

## ПРИЧАЊА, ПИСАЊА И ПЕВАЊА ПРИЧЕ

(Љиљана Пешикан Љуштановић. *Пишем ти причу. Рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба*. Нови Сад: Академска књига, 2020)

Студије обједињене у књизи *Пишем ти причу* Љиљане Пешикан Љуштановић организоване су у четири целине које прате књижевно-историјску дијахронију, од Вукових сведочанства о традиционалној култури Срба у XIX веку и митско-фолклорних слојева похрањених у елементима игре, традиционалног ритуала, веровања и усменог стваралаштва, до посттеатра и урбаних *сцрип* перформанса, који те исте слојеве културе баштине и преосмишљавају. Тачке на временском луку маркиране су тако да истовремено оцртавају кључне фазе и „формације“ у књижевном и уметничком стварању од почетка деветнаестог века (Вукова бележења) до наших дана: романтизам (Његош, Костић, фрагментарно Змај), реализам и књижевну модерну, срећно и нераскидиво стопљене у опусу Боре Станковића, међуратну авангарду (Милена Павловић Барили), поратни „модернизам“ (Ћопић, Михајло Лалић, Андрић), те савремени литерарни израз обележен постмодерним искуством (Алек Вукадиновић, Милосав Тешић, Миро Вуксановић), ангажована српска драма двадесет првог века (Милена Марковић, Биљана Србљановић) и још ангажованији и радикалнији уметнички перформанси и инсталације настали као реакција на збивања деведесетих година двадесетог века, али и на дехуманизацију и урушавање система вредности којих смо сведоци и данас (Никола Џафо). Сама собом говори чињеница да ни унутар једне од поменутих поетичких парадигми дијалог с фолклорном традицијом није утихнуо, напротив, текстови Љиљане Пешикан Љуштановић показују да се он временом богати и разубуђује, ширећи интертекстуалним „приливом“ не само значењске хоризонте нових дела, већ и фолклорне традиције саме.

Текстове хетерогене са становишта основних тема (лутка, јуначки етос, мајчино млеко, расап традиционалне заједнице, родна травестија, кућа, тело итд.), анализираних жанрова (драма, роман, приповетка, лирика, „записи“) и уметничких медија (књижевност, сликарство, инсталације, перформанс) обједињује јединствена аналитичка позиција: пропитивање функције и трансформације традиционалних предлогака у ауторским делима потоње, углавном урбане културе и у урбаној култури у целини, и то важи и за оне студије примарно фокусиране на фолклорне текстове и представе. Тако, примера ради, у епилогу рада о архетипској симболици мајчиног млека и сложене прагми у традиционалним заједницама (заштита, орођавање, магијска манипулација, клетва и др.) Љиљана Пешикан Љуштановић указује на чињеницу да интернет култура у основи остаје на трагу традиционалних веровања, митизујући – у складу с „новом гносом“ и општом тенденцијом да се „одређене врсте хране изједначавају с маном, богомданом чудесном храном која чува тајну апсолутног здравља, младости и лепоте“ – и мајчино млеко, али истовремено увиђа (илуструјући то сликама пумпе за дојење Кортни Кардашјан, и позивајући се на књигу Исидоре Станић *#Конектиованиродителји*), како се у том истом културном коду строго табуисани елементи традиционалне заједнице профанизују и излажу оку јавности.

Радови у овој монографији узајамно су асоцирани и умрежени у особене (делимично подударне) кластере путем неколико фундаменталних категорија које су у аналитичком фокусу ауторке, међу којима су кључне тело, простор и жанр.

Оглед о лутки, којим се отвара монографија *Пишем ти њричу*, иницијално је усмерен на детектовање помена и на семантику лутке (и игре) у традиционалним заједницама, углавном на основу Вукових сведочења, записа и лексикографских одредница. Етнографским студијама је, међутим, далеко размакнут хоризонт дескрипције, што је умногоме модификовало представу о природи лутке у архаичним културама, која, показује ауторка, у обредима преузима улогу човека, постаје ритуална супституција при упоку, али и симболичка жртва у аграрној магији (герман). Ољуђење и антропоморфизација предмета, моћ да у виду лутке или маске отелове и замене човека, блиски су улози сценске лутке, која је човеков двојник и у луткарским и „класичним“ поставкама, а непосредну везу с ритуалом могу задржати и на плану иконографије (циновске маске Николе Џафе, реализоване у сарадњи са уметничком групом Лед арт, у представи *Убишћ Зорана Ђинђића*, начињене од перја, метала, коже, сукна и „стилизоване као мешавина модерног ликовног израза и традиционалних маски рогатих 'доњоземаца' и 'оала' из некадашњих коледарских поворки“).

