детињу прошлост. Одрасли проседи путник „више не може да суновратке зарони у познат удубљен предио, да срце претвори у слободну птицу која ће запловити низводно као чапље за сушна времена“ (Ћопић 1982: 188). Слобода коју је некадашњи дечак освајао у подгрмечким пределима, чини се, нестала је заједно са добрим старцима, те проседи путник више нема са ким на том месту ни разговарати све док се наивна свест још једном не пробуди како би му шапнула да на ивици језера заправо све почиње, те је „боље што нисмо видјели, што више не можемо видјети, како то све изгледа данас. Тако смо сачували све неокрњено, спасили успомену, све је остало исто као и некад кад смо кретали на пут“ (Ћопић 1982: 189). У том часу шапата, дакле, у часу који буди глас наивне свести, дистинкција удвојеног ја се посредством сећања сажима у једно оживљено памћење које изнова артикулише некадашње искуство. На месту призваног сећања, бришу се временске интерполације прошлости и садашњости, нивелишу се сва каснија, одрасла искуства која је наметнуло време, те се приповедна инстанца у целости измешта у контекст последњег детињег корачања долином реке родног краја. Евоцирано сећање последњих корака детињства које каже да је „боље што нисмо видјели, што више не можемо видјети, како то све изгледа данас“ (Ћопић 1982: 189) заправо затвара поглед детињства пред свиме што је потоњи живот донео, те на својеврстан начин штити наивну свест од туробног (ратног) искуства које је уследило. Поглед заклоњен од будућности кореспондентан је деда Радовом погледу из приче „Слијепи коњ“ који на самртном часу окреће главу ка зиду, као да не жели бити сведок онога што следи. Сећање потом активира читав каталог последњих опраштања – са питомим зечевима, са лугаревом Драгицом и, коначно, са добром старом кујом, када је дечак први пут заплакао јер је знао и осећао да иза њега остаје детињство. Гранични прелаз из детињства у одраслост неизоставно је прожет благом зебњом, меланхоличним осећањем вечитог страха од пролазности, те се и сам дечак пита „зашто он, људски створ, нема ту чаробну особину да се измигољи из хладне струје времена“ (Ћопић 1982: 191). На ово питање само глас проседог човека може дати одговор, те се у овом часу, у завршници приче, успоставља својеврсна хармонија, дакле, тачка сажимања наивне и зреле свести, прошлости и садашњости у којима је сабрано цело животно искуство. У тој тачки судара свега што је било, што јесте и што ће бити, просијава сазнање да ће остати „иста ова вода, али мијењаће се и године стицати њезина околина, њезине шуме и обале. Ово мало мирно море, сада тако пусто и туђе нама обојици, постаће сјутра завичајни видик неког новог дјечака“ (Ћопић 1982: 191). Од погледа детета које у „Јутрима плавог сљеза“ гради свет до погледа одраслог који се од тог света у „Данима црвеног сљеза“ опрашта, Ћопић изграђује путању која, у завршници ове приче, стишава глас јер „под том смиреном разливеном водом ћутало је његово дјетињство са свим својим тајнама, несташлуцима и непоновљивим чарима“ (Ћопић 1982: 191). На тај начин се поетика детињства, чији је свет у „Јутрима плавог сљеза“ био изграђен у знаку слободе, у „Данима црвеног сљеза“ завршава у тишини и губитку, најављујући продор историјске трауме који ће обележити остале приче у циклусу.

Приче из циклуса „Дани црвеног сљеза“ највећим делом тематизују догађаје из Народноослободилачке борбе. Будући да крај детињства представља и завршетак наивне слободе, приче из овог циклуса треба посматрати као поновни покушај конституисања одбране слободарског принципа какав је уткан још у дечјем добу кроз етос хајдучке крајишке традиције која се протеже све до херојства солунског фронта. Бојовници „голубијег срца“ које Ћопић најављује у епистоларном уводу представљају потомке добрих стараца, те хумор којим су прожете ове приче доноси „етно-психолошку одредницу менталитета људи једне посебне области, а са друге стране је књижевни поступак којим Ћопић продуховљује слику рата и гради

дакле, „проповедно ја се раслојава у временском смислу и у измени приповедних лица, односно наизменичном непосредном и посредованом приказивању приповедног света“ (2019: 79).

садржаје слике света [...]“ (Вукић 1995: 204–205). Ипак, кључни моменат ратних прича треба тражити у покушају конституисања универзално хуманистичког принципа који обесмишљава рат и сваки вид разарања. У том домену се посебно издвајају приче „Ораси“ и „Артиљерац Марко Медић“.

Уводне деонице „Ораха“ уносе благо иронијску слику јунака и ситуације. На самом почетку видимо члана Врховног штаба, „ватреног чичицу“ који се сатима љуља „на леђима дурашног босанског коњичка“ (Ћопић 1982: 157), што сасвим изневерава хоризонт очекивања узвишене ратне акције. На овај начин већ се у уводној слици успоставља опонентност између званичног ратног модуса и малог, готово комичног призора. Смрзнути снег присутан „поломљеним ораховим љупинама“ (Ћопић 1982: 157) уноси гротескну атмосферу јер орахове љуспе постају супституција трагичних трагова рата, те орах задобија потенцијал иронијске обесмишљености ратне трагедије. Из дијалога који следи између чиче и његовог пратиоца сазнајемо да је ослобођен Прњавор, те да су заплена два вагона ораха намењена партизанским болницама. Интендант страхује да су Крајишници појели орахе намењене рањеницима, те, како би потврдио своје сумње, призива сећање на узбуну око шишања с почетка рата – „Одбили Крајишници да се шишају. Њима су њихове ћубе и кике једини украс. Дошао наш берберин у једну њихову чету, а они се све хватају за пушко-митраљезе и реже: - Најпре скини главу, а онда шишај!“ (Ћопић 1982: 158). Овим кратким хуморно обојеним сећањем пародирана је ратна дисциплина, али и приказана карактеристична црта Крајишника који пркосе сваком виду безусловне покорности. На тај начин, Крајишници представљају архетип природне и изворне слободе, те је њихов инстинкт непристајања на наметнуте оквире у дослуху са добрим старцима које смо видели у „Јутрима плавог сљеца“, с разликом што се њихов бунт и тежња ка слободи актуелизује у сада ратном модусу. Када путник и његов пратилац стигну до моста на реци где су пристизали и партизани, интенданту „одмах паде у очи један крупан космат митраљезац, с нашушуреном ћубом кестењасте косе, која му је вирила испод нахерене капе партизанке“ (Ћопић 1982: 158), те чича препозна Крајишника – „Ем је неошишан, ем је натоварен, па да“ (Ћопић 1982: 158). На овом месту је уведен нови дијалог, сада између чиче интенданта и косматог Крајишника који носи пуну торбу ораха – „Ово је муниција за мене – ораси“ (Ћопић 1982: 159). У речима митраљесца видимо преобликовање ратне семантике, будући да уместо оружја ораси постају знак снаге и утехе. У краткој исповести да је „крајишкој деци једина и највећа милошта и дар, откад знамо за се, само орах и ништа друго, особито зими. Дође тако у госте тетка, кума, рођака, па руком у торбицу: гдје сте ви децо, ево сваком по шака ораха. И-их, ораси! Нема већег и љепшег дара на овоме свијету“ (Ћопић 1982: 159) можемо уочити блиско прожимање на релацији прошлости и садашњости, детета и војника, односно живота и рата. Интендантове речи – „Пљачкаш, је ли? Будемо ли тако почели, оде наша борба дођавола. Пропашћемо док оком трепнеш“ (Ћопић 1982: 159) – предочавају глас идеолошке „велике ствари“ која је ипак супротстављена једноставној људској емоцији, те је обезличена ратна дисциплина опонентна емоционалним вредностима којима одишу речи војника. Завршница приче у трагикомичном кључу доноси поетички врхунац. Она најпре, из перспективе митраљесца, даје кратак осврт на тренутак борбе у Прњавору – „И сад тамо, у Прњавору, усред најжешће битке и тарапане, неко из наше чете дрекну: ораси, бог вас мазо! Ево их, пуни цакови!“ (Ћопић 1982: 160). На овом месту, наиме, Ћопић у свом препознатљивом поетичком кључу сажима апсурд и трагедију јер насупрот очекиваног патриотског поклича промаља се готово комични узвик – „ораси, бог вас мазо“ – иза којег, ипак, пребива трагична људска позиција у којој се смрт меша са глађу, страхом и детињом жудњом за орахом као радошћу детињства. Даље сведочење о томе да су војници „све један преко другог“ (Ћопић 1982: 160) потрчали према цаковима ораха док је усташки митраљезац пуцао на њих, те да су остали на гомили „као да смо бункер заузимали“ (Ћопић 1982: 160) концентрише пун потенцијал ћопићевског бола јер је на овом месту разлог погибије војника инстинкт минулог детињег сећања.

Врхунац хуманистичке димензије која се промаља у ратном хаосу дат је у последњим реченицама војникове исповести које се односе на убијеног усташког митраљесца:

А кад сам упао код њега, у заклон, кадли тамо – све засуто љупинама од ораха. И он, грешник, на овој зими, зажелио се ораха. Неки наш кукавел, Крајишник. [...] Би ми га жао, онако мртвог. И он волио орахе, жива људска душа (Ћопић 1982: 160).

На овом месту, дакле, у завршници приче, дезинтегрисана је свака идеолошка граница, те мртви усташки митраљезац постаје само човек, онај који је имао своје детињство, своје орахе и своје радости²⁴. На овај начин посматрано, хуманистички потенцијал подразумева највиши чин човечности у којем се препознаје „жива људска душа“ и у ономе ко је на супротној страни. Дакле, завршна слика војника који жали непријатеља јер је и он волео орахе, изграђује пут симболичког пречишћења у знаку универзалне људске судбине и заједничког губитка. У складу са тиме, деда Радове речи из приче „Слијепи коњ“ да је рат „срамота и грео'та за сваког живог божјег створа“ (Ћопић 1982:) болно одјекују у завршници „Ораха“ као морални оквир и хуманистичка визура унутар обесмишљености људске трагедије.

Завршница „Ораха“, на овај начин, отвара линију конституисања бића у изворном саодносу који је суштинска одлика човекове природе. То је линија коју Мартин Бубер назива светом Ја и Ти, супротстављајући је свету Ја и Оно. Наиме, према Буберовом виђењу, „свет је за човека двојак због његовог двојаког става. Човеков став је двојак због двојности основних речи које је он способан да казује. [...] Једна основна реч је пар Ја-Ти. Друга основна реч је пар Ја-Оно“ (2020: 7). Још даље, Бубер инсистира на томе да се „основна реч Ја-Ти може изговорити само целим бићем“ (2020: 7), односно да „ко каже Ти, нема никакву ствар за предмет. [...] Али се налази у односу“ (2020: 8), дакле свет Ти заснива свет односа. То даље значи да конституисање субјекта настаје у додиру са Ти, те је „сав стварни живот сусрет“ (Бубер 2020: 14). Тај сусрет је, према Буберовом виђењу, увек непосредан јер „између Ја и Ти не стоји никаква појмовност, предзнање ни машта [...] Између Ја и Ти не стоји никаква сврха, никаква пожуда и никаква антиципација [...] Само тамо где су сва средства разорена збива се сусрет“ (2020: 14). То је, наиме, сусрет који се догађа у завршници „Ораха“ између два војника на супротним странама. То је изворни инстинкт војника Крајишника пред лицем мртвог Усташе у којем препознаје само човека који се на зими зажелио ораха, који је „волио орахе, жива људска душа“ (Ћопић 1982: 160). Емпатија која се пролама у јунаку пред мртвим непријатељем заправо оживљава исконски чин бића чија се суштина не конституише у рату и разарању, већ у изворном сусрету са Ти који укида сва негативна предзнања и разлике. Тренутак исповести војника – „А кад сам упао код њега, у заклон, кадли тамо – све засуто љупинама од ораха. И он, грешник, на овој зими, зажелио се ораха. Неки наш кукавел, Крајишник. [...] Би ми га жао, онако мртвог“ (Ћопић 1982: 160) – јесте исповест бића у нагону за односом, јесте продор света Ти јер „човек постаје Ја“ само „у додиру са Ти“ (Бубер 2020: 27). Бубер инсистира на томе да „пре него што се роди, живот детета је чиста природна повезаност, узајамни ток, телесно узајамно дејство; при чему се збива јединствена ствар: животни хоризонт бића у настајању изгледа да је у потпуности уцртан унутар бића које га носи“ (2020: 24). Та повезаност, дакле, чиста природна повезаност, постоји у детету, а потом у одраслом човеку „као слика тајне жеље [...] ова чежња стреми космичкој повезаности бића које је почело да води духовни живот са својим истинским Ти“ (Бубер 2020: 24). Другачије речено, „на најранијем, најмагловитијем степену показује се већ да је склоност према односу изворна. [...] Она је нагон да се све преведе у Ти, нагон за односом са свим и свачим“ (Бубер 2020: 25). Уколико је, дакле, свет Ти нагонска категорија бића од рођења и детињства, постаје јасно зашто Ћопићев јунак

²⁴ Ана Вукић долази до сличног закључка, сматрајући да „орехове љуске просуте по снежној стази којом је прошла партизанска колона и у непријатељском бункеру знаци су универзалне хуманости којом Ћопић жели да потре идеолошке разлике између сукобљених војски. И партизани и усташе у Ћопићевој проповести само су људи који су као деца највише волели орахе, јер су им били једина посланица у сиротињском крајишком детињству“ (1995: 207).

успоставља релацију Ја-Ти у моменту сећања на детињство, на орахе као симбол детињства. Продор буберовског света Ти који видимо на крају Ћопићеве приче подстакнут је орасима који су, како смо видели, „крајишкој деци једина и највећа милошта и дар, откад знамо за се, само орах и ништа друго, особито зими“ (Ћопић 1982: 159). Ораси су, дакле, симболичко враћање у детињство које нужно оживљава и релациону категорију бића „као спремност, сабирни суд, модел душе, а ригоридно односа; урођено Ти. Доживљени односи су релације урођеног Ти у сусретном Ти“ (Бубер 2020: 26). Управо на тој линији а ригоридно односа јунак успева да сагледа непријатеља као живу душу за коју су ораси били дар и милост детињства. Ипак, све оно што претходи продору света Ти у завршници Ћопићеве приче припада буберовском свету Оног. Бубер запажа да

У болесним временима догађа се да свет Оног, будући да није као живим струјама прожет и оплођен протоцима света Ти, јесте само још изолована и укрупњена маса, горостасни фантом из баруштине који господари човеком. Пошто не може да се споразуме са светом предмета, који више није способан да постане његова садашњост, човек му подлеже. Тада се текућа каузалност увећа све до опресивне и тлачитељске судбе (2020: 46).

Бубер, наиме, болесним временима назива она времена у којима се дезинтегрише однос Ја и Ти, односно човека и заједнице. Дезинтеграција релације са Другим управо доводи до доминације односа Ја-Оно, света предмета, механизма, узрока и последица. На том месту човек постаје само предмет у свету предметности. Болесна времена за Бубера подразумевају управо раздобља ратова, епохе распада у којима присност Ти света уступа место насиљу, нужности, идеологији и пукој каузалности. Према Буберовом виђењу, свака култура је настала из живог, исконског сусрета, дакле, не из система или закона већ из односа – „Свака велика култура која обухвата више народа почива на изворном догађају сусрета, на одговору на Ти, какав је био дат још на изворишту, почива на извесном битном чину духа“ (2020: 46). Међутим, „када нека култура престане да средиште има у живом и непрестано обнављаном релационом процесу, онда се украти у свет Оног [...]“ (Бубер 2020: 46). Дакле, у часу када култура престане да живи из свог релационог извора, простор се распада у механичку нужност, време у пуко понављање, а човек губи способност да делује у космосу смисла. На тај начин настају „тлачитељске судбе“, односно епохе у којима човек нема ни воље ни могућности да дела као слободно биће. Другачије речено, здрава епоха за Бубера значи преплитање судбине и слободе, док у дехуманизованим временима судбина постаје тиранија, а човек губи слободу у часу када губи Другог. На тај начин схваћено, свет без Ти је свет без слободе, те основна Буберова идеја почива на томе да у часу када култура изгуби свој почетни однос са истином и са Другим, живот постаје „опресивна и тлачитељска судба“, космос се распада у хаос, а делање прелази у механичку нужност. Управо на овај начин можемо посматрати подтекст Ћопићевих „Ораха“ који почива на евоцирању „најжешће битке и тарапане“ (Ћопић 1982: 160) у Прњавору. Овакво читање „Ораха“ показује да је најопаснији губитак дезинтеграција Ти света, да рат преображава човека у Оно, дакле, у предмет и функцију, што се најочигледније види у реченици преживелог Крајишника – „Ма ваљало ми је најпре ликвидирати онога митраљесца“ (Ћопић 1982: 160) (подвукла Л.С.). Рат је, дакле, болесна епоха у којој Други постаје непријатељско тело, али и радикална опасност од губитка човечности. Ипак, Ћопићева поетска конфигурација не скончава у свету Оног будући да је већ наредна војничка реченица („А кад сам упао код њега, у заклон, кадли тамо – све засуто љупинама од ораха. И он, грешник, на овој зими, зажелио се ораха. Неки наш кукавел, Крајишник. [...] Би ми га жао, онако мртвог. И он волио орахе, жива људска душа (Ћопић 1982: 160)“) у дослуху са светом Ти, те у коначници показује да, насупрот свету Оног који покушава да присвоји, сведе на оно што му служи, релација Ја-Ти јесте изворна стварност, односно простор у којем се рађа слобода упркос идеолошкој или историјској околности раздвајања. Према Буберовом виђењу, у свету Оног човек пребива на релацији узрока и последице, усмерен је ка механизацији и каузалном ланцу затворености. Присуство света Ти, међутим, укида догму о детерминизму, те човек једино у том

контексту додирује могућност успостављања слободе. Ступање у свет Ти, могућност сагледавања непријатеља као „живе душе“, укида, бар на тренутак, све детерминистичке нужности света.

У причи „Ораси“, дакле, видимо да Ћопић показује како рат – као доминантни простор буберовског света Ја-Оно, света механичке нужности, идеологије, функција и голе каузалности – претвара човека у предмет. Међутим, у завршници приче долази до изненадног, дубоко хуманистичког пробоја света Ја-Ти – у тренутку када крајишки митраљезац над телом непријатељског војника препозна заједничко детињство, исту жељу, исти бол и исте орахе, он изнова успоставља однос са Другим. Тај тренутак је управо оно што Бубер назива „изворним сусретом“ – односом који укида све идеолошке, националне и ратне границе. На тај начин, Ћопићев хумор и трагика сједињују се у тачки хуманистичког потенцијала ревитализоване човечности упркос ратном разарању, док детињство постаје оквир за могућност односа Ја-Ти у свету који тежи да човека сведе на Оно.

У сличном тону изграђена је и прича „Артиљерац Марко Медић“, чија је радња позиционирана почетком маја 1945. године, када је Немачка већ капитулирала, када се тамо негде, у срећнијем свијету, слави [...] побједа, пије се пиво и хармоника нагони у коло свакога ко је сачувао обадвије ноге, а овдје... Овдје, у овоме проклетом, пакленом босанском троуглу, који затварају ријека Сава, једна њена притока и, као трећа страна, линија бункера и ровова, ту се тек размахује битка, гора и страшнија, чини се, него дојучерашњи сријемски фронт с друге стране воде (Ћопић 1982: 169).

У опкољеном троуглу налазе се, наиме, усташе и Муслимани, чија се недела још увек појављују „у немирним сновима становника удаљених брдских села [...] и виде се гарави димови поврх зелених шљивика“ (Ћопић 1982: 169). Радња, дакле, прати усташке јединице (овде назване бандом) које се не предају после повлачења Немаца, док пристиже народна армија како би се, коначно, и у Босни окончао рат. Око партизанских војника долази „народ из оклних, „бандитских“ села. Њихови су тамо, у обручу, па сад чемерни свијет зебе и стрепи на шта ће све ово испасти. Нарочито су мајке упорне, неустрашиве и заслијељене“ (Ћопић 1982: 170). Пажња приповедне инстанце потом је усмерена ка артиљерцу Марку Медићу из Шесте личке дивизије, односно ка његовом сусрету са муслиманском старицом која му прилази како би се распитала за сина Деду који је у обручу, дакле, део усташке групе. Важно је приметити да старица Марка подсећа на његову мајку коју су усташе током рата живу запалиле у штали. Приповедна инстанца, наиме, остаје у дискурсу реалистичког сведочења, али се иза објективног ратног тона пролама емоционални подтекст који постепено и ову причу води ка људској насупрот идеолошкој равни сукоба. На тај начин озбиљни ратни тон полако прелази у интимни простор у којем ће се хуманистичка перспектива показати као последња линија одбране. Пре почетка хаубичке паљбе, стара нена дарује војнику печен кромпир, говорећи, у наивно-трагичном тону, да кад буде пуцао из топа само препадне Деду – „Немој баш у жива инсана, грихота је“ (Ћопић 1982: 172). Након што сласно поједе кромпир, војник грли стару муслиманку, ословљавајући је са „мајчице рођена“, те се демистификација идеолошке дистанце на овом месту још снажније остварује. Убрзо следи међусобно пуцање из топова, те стару нену гелер погађа у мишицу. У завршници приче, док Марко старици завија рану, уследиће емотивни дијалог у којем најпре стара нена прекорева свог сина – „Ето какви сте ви, синови. Па где га сад роди и на својој сиси отхрани да те убије лопов“ – али се Марку чини да је прекор упућен и њему лично, те се „одједном нађе побуђен да брани све синове овога свијета“ (Ћопић 1982: 173):

А и ви сте ми, матере, нешто боље од нас, а! Ено и она моја покојница, лака јој, лак јој онај облак под који је одлетела гаравијех опанака заједно с кућом и шталом... знала ми је, брате, рондати и чантрати ка млинско чекетало [...] Нек' бог прости, морао сам је понекад и вилама измјерити преко леђа, иако ми је била тамо некаква рођена матер... Ето, тако ти је

то, другарице Муслиманко, мајко моја мила, нек' ти је жив твој Дедо, па какав био да био, ђаво с њим глогиње млатио! (Ћопић 1982: 173)

Пред рањеном старицом су, дакле, укинуте идеолошке разлике и, још даље, сећањем на своју убијену мајку, војник сједињује себе и мајку непријатељског војника у исту раван универзалног породичног односа који надмаша ратне неприлике, те говор преображава у благослов – „нек ти је жив твој Дедо“ (Ћопић 1982: 173). У завршници приче „Артиљерац Марко Медић“ видимо, наине, доследно изграђену хуманистичку визуру, те дијалог између партизана и муслиманске старице показује да се иза сваког идеолошког оквира налази заједнички људски бол, односно осећање припадности истом поретку живота и страдања. Бол и патња проламају се кроз све деонице ове приче, посебно патња мајке у стрепњи за живот сина војника. Та патња је посебно интонирана у опису – „Она нена, печално загледана у партизанску хаубицу, потегну Марка за рукав и прекиде га у разговору. – Војниче, хоћете ли из овог пуцати на мога Деду?“ (Ћопић 1982: 171). Патњом интонирано обраћање војнику видели смо и у њеној молби да Марко из топа пуца у воду – „Немој баш у жива инсана, грихота је“ (Ћопић 1982: 172).

Да бисмо дубље разумели потенцијал завршне деонице Ћопићеве приче, на овом месту се ваља осврнути на виђење патње из угла Емануела Левинаса који је посматра као наопаку свест „која не дејствује као „узимање“ већ као ревулзија. [...] Порицање и одбијање смисла који се намеће као осетилни квалитет; [...] у виду „окушаног“ садржаја; *начина* на који се, у једној свести, оно неподношљиво управо не подноси, начина тог не-подносити се који је [...] и сам једна сензација или једна датост“ (1998: 124). Као кључну особеност патње, Левинас издваја управо зло јер се „помоћу зла разуме паћење. [...] Човечност човека који пати тишти зло које је раздире [...]“ (1998: 124–125). Другачије речено, „свако зло се односи на патњу. [...] Зло бола, пука шкодљивост, јесте обелодањење и такорећи најдубља артикулација апсурдности“ (Левинас 1998: 125). Апсурдност патње најочигледније је изражена управо у завршници Ћопићеве приче када стару нену погађа гелер који испаљује војска њеног сина, можда баш њен син Дедо, те се на том месту може видети пун потенцијал бескорисности патње подстакнуте злом, дакле, „то да је она „низашта“ (забадава), јесте, према томе, најмање што се о њој може рећи“ (Левинас 1998: 125). Посебно је важно, међутим, што се Левинас пита да ли је зло патње, односно немоћ која у њој пребива, „оно непреузимаљиво и, на тај начин, својим неинтегрисањем у јединство неког поретка и неког смисла, могућност једног отварања, [...] изворни позив у помоћ, у исцељујуће помагање, у притицање у помоћ упућен другом ја, чија другост, чија извањкост обећавају спас“ (1998: 126)? Другим речима, ово питање отвара димензију саодноса у домену патње унутар којег се патња другог преузима у пуном интензитету бриге и одговорности. Притицање у помоћ артиљерца Марка Медића старој нени (која је идеолошки апсолутна другост) у часу када је погађа гелер, његова брига, а потом и емотивни монолог у завршници приче, конституишу управо оно што Левинас назива праведном патњом у мени „због неоправдиве патње другог“ (1998: 127), те се на тај начин патња позиционира у „етичку перспективу међуљудског“ (1998: 127). Још даље,

у тој перспективи се прави радикална разлика између патње у другом где је она, за мене, неопростива и моли ме и зове ме, и патње у мени, моје сопствене пустоловине патње чија конституциона [...] бескорисност може да добије неки смисао, једини за који је патња способна, постајући патња због патње [...] неког другог (Левинас 1998: 127–128).

Другачије речено, патња старе Муслиманке (и она емоционална због могућег губитка сина и она физичка због ране од гелера) у својој бити апсурдна и неопростива услед зла које је узрокује заправо призива у помоћ, а тек у часу када се нечије Ја одазове крику патње Другог, бол задобија етичку димензију смисла. Тај смисао је конституисан управо у моменту када Марко Медић пати због патње рањене старице, пати због бола унесрећене мајке, дакле, када прискаче у помоћ, завија рану и, на самом крају, благосиља њеног сина. Крајњи моменат који затвара причу у тону благослова („нек' ти је жив твој Дедо, па какав био да био“ (Ћопић 1982: 173)) јесте кључни

тренутак који треба посматрати у домену дестабилизоване теодицеје коју људска доброта ипак надилази. Левинас запажа да „филозофски проблем који поставља [...] бескорисна патња која се појавила у својој суштинској злоћудности у догађајима XX века тиче се смисла који још може задржати, после краја теодицеје, религиозност, али исто тако и људски морал доброте“ (1998: 134). На овај тренутак се ваља осврнути јер Левинас промишља да „човечанство које је присуствовало, од Сарајева до Камбоџе, толиким свирепостима током века [...] где је теодицеја напрасно изгледала немогућа – да ли ће оно, равнодушно, препустити свест бескорисној патњи пуштајући да га носи политички фаталитет“ (1998: 135). Левинас се још даље пита да ли човечанство мора и може „у једној вери тежој него негда, у једној вери без теодицеје, да настави библијску историју? Једну историју која још више позива на душевне снаге властитог ја у свакоме и на његову патњу надахнуту патњом другог човека“, односно „на његову сапатњу која је ванкорисна патња (или љубав), која више није патња „низашта“ и која сместа има неки смисао“ (1998: 135)? Дакле, управо пишући причу „Артиљерац Марко Медих“ на заласку века бескорисне патње, а упркос комунистичкој идеологији, Ћопић завршава своју причу својеврсним благословом као етичком победом и изнова конституисаном вером после краха теодицеје која се огледа у емоционалној снази појединца да унутар сопственог ја пронађе милосрђе. Етичка победа, дакле, хуманистичка димензија, Ћопићеве приче почива на изворној међуљудској релацији која укида равнодушност пред лицем Другог, пред патњом Другог, у способности да је сагледа као апсурдну у злу, те преузме у домену одговорности и смисла који такво делање у коначници производи као врхунски алтруизам.

Завршни Марков благослов зато није сентиментална поента, већ чин моралне доследности – потврда вере у човека која надживљава идеолошке дистинкције. Исто тако, завршни благослов још једном маркира трагичну апсурдност рата, будући да у њему пребива истинска људска жеља да стара мајка из рата дочека живог сина, премда војник који даје благослов сам пуца на непријатељску страну на којој се налази Муслиман Дедо. У лику муслиманске старице конституисана је универзална мајчинска љубав која у артиљерцу Марку Медиху буди инстинктивно детиње осећање које говори да изнад идеолошки конструисане слободе пребива онај најчистији слободарски принцип оличен у породици. Мера доброте и у „Орасима“ и у „Артиљерцу Марку Медиху“ свој потенцијал црпи из простора детињства, из сећања на изворну чистоту која омогућава спознају да је и усташки митраљезац имао своје детињство (своје орахе), те да и муслимански војник треба да живи зарад среће старе мајке.

Док у циклусу „Јутра плавог сљеца“ детињство представља изворну слободу и првобитну моралну чистоту човека, у „Данима црвеног сљеца“ та се слобода преиспитује у околностима које искушавају њен стварни смисао. Управо зато ратне приче у овом циклусу треба посматрати као наставак исте духовне путање у којој Ћопићеви јунаци више не бране слободу игре и маште, већ слободу савести и човечности. У том домену, иза хуморних деоница крије се дубље преиспитивање могућности да човек оствари хуманистички потенцијал у свету радикалне дезинтеграције²⁵.

Идеал слободе који се у збирци *Башта сљезове боје* протеже од детињих непрегледних висина до сужених ратних околности, у завршници циклуса „Дани црвеног сљеца“ задобија своје послератно, чини се, најтужније лице. Пораз Ћопићеве идеологије који Ана Вукић препознаје у *Башти сљезове боје*, али и коначна дезинтеграција слободе, парадоксално, после љутог рата који се у њено име водио, најјасније осликава последња прича у збирци – „Заточник“. Ова прича позиционира Ћопићеву савременост, послератну стварност кроз лик чувеног митраљесца Стевана

²⁵ Тумачећи „Дане црвеног сљеца“, Ана Вукић запажа да „Бранко Ћопић свет поново гледа очима Насардин-хоџе, који је био слеп за границе и разлике међу људима. У том виђењу нестају супротности: партизани и усташе – Муслимани, само су невољници у проклетом босанском троуглу који је затворен рекама, рововима и бункерима и у коме чак и крај рата касни“ (1995: 205).

Батића на дан прославе двадесетогодишњице чувене битке која се обележава на великом партизанском гробљу недалеко од Стеванове куће. У уводном делу приче пратимо сусрет председника Савеза бораца (кога шофер довози на свечаност) и Стевана Батића који „усукан, црн и босоног [...] чува својих пет оваца“ (Ћопић 1982: 199). На самом почетку је, дакле, нијансирана класна разлика између увенулог бившег ратника и веселог господина на функцији, да би се, потом, тон обликовао у сатиричном кључу будући да придошлица примећује да је Стеван окачио ратну споменицу на свог овна. У овом гесту, који прате речи да „није то први ован са Споменицом“ (Ћопић 1982: 200) испољен је пун интензитет разочарања ратног хероја временима која су уследила, те за која се, очито, у том облику није борио. Развојни ток приче потом предочава народно весеље на великом партизанском гробљу, гротескну слику јела, пића и музике, док Стеван Батић поред гробљанске ограде (сада обријан, са споменицама и ордењем на грудима) заједно са својом превремено остарелом бабом у црнини посматра печење које је направио од својих пет оваца, јединим иметком који је имао за помен погинулој чети. Ова слика уноси болни одјек изневерених идеала у социјалистичкој стварности, те, гледајући гробове погинулих ратних другова, из очију некадашњег ратника падају „двije ситне шкрте сузе“ (Ћопић 1982: 201). Почетна озлојеђеност постепено прелази из пркоса у дубоку тугу, те „тиха, превремено остарјела жена брижно гледа те двije жиге у ратниковим очима и све зебе да се оне не откину и не падну на земљу. Боји се почеће да гори ниска спржена трава“ (Ћопић 1982: 201–202). Тежина бола у којем се сабира узалудност партизанске жртве показује највиши степен оног затвореног и стешњеног света који Ћопићев дечак у „Походу на Мјесец“ наслућује и тежи да превазиђе стремљењем ка идеалима. Идеали су, видимо, у послератном поретку, још једном створеном са, јерковљевски речено, страшном браћом као и пре ослободилачког рата, на овом месту, у завршници збирке потопљени као и детињство. У складу са тиме, Стеван Батић на крају приче одлази у Шведску, напушта земљу, те још једном, последњи пут, на возној станици среће свог старог комесара, сада председника Савеза бораца и опрашта се од њега помирљиво – „Као што видиш. Бранио је и одбранио, а сад... Шта ћеш, трбувом за крувом као и наши стари, друже мој мили, Стојане“ (Ћопић 1982: 202).

Одлазак из земље који затвара *Башту сљезове боје* објављује коначни крах слободе као могућности живљења у „стијешњеном свијету“ (Ћопић 1982: 10). И детињство и народноослободилачка борба као две тежишне тачке Ћопићеве збирке у коначници губе своје идеале, слободарски и хуманистички принцип, те је збирка затворена у оном часу када губи оружје за одбрану. Прича „Заточник“ заједно са епистоларним уводом, односно писмом Зији Диздаревићу, објављује „непријатеље сна о свету баште сљезове боје: спољашњег – усташе, и унутрашњег – борце који нису устрајали у верности идеалима и моралним вредностима које је прокламовала револуција“ (Вукић 1995: 210). На тај начин, епистоларни увод – „стијешњени свијет“ у којем надиру „мрке убице с људским лицем“ (Ћопић 1982: 10) – и закључна прича – у којој Ћопићев јунак бежи у добровољно изгнанство, заокружују путању тумачења. Далекосежност књижевне имагинације треба препознати управо у тачки у којој Ћопић седамдесетих година конституише слутњу епохалне разградње, дакле, распад државе коју су „бојовници голубијег срца“ створили са „мрким убицама“. Ћопић, дакле, нијансира културно-историјску путању од Солунског фронта (са којег ће се стриц Ница вратити), пада Аустрије и деда Радове тескобе коју осећа на самрти пред временима од којих заклања поглед, преко Народноослободилачке борбе и, коначно, исхода епохе који писац види из далека, премда је од њега удаљен неколико деценија. Симболично предсказање које пребива у кореспонденцији епистоларног увода *Баште сљезове боје* и њене завршне приче са једне стране отвара парадоксални херменеутички контекст тумачења. У складу са тиме, књижевна антиципација трагедије постаје још значајнија. Овакав вид парадоксалне херменеутике показује пун интензитет смисла књижевне имагинације који се огледа у могућности човековог саморазумевања у сусрету

са њом. Другачије речено, „књижевна истина великих дела увек нараста у времену, историја баш ништа не може да јој одузме. Хоризонт парадоксалне интерпретације је укључивање тог промењеног и доцнијег хоризонта смисла и значења у разумевање књижевног дела“ (Јерков 2023: 292). На тај начин посматрано, одлазак Стевана Батића из земље (или „стијешњеног свијета“) више није само интимно разочарање јунака већ знак историјске свести која препознаје скорашњи крај. Ћопићев јунак напушта свет у којем слобода не постоји ни као идеал ни као могућност, претварајући бекство у последњи вид отпора.

Идентитет и слобода у савременој настави српског језика и књижевности

Потенцијал методичког одговора на постхерменеутичка питања која се протежу у претходном одељку, односно могућности успостављања саморазумевања у сусрету са књижевном имагинацијом отвара далекосежне циљеве у савременој настави српског језика и књижевности. У сусрету са збирком *Башта сљезове боје*²⁶ ученик на крају средњошколског образовања упознаје крајеве који су му по правилу непознати, али су питорескни и обележени једним обликом живота и раазумевања живота који чува традицију. Зато ту није реч само о подгрмечком детињству и фигурама добрих стараца већ о целини једне успомене која није његова али коју ће он брзо и лако саобрзити са искуствима и успоменама у његовој породици. Књижевноисторијско и критичко упознавање са Ћопићевом поетиком и само по себи је драгоцен допринос развоју читлачких способности, поимању књижевности и стицању капацитета за све сложеније естетско уживање, али и ови образовни и акултурацијски циљеви који се постижу имају посебан значај и вредност. Ћопићева поетика је у блиској кореспонденцији са фолклорним елементима, што даје додатну дубину суочавању са историјским превирањима и интересу за хуманистичко-етичке потенцијале слободарског духа. Тумачење приповедне збирке у наставном контексту подразумева одабир кључних прича којима ће највише пажње бити посвећено на часовима јер „обилје текстова и временске условности током њихове наставне обраде намећу потребу за репрезентативним избором који ће у проучавању представљати збирку. Изабране приче у наставној поставци имају улогу сабирних средишта која могу да призову свеукупан уметнички свет дела“ (Бајић 1998: 90)²⁷. Тај избор би, према нашем виђењу ствари, свакако обухватао кретање од епистоларног увода ка причама „Свети Раде Лоповски“ (која, како смо видели, осликава фолклорни амбијент добрих стараца и заштићеног детињства), „Слијепи коњ“

²⁶ *Башта сљезове боје* своје место у Програму за четврти разред гимназије има од 1990. године и оно остаје непромењено до данас. Поједине приче из циклуса „Јутра плавог сљеза“ заузимају место у предметној настави, односно прича „Поход на Мјесец“ се позиционира у Програму од 1990. године у петом разреду, потом се реформом Програма из 2007. године уводи шири избор прича из првог циклуса збирке, док последњом реформом из 2018. године Програм поново усмерава пажњу ка „Походу на Мјесец“. „Чудесна справа“ је у програму за шести разред од 1991. године и тако остаје до данас, с разликом што се од 2018. године чита у алтернацији са причом „Буре“ Исидоре Секулић. О кретању дела Бранка Ћопића кроз наставне програме видети: Јовановић 2016.

Позиционирање прича из циклуса „Јутра плавог сљеза“ у програме за пети и шести разред основне школе сасвим је оправдано будући да су ученицима тог узраста ближе „приповетке из првог циклуса, приповедач који је скривен под маском дечака Баје, његове пустоловине и доживљаји“ (Мркаљ 2016: 286). Зона Мркаљ истиче да се „тумачећи Ћопићево књижевно дело, млађи школски узраст не бави [...] комплексном приповедачком перспективом, док је старијим ђацима неопходно представити сложеност приповедања којим нам се писац обраћа у *Башти сљезове боје*. [...] Док се млађи ученици идентификују са главним ликовима и лично проживљавају њихове доживљаје, старији ученици занимају се питањима сопствене личности и социјалног окружења, тражећи одговоре у свету књижевности“ (2016: 286–287).

²⁷ Детаљније о обради збирке приповедне прозе у настави са посебним освртом на *Башту сљезове боје* видети у студији Љиљане Бајић *Методички приступ збирци приповедне прозе*.

(у домену антиципације наредног циклуса и дослуха са уводним писмом), „Дјечак са тавана“ и „Потопљено дјетињство“²⁸ (у хоризонту дезинтеграције детињства у ратном контексту) па све до „Ораха“, „Артиљерца Марка Медића“ и, коначно, „Заточника“²⁹. Особености крајишког хронотопа у „Јутрима плавог сљеза“ „индивидуализују естетске садржаје Ћопићевих дела и истовремено творе слој културно-историјске вредности која представља значајан и драгоцен ослонац у формирању, развијању и опстајању свести о јединству српског народа“ (Вукић 2006: 179). Како Ана Вукић запажа, „Ћопићева историјска свест је била спонтана и интуитивна, али и визионарска, јер је имао осећај и слух и за прикривена кретања историје због чега су у његовом делу исписане дубоке поруке и за данашње читаоце“ (2006: 179). За савремену наставу књижевности један од кључних момената представља ћопићевска историјска свест која отвара битна питања како о некадашњој тако и о актуелној позицији националног идентитета, те ћемо се у методичком кључу осврнути на делове збирке који у настави покрећу управо ова питања.

Управо са свешћу о идентитетским расположеностима савремена настава књижевности треба приступити епистоларном уводу Ћопићеве збирке како би успоставила хоризонт разумевања друштено-историјског тренутка у којем он настаје, а потом и оснажила младе нараштаје за све будуће културолошке изазове који нам надлазе. Тежишно питање које наставно тумачење *Баиште сљезове боје* мора успоставити јесте зашто Ћопић пише писмо Зији Диздаревићу као жртви страдања у Јасеновцу. Зашто, наиме, у писму није евоцирана ниједна српска жртва, премда је јасно да Ћопић целином своје збирке (али и самим садржајем епистоларног увода) конституише дубоко национално осећање и у домену родног краја и у домену борбе за слободу на траговима „праједовског копља“? Наставна интерпретација епистоларног увода збирке, дакле, мора расветлити, а ученик разумети друштвено-историјску климу крајем шездесетих година прошлога века, а хоризонт разумевања треба обухватити идеологију вишедеценијског покушаја нивелисања геноцидних тенденција услед изједначавања свих који су у Јасеновцу страдали (што у извесном смислу и у самом Ћопићевом уводу детерминише пун капацитет тематизовања истине о српском становишту). Како Мило Ломпар уочава, једнакост жртава постоји у домену саме смрти, али не у броју жртава, нити у разлогу због којег су жртве убијане, те је управо „разлог одлучујући за поимање геноцида“ (2022: 229). Ученик, наиме, треба разумети да Зија Диздаревић у Јасеновцу страда као идеолошки противник режима НДХ, док би могућност самог Ћопићевог страдања на том месту (коју писац и помиње као потенцијалну могућност) била мотивисана његовом националном припадношћу. У титоистичкој Југославији „није образована култура сећања која би била прикладна историјским искуствима и сазнањима“, односно „прикладна култура сећања је потиснута поунутрашњеном догмом о српској хегемонији, која је била скривени вид идеје о српској кривици“ (Ломпар 2022: 230). У складу са тиме, од велике је важности у савременој настави књижевности предочити и шири хуманистички потенцијал Ћопићевог поимања страдања свих жртава Јасеновца, али и дубоко национални који се у тренутку настајања рукописа не може тематизовати у пуном интензитету услед идеолошких стигми које и сам писац разумева, будући да у завршници збирке симболички напушта сва идеолошка стремљења која су обликовала титоистичко друштвено устројство, а у самом епистоларном уводу предсказује надлазећу опасност новог раскола. Нужно је да млади читалац, али и сваки

²⁸ Значај тумачења приче „Потопљено дјетињство“ у настави посебно истиче Зона Мркаљ, наглашавајући да је она „огледало читаве збирке како на композиционом, тако и на смисаоном плану, и тумачење симбола у њој пресликава се на све остале приче. [...] Аутор води читаоца кроз приче, као што дечак води аутора кроз целокупну збирку, показујући му да ништа заиста не пролази, да је све обновљиво, а доказ томе је причање и сећање на оно што је било“ (2016: 288).

²⁹ О још једном приступу збирци *Баишта сљезове боје* у настави видети: Бајић 1998: 87–120.

појединац, конституише саморазумевање и посредством културе сећања о геноциду јер се на тај начин „образује један културни образац који није ни у каквом спору са модерношћу нити са европским [...] припадништвом, али је у дубинској сагласности са осећањем идентитета“ (Ломпар 2022: 233). Интерпретативни приступ епистоларном уводу, али и целокупном циклусу „Дани црвеног сљеца“, дакле, и кроз хуманистичку визуру односа према Другој и кроз саморазумевање сопственог историјског положаја, отвара могућност да ученик развије осетљивост за историјску сложеност двадесетог века. Методички приступ, заснован на промишљању и актуелизовању културе сећања, саморазумевања, заједно са вредностима хуманистичког потенцијала, омогућава оспособљавање ученика за критичко промишљање прошлости као тежишне тачке конституисања сопственог идентитета. Коначно, овакав приступ подстиче историјску одговорност и свест о припадности култури која уважава различитости, али не одустаје од неговања сопственог културолошког памћења.

Неговање националног идентитета, као и проналажење сложености изворно српског становишта у књижевној имагинацији, дакле, не носи са собом било који вид реваншизма, што би у настави показало тумачење циклуса „Дани црвеног сљеца“, посебно оних прича које смо анализирали у претходном одељку – „Ораси“ и „Артиљерац Марко Медић“. Сусрет младог читаоца са овим причама, посебно њиховим завршним интерполацијама, конституише изворни етички потенцијал властитог ја у сусрету са Другим. У оном часу када се млади читалац поистовети са крајишким војником из „Ораха“, односно са артиљерцем Марком Медићем из истоимене приче, он истовремено преузима њихову хуманистичку пробуђену свест, те на убијеног Усташу који лежи крај цакова ораха и рањену муслиманску нуну гледа левинасовским погледом изворне бриге за другог. Посебно завршница приче „Артиљерац Марко Медић“ показује да „смрт другог човека доводи ме у питање и ставља ме у питање као да ја, због своје евентуалне равнодушности, постајем саучесник те смрти [...] и као да [...] ја морам да одговарам за ту смрт другог, и да не препустим другог самог његовој смртној усамљености“ (Левинас 1998: 193). Однос артиљерца Медића према рањеној старици управо подсећа ученика на одговорност према другој унаточ и упркос свакој идеолошкој, верској или било којој другој разлици. На тај начин, сусрет са овом важном причом у настави књижевности конституише изворни етички потенцијал који показује да борба за слободу сопственог народа не искључује нити се коси са дубоко хуманистичким вредностима које пребивају у „бојовницима голубијег срца“. Слобода је, наине, на овај начин схваћена, идеал који достиже само онај који је успостави и ван бојног поља као слободу идеолошки прочишћеног погледа. Идеолошки прочишћен поглед пред лицем другог према коме осећа одговорност (одговорност какву видимо у артиљерцу Медићу према рањеној жени) заправо нивелише повлашћеност властитог ја која би порицала „сваку другост убиством или свеобујмљујућом или тотализујућом мишљу“, те у коначници афирмише „обустављање рата и политике који себе приказују као релације Истог и Другог“ (Левинас 1998: 196). То је, наине, слобода у одговорности која „није лишеност знања од схватања (ком-прехензије) и узимања, већ превасходност етичке близине и блискости у њеној друштвености, њеној љубави без пожуде“ (Левинас 1998: 197).

Коначно, наставно тумачење завршне приче збирке *Башта сљезове боје* „Заточник“ у кључу изневерених идеала бојовника голубијег срца, те, у дослуху са епистоларним уводом, као поглед издалека ка трагичном крају епохе „дрних коња и коњаника“ и још једној државној разградњи, развија свест ученика о далекосежности и сложености књижевне имагинације. Стога је парадоксална херменеутика (или херменометодика) позиционирана између гадамеровских херменеутичких вектора – оног који је реконструктиван и оног који је актуелни са позиције тумачења. Она испитује места у књижевном тексту која упућују на оно што ће бити. Парадоксална херменеутика, односно херменометодика као њен потенцијал у настави књижевности, указује на моћ симболичког нарастања књижевне имагинације у времену, као и могућност вредних

књижевних дела попут *Баите сљезове боје* да (пред)виде оно што друштвена клима у тренутку њиховог настајања није видела. Управо на овај начин схваћена, књижевна имагинација у настави књижевности у извесном смислу надмаша историју и ученицима нешто поручује.

Интерпретативни и методички приступ *Баити сљезове боје* Бранка Ћопића који се креће од епистоларног увода (који је вишеслојно устројен и као најавна тематике самих прича и као интуитивно предвиђање епохалног раскола, али и као простор специфичности српског националног идентитета) преко „Јутара плавог сљеза“ (која конституишу башларовски идеализован простор детињства посредством фигура добрих старца као етичког ослонца у идентитетском успостављању јунака-наратора) до „Дана црвеног сљеза“ (који, кроз бојовнике голубијег срца, надилазе идеолошке стеге епохе погледом ка Другој целином сопственог бића, дакле, погледом изнутра, али и погледом издалека у самој завршници) у савременој настави књижевности омогућава остваривање далекосежних циљева. Они у првом реду обухватају неговање историјске свести, етичке осетљивости, способности критичког читања и самосталног обликовања идентитетског става. Ученик који чита *Баиту сљезове боје* задобија могућност сагледавања књижевног текста као простора самопитања и саморазумевања. На тај начин, кључни циљ наставне интерпретације огледа се у оспособљавању ученика да препозна сложеност историјских превирања, да усвоји механизме културног памћења, те да сопствени идентитет гради у домену одговорности (и према себи и према другој). Поред наведених способности, оваква наставна пракса остварује и један од кључних домета парадоксалне херменеутике који се огледа у оспособљавању ученика да сагледава књижевну имагинацију као слојевит простор прожимања прошлости и будућности. У методичком домену, то значи да ученик учи да препозна оне наративне сигнале који антиципирају друштвене појаве које у тренутку настанка дела још нису биле јасно видљиве, што у коначници доприноси дубљем разумевању културно-историјских сложености, али и могућности критичког сагледавања савременог контекста. На тај начин, парадоксална херменеутика прелази из теоријског нивоа у методички – она постаје инструмент за идентитетско конституисање ученика који је у стању да мисли историју, али и да у књижевној имагинацији препозна важне тачке које упућују на обрасце истих оних друштвених процеса – разградњу вредности, идеолошке манипулације, потискивање културног памћења – који се кроз историју појављују у различитим облицима. Коначно, једна од кључних вредности коју у настави књижевности негује Бранко Ћопић од разредне наставе (*Јежевом кућицом*) до завршног разреда гимназије (*Баита сљезове боје*) јесте разумевање да „националност није, како се обично мисли, заграђивање, мржња на све ненаше и претња песницом из велике одвојености и отуђености“ (Секулић 2023: 39), већ је „ведро лице, отворена памет, отворено срце, несебичност, култура у најлепшем облику“ (Секулић 2023: 39).

КОНСТРУКТ ДЕТИЊСТВА И ИДЕНТИТЕТСКО ОБЛИКОВАЊЕ ЈУНАКА У ОДАБРАНИМ ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА³⁰

Предмет овог поглавља представља истраживање конструкта детињства у Андрићевој књижевној имагинацији, са посебним освртом на приповетку „Деца“. Први део поглавља позиционира конструкт андрићевског детињства са посебно усмереном пажњом ка трауматски обликованој игри. Други део је посвећен испитивању симболичких последица одраслости. Тежиште проучавања усмерено је ка развијању односа друштва и појединца који се рефлектује у игри Андрићевих јунака. Напослетку разматрамо улогу Андрићеве књижевне имагинације у идентитетском обликовању савременог ученика с далекосежним последицама и преиспитивањем важних методичких питања.

Основни постулати Андрићевог конструкта детињста

Књига приповедака о деци коју су за Сабрана дела приредили Мухарем Первић и Петар Цацић, а коју је Андрић у извесној мери прихватио, дозвољавајући њено дугогодишње прештампавање, па се под називом *Деца*, измишљеним и ограничено употребљивим, скоро усталила, ипак може послужити за ову прилику да се види један важан део приповедачког корпуса овог аутора. Књига садржи тринаест приповедака које тематизују детињство, а у четири приче се као главни јунак појављује дечак по имену Лазар. Сагледавши Андрићеве приче о деци и детињству у целисти, можемо се сложити са проучаваоцима књижевности за децу и младе који запажају да Андрић „нуди слику детињства као тешку азбуку живота, пуног забрана и препрека, понижења и казни. [...] Младост, поручује приповедач, није поље среће, већ посно и голотрбо живљење – доба од којег се човек никад не излечи и не ослободи“ (Петровић 2008: 255). У Андрићевој прози „скривајући тајну, патећи и страхујући, деца сnose последице времена, средине и околности у којима се развијају и у којима, несхваћена, стоје зачуђена пред проблемима и загонеткама који их муче, узнемирују, прогоне“ (Огњановић 1997: 117). Како у тумачењу Андрићевих прича Зорана Опачић запажа,

улазак младих јунака у свет одраслих по правилу је непријатан, болан и отрежњујући [...] и праћен је спознајама о грубости, неправедности и злу. Тежиште приповедања је испитивање ломова у психолошкој структури младог бића у оним доживљајима којима се разбија опна наивности и разоткрива копрена стварности (напуштена турска кула је простор игре, али и спознаје страха и зле људске природе – „Кула“; разбијени прозор [...] симболизује разламање наивне слике света – „Прозор“). Млади јунаци стављени су пред тешке моралне изазове и морају да начине одлуке које ће одредити њихову будућност, а на њихове последице нису припремљени („Деца“) (2019: 48).

Оно што, дакле, карактерише један део Андрићеве конструкције детињства јесте опсесија младих јунацима који изазивају зазор и загонетност. Мотив опсесије обликован је у причи „У завади са светом“ која почиње једне летње вечери у којој мали јунак кришом слуша разговоре свога оца и његових пријатеља у дворишту куће. Већ је на почетку приче назначена жеља дечака да се приближи том свету одраслих „јер му се чинило да ту и јесте његово место, а да само по некој неправди седи овако невиђен, у лишћу, на тврдој лозовој грани“ (Андрић 1965: 18). Оно што посебно привлачи дечакову пажњу јесте разговор о извесном Николи, човеку који је остао без посла јер је проказан у чаршији као „сумњив“. Од тог момента, јунака у целисти опседа мисао о

³⁰ Резултати истраживања из овог поглавља су у ранијој и за часопис прилагођеној верзији објављени у: Стојановић, Лола. *Књижевна историја*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 53, број 173, 2021, стр. 135–157.

том „сумњивом“ човеку, о томе шта уопште значи бити сумњив, те како и на који начин такав свет постоји и пребива.

„Сумњив!“ Сам не зна зашто, али ту реч није могао да заборави. Што је више напредовао у школи и што су се више отварали пред њим неки видици, то се све чешће питао какво је право значење те речи, какав мора да је човек на ког се она односи, како живи и како се други људи понашају према њему. Пролазиле су му главом свакојаке слутње и представе, и он се трудио да од њих себи створи слику тога човека и његовог живота (Андрић 1965: 18)

Младог јунака, наиме, гони знатижеља о спознаји оне друге стране живота који је, како претпоставља „наличје овог обичног живота, неки њему непознат свет из ког, он то добро осећа, веју неизвесност, страх и – чудна привлачност“ (Андрић 1965: 20). Опсесивна привлачност тог мутног света њему незнатих, сумњивих људи, окупира целокупан унутрашњи свет детета, мисаони ток, снове и јаву, све док једног дана не одлучи да отвори прозор и изговори ту њему непознату реч „која се не казује“ (Андрић 1965: 22), како би коначно и сам ступио у тај привлачни свет „сумњивих и прокажених“ (Андрић 1965: 22). Тада, премда се ништа није догодило изван саме дететове уобразиље, јунак спознаје да су „његов страх и његова одлучност хватали сада неку равнотежу и спремали се да живе тако једно поред другог, у очекивању оног што ће наићи, што мора наићи“ (Андрић 1965: 24). Чини се, наиме, да страх и одлучност које опсесија младих јунака носи са собом додирују и слуте хоризонт оног живота који ће уследити са прекидом детињства, са ступањем у поље одраслости које је, у овој причи, начето управо у часу у ком јунак отвара своју радозналост ка „сумњивом“.

Опсесивна склоност ка ексцесном, у „Завади са светом“ наговештена, у причи „Мила и Прелац“ развијена је у пуном интензитету. У овој причи пратимо истог јунака који се недалеко од куће игра сам у ишчекивању да ће се на друму „појавити нешто ново, ретко и узбудљиво“ (Андрић 1965: 25). Видимо, наиме, да млади јунак није задовољен својим детињим играма, те да очекује, слутити и прижељкује нешто што превазилази хоризонт њему познатог света детињства. Дечака су „због те нездраве радозналости за странце скитнице и уопште за просјаци, бедне и сакате, корили [...] често код куће; зато је настојао, кад год је могао, да им се бар криомице приближи и да их испитује и посматра“ (Андрић 1965: 26). На овом месту његову пажњу опсесивно заокупља Миле Прелац, странац који је дошао у касабу, а кога је подробније имао прилику да осмотри на сахрани старе скитнице Ђоркана који је, такође, „једно од оних створења која су привлачила његову пажњу и испуњавала га страхом и саучешћем“ (Андрић 1965: 30). Дечак убрзо сазнаје да је странац добио омражени посао који се чак ни они најсиромашнији нису усудили да прихвате – убијање паса луталица у вароши. Склоност ка спознаји тог нечасног и погледима скривеног посла дечака једне вечери нагони да кришом проматра Прелца са зида општинске куће. Ухођење Прелца, човека од кога је скретало поглед свако биће у вароши, дечак је поновио више пута, све док једног поподнева није, коначно, спознао „шта је и ко је Прелац“ (Андрић 1965: 38). Пред дечаковим очима се у том часу Миле Прелац појављује са изгриженом, крвавом шаком коју болно и очајно диже ка небу, упућујући страшне и тешке псовке Богу. Млади јунак је „понео са собом заувек слику Прелчевог лица и звук његових речи“ (Андрић 1965: 40), а описани тренутак доноси тежак и нагли прекид детињства јер се у до тада наивну свест дечака уграђује спознаја о Злу, о том другом полу живота и света који га је мамио, не знајући шта заправо са собом доноси. Наличје детету до тада познатог света који коначно расветљава фигура Прелца показује да „начело Зла одређује меру најдаљег које досежу појединци – или друштвене мањине“ (Батај 1977: 72). На тај начин, ова прича конституише мучне догађаје који ломе детињство, утирући пут ономе „што је насилно, што је опасно, и што при првом додиру наговештава разарање: то је Зло“ (Батај 1977: 186), то је Прелац, фигура Зла која коначно отеловљује нејасне опсесивне слутње и наклоности детета да сазна оно што у бити предосећа да у свету постоји.

У причама на које смо се осврнули хоризонт Зла призива јунакову радозналост као сила која постоји ван оквира породице и заштићеног простора куће, међутим, у појединим причама се принцип Зла конституише и унутар породичног дома, односно у самој бити дечје свакодневице. Таква је прича „Прозор“. Њена радња је иницирана наизглед невиним дечјим несташлуком, предлогом који друг Мишко упућује јунаку наратору да разбију прозор омраженој баби Кокотовићки. Након што јунак одбије предлог свог друга, прича у целисти обликује атмосферу неизвесности и страха. Тај страх прожима јунака читаво поподне, а мотивисан је сазнањем да ће прозор бити разбијен, а да он то не може да спречи. Неизвесност због могућег догађаја се, потом, сажима са мучним осећањем услед породичне вечере и очевог присуства које је „лежало [...] на нама као терет и сенка и стално осећање нелагодности и страха којим смо плаћали сваки залог“ (Андрић 1965: 57). Тескобна атмосфера породичног дома кулминира у часу када дечаков друг Мишко изненада разбије прозор његове куће. На овом месту следи болан и тежак опис очевих батина:

Све пређе у нејасну, до неиздржљивости болну игру. Простор око мене испуне ударци, само ударци, неједнаки по снази, али један страшнији од другог, безбројни и свудашњи. А негде у том простору постоји још и немирно мало тело које, желећи да избегне ударце, наилази на њих при сваком покрету, али постоји само као свест о страшном болу од кога се, као немоћна животиња, брани једино вриском и јауком (Андрић 1965: 59).

Премда је очев гнев искусио много пута и пре и после описаног догађаја, јунаку се чини да су му управо ове батине најтеже пале, да је управо бол који је осетио наредног јутра пред поломљеним прозором најинтензивнији у спознаји да је свет „пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности“ (Андрић 1965: 60), те да се „целог века [...] после лечимо од тог детињства“ (Андрић 1965: 60). Ова прича показује да андрићевски свет детињства није безбрижан простор породичне топлине и радости (попут ћопићевског), већ, сасвим супротно, свет тежобних искустава, нејасне кривице и трајног, хроничног страха који се храни чак и унутар куће.

Страхом конституисано детињство у највећој мери предочава прича „Књига“. Наратор јунак већ у уводним редовима наглашава да само приповедање ове повести, премда носи временску дистанцу у односу на описани догађај, носи са собом осећање слично страху, а да је сама приповест историја „једног дугог и великог страха“ (Андрић 1965: 61). Овде, наиме, није реч о уобичајеним, реалним околностима мотивисаним страховима са каквима се људи иначе током живота суочавају, већ о „оном тешко објашњивом страху невиних људских бића пред појавама овога света“ (Андрић 1965: 61). То је у бити немотивисани страх који се настањује у души детета пред појавама овога света, пред неизвесностима које му оне могу донети, нејасним одговорностима и могућим казнама.

Реч је о детињском страху, који – већ према томе какав је први додир тога детета са друштвом и његовим законима – или ишчезава доцније са годинама, са умним развитком и правилним васпитањем или, напротив, остаје у детету, расте са њим заједно, испуњава, ломи и сатире му душу, трује живот као скривена бољка и тешко оптерећење (Андрић 1965: 61).

„Књига“ је, дакле, у целисти обликована као рефлексивна тескобна анксиозности која раздира душу младог јунака, обузима му и сан и јаву, а свакодневицу чини грозничавом неизвесношћу од нечег нејасног а страшног што би се могло догодити. Догађај који мотивише овакво осећање јунака на први поглед је безазлен, реч је о случајном оштећењу корица књиге коју је испустио из руку након што је позајмио из школске библиотеке. Тај тренутак прекида сва дечакова сањарења о лепоти читања и урањању у непознате, далеке пределе које књиге у себи крију, будући да се од тог несрећног часа јунак не усуђује да уопште чита позајмљену књигу. Он је тек понекад кришом грозничаво узима у руке с намером да процени на који начин је може

залепити, закрпити, те да ли би такву врсту интервенције касније приметио строги библиотекар. Библиотека у дечаковој свести постаје место страшне непријатности, суочења са кривицом и библиотекарском у чијој би се милости или немилости нашао. Неописиви страх који је овладао том наивном свешћу временом је само појачаван, готово до неиздрживости, будући да јунак о својој тајни никоме није говорио, али је небројано пута у својој уобразиљи конструисао могуће и немогуће исходе ситуације у којој се нашао. Коначно, када је књига морала бити враћена на крају школске године, све је протекло онако како дечак ни у најлуђим сновима није очекивао – „Шта се десило? Десило се највеће чудо: да се ништа није десило. Све је прошло природно и једноставно. Све је срећно и добро решено“ (Андрић 1965: 77). Строги, незаинтересовани библиотекар није приметио оштећење на корицама књиге, све слутње, страх од кривице, одговорности и казне у том часу су морале бити иза јунака, али он, већ сасвим измучене свести, не успева да се радује, напротив, он у том часу осећа само нејасно олакшање, али и јасну спознају да је овај повољни расплет само кратак предах и затишје пред животом испуњеним сличним унутрашњим борбама. Ова прича, наиме, предочава један на први поглед узгредан, а заправо судбоносан догађај у животу детета које пре времена одрасте неснађен, усамљен и уплашен пред појавама света.

Један од кључних конструкта детињства у Андрићевој прози јесте игра и она ће бити у средишту наше пажње у наставку овог поглавља. На занимљив начин игра је конституисана у причи „Кула“ која и отвара збирку *Деца*. „Кула“ позиционира простор дечје игре, односно стару турску барутану у којој Лазарова дружина симулира ратовање Срба и Турака. Треба најпре обратити пажњу на опис куле, односно на детаљ који се односи на камени зид који одваја барутану од вароши. Зид симболички указује на раздвојеност два света – један је свет детињства који се у пуној мери испољава игром унутар куле, а други је свет одраслости, обавеза, норми, али и различитих видова искушења и суровости. Кључни тренутак ове приче чини продор света одраслости у простор куле управо у изненадном и неочекиваном часу игре. Тај час дезинтегрише и игру и детињство, а огледа се у моменту када дечак ненадано прими болне ударце дрвеним мачем по прстима.

И то је болело, болело страховито, изнад сваког очекивања. Неслућено, несхватљиво огњено поље бола отварало се пред Лазаром, и у том огњу у трен ока су изгореле све речи и сви појмови са којима је досад живео и са којима је мало пре весело кренуо у дивну и безазлену битку. Тај пламен који је, полазећи од прстију, обухватио цело његово тело – то је рат; а тај невидљиви што бије без престанка и милосрђа – то је непријатељ. Прави рат и прави непријатељ. У том наглom открићу била је већа и тежа половина његовог бола (Андрић 1965: 11–12).

Ово је, наиме, „час када се чин игре преобрази у сазнање да је игри дошао крај“ (Пијановић 2005: 180), а он „означава прелом у животу младог човека“ (Пијановић 2005: 180). Безазлена и игровна симулација рата у овом часу крњи детињи доживљај света јер наивну свест пресеца сазнање о искуствима која долазе с друге стране, са стране стварног живота, изван игре и изван куле. Бол који обузима јунака заправо расветљава сурово наличје игре коју до тог часа дечак не разуме у њеном пуном капацитету, у њеном потенцијалу који постоји у свету изван куле, у свету који је испуњен и реалним искуствима рата. На тај начин, „логика игре коначно је нарушена и замењена окрутним правилима понашања одраслих“ (Пијановић 2005: 181), а „свет се од тог часа не прихвата више као конструкција наивне, већ одраслом човеку примерене свести“ (Пијановић 2005: 181).

