

Милан Б. Радоичић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Катедра за српску књижевност и језик, Нови Сад

ЈЕ ЛИ КУПОЛА ПЛАВА
ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ
У РОМАНУ МЛЕКАЦИЈА (2018) АНЕ БЕРНС

DOI 10.5937/kultura2588143R

УДК 821.111.09-31

316.7

прегледни рад

Датум пријема: 17. 12. 2024.

Датум прихватања: 24. 03. 2025.

*I don't drink coffee, I take tea, my dear,
I like my toast done on one side,
And you can hear it in my accent when I talk,
I'm an Englishman in New York.
(Sting, Englishman in New York)*

Сажетак: У раду се бавимо елементима популарне културе у роману Млекација (2018) Ане Бернс. Након начелних дефинисања појма популарна култура, крећући се од уопштених ка појединачних теоријских судова, успоставили смо шта подразумевамо под тим појмом, при чему смо кључно теоријско утемељење пронашли у књизи Џона Фиска Популарна култура (1991). Наспојали смо да кроз анализу сижеа и деловања појединих релевантних ликова покажемо различите видове сукоба популарне културе са оним што би се могло назвати имплицитном културом. Успоставили смо се са тезом да је популарна култура механизам којим се појединци и друштвене групе суидентификују и, са различитим успехом, омиру друштвеним обрасцима које налажу доминантни социолошко-политички покови. Битно место у раду односи се и на начине укидања популарне културе процесима укључивања и захваћања. Показало се да се веома успели романи попут Млекације, унутар чијих тематских преокрета је присутно постојеће од слике света какву је у наслеђе оставио Џорџ Орвел, идентификују веома поодним за идентификавање елемената популарне културе и тумачење различитих видова њихове литерарне семантизације.

Кључне речи: популарна култура, бунт, Неволје, имплицитна култура, друштвени обрасци, интеракције, производња релевантности, Џејмс Бонд

Када данас, у трећој деценији 21. века, поменемо синтагму *популарна култура*, често остаје нејасно шта се подразумева под тим појмом. Чини се да је реч о једном од оних феномена чије дефинисање никада није толико прецизно да не би могло бити прецизније, односно, никада толико начелно да би се могло сасвим одбацити као уопштено. Тривијална истина људске свакодневице говори о томе да готово не постоје они који приликом описа неке личности, појаве или догађаја нису употребили синтагму *популарна култура*. Феномен који је једновремено и близак и стран човеку, као такав, бар када је реч о покушајима дефинисања, унеколико је упоредив са идејом *лепоте*. Тако се зна да она може бити физичка или духовна, али и да је лепота пре свега релативна и никада до краја објективно дефинисана и сагледива категорија.

Умберто Еко (Umberto Eco) у уводном тексту за студију *Историја лепоте* (*History of Beauty*, 2004) *лепо* дефинише као „оно што би нам причинило задовољство кад би нам припало, али такво остаје и кад је туђе”.¹ Схватање према коме *лепота* подлеже дихотомiji властито–туђе под сеном неухватљивости било је блиско и Иви Андрићу који на страницама романа *Омерџаша Лаићас* (1976) записује: „Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји”.²

На страницама *Лексикона савремене културе* (*Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, 2000) чији је приређивач Ралф Шнел (Ralph Snel), стоји да *поп култура* означава „вишеслојни (естетски, социјални, политички и економски) комплекс појава савремене културе, који се након педесетих година 20. века развио око облика поп музике означене збирним именом поп и рок музика. Историја поп културе јесте историја непрестаног процеса *присвајања* и *одбацавања* других музичких стилова, *друштвених* *група* и облика уметности. [...] Поп култура је медиј комуникације који спроводи симболичку генерализацију [...] и истовремено је универзалан и езотеријски, односно потенцијално доступан свима, али ипак разумљив само упућенима.”³

Премда не губи из вида вишеслојност овога појма, није необично што аутор објашњење заснива на музичком дискурсу, будући да се кроз *поп* и рок музику, у другој половини 20. века, *популарна* култура упечатљиво наметнула као битна парадигма културног развоја. Међутим, чињеница да је тих година јавно регистрована, нипошто не значи да је није било пре тога. Упитан да ли сматра да је рокенрол постојао у књижевности још и пре него што се појавио као музички жанр – аутор подстицајне студије која осветљава везе између рокенрола и књижевности, *Доба хероја* (2018), Зоран Пауновић објашњава: „Рокенрол је – нећу рећи ништа ново – начин живота, став, бунт, непристајање на окове било каквих конвенци-

1 Umberto, E (2023) *Istoriја lepote*, prevela Dušica Todorović Lakava, Beograd: Vulkan, str. 10.

2 Андрић, И. (1976) *Омерџаша Лаићас*, Београд: Просвета, стр. 177.

3 Šnel, R. Pop kultura, u: *Leksikon savremene kulture*, prired. Šnel, R., preveli Spomenka Krajčević i dr. (2008), Beograd: Plato, str. 541, (kurzivi M. R.)

