

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ  
Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног  
30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
Година V / Књ. 2

*Издавач*

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

*Уређивачки одбор*

Проф. др Милош Ковачевић  
Проф. др Божинка Петронијевић  
Проф. др Радивоје Младеновић  
Проф. др Драган Бошковић  
Проф. др Никола Рамић  
Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Владимир Поломац  
Доц. др Анђелковић Маја  
Доц. др Никола Бубања  
Доц. др Часлав Николић  
Доц. др Мирјана Секулић  
Јелена Петковић

*Одговорни уредник*

доц. др Маја Анђелковић

*Рецензенти*

Проф. др Александар Јерков  
Проф. др Александар Петровић  
Проф. др Драган Бошковић  
Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Ала Татаренко  
Доц. др Маја Анђелковић

*Лектура и коректура*

Бојана Вељовић

*За издавача*

Проф. др Иван Коларић,  
декан ФИЛУМ-а

*Ликовни уредник*

Слободан Штепић, ред. проф.

*Технички уредници*

Срђан Стевановић  
Стефан Секулић

*Штампа*

„Универзал“, Чачак

*Тираж*

150 примерака

ISBN 978-86-85991-61-5

Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије,  
одржаног 30. марта 2013. године  
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

## САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година V / књ. 2

Крагујевац, 2014.

Владимир Ђурић<sup>1</sup>  
Београд

## ФИКЦИЈА И ИСТИНА У РОМАНУ *НОВЕ* И ПИСМИМА ИЗ *СОЛУНА* ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Позивајући се на неке ставове Хенрија Џејмса као и на књижевно-теоријске поставке Барта, Хачионове, Рифатера и других, рад испитује границе реалног и фиктивног света у коме живе и маштају јунакиње Јелене Димитријевић. Те границе су, како је показао пост-структурализам, увек порозне, барокно неухватљиве и динамичке: веза између сневаног и оног што називамо стварним непрестано се кида да би се наново успоставила. Прекорачење граница реалног у романескном, дакле већ по себи фиктивном свету Јелене Димитријевић, добија фаталан исход када се илузија расприши и три кључна лика у роману трагично скончају своје животе. Сурова реалност јача потенцијал фикције, али је увек на крају најјача и то се вековима показује као људски усуд. Најзад, наш текст све време тежи да разлучи овај прастари, не само књижевни, већ пре свега дубоко филозофски проблем односа фикције и истине и то на књижевним примерима наше ауторке Јелене Димитријевић.

*Кључне речи:* фикција, истина, референцијална илузија, стварност, Јелена Димитријевић

У најширем смислу о проблему истинитости и фикционалности у песништву и књижевности ломила су се копља кроз вековне расправе и полемике: од античке безусловне вере у истинитост песничког језика тј. дубоке вере да то песништво води ка Истини, до модерних постструктуралистичких схватања која негирају сваку могућност да књижевност по себи садржи истину или да води ка њој. Неки су, ако не решили, а оно успешно избегли овај проблем ослободивши књижевност од мерила истинитости, јер књижевно дело не изриче логичке већ *quasi*-судове (у Ингарденовој теорији) или псеудоисказе (у Ричардсовој теорији)<sup>2</sup> и као такво оно не може бити подвргнуто критеријуму истине и лажи. Тако је још у XVI веку сер Филип Сидни, насупрот Платону, бранио поезију и песнике који никад *не лажу* из простог разлога што никад ништа ни *не шврде*. Поетски „тобож-судови” не изричу ништа *директно* о стварности, али креирају посебну фиктивну стварност (Бужињска, Марковски 2009: 103) која, упркос свим теоријама, по нашем мишљењу, није без *извесних* прожимања са оном првом, свакодневном стварношћу коју живимо и доживљавамо једнако као што *реално* доживљавамо и фиктивну стварност после читања неког романа или приповетке. У даљем тексту показаћемо како је неопходно правити јасну разлику између ове две стварности тј. ова два доживљаја.

<sup>1</sup> djura986@gmail.com

<sup>2</sup> Ингарден и Ричардс, независно један од другог, долазе до ових сличних теоријских поставки.