Приповетка „Деца“, такође, разлаже простор игре, показујући, путем рефлексивних деоница из перцепције одраслог, процес трансформације из детињства у одраслост. Централно место ове приповетке, као и сећања јунака наратора, заузима игра. Оно што је заједничко свим играма Андрићевих јунака јесте уплив суровости и насиља, као и честа ратна тематика. У овом

случају је насилно устројена игра усмерена ка злостављању јеврејске деце. Време у које се одиграва описани догађај је празник, Велики четвртак. Као у свим дечачким дружинама и овде се издвајају вође, доминантни дечаки Миле и Палика. Целокупан ток игре, план и развој одвија се на њихову иницијативу и представља продукт њихове свести.

[...] био је Велики Четвртак, у једно такво предвече позваше ме Миле и Палика да сутра после подне идем са њима да бијемо Јевреје. На те експедиције у јеврејске махале ишло се само неколико пута преко године, редовно о нашим или јеврејским празницима. За мене, који дотад нисам никад учествовао у таквим подвизима, била је то велика почаст од стране двојице вођа (Андрић 1965: 48).

Предмет игре је, дакле, насиље, а сама чињеница да ће бити део тог подухвата за јунака приповетке представља почаст и осећање припадања дружини. Припреме за подухват подразумевале су пажљиво бирање импровизованог оружја за сваког од дечака. Поход на јеврејску децу почео је одмах после ручка који јунак од узбуђења готово да није окусио. Међутим, како су догађаји одмицали, дечакова осећања су се нагло мењала а подвиг се претварао у унутрашњу борбу огромних размера. Први значајан тренутак уследио је после Миловог страшног и неочекиваног урлика који је представљао почетак напада.

Разбежаше се дечаки, али ја нисам толико гледао њих колико нагли покрет којим је Миле искочио из оног притворног мира и одједном се претворио у нешто ново и непознато. Потпуно одвојено од њега, видео сам и чуо његов ударац и његов узвик. Осетио сам их као ствари за себе, као прве појаве мени непознатог, великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује – једног света у ком сам само наслућивао непознате ризике и неке велике, сјајне тренутке (Андрић 1965: 49).

Цитирани пасус представља једну од најважнијих деоница Андрићеве прозе за децу. У њему је садржан пун интензитет преломних тренутака унутрашње борбе са којима се јунак дете суочава на преласку из једног света у други. Нагли покрет којим Миле искаче из притворног мира, те се претвара у „нешто ново и непознато“ (Андрић 1965: 49), у јунаковој свести представља нагли бљесак пуцања дотадашњег света. Суочавање са „новим и до тада непознатим“ за децу Андрићеве прозе јесте тренутак сусрета са новим и до тада невиђеним светом. То су тренуци преласка који ће преобликовати детињство и створити нови идентитет под утицајем пресудног догађаја. Јунак наратор разуме и осећа хоризонт који је у том тренутку отворен, те саму појаву насилног иступања не везује за онога ко је испољава, већ је посматра изоловано, као тачку у којој се сажима свет у који већ једним кораком ступа. Премда је тај свет насилан и страшан, пун мржње и удараца, он у јунаку буди узбуђење, јер већ у првом моменту прекретнице схвата да носи „и неке велике сјајне тренутке“ (Андрић 1965: 49). Продор одраслости у простор детињства и овде доноси први сусрет са злом.

Од велике је важности пратити начин на који се јунак носи са новим искуством. У јурњави за јединим јеврејским дечаком који је преостао као потенцијални плен, главни јунак приче добија кључну улогу.

У простору који је остајао од греде до земље, отприлике један добар педаљ, ја угледах нечије две ципеле, непомичне и грчевито припијене једна уз другу. Понесен том чудном хајком, дозвох Мила знаком и указах му поноснопрстом на моје откриће (Андрић 1965: 50).

Видимо, дакле, да јунак одаје јеврејског дечака својој дружини, а осећања која га у том моменту обземају су понос и узбуђење. Понос потиче од идеје да је управо он тај који открива жељени плен и доприноси заједничком циљу, док узбуђење ствара целокупна атмосфера подвига. Тренуци борбе у јунаку побуђују полет и жељу за пленом који ће му донети славу, место у

жељеном друштву. Сам опис хајке на јеврејске дечаке обележен је мотивима из анималног света, те се стиче утисак да се пред читаоцем не налазе деца већ бесне животиње у борби за опстанак.

Тај његов нечујан корак и оштро уперен поглед изгледали су ми страшнији и узбудљивији од сваке трке и туче. Али пре него што је он стигао да се примакне, јеврејски дечак прхну из свог заклона као птица из жита и поче да бежи по авлији (Андрић 1965: 50).

Описани догађај асоцира на лов у којем уплашена животиња бежи од својих целата. Сва четворица дечака у овој сцени попримају обележје дехуманизације. После неуморне хајке, Јеврејин је коначно уловљен.

У том тренутку угледах први пут његово лице. Уста му напола отворена, усне беле, очи без погледа, разливане као вода, без икаква израза више и одавно избезумљене. Ту је требало ударити (Андрић 1965: 51).

На овом месту, приликом овог сусрета, у јунаку се активира први тренутак унутрашње борбе. Свет о којем само неколико тренутака раније наслућује „непознате ризике и неке велике, сјајне тренутке“ (Андрић 1965: 49) јунак сада гледа право у лице, јер лице јеврејског дечака (избезумљено, без погледа и израза) јесте наличје живота који постаје део дечаковог искуства. Поглед Јеврејина сажима у себи читав спектар могућности и избора за пораз или победу. Ту где је требало ударити намеће се питање која је цена борбе и чиме платити велики тренутак победе. Борба са Јеврејима је завршена у тренутку рађања дуге и тешке унутрашње борбе јунака. Одустајањем од ударца, услед помућеног стања свести, јунак са себе кида анимална обележја, истовремено раскидајући са детињством, али и са могућношћу припадања заједници којој претходно тежи.

Како да одредим свој однос према Милу, Палики и осталим друговима којима бих желео свом душом да будем равноправан друг, али не успевам, а како према јеврејским дечацима које треба, изгледа, нападати и тући, а ја то не могу и не умем? (Андрић 1965: 53)

Угледавши лице Јеврејина, јунак први пут гледа страх, а тај страх потиче од зла, страшног и суровог зла које је у његовим рукама, које му се намеће и отвара пут света у „ком се мрзи и ликује“ (Андрић 1965: 49). Јунак, наиме, не одустаје услед кукавичлука, већ одступа од зла, несвесно страхујући од онога што зло од њега може створити. Сусрет Јеврејина и јунака симболизује продор одраслости у детињство, отклањање невиности једним бистрим погледом у живот. После изненадног процепа рађа се идентитет располућености и потрага за путем који ће донети неке велике, сјајне тренутке без мржње и ликовања. Спознајом зла, детињи свет се у моменту руши на комаде, а цена коју доноси опирање је патња одбаченог и исмејаног детета.

Сав мој детињски свет срушио се и разбијен у комаде, лежао код мојих ногу. Стајао сам над њим немоћан, неразумевајући ништа и знајући само једно: да патим (Андрић 1965: 53).

Ударити или устукнути за јунака приповетке „Деца“ представља одлуку која ће обликовати идентитет на преласку из детињства у одраслост. Опирање Злу ствара јунака у раскораку са светом, а у његовом идентитету осетљивост се претвара у отпорност.

Продор одраслости у конструкт детињства

У претходном одељку смо показали да је детињство Андрићевих јунака обележено трауматичним сусретом са одраслошћу. Сада ћемо покушати да одговоримо на питање шта се дешава када одраслост ступи на позорницу игре, на који начин настаје идентитет и како се формира свест субјекта о себи, свету и себи у свету. Једно од кључних тежишта анализе заснива се на проучавању начина на који се идеологија рефлектује у домену свести, мишљења и одрастања, те како појединац прихвата тренутак отржењења – иницијацију из једног света у други. С обзиром на то да је игра један од тежишта конструкта детињства у Андрићевој прози о

детињству, на овом месту ћемо се најпре укратко осврнути на то како се она тумачи у оквиру теорије културе.

Са формалног становишта можемо, дакле, игру [...] назвати слободним дјеловањем за које осигурамо да није тако замишљено и да је изван обичног живота те да и упркос тому може играча потпуно заокупирати, уз које није везан никакав материјални пробитак а нити се њиме стијече икаква корист, које протијече у властитом времену и простору, које се одвија по одређеним правилима и оживотворује друштвене везе, а оно само радо се обавија тајном или се преоблачењем издваја од обичног свијета као нешто засебно (Хујзинга 1970: 24,25).

Издвојили смо дефиницију Јохана Хујзинге који је 1938. године студију *Хомо луденс* у целости посветио феномену игре. Тачно деценију после Хујзинге, Роже Кајоа у студији *Игре и људи* приказује своје виђење игре, надовезујући се на Хујзингу, али и пружајући аутентично становиште. Роже Кајоа одговара на Хујзингину дефиницију, закључујући да је „и сувише опширна и сувише скучена“ (1965: 34). Кајоа посматра игру као појаву која је у бити спектакуларна, стога се опире Хујзингиној тези која успоставља блиску спону између игре и тајне. Сегмент слободе који се јавља у дефиницији игре код Хујзинге, остаје непромењен и у Кајоином виђењу – „нема сумње да игру треба дефинисати као слободну и добровољну активност, извор радости и разоноде“ (1965: 36). Роже Кајоа запажа да

игра у којој би морали да учествујемо убрзо би престала да буде игра: она би постала приморавање, кулук, од кога би свако пожурио да се што пре ослободи. Обавезна или махом само препоручена, она би изгубила једну од својих основних карактеристика: да јој се играч предаје из свег срца и из сопственог задовољства, имајући сваки пут потпуну слободу да јој претпостави повлачење, ћутање, концентрацију [...] (1965: 36).

Из андрићевског угла посматрано, ипак, питање слободе у оквиру игре може бити проблематизовано. Само ступање у игру јесте добровољно (узмемо ли за пример главног јунака приповетке „Деца“), али оно што се може догодити током њеног трајања доводи у питање начело слободе и добровољног делања. Дефинисати игру као извор радости и разоноде може бити одрживо у одређеним доменима, али у Андрићевој имагинацији наилазимо на посебан кутак у којем игра поприма трауматичне и детерминишуће обресе.

Видимо да Кајоа посебно инсистира на слободи сваког учесника који приступа игри или иступа из ње. Игра андрићевске деце, ипак, одступа од оваквог концепта. На примеру приповетке „Деца“ можемо видети да је опирање правилима игре или пак одустајање од ње дубоко проблематичан тренутак који обележава детињство јунака. С друге стране, добровољно приступање игри у целости је занемарено приморавањем јеврејских дечака да учествују у хајци – макар и у виду самоодбране. Концепт игре у приповеци „Деца“ изневерава готово све кључне постулате на којима се заснива њена модерна дефиниција. Основно и најбитније одступање тиче се слободе (односно њеног укидања) која је пољуљана са више страна. На једној страни је ограничена слобода изласка из игре дечаку коме она више не прија и који престаје да осећа њена правила као сродна личним начелима, док је на другој страни група дечака којој је одузета слобода избора о самом учешћу у игри. Моменат приморавања, као и видно осећање тескобе, делање Андрићевих јунака претварају у анти-игру.

Роже Кајоа издваја шест кључних елемената игре: она је, дакле, слободна, издвојена, неизвесна, непродуктивна, прописана и фиктивна активност. Већ је уочено да је сегмент слободе изневерен у приповеци „Деца“, али треба додати и непоштовање фиктивности као елемента игре. Фиктивност подразумева свест о нереалности игре у односу на стваран живот. Ова граница, међутим, не постоји у концепту игре коју стварају јунаци приповетке „Деца“. Штавише, игра је дубоко прожета реалним животом дечака и као таква оставља последице на њихову свакодневицу изван ње. Видећемо касније да недоследност правилима игре главни јунак приповетке плаћа пољуљаним статусом у школској заједници.

Кајоа врши класификацију игре, издвајајући четири главне категорије: *agon* (такмичење), *alea* (случај), *mimicry* (претварање) и *ilinx* (занос). У категорију агона спадају различите врсте такмичења, али и одмеравање снага међу актерима. Агон је код деце доминантан у тренуцима потребе за лично афирмацијом, те се често претвара у надметање и злостављање. Овакав вид агона присутан је у приповеткама „Деца“ и „Кула“. Игра се у поменутих причама заснива на афирмацији једне од две супротстављене групе. Афирмативност у овом случају подразумева већу издржљивост у физичком обрачуна.

Свака игра подразумева прихватање неке илузије [...] Игра може да се састоји не само у развијању неке активности [...] него и у томе да лично постанемо нека измишљена личност и да се сходно томе понашамо. Тако се сада налазимо пред разноликом серијом манифестација чија је заједничка црта то што се заснивају на чињеници да субјект изиграва да верује, игра да би поверовао или да би други поверовали да он није он него нешто друго (Кајоа 1965: 50).

Цитирани пасус односи се на *mimicry* – свесни улазак у измишљени свет игре. Често ниједна од поменутих категорија игре не стоји у пракси изолована од осталих већ долази до међусобног прожимања. *Mimicry* се може појавити као део агона. Он је у извесном смислу везан за преузимање идентитета који се у оквиру игре ствара. Тај идентитет може бити заснован на машти (као што је идентитет Турака насупрот идентитету Срба у приповеци „Кула“), а може се конструисати под утицајем стварног света и пренети у простор игре (овакво изокретање фантазије (у оквиру које стварност ступа на поље предодређено за игру и илузију, те илузија поприма обресе стварности) видимо у приповеци „Деца“ где се игра заснива на насиљу усмереном према Јеврејима, што је слика идеолошког контекста одрастања јунака). *Mimicry* се у децем свету своди на опонашање света одраслих. У складу са тим, игра у великој мери зависи од контекста реалности који је окружује.

Ilinx. – У ову категорију игара уврштене су оне које почивају на изазивање вртоглавице и састоје се у покушају да се за тренутак пољуља стабилност перцепције и јасном разуму наметне нека врста сладострасне пометње. У свим случајевима ради се о доспевању у неку врсту грча, заноса или вртоглавице који на пречас бришу стварност (Кајоа 1965: 54).

Као четврту категорију игре Роже Кајоа издваја *ilinx* (занос), а њу најчешће покрећу физички изазови и делање на граници сигурности. Кајоа сматра игру мотивише потиснута жеља за „нередом и рушењем“ (1965: 56), те наглашава да се у њој „испољавају сирове и неуглађене форме афирмације личности“ (1965: 56). Као пример оваквих игара наводи се зуце, а специфично је да се оне обично претварају у насиље и тучу.

Управо да бих означио такве разноврсне заносе који су у исто време и нешто као неред, час органски, час физички, предлажем израз *ilinx*, грчки израз за водени вртлог из кога, у ствари, проистиче у истом језику и термин за вртоглавицу (Кајоа 1965: 56).

Описани вид панике, самоиницијативно изазван, присутан је у игри унутар приповетке „Деца“ приликом ризичне хајке на јеврејску децу, али и у приповеци „Кула“ у моменту када јунак сам зађе у забачену кулу. Класификацијом игре у оквиру ових категорија, Роже Кајоа издваја четири инстинкта која је покрећу. То су инстинкти такмичења, потраге за срећом, прерушавања и вртоглавице. Ови инстинкти бивају одрживи у оквиру регуларне концепције игре која их подређује својим правилима.

Уколико принципи игара заиста одговарају снажним инстинктима [...] онда се лако може разумети да они могу да добију задовољење само у идеалним и ограниченим условима, оним које предлажу правила игре (Кајоа 1965: 87).

Постоје, међутим, околности у оквиру којих долази до изопачења игре и бујања рушилачке снаге инстиката. Према Роже Кајоји до прекорачења долази онда када се формалне конвенције игре наруше, када уплив стварног живота засени фантазију и када „владавина инстинкта постане

апсолутна“ (1965: 76). „Када свет игара престане да буде непробојан? Када дође до тога да га реални живот окружи и кад сваки гест за собом повлачи неизбежну последицу“ (Кајоа 1965: 76). У оваквим околностима четири основне категорије игре попримају облике изопачења.

Пошто вадавина инстиката поново постане апсолутна, тежња која је успевала да злоупотреби изоловану, заклоњену и у неку руку неутрализовану делатност игре проширује се на свакодневни живот и тежи да га што је могуће више потчини својим сопственим захтевима. Оно што је било задовољство, постаје фикс-идеја; оно што је било бег, постаје обавеза; оно што је била разонода, постаје страст, опсесија и извор патње (Кајоа 1965: 76).

Својеврсну фикс-идеју можемо уочити у концепцији игре која се заснива на злостављању Јевреја у приповеци „Деца“. Од посебног је значаја осврнути се на изопачење *micisru* јер је оно у кореспонденцији са девијацијом идентитета који је веома важан сегмент приповетке „Деца“. Кајоа опасност *micisru* види у губитку границе која одваја свет реалности од света игре. Тада актер игре у целости преузима идентитет маске коју ступањем у игру на своје лице ставља. „Убеђен да је други, он се сходно томе и понаша и заборавља ко је у ствари. Губитак правог идентитета представља казну за оног који не зна да се заустави само на игри. [...]“ (Кајоа 1965: 81). Управо ће у оваквом изопачењу игре јунаци приповетке „Деца“ од маске створити идентитет антисемитистичких појединаца. Делање резервисано за простор и време игре постаје модел мишљења у стварном животу јунака ове приповетке.

Значајно је да код *agona*, *alee* или *micisru* интензитет игре није узрок кобног застрањивања. До њега увек долази мешањем са обичним животом. Оно се јавља у тренутку када се покретачки инстинкт игре прошири изван строгих граница времена и места. [...] (Кајоа 1965: 82).

Доминантна тема овог поглавља биће управо тумачење последица изопачене игре, услед разрушене опозиције стварност-фантазија и, коначно, услед уплива механизма одраслости у простор намењен детињству. Пре преласка на разраду теме, треба напоменути Кајоино тумачење односа игре према стварности и свету одраслих. Дечја игра се у Кајоином истраживању често заснива на опонашању одраслих. Уплив тог остатка или вишка одраслости у простор дечје игре Кајоа не посматра као безазлену појаву, већ га тумачи као антагонистички моменат конструисане стварности. Елементи дечје игре, једном речју, представљају остатке механизма деловања одраслих, што, начелно посматрано, игру и стварност (фантазију и реалност; детињство и одраслост) поставља у позицију међусобног прожимања. Сагледавањем игре, у облику изопачености услед укидања границе између стварности и фантазије (дакле уплива одраслости), заправо добијамо увид у механизам стварности датог друштвено-историјског тренутка.

Ове сродности [...] утврђују као мимогред да је игра сасуштаствена култури, чије су најважније и најсложеније манифестације уско повезане са структуром игара, ако нису чак и структуре игара узете озбиљно и уздигнуте до институције, законодавства, које су постале законодавнички поретци, присилне, незаменљиве, прокламоване, једном речју, правила друштвене игре, норме једне игре која је више него игра (Кајоа 1965: 96).

Тумачење Андрићеве прозе (на овом месту приповетке „Деца“) кретаће се управо у овом смеру расветљавања размене игре и стварности, што омогућава да разумевањем елемената игре разумемо механизам културе у оквиру које се игра одвија. О међузависности игара и култура говоре и Јохан Хујзинга и Роже Кајоа. Хујзинга посматра игру као чиниоца културе и друштвеног устројства. Посматра је из перспективе играча и утврђује да се заснива на „руковању одређеним творевинама, на својеврсном приказивању збиље у сликама, претварајући проживљени живот у облике“ (Хујзинга 1970: 13). Хујзинга, а после њега и Кајоа, инсистира на томе да опозиција успостављена на нивоу игра-стварност није чврста ни одржива, посебно када се узме у обзир то да сама игра може бити на својеврстан начин озбиљна. Роже Кајоа, сродно Хујзинги, закључује

да су игре „утолико значајније што [...] веома зависе од култура у којима се играју“ (1965: 113). Из овога следи да се у играма рефлектују идеологије и мишљења заједница, а „истовремено и васпитавају и увежбавају играче у духу тих истих врлина и настраности; потајно подстичу њихове склоности или навике“ (Кајоа 1965: 113). На основу овога је одрживо Кајоино запажање да се једна култура (или културна заједница одређеног историјског тренутка) може оценити на основу игре која је у њој доминантна. Игра је, дакле, уколико се пажљиво тумачи и рашчлани, огледало једног друштва, показатељ „склоности, слабости и снага датог друштва у датом моменту његове еволуције“ (Кајоа 1965: 114). Стога ћемо у наставку покушати да одредимо који механизми мишљења (или идеолошких апарата) пребивају унутар игре у приповеци „Деца“.

Приликом тумачења приповетке „Деца“ веома је важно расветлити на који начин идеологија формира идентитет и механизме мишљења. У складу са тим, нужно је позиционирати друштвено историјски тренутак који сећање јунака-наратора датира. С обзиром на то да је већ у претходном поглављу „хајка“ на Јевреје означена као кључна тачка тумачења приповетке „Деца“, сада ћемо се задржати на претходно издвојеним сценама и покушати да их детаљније мотивишемо. На основу описаног догађаја можемо претпоставити да се радња одвија у првим деценијама двадесетог века³¹, те да је одабир дечје игре идеолошки маркиран. Већ је истакнуто да осмишљавање игре представља продукт дечје свести, међутим, да бисмо идеолошки детерминисану свест у периоду детињства деконструисали, нужно је осврнути се на проучавања Карла Манхајма који се у делу *Идеологија и утопија* бави проблемом људског мишљења, користећи социологију знања. Основно полазиште овог приступа почива на томе да се мишљење не може разумети без друштвеног порекла.

Свакако, истина је да је сама индивидуа способна за мишљење. Не постоји метафизичко биће као што је групни дух који мисли изнад глава индивидуа и преко њих и чије идеје индивидуа само репродукује. Али било би погрешно на основу овога закључити да све идеје и осећања која покрећу неку индивидуу имају своје порекло само у њој и да могу адекватно бити објашњени једино на основу њеног сопственог животног искуства (Манхајм 1978: 4).

Манхајм инсистира на томе да индивидуа „говори језиком своје групе, она мисли на начин на који мисли њена група“ (1978: 5). Мишљење је, дакле, у директној вези са историјском друштвеном ситуацијом. Следствено томе, мишљење индивидуе у великој је мери детерминисано друштвеном заједницом којој припада и историјским тренутком у којем се налази.

Дакле, не мисле људи као такви, као изоловане индивидуе, него људи мисле у одређеним групама које су развиле специфичан стил мишљења у бесконачном низу реакције на извесне типичне ситуације које су карактеристичне за њихов заједнички положај (Манхајм 1978: 5).

Из овога јасно следи модел преузимања наслеђених принципа делања и мишљења, али у контексту Андрићеве прозе за децу поставља се питање како индивидуа реагује приликом сусрета са „мислећим устројством заједнице“. Тумачећи приповетку „Деца“ можемо уочити два вида интегрисања детета у друштвену заједницу. На једној страни се налазе вође дечје дружине – Миле и Палика – који у потпуности преузимају модел друштвено историјског тренутка у којем се налазе, те је њихов принцип мишљења и делања механички устројен несвесним искуством колектива, док се на другој страни налази наратор као мислећа индивидуа располућена између личних унутрашњих инстинката и спољашњих механизма делања. Миле и Палика, али и наратор заједно са њима, полазе у поход на празник чије симболичко значење не треба занемарити јер ће фашисти Јевреје жигосати и као издајнике Христа. Називање Јевреја речју „чифучад“ показује проблематичан однос деце према другости, а сви поменути детаљи проистичу спонтано у

³¹ Приповетка је објављена 1935. године.

доколици, што упућује на идеолошки конструкт друштва који је у свести деце већ устаљен. Чифучад треба тући на Велику недељу, о томе се не промишља, на тај начин се инстинктивно дела, међутим, тренутак преиспитивања ипак буди хуманистичку свест главног јунака. Унутрашња борба коју јунак проживљава у моменту одлуке да ли ударити или пустити јеврејског дечака, али и све оно што ће касније уследити у односу дечака са осталом децом, симболизује радикални сукоб опонентних погледа на свет. Већ у раном детињству идеолошки раскол једног времена проговара у имагинарном простору дечје игре.

Многострукост праваца мишљења не може постати проблем пре свега у оним периодима у којима јединство слике света има за основу друштвену стабилност која ту слику гарантује (Манхајм 1978: 8).

Манхајм, дакле, скреће пажњу на то да се разноликост мишљења у стабилном друштву не поставља као проблематичан моменат, али у оном тренутку када општа мисао друштвеног устројства и владајућих органа почиње да слаби, тада многострукост мишљења постаје тема размишљања и опасност по до тада успостављен поглед на свет. Временска позиционираност приповетке актуелизује друштвену климу испреплетаних и пољуљаних погледа на свет, што се управо и рефлектује у односу наратора са осталом децом.

Уколико се вратимо на идентитет располућеног субјекта приповетке „Деца“ из ове перспективе ћемо моћи дубље и исцрпније разумети проблем одрастања са којим се јунак сусреће. Трауматични прекид детињства не проналази разрешење ступањем у свет одраслости јер је управо тај свет поље дубоких унутрашњих раскола. Покушај одређења односа према Милу, Палики и осталим дечама није питање помирења детињства и одраслости, већ самоорјентације модерног субјекта у модерном добу. Сусрет јунака са Јеврејином означили смо као тренутак преобликовања детињства, сусрета са новим светом и стварања новог идентитета. Али, шта све то, заправо, значи? Целокупан терет дечакове дилеме поводом ударања Јеврејина сажима одлуку о припадању заједници. Бити део колектива, преузети колективну свест, те делати у складу са заснованим механизмом или самостално одредити место у друштву са индивидуалним моралом и механизмом делања, кључна је дилема младог јунака. Тегоба која мучи у сусрету са светом не налази разрешење у потоњем преласку јер је управо тај сусрет двају светова (детињства и одраслости) симболичка слика будућег живота. Располућеност детета услед идентитетског конструисања само је антиципација човека који у првим деценијама двадесетог века покушава да одреди сопствени правац мишљења.

Оно што Манхајм издваја као кључну тегобу модерног субјекта јесте дефинисање морала после рушења апсолутне светске религије. Услед многобројних теорија о стварности и знању, модеран субјект по сопственој савести одлучује о исправности свог делања. Субјективни индивидуализам регулише делање на једној равни док се са друге стране владајућа идеологија датог друштвеног тренутка намеће као регулативна инстанца делања сваког појединца.

Апсолутна држава није показала да је политички способна да своју слику света користи као оружје и да политика није само борба око власти него да свој фундаментални значај стиче тек онда кад своје циљеве испуњава политичком филозофијом, политичким погледом на свет (Манхајм 1978: 37).

Политички циљеви су, дакле, подстакнути просветитељским *credo*-м, били окренути ка конструкцији начелног мишљења једног друштва. Субјективни индивидуализам који ломи појединца проналази разрешење у идеологији као конструисаној друштвеној реалности. Ово су веома важни моменти за позиционирање идеологије у свести субјекта. Уколико желимо да проникнемо у свест Андрићевог јунака, те да расветлимо одлучујући поступак његовог детињства, морамо разумети механизме мишљења модерног доба као и све кључне чиниоце који то мишљење обликују. Ово је један од кључних смерова испитивања идентитета модерног субјекта. Настајање пољуљаног, трауматичног и патњом обликованог идентитета андрићевског

дечака рефлексивна је опште климе постсредњовековног доба у којем се субјект налази на граници две свести – једна је интуитивно субјективна а друга идеолошки објективна. Основна дилема појединца огледа се у начину на који ће конструисати своју личност – да ли ће се држати идеолошки устројене свести без критичке дистанце или ће се одредити као мислећи појединац чак и по цену нерешиве располућености. Управо је ова дилема обележила одрастање јунака приповетке „Деца“.

У том тренутку угледах први пут његово лице. [...] Шта се то десило? – Колико сам пута себи поставио то питање и тих дана и доцнијих година. И никад нисам могао дати одговора. [...] Прибрао сам се тек када су поред мене протрчали, одгурнувши ме грубо и презриво, Миле и Палика (Андрић 1965: 52).

Цена коју дечак плаћа после опирања колективној мисли приказује се као трауматичан период индивидуе у опозицији са заједницом. Приказан је положај одбаченог детета не само у сцени после неуспеле хајке већ и у школској свакодневици дуго после тога. Одлуком коју доноси у односу према Јеврејину, дечак несвесно преузима на себе позицију жигосаног „другог“, појединца који не припада, одбаченог, позицију онога ко не разуме и не зна како бити равноправан са онима који разумеју и знају да им он није раван. Цена избора је, дакле, патња. Премда овај раскол у свести једног детета не резултира опипљивим егзистенцијалним сломом, на овом месту отворена је велика тема. Уколико сусрет одраслости и детињства у овој приповеци посматрамо као лице и наличје на истоветној равни, поменути мотив одлуке и њених последица треба сагледати у домену антиципације истог догађаја само већих размера. Ово је питање положаја појединца у идеолошки устројеној заједници, (не)могућност слободе и независно произведене мисли. Положај јунака у школској заједници после одиграног догађаја отвара оштру критичку свест према друштвеној клими приказаног историјског тренутка.

Овај дуалитет у конструисању идентитета модерног субјекта Манхајм сагледава и из унутрашњег аспекта, скрећући пажњу на својеврсну унутрашњу динамику начина понашања „који обуздавају *elan politique*, тако да овај елан такорећи сам себе потчињава духовној контроли“ (1978: 47). Самоконтрола и сазнање јављају се као ново схватање објективности у оквиру идеологије. Постоје, дакле, тренуци када идеолошка детерминанта не обузима свест у пуном интензитету а те тренутке Манхајм објашњава самокоректуром која се активира у моменту сагледавања сопствене улоге које нисмо били свесни.

И у личном животу се самоконтрола и самокоректура развијају само онда када у своме првобитном слепом, виталном стремљењу напред доспемо до неке препреке која нас баца натраг ка себи самима. У процесу овог сукобљавања са другим могућим облицима егзистенције постаје нам видљива својственост нашег сопственог начина живота. [...] Ми себи не постајемо видљиви само на неодређен начин као свестан субјект уопште, већ у једној одређеној улози која нам је дотле била скривена, у једној ситуацији у коју дотле нисмо могли проникнути, и са мотивима којих дотле нисмо били свесни (Манхајм 1978: 48).

Тренуци које Манхајм издваја су кључни за уочавање спољашњих елемената који условљавају лични поглед на свет, стога се управо тада јавља шанса за опирање друштвеној условљености. „Процес самопроширења индивидуе представља типичан пример за развијање сваке врсте знања везаног за ситуацију, дакле знања које [...] је заинтересовано за разумевање унутрашње испреплетаности у животном процесу“ (Манхајм 1978: 48). Кључне ситуације „отрежњења“ Манхајм не везује само за личну самоспознају, већ и за саморазјашњење групе којој субјекат припада. Овакав тип ситуације рефлектован је у сцени дечаковог сусрета са Јеврејином. На том месту јунак први пут доживљава отрежњење и застаје пред улогом која му је намењена. Само неколико тренутака пре одлучујућег догађаја јунак, видевши две ципеле у хошку неке даске, са поносом одаје дечака.

У једном ћошку неке позеленеле даске [...] ја угледах нечије две ципеле, непомичне и грчевито припијене једна уз другу. Понесен том чудном хајком, дозволах Мила знаком и указах му поносно прстом на моје откриће [...] (Андрић 1965: 50).

У цитираној сцени огледа се слепо стремљење напред, занесеност колективном мисијом која јунака наводи да дела, не и да промишља о корацима који га механички воде ка циљу без смисла. Ипак, тренутак када јунак први пут угледа Јеврејиново лице симболизује детерминацију идеологије јачим присуством унутрашње динамике. То је моменат препреке која, како Манхајм објашњава, индивидуу враћа себи самој да у стању отржењења (прочишћене свести) сагледа сопствену улогу у кризној ситуацији. Самокоректура коју Манхајм издваја као кључну компоненту идеолошког прочишћења, јунака наводи да устукне пред потезом који би у њему до краја развио идентитет групе, лишен дослуха са унутрашњим бићем. Лице Јеврејина сажима у себи интензитет улоге коју јунак не жели да игра, потенцијал догађаја који нису мотивисани његовим дубоко хуманистичким инстинктима, те напослетку, један поглед који не жели да гледа. Лице јеврејског дечака наличје је идентитета који главни јунак, вођен интимним поривима, сам са себе скида. Увид у основе духовног бића могућ је, дакле, у ситуацијама које доводе до преломне тачке. Конкретна ситуација расветљава сопствено делање субјекта који је у преломном (кризном) тренутку приморан на делање.

Анализа ситуације кад је једном схваћена као метод за оријентацију у свету, сигурно ће га као нова и покретачка интенција навести да превазиђе узан животни круг свог градића, тако да ће научити да разумева себе на основу тренутне националне егзистенције, а ову опет на основу глобалне ситуације (Манхајм 1978: 104).

С обзиром на то да је једна од главних тема овог поглавља утицај идеологије на идентитет јунака, неопходно је расветлити који се идеолошки механизми налазе у подтексту приповетке „Деца“. Михаел Фреден у уводном поглављу књиге сабраних студија *Политичке идеологије* (коју је приредио и за коју је написао уводну и закључну студију) запажа да се три главне идеологије на почетку двадесетог века (конзерватизам, либерализам и социјализам) налазе на ступњу трансформације. Период између два светска рата обележава тоталитаризам незапамћених размера. Цералд Гаус, са друге стране, у есеју „Идеолошка доминација уз помоћ филозофске конфузије: либерализам у двадесетом столећу“ истиче да су тридесете и четрдесете године подразумевале напад на либерализам од стране фашизма и комунизма, док је са данашње дистанце посматрано, либерализам постао универзална идеја слободе. У оквиру либерализма последњих година деветнаестог века појављује колективистичко схватање друштва. Гаус инсистира на три трајне антиномије либерализма. На првом месту постављен је индивидуализам против колективизма. Према Гаусовим запажањима у првој половини двадесетог века остаје колективистичка (органска) анализа друштва, док се после другог светског рата бране индивидуалистички постулати. Филозофско-идеолошко расветљавање либерализма није предмет нашег истраживања у овом тренутку, али одређене тачке либерално устројене свести неопходно је истаћи са циљем реконструисања субјекта и његове свести почетком XX века. Либерална мисао у XX веку велику пажњу посвећује питању индивидуалне слободе, односу појединца и колектива, те на послетку и самом идентитету. Ово су тежишне тачке у конституцији субјекта приповетке „Деца“, а уједно и радикално опречни моменти обриса фашистичког устројства са којим се Андрићев јунак у моменту одрастања сусреће. Гаус сматра да припадност културној структури омогућује индивидуалну слободу, која дозвољава смислен избор како живети властити живот.

Добар дио либералне теорије почео се усредоточивати на питање о томе како можемо бити друштвена створења, припадници култура, одгајани у различитим традицијама, а истодобно аутономни одабирачи који се користе слободом како би конструисали властити живот (Гаус 2006: 33).

Премда је овај поглед на либерализам настајао од средине XX века па надаље, за нас је значајно реконструисати његове темеље, потенцијале и критичке осврте како бисмо разумели једну од доминантних идеолошких струја које утичу на свест модерног субјекта пре и после светских ратова. Видимо, дакле, да се питање личне слободе и избора у оквиру колективног друштвеног система поставља као доминантно. То је питање које прожима Андрићевог јунака у кризној ситуацији нужног бирања „стране“. Основни раскол либерализма базиран је на односу индивидуе и колектива. На овај начин либерализам се опире тоталитарним устројствима науштрб субјекта који задржава право да мисли и бира. Насупрот тоталитаризму, либерализам, према Гаусовим тумачењима, инсистира на субјективистичким теоријама вредности, при чему се индивидуални разум супротставља јавном разуму. Теорија људског развоја, на којој се, према Гаусу, заснива либерализам, базирана је на слободи као концепцији усавршавања. Начин на који тоталитарна свест детерминише слободу појединца управо осликава Андрићев јунак у борби за лични избор. Од тренутка избора који прави, положај јунака се не разликује од положаја „чифучади“.

Зеев Стернхел у есеју „Фашизам“ истиче да епоха XX века почиње одбацивањем идеолошког модернизма, појавом Ничеа, Бергсона, Фројда и других, те стварањем нове концепције морала.

Уистину, свијет се мијењао као никад прије. Технолошка револуција, док је трансформирала лице континента, увелике је мијењала и природу постојања. Створен је дотад невиђен ритам живота, производ урбанизације којој није било краја. Знанствена револуција одбацила је схваћање која су дотад људи имали о себи и универзуму у којем живе. Створена интелектуална револуција припремала је конвузије које ће ускоро изазвати еуропску катастрофу прве половине двадесетог стољећа (Стернхел 2006: 137).

На овај начин Зеев Стернхел објашњава зачетак фашизма као резултат цивилизацијске кризе. Фашизам настаје као културолошки феномен, као побуна против просветитељства, активистички покушај решавања проблема модерног човека: „Фашизам је привукао машту људи јер се бавио стварним проблемом: природом друштвених односа. Фашизам је дао привлачне одговоре на нека од питања која су закупирали људе у последња два стољећа“ (Стернхел 2006: 138).

Негација просветитељства подразумева негацију сваке рационалистички устројене перцепције света и друштвеног развоја. Оно што Зеев Стернхел напомиње као кључни моменат преобликовања људске свести јесте прелазак антипросветитељске доктрине са културолошких полемика на обичну грађанску позорницу. То је пут који фашизам прелази од културолошког феномена до нацистичке идеологије. „Концепција друштва као тијела, идеја о нацији као живом организму, великој обитељи којом влада нови морал, водила је етнички и расно затвореној концепцији национализма“ (Стернхел 2006: 145). Стернхел истиче материјализам као синоним за демократизацију, либерализам и социјализам, што су категорије којима се антипросветитељска свест радикално опире. Постсредњовековна епоха, декартизам, просветитељство и у коначници хегелијанизам, нису задовољили емоционалне потребе човека који у палети филозофско-идеолошких струја покушава да конструише свест о сопственом битку.

[...] успон фашизма био је могућ само зато што либерална буржоазија није успела створити нови духовни темељ и потпуно задовољити емоционалне и интелектуалне потребе људи (Стернхел 2006: 146).

Културолошка побуна, како Стернхел запажа, постаје оруђе нацистичке идеологије. Вулгаризација Ничеа и других антипросветитељских поборника добија расистичко националистичко значење са култом вође и тоталитарним устројством. Фашизам користи либералну мисао о индивидуализму и позитивно вреднованом конфликту као могућност за ново решење: „било је dostatно друштво не сматрати скупом појединача или супротстављених

скупина него јединственим ентитетом чије органско, биолошко и културно јединство [...] може и треба бити обновљено“ (Стернхел 2006: 153). Психолошки моменат који нацизам користи огледа се у укључивању нације као заједнице која дела ради вишег циља. Радикална интроспекција у оквиру нације ствара енергију херојских вредности.

Уколико детаљније размотримо елементе игре у којој јунак-наратор приповетке „Деца“ учествује, можемо приметити тенденциозно устројене моменте. Већ смо поменули нимало случајан одабир празника у оквиру којег се игра одвија, а сваку претпоставку о идеолошкој испражњености овог детаља побија нараторов коментар који наглашава да се игре усмерене ка јеврејској деци начелно одигвајају у празничном добу године. Треба скренути пажњу, такође, на терминологију која је присутна у нараторовом излагању. Култ вође (или водеће „елите“) експлицитно је наглашен у дечјој заједници.

Дечје вође из нашег сокака били су неки Миле и Палика. Миле је био пекарев син, блед, оштар, са лицем сувише израђеним за његове године. Палика је био буцмаст и румен, мађар по оцу [...] Ми остали били смо војска, нестална и недисциплинована, али борбена и грлата. [...] Готово свако предвече, док смо седели искупљени око камените чесме, прилазиле су вође понеком од нас, одводиле га у страну и озбиљним, муклим гласом постављали му питање: - Јеси ли ми друг? (Андрић 1965: 47).

У цитираном пасусу може се приметити да се Миле и Палика уместо сопственим именима неретко називају вођама. Потреба за вођом једна је од основних идеја фашистичког устројства – вођа и водећа елита успостављају тоталитарни систем у оквиру (над)нације заведене херојским начелом. Хијерархијски принцип који влада дечјом дружином имплицитно усваја све доминантне механизме фашизма³² – на челу заједнице се налазе вође које притајено потчињену „војску“ освајају енергијом херојског мита. Идеја насиља коју група дечака под вођством доминантних појединаца (нимало случајно пекарског педигреа јер је управо раднички слој подобан материјал за манипулативно обликовање свести) усмерава ка деци друге националности (подразумева се јеврејске), са високим уливом кодекса части, храбрости и верности сопственој заједници, пресликава генерацију ратника која у потоњим деценијама разара свет. У питању на крају пасуса („Јеси ли ми друг?“ (Андрић 1965: 47)) садржан је целокупан идеолошки судар једног историјског тренутка. У том питању се сусреће либерализам са фашизмом, док ће јунакова потоња одлука услед сусрета са Јеврејином дати негативан одговор нацизму и показати која је цена индивидуализма у тоталитаризму.

Након што смо се осврнули на владајуће идеологије које се налазе у подтексту Андрићеве приповетке, важно је разјаснити шта идеологија као таква подразумева. За овај вид тумачења ослонићемо се на Луја Алтисера и његово виђење механизма који стварају идеолошки потчињену свест. Идеолошко потчињавање, наиме, подразумева постојање државних институција које „осигуравају потчињавање владајућој идеологији или овладавање њеном праксом“ (Алтисер 2015: 16). Пут који појединац прелази из детињства у одраслост не мора нужно бити трауматски обликован уколико се колективни механизам делања већ у раном добу усвоји као лични и инстинктивни избор. То се може видети на примеру делања Мила и Палике, чија је свест у потпуности устројена васпитањем државних идеолошких апарата. Дечја свест је, уколико се служимо алтисеровским идеолошким терминима, обликована образовним и породичним државним идеолошким апаратима. Према Алтисеру, школа је државни идеолошки апарат са најдоминантнијом улогом.

³² Важно је напоменути да идеолошки апарат у експлицитној равни текста није фашистички маркиран јер је радња приповетке смештена на крај XIX века, али имплицитни слој тумачења мора имати на уму тренутак и контекст настајања приче, као и антисемитистичке прогоне у премодерном добу који се могу препознати као антиципација нацизма.

Она узима децу из свих класа у врло младом добу, а потом годинама уз помоћ нових или старих метода, у добу када су деца најрањивија, стешњена између државног апарата породице и државног апарата школе утискује вештине увијене у владајућу идеологију (2015: 40).

Тежишна тачка Алтисеровог проучавања јесте центрираност идеологије која производи индивидуе као субјекте – то је спекуларна структура идеологије, дакле, „узајамно препознавање субјеката и Субјекта, међусобно препознавање субјеката и Субјектово препознавање самог себе“ (2015: 70). Идеологија се не може препознати као таква без субјекта који функционише на основу идеолошког устројства. У складу са тим, субјект живи идеолошке ритуале, а његова свест препознаје механизме идеолошког делања као лични извор егзистенцијалних уверења. „Устврдићемо да идеологија дела или функционише тако што регрутује субјекте међу индивидуама [...] или трансформише индивидуе у субјекте“ (Алтисер 2015: 62).

Делање појединца у оквиру заједнице репродукује идеолошки устројену свест, јер је, и према Алтисеру, идеологија поглед на свет. Стога је имагинација субјекта детерминисана погледом на свет који је конструисао апсолутни Субјект. Сврха идеолошки осмишљене слике света је начелно имагинарна јер није кореспондентна са датим (реалним) тренутком у друштву. Ипак, парадокс се огледа у томе што је „оно што је одржано у имагинарној представи света, која се налази у идеологији, услов људске егзистенције, то јест, њихов реални свет“ (Алтисер 2015: 51). Једном речју, реални свет субјекта заснован је на имагинативној представи идеологије. Оправдано можемо закључити да је целокупна опасност друштвено-историјског тренутка почетком XX века садржана у овом парадоксу. Субјект некритичке свести који несвесно преузима уверења државних идеолошких апарата верује и дела својевољно, у складу са устројеним системом. Алтисер наглашава да идеологија егзистира конкретним делањем субјекта који верује, те да је изван њега фактички непостојећа.

Дата индивидуа се опходи на такав и такав начин, усваја те и те практичне ставове и, штавише, учествује у извесним уређеним праксама које припадају праксама идеолошких апарата од којих зависе идеје које она свесно и слободно бира као субјекат (Алтисер 2015: 54).

С обзиром на чињеницу да идеологија постоји кроз делање појединаца, акције Мила и Палике, али и остале деце (о чијим механизмима свести можемо закључити на основу односа према главном јунаку после похода на Јевреје) представљају *par excellence* продукт државног идеолошког апарата. Како је реч о деци, државни идеолошки апарати који стоје иза њихове свести јесу школа и породица. Њихов поглед на свет обележен је механичком нетрпељивошћу према припадницима компромитоване нације. Идентитет деце у целости је прожет идејом апсолутног Субјекта (државе) коју сукцесивно преносе државни идеолошки апарати (задужени за одрастање и васпитавање једног нараштаја). Преобликовање индивидуа у субјекте, ипак, наилази на препреку у оном тренутку када појединац сопствени идентитет не препозна као идентитет апсолутног Субјекта. Суочавање јунака-наратора с идентитетом апсолутног Субјекта (или напросто другим субјектима у оквиру заједнице) доводи до обрнуте трансформације. Дотадашњи субјект се у одлучујућем тренутку трансформише (или враћа) у индивидуу, те у сцени сусрета са Јеврејином долази до идеолошког урушавања. Будући да идеологија не постоји изван делања активних субјеката, моменат дечаковог одустајања симболизује негацију идеолошки конципиране свести. Ипак, овај догађај не доводи до начелног преокрета јер је наратор јунак усамљена индивидуа у чврсто устројеној заједници субјеката који свесно и слободно делају у корист идеологије. Ступање индивидуе на сцену детерминисаних субјеката само показује парадокс слободе избора. Миле и Палика слободно бирају своју игру, али да ли се јунаку наратору отвара слобода у одабиру друге улоге? Одговор је, наравно, негативан, а у складу са тим закључак је такав да у тоталитарном друштву, у Андрићевој имагинацији, видимо како чак и игра има

правила еквивалента одраслом животу, те одступање од њих резултира суровим жигосањем. Дечак који не дела против „другости“ и сам постаје „други“. Андрићевски конципирано детињство није тегобно зато што у њега нужно продира одраслост већ зато што је терет одраслости и сусрета са њом присутан много пре коначног одрастања.

Сложеност идеолошких текстова у настави српског језика и књижевности

Имајући у виду идеолошки притисак и комерцијализацију начина живота и образовања у XXI веку, веома је важно освестити која је сврха лектире за децу и младе. У времену радикалне кризе хуманизма, нужно је неговати и сачувати књижевну имагинацију која представља саставни део нашег памћења. Лектира треба бити отворена и променљива, а пре свега одговарајућа једном од два светски применљива модела – за мале нације нужно је сачувати историју књижевности и културе у лектури. Њена сврха је обликовање духа и ума јер је вербални развој укупни развој бића који настаје у осетљивим годинама детињства. Доминантна тенденција притајене маргинализације образовног система, дакле обликовања поданички орјентисаних нараштаја, опомиње на видну стагнацију хуманизма. Едукације наставног кадра усмерене су на афирмисање подстицања предузетништва у настави, чак и ако је реч о настави српског језика и књижевности. Разматрајући овај проблем, Зорана Опачић закључује да „све ово води дехуманизацији, грађанин престаје да буде мислећи субјект и постаје објект роба, као што се и готово сви међуљудски односи свде на купопродајне“ (2019: 82). У поменутиим околностима од кључног је значаја одредити значај лектире у настави српског језика и књижевности (али и начелно наставе матерњег језика као такве) и њеног утицаја на претпостављене читаоце.

Разумевање детињства у прози Иве Андрића представља велики проблемски изазов који се огледа у питању колико је Иво Андрић важан за књижевност за децу и књижевност у школи. Дела Иве Андрића су у програму за основно образовање и васпитање присутна од петог до осмог разреда. За пети разред предвиђена је приповетка „Мостови“, „Аска и вук“ се обрађује у шестом, док је за седми разред предвиђен одломак из дела „Јелена, жена које нема“. Програм за осми разред основне школе прописује обраду приповедне збирке *Деца* (унутар домаће лектире), са посебним нагласком на причама „Деца“, „Књига“ и „Панорама“. Предмет нашег интересовања тиче се усмерености Андрићевог текста на ученика. Пишући о сазнавању Андрићевог књижевног дела у настави, Вук Милатовић инсистира на рецепцији књижевног текста и његовог конструисања у свести ученика. Милатовић говори о Андрићу као писцу „који пружа велике могућности ученику да га стваралачки надграђује, да води са њим читалачко-сазнајни дијалог“ (1996: 31). Вук Милатовић истиче и Андрићево виђење детета као „малог човека“, „што је знак поштовања дечије личности, уважавање њиховог аутентичног света маште и стварности [...]“ (1996: 10).

Читалачко-сазнајни дијалог који Вук Милатовић предочава у сусрету младог читаоца са Андрићевом прозом заснован је на критичком сагледавању идеолошког концепта друштва у којем одраста јунак приповетке „Деца“. Идеолошка подлога улогу читаоца ставља у специфичан положај, те ова појава у књижевности за децу захтева разматрање више питања. За нас је од кључне важности истражити начин на који се дете читалац обликује у сусрету са текстом. Чарлс Сарленд, ослањајући се на Питера Холиндејла, издваја три нивоа идеологије унутар књижевности за децу: први подразумева отворени-дидактички ниво, други је пасивнији и огледа се у прожимању идеологије писца са говором и поступцима јунака, док је трећи ниво „саставни део грађе од које се састоји проза“ (2013: 74).

Претпостављени читалац се, према Чарлсу Сарленду, посматра у оквиру идентификације, полисемичности текста и контрадикторности тумачења. О проблемима идентификације је већ било речи, а полисемичност текста подразумева његову отвореност за вишеструка тумачења. Говорећи

о полисемичности текстова који су прожети идеологијом, Чарлс Сарленд упућује на Умберта Ека и три могућности читаоца у сусрету са текстом – „они могу да претпоставе идеологију текста и уврсте је у своје тумачење, могу да превиде или игноришу идеологију текста, те да унесу своју сопствену, тиме залазећи у одступајуће тумачење [...] или могу да преиспитују текст како би открили његову идеолошку утемељеност“ (2013: 77, 78). Сарленд наводи другу могућност као најчешћу (када је реч о читаоцима који нису књижевни ни идеолошки критичари), што са собом повлачи многе контрадикторности тумачења. Ове контрадикторности се, према Сарлендовом мишљењу, заснивају на идеолошким конфликтима који постоје првенствено у свету изван књижевног дела, те је немогуће очекивати од текстова да их реше, стога „идеолошке супротности које испуњавају свет исто тако ће испунити и прозу која чини део тог света“ (2013: 78). Приликом сусрета ученика с антисемитском идеологијом која је у Андрићевој приповеци „Деца“ доминантна, њихов задатак се огледа најпре у препознавању идеолошког слоја, а потом у преиспитивању друштвених механизма који су обликовали нараштаје у првој половини XX века. Ослањајући се на Иглтона, Сарленд сматра да су идеолошки конфликтни текстови корисни „јер заузимају став управо супротан од идеологије доминантне у време кад су писани“ (2013: 78). Обликовање духовне свести младе индивидуе која, понекад и несвесно, тежи да освести свој лични и национални идентитет одиграва се у сусрету са идеолошки вишезначним текстовима. Тумачећи однос идеологије и књижевности за децу, Сарленд издваја два угла гледања на прозу – један угао говори

да она обликује читаоце у посебне идеолошке ентитете и да их тиме културолошки предодређује за доминантне дискурсе [...]. Супротан угао гледања каже да читаоци ни изблиза нису толике жртве прозе колико се мисли и да су прозна дела за преношење таквих вредности далеко сложенија него што се мислило (2013: 81–82).

Можемо, дакле, закључити да дијалог између претпостављеног читаоца и прозе за децу подразумева и „дијалектику између личног идентитета и идеолошких образаца културе“ (Сарленд 2013: 82).

Сложеност односа на релацији текста за децу (или о деци) и претпостављеног читаоца разматрају и други проучаваоци, попут Карин Лесник Оберстајн која сматра да целокупна поетика књижевности за децу „зависи од претпостављених односа са посебном читалачком публиком: децом“ (2013: 27). Осетљивост која настаје на пољу одређења читаоца-детета као и односа „наивне прозе“ са претпостављеним читаоцем, потиче од немогућности универзалног сагледавања детињства, али и од чињенице да се дете налази у непрекинутом процесу сазревања у чему је неопходна интервенција (или најпросто подршка) коју пружају одрасли с различитих позиција.

Претпостављени читалац у себи сажима тенденцију одраслих да на унапред одређен начин перципира текст који му је намењен. То проистиче из чињенице да се канон књижевности за децу (дакле избор лектире у основној и средњој школи) формира у складу с очекивањима одраслих о томе како ће дете разумети текст и на који начин ће књижевно дело допринети развоју детета. Као важан сегмент разумевања књижевног дела и његовог утицаја на ученика, Зорана Опачић издваја процес идентификације са текстом и његовим елементима. „Идентификација подразумева допадање, проналажење карактерне, етичке, радне, социјалне или било које друге основе сродности са светом описаним у књизи [...]“ (Опачић 2019: 72). Идентификација је у настави књижевности, што и Опачићева запажа, великим делом корисна у млађим разредима, док на старијем узрасту (већ од четвртог разреда основне школе) може бити отежана. Зорана Опачић наводи више отежавајућих фактора у процесу идентификације – текстови са експлицитно педагошком тенденцијом имају у виду управо критичку дистанцу детета у односу на негативног јунака; а ту је и жанровска детерминација уколико узмемо у обзир бајку, басну или начелно приче са натприродним јунацима. Опачићева наводи Андрићеве приче као пример отежавајуће

идентификације детета са светом дела јер „дисонантност је најупечатљивија у ретроспективном приповедању, у случајевима кад се одрасли приповедач сећа детињства и зна какви су исходи догађаја о којима приповеда [...] приметна је тенденција да се описани догађаји посматрају као иницијацијски, одређујући“ (2019: 78–79). Читајући приповетку „Деца“, ученик ће се тешко идентификовати с Милом и Паликом, али ће, с друге стране, створити емпатију према јеврејском дечаку, док ће ломове јунака наратора мисаоно разлагати чак и после читања.

Питање идентификације у модерној књижевности за децу и младе не може бити поједностављено као што би могло бити у традиционалној, педагошко-васпитној литератури. На ову сложеност упућују и проучаваоци попут Чарлса Сарленда који наводи да „појам идентификације већ извесно време представља спорно питање“ (2013: 77) управо због идеолошких оквира који пребивају унутар модерних текстова. „Тако се читаоци идеолошки обликују путем идентификације са датим ликом“ (Сарленд 2013: 77), а опасност долази у моменту потенцијалног идентификовања са непожељним идеолошким начелима. Управо је ово питање важно у расветљавању односа Андрићеве прозе и младих читаоца. Иако јеврејско питање у контексту одрастања савременог ученика није актуелно, постоје видни проблеми попут вршњачког насиља које се заснива управо на начелу неприхватања „другог“, а разлике које потлачена страна поседује могу бити различите (расне, социјалне, верске, физичке).

Улога одраслих унутар књижевности за децу и младе на пољу имагинације и рецепције посебно је значајна уколико постоји, а у модерној књижевности за децу готово увек постоји, идеолошки слој. Усмереност текста на ученика као реципијента подразумева уплив одраслог читаоца из више разлога. Прво треба имати на уму да прозу о деци или за децу пише одрасли писац, стварајући конструкт детињства који је у складу са његовим личним начелима. Потом је важно да дете читаоца конструише одрасли читалац, као што и дете јунака ствара одрасли писац. Да би одређено дело доспело до дечје читалачке публике (овде превасходно мислимо на читаоце које формира школа или образовни систем начелно) неизоставна је посредничка интервенција одраслих (родитеља, наставника, креатора али и реформатора наставног програма и школске лектире). Једном речју, књижевност за децу, премда рачуна на примарног читаоца – дете, нужно долази у додир с одраслим читаоцем јер од његове рецепције зависи њен пут до реципијента „наивне“ свести. Могућност текста да се обрати детету условљена је конструктом детињства на пољу имагинације (коју ствара писац у самом тексту) и конструктом детињства на пољу рецепције. У зависности од тога да ли и у којој мери перцепција детињства у простору имагинације кореспондира са погледом рецепције, одређено дело постаје отворено или пак затворено за дијалог с претпостављеним читаоцима.

Постхерменеутички поглед на књижевно дело (Уместо закључка)

Нужност опредељења за идеју (која у себе уграђује насиље) намеће се као кључна нелагодност јунака приповетке „Деца“. На овом месту је од користи постхерменеутичко читање Андрићеве приче, обогаћено постметафизиком нихилистичког кова.³³ Антифундационализам

³³ Постхерменеутички метод Александра Јеркова на овом месту ћемо примењивати у дијалошком прожимању са постулатима Ђанија Ватима, односно његове нихилистичке постметафизике. Александар Јерков у тумачењу *Златног руна* Борислава Пекића и *Хазарског речника* Милорада Павића (унутар опсежне студије *Смисао (књижевне) имагинације : Европа и књижевна истина*) успоставља могућност надилажења идеолошког устројства. Он у томе проналази кључну тачку односа књижевне имагинације према историји, а самим тим слободи и истини, што ће произвести далекосежна питања о српској културно-историјској позицији (в: Јерков 2015: 26–45). Како смо на једном месту већ детаљно предочили, „кључна спона јерковљевског и ватимовског мишљења огледа се у осећању терета великих теорија, наглашавању значаја културног наслеђа, као и одговорности према пореклу које друштво треба изнова реконструисати. Овај процес мишљења Ватимо назива онтологијом актуелности, што, сродно идеји

који пребива у основи херменеутике „ослобађа сукоб тумачења“ (Ватимо 2008: 126) јер се савремени читалац не може „ослањати на неки [...] објективни поредак бића; можемо само приповедати, или предлагати тумачења неког збивања које је историја модерне у својим различитим видовима распада свих крутих принципа ауторитета и (дакле) објективности“ (Ватимо 2008: 126). У складу са тим, Ватимо, а по узору на њега и ми овом приликом, предлаже конципирање такозване левице надахнуте „филозофијом историје нихилистичког кова“ (2008: 127). Кључна тачка овог смера тумачења, како сопственог тренутка тако и историје, јесте, према Ватимовом мишљењу, рационално сагледавање збивања (без метафизичког фундаментализма). Поменути ватимовска левица какву би савремени образовни систем требало да створи, суочавајући је с културним наслеђем, своју свест изграђује на принципу укидања насиља. То је искуство које треба уткати у постхерменеутичко читање приповетке „Деца“ с циљем афирмисања претпостављеног читаоца који разуме културу као плурализам јер „нит водиља о смањењу насиља важи и као начело за критику реактивних фундаментализама који верују да ће [...] поново наћи снажне идентитете, ауторитете који уливају храброст и који су претећи у исто време“ (Ватимо 2008: 131).

Сусрет младог ученика с идеолошки „конфликтном“ имагинацијом приповетке „Деца“ може бити важан у домену својеврсне етичке идентификације са светом дела. Идентификација с јунаком у тренутку одлуке која се огледа у томе да ли злостављати Јеврејина, у ученику треба да активира критичку свест приликом сагледавања односа Ја и други, као и односа Други и ја. Проблем етике другости представља основни несклад у одрастању јунака приповетке „Деца“ јер наратор јунак у кључном тренутку не успева да препозна смисао Другога као идеју водиљу у делању против другога. Суочавање с другим представља део искуства сваког нараштаја, те тренутак одрастања данашњих ученика подразумева истоветне сусрете, премда у другачијем облику. Налет миграционих таласа источњачких народа који преплављује Европу последњих година, наговештен распад Европске уније и наша императивна тенденција да јој припадамо, као и све већа стопа миграције малих европских нација (као што смо ми), идентитет ученика формира не само у односу према другоме као другом већ и у односу према себи као потенцијалном другом. Идентитетска располућеност тиња као латентно искуство данашњег мултикултуралног детета, а опасност од појаве апсолутног Другог није искључена. Имајући у виду постмодерно „вавилонско“ стање, Ватимо наглашава да

ако не желимо – а не бисмо то могли желети, а да се не изложимо ризицима нових страховитих истребљивачких ратова – да попустимо пред искушењима обновљених

херменеусије, подразумева покушај саморазумевања бића у актуелној друштвеној ситуацији. Вољу за моћ, насиљем и уништењем слободе коју Александар Јерков види као дубоку тајну Европе, Ватимо посматра као позадину рационализације друштва, из чега произлази нужност за реконструкцијом коначног рационализма. Ову нужност Александар Јерков показује примером пропагандно устројене истине о Србији и логору у време распада Југославије, чиме се Ђорђо Агамбен исцрпно бави у својим студијама о насиљу. Ватимовским нихилизмом Александар Јерков излаже нужност еманципације самосвести српске нације и на сличан начин на који Ватимо посматра постметафизику, Јерков посматра постхерменеутику – као ревитализацију књижевне имагинације у актуелном тренутку“ (Стојановић 2019: 421). Још даље, „иако Ђани Ватимо своју теорију поткрепљује примерима разарајућих политичких догађаја постмодерног друштва [...], а Јерков своју теорију примењује на примерима културног наслеђа чији смисао ваља актуелизовати ради националног самоосвешћења, основни инструменти тумачења постмодерног тренутка базирају се на сродној идеји. Ђани Ватимо покушава да успостави идеју слободе и мира у постмодерним условима кроз однос филозофије и политике, док Александар Јерков своју теорију разрађује у оквиру кореспонденције политике и литературе. Ватимо инсистира на етици без трансценденције, постметафизичкој етици која се опире евроцентризму, есенцијализму, а посебно ауторитаризму јер је ватимовска постметафизика, баш као и јерковљевска постхерменеутика, конципирана на антиауторитариван начин“ (Стојановић 2019: 421–422). Стога, сви постметафизички постулати које на овом месту користимо заправо су уграђени у постхерменеутички методолошки хоризонт који је основни смер наших тумачења у целини ове докторске тезе.

фундаментализама, заснованих на раси, вери, или чак на одбрани националних културних корена од инвазије „странаца“, мораћемо да замислимо човечанство које би имало барем нека својства Ничеовог *ubermensch*-а (2008: 79).

Ватимово тумачење *ubermensch*-а подразумева врлину неприкосновене умерености, односно способности „да се креће вртом историје попут туристе“ (2008: 79), незаинтересован за метафизички (или идеолошки) концепт крајње истине. Самоиронија *ubermensch*-а почива на концепту слободе у модерном мултикултуралном свету за који је кључна опасност поновно стварање идеолошког фундаментализма. „Начини живота и различите етике могу да живе заједно без крвавих конфликта само ако се сматрају као стилови живота који се међусобно не искључују, него су компатибилни попут уметничких стилова које садржи нека колекција“ (Ватимо 2008: 83). Слободу и мир у постмодерним условима Ватимо, дакле, види у етици без трансценденције. То је постметафизичка етика која прелази од „етике Другога до етике другога“, управо она етика какву не познаје заједница приповетке „Деца“, формирана идеологијом мржње према другоме. Ватимо инсистира на томе да етика испражњене трансценденције (односно она која се не позива на апсолутни ауторитет идеје) постаје етика дијалога насупрот етици ригидног идеолошког устројства.

Превазилажење Другог у корист другог подразумева оностраност у односу на оно што је присутношћу дато (другост другог) која је идентификована као чиста и проста другост која и даље позива према нечему изван, што је и хоризонт спасења (не зато што обећава мир након досегнуте вредности већ зато што показује и правац непрекидне негације себе у којој столује иста она бит какву нам је предала традиција) (Ватимо 2008: 84).

Савремени ученик свој идентитет формира у епохи испражњене метафизике са латентним колективним искуством разорене модерне. Изгубљено достојанство Запада, жигосано до тада незапамћеним катастрофама, представља вишедеценијску опомену и ризике са којима се постмодерна цивилизација носи. Процес идеолошке организације друштва (чије обресе видимо у приповеци „Деца“ где појединац покушава да пронађе своје место између устројства заједнице и интимних начела) представља првенствено опасност од лишавања индивидуалне слободе, као и „ризик од прогресивног губитка сваког значаја постојања које се разлаже на многоструке друштвене улоге које свако настоји да врши“ (Ватимо 2008: 24). Тежина преузимања унапред додељене друштвене улоге са собом носи, уколико је реч о мислећем појединцу, вишеструке опасности. То смо показали на примеру јунака приповетке „Деца“ који се у првом реду суочава са ограничењем слободе, те са ценом коју плаћа уколико се за њу ипак определи. Нарушена слобода, фундаментализам идеолошких конструката и, напослетку, насиље представљају кључну опомену које доноси искуство модерне, а са којим се сваки потоњи нараштај треба и мора суочити. Читањем поменуте приче, ученик се сусреће с јунаком у стању онтолошке nelaгодности услед идентитетске дезоријентисаности. Ситуација у којој се налази млади јунак приповетке „Деца“ осликава проблем опредељења за идеју (друштвеног устројства и школске заједнице), што са собом повлачи универзално питање слободе појединца и стварања идентитета у оквиру њене ограничености.