ја и правила. Таква животна оријентација постоји вероватно од самог постанка човечанства, од тренутка када је неко пећинско дете завртело главом одбивши храну коју му је понудила његова пећинска мама. [...] Меланхолични Хамлет, ауто-деструктивни Хитклиф, суптилно интроспективни убица Раскољников, није ли свако од њих на свој начин, као и многи други ликови из светске књижевности, заправо рокенрол јунак? Као, уосталом, и Краљевић Марко који оре друмове.“⁴

Како год поставили ствари, када говоримо о *популарној* култури, као суштински појмови појављују се непристајање, отпор и одбацивање. На овом месту ваља успоставити дистинкцију између популарне културе и онога што подразумевамо под појмом масовна култура. Џон Фиск (John Fiske) масовну културу одређује као ону која „производи покорну, пасивну масу људи, скуп атомизованих појединаца одвојених од властитих положаја у друштвеној структури, несвесних своје класне свести и одвојених од ње, као и од својих различитих друштвених и културних припадности, а тиме и потпуно обесправљених и беспомоћних.“⁵

Следствено томе, основна разлика између популарне и масовне културе у томе је што је популарна култура, према Фисковом тумачењу, поприште борбе усредсређено на популарну тактику којом се са силама доминације излази на крај. Како се из Пауновићевог одговора може закључити (и како флексибилност њене дефиниције допушта), елементе популарне културе могуће је открити унутар литерарне слике света у делима где сфера културних токова не чини окосницу сижеа.

У светлу тог сазнања, роман *Млекација* (*Milkman*, 2018)⁶ северноирске списатељице Ане Бернс (Anna Burns) могуће је сагледати кроз теорије о популарној култури. Основни тон овога романа диктира орвеловска атмосфера насиља, стриктно задатих друштвених образаца и оружјем контролисаних политичких ставова унутар католичке заједнице Северне Ирске током година „Невоља“⁷. Кроз властити ток свести читаоца води нараторка која – као и остали ликови и топоси – није именована. Владислава Гордић Петковић бележи да је реч о роману у коме се „безизлаз политичких подела преплиће са младалачком побуном.“⁸ Уз сагласност са овим критичким запажањем, сматрамо да није погрешно рећи ни да је реч о рома-

4 Пауновић, З. (2023) Марко Краљевић је рокенрол јунак [интервју водили Сара Степановић и Милан Радоичић] у: *Максим: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. II, бр. 2. Кучево: Библиотека Никола Сикимић Максим, стр. 73–74.

5 Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Klio, str. 29.

6 У години објављивања ове роман је Букеровом наградом, а годину касније Орвеловом наградом за политичку фикцију. Српски превод Горане Раичевић, којим ћемо се служити у овом тексту, појавио се 2023. године у издању новосадске Академске књиге.

7 Сажета хронологија тродеценијских сукоба у Северној Ирској, познатих под називом „Невоље“ доступна је на: <https://ba.voanews.com/a/godina-nevolja-sjeverne-irske/7043514.html> (Пристапљено 23. 2. 2024).

8 Gordić Petković, V. (2023) „U prvom licu rata i politike – Bosna i Irsko: Šta čitati ove nedelje“; 29. avg. 2023., 22. feb. 2024. <https://nova.rs/kultura/u-prvom-licu-rata-i-politike-bosna-i-irska-sta-citati-ove-nedelje/>

ну у коме се својеврсна имплицитна култура⁹ сукобљава са елементима популарне културе.

У тренуцима када се индивидуалне људске навике и немири укрсте са колективно наметнутим друштвеним обрасцима, запажамо да се управо упоришта популарне културе – какву је у књизи *Популарна култура* (*Understanding popular culture*) размотрио Џон Фиск – конституишу као неминовна последица закона (колективне) акције и (индивидуалне) реакције. Чињеница да је ток романа дат једино у првом лицу, оном које осматра и приказује сва друга лица и догађаје, код читаоца успоставља разлику између ја које говори и *других* који мени говоре. Овако промишљена наратолошка структура иде у прилог разматрању једне од средишњих тема овог вишеслојног романа. Структуралистички теоретичар Лубомир Долежел (Lubomír Doležel), када говори о разноликости мотивације интеракције у фикцији, као један од њених узрока издваја и *друштвене обрасце*. Истакнути чешки проучавалац овај појам користи као „ознаку за когнитивне системе попут језика, културних архетипова, расних и етничких предрасуда, религиозних догми, различитих идеологија и научних знања”, како би објаснио: „Над индивидуално когнитивно окружење је ‘најважнија детерминанта човековог положаја’ [...] и примарни покретач интеракције [...] Његов утицај ослабљен је колективним емоцијама, какве су: национална, политичка или религиозна осирашћеност, расна или етничка мржња, итд. [...] Друштвени обрасци и колективне емоције кључни су фактори одржања кохезије једне групе; они располажују свет на ‘нас’ и ‘њих’, чиме мотивишу интеракцију различитих група.”¹⁰

