



„UNE ETRANGE MANIE“

(Јован Попов: *Двобој као књижевни моџив: џемаџолошка сџудија*,
Академска књига, Нови Сад, 2012)

*Двобоји се џонављају у друџџиву џод сваковрсним видовима, воде се међу свешџеницима, међу чиновницима, међу књижевницима, међу филозофима; сваки џозив има своје коџље и своје виџезове [...]*¹

Двобој, дуел, мегдан, окршај... неколико назива за сродне облике борбе у различитим културама и у различитим периодима означавају предмет проучавања Јована Попова у студији *Двобој као књижевни моџив*.² Студија почиње експликацијом метода читања изабраних књижевних дела, али се дотиче и мотивације за избор мотива двобоја, па – с обзиром на то да је реч о мотиву који се не може одвојити од историје представа о части и витешком духу и од концепције мушкости по којој је спремност на доказивање и на одбрану части по цену живота највиша вредност – у књижевно-критичкој пракси можемо, како то већ често бива, назрети и имплицитну, индиректну критику актуелних представа о части и пракси стицања славе и части.

О двобоју

Генезу саме праксе уговорене борбе уз присуство сведока и по договореним правилима, као и њену књижевну манифестацију, Попов прати од антике, тј. од Хомерове *Илијаге*, где се двобој појављује и као синегдоха, у функцији представљања тока и природе рата кроз појединачне окршаје, и у функцији довршења до тад незавршивог рата, а дуеланти – као заступници зарађених страна, односно изабрани представници заједница о чијој судбини њихова борба одлучује. Први пример уједно је и средство апстраховања структуре мотива, његових „црта“, односно конститутивних елемената (стр. 32) на основу чега се могу уочавати и тумачити даље обраде овог мотива, његове варијације и модификације. Мотив је, при том, жижа у којој се сустичу културно-историјске, класне, родне и индивидуалне тј. ауторске представе о части – али и о храбрости, неустрашивости, односно, о кукавичлуку и страху од смрти, као и о смрти самој – јер је очигледно да част која се у двобоју брани није универзална, а скоро никада није ни само лична, него је (и) заједничка (државна, национална...) или класно-

¹ Дидро, Дени, *Файџалисџа Жак и њеџов џосџодар*, прев. Рашко Димитријевић, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 58. Наслов текста је, такође, из овог романа; у Димитријевићевом преводу: „чудно лудило“ (стр. 52).

² У наставку ће се наводити само бројеви страница наведеног издања.

професионална, нпр. војничка, витешка или племићка, или, пак, мушка, а у позном деветнаестом веку и част идеје (или идеологије), као што је и у корелацији са, такође променљивим и историчним представама о смислу и сврси појединачног живота. Кроз разраду мотива се прелама друштвена стратификација датог периода и пише став према њој, с обзиром на то да у одређеним епохама конвенције и/или званична, писана правила двобоја налажу да дуеланти буду на истом нивоу друштвене хијерархије, односно, да на двобој излазе само чланови одређених друштвених слојева. С друге стране, смештајући двобој у контекст у којем он више није ни правно, ни идеолошки, ни етички легитиман вид борбе, многи писци су, како нам Попов показује, управо уз помоћ овог мотива драматизовали своје схватање људске природе и моћи људских нагона или интернализованих правила и вредности, приказујући ликове који механизму двобоја не могу да се одупру и на двобој излазе упркос себи и сопственом расуђивању, било тако што делају готово аутоматски и механички или као да су поседнути неким мрачним и ирационалним силама.

