

Femme fatale u karnevalizovanom svetu
(Andrićeva Anika i Grušenjka
Dostojevskog)
 Stanislava Vujnović

Lik *femme fatale* u svetskoj književnosti ima svoju dugu i bogatu tradiciju, počev od mitskih figura kakve su Meduza, sirene, čarobnica Kirka, boginja Kalipso i lepa Jelena, preko apokrifnog lika Lilit, zatim biblijskih Dalile i Salome i srednjovekovnih satanizujućih predstava žene uslovljenih hrišćanskom mitologijom i ideologijom, do individualizovanih likova Prevoove Manon Lesko, Balzakove rođake Bete, Zoline Nane, Nastasje Filipovne Dostojevskog, Vedekindove Lulu i Prustove Odete. Likovi fatalnih žena u poeziji, kao i njihova slika u likovnim umetnostima i posebno upadljivo prisustvo na filmu, takođe su deo ovog bogatog motivskog kompleksa. U poeziji i slikarstvu one su najuže povezane sa motivom lepote, a njihova slika reprezentativna je za koncepciju i shvatanje lepote u epohi kojoj delo pripada.

Femme fatale je po svojoj genezi i izvornom smislu ženski destruktivan lik. Ona koristi svoju lepotu, prvenstveno telesnu, da bi zavedila muškarca, a to zavođenje završava se fatalno po samog muškarca – njegovom emotivnom, materijalnom i/ili fizičkom propašću.¹ Na širem planu, ona unosi nered u javni život, a povratak redu moguć je jedino njenim uklanjanjem iz zajednice. Razorno delovanje fatalne žene ne mora da bude vođeno nikakvim posebnim ciljem, tj. ono je često samo sebi cilj. Iracionalna osnova koja se tako otkriva u liku ovakve žene, često je samo jedan od elemenata

razotkrivanja iracionalnosti ljudske prirode uopšte. Istovremeno, *femme fatale* u književnosti prikazuje se i kao biće koje deluje u skladu sa racionalnim interesima. Ona upotrebljava svoju seksualnu moć ne samo da bi manipulirala muškarcima, već i da bi tom manipulacijom obezbedila sebi ponekad sasvim prizemnu korist.

Prevlast realističke poetike od tridesetih godina XIX veka pa nadalje, donela je veću složenost u motivisanju književnog lika, što je za oblikovanje lika *femme fatale* imalo značajne posledice. Nije više bilo moguće pojednostavljeno prikazivanje fatalne žene, koje ju je činilo više figurom i tipom (u smislu klišea), a manje književnom junakinjom. Tipsko prikazivanje *la belle dame sans merci*, kako će je nazvati Kits u naslovu svoje poznate pesme, bilo je izrazito prisutno upravo u njegovoj epohi, u romantizmu. U književnosti će se tipski likovi fatalne žene javljati i kasnije, ali će ih nova književna svest recipirati kao psihološki manje ubedljive, tj. "romantičarske". Jer, ukrštanje različitih motivacija, istovremeno delovanje dobra i zla, postojanje različitih bioloških, psiholoških i društvenih sila u jednom junaku, mogućnost njegovog razvoja i promene kroz razvijanje fabule – koji su bili otkriće i zahtev poetike realizma – doveli su do stvaranja individualizovanih fatalnih junakinja, posle kojih se nužno menjalo i shvatanje ovog lika. Drugim rečima, *femme fatale* više neće biti klišetiran lik, ali će

¹ Ovaj jednostavni "mehanizam" delovanja fatalne junakinje prisutan je, na primer, u mitu o sirenama: lepotom svoga pevanja sirene privlače moreplovce ka obali ostrva; oni koji ne odole i spuste se na njegovo tlo, ostavljaju tu svoje kosti. Na još reduciraniji način fatalnost je iskazana u mitskoj predstavi Meduze, tj. Gorgone: ona svojim pogledom, kome je teško odoleti, i smrtnike i bogove pretvara u kamen. Indikativno je da se lik Gorgone na antičkim grčkim vazama od prvobitnog nakaznog i zastrašujućeg vremenom sve više humanizuje, da bi na kraju prešao u jednostavan lik lepe žene. Kao što je kroz istoriju književnosti predstava o zlu prešla put od nadljudske spoljašnje sile do sile koja je u samom čoveku i njegovoj banalnoj svakodnevnici, tako se i lik fatalne žene oslobađao demonskih atributa, da bi se isti preneli na njeno okruženje.

se ipak prepoznavati po tipskim oznakama poznatim iz tradicije.

Integrativnost književnog sveta

Andrić, iako naslovom *Anikina vremena* skreće pažnju na lik glavne junakinje, kako će se čitalac uveriti, u pripovesti podjednako jasno osvetljava i likove koji se mogu smatrati sporednim. Tako je, na primer, unutarnja drama Mihaila Stranca, od koje će zavistiti i Anikina sudbina, rasvetljena do detalja i prikazana u svoj svojoj punoći. Za razliku od toga u slikanju glavne junakinje Andrić koristi strategiju "zatamnivanja"² i prećutkivanja. U predstavljanju Anikinog lika "zatračena mesta" nemaju funkciju samo u odnosu na čitaoca, već i unutar sveta pripovetke: Anikino biće ostaje tajna za kasabalije, što otvara prostor za stvaranje mita o njoj. U *Braći Karamazovima* pripovedač – hroničar Skotoprigojnjevska – u predgovoru naglašava da je Aljoša Karamazov glavni junak njegove pripovesti, međutim, kao i u Andrićevoj pripovesti, svi junaci romana prikazani su celovito i sa istom psihološkom uverljivošću, pošto su njihovi glasovi u velikom dijalogu dela ravnopravni. Štaviše, Andrićeva pripovetka se i završava kao pripovetka o Mihailu. U književnim svetovima oba dela kao da ne postoji podela na glavne i sporedne likove, što ukazuje na integrativnost datog sveta i nužnost sagledavanja fatalne junakinje u tom svetlu.