Постметафизика се јавља као одговор на крајње последице метафизичких тежњи. Опирање метафизици као тенденцији за досезањем основа, првог принципа или, ватимовски речено, *agche*, настаје већ од Ничеа, протежући се до постструктурализма, а траје и данас. Оно што је навело Лиотара, Дериду, Барта и друге мислиоце да се одрекну метафизике јесте њена жеља да влада свеукупношћу света, да створи начелне постулате рационалног поретка. Ватимо сматра да „кроз развој филозофије и науке у историји Запада та жеља је постајала све конкретнија и делотворнија: рационални поредак света, који су метафизички мислиоци вековима очекивали и постулирали, сада је постао стваран, барем начелно у модерној технологији“ (2008: 26). Остварени пројекат метафизике са врхунцем у технолошкој доминацији модерне уједно бива и укинут јер „стварна

рационализација света кроз науку и технику открива право значење метафизике: вољу за моћ, насиље, уништење слободе“ (Ватимо 2008: 26).

Све ове последице метафизике предочава Андрић конструкцијом детињства под утицајем насиља и идеолошких апарата, што све заједно наговештава ескалацију Другог светског рата. Читајући приповетку „Деца“, ученик се суочава са андрићевском приповедном анализом тоталитарног и ауторитативног друштва, у чему се огледа начелна слика модерне. Шта, међутим, савремени ученик добија актуелизацијом модерног метафизичког искуства? Према Ђанију Ватиму читалац добија задатак тумачења које се базира на начелу онтологије актуелности. Њен задатак је „да покаже, унутар отворености бића типичне за модерну, обресе нове отворености која би као саставна обележја имала могућност да реконструише јединствени (заједнички) смисао постојања изван специјализације и фрагментације својствених модерни“ (Ватимо 2008: 28). У приповеци „Деца“, кроз поступке Мила и Палике (а имплицитно и остале деца у школи), те њиховог односа према Јеврејима, ученик може видети елитистички концепт западне идеологије, те својим тумачењем (под условом ваљаног усмерења које на самом часу пружа наставник) добија могућност за постмодерно опирање таквом устројству. Савремени ученик има могућност, а наставник српског језика и књижевности дужност реконструисања модерне метафизике која је „своју цивилизацију сматрала за највиши еволутивни ниво до ког је човечанство уопште доспело и која се, на тој основи, осећала позваном да цивилизује, па и да колонизује, преобрати, потчини, све друге народе са којима је ступала у додир“ (Ватимо 2009: 39). Прича која је намењена деци не само да поседује своју идеологију већ је она тежишна тачка читања које треба да одговори на питања које андрићевско дете не може да разреши. Резултат постхерменеутичког читања прозе не огледа се у формирању нове идеологије, истине или метафизике, већ управо у укидању коначности свих поменутих категорија, јер сваки покушај порицања модерне идеологије (или идеологија које су кулминирале једном радикалном) у корист нове апсолутне истине постмодерно друштво враћа на почетну тачку историјске прошлости. Опасност модерне западне метафизике, која је у Андрићевој имагинацији наговештена делањем под утицајем расистичке мржње, у свести ученика треба бити најпре освешћена, а потом превазиђена. Постхерменеутички метод анализе сугерише „да, док је досад, током сазревања модерне политичким изборима и колективним менталитетом доминирао идеал развоја по сваку цену, поготово по цену живота, а често и по цену живота самог појединаца, заједница читавих народа, данас такву логику не треба више да прихватимо“ (Ватимо 2008: 57). Задатак савременог читања Андрићеве приче огледа се у могућности стварања другачијег концепта друштва. Идеолошко наслеђе са којим се ученик сусреће отвара простор деконструкције, а она је немогућа без актуелизације традиције баш такве каква она јесте. Управо овакав смер тумачења, испражњен од метафизике али прожет искуством историје и филозофије, заступа постхерменеутика. Смисао Андрићеве прозе за децу тумачили смо из постхерменеутичке визуре зато што нам омогућава релацију са „целином друштва, историје и идентитетског саморазумевања“ (Стојановић 2019: 420). Идентитетска еманципација претпостављеног читаоца треба бити заснована на моделу тумачења књижевне имагинације који је у процесу непрекидног самооспоравања. Укидање фундаменталистичке метафизике, што у коначници доноси позитивну етику, спроводи се постхерменеутичким приступом књижевном делу као културном наслеђу. Управо је постхерменеутички процес тумачења начин суочавања претпостављеног читаоца са културолошким идентитетом, а сам смер приступања књижевној имагинацији (као и културном наслеђу, односно историји, унутар ње) у функцији је идентитетског формирања. У складу са тиме, циљ постхерменеутичког приступа књижевном делу огледа се у формирању идентитета заснованом на позитивној нити водиљи. Ватимо инсистира на томе да

ако ту нит водиљу пронађемо [...] у распаду крајњих основа и њихове наметљивости [...] онда ће избор између оног што вреди и онога што не вреди у културном наслеђу бити начињен на основу критеријума смањења насиља и у име рационалности схваћене као

дискурс-дијалог између коначних позиција које се препознају као такве и које зато немају искушење да се законито наметну (као оне поткрепљене неким првим принципом) над позицијама оних других (2008: 69).

Управо би ова етика коначности коју предлаже Ватимо искључила могућност насиља „које себе сматра легитимним“ (2008: 70) у делању јунака приповетке деца, а одрастању савременог ученика донела слободу избора, идентитетског формирања и поштовања другог без свести о Другом као врховном ауторитету који диктира структуре мишљења.

ИДЕНТИТЕТ И СЕЋАЊЕ У РАНИМ ЈАДИМА ДАНИЛА КИША³⁴

Раним јадима, који су део Кишове породичне трилогије, приступићемо из угла интерпретативно-методичког тумачења сећања, прошлости и идентитета. У идентитетском обликовању Андреаса Сама преплићу се индивидуална и колективна прошлост одређене трауматском и посттрауматском историјском перспективом уочи, за време и после Другог светског рата. Индивидуално памћење јунака обележено је искуством ми-памћења: породице, нације и идеологије. Сећања навиру под утицајем патње, стида, глади, трауме и опсесије смрћу, а улога приповедања у призивању сећања јесте поновно конструисање прошлости која у књижевном тексту задобија непроменљив облик. У фокусу ће бити тумачење временске напуклине која постоји у памћењу, дакле, у тренутку када се Андреас Сам сећа (његова садашњост) и тренуцима којих се сећа (његова прошлост), на којој почива поступак приповедања који, такође, идентитетски конституише јунака. Обликовање јунака збирке *Рани јади* показује значајну улогу колективне историје и традиције за конструисање личног идентитета. То открива значај који ово дело има у образовним и васпитним циљевима наставе српског језика и књижевности. Књижевна дела и њихово проучавање на часу, обликовање ђачке рецепције и њено унапређивање, једним делом активирају колективно памћење ученика. То је посебно осетљиво када се узме у обзир трауматично обележен историјски тренутак и српског и јеврејског народа у времену које обухвата сећање на детињство јунака Кишове збирке. Тумачење идентитета Андреаса Сама, као и тешког колонијалног притиска са којим се јунак у детињству суочава, може отворити важна питања у настави – од (српског/јеврејског) индивидуалног и колективног памћења до могућих опасности које идентитет дезинтегришу.

Индивидуална и/или колективна конструкција прошлости

После толико година, Андреас можда и нисам ја
(Киш 1990а: 44)

Теоријска питања од индивидуалне ка колективној конструкцији прошлости, предмет живих теоријских расправа током низа година, обухвата различите форме ми-памћења – унутар породице, друштва, културе и религије. Однос социјалног и колективног³⁵ памћења Алаида Асман посебно проблематизује узимајући у обзир скепсу са којом је у неким тумачењима дочекан појам колективно памћење. Ова скепса посебно је везана за Рајнхарта Козелека и Рудолфа Бургера који поменути појам негирају, док га Сузан Зонтаг види као идеолошки конструкт. Према мишљењу ових теоретичара, памћење не може постојати независно од личног искуства. Ипак, како Асманова наглашава, после наратива о митовима и идеологијама који су доминирали шездесетих и седамдесетих година XX века, развија се категорија „социјално имагинарно“ која утиче на конституисање заједнице, а из тога деведесетих година проистиче посебан интерес за тако засновано колективно памћење. Њени ставови су, може се то рећи, имали посебан значај у томе да преовлада идеја колективног памћења у којој културолошка питања играју важну, или чак претежну, улогу:

³⁴ Резултати истраживања из овог поглавља објављени су у: Стојановић, Лола. *Детињство*, Нови Сад, број 2, 2024, стр. 28–43.

³⁵ Теоријске поставке социјалног памћења утемељују Морис Холбвек и Карл Манхајм у првој половини XX века, инсистирајући на функцији социјалних група у обликовању сећања. Социјално памћење је временски ограничено и конструисе се комуникацијом која се протеже на три до четири генерације. Деведесетих година прошлог века појам колективног памћења добија посебан значај и подразумева надгенерацијску комуникацију посредством слика и симбола.

Напуштање премисе сумње на идеологију ни у ком случају није водило општем напуштању критике свести. Напротив, властити културални хоризонт се више не изузима из тога него се подвргава истом модусу анализе. Културолошко истраживање памћења ставља себи у задатак не само да опише и објасни начин деловања слика и симбола, него и да их критички вреднује и испитивању подвргне њихове деструктивне потенцијале (А. Асман 2011: 32).

Културално памћење заузима значајно место у савременој теоријској и критичкој мисли, посебно у студијама културе, постколонијлним и имаголошким теоријама. Алаида Асман инсистира на томе да се симболи културалног памћења морају одржавати у живом памћењу тако што се појединац идентификује са њима и на тај начин ствара културални идентитет. Дакле, „док је социјално памћење координација индивидуалних памћења настала заједничким животом, језичком разменом и дискурсима, дотле колективно и културално памћење почива на фондусу искустава и знања који се одвојио од својих живих носиоца и прешао на материјалне носиоце података“ (А. Асман 2011: 36). Културално памћење у себи нужно садржи и сећање и заборав, те Алаида и Јан Асман уводе појмове *памћење складиште* и *функционално памћење*, при чему „функционално памћење подиже мост између прошлости, садашњости и будућности, поступа селективно, посредује вредности на којима се темеље идентитетски профил и норме поступања [...]“ (А. Асман 2011: 63). Памћење складиште, са друге стране, не диференцира прошлост и садашњост и нема одређеног носиоца. Ове две категорије, дакле, пребивају у структури памћења и динамизују сећање и заборав.

Теорију памћења Алаида Асман допуњује појмовима које назива *сећам се памћење* и *сети ме памћење*. *Сећам се памћење* конструише идентитет „уз помоћ приче која уређује неуређени инвентар наших аутобиографских сећања и која му, поред облика погодног за сећање, даје и значење“ (А. Асман 2011: 151). Другим речима, активно памћење призива сећања којима се даје форма приче „кадра да им подари значење и отвори перспективе за будућност. Аутобиографско памћење не стиче само од себе тај формат. Да би инвентар несређених сећања добио неку форму, он мора стећи дистанцу према себи самоме, усвојити дијалогски став и заузети одређену позицију“ (151). На овај начин схваћена аутобиографска сећања поседују и социјалну компоненту која подразумева напор појединца да их актуелизује. *Сети ме памћење*, са друге стране, подразумева подсвесно и несређено сећање које се призива на основу појединости и исечака из прошлости. Алаида Асман издваја места и ствари као окидаче *сети ме памћења*, те инсистира на магијској снази „сећања која живи у објектима и местима“ (153) и упоређује их са снагом античких симбола. Места и ствари који иницирају *сети ме памћење* задобијају вредност знака у идентитетском успостављању елемената прошлости. У складу са тиме, Алаида Асман индивидуална сећања и посебно она која су део *сети ме памћења* дели на два дела – „један део који остаје у нама и један који се преноси у места или објекте. Тако многи невидљиви конци и нити повезују тело и чула са спољашњим светом. Сети ме памћење поново се активира кад се после дуге раздвојености екстерна половина опет споји са телесном половином“ (153), чиме у коначници настаје специфично „соматски осећано памћење“. На овај начин, Алаида Асман успоставља дијалог са Рајнхартом Козелеком који разликује језички посредована и непосредна сећања. Асманова нас подсећа да, према Козелеку, памћење поседује два складишта за сећања – тело и језик, што Алаида назива *трагом и путањом*. *Траг* настаје као последица утиска, а *путања* као последица поновљеног кретања: „Телесна сећања учвршћују се захваљујући интензитету утиска, језичка, напротив, захваљујући непрестаном понављању. Чулна сећања обликована су снагом афекта, притиском патње, силином шока. [...] Насупрот томе, оквир језичких сећања није тело него социјална комуникација“ (161). Примећује се да је чулно *уписивање* памћења подстакнуто негативним утисцима, а целокупан развој теорије памћења обележен трауматичним последицама великих ратова прве половине двадесетог века. Козелекову опозицију језичких и

чулних сећања Асманова, дакле, повезује са опозицијом *сећам се* и *сети ме памћења*, односно, пасивном и активном формом сећања. Још даље, Алаида овоме придодаје два аспекта сећања које назива *ретенцијом*³⁶ и *(ре)конструкцијом*. Ретенција је еквивалентна Козелековом трагу сећања, док је реконструкција кореспондентна поступку учвршћивања сећања „на тај начин што ће се наново успостављати у увек новим чиновима сећања и притом се оприсутњавати увек наново и увек као унеколико другачија“ (163). Асманова, дакле, ретенцију и реконструкцију покушава да прикаже као у коначном исходу комплементарне аспекте сећања на шта је наводи питање „јесмо ли ми носиоци неког писма сећања које је једном за свагда урезано у нас, или ми сами производимо то писмо и чинимо ли то увек на другачији начин?“ (164).

То су неки од основних појмова и погледа на проблематику сећања/памћења, односно изградње идентитета и позиције према колективу, који су неопходни да бисмо дубље захватили изванредно сложени и посебно деликатно уметнички обликовани свет *Раних јада*, чему додатну димензију додаје и то да ћемо имати на уму положај овог дела у настави и процесе његовог разумевања и тумачења осветлити и с обзиром на *ученичко читање*.

Сећам се / Сети ме памћење Андреаса Сама

Уколико идентитет посматрамо као рефлексију „несвесне слике о себи“ као што то сугерише Јан Асман (2011: 134), те његов смер кретања одредимо од споља ка унутра јер се гради „на снази појединца, на снази његовог учешћа у интеракционим и комуникационим обрасцима групе којој припада и на снази његовог учешћа у слици коју група ствара о себи“ (2011: 234–135), трауматична историја прве половине XX века намеће се као посебан изазов посттрауматског идентитетског конституисања. У складу са тиме, обликовање идентитета главног јунака збирке *Рани јади* Данила Киша додирује трагове историје, те испитује улогу коју она има у памћењу. Преплитање (личне и колективне) историје и (личног и колективног) памћења у идентитетском конструисању Андреаса Сама сажима прошлост, сећање и саморазумевање, те је од посебне важности расветлити механизме јунаковог сећања. Другим речима, одговор на питање како се Андреас Сам сећа требало би да покаже на који начин артикулација трауме отвара пут ка конструисању идентитета који је у себе уграђује.

Лирски пролог Кишове збирке „С јесени када почну ветрови“ можемо посматрати као својеврстан траг, дакле, утисак или импулс који ће отворити путању која води ка фигурама сећања јунака.

³⁶ Говорећи о динамици сећања и заборављања у погледу на историју књижевности и посебно у контексту прозе Милице Јанковић, Александар Јерков уводи појмове *поетичка ретензија* и *поетичка реторзија* који се састоје у утврђивању „колико је неко дело раније пренаглашено или потцењено и како се може са реторзионим разлозима посматрати и у супротном смеру. Будући да пренаглашавање и претеривање по логици ретрибутивне правде и реципроцитета изазива две незгоде, то је боље ограничити могућност да се једна неправичност претвори у другу. При томе аргумент који се износи у прилог промени такође ваља окренути и ка ономе ко га износи. Док чист реципроцитет обезбеђује еквиваленцију, али не штити од увећања укупне штете, а ретрибутивна правда лако покреће спиралу где се од одвраћања стиже до све већих сукоба. Поетичка реторзија тражи да се одреди права мера промене и да се захтев провери и на ономе ко га износи. (То подсећа на методолошки захтев само/оспоревања.) Поетичка реторзија, дакле, одређује тачно онолико одвраћања колико је најкорисније за историју књижевности и нову рецепцију дела о којима је реч“ (2016: 434). На овом месту није јасно колико је Јерков имао на уму контекст расправе о ретензији и сећању, те да ли зато упућује на могућност поетичког и књижевноисторијског објашњења, што није искључено јер врло често оставља проучаваоцима да сами истраже скривени смисао његових теоријских патената. Упркос томе, сасвим је јасно да се динамика оцењивања књижевних дела и њиховог положаја у књижевноисторијском процесу може посматрати из овог угла. Задржавање поступака је несумњиво облик поетичког памћења које осцилира између тога што Јерков означава као *ретензију* и *реторзију*, и она није само ствар индивидуалног става већ односа индивидуалног поетичког памћења и колективног поетичког памћења.

С јесени, када почну ветрови, лишће дивљег кестена пада стрмоглавце, с петељком наниже. Онда се чује звук: као да је птица ударила кљуном о земљу. А дивљи кестен пада без и најмањег ветра, сам од себе, као што падају звезде – вртоглаво. Онда удари о тле с тупим криком. Не рађа се као птица из јајета, постепено, него се одједном распрене длакава љуштура, изнутра беличастоплава, а из ње искачу враголасти, тамни мелези, зацакљених образа, као јагодице насмејаног црнца. У некој се махуни налазе близанци; ипак би их људи могли разликовати: један има на челу белегу, као коњ. Мајка ће, дакле, увек моћи да га препозна – по звезди на челу (Киш 1990а: 7).

Издвојена лирска деоница готово да предочава изненадни утисак (одраслог) јунака-приповедача у тренутку посматрања кестења у јесен. Какав се то звук чује у паду дивљег кестена и зашто он асоцира на ударац птичјег кљуна о земљу? Зашто дивљи кестен пада вртоглаво, попут звезда, те удара о тле „с тупим криком“? Синтагма „тупи крик“ готово да изазива језу призивањем тог звука, а онда и слике потоње „распрснуте длакаве љуштуре“. Развијање ове слике, односно чулних утисака, даље отвара асоцијацију управо на она места, можда до тада потиснутог, памћења која опседају посматрача – памћења другости са симболом звезде на челу. Та слика нас може навести на тренутак несвесног сећања које се активира у посматрачу путем чулних окидача. Другим речима, можда баш *сети ме памћење* отвара Кишову збирку из којег се даље (ре)конструишу сећања производећи у коначном облику, дакле облику књижевног дела, *сећам се памћење*. Будући да се, према теорији Алаиде Асман коју смо укратко предочили, *сети ме памћење* дели на елементе који остају у субјекту и на елементе који остају у местима и објектима, те да се оно активира у моменту спајања раздвојених делова, уводну причу збирке можемо тумачити као преломни тренутак „соматски осећаног памћења“ јунака. То је тренутак у којем Андреас Сам, у додиру са снажним окидачима подсвесног и несређеног памћења, постаје спреман да конструише идентитет посредством прича које ће му дати смисао и значење. Другим речима, звук и слика дивљег кестена постају иницијатори сећања која јунак у даљим причама развија. Слика стрмоглавог пада кестена у јесен преузима функцију надражаја које ће јунак-наратор преточити у језик.

Да би *сети ме памћење* отворило пут ка *сећам се памћењу*, нужно је успоставити својеврсну временску дистанцу између тренутка у којем се приповедни субјект сећа (његова садашњост) и тренутака којих се сећа (његова прошлост). Ову временску дисонанцу повезује поступак приповедања чији је циљ идентитетско конституисање онога ко се сећа и о сећању проговора. Андреас Сам, дакле, са временском дистанцом активира несавладану пошлост у тренутку када одлучује да потиснуте елементе трауматског памћења преведе у свесно сећање, односно у друштвено-историјски контекст свог одрастања. У складу са тиме, „Улица дивљих кестенова“³⁷ покреће стратегију *сећам се памћења* јер се у њој успоставља путања ка ономе чега се јунак треба и мора сетити. Будући да *сећам се памћење* свесно изазива сећања којима се даје форма приче која им уграђује значење, долазак јунака у Улицу дивљих кестенова представља полазну тачку за развијање свих даљих прича Кишове збирке. То је, дакле, почетак идентитетског

³⁷ Треба промислити о варијацији имена улице јунаковог детињства – назив *Улица дивљих кестенова* је плод Андреасове маште, и тај назив индиректно даје већи значај и самом *тупом крику* памћења, док је Бемова улица њено стварно име. Смењивање ових назива у уводној причи може бити део приповедачевог означавања, стратегија која постоји и у удвајању позиције приповедног субјекта у наставку збирке. Смењивање првог и трећег лица у приповедању еквивалентно је двоструком именовану улице дечаковог детињства. Дестабилизацију позиције приповедача на изврстан начин најављује нестабилно сећање назива улице: „Улица мора да се звала Бемова улица [...] Да није било овог нашег разговора, ја се уопште не бих сетио да се та улица звала Бемова улица [...]“ (Киш 1990а: 11–12). Нестанак дивљих кестенова симболизује нестанак детињства, детињства које је пресечено ратом: „Кестенове су посекали рат, људи или просто – време“ (Киш 1990а: 14). Гледано са друге стране, меланхолична димензија заборављања ублажава секундарни губитак: имена Бема, његовог значаја за заједницу и тога шта је био човек са тим идентитетски обојеним именом.

конституисања јунака које ће се спроводити наративном снагом кроз сва потоња места *Раних јада*. Другим речима, уколико је лирски пролог „С јесени када почну ветрови“ траг, дакле, последица утиска који призива сећања (ретенција), „Улица дивљих кестенова“ је путања, односно поновљено кретање кроз простор памћења (реконструкција). Доласком у Бемову улицу, Андреас Сам започиње трагање за својим сећањима, успостављањем односа према конкретном времену и простору. Фигуре сећања морају бити временски и просторно конкретизоване јер њихово оживљавање постаје носилац идентитета. Стога Андреас Сам у „Улици дивљих кестенова“ реконструише улицу свог детињства са свим појединостима из времена пре рата, када се на углу налазила школа, пред школом бунар, на крају улице касарна и наравно кућа породице Сам. Веома је важно приметити удвајање наративне перспективе (не само у овој причи већ и у већини потоњих) која „доводи до нарушавања позиције приповедног субјекта који сада има ту могућност да себе некадашњег о коме приповеда види као *другог* који му се појављује као странац, али и са којим успоставља блискост највишег степена, те се на концу на изванредан начин и огледа у њему“ (Панић Мараш 2019: 200). Дестабилизација позиције приповедног субјекта упућује на идентитско удвајање Андреаса Сама, те је доласак у Бемову улицу покушај суочавања јунака са различитим облицима сопственог идентитета. Дијалози које јунак води са непознатим пролазницима готово да наговештавају нијансу несигурности („Не мислите, ваљда, да сам све то измислио“ (Киш 1990а: 11)), те се као посебно важан моменат намеће конкретизација простора за који ће се везати памћење. Другим речима, Бемова улица представља место покретања *сећам се памћења*, тренутак свесног изазивања сећања која ће у изнова испричаној причи (историји) помирити идентитетску располућеност јунака детета и јунака одраслог. Доласком пред „она“ врата куће срушеног детињства, Андреас Сам одлучује да одговори на питање које Алаида Асман разматра у односу комплементарних аспеката *сети ме* и *сећам се памћења* – реч је о томе да се управо у Адреасу Саму види сврха и смисао питања да ли је он носилац сећања које је у њега урезано или га сам производи, увек на другачији начин. Почевши од „Улице дивљих кестенова“ Кишов аутореференцијални дискурс успоставља се динамиком ретенције (коју А. Асман одређује и као *призивање*) и реконструкције (учвршћивања) која отвара пут ка конституисању идентитета његовог јунака. Андреас Сам започиње трагање за својим сећањима у местима и стварима детињства, дакле у чулним утисцима који их ревитализују да би се потом, путем језика или претварањем у језик саопштила.

Даље кретање кроз Кишову збирку показује до чега доводи путања *сећам се памћења*, односно на који начин омогућава поступак реконструкције, поновљеног кретања кроз фигуре сећања. Однос уводне и прве приче показује однос *сети ме* и *сећам се памћења* док све наредне приче у збирци треба посматрати као језичко обликовање оживљеног *сећам се памћења*, као поступак реконструкције. Другим речима, дијалогско устројство на линији пролога и прве приче које посматрамо као ретенцију и реконструкцију, развија се даље унутар сваке приче изнова као узајамно деловање *сети ме* и *сећам се памћења*. У причама су видљиви чулни трагови сећања на многим местима (посебно улога мириса и укуса у „Серенади за Ану“, „Ливади у јесен“, „Вереницима“, „Ливади“, „Док му бишту косу“, „Причи о печуркама“), што показује да се *сети ме памћење* као чулни траг појављује у функцији оруђа за развијање сећања, односно писања, те да се траг и путања памћења прожимају, постају битна поетичка одлика. Поступак писања има функцију преношења нестабилног сећања у непроменљиво (стабилно) писмо. Писање „уређује“ неуређени простор памћења, те сећање, а самим тим и идентитет, задобија свој коначни облик, дакле, писањем приче, приповедач успоставља саморазумевање. Снагом писања, покушајем призивања некадашњег „ја“, јунак превазилази лабилност идентитета јер га писмо учвршћује и даје му значење. Прву артикулацију сећања коју *сећам се памћење* производи читамо у „Игри“. Сећање приказано у овој причи од суштинског је значаја за разумевање сложености идентитета Андреаса Сама зато што указује на моменат зазорности који порекло изазива већ у тренуцима

његовог раног детињства. Јунак оживљава сећање на игру у којој као дечак пре рата тргује гушчијим перјем идентификујући се са својим дедом Максом Ахашверошом. Одјек јеврејског порекла у дечаку изазива зебњу, он се игра кријући се и зна да „има у томе нечег грешног, он то осећа“ (Киш 1990а: 19). Ово је можда прво и најраније сећање јунака на идентитетску располућеност која ће услед историјских околности касније обележити његово одрастање. Овај моменат, такође, повезује индивидуални и колективни идентитет који прожима Кишову збирку у целисти. Будући да саморазумевање јунака не може постојати изоловано од колективног идентитета, он је нужно уграђен у индивидуални идентитет. Другим речима, идентитетско конструисање Андреаса Сама одређено је делимичним припадањем јеврејском колективном устројству, односно знање о себи условљено је знањем о култури којој припада. Уграђивање појединца у друштвену и културну формацију јесте рефлексивни процес који производи саморазумевање. „Лични идентитет је свест о себи која је истовремено и свест других: очекивања која се повезују с другима, одговорност и способност који из тога произилазе“ (Ј. Асман 2011: 139). У складу са тим, уколико је друштвена припадност осујећена, ја-идентитет који једним делом конструира социјална компонента бива дезоријентисан. Саморазумевање Андреаса Сама бива располућено управо продирањем непожељног порекла очевих предака. Све наредне приче које чине композицију збирке *Рани јади* тематизују суочавање јунака са последицама погрома и његов покушај да их разуме. Већ наредна прича „Погром“ показује тежњу младог јунака да разуме историјски тренутак којем сведочи: „Мислио сам да ћу тако моћи да уловим смисао свих збивања која су ме тих дана потресла из темеља и на која није знала да одговори ни моја мајка“ (Киш 1990а: 25).

Пун потенцијал немогућности разумевања погрома из угла јунака-детета треба тражити у причи „Мачке“. У њој је оживљено сећање Андреаса Сама на вече у којем покушава да спаси четири слепа, тек рођена мачета која проналази у јорговану иза куће. Након што их наредног јутра затиче на самрти, у дрхтавици и без других знакова живота, закључиће да „нема правде на свету [...] Ни међу људима, ни међу мачкама!“ (Киш 1990а: 74). Потом ће уследити можда најпотресније сећање ове збирке у којем се призива тренутак када дечак убија каменом једно по једно маче: „Дечак цикну и поново подиже камен“ (Киш 1990а: 74). У овом циклу читалац може осетити целокупну беспомоћност младог јунака, у њему се стапају негација хуманизма и искуство погрома у првој половини XX века. Сам погром у свету без правде слива се у овај цикл.

Дехуманизовани потенцијал рата прожима и причу „Коњи“ која евоцира сећање на тешку смрт два изнемогла и изгладнела коња, асоцијативно га везујући за смрт људи у животињским условима тога доба. Цикл Андреаса Сама не артикулише само моралну дезинтеграцију једног историјског тренутка већ је резултат трагичног сусрета индивидуалног и колективног идентитета јунака. Немогућност уграђивања ја-идентитета јунака у ми-идентитет порекла показује целокупну тескобу осујећеног саморазумевања које је назначено у „Игри“, а до врхунца доведено у „Мачкама“. У складу са тиме, средишњи део збирке *Рани јади* треба разумети у кључу призивања *сећам се памћења* која навиру под утицајем патње, стида, глади, трауме и опсесије смрћу, док сам поступак приповедања задобија функцију поновног конституисања прошлости која у књижевном тексту задобија непроменљив облик. Другим речима, призивањем сећања и њиховим уграђивањем у простор књижевног текста јунак испитује могућност посттрауматског саморазумевања, дакле својеврсног помирења индивидуалног и ми-памћења.

Временска напуклина која постоји између јунакове прошлости у којој је колективни идентитет дезинтегрисан и његове садашњости из које проговара омогућава својеврсно идентитетско помирење. То се остварује у одељцима „Из баршунaстог албума“.

Наш историјски кофер, сада већ огуљен и с копчама које сваки час попуштају са зарђалим праском, као стари пиштољи-кремењаче, испловио је из потопа сам и пуст, као мртвачки сандук³⁸ (Киш 1990а: 96).

Историјски кофер који Андреас Сам носи са собом у моменту исељења, одласка или бежања, те исписивање „испловљавања“ из савременог потопа омогућава јунаку коначно идентификовање са оним забрањеним колективним ми-идентитетом. Другим речима, Андреас Сам успоставља тачку пресека на линији индивидуално-колективно, чиме се идентитетски одређује у посттрауматској целини саморазумевања. Историјски кофер³⁹ колективног памћења за одраслог Андреаса Сама постаје императив памћења из којег проговара о себи. У складу са тиме, јеврејско одређење се у коначници појављује као идентитетско препознавање Андреаса Сама. Управо је сећање манифест и носилац јеврејског идентитета о чему сведочи Деутеронијум и посебно Јосијанска реформа. Егзодус као основна фигура сећања конституише идентитет Јевреја јер њихова библијска и културолошка историја почиње од егзила или, према виђењу Јана Асмана, ванредном ситуацијом: бежање из Египта са Мојсијем и четрдесет година лутања пустињом. Момент стварања јеврејског идентитета конструисан је у контексту у којем Бог ствара савез са „изабраним народом“ којем ће доделити обећану земљу, спасење и слободу. „Егзодус и Синајско откровење као централне изворишне слике Израела засноване су на принципу екстериторијалности [...] Егзодус је овде описан не као историјски догађај већ као фигура сећања [...] То значи, од самог почетка, народ је одређен исељењем и изопштавањем, повлачењем границе према другима“ (Ј. Асман 2011: 210–211). Дискурс у којем Андреас Сам проговара у одељцима „Из баршунастог албума“ успоставља својеврстан континуитет јеврејског историјског и модерног егзодуса са којима се јунак идентификује, односно које уграђује у своје саморазумевање, којих се сећа и којима сведочи. Говорећи о гушчијим перинама које мајка са собом носи приликом исељења, Андреас Сам напомиње:

Не верујем да је мојој мајци могла да измакне грозна чињеница које ја тада још нисам био свестан: да су то перине испуњене лажним гушчијим перјем, само наставак, можда последње поглавље, оне луталачке, ахасвере историје коју је започео мој отац, заправо још његови преци, трговци гушчијим перјем, а који су доспели ту негде из далеког мрака историје – тешко наследно бреме које смо ми још једнако вукли, бесмислено (Киш 1990а: 102).

У речима јунака препознајемо сажимање „луталачке ахасвере историје“ која одређује и јеврејски идентитет модерне историје прве половине XX века у којој Андреас Сам мора пронаћи сопствено место са кофером колективне трауме. Јан Асман издваја јеврејску етницу као једину која се супротставља заборављању свог идентитета упркос губитку земље, двоструком рушењу храма, колонијалним притисцима од шестог века пре нове ере, егзодусу и свим дисеминацијама. Чување јеврејског идентитета омогућила је снага сећања која је задржала и учврстила његове фундаменталне тачке. Управо су Деутеронијум и Јосијанска реформа ревитализација саморазумевања одржане и у памћењу модерне историје. Тумачећи Јосијанску реформу (која конституише јудаизам у облику који данас познајемо⁴⁰), Јан Асман наглашава да „религија и

³⁸ Фигура мртвачког сандука у прози и драми Данила Киша је посебна тема. Овде је наравно интересантно откуд је мртвачки сандук пуст, као кенотаф, и да ли је то само дубоко симболичка културолошка оцена, од Нојеве барке до дрвеног сандука у његовој прози, или деликатно означавање празног места, одсутног мртвог – у крајњој инстанци оца, и свих који су у крематоријумима спаљени.

³⁹ Тај кофер „памћења“ испловљава сам и пуст, попут мртвачког сандука, што можемо разумети као нужност оживљавања умртвљеног јеврејског идентитета.

⁴⁰ О Јосијанској реформи видети: Дубнов 1988: 58, 59 и Сибег Монтефјоре 2017: 80, 81

етницитет улазе [...] у неразмрсиву везу [...] Сваки појединац треба да зна и ни у ком тренутку не сме да заборави да је припадник једног народа и да га ова припадност обавезује [...]“ (2011: 165). Другим речима, Деутеронијум се појављује као модел сакрализације идентитета, дакле, „канонизовање културног памћења“ (Ј. Асман 2011: 166). Тачније, све кључне тачке у колективном памћењу морају остати очуване упркос екстериторијалности. Из овог угла посматрано, идентитетско конституисање јунака Кишових *Раних јада* нужно подразумева „да ће продирући у далеку историју и у библијска времена – истраживати своје мутно порекло“ (Киш 1990а: 121). На овој линији је успостављена важна значењска релација „Игре“ с почетка збирке и „Еолске харфе“ њеног лирског епилога. „Еолска харфа“ са слободом проговара о мутном пореклу које се у „Игри“ са зебњом пробија. На крају, одговор на питање које Алаида Асман поставља – „јесмо ли ми носиоци неког писма сећања које је једном за свагда урезано у нас, или ми сами производимо то писмо и чинимо ли то увек на другачији начин“ (2011: 164) – треба дати из угла идентитетског самоисписивања Андреаса Сама које показује да сећања која су у нас урезана производимо сами, увек изнова, преплитањем *сети ме* и *сећам се памћења* која писму сећања дају снагу саморазумевања у хоризонту стапања прошлог, садашњег и будућег, у културалном које је уграђено у индивидуално⁴¹.

Обликовање јунака збирке *Рани јади* показује значајну улогу колективне историје и традиције за конструисање личног идентитета. То открива још једану важну димензију, значај који ово дело има у образовним и васпитним циљевима наставе српског језика и књижевности. Књижевна дела и њихово проучавање на часу, лектира и разговор о прочитаном, обликовање ђачке рецепције и њено унапређивање, једним делом активирају колективно памћење ученика. То је посебно осетљиво када се узме у обзир трауматично обележен историјски тренутак и српског и јеврејског народа у времену које обухвата сећање на детињство јунака Кишове збирке.⁴² Тумачење идентитета Андреаса Сама, као и тешког колонијалног притиска са којим се јунак у детињству суочава, може отворити важна питања у настави – од (српског/јеврејског) индивидуалног и колективног памћења које, упркос вишевековној екстериторијалности, успева да очува идентитет, до могућих опасности које идентитет дезинтегришу. Другачије речено, како сећање Кишовог јунака покреће памћење савременог ученика, те на који начин анализа књижевног дела које тематизује трауматичне историјске тренутке доводи до целовитости саморазумевања.

Идентитет и памћење у савременој настави српског језика и књижевности

Перспективу интерпретативног и методичког одговора на горе постављен проблем даје једна далекосежна напомена Јана Асмана:

Свака култура ствара нешто што би се могло назвати њеном конективном структуром. Она делује повезујуће и то у две димензије: у социјалној и временској. Повезује људе са другим људима тако што као „симболички свет смисла“ ствара заједнички простор искуства, очекивања и делања и кроз своју везујућу и спајајућу снагу подстиче поверење и оријентацију. [...] Овај аспект везује јуче за данас тако што обликује искуство и сећање и

⁴¹ До сличног закључка долази и Петар Пијановић приликом тумачења збирке *Рани јади*: „Наиме, засебни делови јесу сегменти једног јединственог света, сатканог од сећања–стварности главног јунака. Све су то фрагменти прошлости–садашњости у којој су спојени машта и игра са патњом и радостима Андреаса Сама. Ти су фрагменти отргнути из стварности–сећања и заборавља, а у *Раним јадима* настављају прошлост која је откривена и поново обновљена у стварању, што се нуди као могућност поновног живљења/писања свог (не)изгубљеног идентитета“ (1992: 73).

⁴² О овој перспективи већ смо писали у радовима о Иви Андрићу и Мирославу Антићу, в: Стојановић 2021: 135–157, Стојановић 2022: 370–385.

одржава их у садашњости, тако што текући хоризонт садашњости допуњава сликама и причама неког другог времена и тиме ствара наду и сећање. [...] Оба аспекта: нормативни и наративни, аспект подуке и аспект приповедања, фундирају припадност и идентитет, омогућавају приповедачу да каже „ми“. Оно што поједине индивидуе повезује са овим „ми“ јесте конективна структура заједничког знања и слике о себи, а то се ослања, с једне стране на заједничка правила и вредности, а с друге стране на сећање на заједнички проживљену прошлост (2011: 12–13).

Дужи цитат Јана Асмана од значаја је за испитивање конективне структуре на културалном плану. Нормативни и наративни аспект Кишове збирке *Рани јади* подстиче и пружа прилику ученику да у сусрету са вредним књижевним делом у себи и за себе уочи, упозна и приближи како се идентитетски успоставља јунак па и свако дете. Посебно је важно што се знања, слике и сећања колективног „ми“ из простора књижевне имагинације уграђује у индивидуално „ја“. Динамика односа „ми“ и „ја“ важна је у настави књижевности, па и по том основу Кишова проза у њој заузима значајно место за одговарајуће узрасте.

Рани јади први пут улазе у корпус лектуре за први разред гимназије 1990. године и ту остају до данас (као део изборних садржаја). Поједине приче се две хиљадитих година уводе у предметну наставу и то „Дечак и пас“ у петом разреду, 2007. године, „Вереници“ већ наредне године у шестом разреду, али се последњом реформом уклањају из програма, „Ливада у јесен“ 2009. године улази у програм за седми разред основне школе, али се реформом из 2019. године замењује увођењем „Еолске харфе“ и „Приче о печуркама“ (наставник обрађује једну од понуђених прича на часу).

Јеврејски (и српски, мађарски, средњоевропски) идентитет и траума Холокауста препознају се као доминантан херменеутички и методички пут тумачења Кишовог *породичног циклуса*. Савремени методичари посебну пажњу посвећују интеркултуралном приступу у наставној обради прозе Данила Киша. Милан Вурдеља у својој дисертацији инсистира на томе да се „формирање свести о функцији која пружа слојевите увиде у питања и проблеме одређене културе, а најчешће низа културних деривата са различитих страна [...] испољава као чинилац бројних образовних и васпитних циљева наставне интерпретације такве творевине“ (2023: 4). Овај одељак дисертације значајну пажњу посвећује критикама мултикултурализма у XX веку које упозоравају на однос супериорних и инфериорних култура, односно потискивање ових других у виду својеврсне културолошке асимилације. Интеркултурализам, ипак, не подлеже оваквим видовима оспоравања јер је „именитељ истинског сагласја и интеракције култура, боље речено императивне и живе размене садржаја између њих [...]“ (Вурдеља 2023: 5). Опрезан приступ мултикултурализму је и више него оправдан, посебно у тренуцима ослањања на Хораса Келена, Шнела и Едварда Хола који указују на елементе колонизације специфичних култура под притиском америчке и западне доминације, те се у односу на то подвлачи значај интеркултуралности у савременом образовању који се огледа првенствено у развијању духа заједништва. Интеркултуралну методику наставе српског језика и књижевности Вурдеља у одређеној мери конципира под утицајем Гирта Хофстеда и, посебно, Милтона Бенета, те приликом наставне интерпретације Кишове прозе инсистира на садржају „који ученик развија истражујући уметнички свет као рефлекс друге, или туђе културе, изграђујући притом емпатију према експонентима те културе – књижевним ликовима“ (2023: 10). Уколико, међутим, одемо корак даље, запитаћемо се шта још у Кишовој прози постоји као место (трагичног) препознавања, а у настави књижевности се не актуелизује?

Данило Киш је препознат као писац средњоевропског културно-историјског хоризонта, што се и у методичким оквирима наглашава, управо у оквирима који су подесни за интеркултурални методички оријентир:

У *Раним јадима* се средњоевропско јеврејско искуство симболички образује између три истакнуте ситуације: ситуације дечаковог несвесног повиновања архетипу као свом пореклу („Игра“), ситуације дељења хаотичне судбине јеврејског испаштања („Погром“) и ситуације непосредног сусрета са размерама холокауста, сусрета који се одиграва искључиво кроз личну спознају губитка оца („Из баршунастог албума“). Круг који дечаково искуство описује пролазећи кроз наведене тачке као прекретничке, заправо је илустративан и за трагизам Средње Европе (Вурдеља 2023: 43).

Поред сагледавања Киша кроз хронотоп Паноније, треба одговорити на питање како у том интеркултуралном простору Кишове књижевне имагинације издвојити и сагледати српску културу. Другим речима, зашто савремена настава књижевности не би проговорила о хронотопу Кишове Паноније као месту поништавања како јеврејског тако и српског идентитета? Још даље, зашто постколонијална критика није и не би проговорила о колонизацијским притисцима, када је реч о средњоевропским доменима, у Славонији, Војводини, Земуну? Како то утиче на слику Европе, и на једну врсту става који би могао бити посебно важан, а то је афирмација специфичности оног положаја који најшири простор српског историјског станишта и расејања има између католичког аустро-угарског Окцидента и исламског турског Оријента, са свим последицама које то у контексту дијалога од Саида до Тодорове подразумева. О овоме је важно промислити како у контексту наставе књижевности тако и у контексту савремене српске културе јер и настава књижевности и култура морају неговати како интеркултуралност тако и саморазумевање. Дакле, саморазумевање савременог ученика које у свој индивидуални идентитет нужно уграђује и културални, у великој мери зависи од одговора на питање – Шта смо Ми данас и шта смо Ми кроз историју?

На помало драматичан начин оваква питања поставља Александар Јерков у књизи *Истина (српске) књижевности : Metasholia* уз не мање важна подпитања о томе како ће наше историјско искуство опстати и у неким другим, будућим околностима, заједницама или унијама које на њега не гледају благонаклоно или га посматрају са реверзибилним намерама које су на многим местима већ приметне. Сведоци смо бруталних али и врло суптилних облика прозападне (али некада и антизападне) колонизације. Она се огледа, између осталог, у идеологији девастације културе, руинарању образовних установа и образовног система. То је проблематика која погађа и теоријске струје, начелно еманципаторске и прогресивне, попут феминистичке критике, имагологије, студија културе, постколонијалне критике. Све оне, када су агресивно заступане и идеолошки искључиве, када се намећу и поништавају шири хуманистички хоризонт, већ деценијама улазе у образовни простор и врше неку врсту насиља над методиком наставе књижевности настојећи да приграбе примат и наметну се као најважнији циљеви. Све то даје криве резултате и сведочи како је чак и оправдане идеје лако на изразито проблематичан начин изврнути у њихову супротност.

Полазећи од питања зашто се српска књижевност од косовске етике до постмодерних писаца не посматра и у кључу постколонијалних критика, Александар Јерков долази до нужности критичког преиспитивања свих модерних приступа књижевној имагинацији јер трансформација критичке перспективе доводи до проширивања културне и књижевне проблематике. Јерков преиспитује теоријске и критичке мисли показујући ограничења и идеолошку подлогу постколонијалне критике, имагологије и студија културе. „Посебно онда када се у њима сужава поглед на књижевност и фокус са тумачења уметничке целине преноси на питање идеологије“ (Јерков 2023: 179) резултати су погрешни и заправо поништавају основни смисао оваквих теоријских становишта. Иако су ове теорије у свом изворном облику стварале нова сазнања, данас су у одређеној мери захваћене постколонијалним притајеним притисцима којима су се, парадоксално када се посматра из ове позиције, вишеструко опирале. Уношење нове динамике у поменуте критичке струје треба да покаже на који начин оне данас могу и морају да остану релевантне –

То је од извесног значаја како за проучавање српске књижевности и културе, тако и за одређивање постколонијалних, имаголошких и интеркултуралних релација у овом делу Европе, како између јужнословенских народа и суседа, тако и између Балкана и Средње Европе и оне дифузне целине која се учвршћује појмом Европе, Запада, Уније (Јерков 2023: 180).

Актуелни проблем иначе релевантних теоријских струја, дакле, огледа се у латентном притиску „да се историјске творевине прилагоде савременим идеолошким концептима, као да је сврха савремености да промени прошлост и онемогући да се она сагледава онаква каква је била“ (Јерков 2023: 181). Управо постколонијална критика, имагологија и студије културе данас, баш као и у периоду свог настанка, треба да се опиру актуелним предрасудама уместо што им неретко подлежу. На парадокс постколонијалних теорија је нужно одговорити јер је то једини начин преиспитивања актуелних деловања са позиције империјалне доминације.

Примере идеолошки инструисаног мишљења можемо пронаћи и у делима значајних савремених мислилаца попут Алаиде Асман или Ђорђа Агамбена⁴³. Алаида Асман приликом тумачења трауме после прве половине XX века успоставља својеврсну класификацију. Према њеном виђењу, ратови у културалном памћењу доносе тријумф или срамоту / победу или пораз, док се траума може тумачити само у засебним случајевима. Приликом нијансирања трауматичности и резервисања ове категорије у првом реду за жртве Холокауста (Јевреје), Асманова истиче да је траума „нешто сасвим другачије од херојске приповести, она не упућује на мобилизацију и челечење, него на поремећај, штавише на разарање идентитета“ (2011: 80). У даљем разлагању, за Алаиду Асман је кључно питање како се пораз неке нације обрађује у њеној колективној свести, дакле, да ли је потиснут под велом кајања (као у случају немачке кривице, те једно поглавље своје монографије посвећује „Наративима о немачким жртвама“ са посебним освртом на бомбардовање немачких градова) или је херојски семантизован. Своје разумевање поменутих категорија Асманова поткрепљује врло необичним, премда у прозападној пропаганди распрострањеним, погледом на „изабрану трауму“ српског народа:

Такво признање, на које су упућене трауматизоване жртве, може доћи само споља. То, међутим, Србима није било потребно; они су стабилизовали самодовољан национални мит⁴⁴ у којем су своја херојска осећања конзервирани као у неком контејнеру, док она шест стотина година касније спретним Милошевићевим политичким инсценирањима нису реактивирани, како би међу становништвом *ad hoc* раширила колективно право на освету и насиље према босанским и албанским суседима (2011: 81).

Тако сведен суд, наравно, оцењује само једну димензију догађаја, али парадокслано, промашује оно што је била суштина, смисао целе студије. На страну што ни закључак о праву на освету није у средишту југословенске кризе, већ се целокупна динамика ослободилачких покрета на Балкану, које је покренуло српско право на национално самоодређење и сопствени идентитет у самосталном и сувереном националном бићу, не види као место, фокус, ослобођења и деколонизације. Из овога видимо колико и врхунски мислиоци могу да промаше чим дођу на терен који не познају, јер пред уобичајеним идеолошким флоскулама и сами престају да критички промишљају проблеме. Асман не само што не разуме динамику косовског мита и косовског завета већ нема чак ни најосновнији критеријум у којем би се тако важна категорија као што је колективно памћење овде одредила у специфичном историјском контексту. У студијама чувене теоретичарке културе, идентитета и памћења, дакле, не само да не проговара глас народа чија је

⁴³ О Агамбеновом виђењу југословенских ратова видети: Агамбен 2013: 173–177; о дијалогу који Александар Јерков успоставља са Агамбеновим видети: Јерков 2015: 203–231, а о погледу на овај дијалог видети: Стојановић 2019: 417–427.

⁴⁴ Утемељено промишљање српског националног (косовског) мита видети у: Смит 2010.

историја обликована различитим колонијалним утицајима већ се чини да је управо њен дискурс „плод неке прикривене идеологије, можда управо оне која отежава да се говори о нововековним колонијама у Европи, а то је питање које нас веома погађа“ (Јерков 2023: 209).

Овај кратак одјек једне могуће расправе, указује на значај Кишове прозе у образовном процесу. Целина искуства и патње Кишовог дечака облик је афирмације једног „ендемског раритета“ насталог на месту укрштања јеврејско-мађарског, српског и средњоевропског. Испустити из вида било који елемент ове слагалице значи изгубити целину, а то је једна прикривена дефиниција идеологије: замене настојања да се нешто целовито сагледа оним што је парцијално и интересно одређено. Сва најфинија дијалектика обликовања идентитета у Кишовим причама нека је врста књижевне препреке погрешном расуђивању и неправичним оценама. У складу са тим актуелно тумачење књижевности и савремена настава књижевности морају отворити хоризонт опирања сваком олаком идеолошком пресуђивању, па и наметању западноцентричног погледу на културу, историју и идентитет, те указати на то како се неуралгичне тачке српске историје интегришу у српску књижевну имагинацију јер „од Срба и Србије се очекује да промене свест, како им је на више начина поручено. [...] Много је детаља у том општијем плану, некада и последица уколико се томе пружа отпор. Велика књижевност би била од велике помоћи, само треба читати, разумети и поштовати велика дела“ (Јерков 2023: 251). Методички савремен приступ *Раним јадима* Данила Киша је прилика да се сагледа, и аутокултурално и интеркултурално, сећање на патњу која обележава лични и колективни идентитет. Приступ Андреасу Саму треба остварити увођењем другачијег погледа у наставу књижевности, дакле с ону страну идеолошког притиска и постколонијалних критика јер је у подлози Кишове збирке од расељавања (Јевреја) до освајања територија (Паноније) много шира, сложенија, богатија културноисторијска, друштвенополитичка и националноидентитетска проблематика. У снази уметничког дела, све образовне и васпитне врлине проналазе бољи пут до ученика и помажу му да, учећи шта је естетско и уметнички вредно, обликује себе за један бољи живот од сваке ускогрудости и искључивости. Зато је саоднос између индивидуалног и колективног, између личног и ми-памћења, који смо овде анализирали и припремили за даље тумачење и много једноставнију операционализацију на часу и у секцијама, од посебне важности. Незабилан положај дела Данила Киша у настави српског језика и књижевности тако се потврђује и у тачки укрштања савремене харменеутике и методике.

Постхерменеутичка теорија књижевности Александра Јеркова можда назначавала како градити савремени метод чији се циљ огледа у усмеравању погледа ка ономе што чини бит књижевног дела, дакле, ка истини књижевне имагинације. Истина (српске) књижевне имагинације почива на снази суочавања са собом, „наспрам идеологије времена и гледа принципе у целини историјског трајања“ (Јерков 2023: 273). Разумевање књижевне имагинације и њеног дијалога са историјом може један народ довести до досезања своје праве мере и савладавања како својих ограничења и заблуда, тако и империјалистичких притисака у актуелном тренутку. Теорија *места (трагичног) препознавања* коју Александар Јерков разлаже у последњој књизи и позиционира је као грану постхерменеутике (и која у извесном смислу подразумева дијалог са теоријама места сећања Пјера Нора, Јана и Алаиде Асман) треба да препозна у дубини књижевне имагинације моменте који идентитетски одређују национално и културално памћење. У (пост)империјалној (пост)тотализацији којој сведочимо овакав методолошки и методички оријентир је од кључног значаја за успостављање културалног саморазумевања. Будући да је културално памћење оријентисано ка учвршћеним тачкама из прошлости, „сећањем на своју историју и предочавањем фундирајућих фигура сећања, група се потврђује у свом идентитету“ (Ј. Асман 2011: 52). Културално памћење се не преноси само од себе, њега је потребно усмеравати – „Културално памћење је увек, мање или више, брижљиво ограничено“ (Ј. Асман 2011: 54). Препознавање Паноније у прози Данила Киша као трагичног места и српске и јеврејске културе,

дакле места територијалне и идентитетске деструкције, отпора и опстанка (Срба) односно нестанка (Јевреја), успоставља неговање колективног памћења у настави књижевности које је идеолошки прочишћено, али идентитетски оснажено јер доводи до целовитог осећања сопства. Кишов књижевни јунак снагом писања, а савремена настава књижевности снагом тумачења (посебно трагичних места), дакле, посредством књижевне имагинације, превазилазе деструктивне (отворене и притајене) утицаје моћи. Идентитет савременог ученика, баш као и идентитет Андреаса Сама, мора успоставити јасну везу са својим колективним (историјским) аспектом, а то значи да настава књижевности, баш као и збирка Данила Киша, мора неговати *сећање*.

Уколико књижевни текст посматрамо као конективну структуру чија се везивна снага огледа у тумачењу и сећању, савремена настава књижевности се појављује као простор који активира имагинационо *сећам се памћење*, док је наставник књижевности (постхерменеутички) водич ка ономе што у тексту морамо да препознамо а у историји не смемо да заборавимо. Методичко тумачење идентитетског самоисписивања Андреаса Сама производи колективно сећање читалаца у сусрету са књижевним текстом. Снага сећања у Кишовим *Раним јадима* је, дакле, двоструко конструктивна јер на једној равни обезбеђује лично саморазумевање, док на другој успоставља залог сваком новом генерацијском сусрету са траумом једног историјског тренутка. На овај начин се у индивидуално памћење уграђује културално чији је носилац књижевни текст који даље осигурава функционално памћење друштва, а то се најтемељније остварује у настави књижевности. Интеркултурални приступ Кишовој прози јесте неизоставан методички оквир тумачења, али је од посебне важности да савремена настава књижевности расветли и оне унутаркултуралне елементе Средње Европе (и Паноније) који су српски идентитет у великој мери трауматично обликовали. Децентрирана позиција Србије данас као и западно оријентисани притисци у деконструисању њеног националног идентитета упозоравају на нужност наставе књижевности која у књижевним текстовима оштроумно ревитализује прошлост са свим њеним теретима и отвара могућност суочавања младог човека са целином постојања у историјском хоризонту, те критичког промишљања његове позиције данас.

ВРЕМЕ, НАРАТИВ И ИДЕНТИТЕТ У РОМАНУ *БАШТА*, *ПЕПЕО* ДАНИЛА КИША У СВЕТЛУ ТЕОРИЈЕ ПОЛА РИКЕРА

Роман *Башта, пепео* Данила Киша представља вишеслојну нарацију која тематизује губитак, трауму, сећање и идентитет. Аутофикционални модел романа омогућава да се читав текст посматра као исписивање субјективног времена у трагању за смислом и редом унутар хаоса историје. Ту потрагу можемо расветлити теоријским постулатима Пола Рикера, чији опус – посебно први том студије *Време и прича* – нуди инструменте за разумевање односа између времена и наратива као темељног основа за изградњу идентитета. Анализирајући чувену Августинову дилему из *Исповести* која се огледа у питању „Шта је време?“, Пол Рикер уочава да је искуство времена апоријско јер је време стварно као доживљај, али непостојано као категорија мишљења, те захтева посредовање наратива како би, унутар конфигурације приче, остварило коначно *несагласно сагласје*. Рикеров концепт *несагласног сагласја* постаће кључан за разумевање романа *Башта, пепео* јер управо у њему препознајемо напетост између хаотичног, трауматски обликованог времена јунака и облика који то време задобија унутар наративне целине. Субјективно време Андреаса Сама организовано је око фигуре оца и његовог одсуства. Траума тог губитка онемогућава линеарно приповедање: време је дато у фрагментима, те је уписано у саму структуру нарације. Та апоријска природа времена, коју Рикер формулише августиновским појмовима *intentio* и *distentio animi*, препознаје се у сталној напетости између жеље да се време ухвати и његове непоузданости.

Време као апорија

[...] крајњи улог структурног идентитета приповедне функције, баш као и претензије на истинитост сваког приповедног дела, јесте временски карактер људског искуства. Свет који приказује свако приповедно дело увек је временски свет. [...] Време постаје људско време у оној мери у којој је артикулисано на приповедни начин; с друге стране, прича је онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства (Рикер 1993: 11).

Полазећи од ове тезе, Пол Рикер у првом тому студије *Време и прича* анализира концепт времена код светог Августина и теорију заплета код Аристотела. Држећи се августиновске анализе времена, Рикер наглашава да „*несагласје* непрестано оповргава завет на *сагласје* које сачињава *анимус*“ (1993: 12) док Аристотелов концепт „установљује превагу сагласја над несагласјем у конфигурацији *заплета*“ (Рикер 1993: 12). Управо оваква дисонантна пропорција несагласног сагласја конституише полазну основу за сусрет *Исповести* и *Поетике* у Рикеровој студији. Антитеза предочена у завршници Књиге XI Августинових *Исповести* тематизује два пола људске душе – *intentio* и *distentio animi*. Ову опозицију Рикер упоређује са антитезом појмова *mythos* и *peripeteia* унутар Аристотелове *Поетике* (Рикер 1993: 13).

Кореспонденција *distentio* и *intentio animi* код Августина произлази из „апорије мерења времена“ (Рикер 1993: 15), односно „апорије бића и небића времена“ (15), „јер може бити измерено само оно што, на неки начин, *јесте*“ (15). Феноменологија времена, како наглашава Рикер, проистиче из питања „Шта је време?“, а управо то питање нужно отвара даља разматрања о „бићу и небићу времена“. Августиновска „скептичка аргументација нагиње ка небићу, с друге стране, пак, умерено поверење у свакодневну употребу језика наводи на закључак да [...] време *јесте*. Скептички аргумент је добро познат: време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче“ (Рикер 1993: 15–16). Ипак, како Рикер примећује, „[...] о времену говоримо као о нечему што поседује биће: кажемо да ће ствари које ће доћи бити, да су прошле ствари биле и да оне садашње пролазе. [...] Значајно је да се управо употреба језика

привремено опире тези о небићу“ (16). Рикер, дакле, следећи Августина, сам језички чин говора о времену опонира „скептичком аргумену“ (16) о небићу времена, али „растојање између чињенице „да“ о времену говоримо, и онога „како“ то чинимо, доводи у питање сам језик“ (16). Другим речима, Рикер се пита како разјаснити питање о времену и „како може постојати време, ако прошлост више не постоји, ако будућност још не постоји и ако садашњост не постоји увек?“ (16). Ова дисонантност која се тиче мерења времена управо проистиче из апорије бића и небића времена. Рикер инсистира на томе да на нивоу језика може постојати категорија дугог и кратког времена, односно трајање садашњег времена можемо опајати и мерити, док „о прошлости или о будућности кажемо да је дуга или кратка [...] о будућности кажемо да се скраћује, а о прошлости да постаје све дужа. Језик се [...] ограничава на то да потврди чињеницу мерења [...]“ (16). Постојање прошлости и будућности као такве Рикер оправдава оним „што говоримо или чинимо у вези са њима“ (19). Памћење и очекивање, дакле, сажимајући прошлост и будућност у тачку садашњости из које се проговара о њима, обезбеђују постојање, односно „право прошлости и будућности да неки начин постоје“ (19). Следећи Августина, Рикер закључује да смо „спремни да сматрамо бићима не прошлост и будућност као такве, већ временска својства која могу постојати у садашњости, иако ствари о којима причамо, или које предвиђамо, више не постоје, или још не постоје“ (19). На овом месту Рикер отвара важан концепт августиновске *троструке садашњости*. Теза троструке садашњости полази од питања „где“, односно „реч је о тражењу места за будуће и прошле ствари које су испричане и предвиђене“ (20). Рикер запажа да Августин на ово питање покушава да одговори смештањем „у душу временска својства садржана у приповедању и предвиђању“ (20). Другим речима, Рикер наглашава да из августиновске дилеме проистиче нови облик садашњости који у себи обједињује прошло и будуће појмовима приповедања и предвиђања: „Приповедање [...] подразумева памћење, а предвиђање подразумева очекивање. Шта значи памтити? Имати једну слику прошлости. Како је то могуће? Тако што је та слика постојан траг који су догађаји оставили у духу“ (20). Рикер ово Августиново решење види као елегантно јер „на тај начин што ће им се поверити судбина прошлих, односно будућних догађаја, памћење и очекивање могу се укључити у једну проширену и дијалектизовану садашњост [...]“ (21). Трострука садашњост се, дакле, на овом месту огледа у сажимању три временске равни – „садашње у прошлости“ (памћење), „садашње у садашњости“ (гледање) и „садашње у будућности“ (очекивање). „Она су наине у мојој души као неке три ствари и другде их не налазим“ (21).

Рикер потом предочава да коначну конституцију људског времена Августин успоставља кроз загонетку мерења времена. Времена, дакле, меримо тек у часу када су већ прошла, што је апорија своје врсте јер, како Рикер примећује, „не можемо мерити што не постоји“ (23). Будући да „садашњост нема протежности“ (23), само августиновски концепт троструке садашњости може донети протежност у којој „пролазити заправо значи прелазити“ (23). Идући тим путем, Рикер закључује да „пролазити значи ићи од (ex) будућности, преко (per) садашњости у (in) прошлост“ (23). Ово прелажење временских равни указује на постојање простора временског протезања и мерења које, како Рикер примећује, Августин усмерава према души. Према Августину, време је растезање душе, што Рикер сажима на следећи начин: „пошто кретање тела мерим временом, а не обрнуто, пошто се једно дуго време може мерити само једним кратким временом, и пошто никакво физичко кретање не пружа постојану меру поређења [...] *преостаје* закључак да је протезање времена заправо растезање душе“ (26).

Distentio animi Андреаса Сама

За нас је на овом месту важно показати на који начин Рикер покушава да августиновску троструку садашњост предочи као растезање, држећи се тезе „да време меримо док пролази“ (27), дакле, „не будућност, која још није, ни садашњост, која нема протежност, ни прошлост, која више није, већ време кад пролази. У самом пролажењу, у пролазу, треба тражити и сложеност садашњости и њено кидање“ (27). Моменат кидања троструке садашњости Рикер образлаже следећи три примера – „звуча који се управо разлаже, звука који је управо престао да се разлаже и два звука који се разлажу један за другим“ (27). Задржаћемо се на трећем примеру у којем Рикер издваја изговарање стиха „наизуст“ („измењивање четири дуга и четири кратка слога у оквиру једног јединственог израза“ (28)) инсистирајући на томе да је реч о сложенијој радњи од звука који траје. Рикер инсистира на томе да нам је потребна „моћ да у памети задржимо (*tenere*) кратки слог и да га „прислонимо“ уз дуги“ (29). Овде се, наравно, намеће већ позната апорија о питању могућности задржавања оног што је „престало да постоји“ (29), али она потом бива разјашњена „када се говори не о слоговима који више не постоје, или још не постоје, већ о њиховим траговима у памћењу и у њиховим знамењима у очекивању“ (29). Рикер нас, дакле, поново враћа на садашњост прошлости и уводи појам слика-траг. Дакле, разматрањем структуре свести и трајности у унутрашњем времену, Рикер се враћа на кључну апорију времена које као такво не постоји у стабилној, физичкој форми („прошлост више не постоји“, „будућност још не постоји“, а садашњост непрестано измиче), али ми ипак говоримо и мислимо у категоријама времена. То постаје могуће управо увођењем појма слика-траг који представља метафору којом Августин, а преко њега и Рикер, описује начин на који прошлост остаје у нама. Другим речима, Рикер упућује на то да не меримо стварно трајање неке појаве, већ траг који она оставља у свести. Време, дакле, није спољашње кретање, већ унутрашња свест о промени – „сада знамо да мерење времена није ни у каквој вези са мерењем спољашњег кретања“ (29). Ово је, наиме, једна од најважнијих августиновских и рикеровских интуиција јер указује на то да време није физички ентитет, нити се његова суштина своди на кретање објекта у простору, већ је у корену времена начин на који душа у себи чува, прати и обликује проток дешавања. Рикер наглашава да смо у самој души пронашли „онај непроменљиви елемент који нам омогућује да упоређујемо дуга и кратка времена: када имамо посла са сликом-трагом није нам више важан глагол пролазити (*transire*), већ остајати (*manet*)“ (29). На овом месту Рикер долази до померања парадигме – прошло је прошло, али оно што остаје у нама, у облику утисака, сећања, памћења – то је предмет мерења, рефлексije и наративног конструисања. Рикер на овом месту цитира Августина: „У теби, душо моја, мерим време“ (Рикер 1993: 29), а потом се пита: „А како то чиним?“ (29), да би закључио: „Тако што ствари које пролазе остављају у души постојан утисак“ (29). Ово је, дакле, у Рикеровој поставци ауторефлексивни моменат који упућује на то да човек није само биће у времену, већ биће које унутар себе обликује време. На тај начин посматрано, временска димензија је код Рикера створена у свести – као траг, меморија, сећање, као утисак.