\*

Књижевност као бесконачно писано ткање (лат. *textus*), као хиперпродукција знакова, смислова, и значења, као *écriture*<sup>3</sup> (а не више *littérature* у традиционалном смислу) резултат је чисто језичких структура, а језик је, као што нас још Сосир учи, систем унутарњих диференција, а не референција на спољашњу стварност. Најпре су формалисти, потом семиотичари и структуралисти довели ову сосировску идеју *signifiant-signifié* до крајњих конвенцијалних направивши хируршки рез између царства знакова (коме припада и књижевност као језички модалитет и коме ће Барт посветити своју књигу<sup>4</sup>), и царства политичких, друштвених и идеолошких факата или речју: између језика и света. Стога речи, синтагме и реченице тј. означитељи могу да упућују само и искључиво једни на друге у границама свог знаковног система, а не више на означенике из света који нас окружује и којег називамо реалним. Зато је сва, а поготово тзв. реалистичка књижевност фикција, јер пружа, како то Барт каже, референцијалну илузију или *ефекат* стварног:

„Истина о тој илузији је следећа: уклоњено из реалистичког исказа као денотативно означено, 'стварно' се враћа као конотативно означено; јер, баш када се чини да ти детаљи непосредно означавају стварност, они заправо, не говорећи то, значе: Флоберов барометар, Мишлеова мала врата, у крајњој линији не кажу ништа друго до ово: *ми смо стварности*; тада је означена категорија 'стварног' (а не њени случајни садржаји); другим речима, само повлачење означеног у корист референта постаје означитељ реализма: настаје *ефекат стварног*, темељ оног непризнатог вероватног на коме почива естетика свих текућих производа модернизма” (Барт 1990: 195-196).<sup>5</sup>

Дакле, по Барту, реализам свесно врши један регресиван подухват у име референцијалне пуноће, док савремена књижевност (нпр. француски нови роман) „празни” ту референцијалност тако што бесконачно одмиче знак од његовог предмета дезинтегришући аутоматизовану везу између знака и (конвенционалног) означеног (*signifiant ≠ signifié*). Читаоци су махом склони да изједначе овај *ефекат стварног* – који производе како књижевни тако и историјски дискурс<sup>6</sup> – са *стварним*. Међутим, испоставља се да ми, без посредства неког језичког модалитета, не можемо директно да продремо у ту „голу” реалност и тако је јасно, очигледно и најзад истинито спознамо управо зато што су референцијалне кореспонденције језичких знакова са њом (тј. са њеним означеницима) у најбољем случају арбитрарне, динамичке, никад фиксирани: сваки текст је „знак без дна” (Барт 1966: 72), увек нови интертекст у који су на различитим нивоима и под мање-више препознатљивим формама utkани други текстови (Барт 1973: 6).

3 Ролан Барт уводи овај термин („писмо” или „писање”) који је за њега јасно двосмислен: с једне стране он „час упућује на материјални чин, на физички, телесни гест скрипције [...] – час, на другом крају, с оне стране папира”, упућује на неразмрски комплекс естетских, језичких, друштвених и метафизичких вредности” (Барт 2010: 59).

4 *L'empire des signes*.

5 Болд В. Ђ.

6 Теза коју у својим радовима кохерентно бране Ролан Барт (н. *Le discours de l'histoire*, 1967) и Хејден Вајт (н. *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987). Наиме, и историчари и књижевници увек се користе сличним наративним техникама (структурисање заплета, фабулирање, хронолошка уређењем догађаја) којима неминовно рефигуришу (= фикционализују) догађајну стварност тј. оно што називамо чињеницама. Оно што се показује као једини услов истинитости јесте формална организованост њихових дискурса, или Аристотеловим речима: добра изграђеност фабуле.

Још радикалнији постструктуралисти и деконструктивисти као што су Жак Дерида и Пол де Ман иду толико далеко тврдећи да никакве референцијалне везе не постоје: постоји само језик и слободна игра његових структура, све је језик, а постојива стварност нам је недоступна, херметички затворена као Кантово „биће по себи”, тако да можемо рећи да, *за нас*, она и не постоји.

С друге стране, анализирајући постмодерну књижевност и историографију, Линда Хачион ублажава овакве радикалне тезе истичући да поента није у томе да се језик у целости испразни од било каквог значења, јер текст ће увек обављати и своју комуникацијску улогу. Она враћа дигнитет спољашњој стварности указујући на ограниченост човекових моћи спознаје:

„Није толико реч о „губитку поверења у постојање спољашњег света”,<sup>7</sup> колико је реч о губитку вере у сопствену способност да на непроблематичан начин сазнамо стварност, и потом је изложимо и прикажемо у језику. У овом погледу нема никакве разлике између књижевности и историографије.” (Хачион 1990: 324)

У даљем тексту ова критичарка, иако имплицитно, чврсто пледира против илузије референцијалности, па ипак не може да избегне реч *конструкција*:

„Наиме, референс је већ уписан у све дискурсе наше културе. Због тога не би требало очајавати. То је темељна веза текста са „светом”, веза која обезбеђује идентитет једне сложене *конструкције*, а не идентитет неког симулакрума, или имитације „стварног” спољашњег света. То је једино што условљава форму у којој успевамо да сазнамо прошлост. Поновимо још једном, тиме се *не пориче да је прошлост стварно постојала*. Ипак, она нам је позната једино кроз трагове које је за собом оставила.”<sup>8</sup> (Хачион 1990: 325)