Попов кроз историју књижевности (тачније, европске књижевности) прати најзначајнија и књижевно-уметнички највреднија појављивања мотива двобоја у различитим емоционалним и стилским регистрима и модусима и у приповестима које му дају врло разнолика значења и наративне, симболичке, карактеролошке или друге функције – од тога како поједини аутори мотивишу двобој и до каквог исхода он води, до тога колико је приказ двобоја детаљан, на коју фазу двобоја писац ставља нагласак; да ли се у опис уводи приказ субјективног доживљаја и психолошког преживљавања припрема за двобој и самог двобоја, или се остаје на дескрипцији поступака и колико је та дескрипција натуралистичка; да ли писац коментарише догађај, да ли се у борбу уживљава или се од ње (критички) дистанцира и са етичког је становишта проблематизује; да ли је његов приказ озбиљно-патетичан и свечан или га, пак, пародира и травестира, и да ли су, у последњем случају, хумористички или сатирички поступци усмерени ка самој књижевној традицији која је појам части везала за двобој или ка друштву које својим односом према овој пракси манифестује овакав или онакав морал, или, можда, као у случају *Дон Кихота*, и ка једном и ка другом подједнако, итд.

„Читање“ једног мотива, при том, захтева и херменеутички приступ тексту, стално самеравање појединости и детаља са целином: то што је студија тематолошка, фокусирана на један мотив, не значи да Попов запоставља целину дела у оквиру којег се мотив јавља – значење и смисао мотива, начин на који је у појединачном делу уобличен и развијен, стил његовог излагања и његова функција проистичу из његове корелације са другим мотивима и темама, са жанровским и другим формално-садржинским елементима дела, а нису интринзично својство самог мотива; само, пак, опредељење писца за одређене теме и мотиве, опет је у вези како са његовом имплицитном поетиком тако и са значајем и вредношћу које он придаје овој или оној појави, и у односу на вредност која се тој појави генерално придаје у његовом друштвеном окружењу, па се мотив и мора мање или више прецизно и детаљно контекстуализовати. Иманентан контекст, контекст целине једног књижевног дела, допуњује се и тзв. спољашњим контекстом да би се ауторска представа показала на позадини онога што јесте био обичај у епохи и култури из којих дело потиче или, пак, доминантан, односно, званичан став о томе – тим пре што је реч о мотиву који је дуго подразумевао и разилаже-

ње званичног и незваничног, закона и обичаја, правно легитимног и идеолошки пожељног. Да ли „аутор“ проговара из етоса свог, или, као у случају наше народне епике, из етоса једног већ прошлог доба за чије се очување (или, чак, обнову) залаже и кроз мотив дуела, са његовом ауром неустрашивости и честољубља или славољубља, јесте питање које неки прикази двобоја могу да покрену.

Попов, такође, прати како се постепено мотиви за двобој индивидуализују, поводи постају све личнији и приватнији, без ширег утицаја на друштво или положај државе, што води и проширењу репертоара повода за двобој, од епа, преко витешког романа са којим двобој у име неког или нечег вишег и важнијег од самога јунака постаје један од кључних елемената јунакове авантуре, до дела која припадају различитим наративним жанровима, а настају током историје двобоја као праксе, пратећи њено легитимисање као правосудног лека и њено друштвено кодификовање и конвенционализовање, односно формирање кодекса понашања уочи и током двобоја, а затим и његово оспоравање, забрањивање, укидање, одбацивање. Значајан је број дела која Попов анализира хронолошким редом – *Песма о Ролану*, *Ариостов Бесни Орландо*, неколике Корнејеве драме, романи Стендала, Балзака, Достојевског, приче Пушкина и Чехова... Манов *Чаробни бреј*, нека су од њих – али су сва српској публици већ дуго позната, преведена остварења (сем, можда, витешких романа Кретијена де Троя која је Коља Мићевић превео тек пре неку годину) због чега студију може да прати и шири публика³. Анализирана дела дају читав скуп жанровских и стилских варијанти мотива двобоја, не само повода које су писци приписивали својим фикционалним дуелантима: видимо како се мотив разрађује и како се уклапа у епске и авантуристичке сижее, као динамичан, односно мотив који доводи до преокрета или разрешења заплета, како се измешта у светове који етос двобоја чине предметом носталгије или, супротно томе, смешним, бесмисленим или неморалним и неправедним; какви се све ефекти могу постићи повезивањем овог мотива са типовима јунака који са њим нису, у социјалном или карактеролошком смислу „компатибилни“, као у случају *Дон Кихота*, односно, вредносну и значењску разлику коју производи „сеоба“ мотива кроз књижевно-историјске типове (од витеза, преко племића и бретера до романтичарског јунака, „сувишног човека“ и „јунака из подземља“) и нације (Французи и Руси, пре свега), али и како мотив може да фигурира и на екстрадијегетичком нивоу, да буде средство карактеризације и какав је, као у анализираним делима Достојевског, на пример (у *Злим дусима*, *Кројској*, *Зайсима из Њогземља*), потенцијал одлагања разрешења, елиптичног или фрагментарног, разбијеног приказа или нереализовања мотива, тј. мотива неодржаног двобоја, „псеудодвобоја“ (стр. 270). Стога се из ове студије мо-