Ипак, сликом-трагом Рикер не заокружује анализу августиновски схваћеног времена. Штавише, он наглашава да није довољно време схватити као утисак у души (дакле, као пасивни доживљај). Потребно је, уколико се крећемо рикеровским корацима, уочити да време постоји као својеврсна напетост, растегнутост душе или *distentio animi* између односа према будућности коју очекујемо, пажње усмерене према садашњости и сећања на прошлост. „Појам *distentio animi* постићи ће свој циљ тек када наспрам пасивности утиска стави активност душе разапете у различитим правцима, између очекивања, памћења и пажње. Само дух који је тако усмерен (*tendu*) на разне стране може бити растегнут (*distendu*)“ (29–30). Кључна идеја која се појављује на овом месту подразумева посматрање времена као активне структуре свести, а не као пасивно праћење спољашњег света. Дух, дакле, у Рикеровом схватању, није само место у којем време оставља

трагове већ је активан агенс који у времену дела – памти, очекује, обраћа пажњу.⁴⁵ Видимо, дакле, да је форма времена у свести активно структурирана, а Рикер на овом месту преображава значење садашњости – „то више није тачка, па ни тачка у пролажењу, већ „садашња пажња“ (praesens intentio)“ (30). Другим речима, садашњост више није апстрактна тачка као ни краткотрајан тренутак пролазности већ активно сједињење онога што очекујемо и онога чега се сећамо:

[...] пажња заслужује да буде названа усредсређеношћу у оној мери у којој је пролазак кроз садашњост постао активно пролажење: сада се више не каже да се кроз садашњост напросто пролази, већ да садашња пажња пребацује (traicit) будућност у прошлост тако да прошлост расте колико се умањује будућност, док се потпуним исцрпљењем будућности све не претвори у прошлост (30).

Та, у рикеровском кључу схваћена, пажња која, дакле, у тренутку преображава будућност у прошлост (оно што ће се тек десити, одмах се уписује у прошло) подразумева динамичку садашњост, која није само предмет уочавања, већ је стварана. Рикер овде не укида већ поменуто кретање „од будућности ка прошлости преко садашњости“ (30), али динамизује и уочава „игру делања и трпљења која се у њој крије“ (30). На овом месту је кључно да време постоји само у људској свести као духовна радња јер „не би, у ствари, било ни будућности која се смањује, ни прошлости која расте, да није душе у којој се то збива“ (30). Другим речима, прошлост расте јер улази у хоризонт нашег памћења, будућност се смањује јер је очекујемо, али ове категорије не постоје изван субјекта. Следећи Августина, Рикер наглашава да душа очекује, пази и сећа се, те „[...] вокабулар непрестано осцилира између активности и пасивности. Дух очекује и сећа се, а ипак су очекивање и памћење у души као слике-трагови и слике-знамења“ (30). Другачије речено, иако се дух сећа, очекује и пази, резултат су утисци, чиме Рикер указује на дубоку амбивалентност – на активност и пасивност, на време као чин и трагање, као покрет и трајност. Ова тензија је кључна за Рикеров концепт наративног времена јер је и нарација истовремено конструкција (делање) и регистрација (трагање). „Очекивање и памћење протежу се у души, дакле, као утисци. Али утисак постоји у души само уколико дух делује, то јест очекује, обраћа пажњу и сећа се“ (31).

У роману *Баишта, пенео* Данила Киша можемо пратити овако конциповану унутрашњу структуру времена које постаје темељни облик приповедања. Нарушеност хронологије, асоцијативно реконструисање прошлости, те немогућност јасног раздвајања онога што се догодило од онога што се уобличава у сећању указују на то да време не постоји изван субјективности приповедача. Андреас Сам, у чијој се свести преламају трагови очевог одсуства, рата и фрагменти успомена из детињства, чити је пример рикеровски схваћене *distentio* као структурног облика трајања. Нараторска перспектива одраслог Андреаса Сама не обухвата нужно оно што се у прошлости и детињству десило, већ оно што је остало у утиску као слика-траг. Сам почетак романа тематизује сећање на касна летња јутра и послужавник који је мајка уносила у дечју собу:

У касна летња јутра мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник. Тај је послужавник већ почео да губи танку никловану глазуру којом је некад био превучен. По ивицама, где се плосната површина извија у мало уздигнутији обод, још су се видели трагови негдашњег сјаја – у љуспастим плохама никла, сличног станиолу истањеном под ноктима. Узак раван обод завршава се овалним олуком извијеним наниже. Тај посувраћени

⁴⁵ На овом месту се Рикер враћа примеру изговарања стиха:

„Та активна страна процеса изискује да се вратимо на пример изговарања стиха, али на његов динамички аспект: саставити унапред, поверити памћењу, почети, прећи пут – све су то активни поступци које удваја пасивност слика-знамења и слика-трагова. Али, погрешно тумачимо улогу тих слика ако пропустимо да нагласимо како је изговарање стихова чин који произлази из очекивања усмереног прво ка читавој песми, а затим према ономе што је од ње преостало, све док се поступак не заврши“ (30).

олук већ је улубљен и деформисан. По горњој ивици обода, свуда наоколо, утиснута су ситна декоративна испупчења, читав ђердан малих лимених окаца. [...] Ту, око тих окаца, нахватао се прстенасто слој масноће, једва видљив и сличан сенци тих малих купола. Ти су прстенчићи, боје прљавштине испод ноката, настали од кафеног талога, рибљег зејтина, меда и шербета“ (Киш 1990б: 7–8).

Роман *Башта, пепео* је, слободно можемо рећи, отворен специфичном сликом-трагом у којој је прошлост у целости предочена кроз трагове сећања. Предочену сцену не треба читати као чисту реконструкцију једног детињег породичног јутра, већ као слику-траг унутар које детаљи предмета (послужавника) и сензације (визуелне и тактилне) граде реконструкцију некадашњег света јунака. Овде, наиме, пратимо активно преношење трагова прошлости који се ревитализују у наравији садашњости из које одрасли приповедач проговара. Утисци који лебде у сећању – послужавник специфичне текстуре – показују како се прошлост одражава у чулном, фрагментарном увиду који преноси трајност и постаје носилац темпоралног хоризонта. Другачије речено, роман *Башта, пепео* је отворен (али и у целости конципован) једном од три рикеровске усредсређености – сећањем – која чини растегнутост времена у трострукој садашњости. Моменат пажње, рикеровски речено, садашње садашњости, остварен је у самој наративној активности, односно у чину приповедања о прошлости из перспективе одрасле наративне инстанце. Ту пажњу у уводној сцени романа видимо у тренуцима посматрања и описивања призора. Пажња је усмерена на визуелне и тактилне детаље који се из домена прошлог актуелизују моментом садашњег, будући да их управо активни тренутак садашњости призива и изнова оживљава.

И не отварајући очи, ја сам знао, по кристалном зveckању кашичица о чаше, да је мајка за тренутак оставила послужавик и да је кренула, пуна одлучности, према прозору, како би померила тамну завесу. Онда би се соба озарила блештавом светлошћу преподнева и ја бих чврсто затварао очи, док се светлост не би прелила у жуто, у плаво, у црвено (Киш 1990б: 8).

Развијање уводне сцене романа, посебно цитирани одељак, указује на активну концентрацију наративне пажње која постаје временска структура. Трагове сећања приповедна инстанца сажима у тачки преламања онога што је *било* али што истовремено *јесте* и сада⁴⁶. Зveckање кашичица о чаше, блештава светлост и преливање боја представљају потпуни потоп у пажњу јер се временски призор суптилном наравијом доводи до уобличавања, до активне форме садашњег. Садашњост садашњег, односно пажња усмерена на тренутак, чини да време делује успорено и концентрисано у садашњем чину перцепције. Међутим, треба приметити да је и и сама пажња растегнута (*distentio*) будући да сваки тренутак већ садржи траг прошлог и сенку будућег. Баш као у Рикеровом примеру рецитовања стиха, доживљај садашњости (усмеравање пажње наративне инстанце ка одређеним појединостима) у чину приповедања представља тачку у којој се преплићу сећање и предосећање. Одједи очекивања оног будућег, што се тек треба догодити, концентрисани су у највећој мери око фигуре оца, његовог нестанка и повратка. То је у уводној сцени романа тек наговештено и то на начин који се може двојако разумети.

Мајка је на свом послужавнику, у тегли с медом, у флашици с рибљим зејтином, доносила ћилибарске боје сунчаних дана, густе концентрате пуне опојних мириса. Те су теглице и чаше биле само узорци, специмени оних нових земаља при којима би изјутра пристао луди шлеп наших дана (Киш 1990б: 8).

⁴⁶ Прожимање различитих временских равни унутар Кишовог *породичног циклуса* на занимљив начин уочава и Петар Пијановић: „Овде је реч о укрштању различитих временских равни које би требало да наговести, а и формално назначи, покушај да се установи некакав континуитет међу разнородним егзистенцијалним тачкама што би сведочиле о процесу трајања, дакле и о бићу самом. Отуд се и може сматрати функционалном та разорена приповедачка/временска перспектива која је у дослуху са накнадним препознавањем себе у оном што јесте *прошло* као *сада*“ (1992: 75).

Предосећање будућег (односно, рикеровски речено, садашњост будућег) у уводним деоницама романа можемо разумети као наговештај путовања, селидби и нових градова, дакле, онога што ће на неки начин обележити ратно детињство Андреаса Сама. Издвојени одељак можемо посматрати и као својеврсну наду младог јунака у будућност која је обележена путовањима опојних мириса детињства, међутим, завршни редови уводног дела романа ипак уносе ноту туробног предосећаја:

За кишних дана, облачних и суморних, на дршци кашичице остајали су трагови наших прстију. Тада, ожалошћени и незадовољни, одбијали смо да се будимо и завлачили бисмо се поново под мазне јоргане како бисмо преспавали дане који су почели да се кваре и миришу као устајале рибе (Киш 1990б: 8–9).

Видимо, дакле, да иако је фокус на садашњем тренутку, свест јунака је већ пројектована ка ономе што долази, те је уводно поглавље романа *Баишта, neneo* заправо иницијално уобличење *distentio animi* Андреаса Сама – душа растеже време између троструког хоризонта утиснуте прошлости, усредсређеног сада и очекиване будућности. *Distentio* Андреаса Сама је активна будући да, како Рикер види овај појам, душа дела – сећа се, обраћа пажњу и очекује (1993:31). Исто тако, растегнутост је и динамичка јер укључује разлику и напетост између три поменуте усмерености⁴⁷. На овај начин посматрано, већ уводна сцена романа указује на интеракцију памћења, пажње и очекивања, те је *distentio animi* Андреаса Сама активна структура времена у свести јунака. Другим речима, *distentio animi* јунака представља напон између вишеструко устројене свести, при чему је трострука садашњост обухватила „садашњост прошлог“ (памћење), „садашњост садашњег“ (пажњу) и „садашњост будућег“ (очекивање).

Distentio animi као динамичка структура свести Андреаса Сама може се пратити у одељку романа посвећеном сећању на дечакове летње посете замку изван града са мајком и сестром. Сцена је смештена на почетак романа и долази после уводне деонице. Цела слика је заправо реконструкција сећања – слика-траг – која указује на то да прошлост више не постоји, али остаје утисак који је у души утиснут и који се *сада*, у чину приповедања, актуелизује, будући да је временом сазрео и обликовао се у наративну слику. Унутар саме реконструкције, (садашња) пажња, дакле, *praesens intentio*, усмерена је на детаље који имају снажан симболички и емоционални учинак.

Нема сумње, наша је одлука била мудра. Захваљујући тој одлучности, доспели смо на последњи воз тог лета, који је био, за ту свечану прилику, окићен тракама од креп-папира и пољским цвећем, а један је господин у полуцилиндру, по свој прилици представник Бановине, одржао говор који је моја мајка сматрала духовитим и дирљивим (Киш 1990б: 15).

Јасно је уочљив симболички потенцијал последњег воза који означава крај једне временске целине, пролазност, а можда, на ширем плану, и последњи воз који ће многе Јевреје, укључујући и Едуарда Сама, депортовати у логор. На то још јаче указује сам говор господина у полуцилиндру: „Господо“, рекао је, „у част овог последњег летњег воза, ове спасоносне хигијене, и у славу традиција нашег града, Црвени ће воз данас, на свом последњем сезонском путовању, превести све путнике... све путнике...“ Аплауз и повици „живео говорник“, као и радосни крици деце заглушили су његове последње речи, јер у граду се причало да ће ове године

⁴⁷ Рикер активност и динамичност унутар *distention animi* илуструје на примеру рецитовања песме како би показао модел за разумевање ове унутрашње временске структуре: пре почетка, целина песме је у хоризонту очекивања, у моменту рецитовања делови песме одлазе у памћење, а управо пажња посредује тај прелаз – оно што је било будуће постаје прошло, те је садашњост активно место преласка, средина у којој се будуће трансформише у прошло. „Пример песме, којим су обухваћени примери звука који траје и престаје и дугих и кратких гласова, овде значи више од конкретне примене: он означава тачку повезивања теорије о *distentio* и теорије о трострукој садашњости“ (31).

традиционална церемонија изостати због неких спољнополитичких догађаја који су наводили на штедњу и на опрез (Киш 1990б: 15).

Можемо приметити да пажња активно селекује и истиче елементе који ће унутар приповести имати улогу сидришта сећања. Praesens intentio, дакле, није пука регистрација већ чин обликовања, у овом случају предочавања дечје перспективе непосредно пре рата. Приповедна инстанца у целости преузима хоризонт свести дечака Андреаса који унутар тог сећања које се евоцира још увек не познаје будући ток догађаја. Последњи воз је сада додатно означен црвеном бојом, али мали Андреас Сам још увек не познаје разлоге изостанка церемоније, тек је свестан „неких спољнополитичких догађаја“. Ипак, симболички потенцијал ове сцене нараста у снажно интонираном опису невремена које је задесило јунаке.

Да бисмо се заштитили од кише, нисмо кренули према импровизованој станици Црвеног воза, него пречицом, кроз шуму. [...] Моја се мајка прекрсти, заставши у магновењу. Из шуме је долазило, грмећи као коњица, завијено маглом, крдо црних бивола, самоубилачки решено да се супротстави навали воде, да ућутка иронични хор жаба. У густом шпалиру, с роговима на готовс, биволи искочише из шуме и у пруском кораку кренуше према барама, неустрашиво. Киша је у том тренутку престала да пада, и ми смо успели, у последњем часу, да се докопамо друма. Могли смо још да видимо, стојећи на друму, како биволи нестају у живом блату, у тој вешто припремљеној замци. Тонули су беспомоћно и брзо (Киш 1990б: 15–16).

Усредсређеност наративне инстанце на предочену слику доноси изражен симболички одјек. Марија Сам успева да избегне улазак у Црвени воз како би заштитила децу од кише, што на ширем плану можемо тумачити као спас од депортације која њу и децу мимоилази. Шума, која се овде први пут помиње, у даљем току романа има важно место унутар авантуристичких епизода Едуарда Сама, те није случајно што овај хронотоп готово на почетку романа означава неминовност и коначност губитка (на овом месту још неименованог оца). Крдо црних бивола као да злослутно упућује на фигуру Едуарда Сама који ће се, управо лутањима Грофовском шумом, самоубилачки супротстављати навали ироничне историје да би, напослетку, скончао у њеном живом блату из којег преостали чланови породице успевају да се спасе – „Моја мајка, дирнута тим језивим призором, и свесна опасности из које смо се извукли још једном се прекрсти“ (Киш 1990б: 16).

Коначно, овај одељак романа у себи сажима и садашњост будућег, хоризонт ишчекивања, најпре кроз мајчино предосећање и интуитивну свест о предстојећој промени, а потом и у Андреасовом сазнању да ће се с јесени нешто догодити, мада још увек није јасно шта:

„Међутим, док смо стајали на мосту, мајка је имала неко чудно предосећање о предстојећој офанзиви јесени [...]“ (Киш 1990б: 14)

„Када смо се вратили у град, већ је свуда била објављена офанзива јесени. Велики жути плакати позивали су грађане на ред и послушност, а из аероплана су бацали пропагандне летке – жуте и црвене – у којима се надменим језиком победника говорило о предстојећој победи“ (Киш 1990б: 16).

Приказани набој ишчекивања, којим је роман у целости обојен, уноси напетост у саму структуру наратива и управо сведочи о рикеровски схваћеној *distentio animi* као растегнутости између онога што ће бити и онога што је било. У целини, сцену одласка у замак (али и целокупан роман) можемо посматрати као својеврстан унутрашњи кадар у којем се преплиће троструки хоризонт свести – сећање (у виду реконструкције догађаја из детињства), усредсређеност или *praesens intentio* као садашња пажња (у виду селекције упечатљивих и симболички означених детаља) и ишчекивање (у виду непрестаног предосећања промене и губитка). Дисонантност унутар троструке садашњости доноси преплитање усаглашености и напетости између три временска правца која чине *distentio animi* Андреаса Сама. *Distentio*, према виђењу Рикера, „није

ништа друго до раздор, неподударност три модалитета деловања и трајање тога мога деловања развија се у памћење онога што сам већ рекао, и у ишчекивање онога што још каним рећи (Рикер 1993: 31). Андреас Сам, видели смо, призводи време унутар своје свести. У складу са тиме, време не постоји изван њега, већ се конституише у јунаковом унутрашњем искуству. Рикер је показао да чак и када нешто објективно траје (рецимо стих), та трајност добија облик само кроз унутрашњу артикулацију. Коначно, важно је нагласити да Рикерово херменеутичко становиште не решава сложеност загонетке о времену. Рикер наглашава да ни Августин није одговорио на питање шта је време објективним постулатима, већ је целокупну дилему пренео у унутрашњост субјекта – у душу. Време, наиме, као унутрашње искуство, као *distentio animi*, као растегнутост душе, не подразумева мерење у домену спољашње категорије већ, како смо видели у рикеровским и августиновским апоријама, кроз тенденцију да се обухвати, задржи и усмери. Другим речима, душа је та растегнутост. Растезање душе доведено је у везу са унутрашњом напетом три модуса времена унутар саме садашњости (троструке садашњости), те се закључује да ове три димензије никада нису у потпуној сагласности:

Непоречиви проналазак до којег је свети Августин дошао сводећи протежност времена на растезање душе, јесте повезивање тог растезања с раздором који се непрестано увлачи у срце троструке садашњости: раздором између садашњости будућности, садашњости прошлости и садашњости садашњости. Видимо, дакле, како се несагласје увек изнова рађа из самог сагласја смерова очекивања, пажње и памћења (Рикер 1993: 33).

Управо та повезаност, дакле, сагласје памћења, пажње и очекивања, производи несагласје јер та три правца повлаче (растежу) свест Андреаса Сама у различите временске домене. Будући да је време у феноменолошком смислу догађај унутар субјекта, Андреас Сам своју приповест временски организује кроз напетост (троструке садашњости), а не кроз статичку структуру. Управо се на овом месту отвара простор за наравију као простор који сажима троструку садашњост јер је ту „виртуелно развијено читаво царство приповедног: од обичне песме, преко историје читавог једног живота, до универзалне историје“ (Рикер 1993: 33) и „тој загонечи спекулације о времену одговара поетски чин грађења заплета“ (Рикер 1993: 33).

Контраст вечности – рикеровски поглед на *Баитиу, пепео*

У претходном одељку смо видели да је време смештено у души, те да се у њој одиграва мерење времена. Међутим, да би заокружио значење *distentio animi* Рикер успоставља опозицију овог појма са вечношћу. Како би разрадио свој концепт, проучава три утицаја Августинове медитације о вечности на апорије о времену.

1) Августиново промишљање опозиције вечности и времена, како Рикер запажа, полази од тога да се у медитацијама не доводи у питање само постојање вечности већ се разматра како вечност постоји – „из те нејасноће проистиче прва функција потврђивања вечности преко потврђивања времена: функција граничне идеје“ (35). Пратећи Августинове медитације, Рикер издваја упућивање на „вечност речи“: „на прво питање: „Али како (*quomodo*) си створио небо и земљу...?“ [...], одговара се [...] „Речју својом ти си их створио“ [...] Одговор упућује, са истом увереношћу, на вечност речи [...]“ (35). Вечност је, у једнакој мери као и време, постављена код Августина и Рикера као загонетка на коју Августин покушава да одговори тако што „речи приписује „вечни разум“ који налаже створеним стварима да почну и да престају да постоје“ (Рикер 1993: 36–37). Вечност, дакле, поседује својство постојаности и својеврсне вечите садашњости у којој „ништа не пролази“ (37), која нема ни прошлост ни будућност. На овом месту, наиме, Рикер успоставља дистинкцију између троструке садашњости (која је прожета напетом три модуса временске равни) и садашњости која, схваћена као вечност, „нема *ни* прошлости *ни* будућности“ (37). Рикер показује Августинову формулацију онтолошке разлике између времена

и вечности, са посебним освртом на полемику у вези са природом Божије воље. Циљ августиновске и рикеровске анализе огледа се у позиционирању Бога, односно вечности изван времена. Теолошка и филозофска расправа, коју Рикер прати у *Исповестима*, покушава да одговори на питање шта је Бог радио пре стварања света. „Да би се уклонила свака идеја о Божјој вољи као нечем „новом“, потребно је да се представи о оном пре стварања прида значење које искључује сваку темпоралност“ (38–39). Не може се, дакле, како Рикер примећује, замислити да је Божја воља настала у неком тренутку јер би то имплицирало да је она постојала у времену. Стога Августин, према Рикеровом тумачењу, сматра да појам „пре стварања“ мора бити безвремен, као онтолошка узвишеност, односно као виши ниво постојања. „Ти си пре свих прошлих времена узвишеношћу (*celsitudine*) увек садашње вечности“ (Рикер 1993: 39). Бог, дакле, према августиновском виђењу ствари, стоји изван категорија почетка и краја, он надмаша време, чиме се код Августина, а према Рикеровом виђењу, успоставља јасна разлика између вечности (која је увек садашња) и времена (које тече). „*Simul stans* „Божјих година“ као и „данас“ о којем говори *Излазак*, поприма невременско значење онога што превазилази, а да не претходи“ (Рикер 1993: 39). Позивање на књигу *Изласка* и увођење појма садашњег као Божје природе доводи коначно до тога да превазилажење времена није хронолошко већ егзистенцијално, односно онтолошко. Време, дакле, пролази, а вечност превазилази, што у коначници значи да је пролазност својство створеног, док је вечност својство Божјег бића. Рикер у одељку о вечности тумачи Августинову мисао као напетост између *distentio animi*, дакле, човекове унутрашње временске структуре и вечности као идеала стабилности, непролазности и јединства било у божанском било у наративном идентитету. Реч је, наиме, о односу вечности и времена као граничне идеје и парадоксу који проистиче из Августиновог схватања да вечност није време, али се само у односу на време о њој може мислити. Важно је истаћи да Рикер инсистира на томе да Августинову вечност не жели да сведе на кантовску граничну идеју, дакле, на чисто регулативни појам који нема стварну онтолошку референцу, али истовремено признаје да у искуству човека, унутар *distentio animi*, вечност функционише управо као гранична идеја – као нешто што можемо мислити само у односу на пролазно време (Рикер 1993: 39).

[...] управо то искуство вечности узима на себе функцију граничне идеје од оног тренутка кад разум „упореди“ време са вечношћу. Повратно дејство тог „поређења“ на ниво искуства *distentio animi* чини од мисли о вечности граничну идеју у чијој је перспективи искуство вечности обележено, на онтолошком плану, негативном знаком мањка или одсуства бића (Рикер 1993: 39).

Онтолошка негативност, дакле, имплицира да се вечност унутар људског психолошког искуства појављује као оно што недостаје, као радикално одсуство.

2) Даљи смер Августинове медитације о времену и вечности који Рикер прати представља прелаз из онтолошко-феноменолошке анализе времена у егзистенцијално-језичку димензију. „Када удружује мисао о времену с мишљу о другом времену, контраст између вечности и времена не ограничава се на то да искуство о времену окружи негативношћу. Он га у целости прожима негативношћу“ (Рикер 1993: 40). Видели смо, дакле, да Рикер расветљава више августиновских појмова времена – време као људско искуство (*distentio animi*) и време у опоненцији са вечношћу. Када се та два искуства сједине, оно психолошко искуство времена (као растегнутост и пролазност) не бива само маргинализовано вечним као позитивном супротношћу већ бива у потпуности прожето онтолошким недостатком, нестабилношћу и болом. Видели смо, дакле, да време није само ограничено у односу на вечност већ је дубоко трагично у односу на њу. „Тако појачан на егзистенцијалном плану, доживљај растегнутости подигнут је на ниво јадиковке. [...] Химна обавија јадиковку, а *confesio* их обе уноси у језик“ (40).

Distentio animi, која је до сада била психолошка категорија, на овом месту код Рикера и Августина задобија егзистенцијални карактер, што је врхунац апорије јер човек, дисонантно

позициониран између више тачака времена, свестан своје пролазности не може себи припадати у целини, те зато „јадикuje“ у богослужбеној, личној и поетској речи. Рикер сугерише да је августиновски дубоки егзистенцијални контраст између времена и вечности садржан уораво у молитви, химни и исповести. Химна, наиме, вербализује бол који се претвара у молитву, те се на тај начин и метафизичко и егзистенцијално прелама у језику. То је начин (код Августина) на који се човек суочава са временом. У даљем Рикеровом разлагању августиновских апорија видимо проширено разумевање појма *distentio animi* који постаје слика стања палог човека, човекове удаљености од вечне садашњости и божанског. На овом месту се појављује димензија онтолошке и духовне растрзаности која није више само временска.

Distentio animi не означава више само „решење“ апорија мерења времена: она надаље изражава и растрзаност душе којој је одузета постојаност вечите садашњости. [...] То је, у ствари, читава дијалектика – садржана у самом времену пара *intentio – distentio*, која је сада поново показана у светлу контраста између времена и вечности. Док *distentio* постаје синоним за распршеност у мноштву [...], *intentio* се све више поистовећује са сабраношћу унутарњег човека. [...] *Intentio* више није антиципација читаве песме пре рецитовања [...] већ ишчекивање последњих ствари [...] Поново се појављују речи *distentio* и *intentio*, али више не у чисто спекулативном контексту апорије и трагања, већ у дијалектици хвалоспева и јадиковке (41).

Distentio, дакле, сада значи распадање бића у времену (то је, заправо, слика палог човека који није сабран у вечности) док је *intentio*, са друге стране, уздигнута у духовну категорију и постаје усмереност унутарњег бића ка вечности. Другим речима, *intentio animi* сада задобија димензију есхатолошког ишчекивања. Упућивањем на Августинову фразу „Ја сам се распао (*dissilui*) у времена, којима не знам реда“ (Рикер 1993: 42), Рикер показује онтолошки губитак стабилности у категорији времена које је еквивалент духовне дезоријентације. Видимо, дакле, да Рикер указује на то да августиновска анализа у свом завршетку прелази границе теоријског и улази у поље молитве, јадиковке и исповести, односно у жанр *confessio*. То значи да се августиновске категорије више не тичу само ума већ целог постојања палог бића чија је растрзаност у времену еквивалентна рањености грехом и потреби за спасењем (Рикер 1993: 41–42).

Distentio animi Андреаса Сама у роману *Baumta, neneo* у целисти је прожета дистинкцијом између вечите и троструке садашњости. Већ на почетку романа наративна инстанца тематизује промишљања о времену и вечности као тежишну тачку детиње свести. То се, углавном, постиже успостављањем корелације између вечности и сна којој Андреас супротставља свест о смрти и пролазности. Та мисао је туробна и тешка, уноси немир у дечакову душу, посебно приликом покушаја да разуме оно што што људском бићу није дато као схватљиво:

Али никако не могу да схватим како то сан долази тако одједном, без моје воље и без мог знања, како то да сваке ноћи заспим а да нисам успео да ухватим тај тренутак када анђеосна, тај велики ноћни лептир, дође да ми својим крилима заклопи очи. [...] Хтео бих само једном да прозрем сан (као што сам био решио да ћу једног дана да прозрем и смрт) [...] (Киш 1990б: 28).

Ова мисаона располућеност уноси мучну димензију у унутрашњи свет јунака, што ће, како се роман развија, бити све снажније интонирано. Филозофска категорија вечности овде је дата као интимни доживљај јунака, дакле, она је сагледана из перспективе детета чије је искуство света прожето нестабилношћу и губитком. У роману можемо пратити описе готово опсесивне „игре“ са сном, попут свесног буђења или непристајања на сан, што се доживљава као својеврсна вежба и психолошка припрема за „велику борбу са смрћу“. Те моменте треба разумети као покушај успостављања контроле јунака над процесима који у коначници измичу људској вољи:

И никад нисам био сасвим задовољан тим мучним истраживањем. Понекад сам се будио и по десет пута, последњим напором своје свести, последњом снагом воље онога који ће једног дана да надмудри и смрт. Ова игра са сном била је само припрема за велику борбу са смрћу (Киш 1990б: 29).

Видимо, наиме, потребу јунака за контролом преласка из будног у несвесно стање, његово тестирање граница свести, што заправо имплицира жељу за овладавањем преласка из живота у смрт, дакле за проналажењем простора вечности. Андреасово настојање да контролише сан можемо тумачити и као покушај проширивања граница оног „сада“, односно као покушај растезања ограничене садашњости до нивоа вечности коју обећава тај необухватни простор сна. Ипак, сваки покушај ове врсте у роману биће осујећен поразним сазнањем у тренутку када нешто моћније од његове воље преузима контролу:

Најзад ми је постало јасно да се присуство моје свести и присуство анђела сна узајамно искључују, али сам још дуго и после тога играо ту заморну и опасну игру. Хтео сам, велим, да свесно присуствујем доласку сна, из страха и радозналости, као што сам био решио да ћу једног дана свесно присуствовати доласку смрти и тиме је победити (Киш 1990б: 30).

Може се закључити да жеља за превазилажењем граница сна заправо повлачи са собом жудњу јунака да буде присутан и на граници смрти, дакле, жудњу за свешћу која би трајала с ону страну времена вечите садашњости⁴⁸. Овде се, уједно, огледа и свеprisутна *distentio animi* јунака као расцеп између тежње за вечним и чињенице да сама природа сна и смрти нужно подразумева дезинтеграцију свести. Управо ова унутрашња напетост јунака ствара апорију у жељи да сведочи ономе што у бити искључује сведочење. Такође, овакве деонице романа продубљују лик Андреаса Сама као субјекта који непрестано тестира границе постојања, те игра са сном постаје микро наратив који уноси основну животну апорију – жељу да се обухвати и овлада пролазношћу⁴⁹.

Поједини сегменти романа, међутим, на изванредан начин преокрећу туробну спознају о болу недостатка људског времена у односу на вечност, што се, такође, постиже интерполацијама о сновима. На појединим местима Андреас Сам описује узбуђења која у њему изазива интуитивна свест да у моменту сна његово тело додирује разнолике просторе, те у овим одељцима навире осећање својеврсне победе над временом и смртношћу.

А нарочито ме узбуђивала чињеница, коју сам нејасно наслућивао, да док ја спавам, моје тело, пружено у меком крилу сна, прелази просторе и даљине, упркос својој непокретности и упркос сну, и у таквим тренуцима нисам се бојао смрти, чак ми се чинило да је том заносном брзином, којом се моје тело помера кроз простор и време, оно ослобођено смрти, да је, дакле, та брзина и то померање заправо победа над смрћу и над временом (Киш 1990б: 33–34).

На овом месту вечност се не појављује као лични, психолошки доживљај изванвремености. Кретање кроз простор сна које јунак описује доводи до утиска дезинтеграције уобичајеног

⁴⁸ Танатолошким аспектом обележено приповедање у роману *Баишта, пенео* Михајло Пантић, такође, повезује са интерполацијама о бесконачности: „Мисао о смрти призива бесконачност. Опхрван сумњом у сопствену бесконачност Анди Сам броји, јер је дечије бројање први сусрет са бесконачним [...]“ (2000: 37). Јован Делић, пак, јунаково трагање за бесконачним тумачи као „естетски резултат те трагичне, на егзистенцијалном плану изгубљене битке, тог трагања за изгубљеним и „несталим“ оцем“ (1998: 51).

⁴⁹ Хоризонт сна и Александар Јерков у тумачењу романа *Баишта, пенео* издваја као суштински важан за разумевање обликовања јунакове самосвести: „Анди је силно забринут питањем смрти и његова танатофобичност огледа се и у сталној игри са сном. Сан, Хипнос, брат је смрти и онај ко загосподари тренуцима у којима анђеосна сна овлада свешћу, може погледати у лице и стању предсмртног раздвајања са душом. Поглед уперен у лице смрти, пред којим се очекује одговор потребан човековој чежњи за вечност, свест враћа самој себи. Ту се у једином извесном метафизичком хоризонту самоидентификације мора успоставити сопствени идентитет. Свест о себи не само што је основ доживљаја сопственог постојања већ је и основ постојања уопште“ (1990: 252).

редоследа времена, те активира његову мисао о постојању простора у којем смрт нема завршну реч. Јунакова фасцинација поменутих стањем расветљава његову опсесију могућношћу да се преживи и „надмудри“ смрт. Ово је карактеристичан облик преношења дечјег хоризонта мишљења у наративни простор који сведочи о специфичном облику егзистенцијалне стратегије. Видимо, наиме, да Андреас Сам покушава да нивелише *distentio animi*, дакле, да урони у јединствено и непрекинуто сада у којем је укинута проток времена као троструке садашњости. Кретање просторима сна дезинтегрише јунакову унутрашњу временску структуру која је обележена онтолошким недостатком, те, на супрот томе, омогућава души да доживи својеврстан *punctum stans* – тренутак који траје. Оваква илузија укидања троструке садашњости као психолошког искуства времена уједно је и одговор јунака на егзистенцијалну апорију. Ипак, како се роман развија, овакви јунакови покушаји бивају осујећени спознајом све снажније дистинкције између идеала стабилности оног вечног и болног искуства унутар човекове унутрашње временске структуре.

По аналогiji са сном, мисао о смрти почела је да ме све више опседа и да надвладава моје фантазије о могућности бекства и бесмртности. [...] Коначни одлазак мог оца, у који интимно нисам никад хтео да поверујем, био је једно од искустава на којима сам саздао своју теорију о немогућности бекства. [...] Увече, лежећи на свом кревету и преврћући се са бока на бок у грозници страха од смрти, коју сам још увек наивно изједначавао са сном, сагледавао бих одједном, као озарен неким мутним сазнањем, своју сопствену личност из угла вечности [...] и са ужасом бих схватио своју ништавност из аспекта те вечности која би ми се у таквим тренуцима иказивала као трајање света болно супротстављено мојој пролазности, коју сам јасно сагледавао (Киш 1990б: 227–228).

Видимо да се мисао о вечности као идеалу стабилности све снажније супротставља јунаковом психолошком искуству времена, те се сагледавање сопствене личности сада поразно стапа са осећањем ужаса и ништавности. Вечита садашњост (вечност) овде је двоструко негативно интонирана, дакле, као мерило које човека лишава значаја, те као сурова опонентност пролазности, што у коначници свест јунака о сопственом постојању своди на безначајну тачку. Наративна инстанца, премда из хоризонта дечје свести, расветљава смрт као коначну извесност која доноси поразно искуство. Видимо, дакле, да је краткотрајни тријумф дечје (наивне) свести, који је донела претходно предочена сцена, радикално потиснут директним суочавањем са онтолошком празнином. Простор снова у наредним одељцима романа задобија обресе трагичног сагледавања времена и простора, те *distentio animi* Андреаса Сама поприма радикални облик – свест је растегнута до тачке у којој равнотежа између прошлости, садашњости и будућности готово да није одржива.

Моја јерес била је нарочито снажна у току сна, када је осећање вечности постајало још моћније, распаљено до усијања. [...] То осећање вечности која није моја, а која је у сну још јасније показивала своју надмоћ над мојим малим животом, заводило ме све више и све болније. [...] хтео сам да се наплатим за цену свог скорашњег пакла, хтео сам, просто речено, да живим свој живот, свој надживот, макар у сну (Киш 1990б: 229–230).

Простор сна, премда носи са собом тешко сазнање о онтолошкој разлици, појављује се као паравременски концепт јунаковог живота, као привремени бег који, ипак, не доноси смирење. Снови постају место привременог остварења скривених Андреасових жеља, те у њима поново путује возом у купеу прве класе, вози бицикл стрица Ота и осећа мирис богате трпезе, колача и воћа, али „баш тада, у том сјајном тренутку луцидности, скоро божанске, улази [...] у свест мисао Ја ово сањам [...]“ (Киш 1990б: 231–232). *Distentio animi* Андреаса Сама у судару са промишљањем те вечите садашњости у целости бива прожета симболима беде, смрти, рата, прогонства и непојмљивости смисла. Идеал стабилности који доноси вечност још јаче интонира живљено искуство јунакових страхова и слабости унутар ратом обојеног детињства. Другим

речима, трагично искуство детињства у прогонству готово да задобија још трагичнији обрис насупрот ономе што обећава и нуди вечност. Ова дијалектика, ипак, додирује херменеутички смисао у томе што омогућава јунаку романа да кроз ратно искуство и спознају крајности времена слуги и мисаоно додирне вечност. *Distentio animi*, дакле, постављена као живо искуство, постаје афективно доживљавање унутрашње распоућености и наде, јер простор јунакових снова ипак уноси животност у метафизичке интерполације, премда показује да је људско искуство времена у својој бити рањивост и мисао о пролазности.

Вечност и смрт, тајанство времена, стајали су преда мном недокучиви и непобеђени. Време се у тамној кукуљици ноћи и јутарњег сумрака кондензује и згушњава као млеко, и ја покушавам наивно да га прозрем, будан, и откривам само дубоко ћутање у сумраку расточених ствари, притиснутих својом ноћном специфичном тежином, заустављено клатно у срцу ствари пригњечених заборавом, непостојећих такорећи, језиво и окротно сведених на мрље и окружених љубичастим ореолом (Киш 1990б: 236)

Вечност, можемо јасно видети у доживљајима Андреаса Сама, не треба разумети као пуноћу бића која опонира времену као троструком распадању, већ се она, насупрот томе и баш у рикеровском кључу, у искуству појављује као знак онога што човеку измиче, што је недоступно и, у феноменолошком смислу, негативно обележено. То не значи да вечност „није“, већ подразумева њену недоступност унутар модалитета људског постојања, што у коначници даје тај онтолошки печат мањка који прожима Кишовог јунака. Људска мисао о вечности може постојати само као супротност, што у човеково искуство, обележено *distentio animi* (унутрашњом разапетошћу душе између три времена) уноси бол, раздор и свест о мањку. Сама мисао о вечности као категорији која надилази време доводи до спознаје о непотпуности људског постојања као таквог, о чему, видели смо, говори Рикер, а што дубоко осећа Андреас Сам.

3) Дијалектику вечности и времена Рикер, ипак, не заокружује претходно предоченим онтолошким недостатком, већ одлази и корак даље. Трећи, завршни ниво дијалектике у проматрањима Августина и Рикера доноси сасвим нови концепт хијерархије темпорализације. Рикер на овом месту уводи хијерархију у само искуство временитости. Насупрот опонентној поставци времена и вечности коју смо до сада пратили, појављује се прелаз ка својеврсној асимилацији ових појмова. Време се, дакле, у Рикеровим разматрањима августиновске завршне интерпретације не тумачи више као трагична последица, већ се отвара нова могућност његовог уздизања, односно темпорализације ка већој сабраности, чиме се на специфичан начин приближава моделу вечности. „Трећи учинак дијалектике вечности и времена на тумачење *distentio animi* заслужује једнаку пажњу: у самом средишту временског искуства, она ствара хијерархију нивоа темпорализације, с обзиром на то да ли се неко искуство удаљава од свог пола вечности или му се приближава“ (42). Видимо, дакле, да дистинкција између вечности и времена не мора нужно водити ка радикалном јазу јер Рикер истиче да Августин у завршним разматрањима нагиње ка афирмацији сличности која се артикулише као могућност „приближавања вечности“ (42). Та сличност за Рикера подразумева могућност трансформације временског искуства које може бити обликовано тако да постаје мање расуто, а више усмерено – што је кључна особеност вечности као непроменљиве пуноће садашњости.

У „поређењу“ које разум врши између вечности и времена, овде је нагласак стављен мање на њихову различитост, а више на сличност међу њима. Та сличност испољава се у моћи приближавања вечности, коју је Платон унео у саму дефиницију времена и коју су први хришћански мислиоци почели да реинтерпретирају у функцији идеје стварања, инкарнације, спаса. Августин је тој реинтерпретацији дао јединствен нагласак на тај начин што је објединио две теме – поучавање путем унутрашње Речи и *враћање*. Између вечне Речи (*Verbum*) и људског гласа (*vox*) не постоје само разлика и растојање, већ и однос поучавања и општења (42–43).

Уколико се, дакле, као што то Рикер чини, Августин чита кроз призму унутрашњег говора и *повратка*, долазимо до тога да разлика између људског и божанског говора није само онтолошка већ и педагошка (у домену односа подучавања и комуникације). У тим рикеровским оквирима време је и простор удаљености, али и простор приближавања, односно унутрашњег напретка, што је сасвим опонентно првобитној негативној дијалектици која је раније постављена. Кључна тачка Рикерове интерпретације подразумева тврдњу да је суштинска опонентност хронологији управо темпоралност. Дошли смо, у складу са тиме, до тачке суштински наративистичког става који сугерише да борба против хронолошког разумевања времена не води ка његовом укидању, већ ка његовом продубљивању:

Ако је тачно да је главна тежња модерне теорије приче – како у историографији, тако и у наратологији – да „дехронологизује“ причу, борба против линеарног представљања времена нема нужно за исход само „логичност“ приче, већ и продубљивање њене темпоралности. Хронологија [...] нема само једну супротност, ахронију закона или модела. Њена истинска супротност јесте сама темпоралност. Потребно је [...] да признамо друго времена да бисмо могли да будемо праведни према људској темпоралности и да се заложимо не за то да се она укине, већ да се продуби, да се хијерархизује, да се изложи према нивоима темпорализације, који се уздижу ка све мање „растресеном“ а све више „сабраном“ [...] (44).

Видимо да Рикер посеже за модерним наративним теоријама које настоје да разложе и конструишу време унутар приче, дакле, изнутра, хијерархијски и кроз различите нивое значења, сећања и унутрашњих токова. Време за Рикера, дакле, није само означитељ пада и расутости већ постаје потенцијал за сабраност (*intentio*), унутрашњу усмереност, односно тако обликовану темпоралност да се приближава вечности. Рикер, наиме, учава Августинов парадоксални преображај *distentio animi* – од трагичног изгнанства и располућености ка приближавању ономе што је ванвременско. У том смислу, време у Рикеровом тумачењу добија своју пуну димензију не као нешто што мора бити превазиђено, већ као нешто што се постепено уздиже – хијерархијски – ка ономе што му је истовремено и слично и недостижно – ка вечности. Треба закључити да човек не може додирнути вечност у онтолошком смислу (дакле, не може укинути временитост свог бића), али може достићи унутрашње обликовање времена које се да приближити вечности квалитативно, у дубини доживљаја (44).

Видели смо, наиме, да је у Рикеровој поставци вечност потпуна пуноћа бића, садашњост у домену коначне сабраности. Временито људско биће не може ући у хоризонт вечности, и то Рикер на тај начин нигде не помиње, али може живети сабраније, те у том домену успоставити *intentio animi*. *Distentio animi* као располућеност између сећања, садашњег виђења и очекивања није укинут у завршним проматрањима августиновских постулата које Рикер разлаже. *Distentio* је овде само прожет потенцијалом за *intentio*, дакле, за усмереност и дубље обликовање времена које није божанско, али јесте етичко и наративно. Остало је да промислимо да ли *distentio* Андреаса Сама оставља простор за *intentio*, дакле, за рикеровско сабирање које у себи садржи тек потенцијал вечног. Таквих момената је у роману *Баишта, пенео* мало, ипак, чини се да се на појединим местима постоји искорак ка својеврсној сабраности временског искуства. Андреасово гледање старих породичних фотографијама у јесењим вечерима са мајком управо представља тренутак у којем се време на специфичан начин сабира и кристалише у једној густој тачки доживљаја.

У таквим приликама моја би мајка остављала за тренутак своје игле и своје конце, као уморна Парка, и вадила би из дна ормара картонску кутију у којој су лежале старе, пожутеле породичне фотографије и дагеротипи, тај *corpus delicti* прошлих времена, имагинарног сјаја њене младости и славе наше породице [...] А ја сам, жртва тог сентименталног васпитања, уздисао заједно с њом за данима који се више никад неће вратити, за неким давним путовањима и за неким већ скоро сасвим заборављеним

пејзажима. Том свеопштем умирању, времена, моде и младости, моја је мајка покушавала каткад да супротстави утопију неке мутне будућности у којој се није баш најбоље сналазила (Киш 1990б: 220).

Тростандионарана *distentio animi* овде је предочена не у расутом, фрагментарном облику, већ у једној усредсређеној, готово ритуалној сцени из које смо дали тек један одељак. У тим лирским вечерима које наративна инстанца тако верно преноси, прошлост је оприсутњена конкретним визуелним траговима, док се усредсређеност (садашњост садашњег) активира у заједничком чину посматрања и проживљавања успомена, да би се, коначно, будућност указала као потенцијал неке мутне наде. Ова сцена доноси специфичну ноту потенцијала за *intentio*, дакле, за својеврсну усмереност и продубљивање временског доживљаја. У њој се препознаје управо она мања расутост, а већа усредсређеност која ће Рикеру бити важна у завршном тумачењу Августинових медитација. *Corpus delicti* прошлих времена које у себи носе фотографије разасуте „као свело јесење лишће“ додатно интонира свест о пролазности, али она овде није нужно трагична. Наративна инстанца на овом месту артикулише временско искуство тако да оно задобије квалитет трајања, насупрот неповратном ишчезавању. У том домену, ову сцену можемо посматрати у кључу хијерархијске темпорализације која се креће од растегнутог протицања ка сабраној пуноћи интензивног *сада*, што је, према Рикеровом виђењу, највеће приближавање вечности које је људском бићу могуће.

Можда на још очигледнији начин *intentio* Андреаса Сама илуструје тренутак који долази непосредно после сецне коју смо предочили у одељку о онтолошком недостатку. Подсетићемо, најпре, на већ протумачен одељак: „Вечност и смрт, тајанство времена, стајали су преда мном недокучиви и непобеђени. Време се у тамној кукуљици ноћи и јутарњег сумрака кондензује и згушњава као млеко, и ја покушавам наивно да га прозрем [...]“ (Киш 1990б: 235). Занимљиво је погледати на који начин приповедач заокружује ову деоницу која илуструје, видели смо, напетост између *distentio animi* и хоризонта вечности. У сумраку јутра наративна инстанца најпре предочава измучену свест Андреаса Сама о онтолошком мањку и ономе што бесконачно измиче његовој спознаји, да би, ипак, у завршници предочио управо тренутак унутрашње усмерености:

Као једина утеха, као једини знак победе над ништавилом, указује ми се, прво као звук, а затим као незнатан метални сјај, мало округло срце часовника који се херојски опире смрти, ноћи и времену, па покушавам да његову победу уздигнем до свеопштег тријумфа, да његово срце сместим у мртво тело ноћи како бих је оживео и уздигао изнад разнежености и осећања пораза, наслањам уво на звучну даску мртве нахткасне и чујем како она трепери [...], напрежем очи да назрем далекосежне последице ове победе и већ ми се чини да видим наранцасту боју на крилима анђела-чуvara [...]. Са доласком зоре, свестан победе, скоро радосно изненађен животом који се буди у стварима и у мени, настављам да спавам свој прави и једини сан, сан у коме нема изненађења и пораза (Киш 1990б: 236–237).

Ова сцена представља концентрисани тренутак једне мале победе над пролазношћу, дакле, над оном негативном ознаком мањка која је у свега неколико редака раније обузимала јунакову свест. Јунаково досезање једне врсте унутрашње пуноће предочава *intentio animi* у свом пуном потенцијалу – пажња је у целости усмерена на један једини звук и сјај, обликујући искуство времена тако да из туробне тишине сумрака извлачи јасну и сабрану линију постојања. Управо та сабраност омогућава Андреасу Саму да у тренутку оживи „свеопшти тријумф“ боја и светлости, дакле, визију која надилази непосредну садашњост и постаје квалитативно другачији доживљај времена у додиру са *intentio*. Рикерово завршно тумачење Августина на овом месту проналази свој наративни еквивалент: временитост није укинута, али је преобликована у искуство усмерено ка „мање растресеном а све више сабраном“ (Рикер 1993: 44). Часовник, као тежишна тачка

јунакове пажње, постаје спона између пролазног и непролазног – једини живи ритам ноћи који у нараторовом доживљају прераста у знамење бескраја.

Поетска конфигурација као несагласно сагласје

У наредним одељцима овог поглавља покушаћемо да расветлимо, најпре, на који начин Рикер успоставља везу августиновске апорије о времену са аристотеловским сагласјем унутар грађења заплета, а потом и начин на који *distentio animi* Андреаса Сама фигурира у поетској конфигурацији романа *Баишта, пенео*.

Пут од тумачења Августинових *Исповести* ка Аристотеловој *Поетици* Рикер оправдава концепцијом *mythos*-а коју види као изокренути концепт *distentio animi* – „Августин се јада због егзистенцијалне тескобе која долази од несклада. Аристотел у истинском поетском чину [...] види победу склада над нескладом“ (Рикер 1993: 45). Рикер у мимезису види „креативно подражавање живог временског искуства помоћу заплета“ (45), те су два кључна појма која подробно разматра код Аристотела *mythos* – грађење заплета и *mimesis* – миметичка активност⁵⁰. Треба, најпре, поћи од Рикерове тезе да мимезис није пуко преношење већ „подражавање или приказивање је миметичка активност утолико што нешто производи или, сасвим одређено, што производи распоред догађаја путем грађења заплета“ (49). Књижевни текст, наиме, налаже да „у мишљењу повежемо подражавање или приказивање радње и распоред догађаја, и да их једно помоћу другог дефинишемо. Тим изједначавањем одмах се искључује свако тумачење Аристотелове *mimesis* као пресликавање идентичне копије“ (49). Радња је, у складу са тиме „производ конструисања од којег се састоји миметичка активност“ (50).

Рикер жели да истражи да ли тај склад или модел у конституисању трагедије (аристотеловски посматрано) може бити применљив на читаву поетску конфигурацију. Трагички *mythos* се појављује „као поетско решење спекулативног парадокса времена [...] у оној мери у којој увођење замишљеног реда искључује свако временско обележје“ (54). Рикер тежи да успостави кореспонденцију између августиновског *distentio animi* и аристотеловског „трагичког *mythos*-а“, узимајући у обзир да „аристотеловска теорија не ставља нагласак само на сагласје, већ, врло префињено, и на игру несагласја унутар сагласја. Та унутрашња дијалектика поетске композиције чини да се трагички *mythos* појави као обрнута слика августиновског парадокса“ (54). Распоред догађаја (*mythos*) код Аристотела почива, како Рикер примећује, на унутрашњој хармонији радње која се, према Рикеру, артикулише кроз три структурна услова – завршеност, заокруженост целине и одмерену величину. За Рикера је посебно важан појам целине јер је њена особеност управо јасно конституисање почетка, средине и краја. „Међутим, знамо да се нешто узима као почетак, средина или завршетак једино захваљујући поетској композицији“ (55).

Пратећи пажљиво Рикерово тумачење Аристотелових поетичких поставки, видимо да он конституицију трагедије заправо посматра као несагласно сагласје. Рикер се ослања на Аристотелов опис „сложеног заплета“ у којем се драмски ефекат гради преко преокрета и препознавања, а патос функционише као трећи кључни носач трагичког исхода. Основна Рикерова идеја огледа се у томе да заплет није просто увођење у ред догађаја, већ да заплет ствара сагласје управо тиме што у себе укључује несагласје, односно обрте попут преокрета, страдања, напетости (61). У Рикеровом тумачењу јединство приче се, у складу са тиме, не производи искључивањем несагласја, већ њиховом интеграцијом у једну вишу композицију. Иако, дакле, *mythos* нужно поседује почетак, средину и крај, догађаји који се распоређују унутар приче обилују несагласјем

(попут случајности, трагичних обрта, моралних амбивалентности и непомирљивих сукоба), те се

⁵⁰ О Аристотеловим поставкама које Рикер разматра видети: Аристотел 1990: 47–91.

грађењем заплета (кореспонденцијом *mimesis*-а и *mythos*-а) укључују у један шири наративни лук који им даје смисао, структуру и естетско јединство.

Жалосно и страшно тесно су повезани с најмање очекиваним променама судбине, које воде у несрећу. Заплет настоји да те догађаје прикаже као нужне и вероватне. На тај начин их прочишћава, или тачније, пречишћава. [...] Тиме што несагласно укључује у сагласно, заплет уноси у интелегибилно оно што покреће осећања (62).

Кључна тачка Рикеровог читања Аристотелове *Поетике* води нас до конституисања троструке мимезе. Рикер се, наиме, не задржава само на корелацији *mimesis*-а и *mythos*-а (премда ово приближавање мимезиса распоређивању догађаја остаје његово доминантно значење). Рикер, поред креативног подражавања, мимезису додаје својство реза „који отвара простор фикције“ (64). Он истиче да писац производи „као да“, те је у том смислу мимезис „симбол тог одвајања од стварности које [...] установљује литерарност књижевног дела“ (64). Потом уводи појам *mimesis* *praxeos*, за Рикера веома важан јер „истовремена припадност речи *praxis* реалном домену, којим се бави *етика*, и имагинарном домену, којим се бави *поетика*, указује да *мимезис* нема само функцију реза него управо оног повезивања које установљује статус „метафоричког“ транспоновања поља праксе путем *mythos*-а“ (64). Ова тврдња наводи Рикера да у значењу мимезиса пронађе „референцију на исходиште поетске приче“ (64), те да је назове *mimesis* I, супротстављајући јој *mimesis* II коју види као сам чин стварања. Из тога ће, потом, проићи и *mimesis* III као „одредиште поетске конфигурације“ (65) у самом читаоцу уметничког текста. Миметичка активност, дакле, „црпи своју интелегибилност из своје функције посредовања, односно вођења од исходишта до одредишта помоћу способности рефигурације“ (65). Пратећи развој трагичког модела код Аристотела, Рикер успоставља везу, односно, преображај етике у поетику, те миметичку активност види „и као везу, а не само као рез“ (66) јер су управо карактери које писац обликује у књижевном делу носиоци референције из домена реалног, тачније из домена етике. Овај процес означава путању од мимезиса I до мимезиса II јер „ако је извесно да реч *mythos* означава дисконтинуитет, реч *praxis*, захваљујући овом двоструком подаништву, јемчи континуитет између два устројства радње, етичког и поетичког“ (66). Другим речима, значење мимезиса за Рикера није исцрпљено својством реза на релацији стварност – фикција, већ је продубљено кореспонденцијом на нивоу уграђивања етике у поетику – „у својој културној подлози песник не налази само имплицитну категоризацију поља праксе, већ и прво приповедно уобличавање тог поља. [...] Без наслеђених митова, не би било ничег што би се могло песнички транспоновати“ (66–67). Предочена путања од етике ка поетици, од мимезиса I ка мимезису II, може бити заокружена тек категоријом мимезиса III. Рикер, наиме, поетику посматра као „усмерену активност“ која се коначно заокружује у рецепијенту. То је моменат „довршавања“ или крајње тачке поетског чина, дакле уживање у књижевној имагинацији, што и Рикер и Аристотел виде као њен коначни задатак. Рикер истиче да су „сви наговештаји *mimesis* III у Аристотеловом тексту повезани [...] с тим „уживањем“ својственим делу и са условима његовог појављивања“ (68), те закључује и да је то уживање не само уткано у књижевно дело као такво већ и „изазвано изван дела“⁵¹ (68). Ово је, наиме, још један моменат кореспонденције спољашњег и унутрашњег хоризонта књижевног текста.

⁵¹ У некој другој прилици би било значајно успоставити својеврсну кореспонденцију између Рикеровог троструког концепта мимезе и Жан-Мари Шеферове структуре четири миметичка степена – подражавање, варка, представљање и спознаја – будући да и Шеферов концепт има за циљ да укаже на то да миметичка активност није пуко подражавање стварности већ и когнитивни и културни чин. Рикерово предразумевање радње представљено као мимезис I додирује се са Шеферовом дефиницијом културно научених модела понашања. Такође, конфигурисање радње (мимезис II) може бити у дослуху са Шеферовим схватањем поетског представљања као моделовања стварности, док је мимезис III у директној вези са Шеферовом спознајном димензијом фикције. На овај начин посматрано, два миметичка модела могу бити узајамно допуњена и продубљена будући да Шефер инсистира на поетској конфигурацији као преплитању игре, симболичке конструкције и средству спознаје (в: Шефер 2001: 61–130).

Будући да миметичку активност Рикер не посматра као пуко подражавање, већ је види као активно конструисање, наративна конфигурација се намеће као својеврстан одговор и решење августиновске *distentio animi* која, како смо видели у претходном одељку, у целости прожима Андреаса Сама. У складу са тиме, даље тумачење романа *Баишта, пепео* биће спроведено постулатима троструке мимезе. То ће показати на који начин поетска конфигурација (односно књижевно дело као целина) успоставља сагласје иако у себи сажима читав спектар несагласја идентитетске распопућености јунака унутар дезинтегрисаног света који показује распадање свих вредности.

Трострука мимеза како модел читања романа *Баишта, пепео*

Формирањем троструке мимезе, Рикер заправо повезује две кључне анализе првог тома студије *Време и прича* – анализу августиновске апорије о времену и аристотеловске „делатности приповедања приче“ (73). Основна претпоставка коју Рикер разлаже троструким мимезисом огледа се у показивању да „између делатности приповедања приче и временског карактера људског искуства постоји корелација која није плод пуког случаја, већ један облик транскултурне нужности“ (73). Другачије речено, кључна Рикерова теза тежи да покаже како „време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин и да прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања“ (73). Кључна тачка у доказивању ове тезе јесте трострука мимеза, при чему „мимезис II представља стожер ове анализе, она својом функцијом реза отвара свет поетске композиције и установљује [...] литерарност књижевног дела“ (74).

Поетска конфигурација настаје из кореспонденције мимезиса I и мимезиса III које чине „исходиште и одредиште мимезиса II“ (74). Рикерова основна тенденција се, наиме, огледа у показивању начина на који „мимезис II црпи своју интелигибилност из способности посредовања, односно вођења од исходишта до одредишта текста, преображавања исходишта у одредиште путем моћи конфигурације“ (74). Задатак тумачења се на том путу огледа у реконструкцији „поступака помоћу којих дело израста на непрозирној основи живота, делања и патње, да би га аутор дао читаоцу који га прима и тиме мења своје делање“ (74). Управо читалац, чином читања, остварује то сагласје рикеровског троструког мимезиса.

У складу са претходно размотреним теоријским поставкама, у предстојећој разради поглавља приступићемо роману *Баишта, пепео* као примеру поетске конфигурације која у себи сажима сва три нивоа рикеровског мимезиса. Видећемо да исходиште приповедног поступка (мимезис I) почива на културној и егзистенцијалној позадини – унутар породичног искуства, сећања и историјског контекста дезинтегрисаног ратног времена које обликује идентитет јунака. Та преднаративна основа, уграђена у *distentio animi* Андреаса Сама, добија облик у самом чину поетске конфигурације (мимезису II), унутар које се фрагментирани токови памћења, трауме и губитка (дакле, све оно што чини несагласје) преображавају у поетски устројену целину сагласја. Коначно, мимезис III постаје посебно важна тачка у херменетичком домену тумачења романа Данила Киша будући да *Баишта, пепео* свој пун потенцијал остварује управо у активности читаоца који трагички хоризонт Холокауста уграђује у себе посредством књижевног текста. Мимезис III „добија свој облик тек онда када дело покаже један свет, који читалац прима у себе. Тај свет припада култури“ (71). Читаочев доживљај романа остварује ону завршну тачку рефигурације у којој поетска композиција успоставља сагласје из несагласја, омогућавајући да распопућеност и фрагментарност буду примљене као смислено искуство. На тај начин трострука мимеза постаје кључни модел читања романа *Баишта, пепео*, показујући како приповедна форма не само да предочава већ и преображава временску и идентитетску драму јунака.

Мимезис I

Како би предочио особености мимезиса I, Рикер поставља три кључна обележја пред-поимања радње у домену миметичке активности – **структуралност, симболичку утемељеност и временску артикулацију** (75).

Структурно обележје за Рикера подразумева разумевање разлике „између домена радње и домена физичког кретања“ (76), односно практично и приповедно разумевање. Домени радње у Рикеровом тумачењу упућују на мотиве, актере, делање и трпљење као и сам исход. Разумевање ових појмова делокруга радње као и кореспонденцију означених елемената скупа, Рикер назива „практичним разумевањем“. Наспрам практичног разумевања стоји приповедно разумевање, односно кореспонденција између „приповедне теорије и теорије радње“ (77). Овај однос Рикер види као претпостављање и преображавање:

С једне стране, свака прича претпоставља да су њен приповедач и њени слушаоци упознати с речима какве су актер, циљ, средство, околности [...] С друге стране, прича се не своди на коришћење чињенице да смо упознати с појмовном мрежом радње. Она томе придружује *дискурзивна* обележја, чиме се разликује од простог низа реченица којима се исказује радња. Та обележја више не припадају појмовној мрежи семантике радње. Реч је о синтаксичким обележјима, а њихова се улога састоји у томе да створе композицију оних модалитета дискурса који заслужују да се назову приповеднима [...] (77).

Рикер, дакле, овде повезује приповедно и практично разумевање показујући да заплет није пуко повезивање већ преобликовање елемената радње. Семантичке категорије које постоје у културном искуству (актери, мотиви, околности), према Рикеровом виђењу, улазе у приповедање као потенцијали, а тек кроз синтагматску организацију бивају актуелизоване и доведене у смисаоно јединство. Разумевање приче, стога, за Рикера подразумева разумевање смисаоног поретка људског делања и традиције у којој се радње интерпретирају, што наратив увек смешта у шири херменеутички оквир моралних, друштвених и егзистенцијалних значења (77–78).

То нас доводи до другог обележја мимезиса I, а које се налази „у симболичким изворима поља праксе. То обележје ће одредити који аспекти чињења, моћи чињења и знања о моћи чињења припадају поетској транспозицији“ (78). Рикер овде тврди да разумевање радње увек пролази кроз симболичке форме које припадају културном искуству, ослањајући се на Касирерово значење симбола који су културолошки устројени, али и на Аристотелове етичке постулате. „У функцији иманентних норми једне културе, радње могу бити оцењиване и вредноване, то јест, о њима се може судити на основу скале моралних преференција“ (81). У складу са тиме, Рикер тврди да је етички моменат увек уграђен у фикционо поље, а своје исходиште црпи из симболичког предзнања које постоји у културном коду.

Коначно, трећи сегмент миметичке активности као „пред-поимања радње“ јесте временско обележје, на које „приповедно време калеми своје конфигурације“ (82). Овде Рикер разматра темпорална обележја „која се подразумевају у симболичким посредовањима радње и која можемо сматрати покретачима приче“ (82). Полазна тачка приче је, према Рикеру, приповедно структурирање августиновске троструке садашњости. Ипак, он на овом месту одлази корак даље, успостављањем кореспонденције са Хајдегеровим тумачењима времена и појмом *интратемпоралности*. Својства хајдегеровске интратемпоралности која тумачи Рикер тичу се оних аспеката који опонирају хронолошком разумевању времена – „интратемпоралност је дефинисана преко основне карактеристике Бриге: стање бачености међу ствари тежи да опис наше темпоралности доведе у зависност од описа предмета наше Бриге. То обележје своди Бригу на димензије бриговања“ (85). Ослањајући се на Хајдегера, Рикер тумачи време као живљену категорију која је структурирана унутар бриге, односно значења и усмерености ка свету. Интратемпоралност, као облик времена које субјект проживљава пре него што се приповедна

структура конституише, за Рикера представља временски хоризонт у којем је уопште могуће наративно обликовање искуства, односно прелазак на другу фазу мимезиса. „Први праг темпоралности прекорачен је онда када је дато првенство Бризи. Уочити тај праг значи по први пут изградити мост између поретка приче и Бриге. На постољу интратегоралности заједно се уздижу приповедне конфигурације и најизграђеније форме темпоралности које њима одговарају“ (87). Уочити овај тренутак темпоралности заправо за Рикера значи препознати унутрашње, егзистенцијално време (бриговања) као темпорални услов сваке наративне конфигурације. Управо на овом месту у Рикеровом тумачењу настаје прва тачка повезивања између живота и приповедања: наративни поредак се, дакле, не темељи на хронолошком низању догађаја, већ се ослања на унутрашње време субјекта које је обележено „бриговањем“. „Сада видимо богатство значења *mimesis I*: подражавати или приказивати радњу пре свега значи пред-поимати људско делање: разумевати његову семантику, симболику и темпоралност. Из тог пред-поимања које је заједничко песнику и читаоцу, произлази заплет и с њим текстуална и литерарна *mimesis*“ (87).