Kao važna ispostavlja se činjenica da je mesto radnje i *Anikinih vremena* i romana *Braća Karamazovi* – provincijska sredina. Male i zatvorene sredine, kakve su bosanska kasaba s početka XIX veka, u ovom slučaju Višegrad, i ruski provincijski gradić s kraja istog veka, sugestivno nazvan Skotoprigojnjevsk, ispostavljaju se kao idealne pozornice za prikazivanje delovanja zla u svetu. Stanovnici ovih svetskih zabiti (koje sam Andrić u "Razgovoru s Gojom" naziva "pozornicama za čuda i velike stvari") pripisivaće zlo i demonizam svojim "provincijskim paklenicama", dok će se pred čitaocem razotkrivati mržnja i strahovi koji su prisutni najpre u svetu oko fatalnih junakinja, a ponajmanje u njima samima.

Žitije grešnice

Aniku je Andrić prikazao kao biće koje se po svemu izdvaja od ostalog sveta u kasabi: posebni su njeno poreklo³, njena izuzetna lepota, koja se otkrila tek kad se Anika zadevojčila i njena izuzetna priroda, preka i ćudljiva. U prvom delu priče o Aniki, Andrić je posebnu pažnju posvetio periodu od godinu dana (simbolično, od jednog do drugog Bogojavljenja) u kojem se paralelno razvijaju Anikina lepota i seksualnost, i njena svest o sopstvenoj lepoti i seksualnosti. Iako ona u tom periodu postaje "glavni predmet muških želja i ženskih razgovora", iako se oko nje okupljaju bezmalo svi mladići, čitaocu se jasno predočava kako je ona "odabrala" jednog od njih – Mihaila Stranca. Na tom mestu Andrić prekida priču o Aniki i u nju umeće Mihailovu "biografiju" sa epizodom koja će odrediti i Anikinu sudbinu. Naime, Mihailo je kao mladić od dvadesetak godina, ušao u strasnu vezu sa starijom i udatom ženom, Krstinicom, vlasnicom hana na drumu. Krstinica jedne noći ubija svog muža, u čemu joj Mihailo slučajno pomaže, zatekavši se na mestu sukoba. Iako će za zločin biti optuženi nepoznati putnici haramije, Mihailo zauvek ostaje zarobljenik nečiste savesti. Potom, Andrić vraća čitaoca na priču o Aniki, jer se upravo u to vreme dve priče i dve sudbine ukrštaju. Mihailo ne može da se oslobodi "Krstinice u sebi" i u Anikinim osmesima, pokretima i rečima traži sličnosti sa Krstinicom. Pošto u tome prođe godina dana, sva kasaba već govori o Anikinoj udaji za Mihaila, što je želja i same Anike. Ona ga poziva u svoju kuću gde mu jasno stavlja do znanja šta želi. Unutrašnji demoni prevladavaju u Mihailu i on, u magnovenju, u oštrom Anikinom pogledu ugleda sopstvene strahove: "U njega je gledala Krstinica svojim zverskim pogledom, punim strašnih i nepoznatih namera od kojih valja bežati, iako se ne može nikad dovoljno daleko pobeći." Ovo paranoično *poistovećivanje* dovešće do tragičnog nesporazuma, jer Anika ne može da zna šta se zbiva u Mihailovoj svesti. Zna samo da je duboko povređena kada on tri puta odbija da idu na đurđevdanski teferič. Posle toga Anika je sasvim novo biće: "Taj Đurđevdan je ostao u sećanju sveta kao dan kad se Anika objaviła. Otada pa do ilindanskog

² Tatjana Rosić u radu "Elementi filmske tehnike u Andrićevoj prozi" govori o poetici "zatračenog mesta" u njegovom delu, koja se manifestuje kao "kratak rez ćutanja" da bi se, naizgled paradoksalno, dobio višak značenja.

³ Njen otac po povratku iz zatvora dovodi strankinju, Vidinku, i sa njom dobija Aniku i maloumnog Laleta.

vašara, ona je potpuno razvila barjak. Otvorila je kuću muškarcima.”⁴ Kao što je ranije istaknuto, Andrić će čitaocu detaljno prikazati zbivanja u Mihailovoj svesti, dok će tek posredno, preko Mihaila, i to u zagradama, nagovestiti da se velike borbe vode i u samoj Aniki.⁵

Zanimljivo je da Andrić lik Krstinice po svemu oblikuje kao tipski lik *femme fatale*. Ona je riđokosa, starija je i na višoj društvenoj lestvici od svog ljubavnika, ima pogled Meduze koji ledi krv u žilama, a po svome dejstvu prava je “bogomoljka” koja na kraju “proždire” muškarca⁶ – sopstvenog muža fizički, a Mihaila emotivno. Imajući u vidu ovu činjenicu, postaje očigledno kako je Mihailo u lik Anike projektovao demonski lik fatalne žene, posle čega ova, tada još nevina devojka, to zaista i postaje. Od tog momenta “ona je smišljala zlo i nesreću kao što drugi svet misli o kući, deci i hlebu, žarila je i palila ne samo po kasabi nego po celom kadiluku višegradskom, i izvan njega.”⁷

Anikina nadmoć samo je prividna, put koji ovaj lik prelazi zapravo je tragični put ka sopstvenom uništenju. Potpuni poremećaj u društvu koji Anika izaziva od početka obeležen je slutnjom kraja kobnog po samu junakinju. Kletve ozlojeđenih varoških žena upućene Aniki, kao i ona prote Melentija, izazivaju kod čitaoca pređosećanje tragičnog kraja, koji u jednom trenutku priziva i sama Anika (“Osevapio bi se ko bi me ubio.”). Takav kraj sugerisan je čitaocu i kroz sećanje kasabalijsa na jednu, takođe fatalnu ženu, Tijanu, čiji je životni put sličan Anikinom. Ali, za razliku od nje, Anika neće stradati od noža povređenog ljubavnika, nego od noža osramoćenog brata.