³ Попов у више наврата напомиње да му је један од критеријума за избор анализираних дела, поред иновативног и значајног приступа мотиву којим се бави, била и естетска вредност дела, те да је занемарио слабија остварења. Због тога у његовој студији, за разлику од многих тематолошких студија, нема анализа опскурних дела познатих само специјалистима и антикварима. Ипак, Попов у једном моменту залази у домен популарне културе, анализирајући савремену пародију на нашу народну јуначку епiku, бурлеску *Новаков десетерац* у којем се двобој, тачније мегдан, јавља у функцији хумористичког онеобичавања тениског меча (Новака Ђоковића, наравно) и националног поноса на спортске успехе хероја-репрезентативца (ст. 48-55).

гу извући и неки општији закључци о могућим начинима функционисања књижевног мотива, нарочито снажно идеолошки обојеног и културно-специфичног мотива, у историји књижевности.

Попов, поред тога, прати и везу између приказаних, књижевних двобоја и оних који су се у датом тренутку водили у стварности, од којих су неки, као и у књижевности, били истинске трагедије, а неки врло комични и фарсични: поред Пушкинових и Љермонтовљевих двобоја, по којима су ови писци били познати исто колико и њихови јунаци – Оњегин, Силвије, Печорин... – због чега је у деветнаестом веку двобој постао једна од битних асоцијација на руску књижевност, ту су и мање познати примери двобоја, међу њима и један који се водио због неслагања књижевних укуса, као део књижевне полемике везане за однос епа и романа, односно као део сукоба присталица Ариостове и Тасове поетике (стр. 95).

О тематологији

Под тематологијом, под чије се окриље ова студија смешта, подразумева се, видимо, не пуко идентификовање, хронолошко и/или библиографско регистровање појаве одређене теме или мотива у историји књижевности или само у историји националне књижевности, јер се не остаје на нивоу откривања порекла мотива или теме, односно, ако се крене из супротног смера, на нивоу каталога утицаја, већ се бави анализом облика и значења једне теме кроз историју књижевности/уметности. Са становишта науке о књижевности најзначајније је, стога, закључно, теоријско поглавље,⁴ нарочито због Поповљевог настојања да размрси клупко термина којима тематологија и њој сродне или алтернативне гране компаратистике (*Stoffgeschichte*, мотивологија, тематика, тематска критика и сл.) у различитим националним наукама о књижевности баратају, стварајући недоумице око тога шта конкретно тематологија проучава: грађу, и да ли само грађу преузету из већ постојећих литерарних корпуса или грађу уопште, сижее у смислу формулаичних наративних склопова, или, пак, транспозиције митова и архетипских ликова и ситуација кроз историју, или теме и мотиве у најопштијем смислу; као и око тога какав је међусобан однос тематологије, тематике, тематске анализе и тематске критике, да ли се неке од њих баве идентификовањем, именовањем и класификовањем мотива/тема, а друге анализом и тумачењем њихових конкретних уметничких манифестација, да ли се једне ограничавају на једно дело, док друге залазе у историју књижевности (уметности и културе), или се њихова дистинктивна поља проучавања уопште не могу прецизно омеђити.