На истој линији мишљења стоји и критичар Мишел Рифатер када говори о референцијалној илузији допуштајући постојање једне невербалне стварности изван света речи. Тачно је да речи као знакови, као физички облици немају никакве везе са референтима, али је исто тако тачно да се читаоци, корисници језика „грчевито држе своје илузије да речи значе у *непосредном* односу са стварношћу: [...] референцијална илузија прави грешку замењујући *представу о стварности* самом стварношћу”<sup>9</sup> (Рифатер 1990: 197). У томе је Рифатерово схватање овог проблема блиско Бартовом схватању ефекта стварног. Књижевност је за њега посебан вид референцијалне илузије чији смисао не почива на појединачном, свакодневном значењу речи, већ на јединству значења текста: „тај нови смисао називамо *мој значења*.” Дакле, књижевност делује унутар новог референцијалног оквира који дају непрегледна сазвежђа речи и текстова за разлику од свакодневне референцијалности, где су речи и њихови садржаји прилепљени као етикета за боцу, каже Рифатер (1990: 197-198).

Натали Пјеге-Про (1996: 38) тачно примећује да референцијални карактер књижевне нарације почива истовремено како на ауторовој лектури (другостепена<sup>10</sup> референцијалност) тако и на његовом животном искуству (првостепена референцијалност), а ефекат стварног је често резултат неке текстуалне позајмице, дакле ефекта читања пре него неког директног контакта са стварношћу.

7 Хачионова овде цитира Цералда Графа.

8 Курзив В. Ђ.

9 Болд В. Ђ.

10 Служимо се Женетовом терминологијом. Читава књижевност (или боље: текстуалност) јесте један огромни палимпсест тј. књижевност другог степена, јер не постоји „чист” текст који не би био у некој вези са неким другим текстом.

Узев у обзир до сад изложене теорије, ми ћемо у овом раду дозволити да књижевност поред свих замки фикције и илузије референцијалности које поставља пред савесне читаоце садржи и неку истину о нашем свету или, ако не истину, оно бар да поседује мање или више дубљу сазнајну или спознајну носивост због чега је човек одвајкада и конзумира. У ствари, сложићемо се умереним или жанровским схватањем фикције и истине које заступају Хенри Џејмс и Вирџинија Вулф, а то је да књижевност јесте фикција, јер неминовно носи са собом нешто свесно или несвесно измишљено и измаштано, али она *implicite* у целини, преко своје *моћи значења*, додао би Рифатер, поседује и те како истиниту, сазнајну функцију која може бити применљива – само с опрезом! – и у свакодневном референцијалном оквиру<sup>11</sup>. Потребно је да аутор има истанчан осећај за реалност, јер „неки цветови фикције имају мирис реалности, а други не” док је врхунска врлина романа управо пружање изгледа стварног (Џејмс 1984: 52–53). До истинитости и животности у књижевности воде посебна ауторова сензибилност, његово искуство пропуштено кроз имагинацију (в. Квас 2011: 39) и најзад његово умеће да верно фикционализује реалност откривајући нам на тај начин неке њене истине: једна наизглед безначајна прича Гистава Флобера за Џејмса (1984: 57) је значила допринос нашем сазнању о ономе што је могуће или пак немогуће учинити у животу.

Овome ћемо додати још и тзв. модел аутентичности, познат још од Аристотела и Хорација, касније преузет код романтичара (Вордсворт), а то значи да је искреност аутора гаранција истинитости или аутентичности уметничке транспозиције (в. Квас 2011: 48–50). Јелена Димитријевић приповеда о догађајима којима је и сама присуствовала, о личностима које је била упознала, а пре свега о женама и њиховом тешком, готово немогућем положају који вапи за променом и избављењем. Тешко нам је да поверујемо да конкретно ова два дела, роман *Нове* и *Писма из Солуна*, нису настала из дубоке искрености ауторкине, једне племените намере да књижевним медијем пошаље поруку пре свега својим читаатељкама, јер, присетимо се контекста: то је период првог таласа феминизма, а онда и свима другима да је крајње време да се такав један мучан и неподношљив положај, овде конкретно турске жене, промени како би се касније избегле катастрофалне последице. То би управо била једна сазнајна функција њеног дела.

\*

Уколико смо се сложили са овим наизглед привидним парадоксом тј. неким средњим решењем да је књижевност особита *фикција* која води неком *реалном* сазнању, неком истинитом увиду у људску судбину, онда можемо да почнемо да говоримо о реалном и фиктивном у поменутих текстовима наше ауторке.