Уметнички перформанси Николе Џафе и групе Лед арт актуализују, с друге стране, слику тела карактеристичну за карневалску културу и оне аспекте обреда који негирају официјелну озбиљност. Људско тело, које сегментацијом на горњу и доњу сферу понавља „структуру макрокосмоса и његову поделу на горње, небеско, божанско, бесмртно, светло, и доње, земаљско, људско, смртно и кално“, препознато је као средство субверзије и побуне против поретка: „Дупетом се тако тера и тиранска власт. Њеној уозбиљености и патетичним фразама супротставља се тако и голо дупе и његово бестидно гласање. Као поруга, као увреда, као терање урока, као једино оружје осиротелих и гологузих – свеједно. У крвави политички карневал нашег времена лед-артовци су, отеловљујући својим дупеглавцем архетип, увели субверзивну снагу нагонског и исконско људског.“ Употреба тела, карактеристична је, међутим, и за друге перформансе поменутих уметника, какво је опцртавање имагинарних лешева / жртава на плочницима, шишање косе (чиме је асоциран акт короте и жаљења за мртвима) или окретање огледала кордонима, чиме се, у готово магијској манипулацији егзистенцијама, безличје преводи у лик.

На трећи начин, а на трагу ранијег бављења Љиљане Пешикан Љуштановић женским телом у усменој лирици, тело улази у аналитички фокус у огледу о песничству Милене Павловић Барили, где се неразлучиво преплиће са симболичким значењем простора шире и моделовањем простора по људској мери, тако карактеристичним за традиционалне културе и митове, који опсесивно узајамно пресликавају микро и макрокосмос. У Милениној поезији, показује ауторка, „пејсаж добија одлике тела, као што и само тело постаје пејсаж, сведен на неколико најупечатљивијих граничних топоса“. Границе тела (особито коса, наглашено „митизована“ и у литерарном и у ликовном опусу Милене Павловић Барили), физички дometri тела (поглед, хоризонт) и његова позиција у простор-времену (компас, часовник) кључни су моменти у песникињином (и сликаркином) стваралаштву и фундирају личну космогонију, опцртавање и описивање (углавном ахроматског) света у особеном демијуршком напору песникиње: „Смештен у средишту апстрактног компаса, у центру круга опцртаног великим шестаром, лирски субјекат поезије Милене Павловић Барили гради својим опажањем кристалну, хладну, ахроматску сферу космоса, као своје дело и свој усуд. Попут демијурга, он тиме пориче хаос, уређује свет, али попут смртника остаје заточен у седишту те апстрактне, крхке кугле, распет између вечитог 'закона пулсирања силе' и неумитног ритма распадања“.

Простор се на сасвим други начин показује кардиналном категоријом симболичког мишљења у студији о културном и историјском контексту српске епике у делу Вука Стефановића Караџића („Пушка опутом свезана“), где реални локалитети улазе у поезију и предање као елементи виших структурних равни, оних којима се успостављају колективни идентитети и фундаменталне норме понашања: „Локалитети какви су Бупило, Вучјак, Нечаје, Пустопоље, Мрњавчева градина, Пирлитор, Пола и сл. симболички поништавају временску дистанцу уводећи епске јунаке и њихова стара станишта, светилишта и разбојишта у живот устаничке Србије. Та присутност епских аршина којима се одмерава судбина и делање потомака, непосредно утиче на судбину историји познатих људи.“

Симболички простор највишег нивоа општости јесте и кућа, која је у тематској жижи песничких збирки Алека Вукадиновића и Милосава Тешића. Пошавши од традиционалног модела света у коме кућа одражава и структуру космоса и структуру социума, ауторка разлистава херметична удаљавања ова два песника од прототипа. Код Вукадиновића је, примећује Љиљана Пешикан Љуштановић, кућа по правилу „смештена у таму, у пределе сна и ноћи“, при чему су „и светло и тама код Вукадиновића вредносно амбивалентни, па, могло би се рећи, чак и вредносно неутрални“. Она се атрибуира у отклону према фолклорној норми (која зна за кућу „необичну“, „проклету“ – тамницу, кућу „божју“ – цркву, кућу „вечну“ – гроб и сл.) – као „немогућа“, а инклинира ка опречним половима људске егзистенције: ка утерусу и гробу, као симболичким просторима смираја и тишине. „Дивља“ кућа Милосава Тешића подједнако је удаљена од фолклорног модела, и атрибуцијом и семантичком парадигмом коју „дивљина“ призива: то је демонски (анти) простор, окружен сеновитим биљем (орах, зова, буника), без елементарне функције заштите и демаркације свог и туђег, људског и зверског, питомог и дивљег, дефинисаног и гротескног.