Првостепена мимеза и *Баишта, пенео*

Тумачење романа *Баишта, пенео* можемо спровести унутар сва три предочена оквира првостепене мимезе, којима је потребно, у овој прилици, додати и четврти хоризонт: биографско-историјски.

Структурно обележје

Структурно обележје Кишовог романа указује на то да је радња унапред обликована категоријама актера, мотива, околности и исхода. С једне стране, налази се породица Сам као примарни носилац радње, док је са друге, и насупротив њој, позициониран тоталитаристички државни апарат прогона који делује као сила историјског и институционалног оквира. Ова опозиција унапред задаје практични хоризонт у којем ће се обликовати појединачне епизоде. Мотиви делања и трпљења крећу се између најелементарнијих егзистенцијалних покретача – потребе за опстанком, страха од прогона, чежње за повратком оца – и оних који припадају унутрашњем свету дечјег доживљаја, као што су машта, приповедање и реконструкција прошлости. Околности које су уграђене у делокруг радње подразумевају услове тоталитарног поретка, рата и прогонства, што се у роману испољава кроз ноћне рације, присилни рад, селидбе и скривене трагове забране. Исходи су, у складу са тиме, унапред одређени губитком и траумом, што формира основни оквир унутар којег се приповедни низ уопште може одвијати. Управо тај први корак – од практичног разумевања прогона и губитка до њиховог укључивања у појмовни оквир радње – показује да је роман изграђен на основи која је истовремено и лична и колективна. Тај структурни ниво поставља темељ за симболичко посредовање које ће уследити, где ће се приватна трагедија уздићи у културолошки и архетипски знак, а на крају и у темпорални хоризонт *бриговања* који чини суштину Кишовог приповедног искуства.

Биографско-историјско обележје

Иако се структурно обележје мимезиса I у роману *Баишта, пенео* може уочити у распореду актера (породица Сам, државни апарат, фигура оца и детета) и њихових радњи (селидбе, бекства, прогони), та мрежа не почива на апстрактним категоријама, већ на конкретном културно-историјском искуству. Практично разумевање, које Рикер издваја као почетну тачку сваког наративног обликовања, у случају Кишовог романа заснива се на биографској подлози која истовремено постаје архетипски симбол јеврејства у двадесетом веку. На тај начин, лична историја Андреаса Сама – као и самог писца – већ на првом миметичком ступњу бива нераздвојива од историјског хоризонта Холокауста. Управо у том преплитању појединачног и колективног искуства структурни хоризонт романа прелази у биографско и културно

предразумевање, што чини кључну тачку у којој се Рикеров теоријски модел сусреће са Кишовим наративним поступком. У складу са тиме, основа предразумевања романа *Баишта, пенео* јесте породична историја Данила Киша⁵². На овом месту се могу појавити својеврсне дилеме, будући да, у строго рикеровском домену, мимезис I подразумева културне кодове, категорије деловања, моралне норме, симболичке обрасце и темпоралне хоризонте, дакле опште културне и историјске оквира, који не укључују нужно биографске деонице. Међутим, према нашем виђењу, биографска подлога романа *Баишта, пенео* улази у поље првостепене мимезе уколико Кишову биографију схватимо као део културног и историјског предразумевања⁵³. Лична породична трагедија писца дубоко додирује архетипски хоризонт јеврејског народа, те на тај начин ствара поетско сведочанство епохе, што је у директном дослуху са мимезисом I. Биографски слој је у овом случају подлога културно-историјског хоризонта⁵⁴ без којег радња романа не би била одржива ни у домену конфигурације ни у домену рецепцијског разумевања. Прецизније речено, Холокауст је у роман *Баишта, пенео* уграђен не као документарно сведочанство, већ као онтолошки аспект који (пред)одређује и исходиште и одредиште поетске грађе. На нивоу првостепене мимезе, он се јавља као културно-историјски контекст који омогућава да се поступци ликова и њихове судбине најпре уграде у поетски простор, а потом и разумеју. *Distentio animi* Андреаса Сама, обележен ратом, бежањем, очевим принудним радом и прогонством, обликован је управо продором кишовске личне, породичне и културно-историјске потке у простор миметичког „као да“ света који, видели смо код Рикера, носи и рез и везу унутар релације стварност – фикција, што нас доводи до исходишта поетске приче. Важно је разумети, такође, да искуство Холокауста није резултат поетске композиције већ предуслов њеног разумевања у домену губитка, страха, нестанка и егзила као полазних референција. Ноћна рација, као једна од најпотреснијих сцена романа, не може се разумети само као индивидуална драма Андреаса Сама већ и као парадигматски догађај европске историје XX века. Слично томе, сталне селидбе породице Сам, увек праћене осећањем беспомоћности и неизвесности, сведоче о колективном јеврејском искуству прогонства.

⁵² О Кишовој породичној историји у контексту Холокауста видети: Томпсон 2014: 103–109, 127–155.

⁵³ Биографски елементи уткани у прозу Данила Киша нису непознаница у досадашњем тумачењу његових дела, те тако Јован Делић истиче (користећи сартровску синтагму) „јак подмукло дејство биографије“ које је за Киша „било пресудно искуство дјетињства, искуство које је остало његов сценарио“ (1995: 75) за артикулацију прогањања, смрти и бола. О значајном уделу аутобиографског говорио је на више места и сам Киш, рецимо: „Ја до данас нисам у стању и још не долазим у искушење да пишем о било чему другом, не бар у романескној форми, осим о оном што сам лично, како се то каже, доживео, што ће рећи видео, чуо, одболовао [...] Једино такву стварност, такав свет сам у стању да додирујем, које морам да искашљем, да изригам из себе“ (2006: 200–201). Аутобиографску потку свог стваралаштва Киш нужно сажима са друштвено-историјским контекстом епохе која је је у њу уграђена, наглашавајући суштину литературе као „крик и питање, увек ново и без одговора, човека загледаога у паскаловске ужасавајуће просторе а, с друге стране, сагледавање своје сопствене епохе и свог времена из неке могућне историјске перспективе [...] како би се кроз писање и самим актом писања човек покушао разабрати у кланици историје [...] И, наравно, писање и није ништа друго до покушај [...] да се сви големи проблеми додирну, да се на тренутак осмисле средствима књижевним, да се том свеопштем хаосу историје и људског постојања да, тренутно, неки смисао и оствари нека нада“ (2006: 171).

⁵⁴ О значају историје као суштинске референције Кишове поетске конфигурације проговара и Михајло Пантић, тумачећи роман *Баишта, пенео*: „танатолошка пројекција приповедања не односи се искључиво на субјект, на глас који ту пројекцију уобличава, већ и на свеколики свет [...] У развојном луку свог опуса, упркос сазнању о свеопштој смртности, која нас готово сили на пасивност и апатију, Киш настоји да уметничким средствима, кроз језик и причу, развиди оно што стоји иза сваке појединачне судбине – а то је историја – али да, такође, проникне и иза саме историје. [...] Историја је прерушена у смрт. Њен притисак (смрти, историје) индукује судбине Едуарда Сама и његове породице“ (2000: 39).

Симболичко обележје

У кључу симболичког обележја првог миметичког ступња романа *Башта, пепео* можемо посматрати Ред возње Едуарда Сама⁵⁵. Очев рукопис у *Башти, пепелу* треба посматрати као симболичко језгро целокупног културно-историјског аспекта који претходи радњи романа. Унутар првостепене мимезе, рукопис представља предразумевање радње на два нивоа: историјском – као сведочанство епохе у којој је јеврејски идентитет угрожен тоталитарним устројством, те тиме унапред означава судбину породице Сам и симболичком – као опирање заборава и културном затирању, што га поставља у шири контекст европског двадесетог века, у којем је уништавање јеврејских списа било део идеолошке тенденције идентитетског брисања. Рукопис је, дакле, архетип књиге која не сме и не треба да постоји, а самим тим и тачка укрштања приватне породичне историје и универзалне културне драме. Ред возње је, наиме, симболички код забрањеног говора, културолошки знак двадесетог века у којем је јеврејски идентитет означен у домену радикалне другости. Уз то, писање постаје атрибут идентитета, али и „кривица“ у очима тоталитарног поретка. Овде је важно нагласити да Рикерово разумевање мимезиса I подразумева да радња никада није „чиста“, већ је нужно симболички интонирана. То у роману *Башта, пепео* значи да Андреасово детињство није могуће читати изван културно-историјског кода Холокауста. На тај начин, очев рукопис функционише као преднаративна матрица: он чини да се свака будућа радња (селидбе, бекства, чекања) обликује у односу на већ задато искуство забране и губитка. С друге стране, породичне фотографије уносе искуство архиве преживелог. За разлику од рукописа који се потиру у забрани, фотографије опстају као опипљиви трагови прошлости. Оне у роман уносе носталгичну ноту изгубљеног времена, али истовремено чувају породично памћење од потпуног брисања. Оне представљају симболички потенцијал који омогућава Андреасу да реконструише идентитет, али увек у односу на оно што је прошло и неповратно изгубљено. Када се ови мотиви посматрају заједно, јасно је да *Башта, пепео* изграђује свој дискурс у узајамном прожимању изгубљеног и сачуваног. Рукопис је знак културе која је у опасности од уништења, док су фотографије знак прошлости која, иако више није жива, ипак има материјални остатак. У оквиру мимезиса I, они делују као симболичке осе које обликују укупни хоризонт приповедања – једна кроз искуство забране, друга кроз искуство носталгије.

Временско обележје

Важно је приметити да симболички оквир романа поставља темељ на којем се обликује и сам доживљај времена. Док рукопис функционише као забрањени текст који сведочи о дезинтегрисаној културној традицији, а фотографије као трагови прошлости који одолевају брисању, они уједно уводе у наратив својеврсно искуство одложености, ишчежавања и сећања. Управо та симболичка матрица отвара простор за интратемпорално искуство јунака: време у

⁵⁵ Ред возње из 1939. године је спис Кишовог оца који је заиста постојао и који је писац сачувао (в: Киш 2006: 267). Занимљиво је да рукопис Едуарда Сама у роману *Башта, пепео* Александар Јерков тумачи као манифест енциклопедизма са трансценденталном димензијом: „Тако се у *Реду возње* површинском повезивању света додаје метафизичка, трансцендентална димензија. Отуда је он прерастао у сведочанство о енциклопедијској космогонији и телеоцентричности свега постојећег. Киш ће, наравно, библијске корене свеопштег уједињавања света заменити научним, а религијске идеолошким пројектом новог доба, тј. револуцијом. Позивајући се на духовно устројство новог света он упућује и на економске основе збивања на његовој површини, па отуда у овом пројекту има места и за Маркса и *Капитал*. Када треба да опише знања у којима се укоренује ово ново енциклопедијско организовање слике света, онда имена светаца и пророка замењује именик знања — на две странице наводе се дисциплине од алхемије и антропозофије до вулканологије и зоогеографије. Иако у том списку има тзв. позитивних наука, лако је учити да је онајвише паразнања и квазинаучног мистицизма. Изједначавање позитивних наука и мистичких дисциплина је одговор на свеопште уједињавање света у једној књизи која мора да захвати и његове реалне стране, и оне које су пројекција човековог духа“ (1990: 249).

Баити, пепелу није конституисано као линеарни ток, већ као егзистенцијално трајање прожето стрепњом и ишчекивањем. У том смислу, симболички оквири представљају мост ка временском хоризонту првостепене мимезе будући да упућују на начин на који је Андреасов живот обележен чежњом и бригом за оцем. Другим речима, симболички кодови већ антиципирају темпорални код чекања, одлагања и неминовног губитка. На овом месту долазимо до прожимања хајдегеровске интратемпоралности као егзистенцијално проживљеног времена унутар бриге и унутрашњег времена Андреаса Сама које је испуњено ишчекивањем, стрепњом и надом да ће се отац вратити. Сваки догађај романа уграђен је у хоризонт одсуства, те је време згушњено унутар празнине испуњене очевим најпре повременим а потом и коначним одсуством. У том домену, интратемпоралност делује у хоризонту одложености јер време непрестано одлаже испуњење у очевом могућем повратку. То је искуство прожето хајдегеровским концептом бачености: Андреас је „бачен“ у историјску ситуацију рата, те је његово време условљено силама које превазилазе његову моћ. Сваки тренутак обележен је бригом, чекањем и неизвесношћу – управо оним што Рикер препознаје као предуслов наративне временитости. *Distentio animi* Андреаса Сама, приказана као непрекидна напетост између сећања (отац и породица Сам пре рата), очекивања (будућност која ће можда доћи очевим повратком) и присутног тренутка у којем се то очекивање живи као стрепња, показује да доживљај времена није, и то смо видели у претходном поглављу, хронолошка мера већ трострука садашњост прожета тескобом. Управо ова августиновска димензија приближава унутрашње време романа хајдегеровском концепту бриговања. Тако схваћена интратемпоралност у роману *Баита, пепео* није само психолошка категорија већ и поетичка основа будући да обликује начин на који се траума може превести у приповедање. Чежња за несталим оцем јесте потенцијал у којем се исцрпљује суштински наративни хоризонт, она је, дакле, и предуслов и услов. Та чежња у интратемпоралном искуству романа постаје основа на којој се граде и разумевање заплета и облици наративне временитости. Она је, дакле, мост који спаја животно искуство очевог одсуства са његовом приповедном конфигурацијом. На тај начин, према Рикеровом виђењу, тек у домену интратемпоралности значење првостепене мимезе исцрпљује хоризонте значења – као преднаративна инстанца у којој живот добија потенцијал да буде поетски конфигурисан.

Премда Рикер унутар првостепене мимезе инсистира на структурном, симболичком и временском обележју (унутар којих издваја културне кодове, категорије деловања, симболичке обрасце и интратемпоралност) као услову предразумевања поетске конфигурације, видели смо да тумачење романа *Баита, пепео* указује на могућност издвајања још једног важног хоризонта који условљава приповедно поље – биографско-историјски. Аутобиографска подлога романа чини интегрални део културно-историјског искуства европског XX века, посебно у контексту Холокауста. Кишова лична и породична историја, која у себи сажима колективни печат тоталитаристички обележене прве половине двадесетог века, представља нужан предуслов за разумевање свих осталих обележја прве миметичке фазе. У том смислу, биографско-историјски хоризонт који смо у овом одељку уградили у рикеровску првостепену мимезу постаје посредујућа категорија између структуралног, симболичког и интратемпоралног плана: он утемељује радњу у историјском искуству које претходи приповедању, али истовремено пружа основу за симболичке трансформације и егзистенцијалну темпоралност јунака. Холокауст се, дакле, на нивоу мимезиса I јавља као историјски, симболички и егзистенцијални аспект, као културни код уграђен у колективну меморију, и као време „бриговања“ које обликује свакодневно искуство јунака. Управо ти референтни хоризонти показују како је први ступањ мимезиса у роману *Баита, пепео* неодвојив од историјског искуства двадесетог века, те како се живот и наратив непрестано преплићу. Првостепена мимеза на тај начин постаје историјски и егзистенцијални услов Кишовог романа. Коначно, чини се да већ првостепена мимеза преображава августиновску тескобу несагласја у специфично сагласје преплитања поетског и изванпоетског хоризонта. Управо то

почетно сагласје отвара путању ка друга два степена мимезе у којима ће се траума најпре обликовати у поетску целину, а потом префигурисати у читаочевом искуству.

Мимезис II

Мимезис II се у Рикеровој миметичкој поставци појављује као интрамедијални ниво између исходишта (мимезис I) и одредишта (мимезис III). Рикер све појмове унутар другостепене мимезе посматра као поступке, а „динамика се састоји у томе што заплет у овом текстуалном пољу већ има функцију обједињавања и, у том смислу, посредовања, која му омогућује да, изван тог поља посредује на ширем плану, између пред-поимања и [...] после-поимања поретка радње и његових временских обележја“ (88). Рикер посебно инсистира на три могућа нивоа посредовања када је реч о заплету: између догађаја и саме приче, између чинилаца унутар грађења заплета и између заплета и временских елемената (88–89).

Први однос указује да заплет „извлачи смисаону повест из мноштва разноврсних догађаја [...] као и да преображава догађаје или случајеве у повест“ (88). То, дакле, значи да заплет успоставља кореспонденцију између радње и приче, односно да грађење заплета из низа догађаја успоставља поетску конфигурацију и гради целину. Друга посредничка улога заплета у домену усклађивања чинилаца радње за Рикера представља „прелаз из парадигматског у синтагматско“ (89), што је управо путања од првостепене до другостепене мимезе. Трећи ниво посматрања заплета у хоризонту посредничке функције тиче се, рекли смо већ, временских особености. Рикер, наиме, тврди да „поступак грађења заплета у исти мах одражава августиновски парадокс времена и решава га, и то не на спекулативан, већ на поетски начин“ (89). Конфигуративни чин, дакле, „из тог мноштва разноврсних догађаја [...] извлачи јединство временског тоталитета“ (90). Грађење заплета разрешава августиновски парадокс темпоралности самим поетским чином, дакле, „посредујући између две крајности, догађаја и повести, грађење заплета доноси решење парадокса [...]“ (90), те омогућава читаоцу да прати поетску имагинацију. Дакле, Рикер управо у потенцијалу приче „да буде праћена“ (90) види расплет августиновског парадокса темпоралности (који смо детаљно расветлили у претходном одељку) – „чињеница да се прича може пратити преображава тај парадокс у живу дијалектику“ (90).

Другостепена мимеза и *Баишта, пепео*

Видели смо у претходном одељку да Рикер унутар мимезиса II издваја три могућа посредовања. Сви поменути аспекти другостепене мимезе проналазе своје место у Кишовом приповедном поступку, али у овој прилици се нећемо задржавати на систематском разлагању сваког појединачног аспекта посредовања. На овом месту ћемо показати на који начин мотив селидбе у роману *Баишта, пепео* фигурира као једна од кључних тачака поетске конфигурације, будући да повезује историјско искуство прогона са интимним осећањем губитка, обликује временску свест јунака и симболички предочава његов однос према свету.

Мотив селидбе, који заузима важно место у првој половини романа, осликава тачку у којој се проживљено искуство преображава у књижевну имагинацију, те управо на том примеру постаје видљиво на који начин другостепена мимеза делује у Кишовом роману. Важно је нагласити да селидбе у роману сажимају пун потенцијал конфигурације – историјски контекст, поетску прераду у лирски и симболички тон и, најзад, прелаз у нови смисаони хоризонт који постаје сведочанство о дезинтеграцији породице кроз трагичност очеве судбине. Другим речима, мотиви селидбе у роману *Баишта, пепео* сажимају историјско искуство, индивидуалну перцепцију и симболичку надградњу, што нам омогућава да сагледамо на који начин се аспекти првостепене

мимезе (посебно историјско-биографски) интегришу у књижевну целину, дакле, у другостепену мимезу.

Свесни опасности која нам прети због очевог месижанског реда вожње, који је био стављен на индекс новог поретка [...], морали смо да се склонимо из улице дивљих кестенова. Одселили смо се у једну ниску кућицу у најбеднијем крају града, заправо у једно дивље насеље пуно Цигана [...] На десетак корака испред наше куће пружао се железнички насип којим су тутњали возови, а кућа се сваки час тресла из темеља. То нас је у почетку држало у сталној напетости [...] (Киш 1990б: 60).

Прва селидба породице Сам заправо отвара роман ка ратом обележеном наративу који ће прожимати *Баишту, пенео* све до самог краја. Она долази непосредно после деоница о Реду вожње и првих интерполација о карактеру Едуарда Сама, чиме је смисаоно постављена као последица очевог деловања и самог јеврејства које ће обележити даље кретање породице. Одлазак из улице дивљих кестенова представља иницијалну тачку новог породичног тока који ће означити изгнанство, а самим тим и даљи ритам нарације у виду сталног измештања и дезинтеграције. Овом селидбом наратив најављује опасност која прети, а нови дом је на свега десетак корака од железничког насипа, те тутњава возова симболички интонира напетост која постаје стална тачка породичне, али и начелно друштвене свакодневице. Андијева досадашња опчињеност возовима као симболима радости и путовања задобија облик nelaгодности у новом контексту неподношљиве буке. Прва селидба са собом доноси и опипљиве последице тоталитарног режима о чему већ наредна сцена проговара:

Мој отац је у то време радио на рашчишћавању рушевина, јер жандари су коначно открили његово боравиште. [...] Долазио је увече, ужасно измучен, с крвавим жуљевима на рукама, и падао би у кревет без речи. Није имао ни толико снаге, као још недавно, да нешто разбије својим штапом. Био је потпуно разоружан. На рад је морао да иде без штапа, а враћао се полуслеп од прашине која се нахватала на стаклу његових наочара, које му строги и окрутни стражари нису дали да обрише (Киш 1990б: 61–62).

Принудни рад, који прва селидба са собом доноси, у ширем контексту Другог светског рата и геноцидне идеологије представља парадигму насиља и дезинтеграције. Сама селидба, премда предочена из дечје перспективе, у себи већ носи знак принуде (будући да је породица лишена удобности дотадашњег живота, слободног избора и кретања) који свој пун потенцијал остварује управо у слици измученог оца кога злостављају „строги и окрутни стражари“. Наративна конфигурација, дакле, другостепена мимеза, на овом месту симболизује окрутност једне дехуманизоване идеологије. Принудни рад, уграђен у слику селидбе, јесте шири историјски контекст истог механизма. Стога је прва селидба породице Сам полазна тачка даље поетске конфигурације логичког тока идеолошке присиле. У складу са тиме, простор више није поље слободе, већ знак забране, кретање више није избор, већ наредба, а живот више није приватни ток, већ део колективног понижења. То се још снажније интонира у приповедачевом даљем опису живота поред насипа.

Већ смо се били толико привикли на возове да смо време почели да меримо редом вожње, тим големим будилником пуним хирова. Ноћу, у полусну, одједном бисмо зачули кристални пијанисимо стакларије у витринама, затим би кућа почела да се тресе, а воз би исецкао нашу собу великим светлим квадратима својих прозора који су се бесомучно престизали. То је још само више потхрањивало нашу чежњу за даљином, нашу илузију о бекству. Јер те године проведене крај железничког насипа, у време потпуног пораза мог оца, даљина је значила за нас не само далеки лирски сјај него још и катарактичну, врло утилитарну мисао о бекству, спас од страха и од глади (Киш 1990б: 62).

Видимо, наиме, упечатљиву деоницу поетског обликовања стварности у роману. Поступком конфигурације, призор из живота поред железничког насипа, дакле, сегмент ратне

свакодневице, немогућност бекства и маргинализација породице задобија снажно симболичко значење. Другостепена мимеза управо делује кроз начин на који се опис структурира, те је тако простор испуњен узнемирујућим звуцима и злослутним преламањем светлости, што трансформише конкретан приказ у сведочанство историјске и егзистенцијалне безизлажности. Слутња којом непријатна бука живота крај насипа провејава, радикално се обистињује у сцени ноћне рације.

У зору нас је пробудило куцање које је у наш сан допрло с муком као кроз стену. [...] Споља су помамно ударали, а мој отац је држао гвоздени шиљак штапа забоден у браву као у око. Ми смо седели на кревету престрављени, подупирући се на лактове, који су трнули од напетости, и гледали оца, који је, напрегнутих вратних жила, очију исколчених од ужаса, подупирао врата, пружајући херојски отпор подлим нападачима (Киш 1990б: 65).

Ова сцена је један од кључних момената конфигурације документарне стварности у поетску целину. Оно што је у предпоимању радње (првостеменом мимезису) само антисемитистичко насиље без реда и смисла, у роману задобија јединство унутар поетског заплета. Приповедач, из перспективе наивне свести, рацију приказује као драмску целину која има увод, кулминацију и исход, као и јасно одређено место унутар целокупне романескне структуре. Пажљиво компоноване слике изграђују структуру догађаја која има унутрашњу кохеренцију и ритам. На тај начин, насиље је смисаоно обликовано као увођење у даљи заплет који ће се наставити принудним селидбама. У поменутој сцени посебно је важно обликовање ликова. Отац, у пругастој пиџами, бос и разбарушене косе, поприма елементе апсурдне и тужне храбрости. Његов узалудни гест подупирања врата расветљава пун интензитет незнања јер се тешка историјска дезинтеграција не може зауставити. Мајка, са друге стране, постаје носилац снаге – „[...] њена појава, њена збуњена и њена одлучност деловале су на масу, и људи почеше да се растурају, дирнути снагом њених аргумената“ (Киш 1990б: 66). Њена појава изразито наглашава рикеровско поимање другостепене мимезе као конфигурације смисла јер оно што би изван романескне структуре била једна епизода застрашивања, у роману постаје драмска сцена у којој се фигуре родитеља обликују као носиоци двојаког модуса отпора – апсурдног и рационалног – премда једнако крхког. У складу са тиме, сцена рације посредује између нивоа историјског хоризонта (рација као опште место антисемитистичке идеологије), наративно-симболичког (опречна слика родитељског отпора) и метафоричког (драматизација немоћи појединца пред суровим налетом историје). На овај начин видимо како другостепена мимеза трансформише личну трауму у симболички носиву сцену која је део поетски конфигуриране целине романа.

Ускоро после тога, вођени очевом звездом, преселили смо се у предграђе, поред слепог колосека. [...] Колосек је био зарастао у звонки коров и тамну коприву, између којих су провиривале влаи нове траве, тамне и зарђале већ у пролеће, као заражене филоксером рђе, која је у двама бујним жилама ширила црвену епидемију, па су корови и траве бујали у неким наказним облицима, унакажени наследним болестима крви. [...] Овај слепи колосек, рекох ли, убијао је и наше последње илузије (Киш 1990б: 66–67)

Следећа селидба још јаче интонира безизлаз и губитак илузије бекства. Унутар поетске конфигурације, она представља симболичко измештање из света сигурности у дезинтегрисани животни простор. Вођена симболичком очеве звезде, наративна инстанца сада обликује селидбу додатним слојем месијанске судбине која ће се тенденциозно понављати у даљим секвенцама романа. Премештање крај слепог колосека услед ратних околности радикализује маргинализацију породице Сам, а сам поступак конфигурације у овај приказ уноси обиље симболичког потенцијала. Целокупан простор предочен је језиком труљења, пропадања и болести – колосек је зарастао коровом, копривом и тамном, зарђалом травом, зараженом „наследним болестима крви“ – што у симболичком кључу указује на доживљај рата као радикалне, готово апокалиптичне

дезинтеграције. Оно што је на фактичкој равни тек колосек који не води никуда, унутар поетске целине задобија алегоријску снагу илузије пута који се завршава у слепилу, те другостепена мимеза једном сегменту ратне свакодневице даје универзалну представу осујећене судбине трагичне предодређености. У складу са тиме, злослутни опис колосека унутар другостепене мимезе можемо посматрати као симболички носилац поетске визије целог романа. Смештање оваквог описа у низ селидби указује на наративну матрицу која није случајна, будући да свака селидба појачава степен деградације све до коначне егзистенцијалне и историјске трагедије у којој, напоследку, отац неповратно нестаје.

Последење две селидбе у роману, коначно, омогућавају бег, те породица Сам одлази код, до тог тренутка, Андију непознатих рођака.

Мој отац је данима, упорно, седео поред кочијаша, као свргнути руски кнез, одједном некако чудно луцидан, патетично свестан да испуњава своју судбину исписану у генеалогiji његове крви, у пророчким књигама (Киш 1990б: 69).

Ове селидбе представљају завршни лук у низу поетске конфигурације датог мотива јер он овде задобија облик завршетка једног циклуса. Породица Сам, наиме, одлази најпре код једне, а потом код друге очеве сестре, где ће се коначно сместити у кући за послугу, поред шупе за дрва. Конфигурација последњег бега тако је интонирана да заплет најпре задобија митолошку и пророчку димензију, а избеглиштво се преображава у драму судбине, будући да је целокупан опис дат као месијанска артикулација очеве жртве. Од овог тренутка у роману се отвара пут ка приказивању очеве дестабилизације којој ће касније већи део наративне пажње бити посвећен. Долазак у нови дом доноси иронијску демитологизацију претходно предоченог путовања (на којем очева звезда расветљава пут) сликом кобиле која у часу доласка почиње да мокри, те „ова нимало лирска сцена делује врло понижавајуће и убија патетику очевог геста и нашег сусрета с рођацима“ (Киш 1990б: 79).

Последње путовање треба схватити и као тачку својеврсног сазревања Андреаса Сама, посебно у сцени Андијевог путовања санкама где је искуство јунака прожето двоструком свешћу – с једне стране, непосредност тренутка који актуелизује мирисе, слике и телесну чулност, а с друге, тренутна трансформација тог искуства у успомену.

Седим стармало обрван неком сумњом, двоструком сумњом сазнања. Малопре, док је кочијаш упрезао коње, ушао сам за њим у шталу, где су у полумраку блистале сапи коња као баршун. Мирис штале, мирис свеле траве и мокраће, подсетио ме одједном на мирис оног ћебета од камиље длаке којим смо покривали ноге оних дана, који су ми се сад учинили тако далеким, када смо путовали из улице дивљих кестенова, у праскозорје. Јер ја сам још од детињства имао неку болесну преосетљивост и моја је машта брзо претварала све у успомену, чак сувише брзо: каткада је био довољан један дан, размак од неколико сати, обична промена места, па да један свакидашњи догађај, чију лирску вредност нисам осећао све док сам живео с њим, постане одједном овенчан сјајним ехом, каквим се крунишу само успомене које су дуго година стајале у снажном фиксиру лирског заборавља (Киш 1990б: 76–77).

Та „болесна преосетљивост“, како је наративна инстанца именује, открива механизам конфигурације – свако искуство бива убрзано транспоновоано у прошлост, као да истовремено настаје и као догађај и као успомена. Управо у тој динамици реалног (конкретна ситуација селидбе) и симболичког (осећај изгубљеног времена) изграђује се смисао наративног света. У том домену, издвојени одељак јасно показује процес сазревања јунака будући да његова прерана меланхолија означава конституисање зреле свести о пролазности, што остаје трајна структура идентитета. Сазревање се, дакле, приказује као интензивно проживљавање времена, што га чини неминовно обележеним искуством губитка. Овде је, наиме, очигледно испољена рикеровска теза о наративном обликовању времена која се огледа у томе да уместо чистог трајања, које би било

недоступно, приповедач кроз конфигурацију чини да време добије смисао управо као успомена, као структура у којој је живот већ интерпретиран. У *Башти, пепелу* време не постоји само као историјска димензија рата и избеглиштва већ као унутрашњи ритам детињства које се тренутно преображава у прошлост. У томе лежи основна особеност другостепене мимезе – животни материјал се не преноси у текст у сировом облику, већ се наративно преобликује у искуство које је већ симболички обојено и увек већ прошло.

Видели смо, дакле, да мотив селидбе унутар другостепене мимезе треба посматрати као улазну тачку у којој се препознаје историјски хоризонт Холокауста. Историјски и културни код се из мимезиса I преноси у мимезис II, те постаје иницијални рез у Андијевом искуству који дезинтегрише илузију детињства тиме што породица постаје изложена прогону. Поетска конфигурација повезује селидбе у низ који постаје симболичка матрица за изгнанство, дакле, драматични низ са симболичким потенцијалом. Мотивом селидбе први део романа *Башта, пепео* гради поетску целину у којој се време мери ритмом пресељења, а простор постаје сцена егзистенцијалног лутања. Фигура Едуарда Сама увезује фрагментарна збивања у целину која поседује унутрашњи смисао, те радња задобија статус заплета. Управо на овим примерима можемо пратити начин на који другостепена мимеза конфигурише искуство – расути догађаји постају елементи једног поетски уобличеног тока, а појединачне слике (попут возова и слепог колосека) задобијају функцију мотива који граде целовиту поетску визију. Призори који израстају из историјске стварности репресије, избеглиштва и тоталитаризма, али и очево месијанство које почива на религијско-културалним симболима, представљају семантичке кодове који из првостепене мимезе прелазе у поетски обликовану стварност посредством другостепеног мимезиса да би, коначно, у трећем ступњу мимезе отворили простор читаоцу да у сопственом хоризонту рецепције појединачно искуство разуме као универзални образац једног историјског тренутка.

Мимезис III

Коначно, дошли смо до последњег ступња мимезиса, до момента у којем прича остварује свој пун потенцијал „када се поново постави у време делања и патње“ (95), дакле, у мимезис III. Већ из свега што смо до сада наговорили, јасно је да, за Рикера, мимезис III представља тачку преплитања текстуалног и читалачког хоризонта. Рикерова поставка нас, наиме, доводи до последњег стадијума кретања од другостепене ка трећестепеној мимези где на сцену ступа процес читања као својеврсни чин завршне конфигурације. На овом месту Рикер укључује две особености другостепене мимезе – схематизацију и традиционалност – будући да обе категорије успостављају кореспонденцију између процеса писања и читања. Рикер инсистира на томе да постојеће (или наслеђене) парадигме конституишу хоризонт очекивања код читаоца приликом праћења приче унутар културне и књижевне традиције. Те наслеђене парадигме, наиме, „управљају оним својствима повести која читаоцу омогућују да је прати. С друге стране, сам чин читања прати конфигурисање приче и остварује њену способност да буде праћена“ (101). Овде је за Рикера важна и размена различитих парадигми приликом грађења заплета, што се, опет, у моменту читања, активира приликом читаочевог уживљавања у ту размену новог и наслеђеног – „управо у чину читања читалац се поиграва приповедним ограничењима, одмиче се, узима удела у борби између романа и антиромана и у томе налази оно што је Ролан Барт задовољством у

тексту⁵⁶ (101). Коначно, када се Рикер сложи са Романом Ингарденом и Волфгангом Изером⁵⁷ да је књижевни текст „скица за читање“ (101), долазимо и до улоге читаоца у својеврсном завршетку књижевног текста, односно до рецептивне конфигурације.

- Трострука референција

Потенцијал мимезиса III није исцрпљен предоченом корелацијом која је успостављена на нивоу чинова читања и писања. Пун потенцијал се, према Рикеровом виђењу, остварује укључивањем референције – онтолошке, метафоричке и укрштене. Појам референције у расветљавању трећег миметичког ступња за Рикера је важан јер читалац не упија само садржај књижевне имагинације са којом се сусреће већ и целокупан хоризонт који она у себе уграђује, а потом и преноси. Сходно томе, мимезис III Рикер тумачи као простор сажимања „света текста и света слушаоца или читаоца“ (102). Спајање ових хоризоната Рикер види као „растућу спецификацију“ коју потом разлаже троструком референцијом (102).

Најпре, онтолошка референција подразумева хоризонт на који књижевна имагинација упућује и њега Рикер не посматра у сосировском кључу означитеља и означеног унутар језичког система, већ шире – „то на шта један референт дискурса циља строго је истовремено с природом самог дискурса: с његовим карактером догађаја и с његовим дијалогским функционисањем“ (102). Рикер, наима, овде говори о другој страни дискурзивног хоризонта – уграђивању новог регистра у језичко поље, а такво искуство „има свет за хоризонт“ (103). То, такође, значи да „језик није свет за себе“ (103) већ је „за себе поредак Истог; свет је његово Друго“ (103). Ова „онтолошка претпоставка референције“ (103) Рикера удаљава од лингвистике и семиотике будући да говори о изванјезичком модусу. Према Рикеру, тај спољашњи хоризонт језика, дакле, својеврсно „оспољење“ јесте „битан моменат једног ранијег и изворнијег кретања, које полази од искуства бивствовања у свету и времену, и преко тог онтолошког стања доспева до свог израза у језику“ (103). Ово даље значи да се у чину читања не исцрпљује само значење већ читалац „кроз то значење прима и његову референцију, то јест искуство које дело уноси у језик, као и свет и темпоралност које оно простире испред себе“ (103). Видимо, наима, да Рикер концептом онтолошке референције превазилази уско структуралистичко посматрање језика, чиме се у великој мери приближава херменеутичкој филозофији⁵⁸.

За нас је од кључног значаја размотрити Рикерову наредну претпоставку мимезиса III, а то је метафоричка референција, која усложњава претходно предочену онтолошку референцију. Најважнија теза коју Рикер на овом месту износи (она се појављује и у *Живој метафори*) јесте да „књижевна дела уносе у језик неко искуство и тако ступају у свет као и сваки други дискурс“

⁵⁶ Бартов концепт текста насладе и текста задовољства, те коначно задовољства у тексту, додирује поље мимезиса III, посебно у тврдњи да је текст увек „траг неког реза, неке афирмације (а не процвата), и да субјект ове историје (тај исторички субјект који сам и ја између осталих), далеко од моћи да се смири у вођењу укуса прошлих дела и подршци модерним делима у лепом дијалектичком кретању синтезе, свакад је само „жива противречност“, расцепљени субјект који, помоћу текста, ужива у исти час у постојаности свога *ја* и у његовом пропадању“ (2010: 111).

⁵⁷ Роман Ингарден појам „места неодређености“ везује за онтолошки статус књижевног дела као структуре која је у бити непотпуна, те самим тим подложна различитим конкретизацијама, док Изер ову тезу премешта у домен рецептивне естетике, наглашавајући да управо читалац, у чину читања, активно попуњава отворена места, чиме дело задобија коначну пуноћу (в: Ингарден 1971 и Изер 2002).

⁵⁸ Рикерово превазилажење структуралистичког поља може се довести у дијалог са капиталним Деридиним делом *О граматологији* у којем Дериде, између осталог, разматра категорије писма, језика и говора, деконструишући картезијанске метафизичке поставке о пореклу истине. Дериде се суштински опире сосировском семиотичком кључу, будући да у својим поставкама опонира метафизици присутности и изворишта насупрот којих уводи појам трага, а писмо не посматра у категоријама спољашњег и унутрашњег већ укида сваку хијерархију између означитеља (в: Дериде 1976: 59–98).

(104). Овде Рикер још једном успоставља важну кореспонденцију текстуалног и читалачког модуса који се у процесу читања блиско додирују. Рикер се овде супротставља иманентном проучавању које у савременој теорији књижевности одбацује разматрање ванјезичких елемената у књижевној имагинацији, називајући их „референцијалним обманама“ (104). Рикер не пристаје на овакав поглед, посебно узимајући у обзир малопре поменут „хоризонт света“ који је утиснут у свет текста и који оживљава, који се уграђује у свет читаоца у моменту када мимезис III споји ове, на први поглед раздвојене, хоризонте. Овај пресек хоризоната (свет текста и свет читаоца) на велика врата уводи разматрање утицаја „књижевности на свакодневно искуство“ (104). Интеракција хоризоната на релацији читалац – текст може деловати на више нивоа – „од идеолошког потврђивања постојећег поретка, на пример, у званичној уметности или хроници власти, до друштвене критике, па и до изругивања свему реалном“ (104). Према Рикеру, чак и оно што одступа из домена реалног успоставља поменути пресек хоризоната, посебно у оној мери у којој укључује већ поменуте појмове таложња и иновације. „Шок могућег, ништа мањи од шока стварног, појачан је унутрашњом игром – оном која се одвија у самим делима – између наслеђених парадигми и одступања које настаје захваљујући помаку у појединачним делима“ (104–105). Рикер, наима, има на уму да је нужно отклонити антиреференцијалну скептичност иманентних теорија и превазићи јаз између хоризоната света текста и света читаоца. У том циљу он уводи систем метафоричке референције која се састоји у томе „да се брисање дескриптивне референције – које на први поглед упућује језик на њега самог – показује, на други поглед, као негативни услов ослобађања једне радикалније моћи реферирања на оне видове нашег бивања у свету који не могу бити непосредно исказани“ (105).

Коначно, трећа Рикерова претпоставка тиче се такозване укрштене референције. На овом месту Рикер проблематизује тенденције ка истинитости књижевне имагинације и историографије. Рикер, наима, не оспорава опречност између историографије и фикције у домену „референцијалног модуса“ (107), будући да историографија реферира на стварне догађаје. Ипак, Рикер узима у обзир управо то што се прошлост (која је предмет историографије) спознаје помоћу елемената које актуелизује искуство и аспект садашњости, те успоставља својеврсну кореспонденцију између „референције помоћу трагова“ и метафоричке референције, посебно истичући да „прошлост може бити реконструисана само помоћу уобразиље“ (107). Другим речима, Рикер уочава међусобно прожимање референцијалних хоризоната историјске и фикцијске приче које назива укрштеном референцијом јер, према његовом виђењу ствари, фикциона прича дугује „референцији помоћу трагова један део свог референцијалног динамизма“ (107), будући да свака прича има онај потенцијал „као да“. Дакле, како постоји елемент фикције у „референцији помоћу трагова“ (будући да оно што је прошло, иако се заиста догодило, не може у хоризонту садашњости бити сазнатљиво без удела имагинације) тако и, према Рикеровом виђењу, такозвани „као да“ елементи прожимају саму фикцију. Простор укрштања референције помоћу трагова и метафоричке референције, према Рикеровом схватању ствари, јесте „*темпоралност* људског делања“ (108). Односно, Рикер се пита „није ли људско време оно што историографија и књижевна фикција заједнички преобликују, укрштајући у њему своје референцијалне модусе?“ (108).

Трећестепена мимеза и *Баишта, пепео* – херменометодички аспект

Видели смо да у Рикеровој поставци трећестепена мимеза представља прожимање текстуалног и рецепционог модуса, те је она, у складу са тиме, динамички херменеутички процес унутар којег књижевна имагинација уграђује нови смисао у хоризонт реципијента, док читалац, својим искуством, оживљава и довршава поетску конфигурацију. У том домену, читање романа *Баишта, пепео* задобија посебну тежину – оно није само естетско уживање у поетским слојевима

Кишове прозе већ је активни простор сусрета личних и колективних сећања, фикције и историје, трауме и њеног симболичког преобликовања.

Иако роман *Баишта, пенео* Данила Киша до сада није био укључен у наставне програме за средње школе, може се рећи да управо ово дело својим тематским и поетичким слојевима има изузетан потенцијал за средњошколско читање, посебно у завршном разреду који програмом обухвата дела из српске књижевности друге половине двадесетог века. На овом месту ћемо показати на који начин читање романа *Баишта, пенео* у наставном контексту може постати парадигматичан пример трећестепене мимезе, дакле, сажимања света текста и света читаоца, чиме се остварује плодносат херменометодички приступ.

Херменометодика, према нашем виђењу, подразумева методички приступ у настави књижевности који се темељи на херменеутичком принципу активног дијалошког прожимања текста и ученика⁵⁹. Овакав наставни приступ ученика ставља у активну улогу тумача који кроз културни и историјски хоризонт оживљава књижевни текст. На тај начин, херменометодика наставе књижевности превазилази оквир формалне анализе књижевних елемената и постаје простор херменеутичког разумевања у којем поетски текст делује као посредник између етике и естетике, прошлости и садашњости, фикције и стварности. Херменометодика, дакле, укључује херменеутичку димензију дијалошке кореспонденције хоризонта текста и хоризонта читаоца у наставном процесу. На тај начин књижевно дело постаје тачка у којој се, процесом читања и тумачења, сажимају предпоимање поетске конфигурације (првостепена мимеза у пуном капацитету елемената које укључује) и постконфигуративни моменат поновног оживљавања. Херменометодика, на овај начин схваћена, директно проистиче из постхерменеутичке теорије књижевне имагинације која досеже истину књижевности. Постхерменеутичка теорија показује да у књижевном тексту „постоји оно што нам другде углавном измиче, или је недоступно, или се затурило у тегобама борбе за опстанак. Уметничко искуство, целина наше културне историје, ваља да нас уведе у заједницу стваралачких народа Европе и света“ (Јерков 2023: 81). Јерковљева постхерменеутичка теоријска поставка парадоксалне херменеутике и места трагичног препознавања, о чему је било речи у одељцима о *Баишти сљезове боје* и *Раним јадима*, успоставља могућност идентитетског конструисања читаоца у сусрету са српском књижевном имагинацијом која проговара о истини великих историјских превирања, те развија „критичко мишљење целином битка“. Управо на тај начин схваћена, херменометодика показује живу циркуларност троструке мимезе у наставном процесу, дакле, активан пут од мимезиса I ка мимезису III преко књижевног текста који могућава двоструку конфигурацију – једна је стваралачка, а друга читалачка.

У том домену, роман *Баишта, пенео* унутар трећестепене мимезе можемо у настави читати на три нивоа референције – онтолошке, метафоричке и укрштене. Полазна тачка за разумевања романа је, свакако, првостепена мимеза, биографско-историјски хоризонт Холокауста, систематско истребљивање Јевреја, као и страдање Срба у Војводини. Ови елементи приповедне потенције прелазе у другостепену мимезу, где су поетски конфигурисани и преобликовани у кохерентну целину фигуром оца као месијанског визионара, децјом перспективом која гради интимни простор приповести, као и стилском фрагментарношћу која сведочи о немогућности да се траума обухвати једним јединственим дискурсом.

Када ступимо у поље трећестепене мимезе, тумачење романа се, дакле, ослања на рикеровску растућу спецификацију троструке референције. Онтолошка референција, као наличје дискурзивне инстанце Кишовог романа, уноси искуство Холокауста у језик. У наставном контексту, ученици не читају само причу о породици Сам, већ у свом хоризонту рецепције

⁵⁹ Нужност активне улоге ученика у процесу читања и сазнавања књижевног дела у настави истиче и Милија Николић, инсистирајући на томе да је у уметничком тексту „отеловљен пишчев стваралачки чин, који је докрајчен само у ознакама, док је на подручју означеног остао отворен и спреман да се продужи у свести читалаца“ (2006: 249).

оживљавају читав спектар тоталитаристичког режима, јеврејско-српског прогона и изгнанства. Призори сталног просторног измештања породице у првом делу романа, као и постепено ишчезавање фигуре оца у другом делу романа, да би се на крају изнова конституисала реконструкцијом сведочанстава и фотографија из младости, указују на готово неиспричиво историјско искуство које у књижевном језику постаје егзистенцијално доживљено. Тај изванјезички хоризонт прелази путању од реалног бивствовања у одређеном свету и времену до места у поетској конфигурацији која утире даљи пут ка непрестаном оживљавању у будућем рецепционом модусу. У наставном процесу, то подразумева да ученик у своје искуство уграђује и романескну онтолошку референцију, те читање читање *Баште, пепела* постаје живи процес суочавања са важним културно-историјским наслеђем које нужно обликује ученичку свест.

Метафоричка референција усложњава првостепени онтолошки ниво будући да Кишова књижевна имагинација показује како фикција у себи носи потенцијал артикулације онога што је, у таквом облику, изван досега историографског наратива. Месијанска димензија очеве фигуре, пророчка занесеност и перцепција троструке садашњости исказана као *distentio animi* Андреаса Сама, симболички конфигурише трауму у домену који је изван простора књижевног текста неухватљив. Метафоричка референција у роману *Башта, пепео* може се пратити и у начину на који дечја наративна перспектива трансформише трауматичне призоре у симболичке обрасце било кроз мирисе, предмете или призоре путовања који попримају карактер „успомене у настајању“, те симболички језик детета постаје посебан канал културног памћења. Управо тај прелазак из стварносног у симболичко омогућава да се неухватљиво и недокучиво – искуство историјског ужаса – преведе у имагинацијски код доступан читаоцу. То су управо они видови бола, патње, страдања и располућености који се из пред-наративности првостепене мимезе артикулишу у мимезис II, да би се, коначно, сусрели са читаоцем у једној живој интеракцији коју ствара мимезис III. Овај судар светова – света текста и света читаоца – проширује учеников хоризонт егзистенције јер, како Рикер каже, „за мене је свет заправо скуп референција проистеклих из свих врста дескриптивних или песничких текстова које сам читао, тумачио и волео“ (105). Књижевни текст је, на овај начин посматрано, у настави књижевности постављен као егзистенцијална нужност у домену конституисања специфичног искуственог хоризонта који сажима и лично и колективно. На тај начин, ученик се идентитетски позиционира кроз важан хоризонт отворености ка култури сећања која се из књижевне имагинације нужно уграђује у искуство младог реципијента. Двоструко оживљавање прошлости, дакле, кроз чин конфигурације (стварања) и кроз чин рефигурације (читања) који су увек у домену садашњег тренутка, успоставља својеврсни потенцијал будућности ка којој се ученик креће суочен са целином постојања у историјском хоризонту који му отварају управо дела попут *Баште, пепела*.

Будући да поетска конфигурација непрестано кореспондира са историјским траговима које смо видели су сликама селидби, бекства и породичне дезинтеграције, *Башта, пепео* је изграђена у динамичкој интеракцији фикционалног и документарног. Управо у том простору настаје укрштена референција – пун потенцијал прошлости се не може спознати без имагинације, а фикција задобија снагу у додиру са историјским искуством, те ученик у трећестепеној мимези спознаје књижевну имагинацију као посредовање које омогућава дубље разумевање времена и трауме. Тако схваћена, укрштена референција показује да се у роману документарна основа и имагинацијски преображај не искључују већ међусобно оснажују – историјска траума задобија књижевни израз који је чини доступном разумевању, док фикција проналази своју утемељеност у стварности која је истовремено лична и колективна. Управо такав увид постаје темељ идентитетског обликовања у настави књижевности јер ученик не само да препознаје плодотворно дијалогско устројство историографије и фикције већ и стиче способност да у сопственом искуству интегрише историјско памћење са естетским доживљајем, чиме развија критички однос према прошлости и сопственој културно-историјској позицији.

Образлагање рикеровске растуће спецификације, дакле, троструке референције, показује да трећестепену мимезу треба посматрати као поступно усложњавање односа између текста и читаоца: од онтолошког, у којем се историјско искуство Холокауста уноси у језик, преко метафоричког, који то искуство преводи у симболички и имагинацијски код, до укрштеног, у којем се спаја документарно и фикционално. Управо то постепено надограђивање отвара могућност да се питање такозваног „зачараног круга мимезис“ (на које и Рикер жели да упути као на потенцијално оспоравање динамичке природе троструке мимезе) разуме не као логичка противречност, већ као продуктивни херменеутички круг у којем сваки ниво отвара нови простор разумевања. Та дилема би, како Рикер предвиђа, подразумевала својеврсну критику да троструки мимезис заправо производи зачарани круг у својој путањи од мимезиса I преко мимезиса II до мимезиса III. Тој критици опонира управо „низ ситуација које нас [...] приморавају да искуству као таквом припишемо једну почетну наративност која не проистиче из пројекције [...] књижевности на живот, већ представља аутентичну потребу за причом“ (98). Та аутентична потреба за причом, која у наративној конфигурацији артикулише на било ком другом месту неухватљиву прошлост, заправо идентитетски изграђује Андреаса Сама. Рикеровска предприповедна структура искуства у роману *Баишта, пепео* може се посматрати као потенцијална повест неиспричиве приче која, тек када се преточи у поље наративне конфигурације, омогућава субјекту да се идентитетски успостави. На тај начин се књижевна имагинација „наставља на пасивну запетљаност субјекта у повести које ишчезавају на магловитом обзорју“ (100), те књижевна имагинација нема вештачки карактер и управо показује да циркуларност троструке мимезе „није мртва таутологија. Ту је пре посреди „логички ваљан круг“ у којем се изнети аргументи о две стране проблема узајамно подупиру“ (100). Круг мимезис је, заправо, продуктивни херменеутички круг управо захваљујући мимезису I који у себи садржи још неиспричану пред-повест, причу у настајању која се унутар мимезиса II обликује кроз заплет, да би се у хоризонту мимезиса III вратила на животно искуство, али не да би затворила круг већ да би обогатила полазно поље предисторије (мимезис I).

Конечно, разрешење зачараног круга мимезиса показује да књижевна имагинација никада није самодоволна, већ увек претпоставља читаоца који својим искуством довршава њен смисао. Управо тај моменат чини наставни процес привилегованим простором трећестепене мимезе будући да ученик не остаје у домену пуке анализе текста, већ кроз сопствено тумачење улази у херменеутички дијалог са њим. Тако читање *Баиште, пепела* омогућава двоструко искуство – естетско улажење у сложену Кишову поезику и етичко суочавање са траумом Холокауста и страдањем Срба и Јевреја у Другом светском рату. Управо у том пресеку, у ономе што смо назвали херменометодички приступ, књижевна имагинација открива своју најдубљу образовну функцију – обликује хоризонт разумевања света, прошлости, сопственог положаја у историјским процесима, а самим тим и позиционирања у савременом тренутку. Херменометодика, ослоњена на рецептивну естетику и продубљена Рикеровим концептом троструке мимезе, позиционира књижевну имагинацију као егзистенцијалну нужност успостављања културног и етичког хоризонта ученика. Тако схваћена, она постаје образовни оквир у којем књижевна имагинација израста у моћно средство конституисања критичке свести, културног памћења и идентитета младих. На тај начин, читање *Баиште, пепела* у оквирима трећестепене мимезе показује на који начин књижевни текст прелази границе и фикције и историје, чиме постаје живо искуство обликовања читаоца. Тако се и један призор непрестаних селидби породице Сам у роману може у наставном контексту претворити у простор сусрета учениковог личног искуства и колективног памћења, чиме се показује да је књижевна имагинација истовремено и поетска и образовна нужност. Управо у таквом херменометодичком оквиру постаје јасно да је питање разумевања књижевног дела у кореспонденцији са питањем идентитета, те ће наредно, закључно, поглавље бити усмерено ка Рикеровом концепту наративног идентитета који омогућава да се унутар романа

Башта, пенео сагледају процеси идентитетске изградње Андреаса и Едуарда Сама као кључних фигура Кишове поетике времена и сећања.

Наративни идентитет

„Идентитет, схваћен у наративном смислу, је могуће назвати, слиједећи језичку конвенцију, идентитетом лика“ (Рикер 2004: 148). У студији *Сопство као други* Рикер показује да се идентитет лика ствара у кореспонденцији са идентитетом фабуле. Ту се ваља присетити грађења заплета и читања Аристотелове *Поетике* у студији *Време и прича* из аспекта несагласног сагласја, које смо предочили у претходном одељку. Идентитет се, наиме, конструише „путем конкуренције између једног захтјева за усклађеношћу и допуштања несагласности који, све до закључења приче, тај идентитет доводе у опасност“ (Рикер 2004: 148). Усклађеност (или сагласје), према Рикеровом виђењу, одређује распоред догађаја унутар вербалне целине. Несагласје је, видели смо у одељку посвећеном објашњењу грађења заплета, нужно уграђено у миметичку активност посредством преокрета, сукоба, случајности, непредвидивих околности. Поетска конфигурација, дакле, представља то несагласно сагласје у домену троструке мимезе. Несагласно сагласје је за Рикера, дакле, особеност сваке наративне композиције, а као резултат тога произлази концепт динамичког идентитета који усаглашава идентитет и различитост. Према Рикеровом виђењу, идентитетско конституисање лика произлази из фабуле, односно из тока деловања јер је „лик онај ко делује у причи“ (150), те је категорија лика наративна и „њена улога у причи припада истом наративном уму као и сама композиција фабуле. [...] Лик је, могли бисмо рећи, сам предмет композиције фабуле“ (150).

Идентитетски *distentio* Андреаса Сама

Будући да, према Рикеровом виђењу, из несагласног сагласја, дакле из наративне композиције по себи, настаје наративни идентитет, идентитет Андреаса Сама у роману *Башта, пенео* изграђује се упоредо са настанком заплета. Идентитет Кишовог јунака је двоструко кодиран. Наиме, он, на једној страни, подразумева идентитет наративне инстанце, дакле, одраслог Андреаса Сама, а на другој страни идентитет младог Андија. Оба идентитетска кода настају унутар поеичке конфигурације, односно међусобно су условљена. То значи да сама наративна инстанца грађењем приче посредством реконструкције прошлости, са једне стране, конституише идентитет младог јунака, да би се, са друге стране, идентитетски обликовала у тачки сажимања различитих временских равни. Јунак наратор проговара из аспекта своје садашњости, дакле из аспекта који је идентитетски упражњен. Ту идентитетску дезинтеграцију наративног „садашњег“ попуњава наративна димензија „прошлог“, те се обликовањем идентитета младог јунака упоредо конституише идентитет одраслог јунака наратора у простору миметичке активности. Отуда, како Рикер тврди, из идентитета фабуле проистиче идентитет лика, и зато је лик у Кишовом роману двоструко означен хоризонтом детињства и хоризонтом одраслости из које се детињство оживљава. Веза између фабуле и лика, дакле, „омогућава да се у исти мах води истрага која је виртуелно бесконачна на плану трагања за мотивима и једна истрага која се у принципу завршава на плану приписивања неком“ (154). Ово трагање је, заправо, рикеровска двострука идентификација фабуле и лика, те

прича на свој начин разрјешава антиномију тако што, с једне стране, даје лику једну иницијативу, то јест моћ да започне један низ догађаја, а да тај почетак не представља неки апсолутни почетак, неки почетак времена; а с друге стране, тако што наратору као таквом даје моћ да одреди почетак, средину и крај неке радње (154).

То за Рикера значи кореспонденцију иницијативе јунака и почетка радње што „у многобројним аспектима сачињава поетичку реплику коју појам наративног идентитета даје апоријама приписивања“ (154). Низ догађаја који у роману *Башта, пепео* започиње наративна инстанца иницијално је позициониран у хоризонт детињства пре рата – „У касна летња јутра мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник“ (Киш 1990б: 7). Опсежан опис послужавника који „губи танку никловану глазуру“, који тек овлаш показује трагове „негдашњег сјаја“, чији је олук „већ улубљен и деформисан“ симболички указује на предстојећу дезинтеграцију безбрижног детињства, те антиципира тон и ток романа унутар којег ће се детињство преобразити у превремену зрелост. Све епизоде које на почетку романа компонују предратни живот породице Сам обележене су симболичким антиципацијама катастрофе. То се посебно учача у обиласку замка (о којем смо говорили у претходном одељку) који ће обележити пљусак у којем из шуме израња крдо црних бивола, у вести о смрти ујака која покреће Андијеву опсесију Танатосом, у путовању возом које је обележено мирисом колача од мака, али и мирисом куће при повратку, мирисом „у стању лаког распадања, као вода која је преноћила у вази са цвећем“ (Киш 1990б: 35). Средиште радње романа наративна инстанца најпре иницира опсежном интерполацијом о очевом Реду вожње, да би га, потом, уобличио ратом обојеним епизодама селидби, рације, принудног очевог рада и, коначно, животом у изгнанству. Завршницом поетске конфигурације можемо сматрати Андијев живот после нестанка оца, почевши, дакле, од момента када је фигура оца „нестала из ове приче, из овог романа“ (Киш 1990б: 210), премда се изнова преточила у једну нову, донекле измаштану и реконструисану фигуру која је у том и таквом (испражњеном) облику пратила даљу идентитетску конфигурацију младог јунака. Веза између фабуле и лика, како Рикер наглашава, завршава се „апоријом приписивања“. То приписивање у роману *Башта, пепео* обликује идентитет Андреаса и Едуарда Сама.

Пре него што се детаљније осврнемо на идентитетско обликовање Андреаса Сама, треба указати на још једну важну Рикерову поставку наративног идентитета. Према Рикеровом виђењу, последица кореспонденције на нивоу радње и лика огледа се у специфичној „унутрашњој дијалектици“ наративног идентитета која, опет, нужно произлази из несагласног сагласја које је уткано у природу мимезе и поетске конфигурације. Треба, наиме, рикеровским корацима разложити ову дијалектику. Најпре, у домену сагласја лик конституише „особено јединство живота“ који Рикер посматра као „јединствени временски тоталитет“ (154). Рикер потом наглашава да у домену несагласја временском тоталитету пркоси могућност неподвижних околности, обрта и догађаја, те несагласно сагласје „делује тако да случајност догађаја на неки начин ретроактивно доприноси нужности историје једног живота, са чиме се изједначава идентитет лика“ (154). На тај начин, Рикер закључује да несагласје случајности преображава временски тоталитет у јединствену судбину. Идентитет лика који је, наиме, утраћен у миметичко поље разумева се само унутар предочене дијалектике, те се, самим тим, нужно посматра као динамички.

Особа, схваћена као лик приче, није неки ентитет различит од њених „искустава“. Сасвим супротно: она има удио у систему правила динамичког идентитета – систему који је својствен за испричану историју. Прича конструише идентитет лика, који се може назвати његовим наративним идентитетом, тако што конструише идентитет испричане историје. Идентитет историје је оно што твори идентитет лика (154–155).

Управо у роману *Башта, пепео* можемо јасно пратити како се унутрашња дијалектика идентитета обликује кроз доживљаје Андреаса Сама. Његова судбина истовремено тежи јединству – детињство и живот унутар породице као једна целина – али се та целина непрестано урушава под налетом случајних и неподвижних догађаја попут смрти ближњих, бескрајних селидби, рата, очевог нестанка. Ти моменти несагласја у почетку делују као пуке случајности, али у ретроактивном светлу они постају нужни делови једне судбине. Тако се идентитет Андреаса

обликује између два пола: између тежње ка сагласју живота и трауматичних прекида који га изнова разграђују. Управо у тој напетости између целине и распада, између континуитета и случајности, рађа се његов динамички наративни идентитет. Идентитет Кишовог јунака, у складу са тиме, није стабилно јединство, већ се обликује у ритму несагласног сагласја фабуле, дакле, у сучељавању личне судбине са историјским ломовима.

Та идентитетска располућеност нужно је уграђена у јунакову представу о времену, што смо у првом одељку означили као *distentio animi* Андреаса Сама. Прва мисао о времену, вечности и смрти, дакле, о јединственом временском тоталитету, појављује се ноћ пред прво путовање возом – „Ова игра са сном била је само припрема за велику борбу са смрћу“ (Киш 1990б: 29). Премда смештена у предратни период детињства, сцена путовања на симболичком плану уноси несагласје управо изградњом јунакове унутрашње нелагодности – „Хтео бих бар само једном да прозрем сан (као што сам био решио да ћу једног дана да прозрем и смрт) [...]“ (Киш 1990б: 28). Та унутрашња располућеност, та *distentio animi*, заокружена је и радикализована коначним поразом трагичне спознаје о немогућности бекства – „Коначни одлазак мог оца, у који интимно нисам никад хтео да поверујем, био је једно од искустава на којима сам саздао своју теорију о немогућности бекства“ (Киш 1990б: 227). Дакле, несагласје унутар сагледавања времена и простора које јунаку кристалише свест о ништавности и пролазности људске судбине, које му, наиме, доноси ону негативистички обојену онтолошку самоспознају, ипак на коначном плану успоставља сагласје. То сагласје је управо идентитет испричане историје, поетска конфигурација која у себи сажима сва несагласја, те коначно конституише *intentio*, испричивост неиспричивог, ухватљивост необухватног или, рикеровски речено, јединство живота као јединство временског тоталитета. У идентитету испричане историје, који конструише поетска целина, идентитетски се сударају млади јунак и зрели наратор како би се, унутар дијалектике наративног идентитета, усагласили и изнова конституисали хоризонтом који је окренут ка будућности, ка трећестепеној мимези. „У шуми је лебдео дух мог оца. Нисмо ли малопре чули како се ушмркује у новине, а шуме му узвраћају троструким ехом?“ (Киш 1990б: 243). Није ли управо наративна инстанца све то изнова чула и видела, није ли свако ново читање ових редова тај звук изнова оживело и, коначно, није ли та поетска целина вечита садашњост, *intentio animi*, дакле, вечност коју Анди, ипак, додирује? Није ли зато „једне вечери (нека читалац дозволи да тај догађај издвојимо), једне сасвим обичне јесење вечери [...], без икакве припреме, без најаве, без небеских знакова, зачуђујуће једноставно банула [...] у нашу кућу Еутерпа, муза лирске поезије“? Другим речима, није ли том лирском деоницом у роману, том целином унутар целине, поетском конфигурацијом унутар поетске конфигурације, већ млади једанаестогодишњи Анди успоставио сагласје, написавши песму – „А, ево, цела се та лирска и фантастична балада, то аутентично ремек-дело надахнућа састојало из ових неколико речи распоређених у идеалном и непоновљивом поретку: *корални спруд, тренутак, вечност, лист* и од једне сасвим неразумљиве и тајанствене речи: *плумасерија*“ (Киш 1990б: 240–241)? Управо та неразумљива и тајанствена реч *плумасерија* (*plumaserija*), која нема јасно упориште у стварности и коју је готово немогуће превести или свести на неко коначно значење, заправо постаје тачка у којој се најјасније кристалише унутрашња дијалектика идентитета. Она, као поетски конструкт дечје имагинације, представља несагласје у односу на остале речи у песми које носе препознатљиву симболичку тежину. Међутим, управо то несагласје ретроактивно даје сагласје целини, те плумасерија постаје онај вишак значења који омогућава да се живот као фрагмент и случајност преобрази у судбину, у песму, у мисао. Тако је плумасерија симболичка потврда да је идентитет Андреаса Сама у сталном кретању између разумљивог и неразумљивог, између интегрисаног и дезинтегрисаног, између *distentio* и *intentio*. То је реч која се отима коначном приписивању, али тиме управо омогућава испричивост неиспричивог. У њој се прелама дијалектика наративног идентитета, дакле тежња ка јединству и коначности судара се са отвореношћу ка непредвидивом и

недохватљивом. У том смислу, плумасерија је фигура оног вишка смисла о којем Рикер говори, оне димензије искуства и наратива која се никада не може у потпуности свести на линеарну фабулу, већ се увек изнова враћа као тајна, као оно што измиче, али што управо тиме осигурава динамику идентитета. На тај начин, плумасерија је тачка у којој се Андијева имагинација укршта са поетском конфигурацијом одраслог наратора. Она сведочи о томе да идентитет није могуће затворити у потпуни логос, већ да се он конституише и у домену онога што остаје нерешиво, неодгонетнуто, тајанствено. Као таква, ова реч није само естетска творевина већ и онтолошка параболо динамичког идентитета Андреаса Сама.