*Писма из Солуна* су, можемо рећи, верно историјско сведочанство постреволуционарне климе у граду који је те 1908. године, тада још увек у саставу Османског царства, доживео своју буржоаску тзв. младотурску револуцију. Та

11 Фикцијски светови нам између осталог омогућавају „и да боље разумемо сопствени свет, а да при томе не мешамо ова два света” (Абот 2009: 251). Наша анализа ће управо показати да је од пресудне важности не мешати тј. јасно диференцирати ова два (квази)референтна система, јер иако „наше разумевање овог стварног света учествује у великој мери у скоро свим фикцијским световима”, уколико нисмо на то упозорени, „ми ћемо претпостављати да је фикцијски свет симулакрум света у коме живимо” (Абот 2009: 240–241). Као што лако узмемо да пројектујемо елементе стварности у фикцијски свет, тако и једном изграђена фикцијска стварност лако може бити повратно транспонована у свакодневни живот и показати се као погубна.

револуција је донела је идеју о турској националној држави (за отаџбину и народ) коју као мултиетничку државу треба сачувати кроз модернизацију на западним вредностима, а не више кроз ислам као неприкосновени фактор интеграције. Међутим, непосредан повод путовања Јелене Димитријевић на Исток било је једно тада горуће питање: наиме појавила се новинска вест о томе да су се турске жене развиле тј. ослободиле своје традиционалне ношње и „да иду улицама с људима, жене са мужевима” (Димитријевић 2008: 14).

Кроз десет писама адресираних пријатељици Лујзи Јакшић преплићу се историјски и литерарни дискурс: оно по чему се наша ауторка разликује од неког класичног историографа јесте чињеница да она креира историју из личног, доживљеног искуства, јер, иако с временске дистанце, бележи оно што је видела не ослањајући се на текстове који би јој претходили. Тако се чланак Бранислава Нушића у београдској штампи који је Јелена Димитријевић прочитала, који је говорио о наводном ослобођењу турских жена и који ју је определио да уместо на Запад отпутује на Исток – испоставио као неистинит, јер је био производ гласина које овде можемо означити као „лажне” или „обмањујуће” фикције. Па ипак, оне су важни и неизбежни посредници у интеркултурним разменама! (в. Бринел, Шеврел 1989: 14). Насупрот томе, *Писма* можемо означити као „истините” фикције, јер је историјски дискурс који наша ауторка ствара пишући (= фикционализујући) напољен искреношћу и животношћу личног искуства и тиме је, рекли бисмо, за корак ближе референцијалној стварности коју она жели да прикаже. Поред тога, формалне одлике документарног и репортажног су јасно потцртане: постоје заглавља, тачни датуми, стварна адресаткиња којој се ауторка непосредно обраћа, ту су и поздрави и потпис поштиљаоца. Међутим, како примећује Магдалена Кох, дело

„... премашује, како се може претпоставити, границе чистог документа, откривајући уметничке амбиције. О томе сведоче не само лични, књижевни стил писама и емоционални уплив списатељице, већ онајвише чињеница да дело као цела књига није објављено одмах након што су писма написана, 1908, већ деценију касније, 1918. године. Материјал о којем је реч подвргнут је, као што видимо, књижевној обради. Ауторка га је искључила из чисто историјског контекста, чиме се удаљио од текуће, интервенцијске публицистике и добио на значају као *књижевно дело*.”<sup>12</sup> (Кох 2012: 152)

На тај начин, историјски дискурс *Писама* враћен је корак назад, ближе референцијалном оквиру књижевне фикције (или уметничке истине?) која и преовладава у читаочевој свести, јер повремене реминисценције на фактографски карактер дела бледе у корист „литерарног”.

И у роману *Нове* наилазимо на употребу епистоларне форме која се показује као погодно средство за књижевно-теоријску спекулацију између чињенице и фикције. Писма јунака овог романа такође су прецизно датирана тако да можемо да уочимо временски период у коме се одиграва радња – од јуна 1905. до новембра 1907. године. Дакле, пратимо једну романсирану приповест са љубавним заплетом у напетом предреволуционарном периоду за разлику од *Писама из Солуна* где без романескне илузије, па опет на горепоменути начин фиктивно, пратимо бурна постреволуционарна дешавања. Поред датума, и ова писма садрже традиционална заглавља, затим интимна обраћања типична за приватну преписку и потписана су именом адресара (не заборавимо – фиктивног лика), речју као да су отргнута из нечије свакодневне кореспонденције и тако угравирана у полифо-

12 Курзив В. Ђ.

нијску структуру романа. Дакле, и форма и садржина писама интензивирају код читаоца илузију чињеничне стварности и документа. Зато Магдалена Кох (2012: 163) може да закључи да се између осталих и код Јелене Димитријевић „употреба писма често кретала од истицања документарне и квазидокументарне функције, до писма као чисте књижевне конвенције.”