Повод да јунакиња на себе навуче гнев једног друштвеног обрасца била је њена навика да трчи или да чита у ходу: „Често сам читала књиге док сам ходала. Нисам у томе видела ништа лоше, али то је искоришћено као још један доказ против мене. ‘Читање-у-ходу’ дефинитивно се налазило на том списку.”¹¹ Убрзо ће се испоставити да је јунакињина навика непопуларни одраз популарне културе. У то нас уверава Фисково становиште према коме је популарна култура изразита (и контрадикторна) у заједницама са израженим друштвеним разликама: „Популарна култура је култура подређених и обезвлашћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство. На сличан начин, она показује знаке супротстављања таквим силама или трагове

9 Термин *имплицитна култура* се односи на субјективно ‘језгро културе’ које чине обичаји и норме, преносиве традицијом. То је систем културних веровања, вредности, норми и премиса карактеристичан за сваку нацију, народ, културни образац, али и за индивидуалне и породичне вредности. Према: Видановић, И. (прир.) (2015) *Речник социјалног рада*, Београд: Удружење стручних радника социјалне заштите Србије-Друштво социјалних радника Републике Србије, стр. 138.

10 Doležel, L. (2008) *Heterokosmika – Fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik, str. 113. (Kurzivi M. R).

11 Бернс, А. (2023) *Млекација*, превела Горана Раичевић, Нови Сад: Академска књига, стр. 9.

покушаја да се оне избегну: популарна култура противуречи самој себи. Једна од карактеристика популарне културе је заснована на чињеници да контрадикција може да подразумева израз и доминације и подређености, и моћи и отпора.¹²

Фиск даље наводи да „популарну културу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије културе и свакодневног живота. Популарна култура се не намеће људима, они је сами стварају.”¹³ Чини се да је потврду Фискове тезе могуће јасно запазити управо у таквој литерарној атмосфери где се јунакињи и ликовима конвенције понашања константно намећу и где се одступања од њих кажњавају физичким или психичким насиљем. Другим речима, што је снажнија (при)сила (не) писаних закона наметнутих имплицитном културом, елементи популарне културе делују све снажније. Неименована нараторка је, тражећи властити одбрамбени механизам, прибегла побуни користећи се популарном културом, јер у заједници у којој је све подложно „оку Великог Брата”, сваки самосвојни поступак неминовно представља гест непристајања. Сведочанство о размерама јунакињине трауме изазване „политичким проблемима” огледа се и у томе што је њен „бунтовни” акт читања битно сужен литературом везаном за 19. век, с обзиром на то да јој је, услед физичке немогућности, преостало само да се ментално измести из 20. века: „Било да је падала киша или је сијало сунце, било да се пуцало или су експлодирале бомбе, било да су отпуштали с посла или су биле демонстрације, више сам волела да свакодневно пешачим до куће и читам своју нову књигу. То би била нека књига из деветнаестог века, нисам волела оне из двадесетог, јер нисам волела двадесети век.”¹⁴

Када говори о одразима популарне културе у свакодневном животу, Фиск прихвата Де Сертоову тврдњу да је свакодневни живот заснован на механизмима прилагођавања, манипулације и трикова, „уметност сналажења”, те да „људи морају да се сналазе са оним што имају.”¹⁵ Тако у роману Бернсове, поред јунакиње која чита у ходу и свакодневно трчи, наилазимо на низ упечатљивих ликова од којих сваки настоји да негује властито уточиште од политичких (и колективних) опасности. Јунакињино свакодневно трчање (са трећим зетом или без њега) савршен је пример онога што Фиск назива контролом над телом: „У телу су, дословно, отеловљене моћне дефиниције друштвене и сексуалне нормалности, те је оно стога место дисциплине и казне за одступање од тих норми. [...] Појединачно тело инкарнација је политичког тела, па стога класни страх ствара страх тела, а развијање апарата друштвене контроле мора бити пропраћено дискурзивном праксом која тежи успостављању контроле над значењима и понашањем тела.”¹⁶ Осећај независности појединца и могућност очувања идентитета, како сугерише Фиск,

12 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 12.

13 Исто, стр. 34.

14 Бернс, А. нав. дело, стр. 11.

15 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 43.

16 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 106. У том светлу, илустративна је сцена у којој девојке „опасних момака” у тоалету клуба објашњавају јунакињи како би требало да изгледа и да се понаша као наводна Млекацијина девојка.

неки су од суштинских постулата теорије популарне културе: „Није битно питање како изменити свет, већ пре на које би начине појединац требало да се одупре или попусти пред његовим захтевима *да би животи учинио јодношљивијим, да би сачувао какво-ишакво осећање идентитетског*.”¹⁷