Иако је чешће да се оваква разматрања дају у уводу, Попов се определио да теоријски оквир из којег његова студија потиче елаборира на крају, остављајући читаоцу да и сам, на основу конкретних анализа, дође до извесних закључака везаних за практичну примењивост и хеуристичку вредност дијахронијског и компаративног тумачења појединачног књижевног мотива. Теоријско поглавље је и историја оспоравања

⁴ Нешто краћа верзија поглавља доступна је и као чланак у *Зборнику Маџице српске за књижевност и језик*, год. 60, бр. 2, 2012, стр. 363-379. И онлајн: http://www.maticasrpska.org.rs/stari-Sajt/casopisi/knjizevnost_60-2.pdf

тематологије као могућег поља истраживања у оквиру компаративне књижевности и њене „ревитализације“ тј. ре-афирмације од 60-их година двадесетог века, при чему Попов нарочито истиче рад Ремона Трусона, али је, уједно, и историја рецепције тематологије и тематске критике у српској науци о књижевности, где је она, иако теоријски занемарена, а често и потцењивана, практично врло присутна у анализама и тумачењима како народне, тако и уметничке књижевности. Од када се ригидна подела на спољашњи и унутрашњи приступ књижевном делу не сматра нужном, као ни стриктно одвајање историје књижевности од других микро-историја, нарочито не од историје менталитета, духовне, културне или историје свакодневног живота; када, напротив, доминирају различити видови историзма и културолошких читања књижевних дела, за које је књижевно дело превасходно културно-идеолошки артефакт и стога значајно тек у свом непосредном материјалном, идеолошком и идејном или, пак, у контексту који му конструише читалац/тумач, и тематологија – као област компаратистике која књижевна дела чита контекстуално, како кроз њихов однос према другим књижевним делима, тако и с обзиром на њихов однос према релевантним социјалним, политичким, етичким, социјално-психолошким и другим чиниоцима, у зависности од тема/мотива који су предмет интересовања – добија како на значају, тако и на методолошкој разноврсности. Могли бисмо рећи да је и сама књижевно-уметничка пракса током читавог двадесетог века доприносила потреби за даљим развојем тематологије јер су (пост)модернистички поступци цитатности (од алузија до пародија) често такви да захтевају не само познавање многобројних конкретних дела прошлости и појединачних жанрова или епоха, него и познавање историје употребе и значења одређених тема и мотива кроз историју књижевности и уметности, односно, свест о историчности форми, функција и значења коју тематологија развија и подржава.⁵

Попов нас проводи кроз већи број приручника и студија из компаратистике, пре свега француске, и кроз низ термина којима се у оквиру ње означава, мање или више доследно и успешно, упоредна историјска анализа књижевних мотива и/или тема, по чему се тематологија приближава фолклористици и историјској поетици, а удаљава од тематске анализе једног дела. Наравно, проблем строге дефиниције теме и мотива и начела њиховог међусобног разликовања и одношења јесте један од отворених проблема науке о књижевности, без обзира на уврежену праксу школске интерпретације књижевних дела која теме и мотиве третира као објективне текстуалне чињенице на које свест читаоца и тумача нема утицаја. Какав је опсег значења термина мотив у односу на термин тема и да ли је њихов међуоднос хијерархијски или фигуративан? Да ли је, другим речима, мотив синегдоха или симбол теме, њен конститутивни елемент или њена манифестација, илустрација или конкретизација (што би подразумевало да је тема апстрактна мисао, односно идеја која се у мотивима – приказаним предметима,

⁵ Примера ради, мотив пустог острва у Голдинговом *Госпогару мува* задобија свој пуни значај тек када се посматра у контексту читавог низа дела која су кроз овај мотив тематизовала питање порекла цивилизације, природу воље за моћ, однос природе и културе, индивидуалног и колективног и друге теме којима се Голдинг у роману бави, у широком распону од утопије до дистопије, од митских Острва блажених и Платонове Атлантиде, преко најпознатијих обрада ових мотива у Дефоовом *Робинсону Крузоу* и Шекспировој *Бури* до Хакслијевог *Врлој новој свећи*.