Идентитет Андреаса Сама у роману *Баума, пенео* гради се, дакле, унутар дијалектике на релацији *distentio* и *intentio*, несагласја и сагласја, фрагмента и целине. Његов наративни идентитет настаје као стално колебање између пролазности и трајања, између личне судбине и историјске дезинтеграције, а у том кретању се укрштају перспективе наивне свести младог јунака и зреле свести одраслог наратора. Кроз сам чин приповедања, оно што је било деконструисано и пролазно постаје ухватљиво у поетској целини, чиме се потврђује рикеровска поставка да идентитет није стабилно јединство, већ динамички процес који се изнова конституише у односу на време. Управо такав, динамички конституисан идентитет Андреаса Сама најављује даљу анализу у којој ћемо видети како се у делу обликује идентитет Едуарда Сама, и то кроз кључну Рикерову разлику између *idem* и *ipse*.

Ipse и idem Едуарда Сама

Дијалектику несагласног сагласја наративног идентитета јунака Рикер прикључује дијалектици на релацији *ipse* – *idem*. Стога, важно је осврнути се на Рикерове поставке конституције сопства унутар дуалитета *ipse* – *idem*. *Idem* подразумева „идентичност као истост“ (122), односи се на карактеристике које, према Рикеровом виђењу, остају непромењене кроз време, дакле, на „сталност у времену“ (123). *Idem*, другим речима, укључује трајне особине субјекта и у рикеровском наративном смислу одржава континуитет карактера кроз догађаје који доводе до промена. *Ipse* (ипсеитет) тиче се самоприпадања, односно односа субјекта према себи као „ја“ које укључује моралну и етичку димензију. Кључна карактеристика *ipse* идентитета јесте верност себи упркос временским и ситуационим променама. Рикер инсистира на томе да лични идентитет никада није сведен на само једну од поменуте две димензије, већ да нужно подразумева динамички баланс на релацији *ipse* – *idem*. За Рикера је, наиме, карактер „скуп дистингтивних обиљежја које омогућавају да се поново идентификује људски индивидуум као исти. Кроз дескриптивне црте он скупља [...] непрекинути континуитет постојаности у времену. Тек тиме он на [...] симболички начин означава истост личности“ (126). *Ipse* као „идентитет сопства“ и *idem* као „идентитет истог“ у једнакој мери се преламају у карактеру субјекта јер „чак и као друга природа мој карактер то сам ја, ја сам *ipse*, али се то *ipse* оглашава као *idem*“ (128). Карактер је, дакле, за Рикера „скуп трајних диспозиција по чему се препознаје нека особа. Тек у том својству карактер може чинити граничну тачку у којој се проблематика оног *ipse* показује као неодвојива од оног *idem* и нагиње томе да се ове двије проблематике не разликују“ (128). Веома је важно Рикерово повезивање поменутог појма диспозиције са двоструким значењем појма навике (оне које се стичу и оне већ стечене):

Ове двије црте имају очигледно временско значење: навика пружа историју за карактер; међутим, то је једна историја у којој таложење тежи да прекрије и на крају уништи иновацију која јој је претходила. [...] То таложење прибавља карактеру начин постојаности (сталности) у времену што овдје тумачим као преклапање *ipse* и *idem*. [...] Свака навика, тако скупљена, стечена и постала трајна диспозиција сачињава једну црту – управо једну црту карактера – то јест дистинктивни знак по чему се препознаје нека особа, поново се

идентификује као иста, будући да карактер није ништа друго до скуп ових дистингтивних обиљежја (128).

Чини се да се идентитетско обликовање Едуарда Сама у роману *Баишта, пепео* може пратити управо кретањем кроз поменути дијалектику *ipse* и *idem*. Најпре, *idem*, као карактеристика субјекта која остаје непромењена кроз време, као скупљена навика, у обликовању Едуарда Сама јесте Симфонија. Већ на почетку романа, у тематизацији мирнодобске етапе детињства, нарративна инстанца приликом предочавања мириса куће по повратку са путовања посебну пажњу посвећује очевој Симфонији:

На мермерној плочи ноћног ормара, поред очевог кревета, била је још једна пепељара, велика зелена пепељара од емајла, на два-три места већ окрзана. Са три попречна канала, који су служили као лежиште за цигарете, њен је широки обод био подељен на три лука једнаке величине. На тим сегментима између жлебова писало је крупним црним словима, три пута поновљено као ехо: SYMPHONIA (Киш 1990б: 36).

Опис породичног дома у изгнанству, тачније, одељак посвећен очевом простору, такође, задобија обележје Симфоније, али овог пута у нешто другачијем тону: „У соби наклиси воњ алкохолних испарења, измета и дувана. На столици поред кревета велика емајлирана пепељара с натписом SYMPHONIA“ (Киш 1990б: 124). Видимо, дакле, јасно промењен утисак предратног и ратног простора, али исто кључно обележје – поред очевог кревета налази се Симфонија, пепељара и кутија цигарета, симбол његовог вечног мириса. Међутим, првобитни опис интониран је пријатним осећањем сећања на породични дом, док се овај потоњи сажима са непријатним испарењима измета и алкохола, што у овом тренутку упућује на први степен идентитетске дезинтеграције Едуарда Сама. Мирис Симфоније из времена рада на Реду вожње асоцира на филозофски занос специфичне индивидуе, да би се потом преобразио у непријатни смрад психички дестабилисане фигуре. Специфично градирање Едуардове дестабилизације у ратом прожетим околностима достиже врхунац управо у једном ретком тренутку исповести:

„Анди, знаш ли ти од када твој отац пуши?“

„Знам“, рекох, задовољан што је најзад почео да разговара са мном. „Пушио си још у Бемовој.“

„Ето видиш, младићу“, рече он. „Пушио сам осамдесет комада дневно. Тиме сам одржавао свој дух и своје бедно тело измучено несаницом и радом.“

„Пушио си симфонију. Осамдесет комада дневно. Можда и више“

„Осамдесет до стодвадесет, младићу! Мислим да није потребно да ти ишта више кажем. Довољно си зрео да из тога извучеш самостално неке далекосежније закључке, да посматраш свог несрећног оца и да судиш о њему у оквирима макар те једне једине чињенице, остављајући на страну и оне многобројне друге, које би осветлиле моје поступке попут каквог ореола. Јер знаш ли ти, младићу мој, шта то значи за неког ко је пушио сто двадесет симфонија дневно да у једном тренутку, тако рећи филозофски сасвим неприпремљен, остане без и једног јединог дима?“ (Киш 1990б: 144–145).

Овај редак тренутак исповести, уопште разговора оца и сина, указује на кључан моменат дезинтеграције *idem* идентитета као начина постојања у времену, као, дакле, рикеровске сталности, стечене навике једног карактера. Урушавање трајне особености субјекта, дакле, његовог кључног знака препознавања, у роману је симболички означено Симфонијом, а са собом носи и постепену дезинтеграцију другог пола идентитета, дезинтеграцију *ipse* идентитета. *Idem*, који за Рикера значи „идентитет истог“, дакле, „сталност у времену“, у својој дезинтеграцији нужно повлачи са собом дестабилизацију *ipse* идентитета (самоприпадања). То јасно видимо у идентитетском обликовању Едуарда Сама од кратких приказа у Бемовој улици када ствара Ред вожње и игра шах са господином Гаванским, преко лутајућих авантура по Грофовској шуми, „ушмркавања у новине“ у недостатку Симфоније, све до коначног (физичког) нестанка (из живота породице, али

не из самог романа). Очев коначни нестанак из живота породице Сам обележен је управо ишчезавањем мириса Симфоније:

Већ навикли на свуда присутни, бесмртни мирис његове симфоније, одједном смо, по опојном, балсамском мирису лаванде, осетили да је у очевом одласку било овог пута нечег коначног и фаталног. Ти нагло ишчезавање његовог мириса лишило је наш дом мушкости и строгости, а општи изглед ентеријера сасвим се изменио (Киш 1990б: 165).

Симфонија, дакле, као трајни знак препознавања Едуарда Сама, открива се као кључно обележје његовог *idem* идентитета, чије постепено урушавање означава и почетак свеукупне идентитетске и физичке дезинтеграције. Међутим, *idem* Едуарда Сама није исцрпљен у предоченој трајној навици коју симболизује Симфонија, већ и у низу „стечених идентификација“. У складу са тиме, а пре него што јасно укажемо на дестабилизацију ипсеитета, коју нужно са собом повлачи губитак трајних *idem* обележја, треба расветлити још једно важно обележје *idem*-а. Реч је, дакле, о скупу стечених идентификација које Рикер види као кључну одлику идентитета, будући да је „идентитет неке особе, неке заједнице, [...] саздан од тих идентификација – са вриједностима, нормама, идеалима, моделима, јунацима, у којима се особа и заједница препознају“ (128). За Рикера, идентификовање са вредностима подразумева „да се једна ствар поставља изнад властитог живота, један елемент лојалности, лојализма се на тај начин утјеловљује у карактер и обрће га у вриједност, дакле у одржање сопства. [...] То доказује да се не може до краја мислити *idem* личности без *ipse* [...]“ (128–129). Поред навике као сталног обележја, *idem* идентитет Едуарда Сама гради се и кроз стечене идентификације са месијанством, са улогом визионара и пророка, али и са позицијом жртве. Управо ове идентификације постају кључни елементи његовог историјског и културног уписивања у причу, али и тачке у којима ће се, услед ратних и егзистенцијалних ломова, показати први знаци урушавања његове идентитетске стабилности. Тежишна тачка Едуардове стечене идентификације јесте месијанство које у себи сажима улогу жртве. То посебно видимо у одељцима романа који тематизују изгнанство, долазак код рођака и боравак у новој средини. Управо је у овом кључу отворена сцена бежања у очев родни крај: „Мој отац је данима, упорно, седео поред кочијаша, као свргнути руски кнез, одједном некако чудно луцидан, патетично свестан да испуњава своју судбину исписану у генеалогiji његове крви, у пророчким књигама“ (Киш 1990б: 69). На исти начин је интониран први сусрет са рођацима: „Мој је отац с нервозном хитњом настојао да испуни своју судбину, да испуни слова пророштва и своје искупљење“ (Киш 1990б: 72), уз јасан додатак дубоко жртвене идентификације:

Немоћан пред Богом и пред судбином, он је за своје проклетство окривљавао људе, а своје је сестре и рођаке сматрао за узрочнике свих својих несрећа, јер је био опседнут фиксном идејом да је његова судбина откупљење за грехове читаве породице, целог човечанства. Сматрао је себе за жртвено јагње. [...] Он је хтео да да свакоме до знања да је он Жртва, да је он тај који се жртвује, тај коме је писано да се жртвује, и хтео је да сви то цене и да му дакле прилазе као Жртвованом (Киш 1990б: 72).

Са друге стране, његова идентификација са културно-филозофком улогом својеврсног учитеља, која је, опет, прожета већ поменутом месијанском цртом, посебно се огледа у усамљеничким шетњама Грофовском шумом и неурастеничним лутањима по сеоским кафанама. Те романескне деонице одликују се опсежним приказом очевих солилоквијима – „[...] очеви солилоквији били су генијални попут пророчких књига, то су биле апокалиптичне параболе, пуне песимизма, то је била једна бескрајна песма над песмама, густа и елоквентна, надахнута, непоновљива јеремијада, плод дугогодишњег искуства, плод бесаница и концентрације [...]“ (Киш 1990б: 127). Реч је, дакле, о спољашњим идентификацијама које *idem* Едуарда Сама чине препознатљивим унутар породице и ширег друштвеног контекста. Међутим, ни овај аспект *idem* идентитета, попут горе предочених навика посредством Симфоније, не остаје коначна

идентитетска инстанца већ подлеже постепеној разградњи услед ратних превирања. Постепено урушавање стечених идентификација Едуарда Сама најпре видимо у дезинтеграцији његове филозофске рационалности – „Његова је филозофија почела да губи своју хладну рационалност, доказни је поступак био све више сведен на лирски доказ [...]“ (Киш 1990б: 128), а потом и у неславном завршавању вишенедељних лутајућих турнеја:

Трећи чин очевих дугих турнеја, које су трајале данима и недељама, као елизабетијански спектакли, завршавао се жалосно, као каква трагична фарса. Мој би се отац будио у сеоским јендецима, ишаран модрицама сасвим непозната порекла, блатњав, с мокрим, избљуваним ногавицама, без пребијене паре у џепу, без и једне једине цигарете, са пакленим осећањем жеђи у утроби и са неодољивим самоубилачким нагоном у души (Киш 1990б: 123).

Ипак, од кључног је значаја показати коначну разградњу најважније идентификације Едуарда Сама, дестабилизацију његове месијанске улоге жртве. То ћемо најјасније видети у паралелном приказу две важне сцене романа. Већ смо поменули, приликом осврта на *idem* као трајне диспозиције навике субјекта, да су тренуци разговора Едуарда и Андреаса Сама у роману на тек неколико места приказани. Прва дијалогска деоница оца и сина, видели смо, била је у функцији осветљавања идентитетске разградње субјекта посредством губитка стечене навике. Наредни сусрет оца и сина, у којем долази до разговора као ретке прилике за демистификацију, али и разумевање очевог карактера, приказан је пред одлазак у Будимпешту.

„Користим овај тренутак луцидности и узајамног поверења да ти кажем неколико речи.“ Тако поче мој отац. „Јер упркос лажној појавности, ја верујем да си ти једини који још има разумевања за мене и који је у стању да све моје слабости [...] посматра из неког дубљег аспекта и с разумевањем... [...] Моја улога жртве, коју сам играо с мање-више успеха целог живота – јер човек заправо игра свој живот, своју судбину – та улога се, велим, полако приводи крају. Не може се, младићу мој, и то запамти једном заувек, не може се играти целог живота улога жртве а да се коначно и не постане жртвом. И видиш, ту се сад више ништа не може, ја ћу морати да настојим да ту улогу одиграм достојно и до краја. То ће бити моје откупљење, опроштај који ћете ми дати.“ (Киш 1990б: 150) (Подвукла Л.С.).

Ову сцену, наиме, можемо у пуном капацитету разумети тек када јој супротставимо епизоду која тематизује посету оцу у јеврејском гету. Уколико трајне диспозиције навике и све претходно показане стечене идентификације тумачимо као постепено урушавање *idem* идентитета Едуарда Сама, сцена која следи представља врхунац идентитетског распадања као истог (*idem*).

После петнаест дана моја мајка и ја кренули смо у посету оцу. [...] Једва сам могао да га препознам. [...] Стога није више ни глумио пред нама, није показивао своју власт над феноменима живота и није се разметао својом ерудицијом, није дизао свој глас у пророчке висине. [...] Био је смештен у једну малу самачку собу у дну гета, манастирски пуну и мрачну. Схватио сам с огорчењем: у тренутку кад му је судбина доделила улогу праведника и жртве, када га је сместила у кулисе пустињака, мој отац се нагло побојао, изменио свој месијански програм и показао се потпуно неспособним за ствари вишег реда. [...] То његово капитуланство, то његово мирење са судбином и жеља да се врати кући били су га сасвим деградирани (Киш 1990б: 166–167).

Уколико ове две предочене сцене посматрамо једну наспрам друге, схватићемо да је сусрет са оцем у гету радикално поништење његових речи пред одлазак у Будимпешту. Одлазак у гето обистињује претходно назначен предосећај да улога жртве у једном тренутку постаје истински жиг судбине, али и показује немогућност Едуарда Сама да одржи обећање како ће ту исту улогу одиграти достојанствено до краја. На овом месту, дакле, долази до потпуне и коначне дезинтеграције *idem* обележја јунака, до разградње његових стечених идентификација

месијанства у жртвеном кључу, те се у тој тачки отвара поље ипсеитета (*ipse*) које се нужно урушава у домену „етичких импликација“ (Рикер 2004: 171).

Распад идентитета као истог повлачи са собом и онај други пол идентитетског конституисања, пол ипсеитета, јер када се уруше трајне диспозиције и стечене улоге, урушава се и самоприпадање, дакле, губи се стабилност карактера. Управо се на овом месту отвара простор „етичке импликације приче“, односно начин на који „наративна компонента саморазумевања призива као допуну етичка одређења која су својствена моралном урачунавању дјеловања његовом извршиоцу“ (Рикер 2004: 171). Приближавање наративног поља етичкој компоненти Рикер образлаже управо *ipse* идентитетом, односно појмом само-сталности који је етички одређен. Рикер, дакле, наративни идентитет поставља у интермедијални положај између „сталности“ карактера (*idem*) и постојаности самосвојства (*ipse*). Са једне стране, видели смо, *idem* представља оно што у личности остаје исто кроз време – то су, према Рикеру, устаљене карактерне црте, навике, социјалне улоге, културни обрасци, све оно што се временом устаљује, те постаје препознатљиво и стабилно. Са друге стране, како Рикер тврди, *ipse* се односи на потенцијал субјекта да се самостално односи према себи, да у времену одржава своју „самосталност“ упркос могућим променама. Наративни идентитет, схваћен у рикеровском кључу, добија улогу медијатора између ова два пола, дакле, на релацији *idem* и *ipse*. Према Рикеровом виђењу, када „наративизује“ карактер, поетска конфигурација враћа динамику ономе што је унутар *idem* постало статично – у навикама и диспозицијама. У поетској конфигурацији чак и оно што је утврђено поново задобија облик кретања и постаје део живог тока искуства. Са друге стране, приликом наративизације усмерености ка аутентичном сопству (ипсеитету), фикција даје тој тежњи препознатљиве обресе, које Рикер види као етичке импликације које постају систем вредновања јунака. Другим речима, Рикер нам указује на то да поетска конфигурација омогућава да само-сталност сопства не остане у доменима апстрактне етичке намере, већ да добије облик у односима, поступцима и вредностима који се могу наративно приказати. На тај начин „наративни идентитет држи заједно два краја ланца: сталност карактера у времену и постојаност само-сталности сопства“ (Рикер 2004: 173).

Управо тај рикеровски захтев да се наративни идентитет разуме као посредовање између „сталности карактера“ (*idem*) и самоприпадања (*ipse*) најјасније се огледа у идентитетској судбини Едуарда Сама. Наиме, урушавање његових трајних диспозиција и стечених улога – од Симфоније као навике до месијанске самопредставе жртве – доводи до губитка оног пола идентитета који чини верност себи. Сцена пред одлазак у Будимпешту, у којој Едуард најављује да ће улогу жртве одиграти достојно и до краја, поставља темељ његовог *ipse* идентитета, јер открива тежњу ка самоприпадању кроз етичку одлуку. Међутим, сцена у јеврејском гету показује коначни слом ипсеитета – уместо да остане веран сопственој речи и замишљеној улози, он капитулира, постаје „потпуно неспособан за ствари вишег реда“. Управо ту се отварају етичке импликације наративног идентитета – пад Едуарда Сама није само психолошки или историјски догађај већ указује на крах самосталности сопства које није успело да одржи верност себи. Тако поетска конфигурација Кишовог романа показује да дезинтеграција идентитета као истог нужно повлачи и губитак идентитета као самоприпадања, те да се етичка димензија ликова увек открива у напетости између обе ове равни.

Коначно, важно је осврнути се на још једну тачку ипсеитета, такође етички одређену, али у домену одговорности за другога. Рикер, наиме, тврди да „само-сталност (одржавање сопства) за личност значи: начин таквог понашања да други човјек може на њу рачунати. Зато што неко рачуна на мене ја сам пред неким другим одговоран (*comptable*) за моја дјеловања“ (Рикер 2004: 172–173). Овај моменат одговорности Рикер посматра у двоструком кључу: „рачунати на...“, бити одговоран за...“ (Рикер 2004: 173), те том обједињујућем аспекту одговорности „додаје идеју једног одговора на питање „Гдје си ти?“ које поставља други који ме тражи и од мене захтјева.

Тај одговор гласи: „Ево ме, види ме!“ један одговор који изриче само-сталност сопства“ (Рикер 2004: 173). Управо је овај аспект ипсеитета као одговорности за себе и другогач тачка у којој се сажимају идентитети Едуарда и Андреаса Сама. Кроз целокупан ток романа *Баишта, пенео* можемо пратити постепено ишчезавање оца као одбацивање одговорности за другогач (породицу) све до тренутка коначног и потпуног нестанка. Очева нестајања, посебно у пролеће када се будио из дубоког стања депресије, интензивније интонирају и готово да најављују немогућност идентитетског успостављања унутар ипсеитета. Сlike предратног детињства Андреаса Сама већ упућују на очеву недоступност породици – „У почетку би се само закључавао у своју собу, где је нама био тада забрањен сваки приступ, а касније је одлазио на нека дуга путовања чији смисао и циљ никада нисам могао да разјасним“ (Киш 1990б: 58). Та недоступност, заклоњеност од погледа, постепено интензивира Андијеву знатижељу, те питање „Где си ти и Ко си ти“ имплицитно провејава наративним простором, те постаје тежишна мотивациона тачка поетске конфигурације. Чини се да управо дезинтеграција очевог идентитета као сталности (*idem*) и само-сталности (*ipse*) дестабилише Андијев ипсеитет. Андијево аутентично сопство постаје осујећено испражњеним присуством очеве фигуре, те наративни чин постаје трагање за одговором на питање Где си ти и Ко си ти. У складу са тиме, унутар поетске конфигурације наративна инстанца изнова успоставља идентитет оца који у коначници израћа као целовит, те из радикалног одсуства ступа у поље радикалног присуства. То нас доводи до важне рикеровске тезе „наративног јединства живота“ у коме

треба видјети једну нестабилну мјешавину творевина фантазије и живог искуства. Управо из разлога евазивног карактера стварног живота потребна нам је помоћ фикције да уназад накнадно организујемо тај живот, дајући себи за право да можемо ревидирати и сматрати провизорним сваки лик у грађењу радње, било да је позајмљен од фикције или од историје (Рикер 2004: 169).

Рикер се на овом месту, дакле, на својеврстан начин изнова враћа ранијој тези троструке мимезе (коју смо пратили тумачећи студију *Време и прича*) будући да сажима хоризонте фикције и живог искуства. То се посебно може уочити у тврдњи да „ми, такође, имамо једно искуство, за које би се могло рећи да је непотпуно, о оном шта значи завршити неки ток дјеловања, једну дионицу живота“ (Рикер 2004: 170), те се управо поетска конфигурација појављује као могућност „да утврдимо обиме ових привремених завршавања“ (Рикер 2004: 170). У том домену, Рикер закључује да прошлост унутар наратије није пука реконструкција већ „квазипрошлост наративног гласа“ у којој се уписују „пројекти, очекивања, антиципације кроз које су протагонисти приче усмјерени према својој смртној будућности“ (Рикер 2004: 170). Управо зато „наратија не прича ништа друго осим бригу“ (Исто) јер је у основи сваке испричане историје брига за смртност и пролазност. Овај рикеровски увид јасно можемо препознати у Кишовом роману где је очева фигура истовремено обележена прошлосту (са навикама и улогама које се урушавају) и усмерена ка будућности коју не може да изнесе. Док Едуардов етички пораз у гету показује немогућност да се сопствени живот доврши у складу са прокламованим улогама, Андреасов наратив преузима улогу сведочења и бриге, артикулишући ретроспекцију и проспекцију у једној поетској целини. Управо у том обртну ретроспекције и проспекције, у приповедању које истовремено тематизује прошлост и трага за смислом будућности, роман *Баишта, пенео* на специфичан начин прожима идентитет оца и сина. У том смислу, Кишов роман показује да се идентитети оца и сина не могу посматрати одвојено, већ да се обликују у узајамном дијалогу. Распад Едуардовог *idem/ipse* идентитета – губитак трајних навика, пропаст месијанске самопредставе и капитулација у етичком кључу – оставља празнину коју Андреас настоји да испуни чином приповедања. Његов ипсеитет, осујећен сталним очевим одсуствима, проналази могућност само-сталности једино у наративном акту – реконструишући очев идентитет, он у истом покрету изграђује и сопствени. Управо зато питање „Где си ти?“, које Рикер препознаје као

темељно у пољу одговорности за другог, у *Башти, пепелу* добија двоструки карактер – оно је истовремено трагање за очевим присуством и трагање за сопственим упориштем. Коначно, поетска целина романа омогућава да се у рикеровском „наративном јединству живота“ уједине очево одсуство и синовљева потрага, тако да реконфигурација једног постаје предуслов конституисања другог. Идентитет Андреаса тако настаје као одговор на празнину коју је оставио Едуард Сам, а у исто време очев идентитет задобија пуноћу тек у синовљевом приповедном чину. На тај начин, наративно јединство се и на идентитетском плану коначно приказује као несагласно сагласје будући да се фикција и животна историја „не само не искључују, него се употпуњују упркос и помоћу њиховог контраста. Та нас дијалектика подсећа да прича припада животу прије него што се из живота протјера у писање; она се враћа назад у живот многоструким путевима присвајања и по цијену недокучивих напетости [...]“ (Рикер 2004: 170).

Видели смо да роман *Башта, пепео* наративни идентитет обликује као дијалектичко кретање између истости (*idem*) и самоприпадања (*ipse*), између дечје фрагментарне свести (*distentio*) и наративне тежње ка целини (*intentio*). Управо у том несагласном сагласју – у напетости између прошлости и будућности, живота и приповедања, одсуства и реконфигурације – израња динамички идентитет Андреаса Сама. У складу са тиме, Кишов роман показује да се идентитет не може успоставити као коначна категорија већ као процес који у поетској целини задобија облик динамичког јединства.

Приступ роману *Башта, пепео* из угла теорије Пола Рикера усмерио нас је ка испитивању категорија времена, троструког мимезиса и наративног идентитета. Двоструко кодиран лик Андреаса Сама из хоризонта детињства и одраслости показао је како се појам *distentio animi* артикулише кроз искуство времена обележено траумом, губитком и пролазношћу, али и како у поетској конфигурацији истовремено израња могућност додира са вечним (*intentio*). Анализа троструке мимезе показала је да се Кишов роман гради на динамичном посредовању између света живота, поетске конфигурације и поља рецепције, чиме се отвара простор да литература постане начин разумевања и обликовања историјског и личног искуства у херменометодичком кључу. Коначно, испитивање наративног идентитета Андреаса и Едуарда Сама показује како се на релацији *idem – ipse* обликује двострука идентитетска конфигурација – узајамна прожимања конституције и деконституције идентитета постају два пола истог процеса који се у поетској целини разрешава несагласним сагласјем.

ИДЕНТИТЕТСКА ДЕЗИНТЕГРАЦИЈА ЈУНАКА ПОД ОКРИЉЕМ ТОТАЛИТАРИЗМА У РОМАНУ *ПЕШЧАНИК*

Роман *Пешчаник* Данила Киша тумачићемо из аспекта тоталитарне епохе, уграђене у поетску конфигурацију целокупног *породичног циклуса*. Показаћемо рађање тоталитаризма из преображења Фукоовог дискурса борбе раса, односно из механизма биовласти који ће, у коначници, водити ка тоталном излагању смрти. Изворе и исходе тоталитарног државног апарата који је артикулисан у Кишовом роману сагледаћемо из угла Хане Арент, успостављајући лук од конституисања апатичних маса преко дестабилизације стварности, тајне полиције као кључне инстанце радикалног надзирања, стварања „објективног непријатеља“, те до терора као кључног облика деловања који, у коначници, производи стид и идентитетску дезинтеграцију јунака који, изручен ономе неприхватљивом, губи поверење у свет. Потом, полазећи од Адорнове критике културе, те самих могућности писања после Аушвица, разложићемо Деридино (де)конституисање јеврејског идентитета унутар Кишове поетске конфигурације, будући да Едуард Сам, у покушају да своје белешке преобрази у књижевну имагинацију, додирује деридијански концепт „корените нечитљивости“ – траг који није пуна истина, већ тек мала победа над ништавилем, дакле, облик опстанка који истовремено сведочи о губитку смисла и његовој трајној уписаности у језик. Напослетку, покушаћемо да успоставимо својеврсну поуку Холокауста, крећући се од Баумановог упозорења моралних последица модерности, Адорновог и Хоркхајмеровог дијалектичког темеља просветитељства које утире пут тоталитарности до постхерменеутичке опомене о посттоталитаристичкој епоси у којој је књижевна имагинација кључна тачка разумевања и очувања идентитета.

Тоталитарни дискурс у роману *Пешчаник*

Роман *Пешчаник* настаје као завршница *породичног циклуса*⁶⁰ Данила Киша, дакле, после *Баите, пепела* (1965) и *Раних јада* (1969) ово дело је објављено 1972. године. Роман је конципован у шездесет и седам одељака које чине Пролог, Сlike с путовања, Белешке једног лудака, Истражни поступак, Испитивање сведока и Писмо или садржај. Радња романа обухвата временску деоницу од ноћи до свитања унутар које Едуард Сам пише писмо сестри Олги, те се само писмо, дато на крају романа, може читати као својеврстан садржај или појашњење свих романескних одељака⁶¹. Пролог уводи читаоца у усамљеничку атмосферу просторије у којој јунак саставља писмо, а сваки даљи сегмент романа представља преплитање сећања, мисли и алузија на догађаје из даље и ближе прошлости, као и на слутњу све извесније туробне будућности. Реч је, дакле, о роману фрагментарне структуре коју сачињава низ исповедних, документарних и поетских исечака који, у коначници, (раз)грађују свест јунака унутар тоталитарног друштвеног

⁶⁰ Према речима Киша „*Пешчаник* је трећа, и последња, књига *породичног циклуса* и мислим да тек овако, као својеврсна трилогија, те књиге добијају своје право значење *Bildungsromana*. Јер овако повезане, те три књиге показују на двама различитим плановима, у неком бизарном паралелизму, развој не само двеју главних личности које се у тим књигама траже и допуњују, него оне показују и сазревање тих двеју личности и на плану творачком: ако је личност названа А. С. идентична са личношћу писца, онда су те три књиге, поређане овако, на изврстан начин, и истовремено, и *Bildungsroman* једне литерарне биографије“ (2006: 193).

⁶¹ Како сам Киш говори „то писмо на крају романа, по мени, заиста и јесте садржај романа, не можда и садржина. Све је од њега потекло, с једне стране, а с друге стране, управо то писмо се рађа током ноћи заједно с романом, да бисмо зором имали пред собом – читаоци, писац писма и романа – тај последњи документ“ (2006: 185). Писмо је у критичком осврту на *Пешчаник* свакако препознато као „полазна тачка, као означитељ, у овом роману је и ствар и одсутност ствари, и реч и одсутност речи, чвор у структури где се светови, ствари и органи не могу ни утврдиво оделити ни компатибилно комбиновати“ (Гвозден 1998: 73).

устројства. Како сам Киш објашњава, „све се у том роману збива током једне једине ноћи, од тренутка када Е. С. седне за сто [...], па негде до пред зору сутрашњег дана, до јутарњег „грађанског“ сумрака [...]. Све што се збива, збива се дакле у свести Е. С.-а, у том врло јасно разграниченом хронолошком следу, у дубинама ноћи и бића [...]“ (2006: 195).

Слике с путовања (I) на самом почетку романа предочавају мисаоне рефлексije овде још увек неименованог јунака. Те слике пажљиво изграђују асоцијативну свест јунака који, усамљен у својој соби, покушава да напише писмо. Наративна инстанца готово да се служи поступком камере који нам омогућава да испратимо сваки јунаков положај тела, сваки шум и преламање светлости. Оно што је за нас од посебне важности јесте концепт који јунак вади из унутрашњег цепа капута и који је, чини се, концепт писма, али и целокупног романа који из писма проистиче:

[...] да не беше, дакле, у тај концепт уложено толико труда, можда би сад одустао од свега. Али тај га концепт мами, упркос снажној жељи да га принесе пламену и да легне да спава. Ипак му се не да да све то баци у ватру, сада када је већ начинио први корак и отео од празнине тих неколико страница. Без обзира на тренутну клонулост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница (Киш 1990в: 20–21).

Видимо, дакле, својеврстан аутопоетички сегмент који је двоструко кодиран – с једне стране, он упућује на стварање документа (писма), а с друге на стварање самог романа који се на том документу базира, те претендује на успостављање хоризонта вечности једне породичне историје која у себи сажима дух времена тоталитаристички обојене епохе⁶². Управо та слутња која јунаку не дозвољава да одустане од писања упућује на потенцијал књижевне имагинације као сведочанства времена у којем појединац сажима целокупан хоризонт епохе. У *Пешчанику* је поетски обликован исечак из тоталитаристички обојеног друштвеног устројства, дакле, кроз свест Едуарда Сама, његово писмо, сведочанства и сећања постепено је конституисана идентитетска дезинтеграција појединца који у тоталитарном систему постаје непожељни Други. Стога, целокупан роман можемо посматрати у кључу разградње индивидуалности као кључне тенденције тоталитаризма, терора који спроводи идеологију у дело, те административних механизма који постају оруђе дехуманизације и контроле над појединцем. *Пешчаник* није исцрпљен садржајем очевог писма, дакле, сведочењем о гладовању породице Сам на дан Ускрса, страху деце, прекоредном крварењу жене, прогону и тоталитарном притиску, већ га треба посматрати управо у домену обликовања свести обележеног субјекта који у том и таквом свету покушава да сачува себе и породицу. Стога ће предмет нашег интересовања бити управо они

⁶² Писмо које се налази на крају романа и чији садржај наративна инстанца постепено конципира грађењем заплета јесте аутентични документ Едуарда Киша настао 5. априла 1942. године. Елементи поменутог писма уграђени су у роман *Башта, пепео*, али само на основу сећања, будући да у периоду писања *Баште, пепела* Киш није могао да пронађе писмо у сачуваној породичној архиви. Када га је пронашао, Киш ће у једном од интервјуа о њему говорити на следећи начин: „Читајући, дакле, поново то писмо [...] аутентично писмо писано руком оног који је већ постао јунаком мојих књига, ја сам одједном застао пред њим као пред отвореном пирамидом или као пред неким рукописом извађеним из Мртвог мора: требало је све дешифровати, подупрти не лирским већ интелектуалним доказима, испитати значење сваке речи, сваке појаве, дочарати себи флору и фауну времена о којем се у том писму говори“ (2006: 204–205). Треба, ипак, напоменути да је садржај писма које затвара *Пешчаник* у извесном домену модификован о чему сведочи оригинални документ који је 2001. године објавила Мирјана Миоциновић (в: Томпсон 2014: 260).

сегменти романа који осликавају идентитетску дезинтеграцију субјекта у тоталитарном систему Другог светског рата⁶³.

Слике с путовања (I) на можда најпажљивији начин предочавају свест Едуарда Сама у тренутку писања, те после концепта који проналази у цепу, можемо пратити читав спектар асоцијативног сећања и тока свести. Атмосфера хладне и снежне ноћи уноси тескобну ноту из које се потом рађају сећања прожета халуцинацијама. Чини се да је јунакова свест удвојена, растрзана мислима које преплићу разноврсне асоцијације на некада проживљена искуства. Стога, слике насликане на тапетима оживљавају у јунаковој уобразиљи саонице, жену у црном која ће у његовој свести и касније корачати различитим местима и пределима, а о којој нећемо знати заправо ништа. Пред његовим очима тако јасно искрсавају црногорска села, море, залазак сунца, двоје деце и жена који посматрају тај сумрак на мору, те се чини да овај иницијални одељак романа предочава асоцијативни низ слика које се на самрти смењују у свести скорашњег покојника. Оно што је у Сликама с путовања задобило облик низа самртничких визија, у Белешкама једног лудака преображава се у директан глас јунака који сведочи о дезинтеграцији сопствене свести.

Белешке једног лудака (I) преобликују наративну инстанцу из трећег у прво лице јединине. На овом месту Едуард Сам директно проговара, док сам наслов одељка јасно упућује на дезинтеграцију јунакове свести. Овде се први пут тематизује несрећа из аспекта слућене смрти, на овом месту чујемо потресни глас који проговара о свом безнадежном положају, те се убрзо губи фокус нарације, белешке постају готово неповезани фрагменти јунакових мисли. Можда најзначајнији моменат ове романескне деонице јесте њен почетак: „Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматран истовремено [...] Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти)“ (Киш 1990в: 40). Овде је, дакле, сасвим јасно назначена позиција јунака обележеног другошћу, онога чији поглед већ сагледава крај живота, епохе, расе. Дакле, онога који је као апсолутни други непрестано посматран, премда спреман да сагледа све узроке и последице тог идеолошког апарата којем је изложен. Стога, повратак у родно село за Едуарда Сама значи коначно резање крила – „Пуштам се на вољу ваздушним струјама и атерирам на ливаду крај свог родног села. [...] Затим свијам своја крила у актенташну и ступам у своје село сасвим непримећен, анониман, ако хоћете“ (Киш 1990в: 40–41). Ова деоница сажима визуелне и аудитивне елементе, најпре узлет у небо („Винуо сам се у небо, драга моја господо“ (Киш 1990в: 41)) што је метафора апстракције, а потом силазак у дубину земље, дакле, геолошке слојеве и историју планете („Кад би човек прислонио главу уз земљу [...] тако се нешто чује кад се прислони глава уз земљу, са увом прибијеним уз тле, са мислима које сврдлају у дубину земље кроз геолошке наслаге, до мезозоика [...]“ (Киш 1990в: 41)). Наративна инстанца поступком метаморфозе показује начин на који индивидуално ја губи контуре, те постаје низ фигура које у коначници градацијски ишчезавају – „[...] ускоро вам личим на ждрала, затим на ластавицу, затим на шишмиша [...] затим на муву и, најзад, на мувљи испљувак“ (Киш 1990в: 41). Субјект се, дакле, преображава у низ животињских облика да би се на крају коначно дехуманизовао у виду мувљег испљувка, што белешку Едуарда Сама (једног лудака) приближава хоризонту сувишног човека којег тоталитарна идеологија систематски гута. Са друге стране, спуштање у земљу можемо посматрати у кључу дубинске потраге за наслагама историје које су у бити наслаге колективне

⁶³ Говорећи о поетском луку који Киш успоставља од *Раних јада* преко *Баите*, *пепела* до *Пешчаника*, Михајло Пантић управо инсистира на прелазу из лирске невиности у идеолошку потку која је уткана у завршницу *породичног циклуса* – „[...] некадашњи демон наивности преображава се, том књигом, у демона идеологије: првотни склад доласка на свет (схваћен дословно, али и библијски) бива брутално нарушен „горким талогом искуства“ целокупне историје, пред којом ни геније Едуарда Сама не може ништа друго него да меланхолично резигнира“ (1998: 29). О упливу болне епохе у *Пешчаник* Данила Киша на занимљив начин и сродан начин проговарају и други савремени тумачи, те Татјана Росић инсистира на томе да „душевни бол Е. С. коинцидира са једним општим болом епохе, са једом способношћу да се види и схвати ужас, ужас који је неизречив“ (2008: 115).

трагедије, те тоталитаризам не треба схватити као експес епохе, већ као дубоки историјски процес у којем се акумулирају механизми дехуманизације:

Кад би човек прислонио главу уз земљу [...] тако се нешто чује када се прислони глава уз земљу [...] са мислима које сврдлају у дубину земље кроз геолошке наслаге, до мезозоица [...] кроз наслаге песка и густе иловаче, сврдлају као корење неког циновског стабла, кроз наслаге муља и камења [...]; јер ту негде, на дубини од неколико стотина метара, налази се лешина Панонског мора, не још сасвим мртва него само придављена, притиснута све новим слојевима земље [...] лешевима животиња и лешевима људи, лешевима људи и лешевима људских дела, само прикљештена, јер још увек дише, ево већ неколико миленија [...] (Киш 1990в: 41–42).

Белешка Едуарда Сама, дакле, предочава визију земље у којој су људски лешеве само једна од многих наслага. Они указују на екстремну дехуманизацију у којој је човек изгубио свој издвојени статус и постао елемент геолошке масе. Истовремено, поступак није потпуно лишен трага људског јер је у идеји да тело „још дише“ садржан отпор коначном брисању. Тај дах делује као подсетник на недовршену трауму, на историју која није завршена ни закопана, која траје, али са увек поновљеним исходом смрти. Завршна слика земље која „ропће“ при ослушкивању није само поетски утисак већ и метафора колективног памћења – сама планета постаје сведок људске смрти и страдања. На тај начин, белешка Едуарда Сама показује да људска трагедија није ограничена на историјски тренутак, већ је утиснута у хоризонт вечности као неизбрисива рана. После унутрашње метаморфозе и визије земље која у себи сажима код цивилизацијских страдања, наротив даљег романескног тока задобија административни регистар истражног поступка, те се деконструкција субјекта више не одвија у свести јунака, већ кроз институционални механизам тоталне контроле.

Истражни поступак (I) је одељак *Пешчаника* који самим називом указује на тоталитарно устројство режима које је уткано у Кишову књижевну имагинацију. Конципован је у виду питања и одговора о животу и кретању Едуарда Сама. Ова романескна деоница предочава тоталитарне механизме власти који се базирају на радикалној контроли која се успоставља над појединцем. Питања о и одговори о Едуарду Саму досежу до најситнијих детаља, те тако обухватају најпре његово лажно датирање докумената још од 1912. године, све доказе о кривици поводом тог дела, са доследним навођењем текста пресуде, потом опште податке о његовој породици и садржају писма које је писао сестри Олги. Овај поступак потом досеже до расветљавања сасвим интимних димензија Едуардове свести, до алузија које различити елементи у њему буде (промрзли прсти који га подсећају на кржаве прсте месара Хордоша), до мисаоног тока који се у њему одвија док купује изнутрицу свињетине и, коначно, до кошмарног сна који ће га наредног јутра пробудити. Истражни поступак сасвим прецизно предочава Едуардов кошмар у којем га нападају пси којима ће, у тренуцима самоодбране, очајнички бацати комадиће меса које је купио у месари. Овај натуралистички опис кидања крвавог живог меса голим зубима поприма елементе ужаса, те представља пун интензитет разорене, страхом измучене свести јунака у борби за опстанак. На ширем плану, ово је слика разарајуће историје Холокауста, са алузијом на логоре у којима субјект заиста постаје само комад меса изложен гневу разбеснелих паса. Ова деоница је заокружена сликом егзодуса, дакле, бежањем породице Сам у саоницама, док је сам Едуард назван вођом егзодуса, капетаном брода и изгнаником. Едуард у истражном поступку бива назван и епистоларом, стога се може закључити да је цео поступак отворен поводом писма (које никада није послато). Испитивачки тон у грађењу истражног поступка, полазна основа писма које није послато, форма питања и одговора који обухватају тривијалне детаље попут мириса ћебади којом се породица Сам покрива приликом бежања, доводе до апсурда доказни материјал тоталитарне бирократије. Предочавање разговора Едуарда Сама и кочијаша Мартина о богоубицама и распетом богочовеку завејаном „снегом крај друма, плавих очију као плаво небо и крвавих

дланова на које се беше нахватао мелем ледених пахуљица, с круном од трња налик на жалосно празно гнездо вране“ (Киш 1990в: 64) уводи антијеврејски дискурс, дакле, антисемитски стереотип јеврејске кривице који у тоталитарним идеологијама задобија нову снагу. Увођење сакралног мотива као инструментализације антисемитске идеологије доводи до својеврсне легитимације коначног решења, те сажимање сакралног и идеолошког хоризонта у овој сцени остварује пун интензитет оруђа дехуманизације. Питање које следи „Шта тражи праведност“, те одговор да „Праведност хоће да истера своју правду до краја [...]“ (Киш 1990в: 66) постају иронијски оквир поништења праведности у тоталитарном систему, што је заокружено закључном сценом одељка у којој Едуард Сам помера своју „актенташну са груди где ју је све дотле стискао, и показао му је, без речи, у сазвежђу торакса, у пределу медијастинума, у зимском сумраку јасно видљиву звезду Давидову“ (Киш 1990в: 66). Завршетак одељка у знаку Давидове звезде као коначног жига Другости симболички упућује на исход Истражног поступка – на деконструкцију идентитета у који је утиснута колективна кривица. Тачка у којој тоталитарни механизам истражног поступка доводи субјекта до коначног жига другости, отвара поетску конфигурацију ка новом виду дезинтеграције, ка гротескном сведочанству историјског антисемитизма као Трактату о кромпиру.

Белешке једног лудака (II) конципује ток свести која је измучена глађу. Та свест је најпре усмерена ка сећањима на разноврсна јела која је Едуард Сам пробао у мирнодобском периоду, у различитим градовима попут Будимпеште, Трста, Скопља, Загреба да би потом попримила луцидне димензије својеврсне дезинтеграције. Тако настаје *Трактат о кромпиру*, сасвим обојен тоталитаристичким ужасом који у мислима јунака конципира безнађе јеврејског истребљења наспрам опстанка кромпира. Псеудотрактат заправо пародира дискурс знања како би, са једне стране, разобличио митске основе владајуће идеологије, а са друге, расветлио јеврејски положај унутар њених оквира. Псеудонаучни дискурс на тај начин постаје игра у којој се тоталитаристички код легитимизује унутар друштвеног закона, а изједначавање Јевреја и кромпира упућује на стварање другости коју је дозвољено селектовати. Јунакова раса се на овом месту сагледава као „божански коров земље“, те се овим оксиморонским поступком указује на парадокс истребљења, дакле, оно што је божанско ипак постаје подложно дехуманизацији. Та „чудесна сличност између кромпира и Јеврејина“ расветљава експлицитни тренутак расистичке идеологије, користећи се алузијама на естетику еугенике – „[...] тај вулгарни кромпир [...] никад се није извио током своје дуге историје у идеалан круг јабуке или рајчице [...] него је остао несавршен као човек [...] пун кврга и гука, пун израслина [...] без ичега што би наговестило у њему присуство Творца [...] прави homunculus (homo-homulus-humus)“ (Киш 1990в: 69–70). Градацијска дезинтеграција у низу „homo-homulus-humus“ скончава у слици човека без душе, „човека из кога је прогнан Бог“ (Киш 1990в: 70), те уводи сакралне алузије из којих ће произаћи историјски стереотип тоталитарног механизма. Кореспонденција библијског потопа и предстојеће епохалне катаклизме, досезање до средњовековне Шпаније и Ewige Jude успостављају континуитет историјског антисемитског кода, дакле, сажимају вертикалу средњовековне (инквизицијске) и модерне расистичке (тоталитаристичке) селекције. Белешке Едуарда Сама потом у пародијском кључу профанизују религијске поставке (забрану свињског меса и алкохола) и научна достигнућа (Њутнов закон), те директно уводе мотив семена смрти као дах Weltschmerz-а у слици бременитог мушкарца чије „срце менструира“, чиме се, коначно, разграђује целокупна модерност Запада чија су научна достигнућа попримила монструозне обресе. Ове Белешке су, потом, заокружене сликом „ужасног жамора историје“ – „Знојаве, прљаве масе градске сиротиње [...] охрабрена гомила, загрејана идејом Божје и људске правде [...] крици очаја, освете, говорници и провокатори који се пењу на импровизоване говорнице, плач деце која не схватају ништа“ (Киш 1990в: 81) – која, најпре, историјском ретроспективом оживљава чувену реченицу Марије Антоанете да би,

заправо, успоставила вертикалу са актуелним положајем породице Сам која на Ускрс гладује док се у кући сестричине Ребеке припрема богата трпеза.

До овог момента, *Пешчаник* је показао четири лица тоталитарне дехуманизације субјекта, дакле, од халуциногене метаморфозе тела, преко визија земље као колективне гробнице, до бирократске дезинтеграције индивидуе и апокалиптичних аналогичности, чиме је постепено отворен пут ка даљим варијацијама ових кључних тачака ужаса једне епохе.

Истражни поступак (II) нас поново враћа ка већ предоченом дискурсу механизма бирократског апарата са тенденцијом успостављања тоталне контроле. Ову деоницу, наравно, треба посматрати у кореспонденцији са Истражним поступком (I), дакле, као наставак истраживања оптуженог епистолара. Овај поступак је, као и претходни, организован унутар кључних садржинских тачака Едуардовога писма Олги, те тако обухвата понуду о млевењу жита без дозволе (коју јунак одбија и о којој пише), путовање возом за Нови Сад, посету Гаванском, рушење куће у Бемовој улици. Важни моменти на које се треба осврнути јесу, најпре, слике хипотетичке оптужнице Едуарда Сама поводом дела које није учинио (незаконито млевење жита у Розенберговом млину), те састављање потенцијалног новинског извештаја о смрти породице Сам од глади и зиме. Сама форма новинског извештаја уноси иронијски отклон од теме породичне смрти као и од њених узрока, те дискурс у потпуности лишава емпатије, што треба тумачити у кључу тоталитарне стварности која трагедију своди на информацију. Узроци смрти – глад и студен – указују на механизам измештања одговорности, дакле, узрок није системска репресија већ одговорност жртве. Апсурдни услови млевења жита („два цента пшенице по цени од свега 40 пенга по метричкој центи“ (Киш 1990в: 85)), те састављање прецизног извештаја са суђења Едуарду под претпоставком да је „срамну понуду“ прихватио показује бескрајне могућности варирања лажи које бирократски механизам може да произведе. Цела сцена је, дакле, конципована као судски извештај о кривици жртве, будући да новински извештај инсистира на неурачунљивости Едуарда Сама који одбијањем понуде одводи породицу у смрт, док, са друге стране, претпоставка прихваћене понуде доводи до строгог суђења због утаје пореза. На овај начин, *Пешчаник* предочава пун потенцијал идеолошке репресије која сваки могући одабир преображава у тоталну кривицу.

Исцрпни осврт на Едуардово путовање возом у Нови Сад интензивира дискурс тоталитарне дестабилизације појединца, те на овом месту најпре видимо фигуру плавоког кондуктера „који бејаше уперо своја никлена клешта у његове груди, у његову звезду, као револвер“ (Киш 1990в: 90). Гест контроле који симболизује потенцијално насиље и претњу, те звезда на грудима указују на насилно конституисање идентитета који се преображава у оружје против самог субјекта. Потоње избацавање звездом обележеног субјекта из купеа прве класе (коју можемо посматрати као микрокосмос вишег друштвеног устројства) још једном нијансира механизам искључења, док прелазак у другу класу, контрастно обележен срамом и сиромаштвом, симболички интонира идентитетско измештање јунака из једног друштвеног слоја у други, из прошлог живота у будућу смрт. На самом изласку из купеа прве класе, дакле, у тачки симболичког силаска, у ходнику који води из једног света у други, Едуард Сам кроз прозор угледа „снегом покривене равнице унедоглед, црне пласе ораница које се помаљају понегде из снега и једно голо квргаво стабло на којем чуче црне прозобле вране“ (Киш 1990в: 93). Ова снажна контрастно интонирана слика уноси драматичну дуалност живота и смрти, симболички код епохе у којој преовлађује разарање, али уз трагове отпора (будући да се црне пласе ораница ипак помаљају у том недогледу празнине), те за самог Едуарда Сама овај приказ постаје спољашња визуализација новоуспостављеног идентитета који је прожет осећањем хладноће, усамљености и искључења. Црне прозобле вране утискују у свест неминовност краја, али под окриљем надгледања очима још тамније епохе и ужаса историје. Коначно, излазак из воза, као и брз, узнемирен одлазак са железничке станице која постаје простор опасне зоне жандара, војника и

тајних агената, претходна метафоричка предвиђања измештају у домен реалне свакодневице у којој је надзирање суштинска одлика тоталитарног режима. Безбедно измештање из станичне зграде јунаку доноси олакшање које подсећа на спасење голог живота, те он, на путу ка кући Гаванског, у кочији на тренутак тоне у сан – „Плива у некој великој води, у потпуној тами, али свестан, у сну, сваког тренутка, да је спасен, као Ноје [...] да је, дакле, само он надживео велику хаварију, што га је у сну испунило осећањем неког мутног поноса [...]“ (Киш 1990в: 100). Снови, већ смо видели, заузимају важну улогу у расветљавању унутрашњих токова свести јунака, те и овај сан треба тумачити у кључу распоућености целокупног бића субјекта који, и у моменту бесвести, дакле, сна, осећа продор тешке тескобе и страха које улива тоталитарни државни апарат. Уплив Нојеве барке као симболичке тачке спасења малобројних из велике хаварије, с једне стране указује на хоризонт историјског ужаса којем Едуард Сам сведочи, док је, с друге стране, показатељ наде да се живот ипак може спасити.

У овом одељку романа приказан је још један важан сан јунака. Реч је о кошмару који сања приликом ноћења код господина Гаванског, после дугог разговора о друштвено-политичким приликама (расној дискриминацији, новосадском покољу, савезницима на фронту) и трагичној судбини заједничких познаника. Кошмар тематизује догађај на пољу иза станичне зграде, дакле, призор младог мртвог војника на носилима који успева да на тренутак оживи, устане и, упркос снажним стражарима у кишним мантилима, обрати се Едуарду Саму: „Моли га да учини нешто да се већ једном стане на пут том понижавајућем и болном трговању људским костима, јер он лично нема ништа против тога да га убију, али сматра да је крајње нељудски поступати с људима овако како се с њим поступа: извадити им кости а оставити им тело празно“ (Киш 1990в: 119). Васкрсење младог војника и директна молба упућена Едуарду поводом костокрадица, указују на немогућност коначног сахрањивања жртава тоталитарног идеолошког апарата будући да оне изнова васкрсавају као неми сведоци који опомињу на вечно враћање трауме. Мотив трговине костима алузивно упућује на индустријализовану смрт и дехуманизацију тела у нацистичким логорима, те су костокрадице заправо персонификација тоталитарног режима који тело своди на употребни материјал. Сведочење унакажене жртве да „његова дневна температура драстично варира од минус педесет и шест Целзијусових до плус хиљаду и сто степени [...] што његовом младом телу задаје страшне болове“ (Киш 1990в: 119) оживљава гротескну слику нацистичких експеримената и медицинских злоупотреба које научна достигнућа претварају у механизам уништења. Агенти у цивили и лекари костокрадице („у белим мантилима и са великим шприцевима“ (Киш 1990в: 120)) интензивирају кошмарну слику потекстног система, а пољубац смрти који Едуард добија од на тренутак васкрелог војника утискује печат неминовности дезинтеграције и свести и тела који су изложени апсолутном, готово гротескном, злу. Јунак је на овом месту и сведок и жртва, увучен у вртлог безизлазног ужаса који прожима и сан и јаву, те непрестано распоућује и свесно и несвесно стање јунака.

Посета кући у Бемовој улици у којој је породица Сам живела пре егзодуса, њено рушење из темеља непосредно након што је Едуард Сам напусти, те његова тврдња да је кућу срушио пацов који је нашао „у темељу, негде у корену зида, онај пресек сила на којем се све држало“ (Киш 1990в: 135) дају снажан одјек рушилачке силе која израћа из подземних, мрачних токова. Пацов, као симбол деструкције, долази изнутра, дакле, из самих темеља куће, друштва и идентитета. Рушењем куће у Бемовој улици нарушен је и идентитетски код Едуарда Сама који подразумева губитак дома, сигурности и некадашњег грађанског живота. Алгоријски приказ пацова који у корену зида проналази слабост расветљава дубинску трулеж система у којем тоталитаристички апарат урушава живот појединца не споља, већ из саме структуре која га носи. У складу са тиме, рушење куће на ширем плану означава уништење корена, пресецање идентитетског упоришта, а пацов као унутрашња инфилтрација ужаса указује на процес постепеног нагривања све до тачке коначног урушења, што је, у коначници, апсурдна слика

идентитетске дезинтеграције Едуарда Сама, али и положаја Јевреја у тоталитарном систему начелно. Идентитетска разградња, дакле, у Истражном поступку (II) показује да тоталитарно устројство поништава темељне ослонце субјекта, а тај се процес у даљем току романа прожима кроз јунакова сећања на принудни рад где се деструкција тела и свести премешта у сферу свакодневног преживљавања. У складу са тиме, предмет нашег интересовања у даљем току анализе *Пешичаника* биће усмерен управо ка деоницама посвећеним радним четам у тоталитаристички конципованом систему.

Слике с путовања (II) први пут уводе у роман Едуардово сећање на принудни рад. Асоцијативно сећање јунакове мисли усмерава најпре на трагове блата и прљавштине који се лепе за његов капут да би, потом, ток свести обузела слика ашова који урања дубоко у земљу. Наративна перспектива готово да зумира јунакове шаке и покрете, те поетска конфигурација у целости оживљава мучне, дугачке и тешке тренутке Едуардовог копања. Посебна пажња посвећена је длановима завијеним блатом натопљеном крпом, згрченим прстима и некоординисаним покретима руку који упућују на физичку изнуреност. Поређење прстију са штипаљком интензивира дехуманизацију тела које постаје неспретно оруђе сведено на механичко понављање. Цигла која упорно клизи у блато подсећа на узалудност рада (што је експлицитно предочено у одељку Испитивање сведока (I) када Едуард Сам говори о инжењерима из радне чете који су на смрт пребијени због покушаја да унапреде пројекат) који није сам по себи сврха већ средство физичког и духовног уништења, дакле, метафора апсурдне репресије. Страх и несигурност кулминирају у погледу на стражара, на врх његовог бајонета који се види „у руменилу сунчевог заласка“ (Киш 1990в: 173), те симболика заласка сунца означава слику заклањања човечности хоризонтом крви. Та фигура „без лица“, уоквирена црвеним хоризонтом, расветљава безличност тоталитарног апарата, те је тренутак Едуардовог погледа можда кључни моменат ове слике – „Човек схвата да га стражар не гледа, па се на тренутак загледа у њега, као да га види први пут“ (Киш 1990в: 174). Тај поглед жртве усмерен ка обезличеној инстанци насиља, расветљава хоризонт двоструке дехуманизације. Аспект деперсонализовања прожима жртву у домену свођења на голи живот, док, са друге стране, тлачитеља лишава базичних одлика субјективитета у домену емпатије, одговорности и осећања што је, у коначници, основни резултат тоталног режима – дакле, тотално укидање индивидуалности као такве. У складу са тиме, жртва је двоструко кодирана као дезинтеграција субјективитета и онога ко чини и онога ко трпи злочин. У том кључу посматрано, поглед човека усмерен ка човеку расветљава пун потенцијал ужаса епохе која идентитетски разграђује и тлачитеља и потлаченог. Тај тренутак сусрета, дакле, разоткрива кључну димензију тоталитарног искуства – свеобухватну дезинтеграцију идентитета унутар механизма који обе стране своди на безличне функције.

Свакако најпотреснија сцена принудног рада (прављења насипа) предочена је у **Сликама с путовања (III)**, те се ова деоница природно надовезује на претходно приказану (иако су композицијски пресечене Белешкама једног лудака (IV), Испитивањем сведока (I) и Истражним поступком (III)). На овом месту, дакле, поново видимо Едуарда Сама у радној чети, али у моменту кратког застајања како би покушао да намести завоје. Реч је о већ приказаним завојима, тачније, марамицама натопљеним блатом којима везује израђиване шаке – „Како су му обе шаке завијене до корена самих прстију, а завоји спали и сплели се око њих, његови су покрети неспретни и збуњени. Ту неспретност још више увећава извесна паничност његових покрета“ (Киш 1990в: 273). Завијене шаке и несигурни, неспретни покрети показују физичку изнуреност и свеприсутни страх од могуће грешке која би довела до кобног исхода. Покушај помоћи инжењења Офнера у везивању завоја приказан је дугим, исцрпним описом који интензивира мучни тренутак обележен напором и трзајима зуба и прстију. Одсуство говора, својеврсна немогућност артикулације која се у том паничном тренутку претвара у крклање, те продужено, мучно време трајања радње која би у другим околностима била рутинска, појачавају утисак тескобне стагнације сличне кошмарној

слици у којој се тело узалудно и тешко помера без јасног резултата – „Човек осећа да све то траје ужасно дуго, то развезивање узлова зубима и ноктима, то везивање дланова прљавим крпама. [...] Али из њега не излази глас, него само неко крклање, као да се накашљава“ (Киш 1990в: 274). Јаркоцрвена боја хоризонта поново се прелама пред очима јунака да би се наједном сасвим расточила – „као да се румена светлост тог зубатог сунца на заласку улива у мозак, кроз очи“ (Киш 1990в: 275) – у тренутку јаког физичког бола који обузима и тело и ум и који се протеже до краја ове мучне сцене. Батињање гуменом палицом Едуарда Сама и Офнера које стражари немилосрдно спроводе, наизменична смена звукова који муте свест, те јунак није сигуран који је ударац намењен њему а који Офнеру, у тренутку сажимају тоталну психофизичку деконституцију. Тела су сведена на бол и крв, те се чини да јарко црвенило сумрака боји читава простор пред очима. Ударци које Едуард и Офнер истовремено задобијају доводе до својеврсног разливања идентитета, дакле, до фигуре жртве која постаје колективна у идентитетском поништењу чином дехуманизације. Хиперреалистични детаљи потом доводе сцену до врхунца приказом испљуване вилице и чизмом згажене шаке у коју се заривају зуби, те приказ отварају ка алегоријској слици лица тоталитарног апарата у којој је човек, на овом месту дословно, згажен, угризен и, коначно, жигосан болом и понижењем. Тежак урлик Едуарда Сама који одзвања у завршници ове сцене задобија ехо свеукупне јеврејске жртве, те радикална дестабилизација идентитета нужно води ка лудилу.

Видели смо, дакле, пажљиво грађену Кишову путању од зумиране шаке и трагичног погледа ка стражару (Слике с путовања (II)) до радикалне психофизичке деградације у заједничком страдању са Офнером (Слике с путовања (III)). Завијену шаку која покушава да подигне циглу (те заузима важно место у Сликама II), из овог аспекта посматрано, треба тумачити као иницијалну најаву наредне сцене у којој ће бити згажена, израђавана и жигосана оштрим зубима. На овај начин, метонимијски поступак кратке романескне деонице задобија снажан симболички потенцијал целокупног романа у домену тоталне десубјективизације. На овом месту је значајно приметити још један парадоксални код двоструког нијансирања. Најпре, метонимијски поступак којим се субјект своди на шаке које држе ашов, доводи до дехуманизације која је сама по себи негативно означена. Са друге стране, та почетна тачка десубјективног поступка у последњој сцени поприма радикалнији облик, те и сам објект на који је субјект претходно сведен постаје урушен, обезличен, постаје, дакле, згажена шака. Овај двоструки код дехуманизације нарушава границе зла које тоталитарни систем може да произведе. Коначно, искуство идентитетске разградње производи још један важан моменат *Пешчаника* – улазак у сферу лудила као коначног одраза тоталитарног ужаса.

Лудило, као коначну инстанцу идентитетске располућености, на најсликовитији начин проналазимо у **Белешкама једног лудака (IV)**. Едуард Сам на овом месту ствара исповест о осећању напуштања сопственог ја, о својеврсној удвојености која долази као резултат разградње свих дотадашњих егзистенцијалних постулата. Кључни иницијални моменат за писање ове белешке јесте новосадски покољ – „То осећање да ме напустило моје сопствено Ја, то виђење себе из аспекта неког другог, тај однос према себи као према странцу на Дунаву док сам стајао у реду“ (Киш 1990в: 186). Ово стравично искуство (заједно са осталим већ предоченим катастрофама) трајно утискује у свест јунака мисао о смрти као опасности која непрестано надзире његово жигосано биће, те ствара сасвим ново „уплашено, збуњено Ја“ (Киш 1990в: 190), неподношљиву дрхтавицу и болест душе.

Све што ми је остало у свести то је утисак неке море, све што сам могао да формулишем сувисло то бејаше једна једина реч: ВЕЛИКО, придев који је стајао уз неку немогућну ствар, уз неки појам који није могао да се идентификује, али који је зрачио неким непојмљивим ужасом [...] То ужасно и ужасавајуће ВЕЛИКО притискало ме својим великим и ужасним присуством, а ужас је потицао из немоћи мог духа и свести да уз тај

придев додам именицу, јер тиме би, тим разјашњењем појмова, ствар моје море постала извеснијом, ужас би можда добио људске контуре, или макар облик јасног и дефинисаног ужаса (Киш 1990в: 190–191).

Видимо, дакле, својеврстан колапс језичке артикулације под теретом трауме и насиља, те одсуство именице на коју се придев „велико“ односи симболизује безобличност ужаса, његову неухватљивост упркос свеprisутности у спољашњем и унутрашњем свету јунака. Тај придев који мучи свест Едуарда Сама, генијалног виртуоза речи, коначно поражава његове језичке могућности својом величином, несавладивошћу и свеобухватном необухватношћу страха и ужаса. Он је, дакле, симболички знак антисемитистичког прогона и тоталитарног система, знак који стоји изнад појединца, сажет у његовој звезди на грудима. Бесомучно понављање исте речи у јунаковој белешци упућује на располућено стање на граници јаве и сна, дакле, на губљење граница свести услед нејасног односа логике и кошмара. То „велико“ на овом месту постаје апофатички знак, будући да се проговара о ономе што се не може рећи, те постаје врхунац Едуардовог унутрашњег суноврата у тачки која деструише приповедну контролу, логику објашњивог, чиме, коначно, производи ехо тоталног ужаса. Идентитет субјекта у том хоризонту „великог“ обележен је непропорционалном димензијом стварности која измиче језичкој артикулацији, док упорно осећање присуства оног немогућег доводи до трајне дестабилизације свести, до располућености између логоса и бездана која антиципира и слуги коначну катастрофу.