На примеру јунакињиног можда-момка који гаји страствену љубав према аутомобилима и станује у кући чије су собе испуњене ауто-деловима, да се сагледа-ти начин на који се лична страст појединца, преломљена у колективној свести заједнице, претвара у потенцијални велеиздајнички акт. Готово идилично роман-тична сцена, у којој момак страствено објашњава девојци значај аутомобилског компресора донетог из радионице, гравитира љубавном заносу који се прекида у часу када у њихов простор ступи група људи из комшилука. У том часу јунакиња се осећа и физички потиснутом из простора своје интиме: „Док су објашњавали зашто су дошли, надирали су ка соби, издижући се на прсте, покушавајући да преко рамена можда-момка баце поглед на драгоцено моторно возило [...] Ускоро је кућа била дупке пуна људи који су ме потиснули у ћошак.”¹⁸ Наведена сцена сведочи о немогућности ликова да реализују једну од основних вештина популарне културе – вештину одржавања у међупростору. Када популарну културу доведе у везу са герилским начином ратовања, сугеришући да би герилци могли бити симболички носиоци популарне културе, Фиск вели: „Герилци можда и не могу да чувају плодове својих победа, али је сигурно да чувају свој статус герилаца. Њихови маневри су прастара вештина ‘сналажења’, *стварања нашег простора унутар и насујтог* њиховог *места*, *изражавања* наших *значења* њиховим *језиком*.”¹⁹

Нико од ликова романа *Млекација* не може да сачува властити духовни и/или физички простор. Симболички говорећи, сваки вид аполитичког (чисто ентузијастичног или хуманистичког) односа према стварима представља герилски отпор доминантним политичким (репресивним) струјама. Следствено томе, људско породично радовање „Бентлијевом” компресору, у часу када маса нахрупи у лични простор дома, постаје повод за уношење политичке параноје и угрожавање живота можда-момка, оличено у питању „Ко је од вас из сервиса узео [аутомобилски] део са заставом?”²⁰. Компресор који је можда-момак унео у кућу тријумфално, као трофеј зарађен на послу, од момента постављања незгодног питања, трансформише се у предмет који наноси жиг сумње, те означава симбол *можда*-издаје. Ситуација са компресором, као и *одважни* акт читања у ходу, две су „герилске” ситуације које илуструју начин на који популарна култура, чија су исходишта у личном емотивном регистру, бива угушена суочивши се са одређеним друштвеним обрасцем. Упозорење које добија јунакиња – „Ти си посебна. Не можеш се упоредити ни са ким – *а они то не воле*”²¹ – могуће је тумачити у светлости Фисковог запажања о томе

17 Fisk, Dž. нав. дело. стр. 43–44.

18 Бернс, А. нав. дело, стр. 26–27.

19 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 45–46. (Курзиви М. Р).

20 Бернс, А. нав. дело, стр. 27.

21 Бернс, А. нав. дело, стр. 244. (Курзиви А. Б).

како не може постојати „популарна доминантна култура, због тога што се популарна култура увек ствара као реакција на силе доминације, а никада као њихов део.”²²

Попут аутомобилског компресора можда-момка, унутар литерарног света романа *Млекација*, као мотиви са високим симболичким потенцијалом, активирају се и небо и сунце. И једно и друго служе као повод, симболички показатељи начина освајања личног менталног простора. Лик наставнице француског готово је једини лик који одудара од напете атмосфере романа и агресорског става према властитој околини, због чега се он може посматрати као изразити представник механизма популарне културе. Због друкчије слике света коју пропaгира, наставница француског наилази на гард код ученика. Када се поведе полемика о томе да ли је једино могуће да небо буде плаво, нараторка напомиње: „И овога пута, као и обично, изабрали смо гард.”²³ Наставница настоји да своје ђаке охрабри како би се усудили да уочавају различите боје. Ученици, стасали у репресивној заједници у којој постоји чак и списак „забрањених” имена, показују трауматично слепило пред нијансама: „Прећутно смо се сложили да се тако нешто не признаје, да се нијанса не признаје, јер би нијанса овог тина указивала на моћност избора, а избор је значао одговорност, а шта ако му оманемо? [...] Дакле, не. После толиких генерација људи на овом свету [...] пошто је стотинама и хиљадама годинама небо имало три званичне боје, разнобојно небо није могло одједном да буде дозвољено.”²⁴

Премда пред „неконвенционалном” наставницом нису показали да је успела да их суочи са нијансама, јунакиња и остали ученици никада после тог часа француског нису доживљавали небо искључиво као плаво.²⁵ Ова сцена може се тумачити и у светлу запажања Џона Фиска који тврди да, упркос томе што популарна култура настаје као реакција на доминантне силе, те силе „не могу у потпуности да контролишу сва значења која људи стварају”, уз закључак да „сваки простор који освоје слаби, тешко је освојен и тешко га је чувати, али тај простор *јесће* освојен и *јесће* чуван.”²⁶ Посматрање заласка сунца постаје ментална оаза, гест слободне воље на простору неслободне свакодневице. Тако овај гест *слободоумља* код нараторке генерише питање о томе *сме ли се то*, као и осећај да је освојен делић слободе и истине. У друштву можда-момка, посматрајући остале људе који такође уживају у заласку сунца, нараторка примећује да „нешто се у том тренутку променило. Нешто је легло на своје место, јер сам сада, уместо плавог, плавог и још плавог – службено плавог, које су сви разумели и видели тамо горе – у тренутку просветљења спознала истину. Док сам зурила у небо, постајало ми је јасно да пла-

22 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 54.

23 Бернс, А. нав. дело, стр. 75.