Вратимо се роману *Нове*. Главне јунакиње су две сестре од стричева, Емир-Фатма и Зехра-Мерсије, као и њихова борбена тетка Ариф, милитантна феминисткиња кроз коју говори сама ауторка. Фатма и Мерсије су ћерке истакнутих солунских бегова који, иако презиру Европу и њене новотарије и упркос свом тврдом конзервативизму, дају своје ћерке француским гувернантама на подучавање само да не би заостајале за богатим пашинским ћеркама и да би они сутра могли да се хвале њиховим европским манирима. Кратковиди у тој заслепљености славом, они, иако упозоравани, превиђају да тиме подстичу урушавање сопственог, примарно турског идентитета њихових кћери. Фатма практично није ни стигла да консолидује свој примарни идентитет, тј. да интегрише свој културни код, а већ је са пет година добила Францускињу за гувернанту. Од најмлађих дана Фатмин дух напajaо се са два удаљена извора: један се звао Шехназе-ханум, нене, Фатмина бака – „ја”, овде, идентитет, Исток, Турска, а други Госпођица Ана Жабуле, гувернанта – други, тамо, алтеритет, Запад, Француска. Хијерархију односа у овако постављеном дијалогу култура читамо већ на првим страницама романа, где је она исказана у краткој формули: „*две* нине речи, *двест*а Госпођичиних” (Димитријевић 1912: 19). То значи да други има чак сто пута снажнију сугестивну моћ на „њено меко женско срце”, да једна европска арија и пијано у њој одјекују сто пут јаче од азијског дестана и дефа, да *Poésies Nouvelles* слаткога Мисеа надмашују стихове из Корана. Најзад, алтеритет (у нашем случају француска култура) ће, у друштвеној уобразиљи две девојке, постепено узурпирати идентитет све до потпуне идеализације, дакле фикционализације *par excellence* оног другог.

Поред живе речи гувернанте, други вид посредовања тј. интеркултурног додира са другим јесте лектира, свет из књига тј. књижевност у најширем смислу. Фатма, Мерсије, њихова агилна и елоквентна тетка Ариф као и остале *нове* које се међусобно редовно виђају и размењују искуства на француском, заведене су идеалима француског просветитељства и романтизма. Заједно читају ганутљива места из Шатобријана (Аталин погреб), Ламартина (Грасијелино одсецање косе), Флобера („први пад” госпође Бовари), а у њиховој европској библиотеци налазимо још и Мопасана, Превоа, Буржеа, Лотија, Мисеа и др. Задојене овом сентименталном литературом као и умилним гласовима Францускиње које о слободи цвркућу као птице<sup>13</sup>, нове, а пре свих Фатма, олако транспонују ту митску слику Француске као обећане земље, *locus amoenus*, на план реалности тј. могућности реализације једне такве слике у стварном животу. Оне су помешале уметничку истину, тј. књижевну фикцију са истином свакодневице, или, да се бартовски овде изразимо, оне су подлегле најпре задовољству и тексту, а потом и ефекту стварног, допустиле су да их заведе та референцијална илузија и то је постао главни узрок њихових каснијих пораза. Оне су поновиле грешку Еме Бо-

вари запавши у ову кобну заблуду у историји културе познату управо као боваризам – неприхватање болне стварности и бекство у сањарења, у нашем случају у имагинарни књижевни свет, у царство речи, знакова и означитеља у којем владају посве другачији односи од оних у свету који нас окружује упркос заводљивим кореспонденцијама у које смо, као и наше јунакиње, склонии да верујемо, јер свакако књижевност је изникла из овог нашег света и стога неминовно на неки начин рефлектује своје извориште, али истовремено она креира сопствени свет тако што аутори и читаоци непрестано и изнова ре-креирају, и то у увек новом контексту, дати систем знакова који је увек нека компилација претходних дискурса и интертекстова. Ову танку, граничну линију, између две истине или две фикције (ако смо се већ сложили са постструктуралистима да је све фикција), нису осетиле наше јунакиње, будући да су их поистоветиле и то ће се испоставити као њихова коб. Оне нису спознале ту, рекли бисмо кључну сазнајну вредност о књижевности иако је већ Фатмина гувернанта, њена *Mademoiselle*, у својим писмима указивала на ту опасност.