Видели смо, дакле, да Данило Киш у роману *Пешичаник* поступно изграђује путању од халуциногених интерполација и бирократских тоталитарних поступака преко принудног рада до коначног идентитетског суноврата у својеврсно лудило подвојеног Ја. Ова путања показује тоталитарне механизме дезинтеграције тела, свести и субјективитета, доводећи јунака до узнемирујуће онтолошке несигурности. У наредном одељку анализе отворићемо теоријски лук од Мишела Фукоа до Хане Арент како бисмо Кишов роман поставили у хоризонт дубљег промишљања тоталитаризма.

Извори (и исходи) тоталитарног дискурса у роману *Пешичаник*

Теоријски оквир нашег истраживања полази од разматрања извора најрадикалнијих облика дехуманизације модерног друштва, те управо у том хоризонту сагледавамо механизме тоталитарног искуства које *Пешичаник* литерарно обликује. У ту сврху, ослонићемо се на кључне увиде Мишела Фукоа о биополитици и расизму као контра-историји, те на Хану Арент која у *Изворима тоталитаризма* показује историјски и идеолошки темељ тоталитарних режима. Ова теоријска становишта, уз Агамбеново и Америјево виђење десубјективације као кључне последице терора, заокружиће интерпретацију *Пешичаника* у домену идентитетске дезинтеграције јунака.

Полазиште за ово теоријско разматрање налазимо, дакле, у увидима Мишела Фукоа, који у оквиру предавања на Колеж де Франсу 1976. године (обједињена у студији *Треба бранити друштво*) показује како се дискурс борбе раса у шеснаестом и седамнаестом веку постепено преобликовао у дискурс расизма као облик државне стратегије. Оно што је првобитно било историјско преиспитивање и критика моћи, током XIX века задобија нови облик у виду биолошког и централизованог расизма. Управо овај моменат у Фукоовом тумачењу омогућава да сагледамо корене модерних тоталитарних механизма, који расу и биолошку припадност претварају у средство политичке контроле и легитимизације насиља. На тај начин, расизам постаје кључна тачка сусрета биополитике и државне моћи, чиме се отварају врата ка ономе што ће у XX веку кулминирати у тоталитарним системима.

Према Мишелу Фукоу, све до шеснаестог века историјски дискурс одликују родословна осовина (приповедање о древности владарске лозе), функција памћења (анали и хронике о животу

актуелних владара) и кружење примера (на основу којих се конституише закон). Историјски дискурс је, на тај начин, у функцији јачања и одржавања власти, док се с краја шеснаестог века појављује дискурс раса и њиховог сучељавања. „По томе, историја која се тада појављује, историја борбе раса, јесте контра-историја. [...] И управо ће историја [...] која се рађа са причом борбе раса, говорити из и полазећи од сенке. Она ће бити дискурс оних који немају славу или оних који су је изгубили и који се сада [...] налазе у мраку и тишини“ (Фуко 1998: 89). Према Фукоу, дакле, нови дискурс рата раса доводи се у везу са религиозно-митском историјом Јевреја, а у директној је опоненцији са историјом Рима – „Јерусалим је у средњем веку увек био навођен за пример ускрснутим Вавилонима; увек је навођен у говору против вечног Рима, против Рима цезара, који је проливао крв праведника [...]“ (1998: 90). Та нова улога историјског дискурса, наима, биће својеврсни приговор опште прихваћеној историји суверенитета средњег века, биће глас до тада скривеног и потиснутог знања потлачених. Та контра-историја која се јавља у шеснаестом и седамнаестом веку, према Фукоу, није само критика већ захтев „за обнову непризнатих права“ (1998: 92). С појавом контра-историје библијског типа ствара се својеврсна напуклина у континуираној историји средњег века. „У свести Европе се појављују догађаји који су до тада били само магловите околности, које у основи, нису начеле велико јединство, велику легитимност, велику и блиставу снагу Рима. Појављују се догађаји који ће (тада) чинити праве почетке Европе – почетак крви, почетак освајања“ (Фуко 1998: 95). У историјској свести се, дакле, појављује својеврстан прекид који ће успоставити границу између антике и новог доба, настанак Европе у том тренутку обликују ратови и освајања, походи Франака и Нормана, те ће, према Фукоу, управо тај период бити препознат као почетак средњег века иако ће тек у седамнаестом веку тај појам добити јасније историјско место. Нови историјски дискурс указује на нове народе и групе народа (рецимо, на Франке, Гале и Келте), на народе севера и југа, на улоге господара и потчињених, те управо они постају централна референца историјског дискурса.

Према Фукоовом виђењу, дакле, дискурс борбе раса, премда у зачетку настаје као наратив угњетаваних народа, врло брзо задобија различите функције у историјском и политичком контексту. Иако је на почетку ослоњен на сећања, митове и есхатолошке слојеве, он се постепено трансформише у научно-ерудитивни и космолошко-биолошки дискурс који ће служити различитим облицима опоненције постојећој власти. Тако га Фуко у седамнаестом веку налази у радикалној енглеској мисли, док у осамнаестом веку, благо измењен, постаје средство аристократске реакције против апсолутизма. Почетком деветнаестог века он се прожима са постреволуционарним настојањем да се народ конституише као историјски субјект, док ће врло брзо бити у функцији деградације колонизованих група. Фуко наглашава да у овом дискурсу термин раса није сведен на биолошко значење, већ означава историјске и политичке релације између различитих група чији се односи обликују кроз ратове, освајања и наметање власти. На овај начин, Фуко учачава две велике линије историјског памћења – историју суверенитета и моћи с једне и историју угњетавања и прогона с друге стране. Управо у том укрштању дискурс борбе раса, према Фукоу, постаје инструмент критике постојећих облика власти, показујући да иза законитости и поретка стоје неправде, те да је прикривени рат конститутивни елемент историјске и политичке стварности (1998: 95–99). Фуко посебно инсистира на томе да дискурс борбе раса средином деветнаестог века задобија ново усмерење, да се преобликује у револуционарни дискурс класне борбе, те да се у том часу ствара једна нова контра-историја која ће оно историјско у постојећем дискурсу заменити биолошко-медицинском потком. У том часу, према Фукоовом виђењу ствари, настаје расизам.

Преузимајући, преображавајући, али и обрћући облик, циљеве и функцију дискурса борбе раса, тај расизам ће се карактерисати чињеницом да ће тема историјског рата [...] бити замењена биолошком, постеволуционистичком темом борбе за живот. [...] То ће бити идеја о странцима који су се инфилтрирали, биће то тема о деформисанима који су нуспроизвод

тог друштва. Коначно, тема државе која је била нужно неправедна у контра-историји раса, преобразиће се у обрнуту тему: држава није инструмент једне расе против друге већ је [...] заштитник целокупности, надмоћи и чистоте расе (Фуко 1998: 101).

Дискурс борбе раса, дакле, преображен је у дискурс чистоте расе, те се на том месту „одвија преображај контра-историје у биолошки расизам“ (Фуко 1998: 102). Фуко, наиме, показује да расизам није идеолошки ексцес једног историјског тренутка, већ да је тихо проистекао из дискурса борбе раса као „револуционарни дискурс окренут наопачке“ (1998: 102). То је, дакле, постепени прелаз од плурализма раса ка монолитности расе – „суверенитет државе је од њега тако направио императив заштите расе као алтернативу и препреку револуционарном позиву, који је сам произашао из тог старог дискурса борбе, дешифровања, захтева и обећања“ (Фуко 1998: 102–103). Још даље, Фуко додаје да се крајем деветнаестог века јавља нови облик моћи који назива државним расизмом. За разлику од борба раса које су део револуционарног и алтернативног дискурса, овај модел постаје инструмент централизоване државе. Као његов кључни циљ Фуко истиче биолошку заштиту нације, што нужно подразумева искључивање оних који се означавају као „други“. Државни расизам, који у себе уграђује биолошки и централизовани елемент, коришћен је и у стратегијама двадесетог века. Фуко, с једне стране, издваја његов нацистички преображај „који преузима тему развијену на крају XIX века, тему државног расизма са обавезом да заштити расу“ (1998: 103); а са друге стране преображај совјетског типа „који се, на неки начин, састоји у томе да уради обрнуто: он не тражи драматични и театрални преображај, већ потајан, без легендарне драматургије, али магловито сцијентистички“ (1998: 104). Државни расизам ће се у нацистичком руху ослањати и на митологију и на историјске наративе – на борбу за надмоћ германске расе, реваншизам према европским народима, култ вође и обнову архетипских образаца о рату и херојима, што је суштински регресивна измена дискурса борбе раса. На тај начин, према Фукоовом виђењу ствари, расизам се интегрише у сам темељ модерне државе и постаје један од кључних инструмената њене моћи.

Видели смо, дакле, развијање Фукоовог аргумента који се протеже од историјско-критичког карактера борбе раса који, као контра-историја, оспорава званичну власт до преобликовања дискурса у државни расизам који ће, коначно, у двадесетом веку постати средство државне моћи. На овом месту је важно показати на који начин расизам (као трансформација борбе раса у државни апарат) доводи до биовласти као новог облика моћи.

Као кључну појаву деветнаестог века Фуко види „преузимање бриге над животом од стране власти [...] преузимање власти над човеком као живим бићем“ (1998: 290–291). У класичној теорији суверенитета, на коју нас Фуко подсећа, суверен је имао право да убије или да поштеди живот подређеном. У деветнаестом веку долази до преображаја који се огледа у праву да „се „да“ живот и да се „пусти“ да умре“ (Фуко 1998: 292). Већ крајем осамнаестог века, Мишел Фуко уочава рађање „биополитике људске врсте“ као нови механизам власти: „[...] било је то откривање појаве контроле рађања које су кориштене у XVIII веку. То је такође био нацрт једне политике рађања или схема интервенције у глобалним појавама наталитета“ (1998: 295). Дакле, Фуко примећује да се крајем осамнаестог века појављују репродукција, наталитет и разне болести као поље деловања биополитике, да би се у деветнаестом веку тај делокруг проширио на животну средину и биолошке аномалије. У деветнаестом веку се, такође, наглашава Фуко, уводи појам популације као политички, научни и биолошки проблем, али и проблем власти. Из тога ће, потом, проистећи механизам мера које ће „изменити, смањити болесна стања, продужити живот, подстицати наталитет. Биће потребно такође установити механизме за регулацију који ће у тој глобалној популацији [...] моћи да учврсте равнотежу, одржавају средину, установе неку врсту хомеостазе [...]“ (Фуко 1998: 298). Фуко, наиме, показује механизам био-моћи који успоставља контролу над популацијом, као регулативна инстанца која се огледа, како смо већ рекли малопре, „у давању живота и пуштању људи да умру“ (1998: 299). Суверена власт је, наиме, подразумевала

право одузимања живота док био-власт, која се јавља крајем осамнаестог века, подразумева право на управљање животом (на регулацију популације, биолошких процеса, репродукције, здравља). У том домену Фуко издваја технологије дисциплине (што је заправо надзор над појединачним телом унутар школе, војске, фабрике, казних завода) и технологије регулације (које подразумевају мере усмерене на читаву популацију – стопе рађања, смртности, епидемије, услови живота). Сажимање ових технологија производи модерни облик власти који је истовремено дисциплинарни и регулативни. Дакле, прелаз са суверене власти на био-власт подразумева прелаз са моћи над смрћу на моћ над животом. На овом месту Фуко поставља кључно питање – „како ће се, онда, у тој технологији власти која као предмет и циљ има живот [...], извршавати право на убијање и функција убиства [...]?“ (1998: 308), те као одговор даје расизам. Фуко наглашава да управо расизам улази у механизме биовласти као њен темељни елемент, те да модерна држава, од тренутка рађања биополитике, нужно у себе уграђује расизам. Према Фукоу, расизам је „најпре средство да се, коначно, у ту област живота о којој брине држава, уведе прекид; прекид између онога што треба да живи и онога што треба да умре“ (1998: 309)⁶⁴. На тај начин, расизам је средство државног апарата у успостављању линије раздора унутар живота којим управља, он, дакле, уводи прекид у континуитету људске врсте појавом раса као биолошких категорија⁶⁵. Форма биолошке цензуре, дакле, успоставља контролу државе над биолошким животом како би га кроз расизам, даље хијерархизовала. Друга важна одлика коју Фуко наглашава јесте однос између живота и смрти који је кроз расизам сасвим изокренут. Наиме, тај однос није више „војнички и ратнички однос сучељавања“ (Фуко 1998: 310) већ је биолошка нужност у домену уклањања опасности за здравље популације. На тај начин, елиминација ниже расе постаје услов чистијег живота популације. У складу са тиме, „усмрћивање или императив смрти је у систему био-власти прихватљив само ако тежи [...] уклањању биолошке опасности и јачање саме врсте или расе, непосредно везаном за то уклањање“ (Фуко 1998: 310–311). Тако посматрано, расизам постаје услов за легитимацију одузимања живота у друштвеном устројству нормирања. Фуко, такође, успоставља већ познату нит између расизма и биолошких теорија деветнаестог века (дарвинизам и еволуционизам) које уводе идеју природне хијерархије врста и селекције, те указује на то да се биолошким дискурсом и преображава и радикализује политичка активност од колонизаторског до нацистичког геноцида. Рат више не подразумева само елиминацију спољног непријатеља већ, биолошком експлоатацијом, уништава противничку расу унутар заједничког простора, а све ово заједно указује не на идеолошки ексцес, већ на технологију власти јер је

⁶⁴ Агамбен још даље разлаже ову Фукоову тезу запажањем да „темељна цезура, која дијели биополитичко поље, цезура је између људства и популације и састоји се у тому да унутар људства ствара популацију, дакле, да политичко тијело претвара у бити биолошко те преузима скрб за надзирање и уређивање његова наталитета и морталитета, здравља и болести. Рођењем биомоћи свако се људство подваја у популацију, свако *демократско* људство истодобно је *демографско* људство“ (2008: 59). Агамбен потом издваја цензуру која је „цјелину држављана раздијелила на држављане с „аријевским прецима“ и држављане с „неаријевским прецима“; потоња је међу посљедњим одвојила Жидове (Volljuden) од Mischlinga [...]“ (2008: 59), да би закључио да се на тај начин, у коначници, „не-аријевац претвара у Жидова, Жидов у депортирца [...], депортирац у интернирца [...], док у логору биополитичке цезуре не досегну своју крајњу границу. Та је граница муслиман. На точки кад Häftling постаје муслиман, расистичка биополитика иде такоређи преко расе и прелази праг с чије стране није могуће више правити цезуре“ (2008: 59).

⁶⁵ Сличну кореспонденцију између расизма и био-власти успоставља и Зигмунд Бауман тврдећи да се расизам „издваја по пракси чији је дио и коју рационализира: пракси која комбинира стратегије архитектуре и вртларства са стратегијом медицине – у служби изградње умјетног социјалног поретка, исијецањем елемената садашње збиље који нити се уклапају у замишљену савршену збиљу нити их се може измијенити како би се уклопили“ (2017: 98). Врло блиско Фукоу, Бауман даље запажа да „у свијету који се хвали досад невиђеном способношћу да побољша животне увијете реорганизирањем људских послова на рационалној основи, расизам манифестира увјерење да се одређену категорију људских бића не може ни уз какве напоре инкорпорирати у рационални поредак“ (2017: 98), те закључује да „у модерном свијету који се одликује тежњом ка самоконтроли и самоуправи, расизам одређену категорију људи проглашава ендемски и безнадно отпорном на контролу и имуном на све напоре постизања побољшања“ (2017: 98).

расизам „везан за функционисање државе која је приморана да се служи расом, уклањањем и прочишћавањем раса да би вршила своју суверену власт“ (Фуко 1998: 314). Као најрадикалнији, али и најпарадоксалнији пример сажимања механизма биовласти и суверенитета Фуко издваја управо нацизам. Дисциплинарно-регулативна био-власт ((дакле, брига над животом) у нацизму је попримила радикални облик у кореспонденцији са сувереном влашћу над смрћу. Државни апарат у нацизму задобија моћ тоталне регулације живота и смрти кроз расизам који функционише као инструмент био-власти, те нацистичка држава показује како се расизам претвара у систематску, институционализовану праксу убијања. У нацистичком устројству убијање није само ствар политичких и војних елита већ прожима целокупно друштво у којем сваки појединац постаје део механизма смрти „макар само кроз понашање оличено у потказивању, које омогућава да стварно уклоните оног ко је поред вас или да се потрудите да га уклоне“ (Фуко 1998: 315). Уништавање „нижих“ раса представља, дакле, начин очувања и јачања сопствене расе, што показује апсолутну кореспонденцију расизма и биополитике, али нацизам одлази још један корак даље, излажући и сопствену расу апсолутној опасности од смрти, уколико није у довољној мери корисна, те је „излагање тоталном уништењу једно од начела уписано у основне обавезе нацистичке послушности и међу суштинским циљевима политике“ (Фуко 1998: 315). Управо то тотално излагање смрти може, према нацистичкој идеологији, успоставити вишу расу „и коначно је препородити у односу на расе које су потпуно истребљене или коначно потчињене“ (Фуко 1998: 315). Нацистичке државе, дакле, сучељавају поље живота које се биолошки негује и суверено право да се унутар тог поља било ко убије, те је „код нациста постојала сагласност уопштене био-власти са диктатуром“ (Фуко 1998: 316).

Фукоова анализа нам показује начин на који био-власт мења саму логику моћи – од сувереног права да се одузме живот ка техници управљања животом. Расизам у овом систему постаје кључни механизам разликовања и искључивања, дакле, услов под којим био-власт функционише. На тај начин, модерна друштва прве половине двадесетог века стварају унутрашњи парадокс – власт која регулише живот и напредак истовремено производи смрт и искорењивање непожељних. Тај парадокс управо отвара простор за разумевање тоталитарних система XX века где расизам постаје државни пројекат, а логика био-власти доводи до универзализације насиља. Управо ту тачку разлаже Хана Арент, указујући да тоталитаризам није само историјска епизода већ суштинска измена политичког поља у којем механизам моћи захвата целокупно људско постојање.

Прва и кључна одлика тоталитарних режима, према виђењу Хане Арент, јесте владање захваљујући подршци масе – „циљ тоталитарних покрета је организовање маса, дакле не организовање класа, што су чиниле старе странке интереса у континенталним националним државама, не организовање грађана који имају мишљење о питањима од општег значаја [...]“ (1998: 316). У складу са тиме, сасвим је јасно зашто Немачка успоставља коначни тоталитарни режим (који се разликује од тоталитарних покрета) тек током Другог светског рата, будући да тек тада поседује довољну количину становника које је могуће политички организовати. Тоталитарни покрети нису могли да успоставе апсолутну власт у мањим европским земљама будући да нису имали довољно „људског материјала“ за потпуну доминацију и апсолутну контролу, а кључни услов за успостављање тоталитарне власти јесте, према Хани Арент, постојање масе која се не може политички организовати, јер маса није интегрисана у класне, партијске или друге облике заједничког интереса. У складу са тиме, тоталитарни покрети усмеравају свој правац интересовања управо ка онима који су политички индиферентни и не припадају класичним политичким структурама. Маса, дакле, постају база за нови облик власти, а терор се уводи као основно средство владања. Хана Арент посебно инсистира на томе да је разградња класног система у Европи после Великог рата створила плодно тле за успон тоталитарних покрета, будући да су управо у том тренутку апатичне и изоловане групе, које су изгубиле везу са класним и

политичким иденитетима, постале идеална маса за прихватање тоталитарне идеологије. „Пад заштитних бедема између класа преобразио је уснуле већине које стоје иза свих партија у једну велику неорганизовану неструктурисану масу озлојеђених појединаца“ (Арент 1998: 323), што је посебно интензивирано под утицајем инфлације и незапослености. Дакле, видимо да, према виђењу Хане Арент, тоталитаризам не настаје само из екстремних идеологија већ из структурне слабости друштва, односно распада традиционалне класне структуре и апатије тадашње буржоазије.

Менталитет европског човека масе настајао је у овој атмосфери распада класног друштва. Апстрактна једноликост судбине која је задесила огроман број појединаца њих није спречила да себе процењују према личном неуспеху, нити да свет процењују према већ пословичној неправедности. [...] Химлер, добар познавалац менталитета људи које је окупио у својој организацији, описао је не само СС-овце, већ и широке слојеве народа из којих је ове регрутовао, рекавши да они нису заинтересовани за свакодневне проблеме, већ искључиво за идеолошка питања и за срећу што су баш они одабрани да раде на остваривању задатка који се мери историјским епохама, задатка чији траг ни миленијуми неће моћи да избришу (Арент 1998: 323–324).

Видимо, дакле, да Арент посебну пажњу посвећује психолошком оквиру који омогућава настанак тоталитарних покрета, а тај оквир подразумева изгубљеност и неприпадност појединца, одсуство интереса за опште добро, те управо тоталитаризам овако концептованој маси обећава припадност и смисао уместо индивидуалне одговорности. Психолошка карактеризација масе подразумева и одсуство свести о личном интересу, цинични однос према смрти, али и склоност „најапстрактнијим концепцијама као животним смерницама и уопштени презир чак и према најочигледнијим правилима здравог разума“ (Арент 1998: 324). Арент истиче да је управо претходна атомизација друштва (индивидуализација, изолација) била предуслов за настанак масовних покрета јер масе нису организоване унутар интереса класе или групе већ унутар осећања беспомоћности и усамљености, те се тоталитарни покрети обраћају управо дезангажованим и политички незаинтересованим појединцима који нису део постојећих структура – „главна одлика човека масе није бруталност нити назадност, већ његова изолованост и одсуство нормалних друштвених веза“⁶⁶ (1998: 325). Ти атомизовани појединци везани су за тоталитарни покрет безусловном лојалношћу која је „психолошки основ тоталне доминације“ (Арент 1998: 332). Тотална лојалност произведена је као резултат одстрањивања свих утицаја који би могли довести до колебања у мишљењу, суштински до мишљења као таквог, те тоталитарна владавина, коначно, подразумева тоталну доминацију над појединцем и свим сферама његовог живота изнутра. Будући да у тоталитаризму постоји само наредба и извршење, простор за лично мишљење је укинут чиме се постиже радикално дезинтегрисање индивидуалности и починиоца злочина и оних над којима се злочини врше.

Та представа тоталне доминације над сваким појединцем и свим сегментима његовог живота јасно је предочена у *Пешчанику* Данила Киша у већ тумаченим деоницама Истражног поступка у којем државни апарат поседује слојевите информације не само о кретању појединца већ и о његовом току свести, мислима, сновима, интимним разговорима. Истражни поступак заправо представља гротескни досије субјекта у тоталитарном систему који је изложен контроли

⁶⁶ Својеврстан вид равнодушности, коју Хана Арент издваја као један од предуслова за настанак тоталитарних покрета, у каснијим фазама тоталитаризма на власти појавиће се „као битан моменат у едукацији Totenkopf група у логору Дахау“ (Цвејић 2018: 56) будући да су ове јединице обучаване уз нагласак на строгом одсуству било које врсте емпатије или сажалења према жртвама. Још даље, равнодушност ће бити уочена и у „наративу високих официра СС, која је највише испливала на видело приликом њихове одбране на суђењу, посебно у случају Адолфа Ајхмана [...]“ (Цвејић 2018: 56).

чак и унутар најдубље свести или, пак, бесвести у тренунцима сна⁶⁷. Са друге стране, *Пешчаник* расветљава и припаднике обезличене масе тоталитаризма, што смо видели у Сликама с путовања (II), у тренутку када Едуард Сам на принудном раду на трен подигне поглед ка стражару, када се загледа у њега и види не човека, већ силуету без лица на црвеном хоризонту. У овој сцени, посредством суптилне метафоре силуете без лица, јасно видимо безличну фигуру чији се потенцијал исцрпљује у продуженој руци механизма насиља. Његова се улога огледа у производњи страха, о чему сведочи несигурност јунака пред нејасно разумљивим речима и могућим претњама. Управо та силуета без лица оживљава у поетској конфигурацији онај анонимни део тоталитарне машинерије који, лишен индивидуалних особености, постаје заменљив и безличан⁶⁸. На овом месту видимо не појединца, већ атомизовани елемент подложен инструментализацији, дакле, обезличену моћ или напосто испражњено место моћи. Киш, наиме, у овој сцени показује, с једне стране, инструмент страха, а са друге заробљеност жртве (јунака) у тој релацији према дехуманизованој сили чији глас чује, али га не разуме. На овом месту се разоткрива суштинска структура тоталитарних односа, сусрет масе и појединца у којем прва постаје средство за очување система, док се други дезинтегрише пред празнином лица власти које не може да сагледа.

Када тоталитарни покрет „интернационалан по организацији, свеобухватан по свом идеолошком хоризонту и глобалан по политичким аспирацијама“ (Арент 1998: 397) коначно успостави власт, истовремено потпада у парадоксалан положај. Тај парадокс Хана Арент сагледава кроз две потенцијалне опасности – прва би подразумевала задобијање апсолутне државне власти, а друга ограничење власти величином освојене територије. Најпре, апсолутизам као облик власти није механизам који занима тоталитарно устројство будући да оно не тежи стабилној државној структури, већ, сасвим супротно, константном револуционарном превирању, што у нацистичком оквиру подразумева „идеју расне селекције која никада не сме да стане, која, дакле, изискује стално радикализовање мерила према којима ту селекцију, односно истребљење неподобних, треба спроводити“ (Арент 1998: 399). Са друге стране, национализам у класичном смислу детерминисао би спољне и глобалне претензије покрета. Сходно томе, тотална доминација и глобална власт чине почетне и тежишне тачке тоталитарних покрета које се могу одржати и развијати само под условом непрестане нестабилности унутар поретка који успостављају.

Наиме, тоталитарни вођа суочен је са двоструким задатком који се испрва може учинити противуречним до апсурдности: он мора да успостави фиктиван свет покрета као опипљиву, интактну стварност свакодневице, али с друге стране мора и да спречи да се тај свет стабилизује јер би стабилност његових закона и институција свакако уништила сам покрет, а са њим и наду у коначно освајање света (Арент 1998: 399).

Другим речима, ступање тоталитарног покрета на власт подразумева стварање простора у којем се обликује стварност према тоталитарним циљевима и критеријумима. У том процесу државни апарат постаје средство за дугорочну стратегију освајања, док тајна полиција функционише као механизам контроле и сталног наметања измишљене стварности. Најекстремнији израз тог експеримента јесу концентрациони логори као место практичног испитивања тоталне владавине над људима.

Атмосфера радикалне нестабилности уткане у свакодневицу прожима целокупно грађење Кишовог *Пешчаника*. То је можда најдоследније предочено у опису Едуардовог путовања у Нови

⁶⁸ Тоталитарну производњу обезличених маса Зигмунд Бауман повезује са начелом „организациске дисциплине“, односно, „идеал дисциплине указује на тоталну идентификацију с организацијом – која пак не може значити ништа друго него спремност да се избрише властити засебни идентитет и жртвује властите интересе [...] У организацијској се идеологији спремност на такву екстремну врсту саможртвовања артикулира као моралну врлину; заправо, као моралну врлину одређену да оконча све друге моралне захтјеве“ (2017: 43).

Сад, од тренутка уласка у воз све до ноћења код господина Гаванског. Детаљни осврт на ову сцену у претходном одељку показује градацијски развој узнемирености јунака приликом кретања јавним простором. Од сусрета са кондуктером „који бејаше уперио своја никлена клешта у његове груди, у његову звезду као револвер“ (Киш 1990в: 90) преко избацивања из купеа прве класе, паничног одласка са станичне рестаурације, „опасне станичне зоне“ пуне жандара, патроле и тајне полиције па све до кошмара о костокрадицама на крају дана, видимо дестабилизовану стварност која је, према виђењу Хане Арент, суштинска тенденција тоталитарног устројства унутар којег се немир непрекидно подрива и који никада не сме да стане, јер „тоталитарни владар мора по сваку цену да спречи да нормализација доспе до тачке на којој може да се развије нов начин живота који би после извесног времена можда изгубио своје полутанске одлике и нашао неко место у шаренилу свих нација света“ (1998: 399).

Арент, такође, инсистира на односу тоталитарних режима према питању устава и закона, истичући да нацисти нису укинули Устав Вајмарске републике у првим годинама власти иако су донели нове законе и уредбе за које, такође, нису били заинтересовани, те се на праксу „ово безакоње одразило тако што се мноштво донесених прописа више уопште није објављивало“ (1998: 402). Арент истиче и паралелно постојање власти партије и државе, наглашавајући да је реч о односу привидне и стварне власти „тако да се државни апарат углавном приказује као безвредна фасада која скрива и чува праву власт, власт партије“ (1998: 403). Тоталитаризам на власти, према виђењу Хане Арент, одликује и удвостручење служби, што поред стварне и привидне власти, ствара додатну обезличеност политичке структуре. То је, коначно, сасвим кореспондентно потребама масе које су и приступиле тоталитарном покрету услед деструктурираног системског поретка, а, напослетку, свако дефинисање или јасно уређење законске или државне структуре постало би директна претња покрету који тежи непрекидној дестабилизацији која одржава његову власт.

Умногострученост служби које бришу границу стварне и привидне власти можемо наслутити и у Кишовом *Пешчанику*, посебно уколико узмемо у обзир да до краја романа остаје нејасно која инстанца води Истражни поступак и Испитивање сведока, што суштински обезличава целокупну структуру државног апарата који је свеприсутан, али неухватљив.⁶⁹ Он је,

⁶⁹ Тумачећи *Пешчаник* првенствено у кључу интриге истраге, Драган Бошковић, такође, уочава замагљеност идентитета иследничког гласа у приповедним токовима Истражног поступка и Испитивања сведока. Бошковић закључује да је заправо реч о дијалогу „присутно-одсутних ликова чији идентитет се [...] може једино дијалектички одредити“ (2004: 75). То за Бошковића значи постојање приповедне инстанце „која је одсутна, а која насупрот свом одсуству омогућава да се у њеним оквирима овај дијалог, који узима приповедне ингеренције, и појави, али да се у оквирима ове области појави и све остало што чини *Пешчаник*“ (2004: 75). Та приповедна свест, према виђењу Драгана Бошковића, подразумева „наративно-херменеутички хоризонт који трансцендира целокупно знање романа, приповедне гласове и приповедне перспективе“ (2004: 75). У овом тумачењу видимо, дакле, инсистирање на упливу Кишових приповедних интрига, „интрига приповедног знања, интрига приповедања, игра идентификације Е.С-а и приповедног поступка“ (Бошковић 2004: 76), те се свезнајућа перспектива која доминира Истражним поступком приписује приповедној свести која превазилази знање и памћење самог Едуарда Сама. Испитивање сведока Бошковић тумачи и у кључу „хиперлогичке и свепамтеће приповедне свести“ (2004: 95), будући да до детаља предочено знање не може припадати само Едуарду Саму, што за Бошковића значи да оно припада „пољу свести и знања дијалогизованог приповедача, као и да у овом приповедном току испитаник није потпуно идентичан Е.С-у, већ иманентно удвојен на ја (знање, памћење) Е.С-а и ја (памћење, знање) приповедача који проговара кроз Е.С-а“ (2004: 95). Са друге стране, Јован Делић сматра да је удвојена приповедна инстанца Истражног поступка заправо „[...] удвојен јунаков глас. Јунак је тај који настоји да „узлети“ и да на себе и свој живот повремено гледа из „птичје перспективе“, као на неког трећег, сасвим туђег [...] Једино тако је могућно граматичко треће лице уз максималан увид у живот Е.С.-а онога који одговара на питања; једино је тако – наратолошком логиком – могућно измирити супротности између граматике и логике“ (1997: 254). Бојан Марковић Испитивања сведока посматра као „директни дијалог иследника и сведока, као и део целине *Истражни поступак*. Углавном, пометња говорних лица ствара дијалогичност. Форма дозивања дијалога и вишегласја остварена је у слојевитој фрагментаризацији текста *Пешчаника* са једном врстом затворености у том вишегласном прожимању [...] Управо дијалогичност у функцији

дакле, оно „велико“, придев који нема своју именицу, сила која нема облик, наређење које нема смисао, те целокупан ток Истражног поступка и Испитивања сведока остаје у непрекидној напетости обесмишљених детаља из живота, свести, подсвести и кретања Едуарда Сама без јасног циља и мотива. Истражни поступак и Испитивање сведока у *Пешчанику* можемо тумачити и из угла неименованих јунака који ове процесе у роману спроводе јер управо они показују онај други пол тоталитарног устројства, пол у којем извршиоци наредби пребивају у једнако магловитом простору недостатка смисла. Како Хана Арент истиче, готово све наредбе руководства биле су „намерно нејасне, а издавале су се с надом да ће њихови извршиоци схватити намеру наредбодавца, те да ће у складу са њом и поступити [...]“ (1998: 407). На овај начин посматрано, и Истражни поступак и Испитивање сведока у *Пешчанику* указују на тоталну дезоријентацију свих инстанци унутар тоталитаристичког поретка чији се суштински карактер огледа у апсурдним противречностима на сваком нивоу. У складу са тиме, Кишова фикција у свом пуном потенцијалу показује како управо тоталитаризам парадоксално преображава стварност у парареалност, те у том и таквом свету није немогуће испитивати сведока о керамичкој фигурини из витрине господина Мајера или опису клавира младе госпођице Гавански. Чини се, дакле, да је испражњени смисао безобличности тоталитарног апарата у *Пешчанику* показао сву моћ која је изграђена на нечему тајном, фиктивном и, коначно, великом, јер „права моћ, права власт почиње тамо где почиње и тајновитост“ (Арент 1998: 411). Та тајновитост, дакле, није дестабилизovala само живот жртве већ и самог чиниоца државног апарата будући да је „вечито променљива подела на стварну тајну и привидну јавну власт од правог седишта моћи учинила мистерију и то до те мере да чак ни чланови владајуће клике никада нису могли бити сасвим сигурни у свој положај унутар тајне хијерархије“ (Арент 1998: 408). Коначно, како Хана Арент закључује, а Кишова поетска конфигурација потврђује „проблем са тоталитарним режимима није у томе што они безобзирно спроводе политику силе, него што се иза њихове политике крије сасвим нова и до сад непозната концепција силе, као што и иза њихове Realpolitik стоји сасвим нова и до сад непозната концепција реалности“ (1998: 425).

Та нова концепција силе на специфичан начин је у тоталитарном устројству оличена у тајној полицији – „изнад државе и иза фасаде привидне власти, у лавиринту умножених служби, измешаних надлежности и у хаосу неефикасности, налази се језгро моћи земље: службе тајне полиције са скоро неограниченим овлашћењима“ (Арент 1998: 427). Према виђењу Хане Арент, тоталитарни владар окупираним територијама влада првенствено помоћу полиције а не војске, будући да су његове жртве нужно побуњеници и издајници. Арент примећује да прве фазе тоталитарног режима одликује прогањање тајних непријатеља и противника, те се у тај процес непрекидне шпијунаже укључује и шире становништво. Тенденцију масовног тајног надзирања јасно уочавамо у *Пешчанику*, у детаљима Едуардовога обазривог кретања јер свуда око себе примећује „и неке цивиле у којима је без муке препознао тајне агенте [...] на основу своје интуиције и искуства као и на основу њиховог глумљено лежерног држања“ (Киш 1990в: 96). У Истражном поступку (II) сазнајемо да су агенти имали „на себи дуге зимске капуте од габардена мишје сиве боје, шешире широког обода, црне штитнике за уши, солидне црне ципеле са дуплим ђоном“ (Киш 1990в: 96), да су га по изласку из воза за Нови Сад легитимисали, те да га је један „од агената осмотрио, упоређујући његов лик са фотографијом на легитимацији, затим му је вратио легитимацију без речи“ (Киш 1990в: 96–97). После тога, Едуард Сам осећа олакшање „јер се ствар са провером докумената свршила без тешкоћа“ (Киш 1990в: 99), али и бригу, јер се та срећна околност већ у наредном тренутку може преобразити у несрећу зато што сваки корак направљен у спољном свету непрестаног надзирања носи ризик потенцијалне катастрофе. Та константна опасност која кретање јунака чини тако узнемирујућим проистиче из онога што Хана

причања исте приче доводи у сумњу истину и правоверност дијалогичности, па се може сматрати да је она у таквим условима и фингирана илузија демократичности“ (2019: 966).

Арент назива „прогањање објективних непријатеља“ у тоталитарном режиму. Арент, наиме, инсистира на чињеници

да је тоталитаризам и пре освајања власти идеолошки већ дефинисао своје непријатеље, тако да категорије осумњичених нису створене на основу обавештења од полиције. Стога Јевреје у нацистичкој Немачкој [...] нико није стварно сумњичио за неку непријатељску акцију; они су проглашени за објективне непријатеље режима у складу са његовом идеологијом (1998: 430–431).

Другим речима, улога тајне полиције у тоталитарном систему није расветљавање злочина већ напросто хапшење и уклањање одређене категорије друштва. Ова тоталитарна тенденција објективног непријатеља и тајне полиције која га прогања ради прогањања, а не ради утврђивања неке реалне кривице (или издаје) показана је у Истражном поступку и Испитивању сведока *Пешчаника*. Ова два важна наративна тока у роману све до самог краја не откривају суштинске информације о томе ко води поступак и, коначно, која је кривица оптуженог. Другим речима, упркос непрегледном низању информација о Едуарду Саму, његовим познаницима, породици, кретању, разговорима, мислима и претпоставкама, целокупан процес остаје под велом тајне суштинске садржине, те имагинарне оптужнице која постоји (или не постоји) против „првооптуженог“ Е.С.-а. Посебно је важно приметити уплив *могућег злочина* у поменутиим приповедним токовима *Пешчаника*. Једна од првих деоница Истражног поступка (II) (детаљније анализирана у претходном одељку овог поглавља) гласи: „Саставите извештај са суђења епистолару, под претпоставком да је прихватио ризичну понуду да самеле своје жито без дозволе а у млину некаквог Розенберга, власника парног млина у Бакши“ (Киш 1990в: 85). Истражни поступак (III) укључује питање: „Како би гласио новински извештај о троструком злочину у керкабарабашкој јеврејској курији?“ (Киш 1990в: 262), што, како Хана Арент тврди, указује на то да је могући злочин у тоталитарном систему објективан „колико и објективни непријатељ. Док се осумњичени хапси зато што се сматра да је у стању да почини злочин [...], тоталитарна верзија могућег злочина заснива се на логичком предвиђању развоја објективних догађаја“ (1998: 434). То, дакле, значи застрашујуће одсуство реалног извршења злочина које је ипак подложно казни будући да се може само замислити у уобразиљи владајуће инстанце. На тај начин посматрано, сасвим је разумљив Кишов, до апсурдности доведен, приповедни поступак полицијске истраге јер у тоталитаризму само почињење злочина као таквог остаје ирелевантно уколико постоји могућност његове претпоставке. То даље значи да су и објективни непријатељ и могући злочин заправо изван надлежности полиције јер њена улога није у проналажењу кривице, кривица је унапред дата, већ уз пуком спровођењу силе. „Ако то имамо у виду, неће нас много изненадити што су одређене особености тајне полиције у ствари опште особине читавог тоталитарног друштва, а не само тоталитарне тајне полиције“ (Арент 1998: 437) јер сенка осумњиченог захвата целокупно становништво и „свака мисао која одступа од званично прописане, а увек променљиве линије, већ је сумњива, ма у којој се области људског живота појавила. Просто зато што располажу способношћу мишљења, људи су по дефиницији сумњиви, а та сумња не може се одагнати узорним владањем [...]“ (Арент 1998: 437). У складу са тиме, постаје јасно зашто полицијско испитивање у *Пешчанику* обилује питањима која обухватају мисаони ток јунака: „На шта су га подсетили његови сопствени промрзли прсти?“ (Киш 1990в: 52), „На какву је опасност помишљао Е.С.?“ (Киш 1990в: 53), „Којом је мишљу неодлучни купац био заокупљен?“ (Киш 1990в: 53), „Како је Е.С. превео у себи неизговорено питање које се на тренутак указало у очима г. Хордоша?“ (Киш 1990в: 54), „На какве га је мисли нагонио страх?“ (Киш 1990в: 57), „На какву га је фантазију навео његов већ осведочени рекламни рефлекс?“ (Киш 1990в: 57). Тоталитарно друштвено устројство одликује свеprisутна сумња која прожима сваки сегмент егзистенције, те појединац пребива у бесконачној узнемирености сталне присмотре. У том и таквом поретку „у систему свеопште шпијунаже у ком би свако могао бити агент полиције и у ком сваки појединац

осећа да је под сталном присмотром [...] свака реч постаје двосмислена и предмет ретроспективног тумачења“ (Арент 1998: 438). У том домену треба тумачити Испитивање сведока које садржи питања:

„Зашто нисте раније рекли да се господин Фишер бавио тим занатом?

Рекао сам.

Рекли сте да је био трговачки путник.

Мислио сам да ово друго није важно.

Опомињем вас: све је важно“ (Киш 1990в: 206).

Или:

„Приликом једног ранијег нашег разговора, рећи ћу вам тачно под којим датумом, ево, од двадесет осмог трећег, дакле, не тако давно, изјавили сте дословно (цитирам) [...]“ (Киш 1990в: 222).

Или:

„Једном сте приликом изјавили да сте били виртуоз на клавиру.

Не знам где и када сам то могао да изјавим.

То сте рекли свом сестрићу Жоржу недавно“ (Киш 1990в: 242).

Хана Арент напомиње да тајна полиција тоталитарног државног апарата има „тајне досијее о сваком становнику [...], брижљиво бележи све бројне везе између људи, од случајних познанстава до правих пријатељстава и породичних веза. Оптужени, чији су злочини ионако објективно утврђени и пре хапшења, детаљно се испитује само да би се откриле те везе“ (1998: 441). Управо је овај механизам прусутан у Испитивању сведока можда најочигледније у питањима која се односе на сва директна или споредна познанства Едуарда Сама, па чак и на потенцијалну могућност међусобног прожимања људи које Едуард познаје, док се они међу собом никада нису видели: „Ко су Мајерови?“ (Киш 1990в: 195), „Да ли сте са госпођом Фишер разговарали о Мајеровима“ (Киш 1990в: 203), „Да ли се познају ваш сестричић и госпођа Фишер?“ (Киш 1990в: 217), „Да ли је ваш сестричић познавао господина Фишера?“ (Киш 1990в: 217), „Ко је Гавански?“ (Киш 1990в: 218), „Кога има у породици?“ (Киш 1990в: 218), „У каквој су вези Гавански и госпођа Фишер“ (Киш 1990в: 219), „У каквом су односу Розенберг и ваш рођак Жорж?“ (Киш 1990в: 288), „У каквим су односима Розенберг и Госпођа Фишер из Новог Сада“ (Киш 1990в: 288) итд. Све ово, дакле, указује на непрекидно конституисање фиктивног света тоталитарне реалности која не признаје ни разум ни закон, већ незауостављиво спровођење силе над унапред одређеним објективним непријатељима, чија је кривица могућа, али не и реална. Тајна полиција, чији су механизми, функција и намена тако јасно предочени у Кишовом *Пешчанику* јесте, у коначници, инструмент испитивања граница могућег у тоталитарном државном устројству.

Важно је осврнути се и на виђење Хане Арент да су тоталитарни злочини последица „свесног раскида са оним consensus iuris који, према Цицерону, чини народ и који је, према међународном праву, у модерно доба основ читавог цивилизованог света утолико што остаје камен-темељац међународних односа чак и у условима рата“ (1998: 470). У тоталитарном устројству постоји, дакле, закон непрекидног кретања који налаже „да се елиминише све што је штетно и неспособно да живи“ (Арент 1998: 472), те управо тотални терор замењује позитивно право, а „закон кретања историје или природе треба да преведе у стварност“ (Арент 1998: 472). Терор је, дакле, механизам радикалног осујећења спонтаног људског делања у тоталитаризму јер „закон кретања одабира непријатеље људске врсте на које се терор усмерава; недопустиво је да икаква спонтана акција, било да она изражава противљење или подршку, омета елиминисање објективног непријатеља Историје или Природе, класе или расе“ (Арент 1998: 473). То даље значи да и кривица и невиност „постају бесмислене категорије, крив је свако ко се нађе на путу природном или историјском процесу који је пресудио нижим расама [...]“ (Арент 1998: 473). Уколико се, наиме, „као закон прихвати закон кретања неке надљудске силе“ (Арент 1998: 473),

дакле, силе оног „великог“ („придев који је стајао уз неку немогућу ствар, уз неки појам који није могао да се идентификује, али који је зрачио неким непојмљивим ужасом“ (Киш 1990в: 190–191)), онда терор постаје сам закон. То је доследно приказано у осврту на радне чете у којима је Едуард Сам учествовао, а које сведоче о терору као кључном механизму тоталитарног апарата. Поред терора који је спроведен над самим јунаком, у Едуардовим сећањима видимо и осврте на терор који не заобилази ни друге јунаке, те се чини да унутар тог света постоји као свеопшта константа.

У Белешкама једног лудака (II) приказана је натуралистичка, језива слика мозга господина Фројда, примаријуса:

то бејаше парче замрзлог, пихтијастог меса, сасвим добро очуваног као јагњећи мозак сервиран исцела [...]. Снег околу утабан гусеничастим траговима баканци и ципела са ексерима као да бејаше малко отопљен једино око мозга, на којем су се јасно разазнавале таласасте вијуге, налик на вијуге у ораху, као и црвене нити капилара. Мозак је лежао тако у снегу, на углу Милетићеве и Грчкошколске улице и чуо сам када је неко рекао коме је тај мозак припадао, чијој лобањи (Киш 1990в: 79).

Касније, у Истражном поступку (II) сазнајемо да је Максим Фројд, примаријус, стрељан „24. јануара 1942.“ (Киш 1990в: 104), а да је његов мозак „избачен из лобање, лежао цео дан у расвашеном снегу“ (Киш 1990в: 104). У каталогу ужаса, који је дат као сећање Едуарда Сама и господина Гаванског на заједничке познанике, уочавамо читав спектар епохалне трагедије која се прелива на судбине насумично изабраних појединаца, те тако сазнајемо да се извесни господин Бела Штернберг „децембра 1942. бацио под теретни воз код подвожњака, наводећи у свом опроштајном писму да се на тај корак одлучио због „општег каоса““ (Киш 1990в: 105), да је господин Миксат Кон „био стрељан заједно са својом породицом (жена и троје деце)“ (Киш 1990в: 105), да су господину Паји Шварцу „разбили главу секиром, а затим га бацили у Дунав, под лед“ (Киш 1990в: 105), госпођу Кенигову, учитељицу, „силовали мађарски војници, а затим је убили бајонетима“ (Киш 1990в: 105). Целокупан каталог доноси потресну галерију ликова чије су судбине обележене терором, насиљем и понижењем. Ово сећање ствара утисак инвентара страдања, безнадежне атмосфере у којој је човек радикално дехуманизован. Кишова стратегија приказивања терора не кроз један велики догађај, већ кроз мноштво индивидуалних трагедија наглашава масовност и свеprisутност страха, те се насиље појављује као терет свакодневице, као логика која прожима живот заједнице и на специфичан начин укида индивидуалност јер се судбине међусобно прожимају на линији бруталности и бесмисла. Каталог трагедија, дакле, разобличава тоталитарни терор који не оставља простор за отпор или спасење, већ производи колективну униформност патње. Како Хана Арент запажа, терор као инструмент закона кретања нема за циљ „добробит људи или интерес једног човека него стварање људске врсте, елиминише индивидуу зарад врсте, жртвује делове зарад целине“ (1998: 473). Другим речима, „тотални терор, суштина тоталитарне власти, не постоји ни на корист ни на штету људи. Његов је задатак да силама природе или историје помогне да у до сада непознатој мери убрзају кретање“ (Арент 1998: 474).

Тај терор ради терора, без макакве користи, најбоље осликава Едуардово сведочење о инжењерима из радне чете. У Испитивању сведока (I) Едуард Сам говори да су „насипи прављени без икакве стручности, без испитивања земљишта и без икаквих планова, тако да сам уверен да они данас више и не постоје“ (Киш 1990в: 227). Покушај инжењера да на пропусти скрену пажњу стражарима, да понуде стручно знање, завршавао се казном: „Једном је, још на самом почетку, покојни Офнер скренуо пажњу главном момку да се све то ради врло нестручно и да насип неће имати дуг век, на шта га је овај ошинуо бичем по лицу, твдећи да Офнер жели да се извучи“ (Киш 1990в: 228). Сви стручњаци из радне чете трагично завршавају живот – Офнер је убијен, Полаку су у затворској болници осакаћени полни органи, Краус се води на списку несталих, док се Шварц обесио у хладњачи. Један од суровијих описа терора свакако је приказ Лебелове смрти

– зубара са којим је Едуард радио на насипу, а кога су на вешала „ставили полумртвог. Једна му је нога услед батињања по стопалима била загнојена, а на цеваници се видела велика жива рана у којој су се белеле кости“ (Киш 1990в: 308). У *Пеишчанику*, дакле, видимо један од најапсурднијих, али и најсуровијих механизма тоталитарног насиља. Реч је, наиме, о логици која подразумева терор ради терора у којој циљ радне чете није изградња насипа, већ поништење могућности било чијег знања, разума или компетенције које би могле стећи ауторитет. На тај начин, терор постаје сам себи сврха у дисциплиновању, застрашивању и деструкцији критичког мишљења, чак и онда када би прихватање стручних сугестија било у интересу саме заједнице. Другим речима, апсолутна контрола тоталитарног државног апарата не оставља простор чак ни оном знању које би поспешило његову акцију, те инжењери бивају жртве, а насип остаје симбол апсурдног поретка у којем је насиље важније од резултата.

Важно је приметити да као важну тачку, као један од основа терора у тоталитаризму, Хана Арент истиче усамљеност. „Усамљеност, основ терора (који је суштина тоталитаризма), али и основ идеологије [...], тесно је повезана са искорењеношћу и сувишношћу [...]. Бити искорењен значи немати у свету место које би други признавали и јемчили; бити сувишан значи уопште не припадати свету“ (Арент 1998: 483). Чини се да је усамљености, баш на овај начин схваћена, кључна иденитетска одредница Едуарда Сама и у *Пеишчанику*, али и у *Башти, пепелу*. О неподношљивој сувишности јунака сведочи и сама изјава у Испитивању сведока (II) да своје боравиште напушта „само у случају нужде и са дозволом власти“ (Киш 1990в: 299), да бисмо још интензивније осећање усамљености уочили у покушају Едуарда Сама да се, после пребијања и избијања вилице на принудном раду, сакрије у подруму куће у Бемовој 21. На иследниково питање шта је тражио у подруму, јунак говори да није желео „да се онакав, без горње вилице и наочара“ (Киш 1990в: 281) појави пред породицом, те да је можда желео да том приликом и сврши са собом. Овај кратак одељак романа показује један од најтежих психолошких аспеката живота у тоталитарном систему. Човек, сведен на голи живот, лишен достојанства и осећања припадности, чак ни у породици не проналази уточиште, будући да га и у сопственом дому прогањају стид и страх којима је непрекидно изложен. Усамљеност је, како видимо, овде дубоко онтолошка јер раскида и саму могућност да се страдање подели, те оставља човека изолованог у сопственој несрећи. Како Хана Арент истиче, „оно што усамљеност чини тако неподношљивом јесте губитак сопственог ја, до ког, додуше, може да дође и у самоћи, али чији идентитет може потврдити једино верно и поуздано друштво других људи“ (1998: 485). То, дакле, значи радикални губитак вере у себе „као у саговорника својих мисли“ (Арент 1998: 485), али и губитак елементарног поверења „у свет које је неопходно за ма какво искуство. Губе се и ја и свет, и способност мишљења и способност стицања новог искуства“ (Арент 1998: 485). То је управо оно „кукавно, предвојено ја“ Едуарда Сама које ствара луцидност, неподношљиво стање дрхтавице у радикалној усамљености, страху од смрти која је сваким часом све извеснија, дакле, у спознаји сопствене сувишности јер се све то догађа „с ону страну живота, у дубоким митским пределима смрти, у стравичној долини оностраног“ (Киш 1990в: 192).

Губитак поверења у свет, о којем Хана Арент говори, према Жану Америју, настаје већ са првим ударцем који онај други, објективни непријатељ, у тоталитарном друштву прими, било да је у логору, затвору или на принудном раду. Како Амери запажа, граница човековог тела јесте граница сопственог ја, дакле, „површина коже одваја ме од вањског свијета, желим ли имати повјерење у тај свијет, на тој кожи морам осјетити само оно што ја желим осјетити. С првим ударцем то повјерење у свијет, међутим, нестаје“ (2009: 59). У том домену треба разумети и само мучење Едуарда Сама приликом принудног рада (које смо већ поменули), те његово поступање када, после претрпљеног терора не одлази својој кући и породици, већ сатима пребива крај подрумских врата јер, парадоксално, чак ни у подрум не може ући, те се коначно нигде не може сакрити. Будући физички савладан, поломљене вилице, уништених наочара и рањаваних руку,

јунак нужно и егзистенцијално бива уништен јер се потпуно свођење субјекта на телесно догађа само у терору: „човек којега муче и који запомаже, који је беспомоћно изложен насиљу и не нада се никаквој помоћи, није ништа доли тијело“ (Амери 2009: 67).⁷⁰ Све оно што је био, у домену духа и егзистенције, субјект од тренутка излагања терору, свођења на тело и смрт, престаје бити, те се „мртви Е.С. у сусрету са живим, мртви Е.С., који је изишао из мог сопственог сна па се отелотворио, настанио уз оног живог“ (Киш 1990в: 192). Та спознаја сопственог ја из аспекта голог живота, дакле, с ону страну смрти, дешава се управо у терору и после претрпљеног терора, а онај ко је „прошао муке, не може се више у свијету осећати као код куће. Не може се избрисати понижење уништења. Повјерење у свијет [...] након претрпљеног мучења потпуно се урушава“ (Амери 2009: 77).

Коначно, на том месту губитка поверења у свет, на месту радикалне усамљености искорењеног и сувишног субјекта, рађа се стид. Како Агамбен запажа, „стидјети се значи бити изручен нечему неприхватљивом“ (2008: 74), односно, бити изложен нечему унутрашњем што се жели сакрити, те је властито ја на том месту огољености прекорачено и савладано „својом властитом пасивношћу, својом најсвојственијом осјетилношћу“ (2008: 74). Та изложеност погледу, у тренутку радикалног понижења када Едуард Сам „покушава, ходајући на коленима, да напипа своје зубало и своје наочари“ (Киш 1990в: 276), када „у једном тренутку осети под прстима истовремено квржав и љигав предмет и он схвати, још пре него што га угледа, да су то његови мучитељски зуби, његова мучитељска вилица са крупним порцуланским зубима“ (Киш 1990в: 276), када „у магновењу виде оковану тешку цокулу како му целом тежином леже на прсте. И осети како се крцкајући све ломи као стаклена чаша и виде на тренутак своје зубе како му се урезају у длан“ (Киш 1990в: 276) јесте, наиме, урушавање свести која присуствује „властитом расулу, тому да није моје оно што ми је апсолутно својствено“ (Агамбен 2008: 74). То је изложеност стида у којем „субјект, дакле, нема други садржај доли властиту десубјективацију“ (Агамбен 2008: 74) и коначно постаје „сведоком властите пропасти (dissesto), губљења себе као субјекта“ (Агамбен 2008: 74). Стид за Агамбена подразумева стање субјекта који је гледан и који гледа, те „онај тко осјећа стид свладан је својом властитом *бити субјект виђења*“ (2008: 75). То узнемирујуће кружење субјективације и десубјективације, поседовања и дезинтеграције властитог ја, крајња презентност у свођењу на голи живот дислоцира јунака Кишовог *Пешчаника* из сопствене свести и живота, те он, савладан стидом, видели смо, више ни у кући не проналази уточиште. Едуард Сам „на прстима прелази тих неколико метара који га воде поред прозора“ (Киш 1990в: 278), дакле, нечујно заобилази породични простор и „оставља ашов крај дрвених врата са великим шаркама и катанцем, затим почиње да барата нешто око катанца, као да жели да га отргне. Затим га држи једно време беспомоћно у рањеном длану, као да се пита шта би могао с њим да учини“ (Киш 1990в: 278). Он, потом, „помера зарђали покклопац катанца, затим вади из цепа свежањ кључева и покушава да неки од њих стави у бравицу, али му то не полази за руком. Очајан, зарива главу у дланове и стоји тако извесно време. Можда сат, можда два, а можда и дуже“ (Киш 1990в: 278). Жеља јунака да се сакрије (и од себе и од својих ближњих) представља последњу тачку разградње његовог положаја у свету. Улазак у дом онемогућен је осећањем немоћи, понижења и стида, док тренутак непомичности пред катанцем подрума, тамо где рука остаје паралисана нејасним односом воље и деловања, симболизује коначно искуство апсолутне усамљености. Оно што Хана Арент и Амери називају губитком поверења у свет, а Агамбен види

⁷⁰ Неки проучаваоци, управо ослањајући се на Америја, инсистирају на томе да спровођење терора у тоталитаризму, посебно у логору као његовој врховној и коначној инстанци, не подразумева дехуманизацију жртве која се нужно своди на анимализацију, већ на „ситуацију програмског лишавања достојанства, својеврсно угаснуће људскости“ (Проле 2018: 28). Коначно, реч је о животу „који није мртав, али свакако није ни жив у уобичајеном смислу речи“, односно о постојању „егзистенцијалне агоније, постојање које више није живот, али још увек није ни смрт“ (Проле 2018: 28).

као стање радикалног стида, на овом месту се конституише у јунаковој немогућности да пређе породични праг. На овај начин посматрано, Едуард Сам постаје сведок сопствене дезинтеграције, док трајање тренутка „можда сат, можда два, а можда и дуже“ (Киш 1990в: 278) интензивира бесконачну непрегледност понижења и беспомоћности. Немогућност уласка у подрум, односно, осујећеност могућег сакривања, показује да се дезинтегрисано ја у тоталитарном свету не може склонити од погледа и, коначно, свеприсутног надзирања, јер „као што у случају тјелесне потребе или мучнине [...] доживљавамо искуство своје неугодне и ипак неизбјежне присутности пред самим собом, тако нас стид враћа нечему чега се нипошто не можемо одрећи“ (Агамбен 2008: 74).

Коначно, пратећи Фукоа, видели смо зашто модерна власт уписује расизам у своје механизме, док Хана Арент показује како се тај механизам преводи у институције и навике једног режима. У *Пешчанику*, ова структура није само историјска позадина већ ритам свакодневице – истрага која не тражи истину, већ (објективног) непријатеља; терор који не гради насип, већ разграђује субјекта; и, на крају, стид и усамљеност као једини преостали унутрашњи простор јунака.

Видели смо, дакле, архитектуру терора која се протеже на линији покрета – масе – удвостручених служби – фиктивне стварности. Амери и Агамбен унутар те поставке уписују микро етику ране, дакле, разградњу поверења у свет и стид као сведочење властитог расула. Када се ова линија доведе до краја, *Пешчаник* се природно окреће Дериди, будући да после друштвене и телесне дезинтеграције, субјект више не пребива у чврстим категоријама, већ у ономе што остаје – у писму, трагу, у, деридијански речено, коренитој нечитљивости која ипак омогућава сведочење. Управо на том трагу, у наредном, завршном одељку, отварамо путању ка Деридином тумачењу јеврејства као идентитетске пукотине и писања као јединог трага опстанка.

Идентитетска разградња на дискурзивној граници представљивог

Коначно, да бисмо заокружили тумачење *Пешчаника*, ваља се подсетити чувене Адорнове тезе да поезија, дакле, књижевност, мора променити тон, формулацију и сврху јер, после Аушвица, уметност је могућа само уколико на себе преузме трауму и терет историје – „Критика културе суочена је са последњим ступњем дијалектике културе и барбарства: писати пјесму након *Auschwitza* је барбарство, и то нагрiza и спознају која изриче зашто је постало немогуће данас писати пјесме“ (1985: 232).⁷¹ Управо из овог аспекта треба посматрати не само Кишову породичну трилогију, па самим тим и *Пешчаник* као њену завршницу, већ и целокупну књижевност насталу на прагу искуства Холокауста јер „реалност граничних искустава намеће проблем са којим књижевност мора да се суочи, јер тако преиспитује сопствене моћи и домашаје сопствених дискурса“ (Гвозден 2018: 81).⁷² Уградити историјску рану у књижевну имагинацију

⁷¹ Треба напоменути да је Аушвиц, како Предраг Крстић примећује, код Адорна „преломни моменат за разабрање ситуације, за увиђање последица ексклузивистичког и у својој (ауто)историзацији аутистичног развоја „духа“, односно „културе“ која вуче његов баласт и која мора да болује од синдрома (после) „Аушвица“, мора да се пита за могућност и смисленост свог преживљавања“ (2018: 209), што ћемо, у адорновском дијалектичком кључу, детаљније и боље разумети у закључку поглавља.

⁷² О генерацијској класификацији југословенске и постјугословенске књижевности која тематизује искуство Холокауста на занимљив начин проговара Стејн Верват, издавајући најпре генерацију преживелих (унутар које смешта Ложефа Дебреценија са књигом *Хладни крематоријум: Роман о Аушвицу*); потом, следећи дефиницију Сузан Сулејман, „генерацију један и по“ којој припадају писци који су стварали током и после суђења Ајхману у Јерусалиму (као најзначајније Верват наводи Данила Киша и Радомира Константиновића чија дела *Ахасвер, или трактат о тивској флаши* и збирку есеја *Пентаграм* посматра као текстове о Холокаусту); генерацију постсећања чији је најзначајнији представник Давид Албахари; те трећу генерацију писаца који стварају после југословенских ратова деведесетих година – Ирфан Хорозовић, Даша Дрндић, Саша Илић и Зоран Пеневски (Верват 2018: 118–124).

подразумева писање као егзистенцијални чин, као сведочанство јеврејског искуства искорењености и трауме, те у том домену треба разумети конституисање јунака *Пешчаника* који, како смо већ видели, није стабилан субјект ни у подручју самог језика ни у подручју времена и места радње. Конституисање Јеврејина као бића језика и трага унутар књижевне имагинације на специфичан начин тумачи Дерида, у осврту на *Књигу питања (Le Livre des Questions)* Едмона Жабеса. Говорећи о питању јеврејства у књижевности, Дерида запажа да је реч о

становиту јудаизму као рођењу и страсти писања. Страсти писања, љубави и устрајности слова за које не бисмо могли рећи јели му субјект Жидов или само Слово. Можда заједнички корен једног народа и једног писма. У сваком случају неизмјеран усуд који калем повијест једне „расе произашле из књиге“ у корјенито подријетло значења као слова, односно у саму повијесност. Јер повијести не би ни могло бити без озбиљности и напора литерарности. Болног самопрегибања преко којег се повијест самопромишља/самоодржава [...] дајући себи шифру. Та рефлексивна њезин је почетак. Једина ствар која почиње рефлексивном јест повијест. А тај прегиб, и та бора, то је Жидов. Жидов који изабере писмо које изабере Жидова у размјени којом се истина посве прожима повијесношћу, а повијест се утврђује у својој емпиричности (2007: 69–70).

На овом месту видимо, дакле, да Дерида не сагледава идентитет у контексту земље, крви или традиционалних категорија, већ у кључу текстуалности. То је, наиме, суштински деридијански деконструкцијски гест који указује да је темељ идентитета нестабилан, дискурзиван, дакле, посредован писмом. Дерида посебну пажњу посвећује чињеници да је размена „између Жидова и писања чиста и утемељујућа, размјена без прерогатива у којој је изворни позив прије свега [...] тврдња [...] „*Ти си онај који пише и који је написан*““ (2007: 70). Другачије речено, Јеврејин као субјект књижевне имагинације истовремено постаје и текстуални производ, писац је, дакле, и аутор и уписани знак, а значење се конституише унутар игре знакова. Још даље, „жидовски положај постаје примјер за положај пјесника, човјека од говора и писма. Он је, у самом искуству своје слободе, изручен језику и ослобођен говором којему је, пак, господар“ (Дерида 2007: 70). Јеврејство је, на овај начин схваћено, егзистенцијална и идентитетска нестабилност која се прожима са писањем које је процес сталног трагања и неизвесности, што, у коначници, значи да и идентитет и језик постоје у одлагању и празнини. Идентитет је, дакле, текстуално посредован, а писање постаје простор у којем се ја, премда оно било на различите начине дестабилисано, артикулише. Већ смо видели да Дерида идентитет не сагледава у категоријама корена, земље или територије, већ унутар процеса писања и текстуалности. Тај увек крхки и нестабилни темељ најјасније постаје видљив у *Пешчанику* где је конституисање јунака неодојиво од његовог односа према писму. Управо у том светлу можемо разумети положај Едуарда Сама који, на почетку романа, проналази у унутрашњем цепу капута своје белешке (концепт) и у последњем часу одустаје од намере да „га принесе пламену и да легне да спава“ (Киш 1990в: 20). Јунаку се ипак

не да да све то баци у ватру, сад када је већ начинио први корак и отео од празнине тих неколико страница. Без обрзира на тренутну клонулост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница (Киш 1990в: 20–21).

Тренутак када Едуард Сам одустаје од спаљивања својих бележака, те их ипак оставља као могући траг, упркос сумњи и клонулости, можемо читати управо у деридијанском кључу као чин у којем се субјект јавља као траг унутар писма, у којем га текст сам уписује у хоризонт сведочења, где писмо постаје једина преостала форма идентитета и историје. Дакле, управо на овом месту

видимо деридијанску паралелу у којој текст више није власништво субјекта већ онога што га надмаша – траг речи који остаје када субјект поустане.