стањима, ситуацијама, поступцима, ликовима... – такорећи утеловљује)? Да ли је мотив тематска или текстуална јединица? Да ли мотив спада у грађу или материјал којим се писац користио за потребе датог дела, за разлику од теме која „припада“ самом делу, произилази из његове и само његове структуре? и сл. Попов се питања разликовања мотива и теме, пошто је указао на неке од њихових дефиниција у оквирима тематологије, нарочито код споменутог Трусона, додатно дотиче у „Завршном осврту“ (366-368) констатујући да одређивање теме и мотива ипак треба да се везује за конкретна дела и конкретне циљеве и сврхе анализе и тумачења.⁶ Овоме се може додати и могућност да оно што је у једном делу мотив у другом буде тема као и могућност да се из једне компоненте мотива постепено развије нов, дистинктиван мотив. Другим речима, тематологија захтева да се води рачуна о томе колико се одређени мотив/тема може варирати и модификовати, односно, реконтекстуализовати а да се и даље може препознати као исти мотив/тема, а када је реч о производњи новог мотива трансформацијом постојећег. То нас још једном враћа Поповљевој структури мотива којим се бави, а која искључује многе, наоко сличне облике непосредног обрачуна двојице ликова (рвање, песничење или тучу, нпр.) као и узгредно метафорично представљање других типова непосредног, вербалног или физичког сукоба као двобоја.⁷

Свој „извештај“ (364) Попов завршава сажетим, али прецизним поређењем тематологије, са њеним претензијама на научност, објективност, методолошку утемељеност

⁶ Када се овом појмовном пару придруже и други појмови којима се тематолози ређе или чешће служе – а међу њима доминира мит – још се јасније указује потреба за прегледом литературе и терминологије који Попов даје у закључку своје студије. Речју, бројна су теоријска питања која тематологија дели са другим гранама науке о књижевности, од наратологије до генетичке критике, па и са својим изданцима, каква је тренутно врло актуелна имагологија, због чега је теоријско поглавље од интереса и ван стриктног оквира тематологије.

⁷ Поповљево анализе Достојевског показују да се код руског писца често јавља метафорично представљање вербалних сукоба као двобоја у функцији супституције неприказаних и/или неодржаних, неостварених двобоја, нарочито као компензација за осећај инфериорности, социјалне или психолошке коју неодржан двобој манифестује и перпетуира (стр. 254, 260, 269) и у функцији асоцијативног приближавања вербалног, психолошког и физичког агона. Ипак, екстензивно и доследно коришћење метафоре двобоја није одбачено ни када се ова институција сасвим искоренила. Интересантан пример је алегорична прича страве и ужаса „Двобој“ Ричарда Матсона, од које је овај направио и сценарио за истоимени и један од првих Спилбергових филмова (1971). Овде се у улози дуеланата јављају извесни Дејвид (тј. Давид, у контексту алузије на Давида и Голијата), возач аутомобила, и возач камиона који остаје невидљив, а можда је и непостојећи. Двобој аута и камиона, или човека и нехумане и дехуманизујуће силе терора коју мистериозни камион симболизује почиње „увредом“ – претицањем; наставља се изазовом – дугим и продорним звуком сирене камиона, после којег следи неколико фаза језиве „борбе“ – јурњава, претицање, слетање с пута, чеони судар, али и Дејвидова агонија због неуспелих покушаја идентификовања нападача – на смрт. У радњу је уметнут и телефонски разговор Дејвида са супругом током којег му она замера што претходног дана није „бранио њену част“ од неког насртљивца (чиме се и алудира на витешке двобоје у име госпоине части, и јунак карактерише као пасиван, несклон сукобу и расправи). Двобој је овде, дакле, реализована метафора којом се тематизује неопходност суочавања са злом и борбе против свеприсутног, хипертрофираног, патолошког и неконтролисаног насиља.