24 Бернс, А. нав. дело, стр. 75–76. (Курзиви М. Р).

25 Интересантно је споменути да је идејно решење корица за прво издање романа, оно које је објавио „Faber and Faber”, био управо пејзаж небеског свода у различитим нијансама наранџасте и розе боје.

26 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 51. (Курзиви Џ. Ф).

вог тамо уопште нема. По први пут видела сам боје, баш као што сам и недељу дана касније на часу француског видела боје.”²⁷

Сцена у којој се појединац први пут одважи да – како у буквалном тако и у симболичком смислу – пред очима види нијансе, при чему се осети делом мање заједнице уживалаца у истом феномену, довољно јасно илуструје концепт стварања популарне културе. Његов зачетак је у појединцима који временом прерастају у групу истомишљеника што пркосе насилно успостављеним друштвеним нарративима.

Када врши типологију популарних задовољстава, Фиск разликује две врсте – задовољство избегавања и задовољство стварања значења. Задовољства избегавања односе се на тело и у друштву обично проузрокују увређеност и скандал. Како смо то досад показали, јунакињино читање у ходу, као и њена решеност да незнање постане њена одбрана могло би се подвести под механизам избегавања. У предговору аутор напомиње да је *Популарна култура* књига која се креће „од теорија ка читањима”²⁸. У складу с тим, наше читање и разумевање *Млекације*, премрежено теоријом популарне културе, налаже да се елементи популарне културе, са сижејног становишта у првом реду посматрају као *одбрамбени механизам*, а не као *задовољство* јунакињиног избегавања. Истовремено, како ће се испоставити, јунакиња не само да не може да избегне агресију колектива, већ не успева да сачува ни статус кво, под чијим окриљем је настојала да осмишљава властиту свакодневицу. Иако јој то не причињава задовољство какво је описано у теоријској мисли Џона Фиска, истина је да јунакињини поступци, које смо тумачили у светлу популарне културе, изазивају увређеност и скандал заједнице.

Када је реч о задовољству стварања значења, оно је видљиво на поменутом примеру расправе о нијансама неба и посматрању заласка сунца. Како се присећа нараторка, „наставница је говорила како сунце залази свакога дана, како нисмо рођени да бисмо били стрпани у сандук и сахрањени док још живимо, [...] отворити се за симболику, за неочекивана тумачења, те да морамо допрети до оног што смо чували скривено, и о чему смо мислили да је заувек изгубљено [...] *’Не заборавиће да имаће избор, драги моји ђаци’*, казала је. *’Изађите из скровишта. Никад се не зна’*, закључила је, *’када ћете доћи до суштине, до стожера, до њрекрејнице, до тренутка када ће вам се оћкрићти значење свега овог.’*”²⁹

Подстицајни савети наставнице, повезани са промишљањем о нијансама боја неба, део су механизма стварања свести о признавању друштвених разлика. Према Фисковом мишљењу, реч је о процесу у коме је кључно то што је размишљање *другачије*, али није слободно, није одвојено од друштвене стварности: „Другачије размишљање подразумева да подређени од властите подређености стварају *свој*

27 Бернс, А. нав. дело, стр. 82.

28 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 5.

29 Бернс, А. нав. дело, стр. 85. (Курзиви М. Р).

смисао, а не да прихватају доминантни смисао или стварају смисао који неће бити ни у каквом односу према доминацији.³⁰

Савети које наставница свесрдно упућује својим ученицима, као и поступци јунакиње, сугеришу да се популарна задовољства састоје „како од производних задовољстава стварања властите културе, тако и од агресивних задовољстава одупирања доминантним структурама.”³¹ Структуралистички говорећи, „мотивацију сваког појединца обликује напетост између снаге колективних фактора и интензитета његове или њене тежње ка самопотврђивању.”³² Ток свести неименоване нараторке може се схватити у знаку симболике развојног пута личности, разапете између жеље да створи властиту културни микрокосмос, с једне стране, и немогућности одупирања наметнутим друштвеним обрасцима, с друге стране.

Унутар плејаде упечатљивих ликова издвајају се и они који репрезентују крајности између којих је разапета и неименована нараторка. Најизразитији пример робовања друштвеним конвенцијама и покушаја индоктринације на тај начин скројене идеологије³³ налазимо у лику јунакињине мајке. Она кћери константно напомиње да не сме да „даје лош пример”³⁴, док је, прихватајући као истините трачеве о својој ћерки и млекацији, уз неколицину истомишљеница из кварта, постала непријатељ свога детета. Упечатљиве су мајчине дуге проповеди које, наспрам проблема њене ћерке, не само да звуче наивно, већ и исцрпљујуће тривијално: „Мама је под финим младићима подразумевала да су исправне вероисповести, да су побожни, самци, да би било пожељно да не припадају парамилицији, и да су пре свега постојанији од оних – како је говорила – ‘окретних, заносних, фантастично узбудљивих, али у исто време, кћери, раноумирућих побуњеника’ [...] Онда је прешла на причу о брачним дужностима, о томе како је глупо када се трагање за романсом побрка са стварним животом и циљевима којима тежи права жена. Брак није постеља од ружа. То је божанска наредба, *дужносѝ ѝрема заједници*, одговорност да се понашаш у складу са својим годинама, да рађаш децу *исѝправне вероисѝповесѝи*.”³⁵

Мајчино духовно слепило најбоље се види у часу када се испостави да је момак кога је сматрала узоритим – Неко Мекнеко – како констатује нараторка, драстично удаљен од идеализоване слике коју јунакињина мајка има о њему. Међутим, да је љубав, чак и када је она закаснела, елеменат популарне културе пред којом се руше конвенције што их намеће заједница показује и мајчина трансформација у

30 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 70.