Како Дерида запажа, „жидовска свијест доиста је несретна свијест“ (2007: 73), а конституисање такве свести унутар поетске конфигурације нужно подразумева стање својеврсне одсутности која се „настоји самопроизвести у књизи и губи се док се изриче; она зна да губи и да је изгубљена, и утолико остаје неповредива и недоступна. Досегнути је значи промашити је; показати је значи скрити је; признати је значи лагати“ (2007: 73). Одсутност је, наиме, суштинска за само постојање питања унутар књижевне имагинације будући да потрага за смислом подразумева дистанцу од апсолута, дистанцу која је непремостива и са собом носи осећање празнине. Књижевна имагинација постоји управо у том простору удаљености и, сведочећи о одсуству, истовремено га производи. Кишова књижевна имагинација – Белешке једног лудака, Слике с путовања, Истражни поступак и Испитивање сведока – јесу и трагање и губитак јер „писати значи повући се. Не у свој шатор да би се писало, него и од властита писања. Насукати се далеко од властита језика, еманципирати га или му све одузети, пустити га да иде сам и без ичега. Пустити говор“ (Дерида 2007: 74). Пустити језик да сам говори јесу управо Белешке једног лудака, јесу, можда још јасније, Слике с путовања у којима, видели смо у претходним одељцима, ток асоцијативне свести преузима наративну инстанцу, водећи је сопственим и непредвидивим смером кретања кроз различита места, просторе и временске деонице црногорских села, завејаних кочија из којих излази само језику знана дама у црном. Деридину тврдњу да је писац у односу на своје дело „истодобно све и ништа“ (2007: 75), можемо довести у непосредну везу са положајем јунака у наративној деоници Испитивање сведока. За Дерида, дакле, чин писања подразумева повлачење субјекта, остављање простора речима да саме говоре, док писац остаје само посредник, канал кроз који оне пролазе. У том домену, аутор није господар текста, већ фигура која се брише у самом тренутку настанка речи. У складу са тиме, у *Пешчанику* сведок који говори о насиљу и терору губи своје ја у мрежи ислеђивања, записа и наметнутих питања. Његова реч је истовремено све – јер у себи носи траг страдања и историјску тежину – и ништа, јер сведок више не поседује реч као лични исказ, већ је она изломљена, прекидана, сводива на празан протокол. Као што Дерида тврди да је писац унутар текста истовремено присутан и избрисан, тако је и Кишов сведок истовремено субјект искуства и објекат испитивања, фигура чији глас више не гарантује смисао већ разобличава његово одсуство. Овде, наиме, видимо јасну разлику – док терор производи одсуство као празнину смисла, књижевна имагинација у том одсуству налази услов постојања. Управо у томе се остварује парадоксална веза између писања и терора – и једно и друго показују како се субјект укида у ономе што би требало да га потврди. Према Деридином виђењу „означајући одсутност и одвајање, слово живи као афоризам. Оно је самоћа, изриче самоћу, и живи од самоће. Било би мртво слово да је изван разлике и да прекине самоћу [...] Постоји, дакле, нека анималност слова која задобива форму њезине жудње, немира и самоће“ (2007: 76). Језик је, на овај начин посматрано, по својој природи увек већ обележен одсутношћу – слово није пуна присутност значења, већ траг нечега што недостаје. Сваки знак у себи носи празнину, те упућује на нешто што није ту, чиме постаје могућ говор, али и сведочанство о немогућности пуне истине. Ово схватање одсутности нарочито је плодотворно у тумачењу *Пешчаника* где сведочења под тортуром никада не откривају целину, већ управо показују распад говора. Испитивање сведока, већ смо видели, производи језик који је испуњен празнинама, нејасноћама и прекинутим исказима – језик у коме тоталитарни терор оставља трагове али не и коначни смисао. У том контексту, сведочење није преношење искуства већ суочавање са његовом непостојаношћу – речи постају белези одсутности, а глас сведока знак истине која се не може изрећи. У претходним одељцима смо показали да Испитивање сведока и Истражни поступак актуелизују пун потенцијал перверзије тоталитарног система у којем се празнина смисла користи као оруђе терора, дакле, као наметнуто одсуство. Са друге стране, сада видимо, крећући се деридијанским корацима, да је

одсуство конститутивни услов постојања књижевне имагинације. Она отвара путању трагања и писања, те је онтолошко одсуство услов слободе стварања.

Важно је осврнути се и на Деридино запажање да „самоидентитет Жидова можда не постоји. Жидов би било друго име те немогућности да човјек буде оно што јест. Жидов је сломљен и то прије свега између оних двију димензија слова: алегорије и дословности“ (2007: 79). Другим речима, самоидентитет Јевреја није могућ као затворена и целовита категорија већ искључиво као лом, пукотина и стална разлика. Он, наиме, постоји у кретању, у непрестаном испитивању и самооспоравању. Другачије речено, према Деридином виђењу ствари, јеврејско искуство не може се свести на јединствену историју или рационалну одредницу будући да је прожето расцепом у којем постоји као непрестана напетост. Он се, дакле, увек успоставља као одсуство пуне присутности у књижевној имагинацији која никада није завршена јер „између сувише жива меса дословна догађаја и хладне коже појма тече значење. Тако прелази у књигу. Све прелази у књигу (догађа се у књизи). Све ће морати обитавати у књизи. [...] Стога књига никада није завршена. Увијек наставља патити и тињати“ (Дерида 2007: 79). Управо смо ту патњу видели тумачећи предвојено ја Едуарда Сама у покушају да артикулише, разуме и у језик смести оно „велико“ које језику измиче. Ипак, чини се да и оно што се не да одгонетнути и артикулисати, може постојати, дакле, пронаћи место у језику, макар у оном остатку (не)разумљивог. Дакле, „бит ствари је у томе – сва та извањскост у односу на књигу, сав тај негативитет књиге догађа се у књизи. У књизи се изриче излазак из књиге, изриче се друго и праг. Друго и праг могу се само написати, признати се опет у њој. Из књиге се излази само у књизи јер [...] књига није у свијету, него је свијет у књизи“ (Дерида 2007: 80). Другим речима, сав ужас неодгонетљивог „великог“ у тоталитарном тренутку, сав епохални немир Едуарда Сама, сва питања без одговора, проналазе место у поетској конфигурацији која је, према Деридином виђењу, и сама „распршивање бића“. Уколико следимо Деридино схватање да се

битак-свијет, његова присутност, смисао његова постојања откривају само у нечитљивости, у коријенистој нечитљивости која више није у дослуху с изгубљеном или траженом читљивошћу [...] И ако је увијек прерано рећи [...] да је зло тек *неодгонетљиво*, због неког *lapsus calami* или Божје какографије те да „*наш живот, у Злу, има облик обрнута слова, искључена, због нечитљивости, из Књиге над књигама?*“ И ако се смрт не да сама *уписати* у књигу у коју, као што уосталом знамо, Бог Жидова сваке године уписује само имена оних који ће моћи живјети? [...] Ако је књига тек најсигурнији заборав смрти? (2007: 81)

Онда ћемо, у коначници, ову двоструку позицију препознати у непрестаном трагању Едуарда Сама за смислом који остаје заробљен у нечитљивости сопствене егзистенције. Јеврејски идентитет, из деридијанског угла схваћен као пукотина и непрекидно трагање, јасно је предочен у већ поменутом осећању Едуарда Сама да га је напустило „сопствено Ја“, у „виђењу себе из аспекта неког другог“, у односу „према себи као према странцу“ (Киш 1990в: 186). То „уплашено, збуњено Ја“, тај „лудачки поглед оног другог што ме гледа из напуклог огледала док се бријем“ (Киш 1990в: 190) јесте деридијански расцеп субјекта који се у поетској конфигурацији деконфигурише, који у сагласје књижевне имагинације уноси радикално идентитетско несагласје. Целокупно искуство тоталитарне епохе обухваћено је речју „велико“, дакле, покушај језика да ухвати оно што измиче значењу додирује деридијанско схватање да је смисао увек изнова одложен, дакле, радикално нечитљив, као траг, али не и пун смисао. Другим речима, књижевна имагинација, Едуардово писмо, белешке, те њихова поетска реконструкција нису у функцији одгонетања смисла ни пружања коначног одговора, већ, сасвим супротно, њихова функција се исцрпљује у непрегледној распршености унутар поетске конфигурације, у идентитетској и смисаоној дестабилизацији која носи траг „корените нечитљивости“ (Дерида 2007: 81). Та деридијанска коренита нечитљивост коју проналазимо у *Пешчанику* јесте „сама могућност књиге,

а у њој и неке касније те могуће опреке „рационализма“ и „ирационализма“. Битак који се наговијешта у нечитљивом онкрај је тих категорија, а исписујући се, и онкрај властита имена“ (Дерида 2007: 81). Другим речима, „сам живот у књижевности се пориче да би могао боље опстати. Да би могао боље бити. Он се не пориче више неголи се потврђује: он се диферира и исписује као диферанција“ (Дерида 2007: 82). Управо у том кључу треба разумети једну од завршних деоница Едуарда Сама:

Желео сам да прокријумчарим у ништавило ту чисту апстракцију која ће бити у стању да се у тајности пренесе кроз врата једне друге апстракције, ништавне у својој неизмерности: кроз врата ништавила. Требало је, дакле, покушати згуснути ту апстракцију, згуснути је снагом воље, вере, интелигенције, лудила и љубави (самољубља), згуснути је у толикој мери и под таквим притиском да задобије специфичун тежину која ће је подићи увис, као балон, и изнети је ван домашаја мрака и заборава. Ако не што друго, остаће можда мој материјални хербаријум или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала: материјализован живот, мала, тужна, ништавна људска победа над големим, вечним, божанским ништавилом. [...] Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем [...] А све што надживи смрт јесте једна мала ништавна победа над вечношћу ништавила – доказ људске величине и Јахвине милости [...] (Киш 1990в: 336).

Управо на овај начин Кишов јунак, у покушају да своје белешке преобрази у „згуснуту апстракцију“, додирује деридијански концепт „корените нечитљивости“ – траг који није пуна истина, већ тек мала победа над ништавилом, дакле, облик опстанка који истовремено сведочи о губитку смисла и његовој трајној уписаности у језик. Тај мали остатак, белешка, хербаријум или писмо, коначно, књижевна имагинација, представља Кишово „певање након Аушвица“, дакле, глас који не укида трауму, већ је у себе уграђује, претварајући је у сведочанство које, премда не досеже пуноћу значења, остварује опстанак кроз језик.

Уместо закључка

Будући да смо покушали да расветлимо „изворе тоталитаризма“, као и његове механизме како у друштвеном поретку тако и у самом језику, односно у роману *Пешчаник*, преостало је заокружити значење Холокауста, те његову поуку у савременом тренутку. Како Зигмунд Бауман запажа, Холокауст је настао „у нашем модерном рационалном друштву, на високом стадију наше цивилизације и на врху људског културног достигнућа те је стога проблем тог друштва, цивилизације и културе“ (2017: 11). У складу са тиме, само искуство Холокауста захтева промишљање тог и таквог друштва из којег, у коначници, и сами проистичемо. Промишљање Холокауста као строго јеврејске историјске трауме или „кулминацијске тачке еуропско-кршћанског антисемитизма – по себи јединственог феномена који се ни са чим не може упоредити у широком и крцатом инвентару етничких или вјерских предрасуда или агресија“ (Бауман 2017: 17) не може бити одрживо, посебно уколико се осврнемо, рецимо, на јужнобачку (новосадску) рацију из 1942. године (директно уткану у Кишову књижевну имагинацију) која је, поред Јевреја, захватила значајан број српских и ромских жртава, те припада истом епохалном пројекту ширег етничког чишћења. У ширем оквиру нацистичке политике, Холокауст је као пројекат истребљења Јевреја и Рома у НДХ био непосредно кореспондентан са усташким геноцидом над Србима, те иако у ужем смислу терминолошко одређење Холокауста подразумева системско уништење јеврејског народа, историјски контекст показује да је постојао и систематски план истребљења Срба – кроз масовне покоље, логоре смрти и присилна покрштавања. У складу са тиме, и страдање Срба треба разумети као део тоталитарне матрице насиља која почива на идеологији расне и верске искључивости, те се Холокауст „класифицира као још једну ставку [...]

у широкој класи која обухваћа многе „сличне“ случајеве сукоба, предрасуда или агресије. У најгорем случају о холокаусту се говори као о исконској или културно неискорјењивој „природној“ предиспозицији људске врсте [...]“ (Бауман 2017: 18).

Колективно памћење савременог доба у које је, дакле, неизоставно уграђено искуство Холокауста носи са собом и туробну, премда оправдану, стрепњу да тоталитарна епизода није била пука „антитеза модерне цивилизације и свега [...] што она представља“ (Бауман 2017: 25), већ да је Холокауст „можда само раскрио друго лице оног истог модерног друштва чијем се другом, познатијем лицу толико дивимо“ (Бауман 2017: 25). Другачије речено, уколико следимо Бауманова разматрања, Холокауст треба промишљати у двоструком коду напретка цивилизације – са једне стране, модерна цивилизација је показала пун капацитет научног, индустријског и технолошког знања које, са друге стране, кулминира у Коначном решењу расног истребљења, те је Холокауст нужно данас разумети „као риједак, а ипак значајан и поуздан тест скривених могућности модерног друштва“ (2017: 31). То првенствено значи „слабост и крхкост људске нарави“ у моменту суочења са највишим тачкама технолошког развоја и тенденцијама да „мишљење и дјеловање подчини прагматици економије и дјелотворности“, чиме се долази до закључка да је „рационални свијет модерне цивилизације учинио холокауст замисливим“ (Бауман 2017: 32–33). Још даље, то нас доводи до дубљег разумевања модерне (бирократске) рационализације као саме могућности тоталитаризма јер „ни у једном стадију није било сраза „коначног рјешења“ и рационалног настојања по питању дјелотворног, оптималног остваривања циља. Управо супротно, оно је настало из истински рационалне бригае, а створила га је бирократија вјерна својој форми и сврси“ (Бауман 2017: 38). Бауман, наравно, не имплицира да модерна бирократија и рационалност нужно одређују Холокауст као резултат сопствене инструменталне делотворности, али закључује да је

бирократска култура која нас наводи да друштво гледамо као предмет управе, као збирку одређеног броја „проблема“ које треба ријешити, као „природу“ коју треба „контролирати“, „свладати“ и „побољшати“ или „преправити“, као легитимну мету „социјалног инжењеринга“, и, опћенито, као врт који треба уредити и силом држати у планираном облику [...], творила управо ону атмосферу у којој се идеју холокауста могло зачети, полако је, али досљедно, развијати и довести до закључка (2017: 38–39).

Бауманово разумевање Холокауста као резултата модерне рационалности и бирократске делотворности на овом месту нас води један корак уназад, ка Адорновој и Хоркхајмеровој критичкој дијалектици просветитељства јер оно што Бауман препознаје као, на први поглед скривене, потенцијале модерног друштва, Адорно и Хоркхајмер већ означавају као дијалектичко лице просветитељског пројекта који, у тежњи за рационализацијом и контролом, рађа могућност тоталитаризма.⁷³ Штавише, Адорно и Хоркхајмер тврде да „просвјетитељство јест тоталитарно“ (1974: 20) јер „као битак и збивање признаје само оно што се може јединствено захватити: његов је идеал сустав из којег слиједи све и сватко“ (1974: 21), те се просветитељство „спрам ствари односи као диктатор спрам људи. Признаје их само манипулирањем. Тиме њихово По-себи постаје За-њег“ (1974: 23). Ови мислиоци, наиме, у просветитељству, као врховној тачки рационалне експанзије, препознају тенденцију ка овладавању природом, ка суштинској негацији индивидуе, чиме се први пут заправо успоставља категорија масе која ће, како смо већ видели у тумачењима Хане Арент, постати полазна тачка тоталитаризма. Појава масе, коју Адорно и

⁷³ Неки проучаваоци промишљање могућности радикалног зла у студијама Хане Арент приближавају управо основама које су поставили Адорно и Хоркхајмер: „Чини се да Арент, измештајући питање могућности разумијевања радикалног зла из оквира Кантове филозофије морала, отвара нови хоризонт за преиспитивање карактера и услова могућности радикалног зла и радикалног злочина, које је више на трагу Адорнових [...] и Хоркхајмерових [...] критичких рефлексија о трансформацији просветитељског појма ума и западњачког рационализма у погледу на успон и владавину тоталитарних режима и монополистичког капитализма [...]“ (Радинковић 2018: 39)

Хоркхајмер виде и у организовању Хитлерове омладине, јесте „тријумф репресивног егалитета“, будући да „сваки покушај да се сломи природна присила уништавањем природе само се још дубље саплиће о природну присилу“ (1974: 27). На овом месту се уочава путања модерне европске цивилизације која започиње просветитељством које је „толико тоталитарно колико само може бити било који сустав. Његова неистина није у [...] аналитичкој методи, повратку елементима, уништавању рефлексијом, него у тому што је за њега процес већ унапријед одлучен“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 37–38). Тај процес подразумева математичко овладавање природом јер просветитељство одбацује „класични захтјев да се промишља мишљење – [...] математички начин поступања на становит је начин постао ритуалом мисли“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 39). Просветитељство се, дакле, опире „сваком људском испољавању које нема своје мјесто у сврховитој свези самоодржања“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 42), те се конституисање субјекта прожима са грађанском структуром рада и, коначно, обликује „по техничкој апаратури“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 43). Другим речима,

технички процес у који се постварио субјект по својем нестајању из свијести слободан је од многозначности митског мишљења као и сваког означеног будући је сам ум постао пуким помоћним средством свеобухватне привредне апаратуре. Он служи као опће оруђе корисно за израђивање свих других оруђа, штуро усмјерено сврхама [...] (Хоркхајмер, Адорно 1974: 43–44).

Овако схваћено напредовање индустријског друштва, развој технике који ће кулминирати Холокаустом, нужно доводи, не само до укидања индивидуалности већ и до нивелисања савести. Како Адорно и Хоркхајмер запажају,

тима што крупна индустрија докидањем неовисног економијског субјекта, дјеломично увлачењем самосталних подузетника, дјеломично претварањем радника у објекте синдиката, непрестано одузима моралним одлукама привредно тло, мора закржљати и рефлексија. Душа, као могућност самом себи отвореног осјећаја кривице, нестаје. Савјест постаје беспредметном будући да на мјесто одговорности индивидуе за себе и своје ступа [...] напосто његово дјеловање за апарат (1974: 210).

Управо је радикална ликвидација савести, која прелази пут од индустријализације до Холокауста, кључна тачка разумевања тоталитаризма коју смо у *Пешчанику* тумачили погледом Едуарда Сама на силуету без лица у коју се преображава стражар радне чете који симболизује целокупни систем обезличене масе која више није носилац властитог ума, већ инструмент законодавне инстанце, апарата коначне и екстремне рационалности. У овој тачки тоталитарног тријумфа „дијалектика просветитељства објективно прелази у лудило“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 216) јер „разуларени колоси производње нису надишли индивидуу тиме што би јој дали пуно задовољење, него тиме што је бришу као субјект. Управо се у тому састоји њихова савршена рационалност која се поклапа са њиховим лудилом“ (Хоркхајмер, Адорно 1974: 217). На тај начин постаје јасно зашто Едуард Сам, у тренутку промишљања историје, цивилизације, те коначно сопствене епохе, разумева разарајућу тескобу сопственог бића не као лудило, већ као луцидност. Само би лудило јунаку донело оздрављење, јер шта је лудило ако не заборав, ако не дезинтеграција мислећег субјекта, будући да само немисао, коначна опонентност рационализма, омогућава његов парадоксални врхунац у тоталитаризму. Управо на овом трагу моралне, етичке и индивидуалне дезинтеграције Бауман разумева процес цивилизирања „којим се употребу и примјену насиља ослобађа моралног прорачуна, и којим се прижељкиване циљеве рационалности еманципира од уплетања етичких норми или моралних инхибиција“ (2017: 51).

Коначно, како Бауман примећује, опасно наслеђе тоталитаризма показује се у склоности савременог друштва да занемари етичке императиве. Разарајуће искуство тоталитарне епохе, према Баумановом виђењу, само осећањем стида може бити уграђено у морални хоризонт људске савести. Будући да Холокауст не припада ни починитељима ни жртвама, његов је данашњи значај

„поука коју садржи за цијело човјечанство“ (Бауман 2017: 274). Та се поука не може разумети без стида који из Кишове књижевне имагинације, из положаја Едуарда Сама, из његове изложености онемо неприхватљивом, дакле, властитом расулу, прелази у хоризонт вечности, односно у вечиту садашњост која се изнова актуелизује сусретом књижевног текста и његовог читаоца. Како смо видели да Агамбен примећује, стид нас враћа ономе „чега се нипошто не можемо одрећи“ (2008: 74). На тај начин, стид Едуарда Сама нужно постаје стид савременог читаоца који, уласком у *Пешчаник*, постаје сведок истине једне епохе, истине српске књижевности која, постхерменеутички речено, очувањем историјске свести успоставља право на слободу и самоодржање. Стид који Едуард Сам у *Пешчанику* носи унутар располућеног ја, у постхерменеутичком сусрету са књижевном имагинацијом постаје облик моралног отпора савременог читаоца јер само књижевност може сачувати памћење као слободу у колективној трауми.

Напоследку, Александар Јерков упозорава да посттоталитаристичка епоха девијантног мултикултурализма у којој данас живимо – историјски лук од Бадинтерове комисије до Ахтисаријевог плана, распад вишеструко успостављане државе, бомбардовање, грађански рат и Кумановски споразум као поништење два века српске историје – јесте губитак „симболичког капитала“ који је последњих деценија „без преседана у новијој историји Европе“ (2023: 58). Ми смо, такође, „колектив узвишене и тужне успомене на страдање [...] али никада нисмо потпуно подлегли и препустили се коначној несрећи несрећне историјске свести“ (Јерков 2023: 59). Управо на овај начин посматрано, *Пешчаник* (али и Кишова породична трилогија начелно) постаје важна тачка за разумевање нашег идентитета данас будући да тоталитаризам није пука прошлост већ трајно искушење, док је једини начин отпора очување културно-историјске свести. У времену у којем, како Јерков запажа, губимо симболички капитал, те ризикујемо да изгубимо и историјски континуитет, Кишова књижевна имагинација остаје простор у којем се траума претвара у памћење, а памћење у услов слободе у посттоталитарном свету.

ЗАКЉУЧАК

Полазна и тежишна основа ове дисертације била су питања идентитета, књижевне имагинације и савременог образовања. У поглављу Идентитет и добро у *Јежевој кућици* Бранка Ћопића показано је да настава књижевности има важну улогу у обликовању индивидуалног и колективног идентитета ученика, почевши од раних разреда. Анализом поеме *Јежева кућица* истакнуто је да је идентитет Жежурке Жежића конституисан кроз морални избор и вредносну хијерархију у којој дом постаје симбол припадности, слободе и аутономије јунака. Тумачење је било ослоњено на Тејлоров појам идентитета као вредносно утемељеног саморазумевања, уз увођење историјског оквира саморазумевања модерног субјекта и његово надграђивање кроз теорију моралних осећања, којом се Жежуркина доброта и добронамерност показују као унутрашњи извор деловања. Посебно је наглашено да Жежуркино опредељење не исцрпљује рационална корист, већ је мотивисано заносом родољубивог ероса, који носи мотивациону енергију моралног избора. У методичком делу поглавља анализирани су читанке за први разред основне школе, при чему је показано да методичка апаратура углавном остаје на нивоу репродукције садржаја, богаћења речника и дословног значења мотива куће, док се хумор, идентитетска конституција, слобода и могућа шира значења дома најчешће заобилазе или редукују. Закључно, поглавље уоквирује *Јежеву кућицу* као текст трајне уметничке вредности који, упркос идеолошким учитавањима у различитим историјским контекстима, остаје универзалан и педагошки драгоцен, али указује и на потребу да наставна интерпретација буде смисленија и храбрија у развијању етичких и идентитетских капацитета ученика.

Тумачење *Баите сљезове боје* Бранка Ћопића у поглављу Идентитет и слобода у *Баити сљезове боје* Бранка Ћопића базирало се најпре на постхерменеутичким потенцијалима које епистоларни увод збирке успоставља. Посредством постхерменеутичке слутње која у значајним делима српске књижевне имагинације предвиђа оно што се у часу њиховог настанка још увек није догодило, премда је обележило српски културно-историјски код, показано је да епистоларни увод Ћопићеве збирке сажима вишеструке временске равни далеке херојске прошлости, трауматичног искуства усташког геноцида, те злослутног распада епохе који ће неколико деценија после настанка збирке уследити. „Јутра плавог сљеза“ сагледали смо у домену својеврсне одбране од тешких апокалиптичних слутњи које уводна реч збирке најављује, дакле, као наративно остварење „златне бајке о људима“ која постаје последње уточиште пред надолазећим мраком историје. Први циклус збирке посматрали смо као повратак у изворно, детиње стање света – у матрицу доброте, наивности и сећања, где се кроз лик деда Рада и свет детињства негује идеал слободе. Разложили смо идентитет јунака-наратора који се обликује посредством три кључне фигуре добрих старца унутар хронотопа куће/баште као заштићеног простора детињства. Башларовска поетика интимног простора била је окосница за разумевање детињства као уточишта које, у завршници циклуса, бива трауматски нарушено. „Дане црвеног сљеза“ сагледали смо најпре у хоризонту ратом дезинтегрисаног детињства, а потом у домену хуманистичког потенцијала који се пробија у левинасовском и буберовском кључу као етичка победа која надилази ужасе ратних разарања. Док у циклусу „Јутра плавог сљеза“ детињство представља изворну слободу и првобитну моралну чистоту човека, у „Данима црвеног“ сљеза та се слобода преиспитује у околностима које искушавају њен стварни смисао, те се идеал доброте који је у детињству био природно стање постојања, сада појављује као морални избор појединца у околностима зла. Дијалогско прожимање које постоји на релацији епистоларног увода и закључне приче збирке постхерменеутички је заокружило интерпретативни део овог поглавља, те отворило пут ка испитивању улоге и значаја *Баите сљезове боје* у савременој настави српског језика и књижевности. Методички приступ збирци заснивао се на сложеним питањима националног идентитета, културе сећања и хуманистичких вредности. У средишту методичког интересовања

позиционирани су епистоларни увод и „Дани црвеног сљеза“ будући да су управо ови делови збирке препознати као важне тачке које у наставном контексту омогућавају ученику да разуме историјски контекст страдања на заласку прве половине XX века, идеолошка ограничења епохе и сложеност српског идентитетског испољавања. Напоследку, парадоксална херменеутика је показала наставни потенцијал тумачења књижевне имагинације као простора у којем се прошлост и будућност међусобно огледају, чиме се снажи ученичка способност разумевања историјске сложености и дугог трајања културних образаца, али и вештина да се савремени контекст сагледа критички, кроз упоредиве матрице прошлости.

Идентитетска распоућеност унутар односа Ја и Други коју је наговестила друга половина Ћопићеве *Баите сљезове боје* отворила је пут ка тумачењу Андрићеве збирке *Деца*. У поглављу Конструкт детињства и идентитетско обликовање јунака у одабраним приповеткама Иве Андрића показано је да се Андрићев конструкт детињства темељи на трауматичном искуству које рано прекида наивност и уводи дете у механизме одраслог света. После општег погледа на целину збирке, те осврта на одабране приче, тежиште је стављено на приповетку „Деца“, где се кроз простор игре тематизује преломни тренутак идентитетског (де)конституисања, односно одлука да ли учествовати у насиљу над Другим или устукнути пред Злом које заједница нормализује. Андрићевска игра је интерпретирана као кључно поље у којем се показује однос друштва, идеологије и појединца. Полазећи од Хујзинге и Кајое, показано је да игра у Андрићевој поетској конфигурацији систематски изневерава њене модерне постулате (слободе, фиктивности, издвојености), прелазећи у анти-игру, односно простор у којем реални живот и идеолошки импулси укидају границу између фикције и стварности. На тај начин игра се показала као микромодел културе у којој се огледају доминантне друштвене матрице, хијерархије и механизми искључивања. Идеолошка детерминација свести јунака расветљена је кроз Манхајмов концепт друштвено условљеног мишљења и кроз анализу начина на који заједница производи стилеве реаговања и вредновања у раном узрасту. Насиље које дечја дружина спроводи над јеврејским дечаком тумачено је као иницијацијски прелаз у одраслост, али и као антиципација тоталитарног идеолошког устројства. У наставку је идеолошки механизам прецизније мотивисан позивањем на теорије модерних политичких идеологија, као и на Алтисерову анализу државних идеолошких апарата, те је показано да се у „Деци“ насиље не појављује као случајни експес, већ као облик социјалне педагогије у којој дете које одбија да удари Другог само постаје Други, означен и кажњен. Методички поглед на Андрићеву поетску конфигурацију отварио је питања идеолошки конфликтних текстова у савременој настави књижевности, посебно у контексту кризе хуманизма и комерцијализације образовања. Ослањајући се на истраживања рецепције и идеологије у књижевности за децу, показано је да је Андрићева проза о детињству у настави вредна управо зато што отвара простор за критичко читање, преиспитивање механизма искључивања и анализу односа Ја и Други. У завршници, постхерменеутичка перспектива уоквирује читање Андрићеве књижевне имагинације која је препозната као културно наслеђе које омогућава онтологију актуелности – суочавање ученика са искуством разорене модерне, како би се у постмодерном свету оснажила способност за избор, плурализам и поштовање другости без претварања Другог у идеолошки апсолут. На тај начин ово поглавље је показало да Андрићева књижевна имагинација има далекосежан потенцијал у савременој настави у домену идентитетске еманципације кроз суочавање са Злом, ценом избора и потребом да се слобода мисли одбрани унутар колективних притисака.

Наговештаји тоталитарне матрице који су кроз механизме искључивања присутни у дечјој игри унутар Андрићеве поетске конфигурације детињства, свој врхунац, те тотално уобличење достижу у Кишовом *породичном циклусу*, те је завршница ове дисертације посвећена *Раним јадима*, *Баити пепелу* и *Пешичанику*. У поглављу Идентитет и сећање у *Раним јадима* Данила Киша показано је да се идентитет Андреаса Сама конституише у динамичном преплитању

индивидуалног и колективног памћења, у посттрауматском хоризонту који обухвата време уочи, током и после Другог светског рата. Полазећи од теорија Алаиде и Јана Асмана, сећање је тумачено као процес који осцилује између пасивног, чулно активiranог *сети ме* памћења и активног, наративно уобличеног *сећам се* памћења, при чему приповедање функционише као кључни механизам реконструкције прошлости и учвршћивања саморазумевања. Посебно је истакнута временска напуклина између тренутка сећања и онога чега се јунак сећа, те управо та дистанца омогућава да трауматски садржаји буду преведени у језик, а тиме и интегрисани у идентитет. Анализа композиционих и мотивских чворишта збирке (од ретенцијских „окидача“ до реконструктивног кретања кроз просторе детињства) показује како се идентитетска распоућеност – изазвана пореклом, погромом и искуством дехуманизације – постепено преображава у посттрауматску свест која прихвата „историјски кофер“ колективног памћења као сопствени императив. На методичком плану, закључено је да *Рани јади* у настави српског језика и књижевности имају изразит образовно-васпитни потенцијал, односно да читање и тумачење ове збирке активира ученичко колективно памћење и развија емпатију, критичко промишљање историјске трауме и одговорност према идентитетским садржајима. Интеркултурални приступ Кишовој прози потврђен је као нужан, али је наглашена и постхерменеутичка потреба да се у наставној интерпретацији осветле унутаркултуралне, панонске, јеврејске и српске идентитетске координате, како би из књижевне имагинације произашла целина саморазумевања, отпор идеолошким поједностављењима и свест о значају културалног памћења у формирању савременог ученика.

Интерполације о сећању и памћењу, те апорије о времену које су отворене у тумачењу *Раних јада* усложњене су у наредном поглављу Време, наратив и идентитет у роману *Баишта, пепео* Данила Киша у светлу теорије Пола Рикера. Ово поглавље је успоставило инструменте за разумевање сложених односа између времена и наратива као тежишне тачке идентитетског позиционирања јунака у Кишовој књижевној имагинацији. У складу са тиме, од пресудног значаја је било Рикерово разматрање августиновске троструке садашњости које у себи сажима хоризонте прошлог и будућег времена посредством приповедања и памћења, што је отворило смер тумачења Андреаса Сама кроз категорије *distentio* и *intentio animi*. Будући да време као апорија нужно садржи несагласје, показали смо да поетска конфигурација успоставља несагласно сагласје путем троструке мимезе која је у даљој разради поглавља била модел читања романа *Баишта, пепео*. Трострука мимеза (која је заправо дијалогско прожимање августиновских временских апорија и аристотеловског схватања грађења заплета) показала је начин на који књижевно дело као целина конституише сагласје иако у себи сажима хоризонт несагласја идентитетске дезинтеграције јунака унутар света који је разградио и испразнио све потенцијале Добра. У овом поглављу смо тумачили првостепену мимезу (мимезис I) као исходиште приповедног поступка које почива на културолошким и егзистенцијалним основама прве половине XX века. Потом смо показали начин на који се преднаративна основа уграђује у *distentio animi* Андреаса Сама, те коначно артикулише као несагласно сагласје у домену поетске конфигурације, дакле, у другостепеној мимези (мимезис II). Коначно, трећестепена мимеза (мимезис III) која подразумева интендираност текста на читаоца, отворила је важан потенцијал херменетичког тумачења романа *Баишта, пепео* у савременој настави. Премда ово дело није укључено у наставне програме, а у дисертацији се разматра у домену сагледавања Кишове поетичке целине, било је важно одредити циљеве које би овај роман могао остварити у наставном процесу актуелизације личних и колективних сећања, фикције и историје, трауме и њеног симболичког преобликовања. У коначници, несагласја временске апорије у кореспонденцији са троструком мимезом довело нас је на крају овог поглавља до позиционирања наративног идентитета Андреаса и Едуарда Сама, што је показало, у испреплетаности идентитетске конституције и деконституције ових јунака, две равни истоветног процеса који се у целини књижевног дела разрешава динамичким јединством.

Коначно, завршницу *породичне трилогије* Данила Киша у последњем поглављу дисертације Идентитетска дезинтеграција јунака под окриљем тоталитаризма у роману *Пешчаник* тумачили смо из аспекта тоталитарне епохе, уграђене у поетску конфигурацију целокупног *породичног циклуса*. Показали смо рађање тоталитаризма из преображења Фукоовог дискурса борбе раса, односно из механизма биовласти који ће, у коначници, водити ка тоталном излагању смрти. Изворе и исходе тоталитарног државног апарата који је артикулисан у Кишовом роману сагледали смо из угла Хане Арент, успостављајући лук од конституисања апатичних маса преко дестабилизације стварности, тајне полиције као кључне инстанце радикалног надзирања, стварања „објективног непријатеља“, те до терора као кључног облика деловања који, у коначници, производи стид и идентитетску дезинтеграцију јунака који, изручен ономе неприхватљивом, губи поверење у свет. Потом, полазећи од Адорнове критике културе, те самих могућности писања после Аушвица, разложили смо Деридино (де)конституисање јеврејског идентитета унутар Кишове поетске конфигурације, будући да Едуард Сам, у покушају да своје белешке преобрази у књижевну имагинацију, додирује деридијански концепт „корените нечитљивости“ – траг који није пуна истина, већ тек мала победа над ништавилком, дакле, облик опстанка који истовремено сведочи о губитку смисла и његовој трајној уписаности у језик. Напоследку, покушали смо да успоставимо својеврсну поуку Холокауста, крећући се од Баумановог упозорења моралних последица модерности, Адорновог и Хоркхајмеровог дијалектичког темеља просветитељства које утире пут тоталитарности до постхерменеутичке опомене Александра Јеркова упућене посттоталитаристичкој епохи у којој је књижевна имагинација кључна тачка разумевања и очувања идентитета, будући да тоталитаризам треба разумети не као давну прошлост, већ као трајно искушење.

Напоследку, важно је нагласити да је полазна тачка у нашем тумачењу идентитета била конституција сопства коју је поставио Чарлс Тејлор, односно његово виђење моралних и духовних интуиција (или квалитативних дистинкција), позиционирања субјекта према Добру, категорија над-добра, разумевања живота као приповести унутар категорија времена, те могућности и потенцијала артикулације. Тејлоровска фундаментална оријентација идентитета имплицитно прожима целину ове дисертације, почевши од *Јежеве кућице* (која конституише сопство у домену избора исправног живота који мотивише љубав према дому) и *Баите слезове боје* (која позиционира категорије Добра унутар детињства, а које су касније изложене друштвено-историјским превирањима). Андрићев конструкт детињства је још интензивније указао на улогу квалитативних дистинкција, односно на дисонантну усмереност субјекта према Добру које у коначници конституише идентитет у сукобу са идеолошким устројством Зла. Кишова приповедна збирка *Рани јади* и роман *Баита, пепео* показали су значај разумевања идентитета у домену приповести, сложених апорија времена и наративног трагања, што је у Тејлоровом виђењу незаобилазна идентитетска одлика. Коначно, *Пешчаник* нас је довео до „корените нечитљивости“ унутар тоталитарне идентитетске разградње, те позиционирао писмо, односно књижевну имагинацију као документ опомене у чему се огледа највећи изазов моралних и духовних интуиција савременог читаоца.

На овом месту, дакле на самом крају, треба још једном додирнути тејлоровски потенцијал артикулације, њене улоге у приближавању Добру, те поставити питање могућности конституисања моралних и духовних интуиција са искуством пропасти Запада и дезинтеграције века који смо оставили иза себе. Шта нам, дакле, доноси актуелни друштвено-историјски тренутак, а шта нам поручује књижевна имагинација коју смо на овом месту проучили, а која је отворила важна питања идентитета и посебно његовог обликовања у домену другости? Мило Ломпар упозорава на два доминантна момента савременог времена – на глобализацију и глобализам. Нивои глобализације које Ломпар истиче су „умрежавање, унификација и редукција“ (2022: 359), а „српско учешће у процесима глобализације појављује се [...] као неминовно“ (2022:

360). То, на име, значи да смо „после комунистичког полувековља уведени у обавезујуће координате идеолошког света у којем пред нама поново искрсавају – као изборна, могућа или ризична – нека од основних питања човековог постојања“ (Ломпар 2022: 360). Кључна опасност глобализма као идеологије јесте тотализација друштва, те у том домену мора бити места „за културу разлике као неопходан отклон од поунутрашњавања идеологије глобализма: као културу критичке свести и проблематизације идеолошког глобализма“ (Ломпар 2022: 360). Другим речима, „уколико се не деконструише глобализацијска политизација отварају се капије за свеобухватно занемаривање и нестајање јавне представе о српској култури“ (Ломпар 2022: 360). Нужно је, на име, конституисати културу разлике како би се очувао идентитет у хоризонту модерних глобалистичких униформних модела. Култура разлике, дакле, подразумева способност да се одржи критичка дистанца према идеолошким притисцима који долазе из глобалистички усмерених тенденција савременог света, који брише разлике и укида посебности. Та разлика „као унутрашњи, начелни и регулативни чинилац у обликовању српске културе мора бити освешћена“ (Ломпар 2022: 361), а управо „овом свешћу о дистанци српска култура заузима критички и субверзивни положај у односу на идеологију глобализма пошто је смањивање дистанце основна црта глобализованог света“ (Ломпар 2022: 361). Критички положај у односу на тенденције глобализма има, на име, за циљ одређивање граница и самозаснивања оних елемената који су аутентичне особености српске културе и националног идентитета. Култура која се разлива у глобализам неминовно губи сопствени идентитет, те је у савременом свету, а онако како није учињено у XX веку, кључно успоставити границу која није националистичка баријера, већ конституисање националне и културолошке самосвести. Тај гранични тренутак у идентитетском саморазумевању успоставља „културу разлике као једну неопходност која мање сведочи о томе да се постоји, а много више о томе *шта* чини културу која постоји“ (Ломпар 2022: 361). Само на овај начин устројена културна свест успоставља могућност „*континуитета* у преношењу вредности кроз мене времена“ (Ломпар 2022: 362). На овај начин се, дакле, конституише мера саморазумевања која пренебрегава и „саблазан самопрецењивања“ и „саблазан самопорицања“ (Ломпар 2022: 362).

На многоструке опасности, гледајући на другачији начин и из сасвим другачијег угла, па и са другачијом теоријском потребом заснивања мишења (о) књижевности, опомиње на значај тумачења књижевности Александар Јерков, инсистирајући на томе да у позадини појма разлике пребивају две могућности:

Или да оно што је различито постоји једно поред другог, или да се јавља нешто ново и различито, а оно што је старо нестаје, пропада и гаси се. Ишчезавање, нестајање, пропаст такође су појмови који у историји Европе и света играју важну улогу. [...] Ми смо усред овог процеса, а не на његовом рубу, што није ништа мање опасно и поразно (2023: 8–9).

Још даље, Јерков упозорава да је целокупна друштвено-политичка ситуација данас, дакле, логика успона „процес који припрема разлоге пада“ (2023: 11), а поуку и заштиту од нивелисања разлика и укидања националног идентитета после више граничних момената опстанка нашег народа кроз историју од Византије до данас треба тражити у српској књижевној имагинацији. Кључно место очувања, али и конституисања самосвести јесте књижевна имагинација, као што смо видели у *Баити слезове боје* која је отворила широк распон културно-историјског протезања српског народа, те тешке позиције од отоманског преко аустроугарског до усташког угњетавања, али и у целој Кишовој *породичној трилогији* која надилази уско јеврејско питање будући да позиционира простор Паноније који подразумева и велико страдање српског народа. Још даље, српска књижевна имагинација отвара простор додиривања са различитим културама, што смо, такође видели у делима унутар ове дисертације, а што, коначно, омогућава „и критичку и самокритичку рефлексију – које пребивају у дијалектици колективног и индивидуалног момента у српској култури“ (Ломпар 2022: 365)

Упозорења Александра Јеркова и Мила Ломпара која смо овде, на самом крају дисертације изнели, не уводе нову тематску раван, већ ретроспективно осветљавају унутрашњу логику корпуса који је у овој дисертацији тумачен. Опасности унификације, редукције и идеолошке тотализације које обележавају савремени тренутак већ су, у различитим историјским и поетичким облицима, биле тематизоване у књижевној имагинацији која је предмет ове дисертације – Ћопићева поетска конфигурације је показала да се идентитет темељи на вредносној оријентацији и моралном избору чак и у привидно наивним наративним структурама; Андрићев конструкт детињства је разобличио механизме колективног притиска и нормализације насиља; док је Кишова *породична трилогија* у крајњим границама историјског ужаса показала шта се дешава када се идентитет, памћење и артикулација изложе тоталитарној деструкцији. Управо зато књижевна имагинација не функционише као илустрација историјских околности, већ као простор у којем се дугорочно обликује културално саморазумевање. Она чува разлику, уводи дистанцу према идеологији и омогућава артикулацију онога што се у датом историјском тренутку често настоји поништити или редуковати. У том кључу, постхерменеутичка настава књижевности, како је показано у интерпретативно-методичким анализама, постаје место посредовања између прошлости и садашњости, односно простор у којем се развија способност ученика да успостави идентитет као вредносно, историјско и наративно утемељен конструкт. У коначници, можемо закључити да књижевна дела која су у овој дисертацији тумачена не нуде готове одговоре на изазове савременог света, али пружају оно што је у условима глобалистичких и идеолошких притисака најпотребније – могућност оријентације, критичке дистанце и очувања културе разлике. Управо у томе лежи њихов трајни образовни и хуманистички потенцијал, као и разлог због којег књижевна имагинација остаје један од кључних простора отпора редукцији идентитета у савременом добу. Ту где има читања има и више од наде, већ постоји средство и начин отпора, а ту где има књижевности постоји и поука како се може имагинацијом досегнути и нешто боље од историје и идеологије. И томе је намењена настава књижевности у којој се у најдубљем естетском доживљају отварају капије човекових бољих могућности, којима се затим приступа и уз помоћ добро примењених методичких начела са којима избалансиран и обухватан план и програм постају делатни у школи, како на часу тако и у самосталном раду који следи. Тај методички циљ смо у овој хременометодичкој дисертацији настојали да развијемо из овог угла, и на овој важној проблематици.

Извори

а)

1. Андрић, Иво. *Сабрана дела Иве Андрића*. Београд: Просвета, 1965.
2. Киш, Данило. *Рани јади*. Београд: БИГЗ, 1990а.
3. Киш, Данило. *Башта, пенео*. Београд: БИГЗ, 1990б.
4. Киш, Данило. *Пешчаник*. Београд: БИГЗ, 1990в.
5. Ћопић, Бранко. *Јежева кућа*. Београд, Загреб: Ново поколење, 1949.
6. Ћопић, Бранко. *Башта сљезове боје*. Сарајево: Свјетлост, 1982.
7. Ћопић, Бранко. *Јежева кућица*. Београд: Креативни центар, 2022.

б)

1. Жежељ Ралић, Радмила. *Маша и Раша. Различак: читанка за први разред основне школе*. Београд: Klett, 2020.
2. *Изборна дјела за лектуру – 1. и 2. разред основне школе*. Загреб: Министарство знаности и образовања, 2019. URL http://www.os-ibmazuranic-prigorjebdovecko.skole.hr/upload/os-ibmazuranicprigorjebdovecko/newsattach/948/izborna-djela_osnovna-skola.pdf Приступ 1. маја 2023.
3. Јовић, Моња и Јовић, Иван. *Читанка за први разред основне школе*. Београд: Едука, 2020.
4. Каталог уџбеника за први и пети разред основног образовања и васпитања. Службени гласник РС, број 27/18, Министарство просвете, науке и технолошког развоја, 2019. URL <https://prosveta.gov.rs/wp-content/uploads/2021/11/KATALOG-udzbenika-za-1.-i-5.-razred-OS-2019-2020.pdf>. Приступ 1. маја 2023.
5. Курикулум наставног предмета Хрватски језик за основне школе и гимназије. Загреб: Народне новине бр. 10/2019, Министарство знаности и образовања, 2019. URL https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html. Приступ 1. маја 2023.
6. НПСЈ: Наставни програми српског језика за основну школу. Београд: Просветни гласник, 1952–2019.
7. Наставни план и програм за основно образовање и васпитање на сајту: <https://zuov.gov.rs/nastavni-planovi-i-programi/>, приступљено: 21. 6. 2024.
8. Наставни план и програм за основну школу. Загреб: Просвјетни вјесник. 13 (5), 1960. 65–71.
9. Наставни план и програм за основне школе у Републици Хрватској (Измјене и допуне). Загреб: Завод за школство Министарства просвјете и културе Републике Хрватске, 1991.
10. Наставни план и програм за основну школу. Загреб: Народне новине, бр. 102/2006. URL https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2006_09_102_2319.html. Приступ 1. маја 2023.
11. Оквирни наставни план и програм за основну школу. Загреб: Министарство културе и просвјете и Завод за школство, 1993.
12. *Основна школа. Одгојно образовна структура*. Загреб: Завод за унапређивање школства НРХ и Школска књига, 1960.
13. *Основна школа – одгојно образовна структура*. II редигирано издање. Загреб: Завод за унапређивање школства СРХ и Школска књига, 1964.
14. „Правилник о плану образовања и васпитања за гимназију и програму образовања и васпитања за први разред”. *Службени гласник СР Србије: Просветни гласник* 39.5 (Београд, 16. август 1990).
15. „Правилник о плану и програму наставе и учења за гимназију”. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник*, 69.4 (Београд, 2. јун 2020).

16. „Правилник о плану наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања“, *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник*, LXVII, 15/2018.
17. „Правилник о наставном плану за други циклус основног образовања и васпитања и наставном програму за пети разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник* 56.6 (Београд, 25. јун 2007).
18. „Правилник о наставном програму за шести разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник* 57.5 (Београд, 26. мај 2008).
19. „Правилник о наставном програму за седми разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник* 58.6 (Београд, 10. јун 2009).
20. „Правилник о програму наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања“, *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник*, LXVIII, 5/2019.
21. „Правилник о програму наставе и учења за осми разред основног образовања и васпитања“, *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник*, LXVIII, 11/2019.
22. Станковић Шошо, Наташа и Костић, Маја. *Реч по реч: читанка за српски језик за први разред основне школе*. Београд: Нови Логос, 2018.
23. Хрватски национални образовни стандард (ХНОС). Предмет: Хрватски језик. Загреб: Министарство знаности, образовања и спорта, 2005.

Литература

1. Агамбен, Ђорђо. *Оно што остаје од Аушвица : Архив и свједок (Ното sacer III)*. Загреб: Antibarbarus, 2008.
2. Агамбен, Ђорђо. *НОМО SACER : Суверена моћ и голи живот*. Београд: Карпос, 2013.
3. Адорно, Теодор. *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*. Загреб: Сувремена мисао, 1985.
4. Алтисер, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*. Београд: Карпос, 2015.
5. Амери, Жан. *С ону страну кривње и задовољштине : Покушаји превладавања свладаног човјека*. Загреб: Наклада Љевак, 2009.
6. Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
7. Арент, Хана. *Извори тоталитаризма*. Београд: Феминистичка издавачка кућа 94, 1998.
8. Арент, Хана. „Криза у образовању“. *Реч : Часопис за књижевност и културу, и друштвена питања*. Вол. 86/32, 2016, 177–193.
9. Асман, Алаида. *Дуга сенка прошлости : Култура сећања и политика повести*. Београд: Библиотека XX век, 2011.
10. Асман, Јан. *Култура памћења : Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*. Београд: Просвета, 2011.
11. Бабић, Стјепан. „*Јежева кућица* као педагошки и језички проблем“. *Језик*. Вол. 53/4, 2006, 139–146.
12. Бајић, Љиљана. *Методички приступ збирци приповедне прозе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1994.
13. Бајић, Љиљана. *Одабране наставне интерпретације*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1998.
14. Бандић, Милош. „Врт детињства“. У: Марјановић, Воја. *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике*. Београд: Стручна књига, 1987, 189–194.
15. Барт, Ролан. *Задовољство у тексту : Варијације о писму*. Београд, Службени гласник, 2010.

16. Батај, Жорж. *Књижевност и Зло*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1977.
17. Бауман, Зигмунд. *Модерност и Холокауст*. Загреб: Наслијеђе, 2017.
18. Башлар, Гастон. *Поетика простора*. Чачак: Градац, 2005.
19. Блум, Алан. *Сумрак америчког ума*. Београд: Просвета, 1990.
20. Бошковић, Драган. *Иследник, сведок, прича : истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*. Београд: Плато, 2004.
21. Бубер, Мартин. *Ја и ти*. Београд: Фактум издаваштво, 2020.
22. Ватимо, Ђани. *Нихилизам и еманципација*. Нови Сад: Адреса, 2008.
23. Верват, Стејн. „Сећања на Холокауст у југословенској и постјугословенској књижевности: транснационалне димензије трауматских сећања на Балкану“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 103–130.
24. Вранеш, Бранко. *Критичари у дијалогу : Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2023.
25. Вукић, Ана. *Слика света у приповеткама Бранка Ћопића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.
26. Вукић, Ана. „Слика света у приповедачком делу Бранка Ћопића“. У: Ћопић, Бранко. *Башта сљезове боје*. Београд: Драганић, 2006.
27. Вурдеља, Милан. *Интеркултуралност у наставној обради прозе Данила Киша*. Докторска дисертација. Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2023.
28. Гаус, Рејмонд. „Идеолошка доминација уз помоћ филозофске конфузије: либерализам у двадесетом стољећу“. *Политичке идеологије*. Ур. Михаил Фреден. Загреб: Алгоритам, 2006.
29. Гвозден, Владимир. „Савршена пукотина: *Пешчаник* Данила Киша“. *Роман као пешчаник : приповедачка уметност Данила Киша*. Нови Сад: Културно-просветна заједница града Новог Сада : Светови, 1998.
30. Гвозден, Владимир. „Аустерлиц, Gegen-Denkmal и границе чега?“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 72–102.
31. Декарт, Рене. *Расправа о методи*. Београд: Октоих, 1997.
32. Делић, Јован. *Књижевни погледи Данила Киша*. Београд: Просвета, 1995.
33. Делић, Јован. *Кроз прозу Данила Киша*. Београд: БИГЗ, 1997.
34. Делић, Јован. „Вјечна прича о дјетету и смрти (Проза Данила Киша према *Епу о Гилгамешу*)“. *Роман као пешчаник : приповедачка уметност Данила Киша*. Нови Сад: Културно-просветна заједница града Новог Сада : Светови, 1998.
35. Дерида, Жак. *О граматици*. Сарајево: Логос, 1976.
36. Дерида, Жак. *Писање и разлика*. Сарајево: Шахинпашић, 2007.
37. Дубнов, Симон. *Кратка историја јеврејског народа*. Београд: Савез јеврејских општина Југославије, 1988.
38. Изер, Волфганг. „Процес читања: један феноменолошки приступ“. *Постструктуралистичка читанка: нова читања*. Ур. Зденко Лешић. Сарајево: Калиграф, 2002.
39. Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: СКЗ, 1971.
40. Јанићијевић, Валерија. *Теорија књижевности у разредној настави*. Београд: Учитељски факултет, 2016.
41. Јевтовић, Бојана. „Стилистика и поетика наслова у збирци прича *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића“. *Узданица*. 2012, IX/1, 45–60.

42. Јеремић, Драган. „Дело које весели и надахњује“. У: Марјановић, Воја. *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике*. Београд: Стручна књига, 1987, 19–30.
43. Јерков, Александар. „Лексикографска парадигма“. *Књижевност*. Београд: Издавачка радна организација Просвета, 1990.
44. Јерков, Александар. *Европа и књижевна истина : смисао (књижевне) имагинације : херменеутика*. Београд: Филолошки факултет, 2015.
45. Јерков, Александар. „Проза Милице Јанковић и поетичка реторзија“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Ур. Јован Делић. Књига 64, свеска 2, 2016, 429–444.
46. Јерков, Александар. „Учење незнања и отпор менталној корупцији“. *Програмске (ре)форме у образовању и васпитању – изазови и перспективе*. Ур. Зорана Опачић и Горан Зељић. Београд: Учитељски факултет, 2020, 49–78.
47. Јерков, Александар. *Истина (српске) књижевности : Metasholia*. Београд: Албатрос Плус, 2023.
48. Јовановић, Александар. „Бранко Ћопић, школски писац“. *Иновације у настави*. XXVIII, 2015/4, 70–75.
49. Казимировић, Васа. *НДХ у светлу немачких докумената и дневника Глеза фон Хорстенау : 1941–1944*. Београд: Нова књига, 1987.
50. Кајоа, Роже. *Игре и људи*. Београд: Нолит, 1965.
51. Киш, Данило, *Ното poeticus*. Београд: БИГЗ, 1995.
52. Крстић, Предраг. „Аушвиц: скандал за мишљење или скандал мишљења?“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 198–230.
53. Левинас, Емануел. *Међу нама : мислити-на-другог : огледи*. Сремски Карловци; Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
54. Лесник Оберстајн, Карин. „Основи: шта је књижевност за децу? Шта је детињство“. *Тумачење књижевности за децу*. Ур. Питер Хант. Београд: Учитељски факултет, 2013.
55. Лок, Џон. *Оглед о људском разуму*. Београд: Култура, 1962.
56. Ломпар, Мило. *Дух самопорицања : прилог критици српске културне политике ; У сенци туђинске власти*. Београд: Catena mundi, 2022.
57. Манхајм, Карл. *Идеологија и утопија*. Београд: Нолит, 1978.
58. Манхајм, Карл. *Есеји о социологији културе*. Загреб: Стварност, 1980.
59. Маринковић, Бојана. „Вечита савременост Бранка Ћопића (Ћопићева дела у новим програмима Српског језика у разредној настави)“. *Програмске (ре)форме у образовању и васпитању – изазови и перспективе*. Ур. Зорана Опачић, Горан Зељић. Београд: Учитељски факултет, 2020, 276–292.
60. Марјановић, Воја. *Бранко Ћопић трајна присутност*. Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“, 1997.
61. Марјановић, Воја. *Живот и дело Бранка Ћопића*. Бања Лука: Глас српски, 2003.
62. Марковић, Бојан. „Меланхолично биће отпора у прози Данила Киша и Владана Деснице“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, VXVIII/3, 2019, 967–971.
63. Микић, Радивоје. *Опис приче : огледи о уметности приповедања*. Ниш: Просвета, 1998.
64. Милатовић, Вук. *Књижевно дело Иве Андрића у настави*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
65. Михајловић, Борислав. „Бранко Ћопић у *Башти слезове боје*“. У: Марјановић, Воја. *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике*. Београд: Стручна књига, 1987, 195–204.
66. Мркаљ, Зона. *Од буквара до читанки : (методичка истраживања)*. Београд: Учитељски факултет, 2016.

67. Мркаљ, Зона. *Изазови савремене наставе Српског језика и књижевности и традиционалне вредности*. Београд: Klett, 2022.
68. Наранчић Ковач, Смиљана и Милковић, Ивана. *Лектура у хрватској основној школи: попис наслова*. BIBRICH, 2018. URL <http://bibrich.ufzg.hr/lektira/>. Приступ 25. априла 2023.
69. Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
70. Ниче, Фридрих. *О будућности наших образовних установа*. Београд: Фактум издаваштво, 2020.
71. Новак, Виктор. *Магнит српмен : пола вијека клерикализма у Хрватској*. Загреб: Накладни завод Хрватске, 1948.
72. Нусбаум, Марта. *Крхкост доброте: Случај и етика у грчкој трагедији и филозофији*. Београд: Службени гласник, 2009.
73. Огњановић, Драгутин. *Дечје доба : студије и огледи из књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце, 1997.
74. Олујић, Гроздана. *Писци о себи*. Београд: Српска књижевна задруга, 2020.
75. Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање детињства*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
76. Пандуровић, Сима. „Млади песник и приповедач Босне“. У: Марјановић, Воја. *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике*. Београд: Стручна књига, 1987, 155–158.
77. Панић Мараш. Јелена. *Певање и приповедање : Путеви модернизма у српској књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
78. Пантић, Михајло. „И *Пешчаник* је енциклопедија мртвих“. *Роман као пешчаник : приповедачка уметност Данила Киша*. Нови Сад: Културно-просветна заједница града Новог Сада : Светови, 1998.
79. Пантић, Михајло. *Киш*. Београд: Филип Вишњић, 2000.
80. Пауновић, Александра. „Хумористично и меланхолично у приповедној прози Бранка Ћопића“. *О Бранку Ћопићу : зборник радова*. Ур. Александра Вранеш. Вишеград: Андрићев институт, 2016, 265–282.
81. Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
82. Пијановић, Петар. *Проза Данила Киша*. Приштина: Јединство, 1992.
83. Пијановић, Петар. *Наивна прича*. Београд: СКЗ, 2005.
84. Полић, Страхиња. *Поема у српској књижевности за децу*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2022.
85. Проле, Драган. „Холокауст и феноменологија гађења“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 14–37.
86. Радинковић, Жељко. „Разумјети непојмљиво? О (не)могућности херменеутичког промишљања радикалног злочина“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 38–55.
87. Рикер, Пол. *Време и прича*. Први том. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
88. Рикер, Пол. *Сопство као други*. Београд: Јасен, 2004.
89. Росић, Татјана. *Мит о савршеној биографији : Данило Киш и фигура писца у српској култури*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
90. Саид, Едвард. *Оријентализам : западњачке предоцбе о Оријенту*. Сарајево: Свјетлост, 1999.

91. Сарленд, Чарлс. „Основи: шта је књижевност за децу? Шта је детињство“. *Тумачење књижевности за децу*. Ур. Питер Хант. Београд: Учитељски факултет, 2013.
92. Секулић, Исидора. *Културни национализам*. Београд: Catena mundi, 2023.
93. Сибаг Монтефјоре, Сајмон. *Јерусалим : Биографија*. Београд: Evro book, 2017.
94. Смит, Ентони. *Национални идентитет*. Београд: Библиотека XX век, 2010.
95. Стернхел, Зеев. „Фашизам“. *Политичке идеологије*. Ур. Михаил Фреден. Загреб: Алгоритам, 2006.
96. Стојановић, Лола. „Постхерменеутичка теорија (српске) књижевне имагинације“. *Језик, књижевност, теорија*. Ур. Весна Лопичић, Биљана Мишић Илић. Ниш: Филозофски факултет, 2019, 417–429.
97. Стојновић, Лола. „Конструкт детињства у Андрићевој приповеци „Деца“: Интерпретативни и методички аспекти“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 53, број 173, 2021, 135–157.
98. Стојановић, Лола. „Маргинализовани субјекти збирке *Гарави сокак*: обрада на часу и рецепција“. *Антићеве простори детињства*. Ур. Валентина Хамовић, Јелена Панић Мараш. Београд: Учитељски факултет, 2022, 370–385.
99. Стојановић, Лола; Јанићијевић, Валерија. „Идентитет и добро у *Јежевој кућици* Бранка Ћопића (интерпретативни и методички оквир)“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 55, број 181, 2023, 251–274.
100. Стојновић, Лола. „Идентитет и сећање у Раним јадима Данила Киша (интерпретативни и методички аспекти)“. *Детињство*. Нови Сад, број 2, 2024, 28–43.
101. Стојановић, Лола. „(Не)могућности дијалогске критике у српској књижевности“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 56, број 182, 2024, 359–362.
102. Тејлор, Чарлс. *Извори сопства: Стварање модерног идентитета*. Нови Сад: Академска књига, 2008.
103. Тежак, Дубравка и Марушић, Патриција. „Формирање и растакање књижевних канона у књижевности за дјецу“. *Детињство*. Нови Сад, Вол. 41/1, 2015, 11–21.
104. Годорова, Марија. *Дизање прошлости у ваздух : огледи о Балкану и Источној Европи*. Београд: Библиотека XX век, 2010.
105. Томпсон, Марк. *Извод из књиге рођених : Прича о Данилу Кишу*. Београд: Клио, 2014.
106. Фреден, Михаил. *Политичке идеологије*. Загреб: Алгоритам, 2006.
107. Фуко, Мишел. *Треба бранити друштво : Предавања на Колеж де Франсу из 1976. године*. Нови Сад: Светови, 1998.
108. Хачесон, Френсис. „О људској природи и њеним дијеловима“. *Британска филозофија морала : етичке теорије од XVII до конца XIX вијека*. Ур. Ристо Тубић. Сарајево: Свјетлост, 1978, 281–286.
109. Хол, Стјуарт. „Коме треба идентитет?“. *Реч, часопис за књижевност и културу*. 64. 10, 215–233.
110. Хоркхајмер, Макс и Адорно, Теодор. *Дијалектика просвјетитељства : филозофски фрагменти*. Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Малеша“, 1974.
111. Хујзинга, Јохан. *Хомо луденс*. Загреб: Матица Хрватска, 1970.
112. Цвејић, Игор. „Равнодушност и акција: Холокауст и границе емотивног искуства“. *Холокауст и филозофија*. Ур. Марк Лошинац, Предраг Крстић. Београд: Универзитет, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2018, 56–71.
113. Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом: усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

114. Шафтсбери, Ентони. „О врлини“. *Британска филозофија морала: етичке теорије од XVII до краја XIX вијека*. Ур. Ристо Тубић. Сарајево: Свјетлост, 1978, 203–206.
115. Шефер, Жан Мари. *Зашто фикција?*. Нови Сад: Светови, 2001.
116. Ширац, Леона. „Цензура дјечје књижевности и лектирних наслова“. *JAT – часопис студената кroatистике*. Вол. 3, 2017, 10–24.

Биографија

Лола Стојановић рођена је 12. децембра 1993. у Нишу. Дипломирала је и мастерирала на Катедри за српску књижевност и језик на Филолошком факултету у Београду. Од 2019. године ради на Факултету за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду као сарадник у настави на предметима *Методика наставе српског језика и књижевности* и *Методика развоја говора*. Од 2020. године је у звању асистента за предмет *Методика наставе српског језика и књижевности*. Две године је као асистент сарађивала и на предмету *Књижевност за децу и младе*. Области њеног научног рада су проучавање идентитета у књижевним делима (првенствено у књижевности за децу и младе), конструкта детињства, као и утицаји наставе српског језика и књижевности у млађим разредима основне школе на идентитетско развијање ученика. Њен научни рад усмерен је и ка теорији књижевности, историји образовања, те интердисциплинарном проучавању књижевности и филма

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Лола Стојановић

Број индекса 2019/30088

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**Тумачење обликовања идентитета књижевног јунака у савременој критици и у школи
(дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша у школским програмима;
интерпретативни и методички аспекти)**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Лола Стојановић
Број индекса	2019/30088
Студијски програм	ЈКК – ДАС Модул Српска књижевност
Наслов рада	Тумачење обликовања идентитета књижевног јунака у савременој критици и у школи (дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша у школским програмима; интерпретативни и методички аспекти)
Ментор	проф. др Александар Јерков, проф. др Зона Мркаљ

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Тумачење обликовања идентитета књижевног јунака у савременој критици и у школи (дела Бранка Ћопића, Иве Андрића и Данила Киша у школским програмима; интерпретативни и методички аспекти)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.