Гранични простори куће – у традиционалној култури наглашено табуирани и семантички оптерећени као „неодређени“ и амбивалентни (простори у којима се преклапају и мешају свој и туђ простор, затворено и отворено) – посебно су ефектно функционализовани у причи *Дечак с џавана* Бранка Ћопића, коју ауторка сагледава у контексту предања о закопаном благу. Кућни таван, као највиши и гранични кућни стратус, Љиљана Пешикан Љуштановић на симболичком плану изједначава с просторима у којима је похрањено „закопано благо“ (пећине, јаме, шуме, стене, гробови, градине), објашњавајући привидну разлику тачком гледишта: „реч је о простору у кући, који је, са становишта одрасле особе, непосредно везан за просторе свакодневног живљења. Ипак, опис тавана садржи и елементе који недвосмислено подсећају на описе места са скривеним благом. Дечак–приповедач приписује му тишину, неистраженост, изненађења и тајне, типичне за скровишта закопаног блага.“ Инверзију доњих и горњих граничних зона реплицирају и природа чувара блага (голубови наместо фолклорне змије) и природа драгоцености самих: наместо злата и новца, дечак долази у посед „астралног и нематеријалног“ блага у виду породичних успомена и небрисивог сећања.

Опозитни простор кући у фолклорном моделу света – гора / шума – уведен је у монографију посредно, студијом о *Семољ џори* Мира Вуксановића и огледом *Од бајке до модерних анџибајки* у коме су у диптих верзији анализирани елементи бајки у драмама Милене Марковић (*Брод за лутке*) и Биљане Србљановић (*Скакавици; Барбело, о њима и деци*) (поглавито асоцирање и директно помињање „Ивице и Марице“). Обе студије рубне су на изванредан начин по односу према фолклорним жанровима. Наслов друге непосредно индицира да је реч о потпуној инверзији и изневеравању топоса бајки. Упркос хотимичном посезању за елементима бајке,

како усмене и писане, тако и оне посредоване новим медијима – именовање јунака и јунакиња, преузимање хронотопа бајке (шума) и варирање приповедних мотива који су „постали део широко распрострањеног универзалног кода западне културе“ – пародирају се и иронијски преосмишљавају осећајност (сентиментализам), етика и естетика бајке, и, вероватно у највећој мери – хепаенд, где јунаци умиру (*Брод за лушке*) или налазе своје „несродне душе“ и остају с онима које су најмање желели поред себе (*Барбело*). Подједнако разорно деструиран је и антрополошки оптимизам бајке: „Антополошки песимизам ауторке [Биљане Србљановић], случајно или намерно, своју пуну трагичност и слојевитост значења остварује као инверзија антрополошког оптимизма бајке, као слика изгубљених јединки за које су, у свету покиданих елементарних људских веза, једнако далеки и утешна топлина мајчине утробе и сврховито кретање ка самоостварењу и зрелости.“ Сличне је судбине и жанр успаванке у драми Милене Марковић, која уместо заштите и мира нуди разорну слику будућности: „Пућпурица пућпуриче, / малу децу она виче, / децо, децо, дечице, ви немате кућице / све су људи узели и код куће однели, / ја направих гнездић, мали, мали колибић, / а богић / дуне ветрић, / па однесе гнездић“.