Nasuprot Anikinom, Grušenjkin “hod duše po mukama” jeste put spasenja. Na početku *Braće Karamazova* čitalac se susreće sa formiranim likom prave fatalne žene koja “smišlja zlo i nesreću”. Grušenjkin preobražaj u fatalnu ženu za čitaoca ostaje nevidljiv, a u središte pažnje se postavlja preobražaj u suprotnom smeru. Dok Andrić priču o Mihailu postavlja u samo središte pripovedanja o Aniki, Dostojevski Grušenjkinu vezu sa njenim “prvim i neo-

spornim”, Poljakom, oficijom Musjalovičem, ostavlja u predistoriji radnje romana. Kao i Aniku, i Grušenjku je na samom početku uvredio muškarac, tačnije ostavio i otišao sa drugom, posle čega ona sebi pripisuje novu životnu ulogu. *Inat i želja za osvetom*, koje su u tom smeru motivisale Grušenjkin lik, otkrivaju se kao živi i delotvorni i posle pet godina, kada se Poljak ponovo bude pojavio i pozvao Grušenjku da pođe sa njim. Ona će tada priznati Rakitinu: “Ne znaš ti, Rakitka, radi čega su ove haljine! Možda ću izaći pred njega i reći: ‘Je si li me video ovakvu, ili još nisi?’ Jer on me je ostavio kao sedamnaestogodišnjju, slabačku, tuberkuloznu plačljivicu. Sešću do njega, očaraću ga, raspaliću ga: ‘Je si li video kakva sam sada, reći ću, e, ostaćeš praznih ruku, poštovani gospodine: maca se oblizivala, ali nije probala!’ Eto radi čega su, možda, ove haljine, Rakitka.”⁸

Obe junakinje imale su tako svog “fatalnog” muškarca. Epizoda o vezi sa starcem Kuzmom Samsonovim, koji je Grušenjku naučio obrtanju sitnog kapitala i zelenašenju, takođe ne pripada vremenu radnje romana. Ona je, međutim, za temu o kojoj je reč, značajna, jer ukazuje na bitnu razliku između dve junakinje: Grušenjka zadržava smisao za praktično i ostaje u vezi sa realnošću, dok se Anika oslobađa svih normi i pravila funkcionisanja u svakodnevnom životu. Shodno tome, tragičan kraj Andrićeve junakinje postaje logična posledica.

Grušenjka, dakle, na početku romana, stoji kao zavodnica koja iz čistog hira stvara razdor između oca i sina, Fjodora i Dimitrija Karamazova,⁹ čije ljubavno suparništvo dovodi do uzajamne mržnje i smrtnog neprijateljstva.¹⁰ Sve vreme se očekuje zločin kome bi Grušenjka bila povod. Ista obest moćne lepoticice u osnovi je želje da zavede mladog monaha Aljošu, kao i u potrebi da ismeje Katarinu Ivanovnu, Dimitrijevu verenicu, koju tada čak ni ne doživljava kao svoju suparnicu. Međutim, na kraju romana Grušenjka je preobražena u lik požrtvovane ljubavnice, spremne na patnju i iskušenja. Dostojevski se u postupku građenja njenog lika služio tradicionalnim sižeom žitija preobraćenih gre-

⁴ Andrić, “Anikina vremena”, str. 45.

⁵ “(Kao teški bolesnici, on je mogao da misli samo na sebe; ni pomišljao nije, ni naslutiti nije mogao šta se u to vreme dešava sa Anikom.)” Ibid.

⁶ O tipu fatalne žene u književnosti epoha romantizma i naturalizma videti: Prac, *Agonija romantizma*.

⁷ Andrić, “Anikina vremena”, str. 45.

⁸ Dostojevski, *Braća Karamazovi*, II, str. 41.

⁹ “Ja sam tada Dimitrija Fjodoroviča osvojila samo radi podsmeha.” Ibid, I, str. 166.

¹⁰ Videti: Grosman, *Dostojevski*, str. 484.

šnica, što dodatno pojašnjava i apokrifna legenda koju unosi u roman, *Hod Bogorodice po mukama*. Grušenjka u sceni pijanke u Mokrom izjavljuje, poput Bogorodice koja posle posete paklu traži da se oprostí svima bez razlike, da bi ona kada bi bila Bog svima oprostila.

Na ovaj način ocrtava se svetački oreol oko Grušenjkinog lika, ali se ujedno u ovoj sceni otkriva još jedan aspekt njene ličnosti. Naime, kako primećuje Dragan Stojanović, u Grušenjkinjoj spremnosti da svima oprostí prisutna je želja da "od svih traži oproštaj".¹¹ Suprotno njoj, Anika sebi ne oprašta, a još manje to traži od drugih (već su navedene njene reči: "Osevapio bi se ko bi me ubio."). Štaviše, ona sama izaziva situaciju u kojoj će je stići "zaslužena" kazna: istog jutra poziva u kuću one koje je najviše povredila, svog maloumnog brata Laleta i Mihaila.

Fatalna junakinja kao ogledalo Drugih

Grušenjka i Anika čuvaju mogućnost drugačije biografije, što ih bitno razlikuje od onog tipa fatalnih žena kakva je Krstinica, koje zlo i destrukciju nose kao najdublje porive, a povezuje sa onim junakinjama koje okolnosti, a zatim i sredina, učine fatalnim u istoj meri koliko i "one same. Jedan od aspekata problema odnosa fatalne junakinje i sredine (drugih, odnosno, sveta) predstavlja delovanje fatalne lepote na muškarca. Drugi i širi aspekt ovog problema, pošto *femme fatale* izaziva poremećaj u čitavom društvu, jeste razotkrivanje ljudske prirode uopšte kroz ocrtavanje odgovarajuće slike sveta. Drugim rečima, fatalna junakinja u književnosti oduvek je bila idealno ogledalo sredine u kojoj se kreće, nepogrešiva slika drugih, vrsta lakmusa za testiranje ljudske prirode. Otuda važnim treba smatrati odgovor na pitanje u koji model sveta pisac smešta svoje fatalne junakinje.