31 Исто.

32 Doležel, L. нав. дело, стр. 114.

33 Јунакињина мајка, уз жене из кварта, јесте лик индоктриниран изразитим патријархатом; међутим, постоји и низ ликова индоктринираних политички доминантним наративима – попут јунакињиног оца, млађег брата Неког Мекнеког или јунакињине најдуже другарице. Код ове групе ликова нема елемената популарне културе.

34 Бернс, А. нав. дело, стр. 51.

35 Бернс, А. нав. дело, 55–56. (Курзиви М. Р).

часу када прави млекација, њена некадашња симпатија, бива рањен. Симболички говорећи, може бити речи о мајчином преласку са колективног на индивидуални начин понашања. Све до часа када у њој заискри варница старе љубави, она не говори готово ни о чему другом осим о ономе што се *ваља* и *мора* узорно чинити за заједницу. Након рањавања правог млекације, она почиње да обраћа пажњу на себе – пре свега на физички изглед, као и на властиту породицу.

Када се спонтано организују и опседају болницу у којој је прави млекација смештен, његове обожаваатељке нехотице од млекације праве бренд популарне културе, а од себе масовни покрет пред којим власти узмичу. Исто се може констатовати и за женски покрет („Жене са проблемима”). Случај са масовним организовањем жена – било ради правог млекације или зарад општих женских потреба – показује да се елементи популарне културе не могу потиснути ни укинати. Популарна култура се једино може сузбијати до часа када њен концепт прихвате доминантне друштвене структуре које су је посредно и активирале.³⁶ Сличан концепт препознаје се и у ликовима родитеља можда-момка, који предано негују властити плесни таленат. Како би свој таленат *уновчили*, у духовном и материјалном смислу, плесни брачни пар – осим што напушта своје синове и дом без опроштајног писма – напушта и репресивним конвенцијама запоседнути колектив. Илустрације ради, довољно је присетити се спирале конвенција коју мајка по ко зна који пут, заморним беседама, предочава јунакињи. Том приликом, када говори о (пред) брачној процедури коју заједница од јединке очекује, јунакиња цитира завршетак мајчиног говора: „како бих, с милошћу божијом, и ја *кренула љуштем којим иду и друји*.”³⁷ Брачни пар плесача чини управо супротно – одлази у земљу преко океана вођен властитим циљевима, а не очекивањима зајединце. Однос заједнице према овом пару разоткрива сопствено лицемерје, с обзиром на то да, када пар постигне каријерни успех и видљивост на телевизији, власти пожеље да ставе спомен-таблу испред куће из које је пар раније отишао без освртања. Овакав поступак, бар у симболичком смислу, можемо разумети у светлу процеса укључивања и захватања. Како Фиск тврди, виталност подређених група заснована је „на начинама коришћења, а не на ономе што се користи”, стога процес усвајања „обележја отпора укључује у владајући систем и покушава да им одузме сваки опозициони смисао”.³⁸ Другим речима, стављање спомен-табле испред куће славних људи подразумева уједно и, барем делимичну, заслугу заједнице за стицање славе. Овим се апсолутно занемарује чињеница да је плесни брачни пар постао славан управо јер је напустио живот обележен низом конвенција у домену породичних одно-

36 На примеру ношења цинса, Фиск прецизно показује механизам „померања семиотике” чије се последице виде на основу разлика између цинса уопште и цинса познатих произвођача. Замишљен као бескласна радна одећа, направљен у фабрици познатог произвођача, цинс постаје симбол доколице, ближи вишим градским класама, а уз то бива и друштвено и полно дистинктиван. Видети: Fisk, Dž. нав. дело, стр. 8–18.

37 Бернс, А. нав. дело, стр. 52. (Курзиви М. Р).

38 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 26.

са. Нараторка на једном месту констатује да, у датом колективу, „тражити велику и одрживу срећу у браку, било је нешто претерано”.³⁹ За родитеље можда-момка плес је исти вид одбране као што је за јунакињу читање-у-ходу.