и тематске критике (тзв. Женевске школе) са њеним слободним, феноменолошки и/или психоаналитички обојеним сањаријама над песничким сликама и маштовитим реконструкцијама и репродукцијама песничке свести.

И даље

Као детаљна дијахронијска анализа мотива двобоја у историји европске књижевности ова студија може бити подстицај и за даља истраживања у оквиру компаратистике, односно за поређење приказа двобоја у европској књижевности са приказима сродних врста непосредне уговорне борбе у ваневропским жанровима, какав је вестерн (и као књижевни и као филмски жанр) са својим мотивом револверашког окршаја или у књижевностима, каква је јапанска, које припадају другачијим културно-историјским традицијама па, стога, репрезентују и форме дуела засноване на другачијим концепцијама части и дужности, значаја индивидуалног живота у односу на живот заједнице или неког њеног дела, другачији однос према смрти и другачије критеријуме процењивања храбрости и страха. С друге стране, с обзиром на то да се мотив двобоја јавља и у другим, на пример визуелним уметностима и медијима, ова студија може бити основ како за истраживања из домена студија адаптације,⁸ тако и за уопштено поређење књижевних двобоја са нпр. филмским, не само на нивоу приче или приказаног света него и с обзиром на разлику између вербалне и репрезентације коју омогућавају визуелни језик и употреба камере у дочаравању атмосфере, психологије и емоционалног стања, као и ауторовог става према приказаном.

⁸ Примера ради, неколико уметнички значајних и вредних филмских адаптација књижевних дела са мотивом двобоја које је Попов анализирао. С једне стране би био филм *Кројка* (*Une femme douce*, 1969) Робера Бресона у односу на *Кројку* Достојевског, чију радњу премешта у (егзистенцијалистички) Париз шездесетих и из које избацује мотив двобоја, што значајно мења психолошку мотивацију за поступке лика, односно, потискује осветничко осећање стида и страха, а појачава моменат воље за моћ. С друге стране били би *Дуелисти* (*The Duellists*, 1977) Ридлија Скота, филм који остаје веран мотивској структури Конрадовога *Двобоја* и суштинском значају који се овом мотиву у причи о мегданцијама као „с ума сишавших уметника“ придаје. Он би могао бити посебно интересантан зато што, с једне стране, адаптира причу која, без обзира на то што је утемељена на истинитој причи из времена Наполеонових ратова и што је Конрад, одмах на почетку, и експлицитно повезује са милитаристичким и ратоборним духом ове епохе, може да се чита и интертекстуално, на позадини Дидроове замисли опсесивно-компулзивних, репетативних двобоја у којима се пријатељство и нетрпељивост, наслада и насиље, препуштање и воља за моћ стапају и мешају, тако да дуелисти, као љубавници, не могу једно без другог, у роману *Фајалистиа Жак и његов јосјодар* (у којем се двобој појављује и као лајт-мотив и као метафора света као незавршеног процеса само-удвајања и сучељавања и као фигура романескне структуре). С друге стране, овај се Скотов филм у стилистичком смислу ослања на Кјубриков филм *Бери Линдан* (*Barry Lyndon*, 1975), адаптацију Текеријевог романа *Мемоари Берија Линдана*, и то такву која се, мењајући и скраћујући радњу романа, структурира управо око мотива двобоја, са којим филм и почиње и завршава. Другим речима, *Дуелисти* би могли бити жига једне интермедиијалне тематолошке студије која би се на Поповљево надовезала.