Fatalnost izuzetne čulne lepote opisao je u *Braći Karamazovima* Rakitin monahu Aljoši: "Kad se čovek zaljubi u neku lepotu, u telo žensko, ili čak samo jedan deo ženskog tela (to sladostrasnik mo-

že shvatiti), onda će za nju dati svoju decu, prodaće oca i majku, Rusiju i otadžbinu, iako je pošten, otići i ukrasti; iako je krotak, zaklaće."¹² Ono što ga je osvojilo kod Grušenjke, Dimitrije, u razgovoru sa Aljošom, takođe naziva "demonским linijama tela"¹³. U *Anikinim vremenima* Andrić će kroz doživljaj višegradskog kajmakama izraziti muško divljenje ovakvoj lepoti: "Kajmakam, koji je u životu video mnogo žena, i bez velikog izbora, osetio je odmah da je ovo nešto drugo. Otkako se zakopala kasaba i otkako se svet rađa i ženi, nije bilo ovakvog tela sa ovakvim hodom i pogledom."¹⁴ Kao suštinski izvor fatalnosti ističe se žensko telo, a naročito njegov efekat u svesti muškarca. Ako je fatalnost u efektu, onda je ona pre svega u muškarcu samom. Fatalna junakinja otuda uopšte ne mora da bude zavodnica ili bludnica, dovoljno je da muška svest u nju projektuje takve atribute, odnosno da izgradi mit.

Do koje mere je muškarac podložan fatalnom delovanju žene, svedoči brzina kojom joj se ponekad prepušta, uprkos negativnim predrasudama. Dimitrije Karamazov se o prvom susretu sa Grušenjkom ispoveda: "Znao sam takođe da voli da zarađuje novac, zarađuje izdajući ga uz strašnu kamatu, protuva, hulja, nemilosrdna. Pošao sam da je tučem i ostao kod nje!"¹⁵ Isto se zbilo i sa višegradskim kajmakamom, koji odlazi da se lično obračuna sa bludnicom koja je širila zarazu haosa. Poznajući dobro Heddu, kajmakam se konačno rešio da sam ode do Anikine kuće i da vidi šta je s tom ženom: "I otišao je jedno posle podne sa zaptijom. Zaptija se vratio sam."¹⁶

U radu o Grušenjki Dragan Stojanović ističe da "su nosioci javnog mnjenja u Skotoprignonjevsku vrlo daleko od bilo kakvog stvarnog razumevanja ko je i kakva je Grušenjka."¹⁷ To treba imati u vidu pri daljem tumačenju odnosa *fatalna junakinja* – svet, jer imenujući Grušenjku kao javnu grešnicu, sresku heteru, zavodnicu, naložnicu, prostitutku (Rakitin), palanačka sredina se u stvari posredno samoimenuje. A sredina tu predstavlja svet u malom. Taj "svet" nije ni zainteresovan za istinu o pravom Grušenjkinom biću.

¹¹ Stojanović, "Grušenjka", str. 349.

¹² Dostojevski, *Braća Karamazovi*, I, str. 89.

¹³ Ibid, II, str. 294.

¹⁴ Andrić, "Anikina vremena", str. 64.

¹⁵ Dostojevski, *Braća Karamazovi*, I, str. 131.

¹⁶ Andrić, "Anikina vremena", str. 64.

¹⁷ Stojanović, "Grušenjka", str. 346.

Slično je i sa Anikom – posle njene smrti, kako obaveštava pripovedač, “niko se nije pitao kako se pojavila ta žena, zašto je živela, šta je htela.”¹⁸ No, kako primećuje Stojanović, “upad Anikin u taj svet, kao prisustvo nečeg stranog, osvetljava normalni svet kasabe u njegovoj nedostojnosti i neljudskosti, a njegov moral pokazuje kao moral malih mera, koje ne dopuštaju da se stekne iole tačnija slika o stvarnim razlozima nečijeg ponašanja i istinskom smislu nečije sudbine.”¹⁹

Pažnja se, na taj način, polako pomera sa lika fatalnih junakinja na svet u kome one deluju. Ispostaviće se da Anika i, naročito, Grušenjka, pripadaju novijem tipu *femme fatale* – onim fatalnim ženama koje svet oblikuje više nego što one oblikuju njega, koje su istovremeno i počinio i žrtve “zločina”. Kada su u pitanju ove fatalne junakinje zločin nema samo preneseno značenje. Grušenjka će biti povod potencijalnog zločina – Dimitrije Karamazov kroz prvi deo romana više puta ponavlja da će ubiti oca zbog ljubomore i zbog novca koji mu je potreban da bi je poveo sa sobom. Dajući čitaocu povoda da sve vreme o Grušenjki misli kao o uzroku zla, Dostojevski kasnije, kada se otkrije pravi vinovnik zločina, pojačava utisak njene nevinosti. Ipak, sama mogućnost da se zbog nje prolije krv čini je predstavnikom ovog književnog tipa. Kada je o Aniki reč, zločin će se zaista i odigrati. Naime, Jakša će, uvređen jer je njegova ljubav prema Aniki osujećena, pucati na kajmakama nadomak njene kuće.²⁰ Anika ovaj zločin svesno i direktno izaziva, na vašaru obaveštavajući Jakšu da će joj kajmakam doći “i sutra, odmah iza večere”. Na osnovu ovih primera može se zaključiti da su likovi fatalnih žena često pokretači kriminalističkih sižea, što će na filmu dobiti svoj najjasniji izraz.