Кад је у стању магновења са балкона сестрине куће први пут угледала мушкарца тј. свог будућег мужа који јој се поклонии по европски (Да није Француз?), она се толико заљубила да у писму својој Госпођици каже да се у њој пробудило *ист*о што и у Атале: „ја сам нашла свог Кактаса” (Димитријевић 1912: 26). Фрустрирајуће уређење харема<sup>14</sup>, које у њима неприродно буди хомосексуалне склоности<sup>15</sup>, Фатма пореди са случајем Шоншете из истоименог романа Марсела Превоа: „она је волела Лујуз док се није средла са Жаном” (1912: 156). Из овога јасно видимо да Фатма не прави разлику између реалног и фиктивног, иако јој је поруке упозорења у преписци слала већ њена Госпођица: „... ни у Европи не иде све онако како ви на Истоку, нове муслиманке, замишљате... Мислећи на Европу, ви се често уљуљкујете обманама” (1912: 66), док је нене, са своје стране, упозоравала њеног охолог оца: „Кад си је хтео удавати по муслимански, зашто си је дао да се дружи са Европљанкама, што си тражио да учи европске језике, што си допустио да ти се по харему разлеже пијано? Друкчије се мисли уз деф, а друкчије уз пијано” (1912: 90). Биће потребно путовање у Париз, у све те дивне градове културног народа које је упознала преко романа и прича да би се распршила илузија (*le mirage*) Француске као праве и једине отаџбине како ју је Фатма годинама конструисала у својој уобразиљи. У тренутку директног судара са стварношћу која није онаква као у књижевности, ефекат стварног ће бити поништен, а гола стварност покажеће Фатми сву беду људске егзистенције.

Видели смо да је један од пресудних медијатора који „истину” претвара у „фикцију” француска књижевност и култура. За то је одговоран друштвено-историјски контекст који смо већ поменули: младотурска револуција, припремана у иностранству (деловањем турске интелигенције у Женеви и Паризу), букнула је у Солуну 1908. године; на снази је била идеја изградње модерне турске државе на западноевропским вредностима; младотурци су на грудима носили кокарду, а на сваком пошк, из свег гласа, свакодневно се орила Марсељеза коју су свирали и певали сви, од официра до чочка. Таква атмосфера је била стимулација и охрабрујућа за подизање женског гласа против тешког и понижавајућег положаја у којем је вековима чамила турска жена: чаршафи и фереџе, кафези

13 Фатма на једном месту за теткинју пријатељицу каже: „Мадам Аристид је дивна! Кад говори француски цвркуће као птица...” затим Ариф за Мадам Ажил: „А њен глас, говор, смех!... То је једна музика која ме просто опи, усхити, како ли да кажем. Она оде, а у мојим ушима остаде та музика, њено: „O, là, là!”... Говорљива, смешљива: Францускиња...” (Димитријевић 1912: 58, 172).

14 Женски део куће где је мушкарцима забрањен приступ

15 Фатма ће најпре бити заљубљена у једну Парижанку, пријатељицу своје Госпођице толико да ће сањати „да је човек, муж те њој миле странкиње” и да ће се по њеном одласку разболети.

и решетке на прозорима, неприродна одсеченост од мушког друштва (хареми, изоловано посматрање мушког весеља кроз плот), обесправљеност и безусловна покорност вери (читај мужу), све су то били тешки окови ропства у којима је трајала турска жена. У *Писмима* Јелена Димитријевић (2008: 51–52) оштро пледира за њихово ослобођење, за избављење од те неправедне немилости у коју их није бацила лепа пророкова вера (јер Фатма, кћи Мухамедова је седела са људима!), већ љубомора мужава: „... ово женама није дошло из светог Корана, већ из глава љубоморних мужава.“ Сада су у руке добиле најјаче оружје за борбу: књиге просвећених народа и Францускиње, кћери великога народа у које „много нове упиру очи“. Тако је почела да се у колективној свести конструише идеализована, митска, фиктивна слика Француске, земље Слободе и Напретка: што су стеге притискале јаче, то је сан о слободи био све жељенији и што је сопствена реалност била суровија, то су илузије о спасоносном другом бивале веће. Дакле, видимо како сурова реалност јача потенцијал фикције, али је увек на крају надјача и то се вековима показује као људски усуд. Стешњене од најжранијег детињства у раљама мушког света са Богом на челу, оне као да су примиле Божју немилост, а не милост. Ова неприродна атмосфера, видели смо, рађа не само изопачене склоности, већ и презирање сопства (конзервативног и назадног), а идеализовање другог (културног и просвећеног) који постаје предмет жудње и маније. У контексту овакве рецепције другог, Јелена Димитријевић јасно је показала како су реалне последице конструисане слике о другом неминовно погубне.

Фатма ће у свом потресном дневнику непосредно пред смрт написати: „Романи су ме довели у земљу *духа без душе*“ и „Ми немамо *духа* колико оне, а оне немају *душе* колико ми“<sup>16</sup> (Димитријевић 1912: 291, 293). Она тек тада, наравно прекасно, схвата да је неоправдано запоставила, презрела свој истински идентитет душе науштрб идеализованог, фикционализованог алтеритета сировог духа, али који је, како каже, без душе. Најзад, она ће скрхана од силних несрећа и разочарања умрети од туберкулозе у вољеној и кобној Француској, њена сестра Мерсије, тајно заљубљена у Џемала, Фатминог првог мужа, увенуће од бола због ћутања о тој љубави коју је морала насилно да угуши, а Ариф ће се, под утиском обе смрти, угасити са Фатминим дневником у рукама и „правом сунца“ на уснама.