Управо је процес укључивања и захватања оно чему јунакиња настоји да се одупре. Кључни елемент популарне културе код јунакиње јесте жеља да се избегне сваки вид сврставања и конверзације.⁴⁰ Свесна је да је улазак у млекацијин аутомобил „црвена линија”, односно, праг који означава „крај нечега и почетак нечега другог”.⁴¹ Упркос замишљеној самосвојности, јунакиња на сваком кораку бива суочена са све агресивнијим упутствима, саветима и претњама не би ли се најзад укључила у *нормалне* токове заједнице. Поред мајчиних упутстава, на истом трагу су и упозорења најдуже другарице⁴², као и упутства девојака из тоалета у клубу. Кроз читав роман читалац прати како јунакиња левитира између препуштености самој себи и одустајања од себе саме, унутар заједнице која одступање појединца кажњава, односно, *превасийшава* и захвата. Напослетку, јунакиња улази у комби правог млекације. Исходишта процеса укључивања и захватања Џон Фиск објашњава: „Овакав приступ подразумева да та врста обухватања подређеним друштвеним групама одузима сваки опозициони језик који би оне могле произвести: она их лишава средстава којима би изразиле своје противљење, и на тај начин, у крајњој линији, лишава их и самог противљења.”⁴³

Као отеловљени пример таквог приступа јесте и лик трећег зета. Лик који нема проблема са заједницом, можда управо зато јер је сведен на то да буде лик функције, онај који трчи без интересовања (и разумевања) за догађаје који га окружују. Поред тога што *и он* јунакињи замери читање у ходу, када бива отрована, трећи зет није у стању да разуме зашто она није у стању да трчи. Огољена какофонија у разговору са јунакињином мајком упечатљиво сведочи о томе. Процесу захватања није могао умаћи ни Џејмс Бонд⁴⁴ који, иако презрен као продукт настао у „непри-

39 Бернс, А. нав. дело, стр. 259.

40 „И тако су те две речи: *Не знам* постале моја одбрана, одговор на сва питања. На тај начин, избегла сам да ме шокирају, изазову и наведу да се разоткријем. Уместо тога, уздржавала сам се од изношења свог мишљења, или сам га искривљавала, избегавала да дам више од обичног податка, од информације без садржаја од јавног интереса. [...] Само ја, умањена. Само ја, празна. Само ја, без икаквих примеса”. Видети: Бернс, А. нав. дело, стр. 178. (Курзиви А. Б.).

41 Бернс, А. нав. дело, стр. 140.

42 „Ово читање-у-ходу и твоја упорна тврдоглавост која стоји иза свега, плус опасности које се ту крију, јесу разлози због којих смо се овде састале вечерас [...], али то што читаш док ходаш и имаш испражњен израз лица и не одајеш ништа, то је јако мало, и зато те они неће пустити и пренети пажњу на неког другог. *Ради се о томе да задовољшиш њублику, груарице*”. Видети: Бернс, нав. дело, стр. 207. (Курзиви М. Р.).

43 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 26.

44 Занимљиво је поменути да се Шон Конери (Sean Connery, 1930–2020) – који је тумачио лик Џејмса Бонда у седам филмова између 1962. и 1983. године – као рођени Шкот, залагао за независност своје домовине и њено отцепљење од Уједињеног Краљевства. Када говоримо о популарној култури, ако је веровати Википедији и позивању на књигу Џејмса Чапмана

јатељској држави”, делимично бива прихваћен због одговарајуће семиотике. Како приповеда нараторка, Џејмс Бонд је био у првом реду „још један од непожељних јер је, као и компресор, представљао симбол квинтесенцијалног, национално-дефинишућег, ’прекобарског’ патриотизма, и ако сте долазили ’са наше стране воде’ или ’са наше стране улице’, и ако сте гледали Џејмса Бонда, *нисће ја иледали збој шчоја шћа је он био*, али сте утишали звук. Ако би вас неко ухватио у томе, брзо бисте добацили: ’Какве глупости! Нереално! Као да се такве ствари догађају’, што се односило на то колико је неуверљив био тај Џејмс Бонд у вечерњем оделу, када се у једном моменту прави мртав у сандуку у крематоријуму, да би у следећем устао и потукао непријатеље своје земље.“⁴⁵

Начин на који је тајни агент у служби њеног височанства доживљен у херметички затвореној заједници оштро поларизованог друштва Северне Ирске погодан је разматрање у светлу онога што Фиск назива производњом релевантности. Када показује то на примеру неколико британских серија, Фиск полази од начела да експоненти популарне културе не би смели да претендују на „давање одговора”, већ да буду контрадикторни. Како Фиск сасвим тачно тврди: „Такви произвођачки популарни текстови настоје да подстакну репродукцију и ново циркулисање значења кроз ћаскања и разговоре; њихове отворене али релевантне контрадикторности подстичу гледаоце да их повежу са својим свакодневним животима.“⁴⁶

С једне стране, како смо одломком показали, реч је о негативној рецепцији ирске заједнице, док се, с друге стране, поједине црте лика Џејмса Бонда сасвим позитивно котирају у заједници: „Говорити лажи, међутим, у стилу Џејмса Бонда, било је мало другачије. То је подразумевало наслањање на слику сјајног момка, патриоте, доброг момка, храброг, непобедивог, привлачног, независног победника у борби против свих лоших момака, у славу своје земље, само у овом случају, у овој култури, била је то наша земља, на ’нашој страни пута’, и зато је све то ко је ко, и шта је шта, сада требало обрнути.“⁴⁷