Karnevalizovani svet

Kao što je istaknuto naslovom ovoga rada, svet u kome se nalaze Anika i Grušenjka jedan je *karnevalizovani svet*. Agrafena Aleksandrovna Sve-

tlova, odnosno Grušenjka, “živi” u karnevalizovanom književnom svetu, budući da je kod Dostojevskog, kako je pokazao Bahtin, “karnevalizovana” sama romaneskna forma, realizovana kao veliki otvoreni dijalog, u kome sve postaje javno. Anika će tek svojim fatalnim delovanjem stvoriti od svog okruženja, višegradске kasabe, jedan svet u društveno-hijerarhijskom smislu izokrenut naopačke, dakle – karnevalizovan. Karnevalski svet/život ne meri se prostorom već vremenom; njegova bitna karakteristika je ograničenost trajanja posle kog se sve vraća u nekadašnji red.²¹

Pripovest o Aniki Andrić čak uokviruje pričom o narušavanju i ponovnom uspostavljanju reda i normalnog života: “U kasabi, gde ljudi i žene liče jedno na drugo kao ovca na ovcu, desi se tako da slučaj nanese po jedno dete, kao vetar seme, koje se izmetne, pa strči iz reda i izaziva nesreće i zabune, dok se i njemu ne podseku kolena i tako ne povrati stari red u varoši.”²² Sveznajući pripovedač iznosi pred čitaoca izvod iz spisa Mule Mehmeda, hroničara kasabe, koji je zabeležio da se 1804. godine pronevaljalila jedna Vlahinja, koja je “metnula i vlast i zakon pod noge. Ali se i za nju nađe ruka, i tako se ona skruši po zasluži. I svet se opet dovede u red i priseti božijih naredaba.”²³ Posle ovoga sam pripovedač preuzima reč da bi autoritativno saopštio šta se zaista dogodilo: “Odavno su zaboravljena vremena kad je Anika ratovala sa celim hrišćanskim svetom i svima svetovnim i duhovnim vlastima, a naročito sa dobrunskim protom Melentijem.”²⁴ Anika, dakle, “ratuje” sa zvaničnim institucijama moći, sa crkvom i višegradskim kajmakamom. Međutim, i sam lik fatalne žene na neki način postaje samostalna, nezvanična, institucija moći, a njena pobjeda nad zvaničnim institucijama znači konačno uspostavljanje karnevalskog modela sveta.

Model sveta u književnom delu manifestuje se kroz dati umetnički prostor, tako da prostorni odnosi mogu poprimiti metaforični karakter, što je posebno izraženo u delima o kojima je reč. Jurij Lotman jezik prostornih predstava smatra ravno-

¹⁸ Andrić, “Anikina vremena”, str. 91.

¹⁹ Stojanović, “Lepota i mržnja”.

²⁰ Kajmakam će biti “samo” ranjen, što ne umanjuje težinu zločina.

²¹ Treba naglasiti da je jedan od proizvoda/efekata postupka karnevalizacije – groteska – ublažen, odnosno, izostavljen. U *Braći Karamazovima* groteskno se naslućuje u spojenim karnevalskim opozitima, dok se u *Anikinim vremenima* potpuno “izostavlja”. Andrić je koristio neke druge elemente karnevalizacije.

²² Andrić, “Anikina vremena”, str. 25.

²³ Ibid, str. 24.

²⁴ Ibid, str. 24-25.

pravnim u odnosu na sva ostala izražajna sredstva jednog dela. Još važnije je Lotmanovo usko povezivanje književnog junaka i umetničkog prostora.²⁵

Zanimljivo je da je prostor oko fatalnih junakinja, Grušenjke i Anike, organizovan na isti način – po principu *antiteze*. Grosman antitezu ističe kao postupak koji je osnovni princip komponovanja umetničkog sveta Dostojevskog uopšte. Baveći se romanom *Braća Karamazovi*, Grosman dolazi do sledećeg zaključka: “Roman je građen na oštrou suprotstavljanju likova i događaja; na jednom polu su moralne nakaze – Fjodor Pavlovič i Smerdjakov, na drugom – ‘anđeli’ – Aljoša i njegov duhovni vođa Zosima. Skotoprogonjevsku je suprotstavljen manastir, sladostrasniku – ruski monah, besedi uz konjak – starčeve pouke, ocu izrodu – ‘prepodobni otac’.”²⁶ Pri pažljivijem razmatranju Grosmanovih antiteza, uočava se da se sve mogu svesti na jednu, onu “prostornu”, jer svi negativni polovi antiteza pripadaju Skotoprogonjevsku (moralne nakaze, besede uz konjak, otac izrod), a pozitivni manastiru. Umetnički prostor ovde je poslužio kao “formalni sistem” za izgradnju jednog “etičkog modela”, koji zatim dopušta mogućnost “moralne karakterizacije književnih likova kroz njima adekvatan tip umetničkog prostora koji se već javlja kao svojevrsna dvo-plana lokalno-etička metafora”.²⁷ Grušenjki prvenstveno odgovara mesto nemorala i naopakosti: tu se bavi sitnim zelenašenjem, zavodi istovremeno oca i sina, pravi skandale, doduše, samo do trenutka posle kojeg počinje njen preobražaj, koji, na kraju romana, prati nagoveštaj Grušenjkinog odlaska iz grada (verovatno u Sibir, za Mitjom, a u mašti u Ameriku).

Zlo i dobro su posredstvom likova dobili svoja prostorna središta u *Karamazovima*. Naspram Anikine kuće bluda u Višegradu, stoji crkva u Dobrunu, što čini antitezu u najširem smislu, iz koje proizlaze i ostale: “javna” kuća na gradskom uzvišenju/crkva u selu; Anika/prota Melentije; Anikino izazivačko, gotovo komedijaško pismo proti/protino

“kletveno bdenije”²⁸, itd. Borba se sve vreme vodi na naznačenoj liniji, a dve suprotstavljene tačke u prostoru oličenje su nemoralnog i moralnog, zla i dobra²⁹, nezvanične i zvanične moći.