Као антипод њима тј. као особа која је успела да разлучи реално од фиктивног и тако се спасе јесте Џемал-беј, главни мушки лик у роману. Он је Фатмина прва и једина љубав за којег је имала среће и несреће да се уда. Француски ђак који се школовао непосредно са извора у Паризу, он је, чини се, био идеална прилика за остварење Фатминих снова. Друга страна медаље показала се врло брзо: после прве љубавне опијености, Џемал се вратио свом старом пороку – алкохолзму који му је наследно био у крви. Сваки пут када попије, испољава се његова агресивна нарав. Због његових ноћних испада, по шеријатском закону, Фатма је морала да побегне и да се невољно преуда. Будући да је видео Француску, упознао другог изблиза, на лицу места, он нема никакву величанствену представу да је другде боље и да је другде његова отаџбина. Прагматичан и реалан, Џемал верује само у љубав и страст, јер он је „страстан источњак, коме *волећи* и *живећи* значи једно исто.“ Он је свестан „фронде“ која се закувава међу младотуркињама, јер све оне, и старе и нове, „нешто хоће, а не знају шта... беже од глупих предрасуда и опет им се враћају“ (Димитријевић 1912: 200–201). Он се подсмева њиховој тежњи ка проевропској просвећености, тој њиховој детињастој франкома-

нији, јер добро зна како ствари стоје тамо на Западу и да нигде не цветају руже. Задржавши реалну слику о себи и окружењу, о овоме „овде“ и ономе „тамо“, Џемал неће доживети трагични крај у расплету романа, већ га јасно можемо видети у будућности како и даље води своју животну борбу између страсти и алкохола.

\*

Најзад, да закључимо: границе фикције и истине, имагинарног и реалног света на којима живе и маштају Димитријевићкине јунакиње увек су порозне, изразито флексибилне и динамичке: веза између стварног и сневаног, између знака и референта, најзад између свакодневне и литерарне референцијалне илузије – непрестано се кида да би се привремено успоставила и то увек у неком новом контексту. Прекорачење граница реалног у романескном, дакле већ по себи фиктивном свету Јелене Димитријевић, добија фаталан исход када се илузија распукне и три кључна лика у роману, како то бива, трагично скончају своје животе. Видели смо како нове посредством замишљених књижевних и културних модела стварају слику о алтеритету за коју се убрзо испоставља да је чист *привид* – опсена, другостепена (књижевна) референцијална илузија. Између слике и опсене о себи и другом, о језику и свету, о свакодневној и књижевној фикцији и истини, пажљиви читалац мора најпре бити свестан комплексности и нијансираности тих апстрактних, а опет тако реалних домена који се неретко укрштају, делимично поклапају или преклапају, а потом и да их стално преиспитује и тако ће, чини нам се, задржати неопходну дистанцу са које ће паметно изградити свој идентитет, а потом исто тако и реципирати алтеритет. То би била једна битна сазнајна функција књижевности тј. овде конкретно текстуалне заоставштине наше ауторке Јелене Димитријевић.

#### Извори:

Димитријевић 1912: Ј. Димитријевић, *Нове*, Београд: Нова штампарија Давидовић – Љуб. М. Давидовића.

Димитријевић 2008: Ј. Димитријевић, *Писма из Солуна*, Лозница: Карпос.

#### Литература:

Абот 2009: Н. Р. Abot, *Narativ i istina*, у: *Uvod u teoriju proze*, Београд: Службени гласник, 231–254.

Барт 1966: R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris: Editions du Seuil.

Барт 1967: R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, *Social Science Information*, Vol. 6, No. 4.

Барт 1973: R. Barthes, *La théorie du texte*, *Encyclopædia universalis*, доступно на: [http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf) 28. 07. 2013.

Барт 1990: R. Bart, *Efekat stvarnog*, *Treći program*, br. 85, 190–196.

Барт 2010: Р. Барт, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, Београд: Службени гласник.

Бринел, Шеврел 1989: Р. Brunel и I. Chevreil, *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF.

Бужињска, Марковски 2009: А. Bužinjska и М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Београд: Службени гласник.

<sup>16</sup> курсив В.Ђ.

Байт 1987: H. White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Квас 2011: K. Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Кох 2012: М. Кох, „...када сазремо као култура...“, *Сиваралистичко српских сиваралистичкица на поетику XX века*, Београд: Службени гласник.

Пјере-Гро 1996: N. Pégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris: Dunod.

Рифатер 1990: M. Rifater, Referencijalna iluzija, *Treći program*, br. 85, 196–202.