У основи, обе ауторке актуализују мање видљив и мање рабљен потенцијал бајке као жанра, њену суровост, бруталност, етику која није и официјелна, аспекте дечијих и родитељских фигура који се не поклапају с модерним представама, поремећене породичне односе, што Милена Марковић и аутопоетички освешћује, а Љиљана Пешикан Љуштановић узима за мото поглавља: „Мислим да су бајке крвава обредна иницијација деце у свет одраслих, пуне су конкретних знакова и симбола који се односе на ерос и смрт, на насиље, на разне психолошке моделе, али не оне из примењене психологије већ у архетипском смислу.“

На сасвим други начин „рубна“ је Вуксановића *Семољ ѿора* – не као конкретан антижанр, већ пре као не-жанр, тачније, као крајње широк захват у поље традицијског мишљења и жанровског уобличења које гради целовиту слику света: „У Вуксановићевој Семољ гори“, истиче Љиљана Пешикан Љуштановић, „народна култура се рефлектује на различите начине, више као комплексан подстицај него као јасан и непосредан утицај“. По моделу предања грађене су, ипак, приче о Светом Сави (порекло рељефа, вода, културних вештина, именовање), а крајње је „сложен и однос Вуксановићевих прича о словима према анегдоти и шаљивој причи, усменој пословици и изреци (било цитиранима, било обликованима у маниру усмених жанрова), којима се често поентирају, али и поигравају поједине речи – приче“.

Са истих аналитичких позиција Љиљана Пешикан Љуштановић ишчитава и Његошев *Горски вијенац*, *Топићеву Башћу сљезове боје* и Андрићеве *Знакове ѿред ѿуша* – у кључу присуства и модификације фолклорних жанрова у ауторској књижевности. У овим делима ауторка с лакоћом детектује наслеђе српске усмене епике („таква је, пре свега, особена митизација националне историје и судбине, коју Његош несумњиво дели са усменим песништвом“; номинација ликова код *Топића* и *Михајла Лалића*: „Овакав начин вишечланог именовања, које истиче ратничку, социјалну или статусну одредницу као неодвојиви део имена, типичан је за усмену епiku и означава суштинску сливеност ратника с његовом јуначком и социјалном оствареношћу“), и, у много већој мери, предања, легенди о свецима (*Топићев ђед Раде*), шаљивих прича (лик рођака *Саве из Башће сљезове боје*), анегдота и кратких говорних форми (словице, изреке, фолклорна идиоматика и формулативна атрибуција). У свим случајевима, међутим, ауторка указује на печат индивидуалних сагледавања и личне „употребе“ традиције: упркос несумњивој сличности с фолклорним облицима, Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да је велико питање „колико су они посредовани и преобликовани Његошевом песнич-

ком индивидуалношћу и талентом“; указујући на другачије поимање времена у *Горском вијенцу* и на личну визију националне историје (сагледавање у контексту греха и казне). Сва тројица аутора, даље, по моделу усмених говорних израза стварају сопствене, и међу њима је тешко, понекад и немогуће начинити разлику: „Попић често посеже за експресивношћу усмене пословице, али и за изразом или идиомом сроченим ’на слик’ пословици из народне традиције. Могуће је, претпостављамо, да је и сам сачинио неке од њих, или је, бар, својом редактуром потенцирао и стилски изоштрио њихову сликовитост и духовиту експресивност“ („Главаш у Бихаћ, Главаш из Бихаћа“; „Затрке се на кобиле скаче“; „Јечам ушилио бркове као Мађар из Мармарош Сигета“). Сличне стратегије држао се и Андрић: ауторка показује да нобеловац „невелики број властитих мисли формално и садржински обликује по моделу усмених творевина“ („Што не боли – то није живот, што не пролази – то није срећа“; „Ко људима све верује, пролази рђаво; ко ништа не верује, још горе“; „Живимо од илузија, од њих и гинемо“ и др.), указујући, истовремено, на његов страх од „лаког и пријатног израза“ и гномске заводљивости фолклора, због којег је начелно одбацивао афоризам као жанр.

Анализа Костићеве *Горгане* особена је утолико што прати драмско преосмишљавање конкретног епског предлошка (а не стратегије и топоса одређеног жанра) – песме *Љуба хајдук Вукосава* из Вукове антологије, с указивањем на потенцијал обредне лиминалности који предлошак нуди: „Вилашица’ Гордана, њен војно и њен побратим, могли би, можда, у довољно надхнутом сценском тумачењу, постати не само комична верзија Костићевих трагичних носилаца маске већ и трагикомични модерни јунаци без правог лица.“ Лалићеве романи *Рајна срећа* и *Зашточници* баштине, с друге стране, топосе певања о хајдучима шире (атрибуција – „барјактар“, феномен „добре среће“ харамбаше, познате из певања о дружини Старине Новака и сукобу око места првенства), који су искоришћени као средство поларизације међу ликовима (Пеја и Обра Грујовића) и идеологијама (ратничко-патријархални етос vs. модерна неукорењеност субјекта).