Ovoj linearnoj antitezi Andrić dodaje i princip kružnog organizovanja prostora. Oko Anikine kuće udvarači se skupljaju formirajući koncentrične krugove: srećnici dospevaju u samu kuću, drugi sede u dvorištu, treći lutaju u širem luku oko kuće, ali lepotom ili samo glasom o lepoti privučeni su i muškarcu van kasabe – do nje će doći i Jakša iz Dobruna. To je slika prostiranja Anikine moći, slika Anikinog privlačnog magnetnog polja. Ukratko, Anikina fatalna privlačnost i moć dobile su svoj prostorni izraz.

Površni je i prednjoplanski smisao dela koji pripovedač na više mesta autoritativnim komentatom “podmeće” čitaocu – da sama Anika, a tek potom i njena kuća, predstavlja mesto sa kog se širi zlo. Međutim, ono što je samo sugerisano brojnim signalima u tekstu, kao saznanje jasno je formulisao Stojanović: “Kasaba, sa svojim redom, mesto je mržnje, ali dok je ova pritajena, gotovo kao da i ne postoji, dejstva su joj nevidljiva, nerazpoznatljiva. Karakter normalnosti kasabe pokazuje se kada se postavi pitanje o njoj kao mestu moguće ljubavi. Ko tu koga može doista da voli? Kad Anika bude ubijena, uspostavlja se pređašnji red: ‘I sva ostala kasaba brzo je dolazila sebi i primala svoj stari lik oduvek. Žene su veselije, muškarcu mirniji.’ To je opis stanja stvari, koji ne implicira nužno i njegovo vrednovanje. No, ono odmah sledi. ‘Sin gazda-Petra Filipovca izmirio se sa ocem. Oborio glavu i odjednom okrupnjao, opustio neke tanke i duge brkove, povio noge u koljenima, i tako ljumka po varoški. Sav se zvao na posao. Posle Božića će ga oženiti. (‘Dušu ću ubiti u njoj’, kaže on drugovima gluvo i nabusito.)”³⁰

Do istog principa stvaralačke arhitektonike Dostojevskog dolazi i Bahtin, ali polazeći od specifičnosti strukture karnevalskog lika. Naime, karnevalski lik “teži da obuhvati i ujedini u sebi oba pola

²⁵ O ovoj temi Lotman govori povodom Gogoljeve proze. Videti: Lotman, “Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi”, str. 263-310.

²⁶ Grosman, *Dostojevski*, str. 484.

²⁷ Lotman, “Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi”, str. 268-269.

²⁸ Suprotstavljenost “nečistog” i “svetog” mesta jasno se ogleda u sledećim redovima Andrićeve pripovetke: “Pričalo se da je proto, videći šta se dešava u kasabi, držao u dobrunskoj crkvi kletveno bdenije, u izvrnutoj odeždi i sa svećama zapaljenim naopako.” (Andrić, “Anikina vremena”, str. 66.) Ova slika isterivanja đavola, ostavlja, međutim, negativan utisak i o samom egzorcistu.

²⁹ Andrić na kraju dovodi u pitanje ovakvo pojednostavljeno gledanje na podeljenost dobra i zla i nudi antropološki poraznu istinu o sveprisustvu zla u svetu.

³⁰ Stojanović, “Lepota i mržnja”.

postajanja ili oba člana antiteze: rođenje-smrt, mladost-starost, gore-dole, lice-naličje, pohvala-pokuda, afirmacija-negacija, tragično-komično itd. [...] Ali tako se može definisati i stvaralačko načelo Dostojevskog. Sve u njegovom svetu egzistira na samoj granici sa svojom suprotnošću. Ljubav egzistira na granici sa mržnjom, poznaje je i razume je, a mržnja dodirujući se sa ljubavlju i razumevajući je – (ljubav-mržnja Versilova, ljubav Katarine Ivanovne prema Dimitriju Karamazovu; u izvesnom smislu takva je i ljubav Ivana prema Katarini Ivanovnoj i ljubav Dimitrija prema Grušenjki). Vera egzistira na samoj granici sa ateizmom, gleda ga i razume ga. [...] Uzvišenost i plemenitost egzistiraju na granici sa padom i podlošću (Dimitrije Karamazov).”³¹ Struktura karnevalskog lika analogna je, dakle, strukturi karnevalskog sveta. Bahtin je karnevalski lik nazvao *ambivalentnim*, a to je, kao što se pokazalo na primeru prostorne metaforike, pravi epitet i za opisivanje datih književnih svetova. U takvom svetu moguće je postojanje *femme fatale* poput Grušenjke, koja je u stvari bila ljubavnica svega nekoliko muškaraca, a da nije upropastila ni jednog od njih; a moguće su i njene trenutne nedoumice – od želje da oskrnavi do potrebe da se pokloni (u odnosu na Aljošu).

Tako i Andrićevo delo reprezentuje svet u kome je sasvim logično da se jedna tek sazrela devojka iz osujećene želje za udajom, za svega nekoliko dana, premetne u bludnicu i fatalnu ženu kakvu njena kasaba u svojoj istoriji nije zapamtila. Anika se od bića koje pati preobražava u biće koje se sveti, zbog čega u stvari ne pati ništa manje. Kada bude konačno pobedila i bukvalno “bacila kasabu pod noge”, ona će ostati nezadovoljna. Slika moćne i slika poražene žene stoje kao lice i naličje jednog istog bića.