Хачион 1990: L. Hačion, Poetika postmodernizma: istorija, teorija, književnost, *Treći program*, br. 85, 313–329.

Џејмс 1984: H. James, *The Art of Fiction*, у: *Literary Criticism I*, New York: Literary Classics of the United States, 44–65.

### FICTION ET VÉRITÉ DANS LE ROMAN *LES ÉMANCIPÉES ET LETTRES DE SALONIQUE* DE JELENA DIMITRIJEVIĆ

Rezime na francuskom

En se référant à certaines positions prises dans la théorie littéraire par H. James, R. Barthes, L. Hutcheon, M. Riffaterre etc, cet ouvrage examine les limites du monde réel et fictionnel dans lequel vivent et rêvent les héroïnes de Jelena Dimitrijević. Ces limites sont toujours perméables, inconstants, dynamiques: la relation entre l'imaginaire et de ce qu'on appelle la réalité se rompt sans cesse pour mieux se remettre. La transgression des limites du réel dans le monde romanesque (= fictif) de Jelena Dimitrijević se montre fatale au moment où l'illusion est dissipée et trois héroïnes clés périssent. On verra comment la dure réalité renforce la fiction c'est-à-dire notre capacité de créer les univers fictifs et comment cette réalité l'emporte toujours sur les mondes imaginaires, ce qui apparaît comme une fatalité éternelle de la condition humaine. Finalement, en abordant les deux textes de Jelena Dimitrijević, cette communication s'efforce de discerner le mieux possible un problème non seulement littéraire mais profondément philosophique qui date de l'Antiquité et c'est le problème du rapport entre la fiction et la vérité.

Mots-clés : fiction, vérité, illusion référentielle, réalité, Jelena Dimitrijević

Vladimir Đurić

Жељка Јанковић<sup>1</sup>

Београд

### ЧОВЕК У ДЕЛУ АНДРЕЈА МАКИНА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: СЛОВЕНСКА ДУША ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА, ЉУБАВИ И РАТА

Предмет рада је анализа ликова у романима Милоша Црњанског, који је својим делом прославио српску књижевност XX века, и Андреја Макина, истакнутог савременог франкофонског писца руског порекла. Ослањајући се на теоријске поставке Јулије Кристеве о Другом, разматраћемо проблематику дуплог идентитета јунака и евентуалног спаса од egzистенцијалног безнађа. Без намере да заснујемо рад на биографском тумачењу дела, у првом делу ћемо пружити приказ битних животних околности аутора које сматрамо значајним за њихово стварање. У средишњем делу предочићемо резултате анализе корпуса сачињеног од два највећа дела М. Црњанског - *Сеоба* и *Романа о Лондону*, и романескног опуса од једанест романа А. Макина, да бисмо закључили да се, у сложеном односу са светом и историјом, човек увек осећа прогнаним, а спас тражи у „бескрајном плавом кругу“ - складу који наслуђује једино кроз љубав, природу или уметност.

Кључне речи: Црњански, Макин, egzил, идентитет, Други

#### Увод

Лајтмотив опуса Милоша Црњанског (1893–1977) јесу сеобе и немири: од *Лирике Ишаке*, преко *Дневника о Чарнојевићу*, *Сеоби*, *Код Хиберборејца*... до *Романа о Лондону*, за који каже да га је писао његов сопствени живот, Црњански слика вечна лутања људи у потрази за одговором на питање: ко сам ја?, док их „лоши ветар“ Историје неумољиво ковитла попут Верленовог мртвог листа. Многа лична искуства претаче у бреме и чежње својих јунака. Одлази у Лондон 1941. године да би се у Србију вратио тек 1965. Не успева да живи од писања, приморан је да ради као разносач, обућар итд, попут Рјепнина из *Романа о Лондону*, док његова супруга Вида – Нађа, шије и разноси лутке. Изјављује да је у више прилика размишљао о самоубиству (в. Поповић 1980: 209). Тек 1955. почиње да објављује књиге у Србији.

Опус Андреја Макина, овенчан престижним француским наградама *Гонкур* и *Медисис*, не престаје да изазива полемике у вези са културолошком припадношћу аутора: француски писац руског порекла или Рус који пише на француском? Овај „преводиалац руске душе на француски?“ (Пора 2007: 30), рођен у Сибиру 1957, детињство проводи у сиротишту, као већина ликова његових романа. Од малена је, захваљујући баки Шарлоти, одгајан у духу двојезичности, попут наратора своје трилогије. У Француску емигрира 1987. и објављује романи на француском, за које лажно тврди да су преведени са руског. Тек ће га *Француско завештање* (1995) винути у славу. Повремено проводи дане у кућици у Вандеји

1 zhups\_kg@hotmail.com

2 Све стране цитате, осим текстова корпуса, превела Ж. Јанковић.