Поред кардиналних тема тела, простора и жанра, текстове у великој мери међусобно повезују и феномен обреда прелаза, централан у огледу о *Нечистијој крви* Боре Станковића, а присутан на различите начине у сегментима студија који се дотичу свадбе, смрти и одрастања, и концепт детињства, који је и иначе у тесној вези с обредима иницијације. Пратећи свадбени ритуал у Станковићевом роману, ауторка указује на његову трансформацију у „симулакрум светог“ (преплитање скривених, ноћних, заклоњених дешавања и јавног лика церемоније, исправне, спроведене „како треба“, да би побудила „дивљење и завист“); на конвергенцију свадбених и посмртних ритуала; на синкретизам фигура рушитеља и жртви портета; на порицање основне функције обреда („да приближи људску земаљску свадбу хијерогамију, да повеже небо и земљу, људско и божанско, и тако оствари плодотворну комуникацију са светим“) у корист социјалне и економске промоције; на неприродну идентификацију међу ликовима (Софка – Марко) и њихову трајну лиминалност, двоструко мотивисану – огрешењем о обред, али и позицијом људи у модерном добу „који се суочавају са особеном психолошком лиминалношћу“: „Јунаци *Нечисте крви* крећу од стабилне структуре традиционалне културе која почива на дистинкцији светог и профаног и тежи њиховом сталном преплитању, али, истовремено, потчињава, па често и ломи јединку, ка позицији модерног човека који није у потпуности напустио древну обредност, али јесте, мање или више, изгубио контакт са колективним светим временом, заокупљен светим временом и простором приватног микрокосмоса. Застајкујући на том путу, они постају први модерни чекачи српске књижевности, обележени жудњом за оним што неће доћи и спутани нереализованим приликама из прошлости.“

Концептуализација детињства, најзад, као и перформанс најшире схваћен (од обредног, преко дечије игре, до сценског и уличног), повезује иницијалне и финалне студије у монографији, прожимајући местимично миселијумски и текстове „централне“ зоне (нарочито рад о *Башићи сљезове боје*). У огледу о лутки, првом у монографији, ауторка указује на традиционалне (и руралне) представе о детињству и игри, илуструјући их чињеницом да Вук лутку није доживљавао сегментом сопствене културе (због чега је редиговао текст Груја Механџића, избацивши је из приповедног ткива бајке *Аждаја и царев син*) и околношћу да је термин *иџра* у Вуково време покривао углавном надметања или забаву за одрасле „или бар одраслије особе“ (клис, прстен, крмача, вино, зец, скакање, метаљка, обртаљка, рвање, нишан), али и на постепено продирање грађанског концепта детињства у Србију деветнаестог века, о чему речито сведочи опет Вуково, овога пута русоовски и просветитељски инспирисано и конструисано сећање на сопствено детињство, проведено „по шуми код свиња, код коза и код оваца [...] у најсрећнијему састојанију смртних“, као и нешто познији репертоар Јована Јовановића Змаја, где је лутка већ сасвим дефинисана као дечији симболички реквизит („Пера као доктор“, „Невоља с таким братом“, „Милевина лутка Белка“, „Нова радост“ итд.). Драматичан контрапункт овим текстовима нуди, како то показује Љиљана Пешикан Љуштановић, доживљај детињства у драмама Милене Марковић и Биљане Србљановић, где су деца стармала, а родитељи незрели, несамостални и инфантилни, а детињство утопијски и первертирани ескапизам.

У књизи *Пишем ти иџру* Љиљана Пешикан Љуштановић с великом ерудицијом и с лакоћом врсног znalца и усмене и писане културе говори, како је у поднаслову истакнуто, о рефлексима усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба, али и много више и шире од тога. Целином анализираног корпуса – и у дијахроном и у жанровском и у медијском погледу – крајње комплексног, истовремено се разлистављају типови могућих и остварених дијалога модерне културе с митско-фолклорним предлошцима, указује на продуктивност фолклорних стратегија и облика, али и на запретење потенцијале фолклора самог, који се тек из постмодерне и „постхумане“ перспективе могу сагледати. Анализе притом захватају фундаменталне теме сваке културе – простор, време, боју, идентитет, жанр, свето – што их чини драгоценим и без компаративног самеравања.

Др *Лидија Д. Делић*  
Институт за књижевност и уметност  
Београд  
*lidija.boskovic@gmail.com*