Pre nego što se opiše šta čini model karnevalizovanog sveta u Andrićevoj pripovesti, treba izdvojiti deo u kom Bahtin, u kontekstu objašnjenja poetike Dostojevskog, u najkraćem definiše takav svet: “Zakoni, zabrane i ograničenja koji određuju sistem i poredak običnog, to jest nekarnevalskog života, za vreme karnevala se ukidaju; ukida se pre svega hijerarhijski poredak i svi oblici straha koji su vezani za

njega, strahopoštovanje, pijetet, etikecija itd., zapravo sve ono što je uslovljeno socijalno-hijerarhijskom i svakom drugom nejednakošću ljudi (čak i nejednakošću uzrasta). Ukida se svaka distanca među ljudima i stupa na snagu posebna karnevalska kategorija – *slobodan familijarni kontakt među ljudima*. [...] Ova kategorija određuje i [...] otvorenu karnevalsku reč.”³² Za razumevanje Andrićeve pripovetke značajna je i Bahtinova primedba da u karnevalu “svi učesnici [...] sudeluju u karnevalskoj igri. Karneval niko ne posmatra, niti, strogo govoreći, neko predstavlja. U njemu se živi, to jest živi se karnevalskim životom. A karnevalski život jeste život koji je skrenuo iz uobičajene kolotečine, to je, u izvesnoj meri, ‘život okrenut naopačke’.”³³

Transponovanje karnevala na jezik književnosti Bahtin naziva karnevalizacijom, pa se zbog toga svet koji “uspostavlja” Anika, odnosno svet čiji model Andrić koristi, može nazvati *karnevalizovanim*. Anika, naime, svojim delovanjem ukida “zakone, zabrane i ograničenja” koji obezbeđuju funkcionisanje uobičajenog života. Socijalna i “čak” starosna nejednakost ukida se najpre u uskim granicama Anikinog dvorišta: njoj dolaze “mladići, ženjeni ljudi, starci, dečaci, stranci”³⁴. Anikina moć vremenom osvaja sve veći prostor, ona “ulazi” u same kuće varoških porodica. Sin stare Ristićke prekrši tako majčinu zabranu, izrečenu kao zakletvu: “Evo i ja imam sina, ali dok sam ja živa, on neće prekoračiti prag onoj rospiji”³⁵, i dve nedelje potom, ode Aniki, učinivši kako je ona prorokovala: “Od danas pa do mjesec dana, doći će mi tvoj sin, hairlija, sa cijelim subotnjim pazarom.”³⁶ Pravi udar na “sistem i poredak” običnog života Anika će učiniti osvojivši sina dobrunskog prote Melentija, Jakšu Porubovića, a nedugo zatim i samog višegradskog kajmakama koga je prota angažovao ne bi li mu vratio sina. Na crkvenom saboru o Maloj Gospojini pred samom kućom prote Melentija Anika će konačno pokazati da je sva moć na njenoj strani. Sav muški svet slio se do kraja tog dana u Dobrun da bi video Aniku ili da bi joj se samo približio. I sam protin sin nije odoleo i došao je u Anikin šator. U tom trenutku zaista je ukinut svaki hijerarhijski poredak, tačnije, nije ni

³¹ Ukoliko se pad i podlost shvate u širem smislu, ovde bi se mogao uvrstiti i Grušenjkin lik. Budući da sam Bahtin na ovom mestu ni uz određene ograde ne navodi Grušenjku, verovatno je da misli na sam *zločin* kada nabroja ove negativne kategorije. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 249.

³² Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 186 – *kurziv je moj*.

³³ *Ibid*, str. 186.

³⁴ Andrić, “Anikina vremena”, str. 46.

³⁵ *Ibid*, str. 49.

³⁶ *Ibid*.

ukinut, već bukvalno "okrenut naopačke", što Andrić iskazuje i simbolikom prostora: "Tek pred sumrak gotovo, pojavila se Anika sa Jelenkom. Sele su na jedno *uzdignuto* mesto u velikoj šatri, u sredini porte."³⁷ U tom trenutku prota Melentije pokušava da govori, ali ga niko niti sluša, niti čuje.

U *Braći Karamazovima*, kao i u većini dela Dostojevskog, dijaloška forma, ono što Bahtin naziva "otvorena karnevalska reč", *uzdignuto* je do oblikovnog principa dela. U *Anikinim vremenima* ovakav govor tipičan je samo za lik koji je nosilac karnevalizacije, dakle, za samu Aniku. Njeno obraćenje proti Melentiju pismom sa lakrdijaškim elementima, pravi je primer otvorene karnevalske reči: "Ti si proto dobrunski, a ja džizlija višegradska. Nurije su nam podijeljene, i bolje ti je da ne diraš u ono što nije tvoje. Ja se nisam bila rodila kad si ti preskakivo plot u Nedeljkovice, pa Nedeljko mislio da je jazavac u kukuruzu i umalo te nije ubio. I dan-danas ti po udovičkim kućama krpe mantiju. [...] E znaj, proto, da mi je kajmakam dolazio još dva puta i da sam mu otpasala sablju kao djetetu, i da mi je onako star držao legen i peškir, ako ti je drago čuti."³⁸

Dok je lik fatalne žene kod Andrića glavni nosilac "karnevalizacije" sveta, u *Karamazovima* je, kako je već naznačeno, Grušenjka samo jedan od činilaca takvog "života". U svetu kome pripada Grušenjka nosilac karnevalizacije je lik Fjodora Karamazova, sladostrasnika i lakrdijaša, skandalmajstora i detronizatora. Prva "scena" koja donosi pravu atmosferu romana je scena skandala u manastiru koju izvodi upravo stari Karamazov.³⁹ Tu je, nimalo slučajno, glavni predmet dijaloga Grušenjka, dok Fjodor Karamazov uzvikuje monasima: "Ta 'ništarija', ta 'žena odvratnog ponašanja' možda je svetija od svih vas, gospodo jeromonasi, podvižnici!"⁴⁰ Na

ovaj način se, barem verbalno, društvena hijerarhija izvrće naopačke, jer ženu, koja je po opštem mišljenju lokalna hetera, on stavlja iznad samih budućih svetaca.⁴¹ Isti smisao imaju i Fjodorove reči koje jednu pukovničku kći, Katarinu Ivanovnu, obezvređuju u odnosu na Grušenjku: "A vi ste, Dimitrije Fjodoroviču, vašu verenicu zamenili za tu 'ništariju', a to znači da ste sami ocenili da vaša nevesta ne vredi ni njenih donova."⁴²