Славни тајни агент који је давних дана задобио статус иконе поп културе показује начин на који популарна култура живи. То чини интригирајући појединца (и читаву заједницу), те опстаје на рачун семиотике која јој бива учитана. Бренд популарне културе опстаје онолико колико је погодан за препознавање задовољстава различитих друштвено-политичких група. Како Фиск тврди, нека од задовољстава „активирају негативне одлике на нивоу представљања да би створила

Licence to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films (2007), „Након његовог трећег појављивања у улози Бонда у филму *Голдфиниер* (1964), у јуну 1965. часопис *Тајм* је приметио да се „Џејмс Бонд развио у највећег масовног култног хероја деценије”. Доступно на: https://sr.wikipedia.org/src/%D0%A8%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B8#cite_note-4 (Приступљено 22. 2. 2024).

⁴⁵ Бернс, А. нав. дело, стр. 122–123. (Курзиви М. Р). Сцена са крематоријумом део је филма *Дијаманти су вечни* (*Diamonds are Forever*, 1971).

⁴⁶ Fisk, Dž. нав. дело, стр. 212.

⁴⁷ Бернс, А. нав. дело, стр. 123.

задовољства различитости, док друга активирају позитивније представљене елементе ради стварања задовољства сличности: представљена релевантност може деловати дуж осовина сличности и разлике.⁴⁸

Наратив надахнут поделама, сличностима, разликама, задовољствима и осталим незадовољствима, кроз широку делту улива се у теорију популарне културе по којој човечанство плива од свога постанка. Како књижевност, напоследку, стварају људи због људи за људе намера је била да кроз најупечатљивије примере са страница романа *Млекација* Ане Бернс покажемо на који начин популарна култура функционише као бунт и одбрамбени механизам. Верујемо да је роман Бернсове био погодан за такав аналитички поступак, с обзиром на то да доноси нит различитих отеловљења неслободе и приморавања. Због тога није тешко претпоставити ни због чега су Горани Раичевић, током превођења, на ум дошли роман Стивена Кинга (Stephen King) *Под куполом* (*Under the Dome*, 2009) и приповетка Иве Андрића „Писмо из 1920. године“.⁴⁹

„Моћ је кад разбијеш људски ум у парампарчад, а онда га поново саставиш онако како хоћеш”, реченица је Џорџа Орвела из 1984. Ако је збиља тако, онда нека популарна култура буде оно што је одувек и била – бедем критичког ума који се не да до краја разбити.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

- Андрић, И. (1976) *Омерџаша Лаићас*, Београд: Просвета.
- Бернс, А. (2023) *Млекација*, превела Горана Раичевић, Нови Сад: Академска књига.
- Видановић, И. (прир.) (2015) *Речник социјалног рада*, Београд: Удружење стручних радника социјалне заштите Србије-Друштво социјалних радника Републике Србије.
- Gordić Petković, V. (2023) *U prvom licu rata i politike – Bosna i Irka: Šta čitati ove nedelje*; 29. avg. 2023., 22. feb. 2024. <https://nova.rs/kultura/u-prvom-licu-rata-i-politike-bosna-i-irska-sta-citati-ove-nedelje/>
- Doležel, L. (2008) *Heterokosmika – Fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik.
- Еко, У. (2023) *Istorija lepote*, prevela Dušica Todorović Lakava, Beograd: Vulkan.
- Пауновић, З. (2023) Марко Краљевић је рокенрол јунак [интервју водили Сара Степановић и Милан Радоичић], *Максим: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. II, бр. 2. Кучево: Библиотека Никола Сикимић Максим.
- Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Clio.
- Šnel, R. (priр.) (2008) *Leksikon savremene kulture*, preveli Spomenka Krajčević i dr. Beograd: Plato.

48 Fisk, Dž. нав. дело, стр. 212.

49 Видети: Белешку о преводитељки, у: Бернс (2023), нав. дело.

Milan B. Radoičić

University in Novi Sad, Faculty of Philology –
Department for Serbian Language and Literature, Novi Sad

IS THE DOME BLUE? ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN THE
NOVEL *MILKMAN* (2018) BY ANNA BURNS

Abstract: The paper deals with elements of popular culture in the novel *Milkman* (2018) by Anna Burns. After the basic definitions of the term popular culture, moving from general to individual theoretical views, an understanding of the term is offered, for which the key theoretical foundation was found in John Fiske's book *Popular Culture* (1991). The paper tries to show, through an analysis of the plot and the actions of individual relevant characters, different types of conflicts between popular culture and what could be called implicit culture. The author agrees with the thesis that popular culture is a mechanism by which individuals and social groups confront and, with varying success, resist social patterns imposed by dominant sociological and political currents. An important section in the paper also relates to the ways in which popular culture is abolished through processes of inclusion and involvement. The paper shows that highly successful novels such as *Milkman*, within whose thematic preoccupations there is something of the worldview bequeathed by George Orwell, are very suitable for examining elements of popular culture and interpreting various forms of their literary semanticisation.

Key words: *popular culture, rebellion, The Troubles, implicit culture, social patterns, interactions, production of relevance, James Bond*