U ulozi lakrdijaša i detronizatora nalazi se u prvom delu romana i Grušenjka. Na jednom mestu Rakitin Aljoši prenosi Grušenjkine reči: "Dovedi ga (to jest tebe), ja ću skinuti s njega mantiju."⁴³ Karnevalsko svetogrđe Bahtin je svrstao u četvrtu karnevalsku kategoriju *profanacije*, a to je upravo ono što čini Grušenjka na ovom mestu. Moć svoje čulne lepote ona ima potrebu da iskoristi da bi oskrnavila i unizila jednu drugu moć. Ova "scena" se neće realizovati, jer će u susretu sa Aljošinom dobrotom početi i Grušenjkin preobražaj, na koji će zatim uticati i druga zbivanja. Jedna scena se ipak odigrala: u kući Katarine Ivanovne, Dimitrijeve verenice, Aljoša će, a sa njim i čitaoci romana, imati priliku da "odgleda" pravu predstavu u kojoj su akteri Katarina Ivanovna i Grušenjka. Čak se Grušenjka na sceni pojavljuje kasnije, i to izlazeći iza zavese, tako da je prostor u punom smislu teatralizovan. Dostojevski nametljivo insistira na tome: "A ja sam samo to i čekala iza zavese da me pozovete", kazao je nežan, čak malo sladunjav ženski glas. Podigla se zavesa i [...] lično Grušenjka, nasmejana i radosna, prišla je stolu. Aljoši kao da se nešto preokrenu u utrobi."⁴⁴

U ovoj sceni Grušenjka je prava tipska fatalna žena koja svoju lepotu i moć (zlo)upotrebljava igrajući se čitavim gradom, namerno unoseći haos, čime zapravo stvara svoj izokrenuti kosmos. Grušenjka obećava Katarini Ivanovnoj da će spastiti Di-

³⁷ Andrić, "Anikina vremena", str. 69.

³⁸ Ibid, str. 66.

³⁹ Opravdano je govoriti o sceni, utoliko što su različite predstavljачke forme osnovni oblici karnevalskog života. Idući i dalje za Lotmanovim objašnjenjima umetničkog prostora, piščev postupak u ovom delu romana mogao bi se nazvati *teatralizacijom prostora*. Teatralizacija je, naravno, kod Dostojevskog prisutna i u ravni celog teksta. U *Anikinim vremenima*, ukoliko je ima, "teatralizacija" je sprovedena na širokom, otvorenom prostoru, čime se sugerise šekspirovska teza da je čitav svet pozornica. Likovi u ovoj Andrićevoj pripovesti, međutim, deluju kao po nekoj nužnosti u vlasti sila kojima se ne mogu odupreti. U trenucima izgleda kao da neko drugi povlači konce njihove sudbine, otuda sve više nalikuju na lutkarsko pozorište.

⁴⁰ Dostojevski, *Braća Karamazovi*, I, str. 83.

⁴¹ Istovremeno, to bi se moglo čitati i kao čin karnevalskog skrnavljenja svetog, odnosno snižavanja *uzdignutog*.

⁴² Ibid, str. 83.

⁴³ Dostojevski, *Braća Karamazovi*, I, str. 89.

⁴⁴ Ibid, str. 183.

mitrija, govori da će joj poljubiti ruku, a onda, pošto je Ivanovna njoj već izljubila ruke i nazvala je anđelom, Grušenjka saopštava da se u svemu predomisli. Grušenjka u pravom smislu reči sprovodi lakrdiju sa Katarinom Ivanovnom, ne obazirući se ni najmanje na bol poniženja koji joj nanosi. Tu je Grušenjka analogan lik Fjodoru Pavloviču, međutim, to je samo mogući smer razvoja njenog lika. Ona se, kao što smo više puta naglasili, spasava sopstvene fatalnosti, za razliku od Andrićeve junakinje koja dosledno odlazi putem samouništenja.

Literatura

1. Andrić, Ivo: "Anikina vremena", *Sabrana dela Iva Andrića*, prir. Muharem Pervić, Petar Džadžić, Prosveta-Beograd, Mladost-Zagreb, Svjetlost-Sarajevo, Državna založba Slovenije-Ljubljana, Beograd, 1967.
2. Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967.
3. Dostojevski, Fjodor M: *Braća Karamazovi I-II*, prev. Milosav Babović, Izdavačka radna organizacija "Rad", Beograd, 1981.
4. Grosman, Leonid P: *Dostojevski*, SKZ, Beograd, 1974.
5. Lotman, Jurij M: "Umetnički prostor u Gogoljevovoj prozi", *Treći program*, I – IV, 1993.
6. Prac, Mario: *Agonija romantizma*, Nolit, Beograd, 1974.
7. Rosić, Tatjana: "Elementi filmske tehnike u Andrićevoj prozi", *Andrić u sistemu umetnosti*, prir. dr Miloslav Šutić, Institut za književnost i umetnost, Književna zadruga Banja Luka, Beograd, Banja Luka, 2004.
8. Srejskić, Dragoslav i Cermanović-Kuzmanović, Aleksandrina: *Rečnik grčke i rimske mitologije*, SKZ, Beograd, 1992.
9. Stojanović, Dragan: "Grušenjka", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. XLVII, sv. 2-3, Novi Sad, 1999.
10. Stojanović, Dragan: "Lepota i mržnja" (*Anikina vremena* Iva Andrića), www.rastko.org.yu/nauka_knjiz/andric/dstojanovic-anika_c.html.

Femme fatale in a Carnivalised World (Andrić's Anika i Dostoyevsky's Grushenka)

Stanislava Vujnović

Based on the example of two famous *femme fatale* characters, one in world literature (Grushenka), and one within the bounds of Serbian literature (Anika), the author of this essay deals with the relationship of the heroine and the given literary world. Being as it is, that a fatal heroine violates the established order of a community and brings dismay to everyday life, the best fitting model of the world is therefore the *carnivalised world*. In Dostoyevsky's novel *The Karamazov Brothers* and Andrić's story "Anika's Times", this model of the world is not simply an ideal environment for a portrait and display of a *femme fatale* character, but also a means to express an artistic truth about evil in the world and man's sufferings.